



# Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze  
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino

Anno 1/1 – 2013

ISSN 2282-7447



# Carte Romanze

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

diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino

Anno 1/1 (2013)

*Direzione*

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino

*Comitato Scientifico*

Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani,  
Brigitte Horiot, Pier Vincenzo Mengaldo,  
Max Pfister, Sanda Ripeanu, Cesare Segre,  
Francesco Tateo, Maurizio Vitale

*Comitato di Direzione*

Hugo O. Bizzarri, Maria Colombo Timelli,  
Frédéric Duval, Maria Grossmann,  
Pilar Lorenzo Gradín, Elisabeth Schulze-Busacker

*Direttore Responsabile*

Anna Cornagliotti

*Caporedattore*

Mauro Cursietti

*Redazione*

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Giulio Cura Curà,  
Dario Mantovani, Matteo Milani, Luca Sacchi, Roberto Tagliani

ISSN 2282-7447

La rivista si avvale della procedura di valutazione ed accettazione  
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifielfield – Milano

## 1/1 (2013) – INDICE DEL FASCICOLO

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, *Presentazione/The journal* 5

### Testi

Déborah González Martínez, «*Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton*». *Edição e estudo do debate B969/V556* 13

### Saggi

Alfonso D'Agostino, *Sobre el texto y la autoría de la comedia «Dineros son calidad»* 47

Martina Di Febo, *Il «Viage al Purgatori» di Ramon de Perelbos e la questione dell'antigrafo oitanico* 113

Maurizio Virdis, *Gauvain e il corpo smembrato: allegorie nell'«Atre Périlleux»* 131

Serena Lunardi, *La pratica medievale della mise en recueil: considerazioni sulla trasmissione manoscritta del fabliau «La dame escoillee» (NRCF, 83)* 157

Isabel González, «*Caro padre mïo, de vostra laude*» (Guido Guinizzelli) e «*Figlio mio diletto, in faccia laude*» (Guittone d'Arezzo): polemiche letterarie o sirventesi incrociati? 203

Luca Bellone, *Il viaggio del testo: le «Tusculanae di Tulio Clarissimo Oratore tradocte di latino in volgare fiorentino a pititione di messere Nugnio Guzmano ispagnuolo» (Paris, BnF, ms. it. 1703)* 217

### Varietà

Speranza Cerullo, *Giuseppe E. Sansone traduttore di lirica romanza medievale. Contributo per una storia della traduzione poetica in Italia* 245

### Recensioni e schede

Daniela Fabrizio, *Il Profeta della discordia. Maometto e la polemistica islamocristiana medioevale*, Milano, Aracne, 2011 (Maria Piccoli) 297

Kirsten A. Fuderman, <i>Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities</i> , Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010 (Erica Baricci)	304
<i>Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100-1300)</i> , hrsg. von Geert Henricus Marie Claassens, Fritz Peter Knapp und René Pérennec, Band 3. <i>Lyrische Werke</i> , hrsg. von Volker Mertens und Anton Toubert, 2012; 5. <i>Höfischer Roman in Vers und Prosa</i> , hrsg. von René Pérennec und Elisabeth Schmid, 2010; 6. <i>Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur</i> , hrsg. von Fritz Peter Knapp, 2012, Berlin/New York, De Gruyter (Simone Biancardi)	313
<b>Notizie sugli autori</b>	317
<b>Di prossima pubblicazione</b>	319
<b>Libri ricevuti</b>	320

## PRESENTAZIONE

**R**icollegandosi idealmente a una prestigiosa rivista scientifica fondata nel 1997 da Giuseppe Edoardo Sansone, *La Parola del Testo*, diretta fino al 2003 dal compianto studioso, alla cui scomparsa è subentrata Anna Cornagliotti fino al 2010, nascono oggi queste *Carte Romanze* (il titolo è ispirato a una serie collettiva di studi curata in passato da Alfonso D'Agostino) che ne preservano alcuni capisaldi nel segno indelebile della fedeltà. Nell'atto fondativo del nuovo periodico ci pare opportuno dar risalto almeno ai seguenti quattro punti basilari:

- j) la centralità del testo, che per gli studi filologici è oggetto specifico di studio e mezzo ineludibile anche per giungere alla comprensione dell'extratestualità, dall'autore al lettore, dalla società alla cultura, a volte, di un'intera stagione;
- ij) un compasso cronologico che travalica il Medioevo (epoca comunque di riferimento essenziale) per comprendere anche l'Umanesimo e il Rinascimento, i quali, ad onta di ogni possibile frattura epistemologica e culturale, rappresentano pure dei periodi di significativa continuità;
- iiij) il punto di vista comparato, sul doppio asse cronologico e geografico, che, quand'anche non emerga nel singolo contributo in modo palese, deve considerarsi comunque sotteso a una seria operazione esegetica, tanto più che l'arco temporale che va dal Medioevo al Rinascimento costituisce l'*humus* più propizia alla saturazione di rapporti fra le letterature romanze da un lato e dall'altro le lettere classiche, mediolatine, germaniche e semitiche (oltrepassando, eccezionalmente e motivatamente, i limiti temporali indicati);
- iv) l'aconfessionalità metodologica, per cui sarà ospitato qualsiasi approccio sistematico al testo che tragga la sua legittimità da fondamenti razionali e dallo studio genuinamente storico dei fatti da interpretare.

Allargando poi gli orizzonti della rivista fondata da Sansone, ma perseguendo tendenze già acquisite dalla direzione di Anna Cornagliotti, le *Carte Romanze* concedono maggior attenzione agli studi linguistici neolatini, in prospettiva esclusivamente storica e in riferimento all'arco temporale già descritto, con le eventuali deroghe già segnalate al punto iiij.

2. Ovviamente il dato piú appariscente è che si tratta di una rivista elettronica in linea, di accesso gratuito e coi requisiti che oggi si considerano necessari perché le pubblicazioni scientifiche godano di buona salute (risultato della combinatoria di dati confortanti in ordine alla valutazione e alla diffusione), compreso il sistema di *peer review* adottato secondo gli standard piú rigorosi. I fondatori hanno accettato di buon grado questa conversione, anche perché coadiuvati dall'esperienza della dott.ssa Paola Galimberti dell'Università degli Studi di Milano e dall'abnegazione di alcuni giovani collaboratori, che gestiscono gli aspetti pratici della pubblicazione. Nel varo delle *Carte Romanze* si sono associati il Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano e il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, ancorando la pubblicazione al primo degli atenei citati (al quale va la nostra gratitudine per l'ospitalità concessa) e avvalendosi d'un ricco comitato di prestigiosi colleghi italiani e stranieri che collaborano alla buona riuscita dell'impresa.

3. La parola-chiave per noi, che non abbiamo pretese d'essere o d'apparire a tutti i costi originali e moderni, è il venerando termine "filologia". Filologia è amore per la parola, ossia rispetto per l'espressione umana, lento assaporamento dei testi, passione razionale (valga l'ossimoro) per la voce la cui memoria merita d'esser conservata secondo le procedure piú accreditate e trasmessa il piú possibile intatta alle generazioni future. Filologia è continuo esercizio del discernimento, nel tentativo di distinguere a chi appartiene quella voce: all'autore, a un lettore privilegiato od occasionale, a intere generazioni di fruitori del fatto letterario. Filologia è cauto e avveduto, ma non timido, esercizio della critica, del giudizio storico o del giudizio di valore, grazie all'applicazione (come si diceva) di varî metodi, considerabili, secondo una felice metafora, come filtri adatti a svelare ognuno un aspetto particolare del testo. Filologia è soprattutto interrogativo sulla verità, o meglio sulle molteplici verità dei testi e spesso è scoperta della bellezza che si può celare dietro una trama di parole. Filologia è sapersi porre continuamente in discussione e presentare con la massima onestà i risultati del proprio lavoro. Filologia è una delle forme di un'etica laica di cui c'è bisogno in ogni epoca della storia.

4. Ogni numero delle *Carte Romanze* comprenderà quattro sezioni:

- j) edizioni di testi inediti o ripubblicati secondo modalità più rigorose;
- ij) saggi di multiforme taglio su lingue e letterature romanze o studî su testi e autori in altre lingue, legati alla storia delle letterature neolatine;
- ii) varietà, note e discussioni, originate dalla pubblicazione di libri o di saggi dotati di una risonanza speciale, o da particolari eventi che interessano il campo d'indagine della rivista;
- iv) recensioni e schede di studî importanti di recente pubblicazione.

Chiudono ogni numero brevi notizie sugli autori dei contributi.

5. Alla rivista semestrale si affianca una collana di volumi monografici o miscelanei («Biblioteca di *Carte Romanze*») ispirati agli stessi criteri del periodico e sottoposti allo stesso *iter* per la pubblicazione.

Siamo grati ai colleghi Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani, Brigitte Horiot, Pier Vincenzo Mengaldo, Max Pfister, Sandra Ripeanu, Cesare Segre, Francesco Tateo e Maurizio Vitale per aver accettato di far parte del Comitato scientifico della rivista. Siamo inoltre grati ai colleghi Hugo O. Bizzarri, Maria Colombo Timelli, Frédéric Duval, Pilar Lorenzo Gradín, Maria Grossmann ed Elisabeth Schulze-Busacker per aver accettato di far parte del comitato di Direzione.

*Anna Cornagliotti – Alfonso D'Agostino*

## THE JOURNAL

The journal is intended as the offspring of the prestigious *La Parola del Testo* which was founded by the great philologist and friend Giuseppe Edoardo Sansone in 1997, and edited by him until 2004. At his death Anna Cornagliotti took editorship over from Sansone and held it until 2010. *Carte Romanze* (the name echoes a collection of studies edited by Alfonso D'Agostino) confirms some of the features of the previous journal as a token of faithfulness to it, and continuity. We wish to point out at the outset the following four points:

- j) a text is central to and at the heart of philological investigation, it is a necessary tool for grasping the extratextual (from author to reader) society and culture which generated it, it is sometimes so powerful a tool that it may take in a whole epoch;
- ij) the domain of romance philology spans the Middle Ages (where everything began) over to Humanism and the Renaissance, which are the Middle Ages with a difference;
- iii) the journal endorses comparative methodology (taking into account chronological and geographical data) though this may not come to the surface in some individual contributions; still comparative methodology is taken as underlying any serious exegesis, so much so because the period spanning the Middle Ages and the Renaissance is the most propitious *humus* to the interaction of romance letters with classical letters, mediolatin, germanic and semitic texts (of course allowing for occasionally and inevitably going beyond the stated temporal limits);
- iv) the journal is methodologically a-confessional, it will host any systematic approach to a text which is legitimised by it being a rational, historical approach to the facts to be interpreted.

*Carte Romanze* widens the scope of the journal founded by Sansone, *La Parola del Testo*, as it confirms the editorial lines Anna Cornagliotti had already undertaken to pursue at the time of her editorship of it; the journal opens up more to neolatin studies, with an historical approach within the same time span, with occasional forays into other related periods: see iii) above.

2. The most striking fact is that the journal is now on-line, freely accessible and with such features as are nowadays mandatory for a journal to be successful (that is prestige and good circulation), including systematic *peer reviewing*. The sponsors of the journal have agreed to this evolution, with the expert contribution of Dr Paola Galimberti, Università degli Studi di Milano, and that of dedicated young people taking care of the practicalities of publishing the journal. *Carte Romanze* is also sponsored by the Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano and the Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne of the Università degli Studi di Torino. The journal is seated in the Università di Milano and avails itself of a prestigious board of editors, from Italian as well as foreign academic institutions.

3. The key-word of our editorial policy is the venerable term “philology”: we do not intend to be original and “modern”. Philology is love for the word, respect for the expressive force of the human being, slow appreciation of texts, rational passion (we state this with the force of the oxymoron) for the “voices” that are worth preserving according to the most accredited procedures and to be passed on unaltered to the generations to come. Philology is continuous discerning the identity of the “voices” of the past: an author’s voice, the voice of a privileged reader or an occasional one, of whole generations. Philology is cautious but never timid critical appraisal, whose judgement rests on history, on value; it avails itself of multiple methodologies that must be metaphorically like filters used to enhance all the identities of a text. Philology is first of all questioning the truth, or rather the several truths a text contains within its frame. Philology often unveils the beauty embedded in the web of words. Philology is continuous questioning one’s own assumptions and stating one’s own results with utmost honesty. Philology rests on a lay ethics which researchers cannot do without ever.

4. Each issue of *Carte Romanze* will include four sections:

- j) unpublished texts, or texts edited with an updated scientific approach;
- ij) essays of different lengths on Romance languages and literatures, studies on authors and languages related to neolatin literature;
- iiij) miscellaneous contributions stimulated by publications or events worthy of mention within the scope of the journal (conferences, meetings, colloquies, etc.);
- iv) reviews of current relevant studies. Each issue will provide notes on contributors.

5. A series of methodologically related monographs or miscellaneous studies will be published parallel to the bi-yearly journal.

We wish to thank Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani, Brigitte Horriot, Pier Vincenzo Mengaldo, Max Pfister, Sandra Ripeanu, Cesare Segre, Francesco Tateo and Maurizio Vitale for sharing the scientific editorship of the journal. We also wish to thank Hugo O. Bizzarri, Maria Colombo Timelli, Frédéric Duval, Pilar Lorenzo Gradín, Maria Grossmann and Elisabeth Schulze-Busacker for their sharing the responsibility of editors of the journal.

*Anna Cornagliotti – Alfonso D'Agostino*



TESTI



*ESTA TENZON FEZERON PERO DA PONTE  
E AFONSO ANES DO COTON.*  
EDIÇÃO E ESTUDO DO DEBATE B969/V556<sup>(\*)</sup>

1. PERO DA PONTE E AFONSO EANES DO COTON NAS CANTIGAS  
GALEGO-PORTUGUESAS

**P**ero da Ponte e Afonso Eanes do Coton são dois destacados autores de cantigas transmitidas nos cancioneiros galego-portugueses: o *Cancioneiro da Ajuda* (A), e os apógrafos de elaboração italiana, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (10991) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (4803), conhecidos respectivamente pelas siglas B e V. Ao galego Afonso Eanes do Coton atribuem-se 24 cantigas de diferentes géneros e a Pero da Ponte 53; considera-se que este último é um dos autores mais importantes do segundo e terceiro quartel do século XIII, «pelo número de cantigas que compôs, a variedade dos géneros que cultivou e as inovações técnicas». <sup>1</sup> Os dois autores teriam estado relacionados com as cortes de Fernando III e Alfonso X, onde teriam oportunidade de estabelecer contacto com outros trovadores vinculados com a corte castelhana. <sup>2</sup>

Célebres pelas suas criações, estes dois autores também seriam alvo de sátiras dedicadas, principalmente, à burla de defeitos físicos ou à denúncia duma mala arte trovadoresca. No interior dos cancioneiros, o contacto entre Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton está bem testemunhado graças à presença conjunta dos seus nomes em vários textos. Um exemplo bem conhecido é a sátira de Alfonso X *Pero da Ponte, á feito*

<sup>(\*)</sup> Este trabalho elaborou-se no marco dos projectos Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa (PGIDIT INCITE09204068PR), financiado pela Xunta de Galicia, El sirventés literario en la lírica románica medieval (FFI2008-5481) e El debate metaliterario en la lírica románica medieval (FFI2011-26785), financiados pelo MICINN.

<sup>1</sup> Cf. Lorenzo 1993b: 538.

<sup>2</sup> Os dados biográficos dos dois autores em estudo podem consultar-se em: Michaëlis 1990: 450-64; Lorenzo 1993a: 13-4; Lorenzo 1993b: 537-9; Resende de Oliveira 1994: 305-6, 408-9.

*gran pecado* (18,33),<sup>3</sup> em que o monarca castelhano acusa a Pero da Ponte de servir-se dos cantares de Afonso Eanes do Coton depois de morto. A atitude aproveitada de *don Pedro*, designação irónica que se utiliza na cantiga para Pero da Ponte, faz que Alfonso X fale dele como «gran traedor provado», e compara-o com «quen a seu amigo jurado, / bevendo con ele, o foi matar» (vv. 21-22); significativamente, o rei finaliza a composição com um “desafio”: «E pois non á quen-no por én retar / queira, seerá oi mais por min retado» (finda).

Este não foi o único cantar que Alfonso X dedicou a Pero da Ponte,<sup>4</sup> pois, em *Pero da Ponte, paro-vos sinal* (18,34), o rei anuncia que a faceta poética do segrel é de “inspiração demoníaca”,<sup>5</sup> dedicando-lhe, ademais, os célebres versos: «Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval; / e poren non é trobar natural, / pois que o del e do dem’aprendestes» (vv. 15-18). Rossell recolhe a interpretação de ser esta acusação do monarca castelhano uma referência ao cantar galego-português autóctone, aqui representado pelo autor de origem galega Bernal de Bonaval:

Il *Rey sabio* acusa quindi i due trovatori di seguire un tono arcaico e autoctono galego, riferendosi ai temi delle loro composizioni ma anche forse all’uso di una musica vecchia. D’accordo con le sue posizioni anti-galeghe Alfonso starebbe qui proponendo una forma poetica e musicale straniera e per questo le composizioni (testo e musica) del re si troverebbero piú vicine a uno stile monodico di tradizione latina che a uno autoctono galego.<sup>6</sup>

A menção ao trovador de Bonaval na cantiga de Alfonso X e a vinculação entre Coton e Pero da Ponte foram indícios para que Antonio Resende de Oliveira apoiasse a origem galega deste último.<sup>7</sup> Indo mais

<sup>3</sup> Reproduzimos este verso e os seguintes a partir das edições acolhidas na *MedDB*, com indicação do número que recebem as cantigas nessa base de dados.

<sup>4</sup> A relação entre Alfonso X e Pero da Ponte tem sido objecto de estudo por parte de diversos investigadores, entre os trabalhos existentes destacaremos: Gier 1980: 155-65; D’Heur 1973a: 291-9; Holliday 1960: 152-64; Juarez Blanquer 1985: 407-22; Pero da Ponte (Panunzio): 38-49; Pellegrini 1961: 127-37.

<sup>5</sup> O texto das duas cantigas afonsinas com explicação e notas pode consultar-se na edição preparada por Juan Paredes, cf. Alfonso X (Paredes): 220-5, 232-7.

<sup>6</sup> Rossell 2003: 171.

<sup>7</sup> Resende de Oliveira 1994: 409.

alá, Ramón Lorenzo vê possível que Pero da Ponte procedesse das proximidades de Compostela.<sup>8</sup>

A relação entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte aparece também reflectida numa sátira fragmentária atribuída ao próprio Coton. Em *A min dan preç', e non é desguisado* (2,4) o autor, possivelmente respondendo uma crítica, reconhece estar entre os «mal talhados», igual que João Fernandes, o mouro; porém, aclara, quem vir o corpo de Pero da Ponte, apreciará que este é muito pior do que eles:

A min dan preç', e non é desguisado,  
dos mal talhados, e non erran i;  
Joan Fernández, o mour', outrossi  
nos mal talhados o vejo contado;  
e, pero mal talhados somos nós,  
s'omen visse Pero da Ponte en cós,  
semelhar-lh'-ia moi peor talhado.<sup>9</sup>

Da cantiga *Pero da Ponte, ou eu non vejo bem* (2,19) conserva-se incompleta a primeira estrofe. O sentido é impreciso, mas oferece algum indício que faz pensar que os dois autores estiveram juntos na conquista de Jaén (1246), durante o reinado de Fernando III. Assim, a confecção da peça dataria com certa posterioridade a esse feito histórico:

Pero da Ponte, ou eu non vejo ben,  
ou de pran essa cabeça non é  
a que vós antano, per boa fé,  
levastes, quando fomos a Geen;  
e cuidom'eu adormecestes.<sup>10</sup>

Uma parte da crítica tem apreciado este texto fragmentário como uma *tenção* entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte (assim Ramón Lorenzo, Antonio Resende de Oliveira, Giuseppe Tavani e também na base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*,<sup>11</sup> à diferença da *MedDB* e das edições de Lapa e de Videira Lopes, onde se apresenta

<sup>8</sup> Lorenzo 1993b: 537.

<sup>9</sup> MedDB (10-2-2012).

<sup>10</sup> MedDB (10-2-2012).

<sup>11</sup> Lorenzo 1993a: 13-4; Resende de Oliveira 1994: 306; Tavani 1991: 277; também na base de dados CMGP.

como *cantiga de escárnio* incompleta).<sup>12</sup> Certamente, não há rubrica nem apostila collociana que classifique a composição no género *tenção* e, quitando o vocativo *Pero da Ponte* que encabeça o texto, nada mais parecem ter em comum os versos iniciais deste cantar com o começo “convencional” de um debate: o fragmento não inclui, por exemplo, determinadas fórmulas que podem considerar-se definidoras duma tipologia genérica,<sup>13</sup> que são propostas (normalmente) na primeira estrofe, depois de apostrofar ao interlocutor, para introduzir a pergunta ou requerer uma informação sob uma questão precisa.<sup>14</sup> Porém, o copista que transcreveu o fragmento no cancionero *B* previu um espaço suficiente para completar a primeira cobra e para transcrever outras três, e nestas desenhou as capitais de estrofe *A*, *P* e *A*, que podem ver-se como indício dos nomes *Afonso Eanes do Coton* e *Pero da Ponte*, que estariam a encabeçar as cobras.<sup>15</sup> Defendemos, então, a hipótese de ser este texto uma *tenção* transmitida fragmentariamente, cujos interlocutores seriam Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte, talvez com motivo de satirizar algum defeito físico ou por algum feito acontecido no contexto da conquista de Jaén.

<sup>12</sup> MedDB (10-2-2012); *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa); *Cantigas de escárnio* (Videira Lopes).

<sup>13</sup> Lanciani 1995; *Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani): 187-209.

<sup>14</sup> Como acontece com o fragmento atribuído a Joan Airas, dirigido a Rui Martiiz, que reproduz uma fórmula (que, como os vocativos, destacaremos tipograficamente) que serviria para introduzir o tema do diálogo e, simultaneamente, facilita a classificação genérica do fragmento: «*Rui Martiiz*, pois que est'é assi / que vós ja máis quisestes viver / en Leon, e nos veestes veer, / *dized'agora vós un preit'a mí*, / *Rui Martiiz*, assi Deus vos perdon». Cf. MedDB (10-2-2012). O dado principal para a adscrição desta cantiga no género recolhe-se numa rubrica explicativa que se reproduz em *V* complementando o texto; porém, as características formais ajudam a reconhecer este fragmento como o começo dum diálogo entre o trovador Joan Airas e o evocado Rui Martiiz, de quem nada mais se conhece que esta menção. Para mais informação sobre a existência de autores só testemunhados nas *tenções* galego-portuguesas, cuja produção estaria “perdida”, veja-se o trabalho de Lanciani 2010.

<sup>15</sup> Isto responde a outra característica formal da *tenção* galego-portuguesa: normalmente, todas as cobras começam com uma interpelação ao interlocutor. Desta maneira, estabelecem-se anáforas nas cobras alternativas, seguindo a intermitência regrada das vozes dos autores. É possível apreciar, então, que o vocativo *Pero da Ponte*, que se localiza no *incipit*, tivesse correspondências paralelísticas com o primeiro verso da terceira estrofe, onde em *B* o copista transcreveu um *P*; do mesmo modo, *A* corresponderia a *Afonso Eanes do Coton* nas cobras II e IV.

Existe outra composição de natureza dialogada entre os dois autores, que se originou também por iniciativa de Afonso Eanes do Coton.<sup>16</sup> Esta cantiga, que é a que melhor ilustra o contacto directo entre Coton e da Ponte, é uma *tenção* transmitida pelos cancioneiros *B* e *V*. O diálogo desenvolve e enlaça vários fios temáticos de especial interesse para os estudos da cultura trovadoresca: por um lado, a própria classe social dos interlocutores e, por outro, mas estreitamente relacionado com o anterior, a actividade trovadoresca de ambos. É por este motivo que queremos dedicar as páginas que seguem à edição e comentário deste texto singular.

## 2. O DEBATE *B969* / *V556*

À diferença das antologias provençais e francesas, as colectâneas galego-portuguesas não apresentam uma secção específica concebida para agrupar os textos que pertencem ao género *tenção*, talvez porque, segundo se diz na *Arte de Trovar*, estes cantares podiam ser «d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer».<sup>17</sup> Porém, as composições que consideramos sob esta etiqueta genérica<sup>18</sup> encontram-se, independentemente

<sup>16</sup> Chamamos a atenção sob o feito de ser Coton quem toma a iniciativa nos dois debates e ser autor duma sátira dedicada a Pero da Ponte; no entanto, este último não dedicou nenhum escárnio directo contra Coton.

<sup>17</sup> Cf. *Arte de Trovar* (Tavani): 43.

<sup>18</sup> Consideramos que o corpus esta constituído por 33 textos. Na identificação das *tenções* é importante à informação sob o género que nos brinda a poética fragmentária galego-portuguesa, a *Arte de Trovar*, mesmo se reproduz uma explicação mais descritiva do que preceptiva: «Outras cantigas fazem os trovadores que cham<am> *tenções*, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> diga aquilo que por bem tever na prim<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrario. Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo <por> cada ùa a sua par. Se i ouver d'aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outro<o>» (*Arte de Trovar* [Tavani]: 43). Também é importante, para o reconhecimento destas composições, as pautas que definem uma tipologia do debate na escola lírica peninsular – Lanciani 1995; *Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani): 187-209 –, a série limitada de rubricas que complementam alguma das composições classificando-as no género, a anotação *tençon* que o humanista Angelo Colocci escreveu ocasionalmente no cancionero *B* (esta apostila collociana

da temática que tratam, nos três sectores dos apógrafos italianos; a maior parte destes textos localiza-se no último bloco da tripartição – aquele ideado para as cantigas de *escárnio* e *maldizer* –, em correspondência com a temática maioritária dos debates conservados (há alguma mostra associável ao assunto amoroso, mas nenhum diálogo parece estar em relação à temática da *cantiga de amigo*); ademais, tendo em consideração as citadas palavras do tratadista, não se transmite nenhuma cantiga dialogada de tema amoroso no *Cancioneiro de Ajuda*. Poder-se-ia conjecturar que a *tenção* atravessaria talvez por certa “marginalidade” inicial em relação aos outros géneros, privilegiados na confecção das antologias.<sup>19</sup>

O debate entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte encontra-se na secção segunda dos apógrafos, aquela que primitivamente fora concebida para acolher em exclusividade *cantigas de amigo*. Este cantar corresponde a B969 (f.209v, col. a-b) e V556 (f.88r, col. a-b); a cópia do texto aparece no interior dos cancioneiros intercalada numa série de composições atribuíveis a Afonso Eanes do Coton, que, como dissemos, é o autor que toma a iniciativa no diálogo.<sup>20</sup> Exactamente, encon-

encontra-se complementando as cantigas B144, B403bis, B416, B465, B1181, B1493, B1494, B1509, B1550, B1573, B1624, B1652), e por último há de ter-se em consideração que, às vezes, os trovadores utilizaram a expressão *tenço* para se referir ao diálogo que estavam a manter com o seu interlocutor, como sucede em B403bis/V14, B1181/V786, B1221/V826, B1493/V1104, B1550, B1573; também se inclui o termo *tenço / entenço*, mas não aplicando-se ao próprio diálogo que se estava a desenvolver, em V1010, V1021, V1022, B1624. Para mais informação sob a *tenção* e o *partimen* desde o ponto de vista teórico, veja-se Billy 1999, Ghanime López 2002, Gonçalves 1993a, Lorenzo Gradín 1993.

<sup>19</sup> A propósito da tradição manuscrita galego-portuguesa, veja-se Gonçalves 1993b; Resende de Oliveira 1994.

<sup>20</sup> Normalmente as cantigas dialogadas entre dois trovadores aparecem copiadas na série de textos que se assinam àquele que toma a iniciativa, como no caso desta *tenção* começada por Afonso Eanes do Coton, que se transmite entre as cantigas atribuídas a este nos cancioneiros B e V. No entanto, há excepções a esta tendência: B465 e B477 aparecem numa série atribuída a Alfonso X, mas os dois textos são começados pelo interlocutor do rei castelhano, que, no primeiro caso, é Garcia Perez e, no segundo, Arnaut Catalan. Nestes casos, a causa pode estar relacionada com o feito de serem dois autores sem mais representação nos cancioneiros galego-portugueses e, ademais, a estabelecer um diálogo com o monarca, os dois debates puderam facilmente assimilar-se na série de cantigas de Alfonso X. Outros dois exemplos de “perturbação”, são as duas *tenções* em que participa Vasco Gil: V1020, entre este trovador e Pero Martiiz, localiza-se entre as cantigas de Joan Soarez Coelho, sem se acompanhar de rubrica atributiva a um dos dois autores em diálogo. A outra *tenção* é B1512, entre

tra-se entre uma *cantiga de amor* (B968-V555), e um *escárnio de amor* (B970-V557), que é seguido duma outra *cantiga de amor* (B971-V558), que em V apresenta atribuição a Airas Engeitado.

Em ambos os códices há, precedendo, uma rubrica atributiva escrita por Colocci. Existe, no entanto, uma diferença notável na disposição da informação, pois em B969 o humanista escreveu *Esta tençon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton* (e chamou a atenção sob ela mediante o desenho duma *manetta*) e em V556 dispus *Pero da Ponte e Afons'Eanes do Coton fezeron esta tençon*. Em B, aliás, Colocci apontou na margem inferior do fólio 209v *tenzõ*, para destacar o género da composição.<sup>21</sup>

Para efectuar a edição da cantiga, utilizamos as edições fac-similares dos cancioneiros: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 e *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*.<sup>22</sup> Os critérios que seguimos para o estabelecimento e fixação do texto são os que se reproduzem nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*.<sup>23</sup>

Vasco Gil e Alfonso X, que vai com rubrica atributiva ao trovador português, mas aparece transcrita entre os ciclos de Fernan Garcia Esgaravunha e de Pero Mafaldo.

<sup>21</sup> A seguir o diálogo aparece, em B, uma linha de texto copiada por Colocci (*A quantos saben trobar*) que se acompanha da numeração 970, e reservou-se um espaço com capacidade para receber a cópia de duas estrofes no mesmo fólio e outras duas poderiam conter-se no fólio seguinte (o f. 210r col. a). Isto pode levar a pensar que falta uma composição completa. Em V, o fragmento textual, reproduzido na parte final da col. b do f. 88r, consiste em quatro linhas e não se reservou espaço para a cópia posterior de texto. Neste códice, complementa-se com o número 182, escrito na margem. O texto é como segue: «A quantos sabem trobar: / quero eu que veiam o enfadamento / das trobas fetas, e, per Deus Nostro, / quen quanto ussa non pod enprestar» (cf. MedDB [15-3-2012]). No entanto, a hipótese de ser uma composição fragmentária não é unânime. Em CMGP oferece-se uma interpretação diferente do texto transcrito: «A seguir a esta tenção, em V (em B só 1ª frase) lê-se: A quantos sabem trobar/ quero eu que vejam o enfadamento das trobas feitas e pois verom que ningũa cosa nom podem prestar. Embora em V a frase apareça disposta em forma de estrofe, tratar-se-á certamente de um comentário posterior, talvez da mesma época das trovas apócrifas acrescentadas, aqui e ali, aos primitivos manuscritos galego-portugueses, aproveitando alguns espaços em branco. Tal como acontece com algumas destas trovas, desconhecemos quem teria sido o autor deste curioso comentário depreciativo». Cfr. CMGP (15-3-2012).

<sup>22</sup> Cf. Colocci-Brancuti (fac-simile) e V (fac-simile).

<sup>23</sup> Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaíña 2007.

Número nos repertórios: 2,18 e 120,34;<sup>24</sup> 971.<sup>25</sup>  
 B969, f.209v, col. a-b / V556, f.88r, col. a-b

– Pero da Pont', e[n] un vosso cantar  
 que vós ogano fezeistes d'amor,  
 fostes-vos i escudeiro chamar  
 e dized'ora tant', ai trobador!:  
 pois vos escudeiro chamastes i, 5  
 por que vos queixades ora de mi  
 por meus panos, que vos non quero dar?

– Afons'Eanes, se vos én pesar,  
 tornade-vos a vosso fiador;  
 e de m'eu i escudeiro chamar, 10  
 e por que non, pois escudeiro for?  
 E se peç'algo, vedes quant'á i:  
 non podemos todos guarir assi  
 come vós, que guarides per lidar.

– Pero da Ponte, quen a mi veer 15  
 desta razon ou doutra cometer,  
 que[r]rei-vo-lh'eu responder, se souber,  
 como trobador deve responder:  
 en nossa terra, se Deus me perdon,  
 a todo escudeiro que pede don 20  
 as mais das gentes lhe chaman segrer.

– Afons'Eanes, est'é meu mester,  
 e per esto dev'eu a guarecer  
 e per servir donas quanto poder;  
 [e] máis ña ren vos quero dizer: 25  
 en pedir algo non digu'eu de non  
 a quen entendo que faço razon,  
 e ala lide quen lidar souber!

<sup>24</sup> Tavani 1967.

<sup>25</sup> D'Heur 1973b.

– Pero da Ponte, se Deus vos perdon,  
no[n] faledes máis en armas, ca non  
vos está ben, esto sabe quen quer. 30

– Afons'Eanes, filharei eu don,  
verdade vos á i, Cor de Leon,  
e faça quis cada quen seu mester.

1 daponte B da ponte V 2 fesestes BV 4 Et B et V . gobador B  
trebador V 6 de m̃ B de m̃ V 8 A fom' an̄ s B Afom̄ an̄ s V 9 Ternadeu9  
B t'nadeu9 V 10 Et B . est udeyro B estudeyro V 11 Et B . estudeyro B 12  
Et B et V 15 dapõt B . am̃ V 16 tometer V 17 Querey uolheu B q̄rey  
uolheu V 19 En uossa B 20 *a todo escudeiro que pede don om. B* . atodo  
oscudeyro V 21 entes V . tamã B thamã V . seg̃l B seg̃l V 22 Afom̄ an̄ s  
B Afom̄ an̄ s V 23 Et per BV 24 Et per BV 24 unas V 25 Mais B mays V  
. *ren vos quero dizer om. B* 27 cantêdo B . fazo V 28 Et B et V . soubor V 29  
dapõ B . des V 30 No faledes B no faledes V . ca nẽ B 31 nõ esta V 32 A  
fom' an̄ s B Afoman̄ s V . en B 34 et V

1 hũ BV . uosso BV . cãtar V 2 uos BV 3 Fosteuos B fosteuos V . hy BV .  
escudeyro V 4 tantay BV 5 Poys B poys V . uos BV . escudeyro BV .  
chamast̄ s V . hy BV 6 Por que uos B por q̄uos V . q̄ixades V 7 Por me  
9 B . que u9 B q̄u9 V . nõ BV . q̄ro V 8 se uos B seus V . ã pesar V 9  
auosso BV 10 ã V . hy BV 11 ã V . porq̄non V . poys B . escudeyro V  
12 uedes BV . hy BV 13 nõ V . assy BV 14 uos BV . q̄ V / p V 15  
dapõt̄ V . quẽ BV . amj B . veer] ueher BV 16 razom V 17 rresponder V  
. sse BV . ssouber V 18 deue BV . rresponder V 19 ã nossa V . de 9 B .  
d̄s V . p̄dom BV 20 q̄ V . dom V 21 ientes B . seg̃l B seg̃l V 23 deueu  
B deueu V . aguarçer V 24 seruir B seruir V . quãto BV 25 hũa BV . rẽ B  
. uos V . q̄ro V . diz̄ V 26 ã pedir V . nõ V . de nõ V 27 A quẽ B aquẽ  
V . q̄ V . rraçõ V 28 quẽ V 29 da pôte V . d's B . u9 BV . perdom BV  
30 mays BV . ã V . ca nõ V 31 bẽ V . quẽ q̄r V 32 filharey BV . dom  
BV 33 u'dade BV . uos BV . ay BV . cor de Leom B cor de leom V 34  
faça BV . quis cada quẽ B qis cada quẽ V

## 3. MÉTRICA E RIMA

Segundo a descrição que se oferece sob este género dialogado na poética galego-portuguesa, a *Arte de Trovar*, desde o ponto de vista formal, a *tenção* devia ser uma cantiga de mestria com um número par de cobras e de findas. Desta maneira, os trovadores que participavam no diálogo deviam intervir ordenadamente por estrofes, alternando-se nas vozes, em equidade de cobras e findas. De acordo com isto, vemos que esta composição consta de quatro estrofes de sete versos decassílabos agudos e duas findas de três versos decassílabos agudos, reproduzindo a fórmula *ababcca*. Esta estrutura encontra-se entre as mais empregadas no debate galego-português, segundo se conclui da observação das monstas conservadas nos cancioneiros; porém, nos debates conservados desta escola, o esquema de rimas mais utilizado corresponde a *abbacca*, seguido de *ababcca* e *abbaccb*.

Neste texto verifica-se outra prática maioritária no género: os pares de estrofes aparecem relacionados estreitamente entre si por médio da técnica das *cobras doblas*.<sup>26</sup> Isto significa que, ainda que todas as estrofes seguem o modelo *abbacca*, as rimas são idênticas em cada par de cobras e os timbres vão modificando-se nos pares consecutivos. Ademais, as duas findas retomam a rima dos versos finais das estrofes III e IV. Assim, o esquema estrutural desta composição é o seguinte:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
<i>I - II</i>	ar	or	ar	or	i	i	ar
<i>III - IV</i>	er	er	er	er	on	on	er
<i>findas</i>					on	on	er

<sup>26</sup> Mediante uma pesquisa na MedDB (19-3-2012), vemos que o procedimento das *cobras doblas* foi maioritário no corpus das *tenções*, mas não absoluto: as cantigas 125,49 e 126,5 seguem o modelo das *cobras unissonantes* e nas cantigas 88,13 (marcado como fragmento), 135,3 e 152,7 definem-se como *cobras singulares*. A propósito desta técnica na lírica galego-portuguesa, veja-se Correia 1995.

## 4. VERSÃO DO TEXTO

– Pero da Ponte, num vosso cantar  
 de amor que este ano vós fizestes,  
 fostes-vos chamar nele escudeiro  
 e dizei agora o seguinte, ai trovador!,  
 pois escudeiro vos chamastes nele, 5  
 por que vos queixais agora de mi  
 porque não vos quero dar os meus panos?

– Afonso Eanes, se vos pesa isso,  
 volvei com o vosso fiador;  
 e a propósito de eu ali me chamar escudeiro, 10  
 por que não, se escudeiro for?  
 E se peço algo, vedes quanto há nisto:  
 não podemos todos permanecer assim  
 como vós, que ficais para lidar.

– Pero da Ponte, quem me vier 15  
 desafiar por este assunto ou outro,  
 querer-lhe-ei responder, se souber,  
 como trovador deve responder:  
 em nossa terra, Deus me perdoe!,  
 a todo escudeiro que pede dom 20  
 a maioria das gentes lhe chamam segrel.

– Afonso Eanes, este é meu ofício,  
 e por isto devo ganhar-me a vida,  
 e por servir donas quanto poder;  
 e uma coisa mais vos quero dizer: 25  
 não digo eu que não em pedir algo  
 a quem entendo que tenho razões [de lho pedir],  
 e lá lide quem lidar souber!

– Pero da Ponte, Deus vos perdoe,  
 não faleis mais em armas, que não 30  
 vos está bem, isto sabe qualquer.

– Afonso Eanes, tomarei eu dom,  
 verdade vos há nisto, *Cor de Leão*,  
 e faça cada um o seu ofício.

## 5. NOTAS AOS VERSOS<sup>27</sup>

[1] Seguimos a proposta de emenda de Michaëlis, que é a mesma que a que reproduzem Fernández Pousa, Lapa, Bertolucci, Gaspar, Lopes e CMGP, pois parece faltar o sentido da preposição *en* no contexto dos versos. Desde o ponto de vista gráfico, o erro poder-se-ia explicar como uma omissão da consoante nasal, que talvez se representava mediante uma abreviatura sobre o <e>. Esta emenda não foi adoptada nem entendida da mesma maneira por outros editores: Panunzio deveu inspirar-se na correcção da editora alemã e ofereceu a leitura *Pero da Ponte*, [*en*] *hun vosso cantar*, reconhecendo que «A integración está en Michaëlis e mais en Lapa».<sup>28</sup> Porém, essa proposta não tem o mesmo resultado que a de Michaëlis, porque nesta não se considerou uma elisão vocálica no sobrenome em contacto com a preposição, o que comporta diferenças importantes nos planos ecdótico e métrico. O mesmo se pode dizer da leitura de Juarez, que justificou de tal maneira: «es necesario añadir una sílaba (en nuestra edi. [*en*]) para la medida»,<sup>29</sup> mas a afirmação contradiz-se directamente com a solução que reproduz no texto: *Pero da Pont'(e)*, [*en*] *un vosso cantar*. Pimpão e Silva respeitaram a lição dos manuscritos. Também seguiram *B* e *V* os Machado e Braga, respectivamente.

<sup>27</sup> Nas anotações tivemos em consideração todas as edições anteriores da cantiga, especialmente aquelas críticas e interpretativas: Edição paleográfica: Monaci 1875: 199. Edição semi-diplomática: Machado–Machado 1949-1964 (vol. 4, 1953): 344-5. Edições críticas: Pero da Ponte (Fernández Pousa): 808; Bertolucci Pizzorusso 1966: 123-4; Pero da Ponte (Juárez Blanquer): 123-7; *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52; Pero da Ponte (Panunzio): 99-102; Ferreira da Silva 1993: 189-91. Edições interpretativas: Braga 1878: 106; da Costa Pimpão 1947: 88-9; Afons'Eanes do Coton (Gaspar): 57-60; *Cantigas de escárnio* (Videira Lopes): 104-5; CMGP (2-3-2012). Edição divulgativa: Álvarez Blázquez 1975: 38-9. Ademais, Carolina Michaëlis editou parcialmente esta cantiga: Michaëlis 1990: 453-5.

<sup>28</sup> Pero da Ponte (Panunzio): 100.

<sup>29</sup> Pero da Ponte (Juárez Blanquer): 123.

[2] Os Machado, Fernández Pousa, Panunzio e Bertolucci reproduziram *fesestes*, seguindo a lição manuscrita; porém, o verbo deve ser emendado, pois a forma correcta do pretérito corresponde a *fezestes*, a partir do latino FĒCĪSTĪS.<sup>30</sup>

O *cantar d'amor* que Coton alude nestes versos iniciais poder-se-ia corresponder, em vista das cantigas conservadas nos cancioneiros, com *Vistes, madr'o escudeiro que m'ouvera levar sigo?* (B831/V831) de Pero da Ponte, que se classifica no género de *amigo*. Michaëlis reconheceu que «pode ser que outro d'amor se perdesse», ou também, segundo a editora, «é possível que a nomenclatura dos diversos generos ainda não estivesse bem fixada em meado do sec. XIII».<sup>31</sup>

[4] Emendamos aqui e nos versos 10, 11, 12, 23, 24, 28 e 34 a forma latinizante do conector *et a e*, como fizeram Lapa, Silva, Gaspar, Lopes e *CMGP*.

Corrigimos a *trobador* a lição dos manuscritos, que em *B* é *gobador* (explicar-se-ia como um erro de <g> por <tr>), sendo em *V* *trebador* (com erro dum <e> em lugar de <o>). Fernández Pousa seguiu *V* sem emendas. Os Machado, Bertolucci, Panunzio e Juarez optaram pela emenda *gabador*. Juarez deu a esta voz o sentido 'presumido', e Panunzio pronunciou-se a favor de *gabador* frente a *trobador* porque, segundo este editor, «mellora o sentido do verso, sulñando a súa mordaz ironía. O sentido da primeira estrofa é: “Pero da Ponte, vós que nun cantar de amor (de amigo) composto por vós mesmo este ano vos atribuíste-lo título de escudeiro, dicídeme agora, ¡ai, chufón (fachendoso)!, ¿por que vos queixades se vos denego as roupas?”». <sup>32</sup> Desde o nosso ponto de vista, vemos preferível a forma *trobador* por várias razões: primeiro porque o erro gráfico em *B* e em *V* tem justificação fácil. Em segundo lugar porque, ainda que não determinante, *trobador* é uma expressão mais recorrente na linguagem lírica profana, entanto que *gabador* não se documenta na lírica; só encontramos uma ocorrência desta voz na *Crónica Troiana* e outra na *Historia Troiana*.<sup>33</sup> Ainda, por último, damos prioridade a este substantivo porque, no contexto desta *tenção*, poderia entender-se com ironia, dentro do ataque que Afonso Eanes do Coton

<sup>30</sup> Ferreiro 1999: 331.

<sup>31</sup> Michaëlis 1990: 453-4.

<sup>32</sup> Pero da Ponte (Panunzio): 100.

<sup>33</sup> DDGM. RILG (24-11-2011), s.v. 'gabador'.

dirige ao seu adversário: ao chamar *trobador* a aquele que se designou a si mesmo *escudeiro*, estar-se-ia a reforçar a contradição consistente em que um personagem assim definido reclamasse uns *panos* como benefício ou pago da sua actividade. Esta ideia encontraria, ademais, apoio nos vv. 20-21, onde Coton degrada a Pero da Ponte à condição de *segrel*, uma vez que, na segunda estrofe, este reafirmou o seu ofício de escudeiro e declarou-se com direito a reclamar *don*.

[6] Pimpão, Lapa e Bertolucci reproduziram *min / mim*, a partir da *lectio* manuscrita. Braga, Michaëlis, os Machado, Fernández Pousa, Panunzio, Juarez, Silva, Gaspar, Lopes e CMGP editaram o pronome sem nasal final, *mi*. Desde o nosso ponto de vista, vemos preferível emendar o pronome em posição de rima a *mi*. No seu estudo sobre a rima entre vogais orais e nasais, Cunha aceitava a relação entre *min* e palavras rimantes em *i*;<sup>34</sup> mais tarde, Lapa admitiu este tipo de correspondências rimáticas e a necessidade de «cingirmo-nos respeitosamente à lição dos manuscritos, até se conhecer a razão por que os trovadores, tendo no seu arsenal poético *mi* e *min*, e empregando-os na mesma estrofe, escolhiam precisamente a forma nasalada para rimar com um fonema oral».<sup>35</sup> Não obstante, de acordo com Montero Santalla,<sup>36</sup> no caso do pronome *min*, deveu haver uma intervenção dos copistas, que escreveriam num momento em que *min* tinha já vigência sobre *mi*. Se a transcrição se fazia dum texto escrito numa época anterior, introduzir-se-ia a forma de mais uso num descuido fácil, consistente na adição dum til, ou poderia ter-se introduzido com afã correctivo, cuidando que o amanuense anterior omitira o signo. Se o que se transcrevia era um texto oral, a alteração poder-se-ia cometer de forma fácil. De acordo com estas reflexões, optamos por emendar o pronome em posição de rima a *mi*. Observe-se, ademais, que, no v. 15, propomos também a forma *mi*, seguindo o manuscrito B.

[7] Entende-se que os *panos* são o pago ou benefício que o jogral recebe a cambio da sua actividade. Na lírica profana galego-portuguesa há más alusões a esta prática; por exemplo, na tensão entre Joan Garcia de Guilhade e Lourenço: «Joan Garcia, tal paga achará / en vós o jograr, quand'a vós veer; / mais outr'a quen meus mesteres fezer, / que

<sup>34</sup> Ferreira da Cunha 1961.

<sup>35</sup> Rodrigues Lapa 1982: 272.

<sup>36</sup> Montero Santalla 2000: 1446-8.

m'eu entenda, mui ben me fará, / que panos ou algo merecerei; / e vos-  
sa paga bena leixarei / e pagad'a outro jograr qualquer» (70,33 estrofe  
IV); também no pranto pela morte do rei Don Dinis de Portugal  
composto por Joan, morador em Leão: «Os trobadores que pois ficaram  
/ eno seu regno e no de Leon, / no de Castela e no d'Aragon, / nunca  
pois de sa morte trobaron; / e dos jograres vos quero dizer: / nunca co-  
braron panos nen aver, / e o seu ben muito desejaron» (62,2 estrofe II).  
É possível que os panos que se deviam ao jogral originassem a cantiga  
*De quant'oj'eu no mundo temia* de Joan Servando (77,6). Igualmente exist-  
tem indícios na poesia religiosa: na *Cantiga de Santa Maria* 194 (*Como  
Santa Maria livrou ãu jograr dũus que o querian e lle querian fillar o que tragia*),  
encontra-se um jogral que andava de corte em corte e, um dia, parou na  
morada dum cavaleiro que, levado pela cobiça, quis roubar a besta e os  
panos que pertenciam ao jogral; cabe pensar, que este os ganhara pelo  
serviço que prestava nas cortes que frequentava.

[8, 22, 32] Há um erro de cópia no antropónimo que se reproduz  
em anáfora nestes versos. Pimpão, os Machado, Gaspar (nas cobras II e  
IV) e *CMGP* adoptaram a emenda *Afons'Anes*, mas esta solução não pa-  
rece recomendável, porque o verso resulta hipómetro. Fernández Pousa  
corrigiu a *Afons(o) Anes* nos vv. 8 e 32, e emendou o v. 22 a *Afons'Anes,  
est(o) é*. De maneira semelhante, Panunzio editou *Afom[s o] Anes* nos vv.  
8 e 32 e *Afom[s'] Anes, est[e] é* no v. 22. Também os Machado dis-  
puseram nesse verso *Afoms Anes, este [h]e*. Pensamos que a reposição da  
vogal no demonstrativo não é necessária, e coincidimos na correcção à  
forma do antropónimo, *Afons'Eanes*, que praticaram Braga, Michaëlis,  
Lapa, Bertolucci e Silva. Segundo este último editor: «Ao escreverem  
Afõm, os copistas, muito provavelmente, interpretaram mal o antece-  
dente já que tal grafia deve corresponder a Afõsse. Em apoio desta  
hipótese, note-se a presença do sinal de nasalização sobre o *o* e o facto de  
a tábuca de erros de V elaborada por Monacci registar dois exemplos de  
troca de *n* por *ss* (p. XXVIII)». <sup>37</sup> Sem justificação, Juarez mudou a for-  
ma galego-portuguesa do antropónimo pela castelhana, *Alfons'Eanes*.

Braga propus a leitura *se vos eu pesar*, com um pronome pessoal *eu*  
em lugar do pronome *en* que oferecemos nesta edição.

[9] *Fiador* deriva do verbo *fiar*, procedente do latim vulgar \*FIDĀRE,  
do clássico FĪDĒRE. No texto está proposto como 'aquele que presta

<sup>37</sup> Ferreira da Silva 1993: 191.

uma fiança'. Na língua medieval, a expressão é muito mais frequente na linguagem notarial do que na lírica; na produção trovadoresca, o termo encontra-se também numa composição de Gil Perez Conde (56,6) e em outra de Joan Airas (63,38).<sup>38</sup>

[15] Em base à *lectio* manuscrita *ueber*, reproduzimos *veer*, que é uma das variantes existentes para a P3 do futuro de conjuntivo do verbo *viir*, como fizeram Lapa e Silva (*veer*), os Machado e Fernández Pousa (*ueber*), Braga, Pimpão, Bertolucci e Panunzio (*veber*). Gaspar editou *veier*. Juarez apresentou a forma verbal *vener*, com uma consoante nasal que não se corresponderia com a realidade linguística.

A partir da voz do latim clássico *MĪHĪ*, empregou-se no latim vulgar *MĪ*. Deste originou-se *mi*, que mudou a *mim* por influencia da nasal inicial. As duas formas do pronome coexistem nos textos medievais galego-portugueses.<sup>39</sup> Bertolucci, Panunzio apresentaram o pronome pessoal *min*, seguindo *V* (frente a *B*, que oferece *mi* neste lugar). No entanto, damos prioridade à lição de *B* e recordamos que esta é a forma que se adoptou para este pronome no v. 6.

[16] *Cometer*, de *COMMĪTĒRE*, tem aqui o valor de 'atacar', 'acometer' ou 'desafiar'. Com estes sentidos encontra-se com frequência no interior das *tenções*, como exemplificam os versos seguintes: «Joan d'Avoin, já me cometer / veeron muitos por esta razon» que Lourenço dirige a Joan Perez de Avoin (75,10 vv. 1-2); «Joan Vaasques, pois me cometedes, / direi-vus én quant'i entend'e sei», de Pedr'Amigo de Sevilha a Joan Vasquis de Talaveira (81,1 vv. 8-9); «Dom Lourenço, muyto me cometedes, / e en trobar muyto vos ar loades», de Pero Garcia a Lourenço (88,13 vv. 8-9); «Vós, don Vaasco, ja me cometestes / doutros preitos» de Pero Martiiz a Vasco Gil (152,7 vv. 22-23).<sup>40</sup>

[17] Verifica-se neste verso um caso de assimilação da consoante final do pronome dativo de solidariedade *vos* com a inicial do pronome dativo *lhe*. Este tipo de encontro e assimilação está documentado noutros textos líricos; tomem-se como exemplos do fenómeno: «Encobrir non vo-lhas vejo fazer» (18,8, v. 1III); «quis Deus assi que vo-lhi foi mostrar» (25,87, v. 4II); «e direy-vo-lhis eu por en» (70,43, v. 3III);

<sup>38</sup> MedDB (24-11-2011).

<sup>39</sup> Ferreiro 1999: 245.

<sup>40</sup> Cfr. MedDB (24-11-2011).

«Morr’o meu amigo d’amor / e eu non volho creio ben» (70,30, vv. 1-2I); «que de min con tort’á, gracir volho ei» (81,5; v. 2II).<sup>41</sup>

Os Machado e Fernández Pousa, seguindo a lição de *B*, propuseram *querey*, sem emendas. Não obstante, consideramos necessária uma correcção à forma verbal de futuro. Gaspar entendeu o texto de forma diferente, apresentado uma emenda que consideramos menos plausível: *quer’eu vo-lb’eu responder*.

[20] O verso testemunha-se só em *V* dado que foi omitido completo em *B*. Em base à *V*, Panunzio e Silva reproduziram uma leitura com elisão da vogal inicial do substantivo por encontro com o artigo definido (*todo o scudeiro* Fernández Pousa e Panunzio, *todo o’scudeiro* Silva). A leitura destes editores aunaria a elisão vocálica do substantivo com a necessidade de resolver o encontro vocálico *o + o* em sinalefa, para oferecer um verso regular desde o ponto de vista métrico. Mais complexa é a solução que se oferece para estes encontros vocálicos em *CMGP*: *tod’o’scudeiro*. Michaëlis e Pimpão corrigiram a *todo o escudeiro*, e Juarez praticou uma emenda ao substantivo e propôs a elisão da vogal do indefinido como forma de regularizar metricamente o verso, *tod(o) escudeiro*.

Desde o nosso ponto de vista, pensamos que seria plausível *todo escudeiro*, que é a expressão que reproduzimos no texto, considerando que puído haver um erro de <o> por <e> no substantivo, sendo esta uma confusão frequente nos cancioneiros galego-portugueses; o encontro de vogais átonas (*o+e*) resolver-se-á em sinalefa. A solução coincide com a de Bertolucci, Lapa, Gaspar e Lopes.

O quantificador *todo*, em singular, quando está a exprimir a totalidade numérica, pode complementar um substantivo que se acompanha ou não de artigo.<sup>42</sup> Contudo, neste contexto é possível interpretar o indefinido *todo* com o sentido ‘qualquer’, que foi recolhido por Michaëlis e Lapa nos glossários das suas edições: Michaëlis para a expressão *tod’ome* ‘qualquer homem’, e Lapa na expressão *toda banderia* ‘qualquer parcialidade’.<sup>43</sup> Porém, veja-se que nestas expressões não se apresenta o artigo definido precedente ao indefinido *todo / toda*. Segundo Cintra e Cunha, o uso actual do artigo é muito mais frequente na língua contemporânea de Portugal que na do Brasil, onde se estabelece uma diferença

<sup>41</sup> Cf. MedDB (24-11-2011).

<sup>42</sup> Azevedo Maia 1986: 709-11.

<sup>43</sup> DDGM. RILG (24-11-2011), s.v. ‘todo’.

semântica marcada pelo artigo: *toda casa* ‘qualquer casa’ e *toda a casa* ‘a casa inteira’.<sup>44</sup>

Na expressão *don* podem diferenciar-se três valores contextuais: 1) Pode ser forma de tratamento que precede aos nomes próprios de pessoas da alta classe social. 2) Pode ter sentido próximo a ‘donativo’, ‘recompensa’, ‘pago’. 3) Pode funcionar como sinónimo de ‘talento’ ou ‘habilidade’. Este último valor não se regista nos glossários mais destacáveis da lírica profana galego-portuguesa (como se deduz da pesquisa no *DDGM*); no entanto aparece recolhido no glossário da *Historia Troiana* («mays cõ o teu amor bem sey que defendido seras et gardado por meu don que me as prometido»)<sup>45</sup> Neste verso de Afonso Eanes do Coton, o substantivo estaria principalmente proposto com o segundo valor, sendo este *don* associável aos referidos *panos* que serviriam como pago.

[21] Emendamos *segrel* a *segrer*, devido a que este substantivo aparece em posição de rima relacionado a outros elementos em *-er*: isto contraria a opinião de Lapa, para quem: «Devemos resistir à tentação uniformadora. A palavra *segrel* aparece pelo menos mais 4 vezes nos Cancioneiros, rimando com palavras em *-ér*: CB. 387, v. 18; 388, v. 7; CV. 663, v. 42; e 1175, v. 9».<sup>46</sup> Em efeito, ao fazer uma procura na *MedDB* comprova-se que o termo aparece em 5 *cantigas de escárnio* (16,3, 24,1, 56,6, 120,8, 131,6) e em outras 3 *tenções* (22,2, 79,52, 97,2).<sup>47</sup> Ademais, pensamos que talvez deveria considerar-se nesta lista a sátira atribuída a Caldeiron, onde se inclui a expressão *segre*, que pode associar-se aos sentidos ‘mundo’, ‘existência mundana’, mas talvez também a *segrel* ou *ome de segre*.<sup>48</sup> Em várias dessas composições (concretamente, nas *cantigas de escárnio* 16,3 v. 5 I, 56,6 v. 1 II, 120,8 v. 2 II, 131,6 v. 4 III e na *tenção* entre Bernal de Bonaval e Abril Perez, 22,2 v. 7 VI),<sup>49</sup> a palavra ocupa um lugar destacado, em posição de rima, e associa-se sempre a termos de rima *-er*. Também se reproduz *segrer*, resultado duma emenda

<sup>44</sup> Cintra–Cunha 1984: 233-4.

<sup>45</sup> *DDGM*. RILG (14-6-2011).

<sup>46</sup> *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52.

<sup>47</sup> *MedDB* (30-11-2011). Uma análise detalhada da expressão nas cantigas profanas que incluem a palavra pode ver-se em Michaëlis 1990: 649-60.

<sup>48</sup> Veja-se a explicação em González 2013 (c.s.).

<sup>49</sup> Para um estudo desta tenção e da inclusão do termo em questão, veja-se Brea López 2013 (c.s.).

a *seigneur*, no jocoso diálogo entre Martin Soarez e Pai Soarez de Taveiros (97,2 v.7 IV), com motivo de escarnecer um vilão aspirante a jogral.<sup>50</sup>

Montero Santalla acolheu uma regularização da rima *-er* em todos estes casos, adoptando como palavra rimante o substantivo *segrrer*.<sup>51</sup> Neste texto, não obstante, a maioria dos editores anteriores conservaram a forma *segrel*, à excepção de Braga e Gaspar (que ofereceram *segrrer*), Michaëlis, Pimpão e Alvarez Blázquez (que editaram *segler*).

*Segrrer* foi o termo utilizado na Península Ibérica para designar a aquele que interpretava, cantava e também compunha canções trovadorescas. A partir dos cantares A396, B1514 e B1515, Michaëlis estabeleceu esta diferença: «o vilão que cantava e poetava se chamava *jograr*; *segrel* o escudeiro que cavalgava de corte em corte, aceitando paga da sua arte; e *trovador* o fidalgo independente que se deleitava versificando, em harmonia com a definição, dada em 1275 por Alfonso X na sua resposta à *Supplicação* de Guiraut Riquier».<sup>52</sup>

Efectivamente, a expressão, ademais de se apresentar na lírica profana, aparece em essas outras duas fontes destacadas pela editora alemã: uma das referências contem-se no *Regimento da Casa Real* decretado por Afonso III em 1258; a outra está na *Declaratio* que Alfonso X dirigiu a Guiraut Riquier, jogral de origem provençal que se encontrava na corte castelhana: «hom apela «joglars» / totz cels cels estrumens, / et als contrafazens / diz hom «remendadors», / e ditz als trobadors / «segriers» per totas cortz».<sup>53</sup>

Menéndez Pidal considerou que o *segrel* estaria incluído dentro da jograria, em base a várias afirmações que se recolhem em diferentes cantigas trovadorescas.<sup>54</sup> Certamente, Gil Perez Conde, num escárnio dirigido a um que chama *Jograr*, afirma: «Jograr, tres cousas avedes mester / pera cantar, de que se paguen en: / é doair'e voz e aprenderdes ben» (56,6 vv. 1-3), porque, precisa, «Sem ãa destas nunca bon se-

<sup>50</sup> Para mais informação sob esta *tenção*, veja-se: Martin de Soares (Bertolucci Pizzorusso): 51-55; *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 200; Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 106-24; Pay Soarez de Taveirós (González).

<sup>51</sup> Montero Santalla 2000.

<sup>52</sup> Michaëlis 1990: 454.

<sup>53</sup> Bertolucci Pizzorusso 1966: 103.

<sup>54</sup> Menéndez Pidal 1991: 43-5.

grel / vimos en Espanha, nen d'alhur non ven, / e sen outra, que a todos conven: / seer de bon sen» (vv. 7-9).<sup>55</sup>

[22] *Mester* introduziu-se na língua a traves do provençal antigo *mestier*, *mester*. Teve o sentido 'ofício', que é o que apresenta neste verso, mas também equivalia a 'necessidade', documentando-se com frequência no interior dos textos medievais em locuções do tipo *ser mester* ou *aver mester*.<sup>56</sup>

[23] *Guarir* procede da voz germana *WARJAN*. Nos textos medievais galego-portugueses aparece como 'proteger', 'curar', 'escapar dum perigo', 'viver sossegado', 'prosperar', 'sustentar' e 'residir'. Ademais de neste verso, o verbo reaparece no v. 14; nestas duas ocorrências, *guarir* pode entender-se com o valor 'sustentar-se' ou 'manter-se'. Estreitamente relacionada a esta forma, encontra-se no v. 23 *guarecer*, caracterizada pelo sufixo incoativo (-ESCE); neste, o sentido é também 'curar-se', 'curar', 'salvar-se', 'salvar', 'conviver'.<sup>57</sup>

[25] O verso transmite-se hipómetro. Para solucionar este problema propomos um conector *e* no início do verso, que serve para conferir ênfase à introdução dum novo argumento ou ideia. Com certa frequência, encontram-se expressões semelhantes no corpus profano galego-português, como: «ante mui ben e mais vos en direi» (2,8 v. 19), «e mais vos quer'end'ora dizer eu» (2,15 v. 19), «cuidand'en ben sempr'; e mais vos direi» (14,2 v. 4 e 14,13 v. 17), «E mais vos contarei de seu saber» (18,4 v. 22), «Si, senhor, e mais vos digo», «Si, senhor, e mais direi em», «Si, senhor, e mais vos direi» (25,34, vv. 4, 10, 16). O mesmo sucede em versos de Pero da Ponte: «e mais vos en direi, se vos prouguer» (120,6 v. 12), «E mais vus digu': en todas tres las leys» (120,30 v. 19).<sup>58</sup>

Para devolver o equilíbrio métrico ao verso, Lapa integrou o pronome adverbial *mais* [i] *ũa ren*. Fernández Pousa, Panunzio, Juarez, Silva e CMGP propuseram um pronome sujeito [eu] *dizer*. Bertolucci não praticou emendas, mas marcou a falta duma sílaba no interior do verso: *mays hũa ren \* vos quero dizer*. Braga, Pimpão, os Machado, Gaspar e Lopes reproduziram o verso hipómetro.

<sup>55</sup> MedDB (30-11-2011). Para mais informação sob a figura do *segrer*, ademais da bibliografia anterior, veja-se Resende de Oliveira 1993.

<sup>56</sup> DDGM. RILG (24-11-2011).

<sup>57</sup> Huber 1986: 206.

<sup>58</sup> Cf. MedDB (24-11-2011).

[29] Juarez editou *se Deus me perdon*, ainda que a forma pronominal deveria ser *vos* em base à lição dos manuscritos (*u9*).

[30] Marcamos a reposição da nasal final no advérbio de negação *non* porque não há indícios desta consoante ou da abreviatura correspondente nos manuscritos. Os restantes editores reproduziram *non* sem marcar a intervenção.

[32] Lapa apresentou uma leitura diferente para a parte final do verso, *filbar eu en don*, provavelmente condicionado pela leitura que fez do verso seguinte e talvez também influenciado pela proposta de Michaëlis: *Affons'Eanes, filbar ei eu don*. O verbo *filbarei* que reproduzimos no texto baseia-se na lição manuscrita. Não nos parece necessário nem correcto mudar o tempo verbal no contexto linguístico que fixamos para a finda.

[33] A nossa leitura *verdade vos á i, Cor de Leon* segue fielmente o transmitido no manuscrito *V*. O cancionero Colocci-Brancutti caracteriza-se por reproduzir aqui uma lição hipérmetra a causa dum <E> no começo do verso que consideramos um erro por adição. cremos que a nossa proposta é correcta desde o ponto de vista gramatical e semântico, tendo em conta o contexto delimitado na finda: ‘Afonso Eanes, tomarei eu dom, verdade vos há nisto, Cor de Leão, e dedique-se cada um ao seu ofício’. A interpretação que fazemos desta finda diferencia-se notavelmente das propostas apresentadas pelos editores anteriores, dado que tradicionalmente se consideraria, de forma equivocada, uma interjeição *ai* precedendo o vocativo *Cor de Leon*, e que para nós corresponde ao sintagma *á i*.

Com a leitura duma interjeição, criou-se a necessidade de emendar o verso para introduzir uma forma verbal, que variou de editor em editor: Michaëlis propus *Affons'Eanes, filbar ei eu don, / verdad'é, [de] vos, ay Cor-de-Leon*. Lapa, que também começou as correcções no v. 32 para “dar sentido” a esta finda, dispus: *Afons'Eanes, filbar eu en don / é verdad', e vós, ai, cor de leon?* Porém, essas leituras reproduzem intervenções desnecessárias no v. 32 e resultam semântica e sintacticamente difíceis. No entanto, houve outras propostas: Braga apresentou *verdade vos ay cor de leom*. Machado emendou a *Et vida de vos, ay! cor de Leom*. Fernández Pousa editou e [uer] (*li*) *dade uós, ay, Cor de Leóm!*. Pimpão, que explicava em nota «O texto tem *u'dade* e ainda não fora interpretado»,<sup>59</sup> propus *lidade vos: ay, Cor de Leom!*. Esta leitura foi seguida por boa parte dos editores

<sup>59</sup> da Costa Pimpão 1947: 89.

posteriores: Bertolucci (*e lidade vos, ay cor de leom*), Panunzio (*[e lidade] vos, ay, Cor de Leom!*), Silva (*e lidade vós, ai, cor de leon*), Gaspar (*e lidade vós, jai Cor de Leon!*), Lopes (*e lidade vós, ai, cor de leom!*) e CMGP (*e lidade vós, ai cor de leom*). Aparece também na edição divulgativa de Álvarez Blázquez (*e lidade vós, ai Cor de León*). Também Juarez se inspiraria nessa proposta, mas deu prioridade ao presente frente ao imperativo: *e lidades-vos, jay, cor de Leom!*.

*Cor de Leon*, segundo Michaëlis, seria uma alusão a Ricardo I de Inglaterra, *Cor de Leão*.<sup>60</sup> Lapa não aceitou isto totalmente e propôs uma comparação irónica mais simples, que parafraseou por: «É vós, meu ferrabrás, valente como um leão, não fareis a mesma coisa?».<sup>61</sup> Porém, como se explicou, a leitura e a interpretação que ofereceu Lapa para esta finda fica longe da que propomos no nosso texto. Ademais, a temática que se desenvolve neste debate – a posição social dentro da cavalaria e o exercício da poesia –, leva-nos a compartilhar a opinião da editora alemã.

Parece possível que o público da *tenção* entendesse o vocativo proposto por Pero da Ponte como uma forma de evocar o gosto pelas armas de Afonso Eanes do Coton. Assim, da Ponte responderia os ataques do seu interlocutor aplicando-lhe o sobrenome *Cor de Leon*, próprio de Ricardo I de Inglaterra (1157-1199), que foi uma figura histórica especialmente célebre pela actividade bélica, e mais preocupado pela luta que pelo governo do reino.<sup>62</sup> Esteve estreitamente relacionado com o movimento trovadoresco, pois era filho de Leonor Duquesa de Aquitânia e Condessa de Peitieu, e a ele atribuem-se várias peças líricas. Aliás, o apelativo, segundo Riquer,<sup>63</sup> poderia ter a sua origem na *tornada* da cantiga *Volontiers feira sirventes* de Bertran de Born, que diz: «Papiols, sias cochos: / Di·m En richart qu'es el leos. / E·l reis Felips anhels mi par, / Qu'aissi·s laissa deseretar».<sup>64</sup>

[34] Braga, Pimpão e os Machado incluíram depois do verbo um *pois* alheio à lição dos manuscritos. Reproduz-se também na edição divulgativa de Álvarez Blázquez.

<sup>60</sup> Michaëlis 1990: 454-5.

<sup>61</sup> *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52.

<sup>62</sup> Para mais informação sobre a biografia de Ricardo I de Inglaterra, consulte-se Flori 1999.

<sup>63</sup> de Riquer 1992, vol. 2: 751.

<sup>64</sup> Bertran de Born (Appel): 85.

## 6. COMENTÁRIO

O debate apresenta duas questões que se oferecem estreitamente relacionadas: a categoria social e o *status* profissional. Nesta conjunção temática reside a originalidade da cantiga, e a sua importância traduz-se em indícios biográficos importantes para os dois autores e, sobre tudo, na reflexão respeito a classe *segrel* como agente trovadoresco.

Na articulação do texto, verifica-se a adopção de procedimentos retóricos constantes e amplamente maioritários nas monstras galego-portuguesas conservadas do género *tenção*. Assim, todas as cobras e as findas começam com uma apostrofe ao interlocutor, uma figura de alocação que serve para captar e manter a atenção do outro e, devido a que na apelação se utilizava o nome do rival, podia também traduzir-se num ataque directo.<sup>65</sup>

Neste texto, Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte encabeçaram as suas respectivas intervenções interpelando-se mutuamente, e estabelecendo simetrias no plano estrutural. Aliás, o procedimento permite reconhecer quem começa e como se sucedem as vozes no discurso. Junto a estes vocativos no diálogo, encontramos outros dois. O primeiro é *trobador*, no v. 4, que Afonso Eanes dedica, talvez com ironia, a Pero da Ponte; este *trobador* pode considerar-se importante na exposição e estreitamente relacionado com o ataque que se dirige a Pero da Ponte, devido à categoria social e trovadoresca. O outro vocativo é *Cor de Leon*, com que Pero da Ponte apostrofaria a Afonso Eanes na parte final da composição.

Depois do vocativo que abre o diálogo, há vários versos (1-3) que servem para dar contexto, apoio e justificação à pergunta de Afonso Eanes do Coton. Estes versos iniciais, contêm uma referencia intertextual a um cantar de Pero da Ponte, que, como dissemos, poderia ser

<sup>65</sup> No conjunto das *tenções* esta técnica ocorre normalmente, embora se verificar algumas excepções, como *Vi eu donas encelado* B142 e *Vos que soedes en corte morar* B888 / V472 / V1036 (a propósito destas composições, veja-se Brea López 2009: 97-113; Pay Soares de Taveirós [González]); também faltam os vocativos onomásticos em três das quatro *tenções* em que participa o rei castelhano Alfonso X (*Ūa pregunt'ar quer'a el-Rei fazer* B465, *Sinner, [...] us vein quer* B477, *Senbor, eu quer'ora de vós saber* B1383 / V991), que é evocado mediante termos como *el-Rei* ou *Senbor*, mais respeitosos e, provavelmente, propostos para evitar um ataque que pudesse parecer irreverente.

*Vistes, madr'o escudeiro que m'ouvera levar sigo?*, do género de *amigo*, onde o poeta Pero da Ponte se apresentaria a si mesmo como escudeiro.

A *quaesitum* dispõe-se nos versos finais da primeira cobra, introduzida mediante o imperativo *dized'ora* (no v. 4), que é uma fórmula que serviria para requerer uma resposta argumentada por parte do interlocutor e estaria a formar parte das expressões marcadoras da tipologia genérica do texto. A pergunta-ataque de por que Pero da Ponte reclama uns panos que Afonso Eanes não lhe quer dar, apoia-se no argumento da classe social em que se incluiu o interpelado, enfatizando-se no discurso mediante a repetição do conceito (*fostes-vos i escudeiro chamar* no v. 3 e *pois vos escudeiro chamastes i* no v. 5).

Na resposta que brinda Pero da Ponte, podem distinguir-se duas partes: uma primeira (vv. 8-11), em que contesta e refuta as palavras de Afonso Eanes do Coton reafirmando a sua posição; no plano discursivo, isto implicou a repetição (em epífora com o v. 3) do sintagma *i escudeiro chamar* (no v. 10), e a pergunta retórica *e por que non, pois escudeiro for?*. Na segunda parte da estrofe (vv. 12-14), da Ponte lança um ataque directo ao adversário, acusando-o de se manter exclusivamente pela actividade bélica. Desde o ponto de vista argumentativo, o poeta valeu-se dum *simil* nestes versos que, significativamente, não compara a situação entre um e outro, senão que estabelece uma oposição entre a pluralidade e Coton (*non podemos todos guarir assi / come vós, que guarides per lidar*). Sem dúvida, esta comparação poderia estar proposta para ganhar-se o favor do auditório e, como veremos, não seria a única vez que Pero da Ponte procurasse a cumplicidade do público no interior do debate.

Na terceira estrofe encontramos, novamente, uma formulação recorrente na *disputatio* galego-portuguesa (dos vv. 15-19), pois, nas intervenções e réplicas, os trovadores utilizaram sintagmas conformados com os verbos *cometer* e *responder*. Aqui, concretamente, a afirmação *que[r]rei-vo-lb'eu responder [...]* / *como trovador deve responder* serve para introduzir um novo ataque e também para enfatizar discursivamente a réplica de Coton mediante a repetição verbal. Alias a valoração da refutação ganha importância, graças à comparação com a que seria própria dum trovador. Essa designação utilizar-se-ia aqui conotada positivamente (como quando na finda da *tenção* entre Vasco Gil e Pero Martins se reconhece a arte do adversário: «Pero Martiiz, respondestes tan ben /

en tod'esto, que fostes i con sén / e trobador, e cuid'eu que leestes»<sup>66</sup>). Desta maneira, Coton pretenderia incidir na ideia da boa qualidade da sua resposta e da sua arte no trovar, ao tempo que estabeleceria implicitamente uma oposição entre o discurso próprio (de trovador) e o do rival (rebaixado a segrel), situando-se num nível superior na pirâmide trovadoresca e social em relação ao interlocutor. Deste modo procuraria fazer mais funda a caída de Pero da Ponte com as declarações dos vv. 20-21, onde diz que é *segrer*, dado que é um *escudeiro que pede don*.

O intento de Coton de dissuadir a Pero da Ponte na demanda dos *panos* a traves do ataque à sua condição não é efectivo. Na sua intervenção, o *segrer* vai reafirmar o seu ofício e somar um novo argumento ao seu favor, ao anunciar que a sua actividade é também *per servir donas quanto poder* (v. 24). Este *serviço* deveremos interpretá-lo em relação à actividade trovadoresca e, provavelmente, Pero da Ponte estaria também aqui na procura da cumplicidade do público cortesão, especialmente o feminino, mas também todo aquele que valorasse o *trovar* e a *cortesía*.

Nesta parte do discurso, aparece no texto um verbo *dicendi* incluído numa fórmula (*[e] máis ãa ren vos quero dizer*) que introduz e enfatiza expressivamente o argumento da defesa própria. A estrofe conclui com a exclamação *e ala lide quen lidar souber!*, em que sobressai a noção da 'guerra' mediante a *derivatio lide* e *lidar*; no entanto, também é possível interpretar essa *lide* em relação ao desafio e debate trovadoresco (como ocorre no escárnio de Joan Garcia de Guillhade *Diss'*, *ai amigas, don Jan Garcia*, onde o verbo *lidar* aparece associado ao *trobar*). Desta maneira, Pero da Ponte respondeu insistindo no seu *mester* de escudeiro e justificando a sua actividade poética, *para servir donas*, em oposição implícita ao ofício de quem só sabe lutar; no contexto, entender-se-ia isto como um ataque a Coton, pois repete parcialmente a ideia do afã pelas armas que se condensa nos vv. 12-14. Observe-se, no entanto, que esta linha argumentativa nunca é replicada pelo trovador: na cobra III, este ataca o *status* de Pero da Ponte, mas não dá resposta à acusação de ter a guerra como actividade principal, e, na finda, evita o assunto sob o reproche de ser um tema inapropriado. Nessa derradeira intervenção de Coton, sobressai a negação ao motivo da luta, mediante a *epanadiplose* do v. 30, e incrementa-se a subjectividade mediante a fórmula de impreca-

<sup>66</sup> Vasco Gil (González).

ção do v. 29 (próxima à que o mesmo autor empregara no v. 19, fixando a palavra rima *perdon*).

Na última finda, Pero da Ponte reafirma a sua posição e o seu direito a cobrar *don*, que é um termo enfatizado discursivamente por ser *palavra rima* (vv. 20 e 32) e também graças à *paronomásia* com *non*, expressão rimante no v. 30. A noção da diferente dedicação dum e doutro apresenta-se também nestes últimos versos, destacada pela repetição do termo *mester* como *palavra rima* (vv. 22 e 34).

Nesta parte do discurso, cobra principalmente importância o apelativo com que Pero da Ponte se dirige ao seu interlocutor, *Cor de Leon*. É possível que *Cor de Leon* se aplicasse com finalidade irónica, para questionar ou rir publicamente da coragem do adversário. Como dissemos, este era o sobrenome com que se conhecia o célebre Ricardo I de Inglaterra e era, em si mesmo, resultado duma combinação de metáfora e metonímia. Em vista do tema da cantiga, não pode ser casual que da Ponte empregasse este alcunho no texto; parece plausível que o alcunho se empregasse para denunciar que a lírica era uma actividade secundária para Afonso Eanes do Coton, mais preocupado pelo exercício das armas.

Déborah González Martínez  
(Universidade de Santiago de Compostela)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMÁRIA

- Afons'Eanes do Coton (Gaspar) = Silvia Gaspar, *Libro dos cantares de Afons'Eanes do Coton*, Negreira, Concello de Negreira, 1995.
- Alfonso X (Paredes) = Juan Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010.
- Arte de Trovar* (Tavani) = Giuseppe Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Colibri, 1999.
- Bertolucci Pizzorusso 1966 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La Supplica de Girant de Riquier e la Risposta di Alfonso X de Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari» 14 (1966): 9-135.

- Bertran de Born (Appel) = Carl Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, Niemeyer, 1932.
- Braga 1878 = Teófilo Braga, *Cancioneiro Português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa) = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1995.
- Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani) = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, Vigo, Xerais, 1995.
- Cantigas de escárnio* (Videira Lopes) = Graça Videira Lopes, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- CMGP = *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- Colocci-Brancuti (fac-simile) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- de Riquer 1992 = M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll. Barcelona, Ariel, 1992.
- Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxeco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols.
- Martin de Soares (Bertolucci Pizzorusso) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le Poesie di Martin di Soares*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963.
- Menéndez Pidal 1991 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S., Max Niemeyer, 1875.
- Paai Soares de Taveirós (González) = Déborah González, *As tensos de Paai Soares de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144, «Verba»* (Anuario Galego de Filoloxía) 39, 2012: 248-274.
- Pay Soares de Taveirós (Vallín) = Gema Vallín (ed. por), *Las Cantigas de Pay Soares de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Pero da Ponte (Fernández Pousa) = Ramón Fernández Pousa, *Cancionero gallego del trovador Pero da Ponte*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» 62/3 (1956): 803-40.
- Pero da Ponte (Juárez Blanquer) = Aurora Juárez Blanquer, *Cancionero de Pero da Ponte*, TAT, Granada, 1988.
- Pero da Ponte (Panunzio) = Saverio Panunzio, *Pero da Ponte. Poesias*, Vigo, Galaxia, 1992.
- V (fac-simile) = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

Vasco Gil (González) = Déborah González, *As tensos de Vasco Gil. Edición e estudo de V1020 e B1512*, in Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (ed. por), *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012: 197-209.

## LITERATURA SECUNDÁRIA

- Álvarez Blázquez 1975 = Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez, *Escolma da poesía medieval. 1198-1354*, Vigo, Castrelos, 1975.
- Azevedo Maia 1986 = Clarinda Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1986.
- Billy 1999 = Dominique Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, in Matteo Pedroni, Antonio Stauble (a c. di), *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Ravenna, Longo Editore, 1999: 237-313.
- Brea López 2009 = Mercedes Brea López, *Vós que soedes en corte morar, un caso singular*, in *Pola melhor dona de quantas fez o nosso Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009: 97-113.
- Brea López 2013 (in c.s.) = Mercedes Brea López, *La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (B1072, V663)*, in c. s.
- Cintra–Cunha 1984 = Lindley Cintra, Celso Cunha, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984.
- Correia 1995 = Ângela Correia, *O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1995, II: 75-90.
- D’Heur 1973a = Jean-Marie D’Heur, *Le trouver à la provençal selon Alphonse X*, in *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Age*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1973: 291-9.
- D’Heur 1973b = Jean-Marie D’Heur, *Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 7 (1973): 17-100.

- da Costa Pimpão 1947 = Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa*. Coimbra, Quadrante, 1947, 2 voll.; I, *Séculos XII a XV* (fascículos 1-16).
- DDGM = *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval* (DDGM) in *Recursos Integrados da Língua Galega* (RILG): <http://sli.uvigo.es/RILG/>.
- DLMGP = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coord. por), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (DLMGP), Lisboa, Caminho, 1993.
- Ferreira da Cunha 1961 = Celso Ferreira da Cunha, *Rima de vogal oral com vogal nasal*, in *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1961: 173-200.
- Ferreira da Silva 1993 = M. A. Ferreira da Silva, *A Tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*, Lisboa [Tese de mestrado inédita], 1993.
- Ferreiro 1999 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega: I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.
- Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaiña 2007 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontaiña, *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2007 [PDF consultabile all'indirizzo: <http://www.udc.es/publicaciones>].
- Flori 1999 = Jean Flori, *Richard Coeur de Lion. Le Roi-Chevalier*, Paris, Payot, 1999.
- Ghanime López 2002 = Joseph Ghanime López, *A Tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trovadorescas e dos propios textos*, «Madrygal» 5 (2002): 61-72.
- Gier 1980 = Albert Gier, *Alfonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours*, in *Court and Poet. Proceedings of the third congress of the international courtly literature Society*, Liverpool, Francis Cairns, 1980: 155-65.
- Gonçalves 1993a = Elsa Gonçalves, *Tenção*, in DLMGP: 622-4.
- Gonçalves 1993b = Elsa Gonçalves, *Tradição manuscrita da poesia lírica*, in DLMGP: 627-32.
- González 2013 (c.s.) = Déborah González, *A Ordem do Hospital nas cantigas galego-portuguesas*, «Estudis Romànics» 36 (2014) in c. s.
- Holliday 1960 = Frank R. Holliday, *The relations between Alfonso X and Pero da Ponte*, «Revista da Faculdade de Letras», III Série, 4 (1960): 152-64.
- Huber 1986 = Joseph Huber, *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Juarez Blanquer 1985 = Aurora Juarez Blanquer, *Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte*, in Jesús Montoya, Juan Paredes (ed.

- por), *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andres Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, 2 vols., I: 407-22.
- Lanciani 1995 = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1995, I: 117-30.
- Lanciani 2010 = Giulia Lanciani, *Os trobadores perdidos: perdidos?*, in *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010: 355-64.
- Lorenzo 1993a = Ramón Lorenzo, *Afons'Eanes do Coton*, in *DLMGP*: 13-4.
- Lorenzo 1993b = Ramón Lorenzo, *Pero da Ponte*, in *DLMGP*: 537-9.
- Lorenzo Gradín 1993 = Pilar Lorenzo Gradín, *Partimen*, in *DLMGP*: 512-3.
- MedDB = *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEEDDB2>
- Michaëlis 1990 = Carolina Michaëlis (ed. por), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpr. da ed. Halle A. S., Max Nemeyer, 1904].
- Montero Santalla 2000 = J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise* [Tese de doutoramento inédita], 3t., A Coruña, 2000.
- Pellegrini 1961 = Silvio Pellegrini, *Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X*, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, III, Napoli, 1961: 127-37.
- Resende de Oliveira 1993 = Antonio Resende de Oliveira, *Segrel*, in *DLMGP*: 609-11.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994: 305-6, 408-9.
- Rodrigues Lapa 1982 = Manuel Rodrigues Lapa, *Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde*, in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra editora, Universidade de Coimbra: 263-72.
- Rossell 2003 = Antoni Rossell, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci Editrice, 2003: 167-237.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1991 = Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991.

RESUMO: Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton são dois destacados autores de cantigas transmitidas nos cancioneiros galego-portugueses: o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cód. 10991) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803). A estreita relação entre estes dois trovadores confirma-se pelas menções a ambos no interior de vários textos de natureza satírica e pela interação em duas cantigas dialogadas. O presente trabalho consiste numa nova edição crítica da tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte (*Pero da Pont', e[n] un vosso cantar*, B969 / V556), oferecendo novas respostas a velhas dificuldades ecdóticas. O texto vai acompanhado de anotação e estudo, pois o diálogo desenvolve vários temas de especial interesse para os estudos trovadorescos: a classe social e a atividade profissional dos interlocutores.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica galego-portuguesa, Tenção, Escarnio, Cultura trovadoresca, Pero da Ponte, Afonso Eanes do Coton.

ABSTRACT: Pero da Ponte and Afonso Eanes do Coton are two renowned authors of *cantigas* contained in the galician-portuguese songbooks: the *Cancioneiro da Ajuda*, the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cód. 10991) and the *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803). The close relationship between these troubadours is confirmed by some references in satirical texts and, mainly, by the dialogued song *Pero da Pont', e[n] un vosso cantar* (B969 / V556). This work offers a new critical edition of this *tenção* with notes and literary study. The dialogue develops several topics of interest for the studies about troubadours: social class and professional activity of the interlocutors.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Lyric, Tenção, Satire, Troubadour culture, Pero da Ponte, Afonso Eanes do Coton.



S A G G I



# SOBRE EL TEXTO Y LA AUTORÍA DE LA COMEDIA *DINEROS SON CALIDAD*

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>(\*)</sup>

**E**n el corazón argumental de la comedia *Dineros son calidad* (de ahora en adelante *DSC*) se encuentra un conocido motivo folclórico: la historia de los tres hijos que viajan por el mundo en busca de riqueza.<sup>1</sup> Aparecido por primera vez en un texto sánscrito del siglo XII (*Vetala-panchavinsati*), el cuento pasa a otras colecciones orientales para llegar en el siglo XIV a las *novelle* anónimas contenidas en la sección más reciente del manuscrito Panciatichiano 32 de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (el códice misceláneo que transmite el *Libro di novelle e di bel parlare gientile*, la forma original del *Novellino*): «I·re di Gerusalè a quello tempo sí aveva quatro figliuoli, ed erano molto cortesi ...».<sup>2</sup> En la tradición italiana el cuento conoce muchos avatares, de la versión en lengua latina de Girolamo Morlini a su traducción italiana contenida en *Le piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola al *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile,<sup>3</sup> y perdura en la tradición popular, como lo atestiguan las *Fiabe italiane* de Italo Calvino.<sup>4</sup>

No estará mal, pues, empezar por un resumen de la comedia, aprovechando las palabras de un gran hispanista italiano recientemente fallecido, Rinaldo Froldi:<sup>5</sup>

La comedia narra la historia de un noble reducido a la pobreza (Federico) por haber prestado demasiado dinero a su rey (D. Enrique), que ha sido

(\*) Una versión muy reducida de este estudio se lee en D'Agostino 2010. Este ensayo más amplio en realidad se escribió en 2009 y se publica aquí con pequeños retoques bibliográficos.

<sup>1</sup> Cf. Thompson 1967: 126-7, tipo 653; ver también Rotunda 1942, motivos B131, B141, B211.9, B450 y N537 y Camarena-Chevalier 1995: 662-9.

<sup>2</sup> Cf. *Novellino* (Lo Nigro), novella XX (incompleta): 411-4.

<sup>3</sup> Morlini, *Novelle e favole* (Villani), novella LXXX: «De fratribus qui per orbem peherrando ditati sunt»; Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano), novella VII, 5: «Tre fratelli poveri andando pel mondo divennero molto ricchi»; Basile, *Cunto de li cunti* (Petrini), novella V, 7: «Li cinco figlie». Como se ve, el número de los hijos varía de tres a cinco.

<sup>4</sup> Calvino, *Fiabe italiane*, 23: «Il linguaggio degli animali».

<sup>5</sup> Froldi 2000: VIII-IX.

asesinado por un rival. Federico, de este modo, ha perdido la riqueza, pero también la estima y la consideración de cuantos le circundan. Sus tres hijos deciden tentar la suerte para reconquistar —a través del dinero— la dignidad (calidad) que el padre desgraciadamente ha perdido. El primero [Rufino] la busca a través de las armas, el segundo [Luciano] a través de la cultura, y el tercero [Octavio] a través de la aventura. En sus diversas empresas, más o menos afortunadas, los jóvenes se ven obligados a actuar en un contexto de lucha entre la hija (Camila) del asesinado Rey de Nápoles, que vive en triste soledad, y la Duquesa de Calabria (Julia), que ha usurpado el trono.

En el castillo donde Camila vive, D. Enrique ha sido sepultado solemnemente, y sobre su tumba una estatua que lo representa arrodillado, lo recuerda.

A través de una acción compleja, uno de los hijos, Octavio, llega al sepulcro, y la estatua, que de repente se anima, le señala el tesoro que podrá ser suyo si es capaz de ayudar a Camila a reconquistar el trono. Y de este modo se suceden los hechos: el tesoro servirá para armar un ejército que devolverá el trono a Camila, la riqueza al viejo Federico, y la calidad a éste y a sus tres hijos. Hay un final feliz con el tradicional matrimonio cruzado.

Realmente, como se puede apreciar de estas mismas palabras, se trata de una comedia compleja, que somete los elementos folclóricos y novelescos a una admirable estrategia dramática. Aunque no se pueda considerar una obra maestra (pero en gran medida este juicio depende de las pésimas condiciones textuales en las que ha llegado hasta nosotros), contiene muchísimos elementos de interés, que merecen la mayor consideración crítica. Sin embargo, la reciente edición a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (de ahora en adelante RLV),<sup>6</sup> amén de brindarnos muchas valoraciones juiciosas y aportaciones críticas que son el fruto de un profundo conocimiento del teatro aurisecular, nos depara una serie de sorpresas negativas:

1) La edición se define “crítica”, pero carece de un elemento que no sólo en lo formal, sino también en lo sustancial se considera imprescindible en una edición crítica: el aparato de las variantes. La tradición de la comedia se reduce a dos códices antiguos: el texto contenido en la *Parte XXIV de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido*. En Çaragoça año 1633 (fols. 162r-178v), y el manuscrito 16924 de la Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV).

<sup>7</sup> Los otros impresos antiguos (la *Sexta Parte de Comedias escogidas*, de 1653, y algunas sueltas de los siglos XVII y XVIII atribuidas dos a Lope y dos a Cáncer) derivan de la *Parte XXIV*; cf. Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 16-7. Habría que

Es de suponer que un aparato crítico “positivo” no habría creado problemas de ningún tipo y habría revelado al lector la situación real de la *recensio*, verso tras verso. Porque, como se sabe, una edición crítica, entre otras cosas, es un trabajo que ofrece tanto el resultado de las investigaciones del editor como los datos de la tradición, de forma tal que el lector experto pueda controlar la labor del filólogo y, hasta cierto punto, si lo cree oportuno, realizarla de otra manera.<sup>8</sup>

2) Gran cantidad de pasajes de la obra son discutidos en el largo capítulo de la introducción titulado «La transmisión del texto» (pp. 1-63), cosa que muy parcialmente, y de manera incómoda e irritual, podría paliar la ausencia del aparato crítico.<sup>9</sup> Pero la incomodidad aumenta considerablemente cuando se observa que RLV no remite nunca con precisión a los números de los versos; así que el paciente lector debe localizar por su cuenta los versos en la edición y tomar nota para poder seguir el razonamiento.

3) Se citan las ediciones anteriores de Juan Eugenio Hartzenbusch y de Emilio Cotarelo, pero en ningún momento se habla de la otra edición crítica conocida de la pieza, a cargo del hispanista alemán Klaus Wagner, aparecida en el año 1966.<sup>10</sup> Wagner publica en sinopsis el texto de la *Parte* (con las variantes de otros impresos antiguos, de los que tam-

controlar también una edición no citada por Wagner: «Comedia famosa, Dineros son calidad de Lope de Vega Carpio [n.p.] [n.d.]. Vendese en casa de Luis la Marca, Mercader de Libros en la Plaça de la Seo, 34 pp.; 16cm.; encuadernada con Cardona y Alagon, Antonio Folch de: El Mas herovco [*sic*, heroyco] Silencio. Comedia famosa. Valencia, 1688» (el libro contiene también Francisco Bernardo de Quirós, *La luna de la sagra*, Francisco de Rojas Zorrilla, *La gran comedia de los áspides de Cleopatra*, Antonio Mira de Amescua, *El negro del mejor amo*, Juan Pérez de Montalbán, *Teágenes y Clariquea* y *Don Florisel de Niquea*).

<sup>8</sup> Curiosamente el editor no obsequia al lector la información sobre la signatura del manuscrito de la comedia; a cambio nos revela que ha consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid del libro de Leavitt 1931. Tampoco recoge el reparto que está en la *Parte*.

<sup>9</sup> Claro está que una cosa es el necesario estudio filológico preliminar y otra el aparato de las variantes: ambos son indispensables en una edición crítica. Un aparato puede simplificarse, eliminando por ejemplo las variantes gráficas, y si los códices son numerosísimos, se puede hacer una selección para no congestionarlo; como se ve, no es éste el caso de *DSC*, que, quitando los *descripti*, cuenta tan sólo con un manuscrito y un impreso.

<sup>10</sup> Lope, *Dineros son calidad* (Wagner). Véase también la reseña severa de Engelbert 1968.

poco se hace mención en la edición de RLV) y el del manuscrito. El sabio alemán transcribe el texto del manuscrito de forma semidiplomática, así que su edición puede ir dirigida tan sólo a un público de filólogos, ya que un lector cultivado, pero no ducho en paleografía, tendría que leerla enfrentándose a demasiadas dificultades.

Si Wagner publica loable y salomónicamente los dos textos, RLV no menos loable y legítimamente intenta una reconstrucción si no de un inalcanzable original perdido, por lo menos de un texto anterior común, del que dependen tanto la *Parte* (de ahora en adelante P) como el manuscrito (en adelante M). Notemos, entre paréntesis, que, aunque la situación no es la misma, en el caso de la tradición de *El burlador de Sevilla* (BS) y de *Tan largo me lo fiáis* (TL) la búsqueda de un antecedente común a las dos obras (ésta es, por ejemplo, la postura de Xavier A. Fernández) es rechazada por RLV como un truco para atribuirle la obra a Tirso, mientras para él el autor de las dos primeras piezas teatrales sobre Don Juan es el dramaturgo murciano Andrés de Claramonte;<sup>11</sup> éste, según RLV, habría escrito también *DSC*, *La estrella de Sevilla* y otros textos – incluyendo obras maestras – de la escena del primer cuarto del siglo XVII. Sabemos que la compañía de Felipe Sánchez Echeverría representó *DSC* en octubre de 1623; esta fecha, pues, sirve como *terminus ante quem* la obra tuvo que escribirse.

Una de las peculiaridades de los dos códices de *DSC* es que seguramente ambos están plagados de lagunas: P, que atribuye el texto a Lope de Vega, tiene tan sólo 2233 vv.; M, que da la comedia como anónima, es un poco más largo, con sus 2406 vv. En ninguno de los dos casos se alcanza la medida normal de una comedia de la época, es más, en cada uno de los códices se acusan unos cortes y unas lagunas que deturpan el texto. Practicando en gran escala la técnica de la *combinatio*, concretamente injertando en el texto de M trozos de P, RLV llega a publicar una comedia de 2726 vv. y sospecha que este texto reconstruido (TR) todavía está un poco lejos del original, faltándole más o menos un par de centenares de versos. No está claro si este texto reconstruido coincide con el ejemplar de Sánchez, en cuyo caso éste sería asimilable a un arquetipo, o se debe considerar como un *codex interpositus* que se coloca entre el ejemplar de Sánchez y las dos ramas de la tradición (P y

<sup>11</sup> Sobre Claramonte véanse ahora, entre otros, Weimer 1998 y Urzáiz Tortajada 2002: I (A-LL), 254-9, con bibliografía.

M); en realidad también en este caso de un arquetipo se trataría, por lo menos desde un punto de vista funcional. En la p. 4 RLV traza un *stemma* donde del texto de 1623 derivan directamente (*sine interposito*) tanto el Impreso como el Manuscrito, «siempre teniendo en cuenta que tanto en un impreso como en un manuscrito el mero proceso de edición o copia producen variantes textuales que no requieren implicar una fase intermedia en la transmisión». Esta afirmación parece ir en contra de la teoría del llamado “intertexto”, que aparece abundantemente en los estudios del crítico sobre la transmisión del *BS* y de *TL*. En realidad RLV acude al intertexto en más de una ocasión también en el examen de la transmisión de *DSC* (véase *infra*, § 2, núm. 11). Pienso que con la palabra intertexto el crítico no alude a un códice concreto, sino a un pasaje ecdótico entre un texto y otro: de una cierta variante de *TL* (que RLV considera la obra original) se llega a otra variante del *BS* (refundición) a través de un texto (no necesariamente un códice, manuscrito o impreso, aunque está claro que en la mayoría de los casos debe tratarse de un objeto físico concreto – puede ser tan sólo un fallo de la memoria) que ha modificado erróneamente la lección de *TL* y que ha sido modificado a su vez, por parte del responsable del *BS*, para arreglarlo de alguna manera. Respecto a la aplicación de esta metodología me permito remitir al libro que estoy preparando sobre el asunto, donde manifiesto mis serias dudas, que no se refieren al punto de vista teórico (yo mismo he aplicado un principio parecido en otras ocasiones), sino que tienen que ver con los casos concretos examinados por el editor.<sup>12</sup>

En el caso de la reconstrucción de *DSC*, en principio creo que RLV tiene razón. Las lagunas son casi siempre indudables y una *combinatio* equilibrada nos permite reconstruir algo más fiable que ninguno de los dos textos dudosos y precarios que han llegado hasta nosotros. El editor está convencido de que tanto P como M presentan, además de omisiones y errores involuntarios, huellas de intervención voluntaria en el texto original con motivaciones distintas: censura ideológica, reformas en vista de distintas plantillas de las compañías etc.). Además apunta que en M se reduce «al mínimo imprescindible el texto del gracioso. A

<sup>12</sup> Estoy escribiendo un libro titulado *El «Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»: una lectura sinóptica*, de momento pueden verse los ensayos siguientes: D'Agostino 2004, 2007, 2009 y 2011. En 2011 ha salido mi traducción al italiano de la pieza, con un nuevo texto crítico de la misma: Tirso, *Don Giovanni* (D'Agostino).

cambio la estrategia textual del impreso parece consistir en eliminar texto de los personajes serios». <sup>13</sup> Sin embargo, en el afán de atribuirle la obra a Claramonte (a quien – recordémoslo – ninguno de los dos códices se la atribuye), RLV da muy a menudo la preferencia a M; quizá le parezca arriesgado y poco conveniente darle la razón a P, que atribuye la comedia a Lope.

Como se verá, discrepo de RLV en dos aspectos importantes: respecto a cuál de los dos códices refleja mejor el texto primitivo y respecto al posible autor de ese original.

## 2. EXAMEN DE PUNTOS CONTROVERTIDOS

Pasemos ahora a analizar algunos de los *loci* que RLV somete a discusión (transcribo de la edición semidiplomática de Klaus Wagner, colacionándola con la de RLV, y advirtiendo cuando hay diferencias importantes). Entre paréntesis doy la numeración de la edición de RLV. Según el editor, en casi todos esos casos M tiene razón, o, dicho de otra manera, ofrece la lectura primitiva, mientras que en mi opinión sucede en realidad lo contrario, o sea: P representa casi siempre el texto original, aunque con muchas lagunas y bastantes defectos, y el manuscrito representa una refundición de otro autor. Puesto que hay una serie de casos en los que estoy de acuerdo con RLV, veamos ahora tan sólo los pasajes donde me permito manifestar mi desacuerdo.

### 1) M 1-12 ~ P 1-8 (RLV 1-12).

M		P
	OTABIO ya llega el aplauso	OTA. Ya llega el aplauso.
1	FEDERICO                   ansi	1     FED.                    Ansi,
2	para el adorno os prebengo	2     para el adorno os preuengo,
3	porque otras telas no tengo	3     porque otras telas no tengo
4	hijos que colgar aquí	4     hijos, que <sup>14</sup> colgar aquí.
5	los tres sois mi obstentacion	-
6	los tres mi riqueza y pues <sup>15</sup>	-
7	sois hijos mios los tres	-

<sup>13</sup> Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV): 12; pero véase infra, § 2, punto núm. 15.

<sup>14</sup> *hijos, que*. Falta la coma en RLV.

<sup>15</sup> *pues*. Wagner lee *pies*.

8	brocados del coraçon	-	
9	sois, edifiçios <sup>16</sup> balientes	5	Sus edificios valientes,
10	nápoles con tal decoro	6	Nápoles con tal decoro
11	adornen, que <sup>17</sup> montes de oro	7	adorne, que montes de oro
12	se finjan al sol luçientes	8	se finjan al Sol luzientes.

## Comentario de RLV:

La alternativa crítica es: ¿el manuscrito ha añadido una redondilla o el impreso la ha omitido? En principio lo más natural es que el impreso, que da la versión más breve en el texto global, refleje aquí el mismo fenómeno. Lo interesante es que, si en efecto el impreso ha recortado cuatro versos, lo ha hecho de forma consciente, modificando *sois* en *sus* y alterando *adornen* en *adorne*. Parece que la gramática está a favor del manuscrito, ya que son los edificios valientes (sujeto) quienes [*sic*] deben adornar (plural) Nápoles, y no Nápoles (singular) el que adorne los edificios valientes. El impreso, al cortar la redondilla anterior y sustituir *sois* por *sus* omite el engarce lógico del párrafo. Federico está explicando el porqué de utilizar a sus propios hijos como adorno de la puerta de su casa, porque son brocados del corazón. La comparación sin duda es rebuscada, y tal vez por ello la compañía que tuvo el texto usado por el editor de Zaragoza decidió suprimir la redondilla.

Al contrario podría pensarse que, dado que el texto de P es un tanto rebuscado y elíptico (pero no por eso mismo inauténtico), alguien (el responsable del texto de M) ha tenido a bien reformarlo. La situación es la siguiente: estamos en Nápoles y para festejar a la nueva reina, la duquesa de Calabria, todos los ciudadanos adornan sus casas con telas, tapices y otras “colgaduras”. Federico, noble venido a menos, no tiene telas mejores para adornar la puerta de su casa que sus propios hijos. Así, en realidad P dice: “Hijos, dado que no tengo otras telas, os pongo aquí, delante de la puerta, como si fuerais el adorno de mi casa. Que Nápoles adorne (o sea que los napolitanos adornen)<sup>18</sup> sus magníficas casas con un decoro parecido al mío (o sea que los adornos de los otros napolitanos tengan tanta magnificencia como la tienen mis adornos, que son mis hijos) etc.”. En cambio podemos reconstruir M de la forma siguiente, añadiendo la puntuación:

FEDERICO Los tres sois mi ostentación,

<sup>16</sup> *sois, edifiçios*. Falta la coma en RLV.

<sup>17</sup> *adornen, que*. Falta la coma en RLV.

<sup>18</sup> Se trata de una normalísima metonimia.

los tres mi riqueza y pues  
sois, hijos míos los tres,  
brocados del corazón  
sois. Edificios valientes  
Nápoles con tal decoro  
adornen etc.

e interpretar: “Los tres sois motivo de que yo haga alarde de vosotros, sois mi riqueza, y dado que sois mis hijos, sois brocados de mi corazón. Los magníficos edificios de Nápoles adornen la ciudad con un decoro parecido al de mi casa etc.” Peor me parece la solución de RLV:

FEDERICO    Los tres sois mi ostentación,  
los tres mi riqueza, y pues  
sois hijos míos, los tres  
brocados del corazón,  
sois edificios valientes.  
Nápoles con tal decoro  
adornen etc.

Según esta reconstrucción parece que Federico les está diciendo a sus hijos que son “edificios valientes”, mientras que ellos son los adornos de los edificios. En resumidas cuentas, no es cierto que la gramática y la lógica estén a favor de M.

2) M 91-100 ~ P 87-92 (RLV 103-112).

M	P
91    MACARRÓN. parece que estais jugando	87    MAC. Parece, que estays jugando
92    al juego de cadenetas	88    a Iuan de las cadenetas,
93    no esteis ansi, mas ya biene	89    no esteys ansi. Mas ya viene
94    la rreina aqui e dentrar yo	90    la Reyna, aqui he de estar yo,
95    haçed cuenta que falto	91    y hazed cuenta, que faltó
96    vn tapiz y otro que tiene	92    vn tapiz, que nada tiene.
97    diferente colgadura	-
98    rremienda la falta y es	-
99    en calle v(n) <sup>19</sup> tenplo tal bez	-
100    lunar de la colgadura	-

Comentario de RLV:

<sup>19</sup> *v(n)*. RLV lee *a*.

A la omisión de cuatro versos en el impreso se le unen las leves variantes *juego de cadenetas / Juan de las cadenetas, entrar / estar y haced / y hazed*; más llamativa es la del último verso del impreso *y otro que tiene / que nada tiene*. Esta variante se explica si ha habido la supresión de los versos finales, con lo que no se puede dejar un anacoluto final con oración subordinada sin conclusión. Parece que lo razonable es pensar que el manuscrito respeta el texto original y que, al igual que pasaba en la primera omisión del comienzo [se refiere a nuestro punto núm. 1], el impreso nos da una omisión voluntaria corregida por medio de un ajuste en el verso de unión.

Creo que aquí también tiene razón P, con la excepción de la variante *estar*, que es error por *entrar*: Macarrón (el gracioso) está comentando que no quiere quedarse como adorno de la casa en compañía de los tres hijos de Federico (es como si se avergonzara); dado que deja un vacío, les dice a los otros: “haced como si aquí hubiera faltado un tapiz sin dibujo (o sea un tapiz que no es conveniente exponer)”. En M no se entiende a qué se refiere el “otro” tapiz y en general los vv. 96-100 (además de tener una repetición de palabra en rima, cosa de por sí aceptable, aunque no bonita) no se comprende qué quieren decir. Ya lo había advertido Wagner, que corrige el v. M 96 con P 92 y elimina los vv. M 97-100. Además RLV declara: «En cuanto a las novedades que el manuscrito introduce respecto al impreso podemos constatar en este último fragmento la aparición de una rima con seseo (*es / tal vez*), que vuelve a apuntar a la autoría de Andrés de Claramonte». El seseo es compatible con Claramonte, pero no es una prueba de su autoría (el murciano no es sino uno de los numerosos autores que sesean); y en todo caso se trataría como mucho de la autoría de M, no necesariamente del original de la comedia.

### 3) M 165-172 ~ P 165-172 (RLV 185-192).

M		P	
165	[FEDERICO] quanto digo es necedad	165	[FED.] Quanto digo es necedad,
166	despreçio quanto publico	166	desprecio quanto publico
167	a pobreza. JULIA federico	167	a pobreza. IUL. Federico
168	dineros son calidad	168	no os aflijays leuantad.
169	FEDERICO berdad. JULIA si lo [conoçeis	169	Y si es que no lo sabeys,
170	y llegais a conoçeros	170	pues llegays a conoçeros,
171	bolbed a juntar dineros	171	bolued a juntar dineros,

172 y lo que fuistes sereis

172 y lo que fuystes sereys.

## Comentario de RLV:

La modificación es consciente, sin duda, pero ¿cuál de los dos textos modifica al otro? Si el origen de la comedia es la popularidad de la letrilla de Góngora, en donde existe la contestación “Verdad”, al dicho popular, hay que suponer que es el manuscrito el que respeta el texto original, coincidente con el motivo central del título. Pero tampoco puede descartarse que la popularidad de la letrilla haya provocado la modificación de un texto; lo único seguro es que al menos una de los [sic] dos variantes procede de remodelación consciente y no de errores de transmisión. Una de las dos, o las dos.

En este caso el comentario es muy prudente y condensible. Sin embargo me inclinaría a creer que también aquí es mejor P, sobre todo porque pocos versos después aparece de nuevo el dicho (M 173-176 ~ P 173-176: texto de P): «Este consejo estimad (tomad M), | que en ser piadosa me fundo, | pues veys que solo en el mundo | dineros son calidad». Es cierto que la frase se repite varias veces, pero nunca más de una vez en una determinada circunstancia.

## 4) M 445-478 ~ P omite (RLV 513-546).

Seguramente el soneto con el mito de Artemisia (M 465-478) es indispensable, como demuestra RLV; las quintillas que lo preceden parecen quizás menos indispensables, pero desde luego son apropiadas y útiles, como prolepsis, a la comprensión de la escena siguiente por parte del espectador, aunque tengan alguna cosa rara. Un ejemplo: Claudio y Pereiro están alabando el amor de Camila hacia el padre difunto, tan grande que la joven vive prácticamente reclusa en el lugar donde él está enterrado: «CLAUDIO En tan grave encerramiento | el juicio ha de perder. | PEREIRO Y no es pérdida menor | la de Camila, pues llora | reino y padre, que el rigor | le quitó, viviendo agora | en la soledad mayor». Dado que el sujeto de «el juicio ha de perder» es Camila (que corre el riesgo de enloquecer), no se entiende por qué Pereiro observa que «no es pérdida menor la de Camila», como si antes se hubiese hablado de la pérdida de otra persona. A no ser que se deba interpretar, de forma muy rebuscada: “el que Camila pierda el juicio es grave; no menos grave es que se pierda la propia Camila, o sea que desaparezca, porque ha decidido vivir en la soledad”. Esta paráfrasis no convence.

En este punto del texto empieza a manifestarse otro problema: en M hay dos personajes que se llaman Aurelio y Lucilo; en P se trata de mujeres que se llaman Aurelia y Lucila. Volveremos más tarde sobre esta diferencia, pero aquí nótese que en el v. M 483, Camila se dirige a su acompañante llamándole por error «Leonelo», en vez de Aurelio (Wagner corrige, RLV deja a este misterioso Leonelo); el correspondiente verso 425 de P tiene normalmente «Aurelia».

En cuanto al soneto que describe a Artemisa (la reina de Halicarnaso que hizo levantar el célebre mausoleo, una de las Siete Maravillas de la Antigüedad), si es cierto que Claramonte se refiere brevemente a ella en *El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto* («Artemisia comió | las cenizas de su esposo»), también es cierto que Lope de Vega la cita tres veces en la *Jerusalén conquistada* (1609) y más veces en otras obras suyas (cf. los datos ofrecidos por el *CORDE*, el *CORESP*, el *TESO* y el *VCLC*), y también la cita, por ejemplo, Tirso de Molina en la primera parte de *La Santa Juana* («Aquí, hecha España Grecia, | me labra mi Artemisia un Mauseolo»), así que no parece una cifra estilística ni de Claramonte ni de ningún otro dramaturgo de ese periodo.

## 5) M 564-584 ~ P 502-512 (RLV 632-652)

M		P	
564	[AMADEO] de mis galas lo colije,	502	[AMA] de su historia lo colige.
565	que con muerte de un tirano		-
566	galas busca y plumas pide,		-
567	en vn caballo de españa	503	En vn cauallo de España,
568	que otro ypogrifo se finje	504	que otro ypogrifo se finge,
569	çielos en la lineas y estrellas	505	cielo en sus lineas, y estrellas
570	en las mançhas jaspe o linçe	506	en las manchas jaspe, o linze.
571	cuia poderosa cola		-
572	y cuias rriçadas clines		-
573	si no plumas copos era		-
574	de niebe que el sol derrite		-
575	salio ludubico haçiendo	507	Salio Ludouico haziendo,
576	que la tierra el bruto ynbidie	508	que la tierra al bruto embidie,
577	no permitiendole apenas	509	no permitiendole a penas,
578	que con las manos la pise	510	que con las manos la pise.
579	tanto obedeçe la espuela		-
580	y a la rrienda se corrije		-
581	que rraçional a entender		-
582	que es deidad la que lo oprime		-

583	mas llegando a pies de gruta	511	Mas llegando a pic de gruta
584	a la boz de unos clarines	612	a la voz de vnos clarines,

### Comentario de RLV:

El texto del impreso omite cualquier referencia a la extraña situación de ver a Camila de luto y a Amadeo de gala; es el manuscrito el que da el texto coherente escénicamente al aludir al porqué de venir vestido de plumas y galas. El impreso suprime los dos versos que explican el atuendo y cambian las *galas* por la *historia*. Evidentemente no es una alteración de copia; se altera el verso inicial porque se suprimen los dos siguientes. Se suprimen también pasajes de tipo descriptivo, como la mención a la cola y a las crines o clines del hipogrifo, o la precisión sobre la espuela y la rienda.

RLV se refiere a la acotación que introduce al personaje de Amadeo: «sale amadeo en cuerpo con plumas mui galan» (M 543) y «Sale Amadeo Condestable galan en cuerpo con plumas» (P 480). En M 551-553 Amadeo dice: «mis galas y mis colores | las buenas nuebas te afirmen | que traigo», mientras que en P 489-491 lee: «Este atreuimiento honrado | las buenas nuevas te afirmen, | que traygo». Es imposible establecer cuál de los dos textos está más cerca del “original”: M repite la palabra *galas* por tres veces (vv. 551, 564 y 566), P evita la repetición; en ambos casos se trata de soluciones legítimas, teniendo en cuenta que las variantes de P tienen sentido adecuado. Únicamente pienso que habría que corregir «afirmen» (P 490) en «afirme» (el sujeto es el «atreuimiento honrado» del verso anterior), cosa que por lo demás ya hacen las sueltas. En cuanto a la variante de P 502 («de su historia lo colige») respecto a M 564 («de mis galas lo colije»), la lección del impreso parece menos pesada que la otra, pero se trata de una valoración subjetiva. Por lo demás RLV enmienda certeramente «que con muerte de un tirano» (M 565) en «que la muerte de un tirano», porque en M falta el sujeto de «pide» (v. 566) (Wagner no corrige); además en el v. M 569 «cielos» es error por «cielo» (la *-s* impide la indispensable sinalefa: *cielo en*). Los vv. M 571-574 son los típicos versos que se pueden perder sin que nadie se dé cuenta; efectivamente suenan un poco a Claramonte, porque se trata de una *amplificatio* innecesaria con alguna imagen un tanto peregrina (se verán muchas en el comentario sobre el *BS* y *TL*): no sé a quién se le pueda ocurrir que la nieve derretida, que se convierte en agua o como mucho, antes de llegar a convertirse en líquido, tiene un aspecto informe (a no ser que se la ponga en un molde especial) se pueda parecer a

algo que tiene una forma peculiar como los rizos de un caballo.<sup>20</sup> Los vv. M 579-582, que faltan en P, podrían ser correctos y originales, pero tampoco se puede asegurar que lo son. Breve paréntesis: «pies de gruta» de M 583 es error por «Pie de Gruta» de P 511 (o sea *Piedigrotta*, célebre y antigua zona de la ciudad de Nápoles), y por lo tanto no es conveniente dejarlo en minúsculas como hacen RLV y Wagner (por lo menos el editor alemán pone la nota: «Pie de Gruta», mientras que el español deja «pie de gruta» sin explicar).

6) M 619-634 ~ P 547-562 (RLV 687-702).

M	P
619 [AMADEO] que yo en nápoles te ofresco	547 [AMA.] Que yo en Nápoles te [ofrezco
620 de los nobles que me siguen	548 de los nobles que me siguen
621 gran parte como cunples	549 la mayor parte del Reyno,
622 la palabra que me diste	550 o la ocasion felice.
623 CAMILA solo tu condestable	551 CAM. Dios me ha vengado,
624 podias alibiar las penas mias	552 amado padre mio, y ya me [absuelve
625 mi bengança se entable	553 la fee, que os he jurado,
626 mi llanto se conbierta en alegrias	554 ya por vos vuelue el ciclo, y <sup>21</sup> [por mi buelue
627 que tan justa bengança	555-6 y labraros intento en Nápoles [eterno monumento. <sup>22</sup>
628 me da a un tienpo consuelo y [esperança	
629 el animo rredima	557 El ánimo redima
630 las fuerças que me faltan condestable	558 la <sup>23</sup> muerte de vn tirano [desamable,
631 alarma el biento jima	559 alarma el viento firma
632 salga del yugo miserable	560 salga el Reyno del yogo miserable,
633 truequese el luto en galas	561 truequese el luto en galas,

<sup>20</sup> Como mucho la nieve en el pelo es imagen de la vejez; cf., entre miles de ejemplos, uno de Lope, elegido porque en el mismo contexto aparece también el verbo *derretir*: «¿Adónde huyó la nieve | que derretía el fuego de tus ojos? | Mas ¡ay!, que el tiempo breve, | sellando tus despojos, | pasó la nieve a los cabellos rojos» (Lope, *Arcadia* [Morby]: 179).

<sup>21</sup> *cielo*, y. RLV lee sólo *cielo*, sin coma y sin *y*.

<sup>22</sup> y *labraros intento en Nápoles eterno monumento*. Wagner no señala la errónea alineación de los dos versos, que deben ser: y *labraros intento* | *en Nápoles eterno monumento*.

<sup>23</sup> *la*. RLV lee *a*.

634 que camila e de ser si no soi pálas 562 que Camila he de ser si no Pálas.

#### Comentario de RLV:

No se sabe muy bien a qué se refiere el verso final de parlamento de Amadeo [P 550], pero sí está claro que es un heptasílabo. El verso inicial del sexteto [P 551] es además un pentasílabo; faltan pues dos sílabas. Hay una alineación errónea de versos en el pareado final del sexteto<sup>24</sup> [...].

Además la rima *redima* / *firma* [P 577:579] no es consonante y al último verso [P 562] le falta una sílaba. Frente a ello, el texto del manuscrito termina el romance de una forma lógica y métricamente correcta, y comienza el cambio de estrofa por un sexteto-lira [M 623-628] coherente con la situación dramática. La segunda estrofa [M 629-634] ofrece una lectura impecable frente a los errores del sexteto homólogo del impreso. [...]

El cotejo confirma que la versión correcta es la del manuscrito. Un error como *firma* por *gima* se puede atribuir a error de imprenta o edición. Subsiste en cambio la sospecha de si una vez restituidos los versos defectuosos, el texto original perdido tal vez contendría, además de las tres estrofas del manuscrito, esa estrofa inicial del impreso [P 551-556]. He decidido descartarla por dos razones, una de macroestructura y otra de microestructura. La primera es que el texto de la primera jornada, según nuestra edición nos da una cifra de medida muy típica, 998 versos, por lo que no se requiere una estrofa más. Las razones del segundo tipo tienen que ver con la estrofa concreta y con el pasaje. Respecto a la estrofa, tenemos ya un primer verso que exigiría enmienda. Tal vez un sencillo: [*Padre,*] *Dios me ha vengado*,<sup>25</sup> pero en todo caso una enmienda. Pero el resto de las variantes del pasaje apuntan a que ha habido intervención de mano ajena al original: ¿qué pinta que *el ánimo redima a muerte de un tirano desamable*? Habría que proponer una nueva enmienda (¿*la muerte*?),<sup>26</sup> y de todos modos el sentido sigue siendo absurdo frente a la claridad textual del manuscrito; el verso *ya por vos vuelve el cielo por mi vuelve* también exige enmienda. En la siguiente estrofa también el manuscrito, muy claro, revela el error lógico de la edición: el ánimo debe redimir, suplir, las fuerzas que a Camila le faltan. Como tenemos constancia de que el texto de la edición presenta variantes que son alteraciones conscientes, lo más sensato es atribuir ese raro pasaje a una modificación, esta vez más desafortunada que otras.

Algunas observaciones son irreprochables (sobre todo las de tipo métrico), pero otras se pueden discutir y se pueden añadir otros elementos. Por ej., aunque el texto de M fluye muchísimo mejor, tampoco le faltan

<sup>24</sup> Cf. también arriba. § 2, núm. 3.

<sup>25</sup> Me parece preferible la enmienda de Hartzenbusch, admitida por Cotarelo: «Dios, <al fin> me ha vengado». Wagner no corrige.

<sup>26</sup> Pero recuérdese que Wagner lee «la muerte».

errores o dudas. ¿Qué quiere decir exactamente «que yo en Nápoles te ofresco | de los nobles que me siguen | gran parte como cunples | la palabra que me diste»?; y ¿a qué palabra se refiere? Amadeo le ha relatado a Camila la muerte del usurpador Ludovico y le ha dicho que Nápoles ha proclamado reina a la hermana de Ludovico, Julia Laurencia; pasa pues a incitarla a que tome la decisión de vengarse, abandonando el luto y tomando las armas contra Julia; con esta finalidad también le recuerda su nombre guerrero, que es el mismo de la Camila virgiliana. Lo más probable es que Amadeo esté tratando de convencer a Camila, prometiéndole su ayuda y la de los nobles que le siguen, y ofreciéndole recuperar el reino, o la mayor parte de él, dado que la ocasión, creada por la muerte de Ludovico, se presenta prometedora (habría tan sólo que enmendar el v. P 550 en algo como «con esta ocasión felice»). Sigamos: el v. M 621 es hipómetro, y de hecho en su edición RLV imprime: «gran parte, como [tú] cumplas»;<sup>27</sup> además en M los dos sextetos comparten la rima en *-able* (*condestable* : *entable*; *condestable* : *miserable*), con repetición de la misma palabra (*condestable*), lo que hace sospechar una intervención formalmente no del todo lograda. El v. P 554 no parece ni incorrecto, ni falta de lógica: ante una señal positiva (*el cielo vuelve* para Enrique y para su hija, o sea los dos vuelven a tener el favor de Dios) Camila se decide a vengar a su padre y piensa construirle un monumento en Nápoles. Los vv. P 557-558 significan que la muerte de un tirano (*la muerte* es sujeto) redime el ánimo de Camila, o sea le devuelve el valor. Quedan, obviamente, el error *firma* (de P 559) por *gima* y la falta del verbo *soy* en el v. P 562. Después de todo, la situación de P no es tan trágica.

7) M 681-713 ~ P 603-615 (RLV 749-81).

M		P	
681	OTABIO çiegos y perdidos bamos	603	OTA. Ciegos, y perdidos vamos
682	tras el maior ynposible	604	tras el mayor impossible.
683	MACARRÓN vn disparate terrible	605	MAC. Vn disparate terrible
684	es otabio el que yntentamos	606	es Otauio el que intentamos,
685	vn mentecato buscamos	607	vn mentecato buscamos:
686	puesto que su nonbre adoro	608	Puesto que su nombre adoro
687	sin rrespeto y sin decoro	609	sin respeto, y sin decoro,

<sup>27</sup> Wagner lee *cunples*, RLV *cumplas*.

688	cuia ygnorancia publico	610	cuya ignorancia publico,
689	que lo que tiene de rico	611	que lo que tiene de rico,
690	tiene de cansado el oro	612	tiene de cansado el oro.
691	OTABIO yo no le busco antes boi	-	
692	huiendo del para allallo	-	
693	MACARRÓN como beo a tantos [buscallo	-	
694	aunque alquimista no soi	-	
695	señor sospeçhando estoi	-	
696	que tan palido se bia	-	
697	de pura melancolia	-	
698	si no es billano temor	-	
699	pues siendo el maior señor	-	
700	a los montes se desbia	-	
701	que pueda vn cobarde tanto	-	
702	tan solo y tan amarillo	-	
703	berguença es por dios deçillo	-	
704	aunque le tengan por santo	-	
705	mas ¿sabes de que me espanto?	-	
706	OTA. ¿de que? MAC. que a un [neçio se de	-	
707	y un sabio tan pobre esté	-	
708	OTABIO es el ynjenio vn tesoro	-	
709	MACARRÓN no ai ynjenio como [el oro	-	
710	platón tan sabio no fue	-	
711	pero discursos dejando	613	Pero discursos dejando,
712	dime que piensas açer	614	dime ¿que piensas hazer
713	cansados y sin comer	615	cansados y sin comer?

En medio de un diálogo en décimas entre Octavio y Macarrón, en el que P ofrece una secuencia impecable, donde no se nota ninguna pérdida de texto, M introduce dos décimas también correctas que amplían el tema de la conversación, que es el oro. Estas décimas del manuscrito recuerdan efectivamente un pasaje en redondillas de una comedia de Claramonte, *La infelice Dorotea* (representada entre 1620 y 1622); transcribo el texto de Charles Ganelin (vv. 1064-1075, 1088-1095), ya utilizado por RLV:

*La infelice Dorotea*

ARNAO        No hay más nobleça, señor,  
                  q[ue] el dinero. Es el dinero  
                  el ydalgo, el cauallero,  
                  el rey y el enperador.

1065

Es el rey más poderoso el q[ue] más dinero tiene; siempre de los godos viene el franco y el dadiuoso:	1070
mientras con dinero está es un ombre bien naçido, y en auiedo enpobreçido no es noble, demonio es ya	1075
[...]	
Preguntándole a Platón el orixen q[ue] tenía la nobleça, respondía:	1090
“Dineros sus padres son”. Y ansí si aquí otro grosero te diçe q[ue] pobre as sido, q[ue] es llamarte mal naçido, dile: “Ya tengo dinero”.	1095

En realidad las situaciones son parecidas pero no idénticas: en *La infelice Dorotea*, Arnao desarrolla en efecto una clase de *encomium pecuniae*, un poco como el del *Libro de buen amor* o el de la letrilla que devesca *Poderoso caballero es don Dinero*. El contexto de *DSC* es bastante más complicado: Octavio (que es uno de los tres hijos de Federico, el que ha elegido partir en busca de aventuras, para poder conseguir el dinero necesario a devolverle a su padre la dignidad) se encuentra en una situación un tanto paradójica: «Yo no le busco [el oro], antes voi | huyendo dél para hallallo» (M 691-692)<sup>28</sup> y termina afirmando que el verdadero tesoro es el ingenio (M 708); Macarrón, el gracioso, tiene una actitud poco clara, pero al final termina diciendo que «No hay ingenio como el oro». Además, RLV nota que tanto el manuscrito de *DSC* como *La infelice Dorotea* apelan a Platón, y concluye: «La relación entre Macarrón y Arnao parece muy clara, y resulta llamativa la coincidencia textual en Platón, de modo que *Dorotea* nos aclara ese enigmático “Platon tan sabio no fue”». Creo, sin embargo, que la relación no está tan clara. En *La infelice Dorotea* la salida de Arnao sobre Platón está en perfecta armonía con el resto del

<sup>28</sup> Este detalle está confirmado por ambos códices en los vv. 1609-1610 de la ed. de RLV: «[Macarrón, hablando con Octavio] ¿Esto es buscar no buscando | dineros?» (M 1422-1423 = P 1327-1328). Anteriormente, en la misma secuencia (vv. 1538-1540 de la ed. de RLV) Macarrón había dicho: «Di, ¿para qué le buscamos, | pues me dices que el hallarle | tiene de ser sin buscarle?», palabras que se encuentran sólo en M (1351-1353).

parlamento, que desarrolla el elogio del dinero. Pero la frase de M (709-710) parece censurar a Platón («tan sabio no fue»). Surge la duda de que en el manuscrito de *DSC* la alusión podría ser otra: en efecto durante siglos, a partir de San Jerónimo (*Contra Iovinianum*, pero también *Ad Paulinum* y *Ad Pammachiam de morte Paulinae*) circuló una anécdota atribuida a muchos personajes distintos, según la cual un filósofo (Crates, pero a veces Sócrates o un filósofo anónimo) tiró todo el oro que poseía a la mar para poder mantener intacto su juicio y no hacerse extraviar por el deseo de riqueza («Socrates philosophus veniens ad Athenas, secum ferens pondus auri, proiecit in mare, dicens: “Submergam te, ne submergar a te”. Non putavit se posse divitias simul et virtutes possidere»<sup>29</sup>). Así que, aunque efectivamente los dos pasajes tienen algún parecido, no diría que «*Dorotea* nos aclara ese enigmático “Platón tan sabio no fue”» (M 710). Tampoco comparto el siguiente juicio de RLV: «El rescate del fragmento perdido deja claro el sentido escénico de ese verso *pero discursos dejando* [M 711 = P 613]. Si M nos da la versión completa, el verso se entiende perfectamente imbricado con el verso anterior *Platón tan sabio no fue*»; y no lo comparto porque el verso *pero discursos dejando* se entiende perfectamente también dentro del texto de P: Macarrón trunca voluntariamente su “discurso” (P 605-612) y pasa a preguntar a su amo qué quiere hacer. En cuanto al sentido del corte realizado, según RLV, por P, el editor piensa en razones de tipo ideológico: «un verso como *aunque le tengan por santo* [M 704] puede leerse como una crítica que afecta a la religión o a la jerarquía eclesiástica». Dado que ese verso no me parece tan grave o peligroso, diré para concluir, que aunque es imposible decidir si P ha cortado dos décimas del original o si M ha intercalado dos décimas, quizás acudiendo genéricamente a *La infelice Dorotea*, esta segunda hipótesis me parece más probable, sobre todo por lo peregrino de ciertos versos y porque la alusión a Platón parece corrupta, y no descartaría totalmente la posibili-

<sup>29</sup> Variante de Santo Tomás (*Summa Theologiae*, Secunda secundae, quaestio 183): «Dicit enim Hieronymus, in epistola ad Paulinum, “Crates ille Thebanus, homo quondam ditissimus, cum ad philosophandum Athenas pergeret, magnum auri pondus abiecit, nec putavit se posse simul divitias et virtutes possidere”». Otra: «Simile exemplum posuit Gregorius de quodam philosopho, qui magnum pondus auri secum detulit, per viam autem secum deliberans et considerans, se non posse simul virtutes et divitias possidere, projecit a se aurum et dixit: o divitiarum abite et sitis procul a nobis». Atribuye la anécdota a Sócrates el autor del diálogo medieval *Placides et Timéo* (Thomasset): 7-8.

dad de que el responsable de esta interpolación fuese justamente Andrés de Claramonte. Se vislumbra así un escenario hipotético: P refleja el ejemplar Sánchez de 1623 con numerosos cortes y algunos errores; M refleja el mismo original, siempre con cortes y errores, y además con una parcial refundición atribuible (aunque sin ninguna seguridad) a Claramonte. Es evidente que, a la hora de establecer el texto crítico, basado en P, el problema será distinguir, en las partes de M que le faltan a la *princeps*, lo que puede ser texto original y lo que puede ser interpolación del dramaturgo murciano o de otro autor.

## 8) M 798-804 ~ P 694-696 (RLV 866-872).

M	P
798 AURELIO ola MAC ya nos an [sentido	694 AUR. ¡Ola! MAC. Ya nos han [sentido:
799 de lo que abemos comido	695 de lo que auemos comido
800 querra el escote AU. hombre MAC [a mi	696 querran escote. AU. ¡Hombre! [MAC. ¿A mí?
801 AURELIO a bos Mac. no pense que [yo	-
802 era hombre siendo pobre	-
803 pero ya desde oi sabre	-
804 que los pobres somos onbres	-

RLV dice que P omite a partir de las palabras «A mi» (que él pone erróneamente al comienzo del v. M 801, cuando constituye el cierre del v. M 800) hasta *onbres* (M 804). Si así fuera, sería más sencillo explicar el corte de P como un *saut du même au même* casi perfecto, de *hombre* (M 800) a *onbres* (M 804). De todas formas el error de P parece fortuito. RLV se olvida de señalar el error de M 800: «querra el escote», que en su edición corrige en «querrán escote» (variante de P).

## 9) M 832 ~ P 724 (RLV 900).

M	P
832 vn falaris vn Creonte	724 vn Falaris, vn Creonte

Según RLV la Parte tendría *Oreonte*, que en realidad es la variante de la *Sexta Parte de Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España*, Zaragoza 1653. Si fuera *Oronte* u *Oreonte*, se trataría de errata evidente, pero muy

poco significativa. En cambio es interesante lo que apunta RLV acerca de Fálaris: «Es sabido desde S. E. Leavitt<sup>30</sup>, que un estilema típico de Claramonte es aludir a Fálaris y Majencio como ejemplo de tiranos». Sin embargo también Lope de Vega alude a Fálaris en *El príncipe perfecto*, parte II: «Fálaris, el tirano de Agrigento, | tuvo en tormentos tan extraño estilo, | como bramando lo mostró Perilo, | autor del toro y de su fin violento».<sup>31</sup>

10) M 863 ~ P 755 (RLV 931).

M		P
863	aurelio estos pasajeros	755 Aurelio estos peregrinos

De este verso, donde también P lee *Aurelio*, y no *Aurelia*, como en todo el resto de la comedia, deduce RLV que en el original Aurelio y Lucilo eran hombres y que la compañía que utilizó el texto consignado al impresor realizó el cambio porque tenía más actrices que actores. Puede ser que el razonamiento del crítico sea correcto, pero me parece que un único caso de *Aurelio* contra todos los demás de *Aurelia* podría no ser tan significativo. Nótese, por ej., que en el v. P 1305 se lee *Camilo* en vez de *Camila*; se trata de un desliz de nimia importancia. Finalmente, el mismo RLV, en la acotación entre los vv. 2628 y 2629 imprime el texto de P (M omite): «Sale CAMILA y AURELIA vestidas con extrañeza, y gente», creando una curiosa contradicción. En cuanto a la variante M *pasajeros* ~ P *peregrinos*, creo que ésta es preferible, porque se relaciona mejor con los vv. M 807-808 («CAMILA ¿Quién sois y que açeis aqui? | OTABIO dos peregrinos etc.») = P 699-700 («CAM. ¿Quién soys y que hazeyz aqui? | OTA. Dos peregrinos etc.»).

<sup>30</sup> Se refiere a Leavitt 1931.

<sup>31</sup> Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles): III, 1169a. También aparece Fálaris, según señala Engelbert 1968: 362, en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope. Y Tirso, en *La Santa Juana, Parte tercera*, acto II, introduce a un toro de bronce como el de Perilo y Fálaris, donde paga sus culpas don Jorge: «Sacan el toro echando fuego. [SANTA.] Pero ¿qué monstruo de fuego | de otro Fálaris tirano, | cielos, turba mi sosiego?» Se trata de un mito que recoge también Dante, en *Infierno* XXVII, 7-9.

11) M 889-902 ~ P 781-790 (RLV 957-970).

M		P	
889	[RRUFINO] materia eterna a la fama	781	[RUFI.] materia eterna a la fama,
890	y aliento a las anviõiones	782	y aliento a las ambiciones.
891	y la calidad perdida	-	-
892	quiero que mi padre cobre	-	-
893	por las armas y me ofreçe	-	-
894	dios la ocasion ¿que temores	-	-
895	de castigos y muertes	783	César el premio me ofrece,
896	ai que me espanten ni sonbren?	784	y ayudarme se disponen
897	mi rresoluçion ayudan	785	la velocidad del Sol,
898	la siguridad del bosque	786	y las sombras de la noche.
899	la beloçidad del sol	787	Mi resolucion ayudan
900	y las sombras de la noçe	788	y me aseguran los bosques.
901	haz fortuna que mi padre	789	haz fortuna que mi padre
902	sea federico el conde	790	sea Federico el Conde,

#### Comentario de RLV:

Como se ve hay cuatro versos más en M. Lo que sucede es que en este caso tenemos una secuencia de diez versos frente a una de seis en donde hay tres versos coincidentes (*mi resolucion ayudan / la velocidad del sol / y las sombras de la noche*) en distinta posición. Un verso en variante (*y me aseguran los bosques / la seguridad del bosque*) y hay alternancia entre una secuencia de seis versos del manuscrito y otra de dos de la edición. Dentro del marco de análisis en el que estamos trabajando podemos suponer que la secuencia del manuscrito es la correcta, y que, a partir de ahí la edición ha omitido o suprimido voluntariamente esa secuencia de seis versos, y ha añadido dos a cambio, remodelando los cuatro restantes. Para pasar entonces de M a E [= P]<sup>32</sup> hay este intertexto:

*	“materia eterna a la fama	1
	“y aliento a las ambiciones	2
	“mi resolución ayudan	3
	“la seguridad del bosque	4
	“la velocidad del sol	5
	“y las sombras de la noche	6
	“haz, Fortuna, que mi padre	7
	“sea Federico el conde.	8

<sup>32</sup> RLV llama E (= Edición) lo que para nosotros es P (= Parte).

En este intertexto hipotético, producido por la omisión de seis versos, hay una laguna de sentido. [RLV supone la intervención de un “remendador”.] A partir de este intertexto, el remendador, a partir del verso *mi resolución ayudan* introduce dos versos: *César el premio me ofrece / y a ayudarme se disponen*, enlazando con los versos 5-6, y transforma *la seguridad del bosque* en *y me aseguran los bosques* para ampliar la idea del verso *mi resolución ayudan*. Sucede que esta remodelación global no es muy afortunada técnicamente.

Tampoco aquí me parece posible determinar cuál es el texto original. Y confieso que no me queda tan claro el significado de los últimos versos: «Haz, Fortuna, que mi padre | sea Federico, el conde, | y que con mi atrevimiento | su vil fortuna se postre». <sup>33</sup> El padre de Rufino es, como se sabe, el conde Federico, el noble venido a menos; así que no veo por qué razón el hijo le pide a la diosa Fortuna que su padre sea quien ya es. Me esperaría que Rufino dijera algo como: “Fortuna, haz de manera que mi padre, el conde Federico, recupere sus dineros (su calidad)”, que es en realidad lo que M dice en los vv. 955-956. Sospecho que hay algo que no funciona, sin que sepamos exactamente qué es. Además el verso P 783 («César el premio me ofrece») se refiere a la conversación entre César y Julia (M 642-680, P 563-602), donde la segunda le dice al primero: «Un bando se eche luego, donde ofrezco | todo lo que pidiere al que la prenda» (se refiere a Camila). Me parece poco probable que un simple remendador haya sabido reanudar la acción de forma tan precisa; creo pues que el v. P 783 debe ser original. Por lo demás no veo por qué la forma de los vv. 781-790 de P deba considerarse «no muy afortunada técnicamente». Lo único que no parece muy afortunado es el pasaje que he comentado ya («Haz, Fortuna, que mi padre | sea Federico, el conde»), que es igual en los dos códices (M 901-902 = P 789-790), y que por lo tanto quizás podría considerarse error de arquetipo.

12) M 1014-1023 ~ P 900-905 (RLV 1086-1094).

M		P	
1014	JULIA con aspereza	900	IUL. Con aspereza
1015	le trata LELIO ¿no a de tratallo	901	le trata. LEL. ¿No ha de tratallo
1016	si presa la trae ansi?	902	si presa la trae ansi?

<sup>33</sup> Texto según la ed. de RLV (donde son los vv. 969-972). Los vv. 971-972 son prácticamente idénticos en M y P.

1017	FAUSTO bolar con ella la bi	903	volar con ella le vi,
1018	en vn alado caballo	904	en vn alado cauallo.
1019	bañado de estrellas de oro	-	
1020	finjiendo quando bolaba	-	
1021	que europa otra bez burlaba	-	
1022	jupiter metido en toro	-	
1023	JULIA quiero llegar çésar	905	IUL. Quiero llegar, César.

#### Comentario de RLV:

La referencia al rapto de Europa por Júpiter es cultismo muy en consonancia con la situación, y encaja bien con un autor que cita a Artemisa de Halicarnaso y a Platón. El impreso omite esos cuatro versos y asigna los dos versos iniciales de la réplica de Fausto a Lelio. Es decir, en la transmisión textual de E [= P] desaparece una réplica de seis versos a cargo de Fausto, con lo que este personaje tiene nombre pero no tiene intervención escénica, ni textual ni gestual. A cambio en el manuscrito tenemos dos personajes, y ambos con texto. Está muy clara la superioridad teatral de M. Es E quien ha modificado el texto original.

Si realmente de corte se trata por parte de P, es un corte “limpio” (o “de tijera”), lo cual no asegura que haya habido voluntad de transformación. La presencia de Europa, aunque encaja bien, no es indispensable, así que nos quedamos en la duda de cuál es la forma original del texto. Evidentemente P omite el nombre Fausto antes del v. 903. Pero no se nos escape que en el v. M 483 Camila se había dirigido a su acompañante llamándole por error «Leonelo», nombre que no aparece ni en el reparto, ni en ningún otro lugar del texto, aunque RLV se olvide de decirlo; es que el editor es muy duro e inflexible con quien no le gusta y muy tierno y piadoso con quien le encanta (también trata muy mal al *BS* y es muy indulgente con *TL* cuando cometen el mismo tipo de crímenes filológicos).

13) M 1048-1094 ~ P 942-988 (RLV 1132-1177).

En el caso siguiente tenemos una confirmación de lo que acabamos de apuntar. Observa RLV: «En todo el fragmento hay algunas variantes léxicas que, en dos casos producen errores métricos o de sentido en E [= P], frente a la variante exacta de M». Esta vez no compara sinópticamente un entero pasaje, sino unos cuantos versos aislados,

todos incluidos en el mismo fragmento (doy las variantes de P según la lectura de RLV):

M	P
a. 1048 que en el bosque se <i>metiese</i>	942 se escondiese
b. 1051 y a este <i>prendelle</i> despues	945 prendello <sup>34</sup>
c. 1059 y mi fabor <i>sin</i> el qual	953 y mi favor, si en el qual <sup>35</sup>
d. 1060 no consiguiera <i>esta</i> gloria	954 la gloria
e. 1064 y quando <i>arriesga</i> su vida	958 atreve su vida
f. 1067 haçed <i>al</i> preso traer	961 el preso
g. 1070 furia en <i>aquesta</i> mujer	964 furias en esta muger
h. 1078 billano <i>termino</i> a sido	972 villano temor
i. 1079 <i>porquel</i> traidor temeroso	973 porque de traidor temeroso
j. 1092 lo <i>quel dijere</i> sera <sup>36</sup>	986 lo que el dixere
k. 1094 quien sabe bençerme <i>a mi</i>	988 vencerme aqui

Aparte las divergencias de lectura de los códices entre Wagner y RLV, señalados en las notas, tenemos que observar que en el v. 1079 (i) la lección de P es en realidad «porque el traydor temeroso» (prácticamente idéntica a M), mientras la variante apuntada por RLV, «porque de traidor temeroso» es la lección de la *Sexta Parte* (1653); dado que es la segunda vez que el editor ofrece las variantes de la Parte VI,<sup>37</sup> surge la sospecha de que RLV no ha consultado la *princeps*, sino un derivado suyo. Así que esta lista, si quería mostrar la superioridad de M, en realidad ofrece:

- casos de identidad entre M y P (b, c, i, j);
- casos de variantes equivalentes (a, d, e, f, g, k);
- un caso (h) donde es la variante de P la que nos parece preferible, tanto es que también RLV imprime, siguiendo la *princeps*: «Villano temor ha sido».

<sup>34</sup> *prendello*. Pero Wagner lee *prendelle*; RLV imprime sin justificación *prenderle*.

<sup>35</sup> *si en el qual*. Pero Wagner lee *sin el cual*.

<sup>36</sup> *lo quel*. Así lee Wagner, mientras que RLV lee *lo que*.

<sup>37</sup> Cf. arriba el punto núm. 9: M 832 ~ P 724 (RLV 900), el caso de *Creonte / Orconte*. También en el v. P 1145 (sin correspondencia en M) RLV imprime *amenazan*, que es variante de algunas sueltas y no de la *princeps*.

14) M 1287-1292 ~ P 1139-1152 (RLV 1385-1398).

M	P
1287 FEDERICO en que siendo [desdichado]	1139 FED. En que siendo desdichado
1288 apruebes los beneficios	1140 aprueues los beneficios
1289 de la fortuna que yngrata	1141 de la fortuna, que ingrata
1290 ansi a dado en perseguirnos	1142 ansi ha dado en perseguirnos;
-	1143 De Nápoles nos salgamos,
-	1144 escusemos los precisos
-	1145 daños, que nos amenaza,
-	1146 Dexemos esta Calipso,
-	1147 esta Medea de Italia,
-	1148 y esta cruel, que es lo mismo,
-	1149 que Calipso, y que Medea
-	1150 con sus encantos, y sus [hechizos.
1291 RRUFINO ¡a cruel! FEDERICO ¡a [ingrata! <i>Sale Camila</i>	1151 RUFI. ¡Ha cruel! FED. ¡Ha ingrata! [ <i>Sale Camila</i> . CAM. ¿quien
1292 CAMILA ¿quien da boçes	1152 da voces?

#### Comentario de RLV:

Se trata de una omisión de ocho versos en M a partir de un texto común. La razón de omitir este breve pasaje parece bastante clara: es una mera ilustración erudita que la compañía que representó el texto M antes de ser copiado por Domingo Yáñez no consideró apropiada para la representación. En cambio la compañía que trabaja con el texto E [= P] la conserva, probablemente porque la tipología de supresiones es de otro tipo. La pragmática textual de M señala aquí la idea de “supresión de cita erudita clásica” para explicar esta laguna textual.

Aquí se mide con dos raseros: cuando se trata de M, «La referencia al rapto de Europa por Júpiter es cultismo muy en consonancia con la situación, y encaja bien con un autor que cita a Artemisa de Halicarnaso y a Platón» (cf. arriba núm. 12); cuando se trata de P, «es una mera ilustración erudita», que M suprime porque no encaja bien con el texto.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Las citas de este tipo se podrían multiplicar.

15) M 1347-1366 ~ P faltan (RLV 1534-1553).

Se trata de un parlamento del gracioso Macarrón, que el impreso omite, en contraste con lo que RLV había observado en términos generales (cf. aquí, las palabras finales del § 1).

16) M 1516-1523 ~ P 1421-1422 (RLV 1703-1710).

M		P
1516	OTABIO       baste	1421   OTA.       Baste,
1517	¿es esta la puerta? CLARINDO si	-
1518	OTABIO pues entrad los dos	-
	[delante	
1519	MACARRON yo señor no quiero nada	-
1520	con espiritus, vn fraile	-
1521	con su estola y con su ysopo	-
1522	en tal facçion te aconpañe	-
1523	OTABIO no me rrepliques MAC.	1422   no me repliques. MAC. ¡Señor!
	[¡señor!	

RLV nota obviamente el parecido con los versos del *BS* y de *TL*, citando los vv. 2697 de este último: «Entre un fraile / con hisopo y con estola». Pero, como diría el crítico, «dentro del marco de análisis en el que estamos trabajando podemos suponer que» se trata de una *amplificatio*, quizá obra de Claramonte, que imita el *BS*.

17) M 1630-1634 ~ P 1529-1531 (RLV 1817-1821).

M		P
1630	OTABIO Ya no es tiempo de donaires	1529   Ota. Ya no es tiempo de donayres
1631	entrad los dos. MACARRÓN	1530   entrad. MAC. ¡Pobre Macarrón!
	[¿adonde?	
1632	OTABIO al infierno be delante	-
1633	MACARRÓN ya boi ¡pobre	-
	[macarrón!	
1634	¡plega Dios que desta escapes!	1531   ¡plega a Dios, que desta escapes!

Comentario de RLV:

Se han omitido [en P] dos versos despachando rápidamente la situación. La alternativa crítica de que los dos versos fueran un añadido de M a partir del texto de E [= P] es poco probable. No tiene sentido añadir dos versos por

el procedimiento de modificar dos réplicas y añadir otras dos. La práctica dice que los añadidos suelen ser ampliaciones en una réplica, o añadidos obligados para ajustar un verso.

No veo por qué la hipótesis alternativa tiene que considerarse poco probable. Además, cosa no señalada por RLV<sup>39</sup> (pero sí por Wagner), el v. M 1631 es hipómetro, mientras el correspondiente de P (1530) es perfecto, lo que parece delatar una refundición defectuosa.

18) M 1773-1775 ~ P 1666-1668 (RLV 1963-1965).

Doy el texto de M según la transcripción de RLV, que en este caso es muy precisa.

M			P	
	rrei	conocesme	1666	ENR. ¿Conocesme? OTA. Sí, sí, <sup>40</sup>
1773	otabio	si si si		ENR. ¿Quién soy? OTA. En, en, en.
		en rri quieres	1667	[ENR No temas,
1734	rrei	pues no temas	1668	si te precias de gallardo.
1735		si te precias de [gallardo		

Comentario de RLV:

Ninguno de los dos textos da dos octosílabos correctos [se refiere a los dos primeros de la cita], pero entre los <dos> se puede deducir cómo era el pasaje original:

Rey:	¿Conócesme?	
Ota:	Sí, sí, sí...	
Rey:	¿Quién soy?	
Ota:	En, en, en...	
Rey:	No temas	
	si te precias de gallardo.	

[En P] Tan sólo se ha suprimido un *si* de la serie de tres.<sup>41</sup> La consecuencia es que el copista o el cajista han creído que el octosílabo se completaba con la pregunta *¿Quién soy?*, de modo que en el siguiente verso resulta que faltan dos sílabas. La razón de que suprimiendo una sílaba faltan ahora dos está en que esa sílaba representaba un agudo a final del verso, lo que añadía una

<sup>39</sup> Pero en la edición RLV corrige sin advertir: «Entraos los dos. – ¿Adónde?».

<sup>40</sup> *si si*. Pero Wagner lee *si si si*.

<sup>41</sup> Pero véase la nota anterior.

sílaba al cómputo. En M se han encontrado con un problema que el mismo copista ha intentado resolver equivocadamente añadiendo un *pues* por su cuenta, y completando después con un *eres*. [...]

Como se ve, ese *pues* se ha introducido en el espacio en blanco entre los personajes y el texto que dicen, lo que demuestra que es un añadido posterior del copista. La palabra *eres* está unida a la última *e* de *en rri que*. A partir del original que hemos propuesto, el copista de M altera *En, en, en* transformándolo en el nombre completo *Enrique*. Una vez hecho esto observa que la réplica siguiente *no temas* queda coja, ya que el posterior verso *si te precias de gallardo* es un octosílabo pleno, y entonces intenta arreglarlo añadiendo *eres* a *Enrique* y *pues* a *no temas*. Lo que en efecto nos da un octosílabo correcto: *Enrique eres. Pues no temas*. El único problema es que aquí falta la réplica de Enrique preguntando *Quién soy?* que tal vez había sido omitida en su momento por la compañía que ha cedido el manuscrito para su copia. El tartamudeo *sí, sí, sí, En, en, en* corresponde muy bien a la situación. En la transmisión textual de M, ha sido suplido por la contestación completa *Enrique*, que hace desaparecer el efecto cómico del triple *Sí, sí, sí*, seguido del triple *En, en, en*. El copista, Domingo Yáñez, se ha tropezado con un problema técnico y lo ha resuelto añadiendo por su cuenta. Ha fabricado un octosílabo pero no el original, que nosotros podemos reconstruir gracias al cotejo con E [= P]. Si esta hipótesis es correcta el perfil de Domingo Yáñez, su capacidad técnica para detectar y corregir defectos métricos, explica muy bien algunos puntos conflictivos de la transmisión textual.

En realidad tanto M como P nos ofrecen un texto impecable, si es correcta la lectura de P por parte de Wagner («Si, si, si»);<sup>42</sup> sólo hay que quitar el evidente añadido inútil de M, bien explicado por RLV: *pues*. En efecto hay que pronunciar dividiendo las sílabas y haciendo por supuesto dialefa, para respetar el tartamudeo de Otavio: «En-rri-que-e-res. No temas». Si entonces el texto de Wagner es correcto, cae toda la explicación de RLV en lo referente a la *princeps*. En cuanto a M, también su lección es correcta, porque en realidad la pregunta «¿Quién soy?» (que el ms. omite) no es imprescindible, estando ya incluida en la anterior: «¿Conócesme?». Sin embargo, yo también pienso que la lectura mejor es la de P. La explicación de RLV es bastante compleja, pero al fin y al cabo podría aceptarse.

<sup>42</sup> En este caso el aparato crítico de Wagner no ofrece variantes a cargo de las demás ediciones antiguas.

19) M 1969-1971 ~ P 1868-1870 (RLV 2165-2167).

M		P	
1969	[MACARRÓN] si por dios clabada [esta	1868	[MAC.] si por Dios clauada está.
1970	OTABIO desclabala MACARR. [aguarda espera	1869	OTA. Salgamos. CLA. Lo peor [queda.
1871	plega al çielo que las almas	1870	MAC. Ruego al cielo, que las almas

#### Comentario de RLV:

La última variante textual de este episodio es mínima pero muy hermosa porque sí afecta de modo importante a un argumento que se ha utilizado para la cuestión de la prioridad del *Tan largo me lo fiáis* respecto al *Burlador de Sevilla* [...] Los partidarios de la prioridad del *Burlador* frente al *Tan largo* siempre han aducido que la fórmula *Ruego al cielo* es más moderna que *Plega al cielo*. Si este argumento es bueno se debería aceptar que el texto del manuscrito de *Dineros son calidad* es también anterior al texto de la edición. Conviene dejar este punto claro porque resulta que es en el manuscrito de *Dineros son calidad* en donde hay pruebas muy sólidas de atribución a Andrés de Claramonte; pruebas que prácticamente descartan la autoría de Lope, como es el caso del uso de la Silva de tipo I que no aparece en ninguna obra segura del Fénix. Convendría que los partidarios de la prioridad del *Burlador* frente al *Tan largo* se pusieran de acuerdo en la validez de este argumento porque precisamente *Dineros son calidad* es una obra que, como Menéndez y Pelayo observó en su día, tiene muchísimos puntos de contacto con *El Burlador*. Y en ambas hay un problema de autoría.

RLV tiene razón y habría que decirlo una vez por todas: el argumento de la prioridad cronológica de la fórmula *Plega a Dios* es inconsistente: para demostrar la prioridad del *BS* frente a *TL* hay argumentos de sobra, sin acudir a una prueba falsa como ésta. En consecuencia, la presencia de tal fórmula en M tampoco demuestra su prioridad respecto a P. En cuanto a la silva de pareados (o de tipo I), observamos que está presente sólo en M, y que falta por completo en P. Está claro que a la *princeps* le falta aquí un trozo de texto, pero no podemos estar seguros de que estuviese escrito en silva de pareados. Piénsese en la relación *BS-TL*: prescindiendo de nuestra opinión sobre la prioridad del *BS* o de *TL*, uno de los dos autores rehace también la métrica de enteros fragmentos de la otra versión (pasando de octavas a endecasílabos sueltos o al revés, de redondillas a quintillas o al revés etc.). Así que la presencia de la silva del primer tipo en M no excluye que el texto de P fuera de

Lope; como mucho descarta la idea que el Fénix escribiera el texto tal y como se lee en M, que no es lo mismo. También faltan veinticuatro versos que siguen a los sesenta y seis de la silva, pero esta circunstancia puede incluso hacer pensar que todo el trozo que falta estaba escrito en décimas.<sup>43</sup> Con buen juicio Wagner escribía: «Die folgende silva kann bei Lope nicht nachgewiesen werden, vgl. Morley-Bruerton, *Chronology*, a. a. O., S. 74.<sup>44</sup> Wir halten sie für einen Einschub [...]».<sup>45</sup>

20) M 2145-2148 ~ P 1964-1967 (RLV 2371-2375).

M	P
2145 LUÇIANO padre la mano me dad	1964 LUC. Padre la mano ne dad,
2146 LUÇILO que lo que el tiempo [derriba	1965 que lo que el tiempo no pudo
2147 rrestaure el poder LUÇIANO [pues priba	1966 restaure el poder VRB. No [dudo
2148 dineros son calidad	1967 que esta es del cielo piedad.

#### Comentario de RLV:

El uso del proverbio en M sirve de colofón a la escena. A cambio, la réplica final de Urbano no encaja con su función en la obra, además de proponer una dudosa rima *no pudo / no dudo*, que parece proceder de reajuste.

En cuanto a los personajes que dicen las réplicas, nótese que RLV introduce unos cambios en su edición:

LUCIANO	Padre, la mano ne dad, que lo que el tiempo derriba restaure el poder.
LUCILO	Pues priba, <i>dineros son calidad.</i>

<sup>43</sup> Tampoco M deja de practicar cortes en el texto de P, aunque de menor amplitud: véase, por ej., la eliminación de los vv. 1214-1271, que también contienen una carta. Y sin ir más lejos, poco después de este largo corte de P, M omite los vv. 1888-1917 de la *princeps* (= RLV 2275-2304).

<sup>44</sup> Se refiere a Morley-Bruerton 1940.

<sup>45</sup> «La silva siguiente no ha sido atestiguada en Lope [...]. Para nosotros se trata de una interpolación».

Creo que el texto de P es irreprochable, y que el de M es defectuoso. Por lo pronto, no entiendo cómo una rima en *-udo* pueda despertar dudas y sospechas y oler a reajuste. El concepto “lo que el tiempo no pudo restaurar, que lo restaure (de repente) el poder” me parece perfectamente en línea con el desarrollo de la comedia: es un hecho que Federico no había logrado recuperarse con el tiempo, y será el poder el que le devolverá estado y riquezas. En cambio, la lección de M insinúa (de manera impropia) que el tiempo había sido la causa de la ruina de Federico, mientras que la pobreza del conde es la consecuencia de su excesiva generosidad, un poco a lo Timón de Atenas. El *priva* de M se debe a la rima con el (ése sí) dudoso *derriba* de antes.<sup>46</sup> En cuanto a los vv. M 2148 ~ P 1967, no veo por qué la frase del hipócrita y desleal Urbán («que ésta es del cielo piedad») no encajaría con el personaje, mientras el refrán «dineros son calidad» se repite hasta la saciedad: la repetición del proverbio es legítima, pero, como ya hemos observado, en esta comedia el título se repite ya bastantes veces, así que no extrañaría que ésta fuera una variante apócrifa, sobre todo si la comparamos con la de P, que, apelando a la piedad del cielo, parece adaptarse mejor al contexto: la reintegración de Federico se debe a la piedad del cielo, que ha permitido un cambio de poder. En cambio, el ballet de atribuciones en M es tan dudoso que el mismo RLV modifica el texto.

### 3. MÁS APUNTES TEXTUALES

Si se tuviera que establecer el texto de la comedia, habría que ceñirse lo más posible al texto del impreso, porque el manuscrito parece más sujeto a una obra de refundición.<sup>47</sup> Es evidente que, a la hora de establecer

<sup>46</sup> También Wagner enmienda la lección de M, que se convierte en: «[luçilo] que lo que el tienpo <no pudo> | rrestaure el poder [luçiano] <no dudo> | dineros son calidad».

<sup>47</sup> Pero creo que a veces, según los casos, es conveniente acudir a M; por ej. v. 116: M «mayor» vs P «menor»; v. 997: M «guárdense de mi sus pueblos» vs P (hipémetro): «guardense de mi sus pueblos y fuerças». Otras enmiendas a la edición de RLV se encontrarán en el § 5. Un caso curioso es el siguiente: el personaje que se llama *Urbán* tanto en P como en M, se convierte constantemente en *Urbano* en el manuscrito, cuando es el nombre del personaje que dice la réplica. RLV sigue el manuscrito.

el texto crítico, basado en P, el problema peliagudo será distinguir, en las partes de M que le faltan a la *princeps*, lo que puede ser texto original y lo que puede ser interpolación (quizás del dramaturgo murciano).<sup>48</sup> Veamos ahora más apuntes textuales.

21) En los vv. 13-16 (M 13-16, P 9-12):

M	P
13 que yo para que la palma	9 Que yo para que la palma
14 me ofrescan con rreguçijos	10 me ofrezca en los regocijos,
15 mi puerta adorno con hijos	11 mi puerta adorno con hijos,
16 que son pedaços del alma	12 que son pedaços del alma.

RLV elige el v. 14 de M; yo prefiero el v. 10 de P, entendiendo que el sujeto de *ofrezca* es la ciudad de Nápoles, citada en la redondilla anterior.

22) En el v. 50 («no has visto la primavera») RLV corrige, sin advertir, el texto único de M (P om.): «no an bisto la primabera».

23) En el v. 92, texto de RLV, falta MACARRÓN.

24) En el v. 150, M lee «fui el hombre mas poderoso», P «fuy hombre gran poderoso», los otros impresos antiguos «fuy hombre muy poderoso», RLV «fui el hombre más poderoso» (sigue M, pero no corrige la hipermetría del manuscrito). La variante mejor me parece la de las ediciones antiguas, que quizá han acertado en corregir *ex ingenio* la lección de P.

25) En el v. 204 M y P leen «a». RLV enmienda justamente en «has».

26) En el v. 321 M lee «con ellas» y P «por ellas»; RLV «con ella» (pero el plural, referido a «letras» es correcto).

<sup>48</sup> De todos modos habría que rehacer la edición, porque la de RLV, aparte de no tener un aparato crítico de las variantes, adolece de varios defectos. Para limitarme a un ejemplo: al final de la pieza Camila le dice a Octavio: «Ya el dinero te he pagado | con la mitad de mi reino» (ed. RLV vv. 2684-2685 = M 2382-2383 = P 2201-2202) pero el editor no ha incorporado las palabras que Camila le había dicho a Octavio con anterioridad y que se encuentran tan sólo en P (2180): «La mitad del Reino es tuyo».

27) En el v. 376 M y P leen «candor», RLV corrige en «calor», pero puede tratarse de *difficilior* con el mismo significado (*candente* es también “encendido”).

28) Entre los vv. 221 y 428, cada uno de los hijos de Federico expresa sus propósitos en tiradas de romance; la organización estructural de la secuencia es la misma en las tres microsecuencias que la integran: [a] el hijo expone su propósito de irse por el mundo en busca de fortuna; [b] el padre trata de convencerle a quedarse; [c] el hijo pide perdón, pero es irremovible y repite cuál es su elección. En el texto de RLV los versos son los siguientes:

	[a]	[b]	[c]
Rufino	221-268 [48 vv.]	269-270 [2 vv.]	271-274 [4 vv.]
Luciano	275-324 [50 vv.]	325-328 [4 vv.]	329-332 [4 vv.]
Otavio	333-412 [80 vv.]	413-424 [12 vv.]	425-428 [4 vv.]

Como se ve, hay una desproporción entre el tercer hermano y los otros dos. Pero en las tres ocasiones P omite siempre algunos versos respecto a M. Excepto el último caso, se trata siempre de versos que pueden faltar sin que nadie se dé cuenta; es más, pueden parecer la ampliación de un refundidor. Quitaríamos así del texto de RLV algunos de los versos que P omite: de la microsecuencia de Rufino los vv. 229-240; de la de Luciano, los vv. 291-306; de la de Otavio los vv. 337-344, 357-360, 381-384, 393-400. De esta manera, la microsecuencia de Rufino se quedaría en 36 vv.; la de Luciano en 34 vv.; la de Otavio en 56 vv. En realidad la microsecuencia de Otavio es más compleja: a P le faltan también los vv. 413-428 (los elementos [b] y [c] de la microsecuencia, o sea la peroración de Federico y la réplica final de Otavio). Sin embargo, el parlamento de Federico en el caso de su tercer hijo (vv. 413-424), a pesar del clímax, parece demasiado largo (12 vv. contra los 2 o 4 de las microsecuencias anteriores); en realidad podríamos eliminar también los vv. 417-420, del parlamento de Federico, que parecen una interpolación,<sup>49</sup> de manera que la réplica del padre se quedaría en 8 versos (y la

<sup>49</sup> Compárense las tres réplicas de Federico: 1) con Rufino: «Detente, Rufino, espera, | oye, escucha, advierte, aguarda»; 2) con Luciano: «Hijo, Luciano, ¿también | me desamparas y dejas? | Oye, escucha, espera, aguarda, | no me dejes, guarda,

microsecuencia total de Otavio en 52 vv.). Queda el problema del elemento [c] de la microsecuencia de Otavio, que P ha perdido. Es un verdadero problema, porque la réplica final de los hijos sigue dos patrones distintos en M y en P:<sup>50</sup>

Rufino:

M		P	
243	perdonad padre y señor	239	Perdonad, padre, y Señor,
244	que pues con bajeza tanta	240	que, pues con baxeza tanta
245	dineros son calidad	241	la Reyna os vituperó,
246	se an de buscar con las armas	242	os he de ho(n)rar por las armas.

Luciano:

M		P	
295	perdonad padre y señor	281	Perdonad, padre, y señor,
296	que pues con tanta bileza	282	que pues con tanta vileza
297	dineros son calidad	283	a este estado aueys venido
298	se an de buscar por las letras	284	os he de ho(n)rar por las letras.

Otavio:

M		P	
379	perdonad padre i señor	-	
380	que pues con tan bil despreçio	-	
381	dineros son calidad	-	
382	boi a buscalla por ellos	-	

Podemos parangonar sólo los casos de Rufino y de Luciano. Como se ve, excepto los dos primeros versos, en los que M y P coinciden, en la segunda parte de las réplicas los dos códices tienen un patrón distinto: en el tercer verso M repite una vez más el refrán-título, dando la impresión de un enlace dudoso con el verso anterior («que pues con bajeza tanta | dineros son calidad», «que pues con tanta bileza | dineros son calidad»), mientras que P parece mejor, tanto porque añade con-

espera»; 3) con Otavio: «¿También tú, Octavio, me dejas, | con tan grande desconsuelo? | También tú me desamparas? | ¿También me afliges? ¿Qué es esto? | ¡Caigan sobre mi los montes, | siendo a mis pálidos huesos | pirámides inmortales, | vividores monumentos! | No me dejes, pobre y solo; | si no por solo y por viejo, | por padre. ¡Hijo, ah, hijo! | ¿Que aun así no te enterezcó?». Los vv. 417-420 son los que van de «¡Caigan sobre mí» a «vividores monumentos!».

<sup>50</sup> La réplica de Rufino pertenece a un romance en *á-a*, la de Luciano a uno en *é-a*, la de Otavio a otro romance en *é-o*.

tenido informativo, evitando repetir por milésima vez el título, como porque la unión sintáctica parece más normal («que, pues con baxeza tanta | la Reyna os vituperó»; «que pues con tanta vileza | a este estado aueys venido»); en el cuarto verso ambos códigos hacen referencia al medio elegido para ayudar al padre, pero mientras M dice que los dineros se deben conseguir por medio de las armas o de las letras, P dice que el hijo tiene que honrar al padre por medio de las mismos auxilios. Ambas variantes pueden ser válidas, pero la de P parece preferible por la sintaxis, el contenido y los sentimientos expresados. Como decíamos antes, el problema mayor surge con la tercera réplica, la de Otavio, que P omite. El texto de M es aquí francamente dudoso. A los defectos anteriores se añaden otros, porque Otavio dice que va a buscar la calidad (la dignidad) por medio del dinero. De esa forma, ni respeta el patrón («se han de buscar por X»), ni alude al verdadero medio elegido, la aventura (con palabras de Frolói). En realidad, el discurso de Otavio es paradójico: véanse los vv. RLV 401-412 (compartidos por M y P):

mas si los dineros hallan los que los procuran menos, que eso tienen de indiscretos, por los orbes, sin buscarlos,	405
hasta ver si los encuentro, surcaré mares abismos, subiré montes excelsos. Necedad hago en dejaros, pero ser necio pretendo,	410
que para ser venturoso quiero empezar a ser necio.	

No podemos decir cuál sería la lección del antígrafo de P en la réplica de Otavio. Seguramente el primer verso sería: «Perdonad, padre y señor», el segundo podría ser igual al de M: «que pues con tan vil desprecio», el tercero es imposible de imaginar con un mínimo de probabilidad de acertar (el padre debe ser sujeto, como en la réplica de Luciano, u objeto, como en la de Rufino), el cuarto podría ser, teniendo en cuenta las palabras finales de Otavio, algo como: «os he de honrar con ser necio» (o «siendo necio»).

29) En el v. 470 M y P leen «sucessos»; RLV enmienda inútilmente en «sujetos». Cf. el contexto (RLV 467-470, con la lección original *sucsesos*): «FEDERICO. ¡Qué mármol, qué bronce duro | podrá tener sufrimiento | en tan grandes desventuras | y en tan míseros sucesos!».

30) En el v. 662 M y P leen «precipite»; RLV tiene, quizás por errata, «precipiten» (el sujeto es «la majestad sacra» del verso sucesivo).

31) En el v. 674 M y P leen «Dios tus venganzas escribe»; RLV modifica, sin advertir, en «sus venganzas». La enmienda me parece innecesaria: con la muerte de Ludovico, Dios ha empezado la serie de venganzas de Camila. Esto confirma la bondad también de los vv. P 551-556 (cf. arriba § 2, punto 6): la frase «Dios me ha vengado», quitando el problema de la falta de una sílaba, se corresponde muy bien con el verso «Dios tus venganzas escribe».

32) En el v. 742 M y P leen «pidiere»; RLV tiene, quizá por errata, «pidiera».

33) En el v. 745 M y P leen: «esta prisión»; RLV tiene, por errata, «este p.».

34) En el v. 1070 M y P leen: «que su prisión también llora»; RLV enmienda innecesariamente: «que en su p. t. ll.».

35) El v. 1462 está sólo en P. RLV lo imprime tal cual: «3° ¡Vitor el señor Dotor! Todos. ¡Vitor!», pero ya Wagner había notado que el segundo «Vítor» «ist metrish überflüssig» (el verso es hipémetro).

36) En el v. 1569 M y P leen: «encuentro una vieja»; RLV añade innecesariamente «a una v.» (la preposición no es obligatoria en la lengua de la época).

37) En el v. 1588 M y P leen «perdí el seso»; RLV imprime sin advertir «pierdo el seso».

38) En el v. 1624 M y P leen «temáis»; RLV corrige innecesariamente en «temas».

39) En el v. 1821 M y P leen: «escapes»; RLV corrige innecesariamente en «escape».

40) En el v. 1837 M y P leen: «allá fuera»; RLV imprime «allá afuera».

41) En el v. 2433 M y P leen: «no logra»; RLV imprime «no logran». Debe ser errata, porque el sujeto es el indefinido «uno» del verso anterior.

Otros pasajes donde podemos mantener la variante de P; por razones de espacio no comentaré detenidamente cada caso y pondré entre paréntesis la lección de RLV, basada en M:<sup>51</sup>

Acto primero. v. 104: «a Iuan de las cadenetras» («al juego de cadenetras»).<sup>52</sup> v. 120: «se ha admitido» («se ha mirado»).<sup>53</sup> v. 126: «con que hoy Nápoles os ve» (om. «hoy»). v. 168: «perdí» («perdió»). v. 179: «fui conde» («fui el conde», variante hipérimetra que sigue RLV). v. 183: «passo y cansado» («ya soi cansado»), *passo* en el sentido de “passado” (*Diccionario de Autoridades*), o sea “viejo”. v. 242: «casas» («causas»). v. 266: «vida» («vista»). vv. 273-274: «la Reyna os vituperó, | os he de ho<n>rar por las armas» («dineros son calidad | se an de buscar con las armas»). v. 318: «en los dineros» («con los dineros»). v. 324: «sacaros de esta baxeza» («salir de tanta baxeza»). v. 328: «oye, escucha» («no me dejes»). vv. 330-331: «a este estado aueys venido | os he de ho<n>rar por las letras» («dineros son calidad | se an de buscar por las letras»). v. 367: «consta» («contra»). v. 479-480: «El no tener, | es, Lucila, el mal que tengo» («No tener nada | es Lucilo, lo que tengo»). v. 500: «criado» («honrado»). v. 551: «Aurelia» («Leonelo»). v. 576: «perdóname» («perdonadme»). v. 613: «Amadeo» («condestable»). v. 616: «que a entrar

<sup>51</sup> En muchos casos se trata de variantes equivalentes. Nótese que a veces RLV acepta la variante de P sin advertir. Por ej. v. 570: M «si el alma», P y RLV: «si el mal», v. 577: M «al», P y RLV: «el», v. 580: M «el», P y RLV: «al».

<sup>52</sup> El juego llamado *Juan de las cadenas* o *Juan de las cadenetras* (hay más variantes onomásticas todavía) es mencionado por Alonso de Ledesma (1562-1623) en *Juegos de Nochebuena a lo divino* (1611) y por Rodrigo Caro (1573-1647) en *Los días geniales*; cf. Alonso Hernández-Huerta Calvo 2000: 111-2.

<sup>53</sup> Pondría también dos puntos después de *ahora*: «De amor el mayor exceso | que se ha admitido hasta ahora: | un viejo, que no teniendo | qué colgar, adorna así | su puerta».

aquí te atreviste?» («¡Que estos alabastros pises!»). v. 619: «Este atreuimiento honrado» («mis galas y mis colores»). v. 644: «al bruto envidie» («el bruto e.»). v. 656: «como las aguas» («como en las aguas»).<sup>54</sup> v. 659: «fuerce» («esfuerce»). v. 669: «irrita los brutos» («á. a los b.»). v. 717: «a esa» («esa»). v. 731: «al que» («a quien»). v. 744: «más bien» («mejor»). v. 803: «junta» («busca»). v. 823: «agua» («fuente»). v. 827: «un cielo» («un ángel»). v. 833: «siento» («veo»).<sup>55</sup> v. 877: «a la risa» («la r.»). v. 910: «Y qué nombre» («qué n.»). v. 914: «y quien» («quien»). v. 917: «Plega al Cielo» («p. el C.»). v. 934 «pues en mis ideas pones» («pues que ya en mi idea pones»). v. 936: «no quieras» («no quiero»).<sup>56</sup> v. 939: «mañemo» («mangemos»).<sup>57</sup> v. 973: «Las plantas» («Mis p.»). vv. 981-985: la manera en la que P divide las réplicas es tan aceptable como la de M. v. 981: «¡Cielos!» («¡Ay, triste!»). v. 983: «que en un caballo» («y en un c.»).

Acto segundo. v. 1009: «do que» («la que»). vv. 1027 y 1030: «codicio : oficio» («confío : brío»). v. 1066: «¿Por qué exceso?» («¿Cómo es eso?»). v. 1073: «si el premio del desdichado | se guarda para el dichoso» («pero, ¿cuándo un desdichado | se guarda para dichoso?»). v. 1089: «con ella le vi» («con ella la vi»).<sup>58</sup> v. 1107: «la que reina» («la que es reina»). v. 1123: «Será a traición» («Será traición»).<sup>59</sup> v. 1171: «esté preso» («esté presa»). vv. 1194-1195: «Vida os dé | en bronce la eternidad» («Vida os dé | el bronce en la eternidad»).<sup>60</sup> vv. 1200-1202: «CAMILA. ¿A la reina? | JULIA. Laurencia sólo es la reina. | CAMILA. Necia, Camila dirás» («CAMILA. ¿A la reina, | di? JULIA. Laurencia solo reina. | CAMILA ¡Qué necia, Laurencia, estás!»). vv. 1265-1268: «en tan grave sufrimiento, | que es cuando el alma se enfrena, | menos resistir la pena, | que resistir el contento» («en tan grande sentimiento, | pues cuando el alma se enfrena | menos resiste la pena | que no resiste el contento»). v. 1299: «Poneos, padre, este vestido» («Quitaos, padre, este

<sup>54</sup> Por paralelismo con el verso anterior: [el caballo] «los aires corta en esferas | como las aguas el cisne».

<sup>55</sup> La variante de P («No siento lo que comemos») es confirmada por el v. 836: «pues los como y no los siento» (MP).

<sup>56</sup> Preferible P, porque Otavio se dirige a la Fortuna: «Fortuna, | pues en mis ideas pones | tan altos los pensamientos, | no quieras que se malogren».

<sup>57</sup> La lección de P imita perfectamente una variante dialectal italiana; véase también infra, § 5, la nota 82.

<sup>58</sup> Se refiere a César.

<sup>59</sup> Variante confirmada por el v. 1133 («y así a traición me prendiese»).

<sup>60</sup> El significado es el mismo, pero la lección de P parece más “aguda”.

v.»).<sup>61</sup> v. 1301: «el gusto no pide espacio» («el g. no tiene e.»). v. 1304: «vestirnos» («vestiros»). v. 1308: «que ellos dan la calidad» («dineros son calidad»).<sup>62</sup> v. 1328: «dos estados» («la calidad»).<sup>63</sup> v. 1329: «Yo» («Ya»). v. 1348: «prometido» («merecido»). v. 1642: «No, por Dios» («Tampoco»). vv. 1648 y 1676: «Bessi» («Reso»).<sup>64</sup> v. 1655: «los ruidos» («y ruidos»). v. 1661: «podellos» («poderlo»). v. 1785: «el toro» («toro»). v. 1788: «ocupa» («ilustra»). v. 1793: «de sacarás» («de has de sacar»). v. 1814: «escusa» («escucha»).

Acto tercero. v. 1844: «en qué parte» («a qué p.»). v. 1850: «al enemigo» («a su e.»). v. 1998: «finjamos» («fingiendo»). v. 2009: «el testigo» («el teatro»). v. 2025: «que por ti» («pues por ti»). v. 2028: «mis justas quejas» («mis tristes quejas»).<sup>65</sup> v. 2056: «vil caballero» («mal c.»). v. 2084: «a tu padre de mi hacienda» («sin que más dilación tenga»). v. 2087: «en que estoy» («en que estás»).<sup>66</sup> v. 2148: «engaña lo que desea» («e. a lo que d.»). vv. 2166-2169: «OTAVIO. Salgamos. CLARINDO. Lo peor queda. | MACARRÓN. Ruego al cielo, que las almas | no nos cojan entre puertas!» («OTAVIO. Desclávala. MACARRÓN. Aguarda, espera. ¡Plega al Cielo que las almas | no nos cojan entre puertas!»). v. 2269:

<sup>61</sup> Según Wagner, aquí el contexto permite ambas variantes; pero la lección de P me parece preferible, basándome en el uso de los pronombres: Rufino ha entrado en la escena «trayendo una sotanilla y un ferreruelo en las manos» (acot. entre los vv. 1248-1249); la acotación anterior (vv. 1218-1219), refiriéndose al padre, ha dicho: «Sale Federico, pobre», o sea vestido con un traje pobre. Rufino le pide a su padre que se mude, quitándose su vestido pobre y poniéndose el nuevo que le ha traído. Así que debería decir o bien: «Poneos, padre, *este* vestido» (que en efecto es la lección de P) o bien: «Quítaos, padre, *ese* vestido» (mientras M trae un erróneo «*este* vestido»).

<sup>62</sup> Cf. arriba, nota a las variantes de los vv. 273-274.

<sup>63</sup> Variante confirmada por el v. 1355 («estados hoy restituya»).

<sup>64</sup> Topónimo desconocido, pero Bessi se parece más a Belsito, que es nombre genérico ('Sitio Hermoso'); en la actualidad hay un San Paolo Belsito cerca de Nápoles.

<sup>65</sup> La lección de M («mi triste<s> quejas») es seguramente errónea: Octavio explicará las razones por las que «justamente» (desde su punto de vista) se está quejando del rey difunto. De hecho el Rey, desde otro punto de vista, le contesta: «Todas esas | son quejas injustas» (vv. 2048-2049).

<sup>66</sup> Son variantes aparentemente equivalentes, pero la de P está confirmada por los versos 2150-2152. En efecto Enrique le dice a Otavio: «cavarás, cuando amanezca, | este lugar en que *estoy*, | hincando en él, para seña, | este clavo» (vv. 2086-2089), y Otavio luego le manda a Macarrón hincar el clavo en el sitio donde estaba Enrique, no donde se encontraba él: «Porque mañana se vea | dónde Enrique se escondió, | hincado ese clavo deja» (vv. 2150-2152).

«Ya padre, rico os adoro» («Ya pobre y rico os adoro»)<sup>67</sup> v. 2270: «si consiste en el ser rico» («que consiste etc.»). v. 2338: «vehementes en las mujeres» («vehemente en las m.»)<sup>68</sup> v. 2347: «alterada la ciudad» («alterando la c.»)<sup>69</sup> v. 2403: «tenle» («ponle»). vv. 2410-2411: «Ya el aire los ecos dulces | de los instrumentos quiebra» («Ya al aire los ecos dulces | de los instrumentos suenan»). vv. 2422-2425: «La letras suben | al cielo las humildades, | que son fortunas que infunden | próspera suerte en los hombres» («Las letras suben | al Cielo las humildades, | que son Fortuna que infunde | próspera suerte en los nobles»)<sup>70</sup> v. 2460: «CÉSAR. Ya el nuevo regente sube» («[JULIA] no quiero que en mal redunde»)<sup>71</sup>

#### 4. EL PROBLEMA DE CLARINDO

Una de las bazas mejores, según la opinión de RLV, para atribuir *DSC* a Claramonte es la presencia de un personaje que se llama Clarindo;<sup>72</sup> éste, en efecto, es el nombre poético de Andrés de Claramonte, y según RLV, el dramaturgo murciano introducía a un gracioso de este nombre en las comedias que escribía, casi como si pusiera una firma al texto. Es más, un Clarindo actúa también en *La estrella de Sevilla* y en *El Infanzón de Illescas* (o *El rey Don Pedro en Madrid*): en total tres comedias atribuidas a Lope de Vega, que según RLV por varias razones, entre las cuales está también la presencia de Clarindo, se deben asignar a Claramonte.

En realidad no se trata, en Claramonte, de una costumbre tan extendida: por ejemplo si un Clarindo está en el reparto de *Púsoseme el sol, saliome la luna*, por otra parte no hay ningún Clarindo ni en *La infelice Dorotea*, ni en *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, ni en *Deste agua*

<sup>67</sup> Luciano acaba de decirle a su padre Federico que ha logrado devolverle sus riquezas («Ya mis letras el decoro | que perdistes os han vuelto | y esa caña se ha resuelto [= se ha transformado en] | báculo de piedras y oro»), así que el «ya» parece excluir que se hable de Federico “pobre”.

<sup>68</sup> El sujeto es doble y el verbo está en plural; cf. el v. anterior: «que son el amor y la ira»; «vehementes» es trisílabo por sinéresis.

<sup>69</sup> RLV en realidad corrige el texto de M, que es «alternando».

<sup>70</sup> Las variantes de P parecen mejores. Además, en el v. 2424 M en realidad lee: «que son Fortuna que infunden».

<sup>71</sup> Ambas variantes parecen legítimas.

<sup>72</sup> Véanse las pp. 63-77 de la Introducción a la ed. de *Dineros son calidad*.

*no beberé*, ni en *El valiente negro en Flandes*, ni en *El secreto en la mujer* etc. etc. Y de todos modos excluiría de la cuestión la pieza *El rey don Pedro en Madrid*, porque en realidad allí el gracioso se llama Clarindo y no Clarindo; remito a los estudios y a las ediciones de Carola Bingham Kirby, que excluyen a Claramonte de la autoría de la comedia.<sup>73</sup> La misma Kirby observa que «no hay ninguna certeza de que Clarindo tenga que ser el apodo de Claramonte en todas las obras en que aparezca».<sup>74</sup> Por otra parte Clarindo no es un nombre misterioso, dado que por lo menos existe un *Auto de Clarindo* de 1535. Y finalmente, como recuerda el mismo RLV:<sup>75</sup> «Respecto a Clarindo, ya Foulché-Delbosc apuntó en su edición de *La estrella de Sevilla*, que era seudónimo de Andrés de Claramonte. Morley y Tyler en su análisis onomástico de las obras de Lope<sup>76</sup> señalaron que en seis obras seguras de Lope aparecía el nombre Clarindo, lo que parecía quitar validez al argumento de Foulché-Delbosc». Y al de RLV, añadiríamos; pero el crítico no se desanima y sigue:

La verificación de este aspecto onomástico hace mitigar mucho su alcance: tan sólo en dos de esas seis obras el nombre Clarindo corresponde a un nombre de reparto, que además tiene intervención escénica meramente anecdótica, a diferencia de lo que sucede en las obras de Claramonte, en donde se trata de un papel de gracioso con bastante contenido y texto. Y de las otras cuatro comedias, al menos en una, *La prueba de los amigos*, el manuscrito original no trae dicho nombre, que debe ser inclusión ulterior de la compañía de Antonio de Heredia. Lo cierto es que no existe ninguna obra manuscrita de Lope, o impresa bajo su control, en donde aparezca ningún Clarindo, nombre que identifica a Claramonte de forma inequívoca.

La verdad es que la defensa de oficio de la equivalencia constante Clarindo = Claramonte no convence, visto de que hay un cierto número de comedias de Lope (no importa si son tres, cuatro, cinco o seis; en realidad bastaría una) donde Clarindo *no puede ser* Claramonte. Si las comedias son seguramente del Fénix, importa poco que no se trate de manuscritos del autor (las comedias autógrafas de Lope son 43<sup>77</sup> y las obras que Morley y Bruerton le atribuyen sin reserva alguna son 315).

<sup>73</sup> Cf. Lope, *El rey Don Pedro en Madrid* (Kirby).

<sup>74</sup> Bingham Kirby 1986: 77-82, en la p. 81.

<sup>75</sup> Introducción a Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV): 3-4, n. 6.

<sup>76</sup> Morley–Bruerton 1961; ver también Morley–Bruerton 1968: 447 (es la versión española, revisada por Morley, del original inglés ya citado: Morley–Bruerton 1940).

<sup>77</sup> Cf. Presotto 2000.

Antonio de Heredia aparte, ¿quién habría sido tan maligno como para introducir el nombre de Clarindo = Claramonte en cinco obras de Lope y así enturbiar las aguas para los futuros estudiosos del teatro auri-secular? Por consiguiente me sumo a la opinión de Kirby y añado que, aunque fuera correcta la argumentación de RLV (y no lo creo), ésta como mucho podría utilizarse para discutir la autoría de las comedias donde aparece el nombre de Clarindo, y no para el *BS* y tampoco para *TL*. Así que la ironía contra los tirsistas contenida en las pp. 58-9 de su edición del *BS*,<sup>78</sup> en realidad no añade argumentos a favor de Claramonte. Y, para terminar, me parece que, teniendo en cuenta lo que se ha dicho, tampoco estamos obligados a ver la mano de Claramonte en el texto original de *DSC*, aunque el personaje esté tanto en la *princeps* como en el manuscrito.

## 5. ANÁLISIS DE PALABRAS

A lo largo de las notas a su edición de *DSC*, RLV apunta y comenta con énfasis especial algunas palabras, que presenta como típicas de Claramonte, o induce a creer que lo son, dado que remite casi sólo a otras piezas suyas o a comedias que él le atribuye. Pasemos listas a estas palabras, tratando de averiguar, con la ayuda de los instrumentos ya recordados, el *CORDE*, el *CORESP*, el *TESO* y el *VCLV*,<sup>79</sup> si hay documentación también en otros autores, sobre todo en Lope de Vega. Evidentemente hay que manejar con juicio los resultados de los bancos de datos, los cuales de todos modos dan una idea y ayudan de manera inextimable a localizar citas. Excluimos de nuestro análisis casos como *Apolo* y *Narvise*, porque, aunque aparecen en las obras de Claramonte (como recuerda RLV) no pueden demostrar la autoría ni del dramaturgo murciano, ni de ninguno de los literatos españoles de los Siglos de Oro; lo mismo en el caso de palabras como *álamo*, *celosía*, *contino* “continuamente”, *pesadumbre* etc., porque no parece que tengan un matiz especial en el texto (a pesar de que RLV se empeñe en señalar ejemplos en otras obras de Claramonte); y también casos como *majadero* y *necio*, a

<sup>78</sup> Cf. Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (RLV).

<sup>79</sup> Cf. arriba, nota 19. En el ámbito teatral el *TESO* es fundamental, sin embargo sobre todo con un autor como Lope es importante encontrar citas también en las obras pertenecientes a otros géneros literarios.

propósito de los cuales el mismo editor recuerda que «abundan en muchos autores de la época».<sup>80</sup>

a) Palabras que se encuentran tanto en M como en P.

*alabastro*: v. 616 (sólo en M 548); vv. 2055, 2064, 2065 (M 1865, 1874, 1875, P 1758, 1767, 1768). Nota al v. 616: «También muy habitual en Claramonte para asociarlo al sepulcro. “Llego a su sepulcro un día | cuyos alabastros quiebro”, *Dorotea*, vv. 900-901. O bien, “De alabastro y mármol hechas”, *Secreto*, v. 691». Pero con el mismo uso la palabra está en obras de Lope: «¡Oh cuántos por contraria estrella y astro | no han merecido en mauseolos fuertes | pórvido, jaspe, mármol ni *alabastro*, | que han vendido su vida con mil muertes | y las armas de Aquiles han perdido | por la industria del hijo de Laertes!» (*La Arcadia*), «no en tumulo de alabastro» y «Vivirà tu nombre en mí, | más que en bronce, ni alabastro» (*La desdichada Estefanía*) y «Dignos que en jaspes, bronces, y *alabastros* | La fama los escriua, y que sus hechos | No los sepulten embidiosos pechos» (*Jerusalén conquistada*). Y tampoco falta en Tirso, por ej.: «y apedreado de todos, | en vez de *alabastro* pulcro | montones me den sepulcro | de piedras de varios modos» (*La mujer que manda en casa*).

*arrebol*, en rima con *sob*: vv. 42-43 (M 38-39, P 38-39). Nota: «lugar común de la época. En la obra de Claramonte es especialmente frecuente para aludir a la aparición de la mujer hermosa» y siguen citas de *El Tao de San Antón*, *Dorotea*, *El secreto en la mujer*, *Deste agua*. Pero en Lope se encuentra muchísimas veces y a menudo con la misma función; por ej. «Hoy, en la sortija y fiesta, | vi a Florela con su hermana | como suele la mañana, | de varias nubes compuesta. | Y entre uno y otro *arrebol*, | blanco, azul y carmesí, | la estrella de Venus vi; | mas, ¿qué digo?, el mismo *sob*» (*El maestro de danzar*); «Habla bajo, que he sentido | que Belisa se levanta, | y su dulce voz oído; | no por diligencia tanta | pierda el favor pretendido; | y aunque entre rojo *arrebol* | el alba apenas se ría | en nuestro cielo español, | no digas que no es de día | después que ha salido el *sob*» (*El acero de Madrid*); «¿No has visto por el oriente | salir serena mañana | el sol con mil rayos de oro, | cuando dora el blanco toro | que paze campos de grana? | -que así llamaba un poeta |

<sup>80</sup> Pero sí nos ocupamos de los términos que, aunque comunes en la época, según RLV tendrían en Claramonte un matiz o una función especial (cf., por ej., *arrebol*).

los primeros *arreboles*. | Pues tal salió con dos *soles*, | más hermosa y más perfecta | la bellísima Diana, | la condesa de Belflor» (*El perro del hortelano*); otros ejemplos en *Los Benavides*, en *El peregrino en su patria*, en las *Rimas* etc.

*átomo*: v. 1364 (M 1266, P 1118). Nota: «Sin duda alude a un hecho escénico, romper en pedacitos un papel, reforzado con el texto metaforizado. En *El secreto en la mujer* Claramonte utiliza la misma técnica dramática: al romper el papel alude también al viento que lo esparce: “y tú, papel enemigo, busca al viento, pieza a pieza”, vv. 467-468, y más adelante, compara a los trocitos de papel que vuelan con *mariposas*: “Di, ¿qué papeles son esos | que hechos mariposas andan | por el aire?”, vv. 496-498. El vocablo *átomos* también aparece en Claramonte: “Pedir al sol que no dé | átomos, o que los cuenten”, *Ataúd*, vv. 2656-2657». A decir verdad, no faltan átomos en la literatura del Siglo de Oro, y tampoco en Lope: *El peregrino en su patria*, *El acero de Madrid*, *El perro del hortelano*, *El caballero de Olmedo*, *Novelas a Marcia Leonarda* etc., o en Tirso (*Don Gil de las calzas verdes*). Tampoco faltan papeles rasgados o hechos trizas en las obras de Lope. En *Las Bizarrías de Belisa* se trata de la primera escena: «¿Así rasgas el papel?» (v. 1); véase luego *El maestro de danzar*: «Pedazos sois de mi honor, | aunque de papel *pedazos*», *El mayorazgo dudoso*: «Haré *pedazos* esa carta loca»; *El perro del hortelano*: «MARCELA. ¿Has leído mi papel? | TEODORO. Sin leerle le he rasgado; | que estoy tan escarmentado | que rasgué mi amor con él. | MARCELA. ¿Son los *pedazos* aquestos? | TEODORO. Sí, Marcela»; y finalmente tanto en *La viuda valenciana* como en *La escolástica celosa* se alude al viento que esparce los trocitos de papel (como el viento del *Llanto* de García Lorca se lleva los algodones); en la *La viuda*: «Fiad de los juramentos | de las palabras, y votos, | pero son papeles rotos, | que se entregan a los vientos»; en *La escolástica*: «Papeles rotos de las propias manos, | que os estimaron por reliquias santas | bien muestra agora el viento que os llevaron | que quando más pesados, sois livianos [...]». En conclusión, tampoco el parecido entre *DSC* (donde se habla de átomos) y *El secreto en la mujer* (donde se habla de mariposas) constituye una prueba en favor de Claramonte, cuando la misma imagen (los trocitos de papel llevados por el viento) se encuentra en otras obras de Lope.

*augmentos*: v. 2364 (M 2138, P 1957). Nota: «“Vale acrecentamiento, del verbo *augeos* [*sic*, léase *augeo*], ges. Aumentar, aumentado.” Coba-

rruvas. Es vocablo frecuente en obras de Claramonte. P. ej. *El ataúd*, vv. 1467-1468: “de tal manera ha crecido | que igual aumento se ha hecho”. En realidad se trata de palabra comunísima en todo tipo de documento; Lope la repite muchísimas veces (por ej. *El mejor alcalde, el Rey*: «Donde ya | tendrán sus años aumento | con este inmenso favor»), incluso en su *Epistolario*: ««Dios pagará a Vex.<sup>a</sup> esta limosna hecha a vn hombre de bien y a una donzella guerfana, con la vida larga y aumentos de Estado que El puede y todos le desseamos». El sintagma *aumento(s) del estado* es casi tópico (cf. por ej. *CORDE*) y nótese que tanto en la última cita de Lope como en el lugar de *DSC* aparece precisamente esta fórmula: M «los aumentos de mi estado», P «los aumentos de tu estado». Por supuesto, la palabra también está a menudo en Tirso.

*bellacos*: v. 1881 (M 1694, P 1591). Nota: «Es vocabulario común al *Burlador de Sevilla*, en donde al comienzo del tercer acto Batricio alude a la conducta de Don Juan tildándole de *bellacón*, que tal vez guarde intención de estilo, resaltando ese trasfondo diabólico de Don Juan». Creo que RLV tiene razón en sospechar este matiz en el *BS*. Pero la palabra, como era de esperar, se encuentra en muchos escritores de la época, y también en Lope: «ELENA: ¿Oso decís que venía, | buen hombre, para matarme? | SANCHO: Eso el *bellaco* quería, | bien podreis albricias darme | de vuestra vida, y la mía» (*Los Benavides*), *Comedia nueva del perseguido* (6 veces), *El acero de Madrid*, *El mayorazgo dudoso*, *El perro del hortelano* etc.; y en Tirso: *El vergonzoso en palacio*, *Cigarrales* etc. Además en *La Santa Juana, Parte tercera*, Tirso escribe (acto I): «¡Oh, qué bellaca mañana [...]!», donde se ve claramente que *bellaca* significa “maldita”.

*bercebú*: v. 1866 (M 1679, P 1576). Nota: «Ya había sido mentado en el verso 1750 y volverá a aparecer más veces, siempre en boca de Macarrón. Sirve para configurar a un gracioso amedrentado por todo tipo de demonios. Es típico de varios graciosos de Claramonte, por ej. el García de *Deste agua* [...]». Pero encontramos a Bercebú también en Lope: *Los donaires de Matico*, *La niña de plata*, *Angélica en el Catay*, *Los comendadores de Córdoba* y sobre todo en Tirso: *El vergonzoso en palacio*, *La gallega Mari-Hernández*, *La celosa de sí misma* (4 veces), *El melancólico*; y también en el *BS* y en *El condenado por desconfiado*.

*cédula*: v. 2354 (M 2128, P 1951). Nota: «Es un pedaço de papel o pergamino donde se escribe alguna cosa... Todo escrito breve se llama cédula.» Cobarrubias. En *Deste agua*: “Ya hice lo que me mandaste, |

señor, por tu firma y cédula”, vv. 2798-2799». Y también, con el mismo significado, en Lope, *El maestro de danzar*: «Con que sólo le escribáis | una *cédula* firmada, | queda contenta y pagada | que esta noche la veáis. | Y por que entendáis que es cierto, | yo os traeré papel aquí | en que ella confirme el sí | deste amoroso concierto» (en esta comedia la palabra *cédula* aparece dos veces más); más ejemplos en *La Arcadia*, *La Dragonteá*, *La comedia nueva del perseguido*, etc.

*colgadura*: v. 24 (M 24, P 20). RLV no trae ejemplos de Claramonte, la palabra está en las comedias *El alcalde mayor*, *Carlos V en Francia*, *El desdén vengado* etc. de Lope, en su *Epistolario* y también en *Los balcones de Madrid* de Tirso.

*culebra*: v. 1903 (M 1716, P 1613). Nota: «La acepción que tiene aquí es “broma pesada”. De nuevo, vocabulario compartido con *El Burlador de Sevilla* [...]. En *El Tao*: “entre culebras y envidias”. Pero también hay ejemplos en Lope, *El arenal de Sevilla*: «Y no entréis en la galera, | que habrá culebra espantosa» y *El despertar a quien duerme*: «Oí decir que les dan | culebra a los presos [...].»

*dominguillos*: v. 95 (M 83, P 79). Nota: «En *La infelice Dorotea* aparece la referencia también en boca del gracioso y con valor similar: “Mas en Castilla, y an sí | que dominguillos de toros | parecemos”; vv. 353-355». Pero la palabra está en *Los españoles en Flandes* («ellos con más colores, que diez Moros, | y acá de pelear, cuerpo, y vestidos, | como los dominguillos de los toros»), *Los amores de Albanio e Ismenia* y en *El mejor maestro, el tiempo* de Lope; en *Las paces de los reyes y Judía de Toledo* Dominguillo es el nombre de uno de los personajes; el *CORDE* y el *CORESP* remiten a Quevedo, Rodrigo Caro etc.

*doseles*: v. 66 (M 62, P 53). Nota: «En Claramonte, *El Tao*: “Ya el Sol los montes tapiza | de recamados doseles”, pág. 92». Palabra muy común, que no necesita documentación; aparece repetidamente en Lope (cf. *CORDE*, *CORESP* y *TESO*).

*fingir*: la palabra se encuentra en los vv. 45 y 2210 (sólo M 41 y 2015, faltan en P) y en el v. 351 (sólo P 295, falta M). Nota al v. 45: «*las calles fingen jardines*. Este uso del verbo *fingir* con un sujeto no animado es un estilema interesante. Más adelante vuelve a reaparecer en el verso 351 “fingiendo en ellos delfines”. Aparece con frecuencia en Claramonte; p. ej. en *La infelice Dorotea* [...]. Pero en Lope encontramos un uso parecido en cantidad de obras, por ej. en *Adonis y Venus*: «La sangre de aquesta edad, | como está ardiendo en las venas, | finge con

ferocidad | campañas de guerras llenas, | armas, sangre, y novedad», *Los amantes sin amor*: «Para no dejrme nada, | finges aquestos clitos», *Amor secretos hasta celos*: «no sabes tú que tu hermana, | fingiendo una mano enferma [...]», *Del mal lo menos*: «De noche, o en la campaña, | fingiendo caza, o camino, | drle muerte determino [...]» etc. etc.; y también en la *Dorotea* y en las *Rimas*: «qué importa que la embidia *finja* agora | niebla, o Lope, a tu gloria», «finja fuentes y arroyos sonoros, | y lágrimas después cortando lutos» (también hay ejemplos en Tirso).

*hipogrifo*: v. 634 (M 568, P 504). Nota: «Es frecuente en Claramonte, con varios usos [siguen dos ejemplos]». Pero también se encuentra en Lope: «domar puedo el *Hipogrifo*, | como se dice de Astolfo» (*Los comendadores de Córdoba*), «Con cinco, o seis mil caballos | los más de España la bella, | del río en que son Pegasos, | y como *Hipogrifos* vuelan» (*Los locos por el cielo*), «son todos sus cavallos *hipogrifo*» (*Rimas*) y «Por el laurel sagrado | que me dio Salamanca en sus escuelas, | que el cazador soldado | puede poner al *hipogrifo* espuelas [...]» (*Rimas*). Tampoco falta en Tirso: «Mis títulos y encomiendas | truecan [h]arpas por clarines | y cajas, porque a su son | sus *hipogrifos* relinchen» (*Marta la piadosa*).

*jaspe*: v. 625 (M 558, P 496). Nota: «Otra vez vocabulario típico del *Burlador*: “¿Habrá de pedirte | una figura de jaspe | la palabra?”, le dice Don Juan a Catalinón en el tercer acto [en realidad es al revés: es Catalinón quien dirige aquellas palabras a Don Juan]. El uso de *jaspe* como antonomasia de *mármol* para aludir al sepulcro es constante en Claramonte. Por ejemplo, en *El secreto en la mujer*: “y que el mármol y el jaspe, blanco estuque”, v. 752, o bien “otros jaspe, en los colores”, v. 1152. También en *Ataúd*, “a quien el tiempo consagra | bronces, jaspes y papeles”, vv. 2265-2266». En realidad se trata de un vocabulario muy común, donde se acumulan y a veces se sustituyen palabras como *alabastro*, *jaspe*, *mármol* (por cierto muchas veces pario, o sea de Paro), *pórfido* etc. para referirse a edificios de diferente naturaleza, pero a menudo a sepulcros; véanse las citas de Lope bajo el lema *alabastro*. La palabra *jaspe* es muy usada: para el periodo 1580-1635, el *CORDE* registra 432 ejemplos en 139 documentos.

*lienzo*: acot. vv. 571-572: «un l. en los ojos» (M acot. 464-465, P acot. 420-421). Nota: «[...] En Claramonte, *Deste agua no beberé*: “Como viento se deshizo | y me dejó entre los brazos | un lienzo”, vv. 146-148. “Aquellos dos que cantando | me dieron lienzo y puñal”, vv. 460-461». El *CORDE* remite también a muchos ejemplos de Lope, entre los

cuales los más apropiados son: *Comedia nueva del perseguido*: «¡Quítate, infame, el lienzo de los ojos», que además se parece más a la cita de *DSC*; y, fuera del teatro, *La Dorotea*: «Quita el lienzo del rostro» y *La Gatomaquia*: «seis sábanas de lienzo de narices».

*medrar (medra)*: v. 715 (M 647, P 569). Nota: «Como en *El Tao*: “que en la mano que Dios medra | en semejante ocasión”, pág. 114. El verbo medrar, con valor causativo está también en *El burlador de Sevilla*: “No se las podrá pelar / quien barbas tan fuertes medra”». En realidad esta última es la variante de *TL*, mientras en el *BS* se lee un correcto «No se las podrás pelar, | que en barbas tan fuertes medra» (intransitivo). Las variantes de *DSC* merecen ser miradas en el contexto de la entera octava:

M		P	
641	ÇÉSAR en vn castillo bibe rretirada	563	CÉS. En vn castillo viue retirada,
642	que le elijio por fuerte lugar solo	564	que le eligio por fuerte lugar solo
643	defendido de el mar donde la	565	defendido del mar donde la
	[entrada		[entrada
644	be en noçe sienpre la deidad de	566	vee en noche siempre la deidad
	[apolo		[de Apolo:
645	a la griega artemisa transformada	567	alli en Griega Artemisa
			[transformada
646	nuebo milagro y sacro mauseolo	568	nueuo milagro, y sacro Mauseolo,
647	entresos alabastros al sol medra	569	enteros alabastros al Sol medra,
648	donde a su padre rresuçita en	570	donde a su padre resucita en
	[piedra		[piedra.

El texto crítico de RLV es el siguiente:<sup>81</sup>

CÉSAR	En un castillo vive retirada que le eligió por fuerte lugar solo, defendido del mar, donde la entrada ve en noche siempre la deidad de Apolo. Allí, en griega Artemisa transformada, nuevo milagro y sacro mauseolo, entre esos alabastros, al sol medra, donde a su padre resucita en piedra.	710     715
-------	---	----------------------------

<sup>81</sup> El editor se basa en M, corrigiéndolo en el v. 645 (*a la*), gracias a la variante de P 567 (*allí*). P tiene un error en el v. 569: *enteros* en lugar de *entresos* ('entre esos') de M 647.

Entiendo que «nuevo milagro y sacro mauseolo» no son dos complementos directos dependientes de un causativo *medra*, sino dos sintagmas relacionados con el sujeto sobrentendido, “ella” o “Camila”: Camila, que es un nuevo milagro y (por la similitud con Artemisa) un sacro mausoleo, *medra* al sol en ese sepulcro de alabastro. Si acaso, podemos valorar con un cierto interés la siguiente octava de *La Dragontea* de Lope (la misma forma métrica, aunque en una obra no teatral): «Aquí quedad, que otro José no pudo | Ofreceros mejor labrada piedra | Que el pardo hueco deste tronco rudo, | Que de octavo milagro el nombre *medra*. | En este Mausoleo, para escudo | Deste roble serán mis brazos yedra | Mirad, señor, que dentro de tres días, | Os vuelven a tocar las manos mías»; como se ve, encontramos aquí buen número de palabras idénticas a las del fragmento considerado de *DSC*: *piedra* y *medra* (en rima), *milagro* y *Mausoleo*. Esta circunstancia parecería apuntar a la misma autoría.

*mohatra*: v. 1746 (M 1559, P 1458). RLV explica la palabra, pero no da ejemplos de Claramonte; la palabra está en Lope, en *La burgalesa de Lerma*, en *Las bizarrías de Belisa*, en *La pobreza estimada*, en *La niña de plata* (v. 698) y en otras piezas teatrales; además está en sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

*no digas que no te aviso*: v. 1346 (M 1248, P 1100). Nota: «es cita literal del estribillo de un conocido romance sobre el Rey Don Sancho (protagonista, por cierto, de *La Estrella de Sevilla*). El mismo verso está usado por Claramonte en *Deste agua no beberé* como premonición trágica de la muerte del rey Don Pedro». Efectivamente aparece no una, sino dos veces en *Deste agua*. Pero la cita literal del estribillo aparece también en Lope, *Las almenas de Toro*: «Rey don Sancho, Rey don Sancho, | hijo de Fernando el bueno, | no digas que no te aviso, | si hubiere algún mal suceso». Aparece también en el *Quijote* de Avellaneda y en Quevedo (CORESP). También se encuentra en José de Valdivielso, *El hombre encantado* (auto sacramental, 1622): «A pecador, pecador!, | no digas que no te auiso» y en otros autores.

*parlero*: v. 843 (M 775, P 671). Nota: «El uso del adjetivo *parlero* / *a* es habitual en Claramonte. Por ejemplo: “dulces y parleras aves”, en *El ataúd*, v. 783». Justamente las «parleras aves» se encuentran también en Lope (*La Arcadia*) y en más autores (Agustín de Rojas y Góngora, por ej.), por ser imagen trillada. Aquí el verso es «Limpio y parlero cristal», donde cristal es, por metáfora, el agua de la fuente; y también las

fuentes parleras abundan en la poesía aurisecular (Quevedo, el mismo Lope en sus *Rimas*, Esteban Manuel de Villegas etc.). No comprendo por qué RLV atribuye el parlamento donde está la palabra *parlero* (vv. 843-854) a Octavio y no a Camila, según el testimonio conjunto de M y P. De hecho los vv. citados constituyen un lamento («sed lágrimas, si sois risa [...] acompañad mi tristeza [...]») y poco después Camila, refiriéndose a Otavio y Macarrón, se pregunta: «¿Si escuchaban | mis quejas?».

*yesca*: v. 1944 (M 1754, P 1653). Nota: «También léxico frecuente en Claramonte. P. ej.: *El Tao*: “aquí yesca y eslabón». Se trata en realidad de otra imagen muy trillada; en *La prueba de los ingenios*, de Lope, la palabra aparece seis veces, en cuatro de las cuales se une a *eslabón*; aparece también en *El sembrar en buena tierra*, en *La inocente sangre* y en *La viuda valenciana*. El CORDE da muchos ejemplos (de yesca y eslabón), entre los cuales un par de Lope: «Esto diciendo, saqué | de mi zurrón desdichado- | dichoso un tiempo en tener | veinte cartas y un retrato- | el eslabón y la *yesca*, | que con el llanto bañados | jamás encendieran fuego, | a no ser de fuego el llanto» (*La Arcadia*) y «Date prisa, enciende fuego. | - Ya sobre pajas allego | la *yesca*, y al dulce son | del pedernal y eslabón | responde en el valle el eco» (*Rimas*). Además (entre otros ejemplos): «Pedernal fue tu hermosura, | Y yo el eslabón y *yesca*, | Que las centellas cogí | En que el mundo se arde y quema». (*Romancero general*, 1600-1604), «Pedernal, eslabon y *yesca* pone, | Y á la jornada alegre se dispone». (José de Valdivielso, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, 1604).

*zagalejo*: v. 1647 (M 1460, P 1365). Nota: «con el sufijo despectivo -ejo, igual que *hidalgoejo*, en *La infelice Dorotea*». Pero zagalejo está en Lope, *El cuerdo en su casa*, en *La firmeza en la desdicha* y en *El nacimiento de Cristo*: «¿Que con vosotros no fuera y ese zagalejo viera que nace el hielo por mí» (CORESP), y en los *Pastores de Belén* del mismo Fénix (CORDE).

b) Palabras que se encuentran sólo en M.

*asirios*: cf. *Babilonia*.

*Babilonia*: v. 393 (M 347) y los *asirios*: v. 396 (M 350). Nota: «*Babilonia* y los *asirios*, como ejemplo de confusión, son típicas citas de Claramonte. Así, en *Deste agua*, vv. 888-889: “guardarle pudo el babilonio muro | de quien tantas historias están llenas?”». A decir

verdad en esta cita de *Deste agua* de los asirios no se ve ni la sombra. Prescindiendo de la confusión, los *asirios* están en muchas obras de la literatura española de la época (para *asirio*, *-os* el CORDE da 37 casos en 30 documentos, para *asiria* 25 casos en 13 documentos), y también en Lope (*La Dragontea*), *El peregrino en su patria*, *Jerusalén conquistada*, *Pastores de Belén*, *Rima sacras* y también en Tirso (*Cigarrales*). En cuanto a *Babilonia*, nombre mucho más usado en el mismo periodo, tenemos ejemplos de Lope con el matiz de “confusión” en la comedia *La santa liga*: «De diferentes naciones | se compone nuestra armada | que está, como *Babilonia*, | sujeta a discordias varias»; en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: «¡Ah palacio de error e injuria lleno, | nuevo caos, confusa *Babilonia!*», además de muchos casos (no siempre con el matiz aludido) en *La Arcadia*, *La Dragontea*, *El peregrino en su patria*, *Rimas* etc., y por supuesto también en Tirso.

*brocado*: v. 8 (M 8). Nota: «Decíase de la tela entretrejida de oro y plata. En Claramonte, *El secreto en la mujer*: “Ya en Milán no hay brocado, seda o tela...” v. 180». La palabra no necesita en realidad ni el CORDE ni el CORESP, ni el TESO; basta remitir al *Diccionario de Autoridades*; de todas formas Lope la usa en muchísimos textos, de *La Arcadia*, a *El balcón de Federico*, a la *Jerusalén conquistada*, a los *Pastores de Belén* etc. etc. Interesante de todos modos la cita de *La piedad ejecutada* de Lope: «Colgadas de tapizes y brocados | las calles desta villa, más famosa | por sus dueños del mundo celebrados», que, al describir unas fiestas, tiene algún parecido con *DSC*. Hubiera sido interesante encontrar en Claramonte, o en otros autores, la expresión «brocados del corazón», que es lo que dice el texto de *DSC* en el verso en cuestión.

*clines*: v. 638 (M 572). Nota: «Llama la atención la proximidad de *lince* y de *clines* [“crines”], palabras asociadas también para la descripción del caballo del monarca en *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* (copia fechada en 1624): “remendado como un *lince* | en ondas la hermosa cola | y en el mar las rizadas *clines*”, vv. 304-306. En ambos casos se utiliza el sintagma *rizadas clines* y en ambos el lince como antonomasia del animal moteado». En efecto no he encontrado hasta ahora, en la obra de Lope casos de la antonomasia citada; podría ser en efecto un rasgo peculiar de Claramonte, aunque un solo ejemplo no parece tan determinante. También podría pensarse que, al escribir *El ataúd*, Claramonte imitara una imagen de la comedia anterior *DSC*. De todos modos, el pasaje, comentado arriba (§ 2, núm. 5) parece reelaboración de

otro ingenio, que a lo mejor podría ser Claramonte. En cambio en Lope hay bastantes casos de *clines* asociado con rizos, en la descripción de un caballo; por ej. *La villana de Getafe*: «[...] con cuatro caballos blancos, | y las guarniciones negras. | Rizas las clines en lazos [...]», *Don Juan de Castro*, primera parte: «el caballo como un cisne, | clines hasta el suelo blancas», *La mayor victoria*: «Era un frisón castaño corpulento, | tan poblado de clines, que pudiera | llegar donde el bordado paramento, | si las cintas y rizos lugar diera».

*Europa*: v. 1092 (M 1021). Nota: «El rapto de Europa, hija del rey de Fenicia, por Júpiter transmutado en toro es un motivo clásico muy usado por varios escritores. Aparece también en *El burlador de Sevilla* aludiendo a la seducción de Trisbea/Tisbea» [en realidad la cita de Europa en el *BS* no se refiere a la seducción de Tisbea; es una pregunta que Tisbea le dirige a Isabela, y si acaso se trataría de la seducción de esta última]. Del fragmento ya se ha hablado arriba, § 2, número 12. Aquí añadimos que es de Lope de Vega el soneto *De Europa y Júpiter* («Passando el mar el engañoso toro»).

*Jasón - Colcos*: v. 237 (M 209). Nota: «El viaje de los Argonautas y Jasón por la Cólquida (que también aparecen en *El burlador de Sevilla*) es un lugar común de la época, pero en Claramonte es una cita inevitable». RLV cita *El Tao de San Antón*, *El secreto en la mujer* y *La Estrella de Sevilla*, que él atribuye a Claramonte. Todos se acordarán de que Lope escribió *El laberinto de Creta* y sobre todo *El vellocino de oro*, donde Jasón y Colcos aparecen inevitablemente más de una vez. Jasón y Colcos se citan también en *La Arcadia* y en las *Rimas*. También aparecen en obras de Tirso de Molina.

*lisonjera* asociada a *diluvios de oro*: vv. 51-52 (M 47-48). Nota: «La asociación entre *lisonjera* y *diluvios de oro*, para aludir a la cabellera rubia está usada por Claramonte en *La infelice Dorotea*: “Todo el jardín es aurora | donde por celajes bellos | en diluvios de cabellos | negros crepúsculos dora”, vv. 1745-1747». En esta cita, en realidad, no veo la palabra *lisonjera*. El hecho de que Claramonte use también *lisonja* en el sentido de “flor” (de color amarillo), aquí no parece pertinente: en *DSC* aparece la palabra *lisonjera*, que difícilmente puede relacionarse con *lisonja* en el sentido botánico, aunque el sintagma sea “entre flores *lisonjera*” (sería “florear entre las flores”, porque todavía peor sería, referido a la reina, “amarilla entre las flores”). No hay dudas de que a Claramonte le gusta el adjetivo *lisonjero*: RLV apunta, en la nota al v.

813, que en *La infelice Dorotea* la palabra se repite seis veces. En efecto los datos del *CORDE* permiten llegar a 6 veces en el caso de una obra de Lope, pero se trata de *La Arcadia*, a 5 veces en *El peregrino en su patria*; en el caso de Tirso llegamos a 4 veces en *El vergonzoso en palacio*; otros autores tienen números más grandes, pero en textos más extensos. El *TESO* permite localizar más de 150 ocurrencias del adjetivo en el teatro del Fénix.

*Platón*: v. 778 (M 710). Nota: «Usar a Platón como autoridad poniéndolo en boca del gracioso en [*sic*, léase *es*] un efecto cómico que Claramonte utiliza en obras como *La infelice Dorotea*». Este pasaje muy dudoso lo hemos comentado arriba, § 2, núm. 7. Y si el texto de M fuera correcto, tampoco podríamos decir que es añadido seguro de Claramonte, dado que Lope cita a Platón muy a menudo, incluso en contextos cómicos, como éste de *La prueba de los ingenios*: «Bendiga el cielo tus letras, | desde la A a la Pe, | y desde la Qu a la zeda: | mal año para Platón».

(*prevenir*) *prevente*: v. 2225 (M 2029). Nota: «El verbo *prevenir* en forma pronominal, con el sentido de “anticiparse”, registrado ya en Covarrubias. Frecuente también en Claramonte: p. ej.; “le prevengo | en Sevilla al marido triunfo y gloria”, *Deste agua*, vv. 863-864, o bien “Prevení todos los dulces”, v. 1492». Sin embargo en estos dos casos de *Deste agua* el verbo, como se ve, no tiene forma pronominal, así que los ejemplos carecen de pertinencia.

c) Palabras que se encuentran sólo en P.

*azufre*: v. 1946 (M 1756). Nota: «En *El Tao de San Antón*: “en pecho de piedra azufre”». En realidad la palabra azufre es muy común; Lope tiene muchos ejemplos, incluida la expresión “piedra azufre”: «móstrame una silla un ángel | de piedra azufre y carbón» (*San Nicolás de Tolentino*), «oh celos, color de infierno | llama azul de piedra azufre» (*La noche toledana*) y «Y la que pasa por la piedra *azufre*, | Cuyo calor tocarse apenas sufre» (*La Dragontea*).

*bernardinas*: v. 457 (P 369). Nota: «“Son unas razones que ni atan ni desatan, y no sinificando nada, pretende el que las dize, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo” (Covarrubias)». RLV no da ejemplos de Claramonte, pero podemos citar los de Lope (el *TESO* ofrece 14 resultados): «¿Qué diablos me estás diciendo? Inútiles *bernardinas* [...]» (*La francesilla*), «Hay tan gran atrevimiento | como

decir *bernardinas*?» (*El acero de Madrid*) etc. La palabra está también en *La Dorotea* de Lope y en los *Cigarrales* de Tirso.

*corrida y afrentada*: vv. 2697-2698 (P 2214-2215). Nota: «Es decir, “burlada y avergonzada”. La misma asociación léxica aparece en varias obras de Claramonte. P. ej.: “Pues corridos y afrentados | volvamos a Milán”. *El secreto en la mujer*, vv. 911-912. “casi afrentado y corrido”, *Deste agua*, v. 1079». Se trata de un binomio comunísimo (*Guzmán de Alfarache*, *Don Quijote*, *El Buscón*); en Lope lo encontramos por lo menos en *El cardenal de Belén*: «que volvemos corridos, y afrentados» y en *Santa Casilda*: «ABENÁMAR (¡Corrido voy!) TARFE (¡Yo afrentado!)».

*formacho*:<sup>82</sup> v. 2714 (P 2221). Nota: «evidente deformación del italiano *fromaggio* [en realidad *formaggio*, la forma *fromaggio* es anticuada y muy rara],<sup>83</sup> queso. Recuerda la deformación *regacho*, por *ragazzo*, utilizada por Claramonte en *El Ataláyá*: “mas esto, señor, la hacía | antes que regacho fuera”, vv. 211-212». Pero creo que recuerda mucho más la misma palabra *formacho* que aparece en *El anzuelo de Fenisa*: «Fose macarrone, | el faro di Micina, | vino moscatelo, | el monte Mongibelo, | *formacho* gratato, | e tuttolo Español, | fossino ammaçato, | como triunfaría | lo chichiliano», en *El caballero del milagro*, en *El caballero del Sacramento* y en *El peregrino en su patria*, todos de Lope: «JUE. Tuto, madona, está junto, | vitela di latte buona, | e tordi, e starne, e caponi, | lepri, fagian, macarroni, | beli o corpo di la mona. | LIS. ¿Habrà *formacho* gratato? | JUE. ¿Qué dice tu mariolo? | Ha dio si esto spagnolo | tuto fossino amazato». Entre otras, *regacho* está también en Tirso, *La huerta de Juan Fernández*: ««Ya soy vuestro lacayuelo, | a lo aragonés, *regachos*».

*solecismos*: v. 458 (P 370). Como en el caso de *bernardinas* (cf. arriba), RLV no brinda ejemplos de Claramonte. La palabra está en *Pobreza no es vileza*, de Lope: «que a ser brodista me vuelva, | y a escribir mil solecismos | a Alcalá contra la guerra» y en las *Rimas del Fénix* (cf. *CORDE*).

<sup>82</sup> RLV escribe *fromacho*, pero Wagner *formacho*. Sobre los italianismos en la obra de Lope es imprescindible Canonica 1991: 107-279. La comedia *DSC* se examina en las pp. 262-4 y el comentario final de términos como *mañemo*, *gratato*, *macarrone*, *piñata* y *rostuto* es el siguiente: «Huelga decir que estas correspondencias léxicas tan peculiares en otras comedias auténticas, son otros tantos indicios de la paternidad lopesca de *Dineros son calidad*» (p. 264).

<sup>83</sup> Cf. *GDLI*, s. v.

*tafetán*: acot. vv. 571-572: «t. negro» (P acot. 445-456). Nota: «[...] En Claramonte “mil negros tafetanes” y “en las astas plegad los tafetanes”, en ambos casos con valor de luto en *El Ataúd para el vivo*, vv. 1652-1671». De tafetanes de todos los colores está llena la literatura de los treinta primeros años del siglo XVII (entre otros Cervantes, Lope y Tirso); el negro se encuentra sobre todo en Cervantes y Antonio Hurtado de Mendoza; para Lope el tafetán negro se encuentra en *El bobo del colegio*: «entre Garzerán con una mascarilla de tafetán negro»; en la comedia autógrafa *La hermosa Ester*: «AMÁN. ¿El Rey es aqueste? Hoy muero; | que está por extremo airado. ASUERO. Cubrilde. [acot.] Échenle un tafetán negro. EGEO. Ya está cubierto. | ADAMATA. Contarle pueden por muerto», etc.; el *CORDE* da catorce ejemplos, entre los cuales uno, de la *Jerusalén conquistada*, se refiere al tafetán negro.

## 6. OTROS CASOS INTERESANTES

En *DSC* hay una microsecuencia que recuerda muchísimo otra, que se encuentra en una obra segura de Lope: *La villana de Getafe*. Se trata de la microsecuencia de “agua y lágrimas”; en *DSC* se presenta así:

CAMILA	Agua.	( <i>Va comiendo</i> )	
PEREIRO	Aquí está.		
CAMILA		¿Qué me traes?	
PEREIRO	Traigo el agua que pediste.		590
CAMILA	Llegaron antes mis ojos, que ellos la copa me sirven con mayor puntualidad. Vuelve el agua, y tú, prosigue.	( <i>Llore</i> )	

En *La villana de Getafe* la escena es más complicada:<sup>84</sup>

D. FÉLIX	Pues si tantos me habéis dado, señora, y no he confesado, que me traigan agua haced, que me ha dado el amor sed, y vuestros celos cuidado.
D <sup>a</sup> ANA	¡Hola! Traigan agua aquí,

<sup>84</sup> En Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles): I, 1475b-76a.

al señor don Félix.  
*Inés; dichos.*

INÉS Yo  
estoy sola aquí, ¡ay de mí!

D<sup>a</sup> ANA ¿Y Julia?

INÉS Señora, no.

D<sup>a</sup> ANA ¿Írán por el agua?

INÉS Sí.

D<sup>a</sup> ANA ¡Ve presto!

INÉS ¡Ay, cuánta pudieran  
dar mis desdichados ojos,  
que nunca a don Félix viera!  
Pero, a vengar mis enojos,  
agua no, que llamas dieran.  
¡Esto quiso mi deseo  
venir a ver! Pues, Amor,  
paciencia, que ya lo veo;  
desengañad el temor,  
que ya mis desdichas creo.

D<sup>a</sup> ANA ¿No vas?

INÉS Estaba pensando  
si será en vidrio o en oro.

D<sup>a</sup> ANA ¡En... presto, y venir volando!

INÉS De las lágrimas que lloro,  
ya se va el agua formando;  
¡no sé qué ha de ser de mí!

(*Vase*)

[...]

D<sup>a</sup> ANA Dile a Julia  
que deje el agua; ya se fue don Félix.

Otro caso: *La niña de plata*, obra segura de Lope de Vega, de la que existe un manuscrito fechado 1613 en la British Library, empieza con la pobres “colgaduras” que Dorotea expone para celebrar el pasaje del infante don Enrique. Aquí se trata de tapetes, y no de “colgaduras” metafóricas, como las de *DSC*, pero de todos modos el parangón resulta interesante: «TEODORA. Por aquí dicen que pasa | el infante don Enrique. | DOROTEA. Pues bien es que signifique | tanto placer nuestra casa. | Haz, por tu vida colgar | aquel tapete de seda; | que aunque es

tan pobre y no pueda | las riquezas igualar | de tanto noble vecino, |  
mostrará nuestra afición».<sup>85</sup>

## 7. LA MÉTRICA

El análisis métrico es muy importante, y ayuda a valorar también posibles fechas y atribuciones, como han mostrado, por ej., los citados Morley y Bruerton; sin embargo me parece arriesgado aplicarlo a una pieza transmitida en condiciones tan precarias. El único dato seguro, en cuanto a la fecha, es que la obra tuvo que escribirse antes de 1623 (cf. § 1).

El mismo RLV cree que a su texto reconstruido (TR) le faltan todavía un par de centenares de versos para conseguir la medida “normal” de una comedia. Puesto que es imposible adivinar qué tipo de versos son, nos queda la duda de si los porcentajes calculados por el editor partiendo de su texto crítico se puedan mantener o no. Y hemos visto que la silva de pareados, encontrándose sólo en M, no da garantías de que estuviera como tal en el original (§ 2, núm. 19). Y si los versos que faltan fueran mayoritariamente redondillas, nos acercáramos a los porcentajes normales de Lope de Vega en los primeros años veinte.

Pongamos que falten 200 vv. en redondillas y que los 66 vv. en silva de pareados fueran en realidad 8 octavas. Pongamos también que 92 vv. de romance, presentes en M y ausentes en P, son en realidad interpolación del manuscrito (se trata de los vv. 229-240, 291-306, 337-344, 357-360, 381-384, 393-400, 417-420, 471-474, 633-634, 639-642, 647-650, 1704-1709, 1945-1950, 2379-2386 de la edición de RLV, que

<sup>85</sup> En *La niña de plata* hay una escena en la que pudo inspirarse Claramonte para otra de *Deste agua no beberé*. El rey don Pedro, el infante don Enrique y el Maestre de Santiago le piden agua a Dorotea. El infante se enamora de la chica y al agua se opone el metafórico fuego de la pasión. Véanse los versos siguientes: «Ea, venga el agua luego, [...] | Quedaos vos a darme fuego» (660a). Algo parecido le sucede al rey don Pedro con doña Mencía en *Deste agua*, aunque la escena tiene un desarrollo un tanto desorbitado; me limito a reproducir los versos siguientes: «mas ¿quién habrá que sosiegue, | si entre dos manos de nieve | me dais un vidrio de fuego? | Fuego con agua templado | me traéis, que, aunque encendido, | en vuestras manos asido, | viene así disimulado; | pero si parece helado | el fuego que en ella hallé, | si bebo, más sed tendré; | que el licor que el vidrio fragua | es fuego vestido de agua, | y así fuego beberé». Es una prueba no mala y bastante clara del estilo de Claramonte, ajeno por lo general al ideal de mesura y moderación.

pueden faltar sin que nadie se dé cuenta). Tendríamos los siguientes porcentajes, totalmente aproximados, pero interesantes, que podemos comparar con los porcentajes mínimo-máximo del periodo 1620-1622:<sup>86</sup>

Forma	Nº de versos <i>DSC</i>	% <i>DSC</i>	% mín.-máx. Lope 1620-1622
Romance	1396	49,30	30,9-43,4
Redondilla	868	30,70	29,3-44,2
Décimas	380	13,45	5,4-17,7
Octavas	104	3,65	6-17,8
Quintillas	50	1,75	0-1,7
Sexteto-lira	18	0,65	0-5,4
Soneto	14	0,50	
Total	2830	100,00	

El porcentaje de las redondillas, de las décimas, de las quintillas y de las liras está perfectamente en línea con el Lope de los años 1620-1622. El porcentaje de las octavas es bastante más bajo, pero hay que tener en cuenta que en el periodo considerado las comedias seguras de Lope son sólo 6: tanto en los años 1616-1618 como en los años 1623-1626 el porcentaje de la octava es de 1,3-11,2 y de 0-7,9. O sea, que basta una diferencia de poquísimos años, para encontrar valores totalmente compatibles. El único porcentaje incómodo lo representa el romance, aunque la cosa no me parece tan dramática: Lope aumenta progresivamente el uso del romance, aunque a veces con pequeñas regresiones; limitándonos al periodo 1613-1635 los valores son los siguientes:

Períodos	Nº de comedias	Romance
1613-1616	11	22-37,7
1616-1618	6	27,7-33,9
1620-1622	6	30,9-43,4
1623-1626	11	30-46,5
1626-1629	5	35,8-47,5
1629-1635	6	37,4-55
1631-1635	4	43,8-55

Si tenemos en cuenta que los versos que le faltan seguramente a la comedia podrían alterar el porcentaje a favor de una forma métrica como

<sup>86</sup> Datos sacados de Morley–Bruerton 1968: 210-1.

la redondilla, o la décima o la octava, no podemos excluir que los valores relativos originales fuesen totalmente compatibles con los de Lope. Es también la conclusión de Wagner e incluso de los especialistas Morley y Bruerton: «Si la comedia es de Lope y ha sido abreviada, la fecha es probablemente 1620-1623; pero no podemos estar seguros de ello por la versificación».<sup>87</sup> Según mi parecer, habría que dar más énfasis al hecho de que no podemos emitir juicios definitivos sobre la versificación del texto original. Si no podemos asegurar la autoría de Lope de manera tajante y terminante, mucho menos podemos aventurarnos a decir que la comedia original pertenece a Claramonte, aunque no se puede excluir que el dramaturgo murciano haya tenido que ver en la refundición representada por el manuscrito.

Siempre dentro del marco métrico hay que hacer mención de otro argumento: me refiero a la llamada rima andaluza, nunca usada por el Fénix, y que se encontraría en los vv. 2136-2137 de M, correspondientes a los vv. 1955-1956 de P (=RLV 2362-2363): «Urbán, tú a Nápoles pasa, | visita a su Alteza y traza | [los aumentos de mi estado]». Si no me equivoco, RLV pasa por alto este problema de rima, que podría ser muy importante para negarle a Lope la paternidad de la comedia que estamos estudiando, siempre y cuando fuera irrefutable. En realidad, en mi opinión se trata de un error de ambos códices y por consiguiente de la innovación de un antecedente común; el texto original debería decir *tasa* y no *traza*. *Tasar* «vale también arreglar lo que cada uno merece por su personal trabajo, dándole el premio, o paga correspondiente» (*Diccionario de Autoridades*). Luciano, que ha sido nombrado regente y enviado a Nápoles por el rey de Francia, le pide a su amigo Urbán que vaya delante, bese los pies a la reina Julia Laurencia, le presente su cédula y arregle el problema práctico del sueldo correspondiente a su nuevo encargo. Con el dinero que va a recibir, podrá devolverle la “calidad” a su padre. Aquí el verbo *trazar* no encaja, según se puede apreciar de la definición del *Diccionario de Autoridades*: «Metaphoricamente vale discurrir, y disponer los medios oportunos para el logro de alguna cosa» (el primer significado, «Delinear, o proponer la idea, o traza, que se ha de seguir en algun edificio, u otra obra» no tiene nada que ver). No es Urbán quien puede o debe “trazar los aumentos del estado” de Luciano, porque esto ya ha corrido a cargo del rey de

<sup>87</sup> Morley–Bruerton 1968: 447.

Francia; el amigo de Luciano se ocupará tan sólo del aspecto retributivo. Así que tanto éste como los otros fallos métricos indicados por Engelbert en su reseña a Wagner para manifestar su desacuerdo en cuanto a la autoría de Lope, se pueden explicar perfectamente por errores de tradición y de por sí no se oponen a una atribución del original al autor de *El caballero de Olmedo*.

Sobre las relaciones entre *DSC* y *El Burlador de Sevilla* volveré en el libro que estoy preparando acerca del primer don Juan español; lo único que se puede decir por el momento es que pudo haber imitación del *BS* (escrito verosímilmente en 1616) por parte del autor de *DSC*.

## 8. CONCLUSIONES

Klaus Wagner sintetizaba así sus conclusiones:

Die comedia “Dineros son calidad” ist in der Parte XXIV und in einer Handschrift erhalten. Beide Fassungen ergänzen und korrigieren sich hinsichtlich des Textes. Die Überprüfung des Textes an Hand der Kriterien, die eine objektive Beurteilung im Sinne Morley-Bruertons, Poesses und Arjonas gewährleisten, hat gezeigt, dass die comedia in ihrer formalen Gestaltung (Gebrauch der einzelnen Metren, innere Versstruktur, Reimtechnik) den bei Lope festgestellten Regeln und Gewohnheiten entspricht. Dabei hat es sich erwiesen, dass das sich ergänzende Verhältnis von Manuskript und Parte XXIV auch in bezug auf die Metrik, Orthoepik und die Reime besteht. Die trotz der möglichen Berichtigungen noch vorhandenen Unregelmäßigkeiten, die auf der ungenauen und verworrenen Texttradition beruhen, und die von Fall zu Fall zu beurteilen sind, stehen dazu in keinem Widerspruch. Unsere bisherige Untersuchung hat vielmehr gezeigt, dass die comedia *Dineros son calidad* mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein Stück Lope de Vegas ist.<sup>88</sup>

Fundamentalmente estamos de acuerdo con el estudioso alemán, aunque con algunas diferencias y matizaciones. Para nosotros la obra se ha transmitido de manera tan precaria que el texto original nos resulta inalcanzable, circunstancia no excepcional, que por el contrario se repite con no pocas comedias de la época.

<sup>88</sup> Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 32.

Los dos códices que la transmiten adolecen de cortes y de refundiciones. Ninguno de los dos deriva del otro; ambos ayudan a vislumbrar, de manera segura pero muy deficiente, un antecedente común que todavía está lejos del original. Pero en contra de la opinión de RLV, y en este caso también de Wagner,<sup>89</sup> el impreso, que atribuye la comedia a Lope de Vega, nos parece menos alejado del original respecto al manuscrito anónimo: si bien ha sufrido más cortes, también denuncia menos manipulaciones.

Dadas estas condiciones, es imposible basarse en las estructuras métricas para sacar conclusiones definitivas en cuanto a la autoría. Creo que al texto de la comedia no le faltan sólo un par de centenares de versos, sino bastantes más; de hecho la arquitectura argumental es muy amplia y para desarrollar de manera satisfactoria las historias de Federico, de sus tres hijos, de Camila y de Julia es probable que el autor necesitara no menos de 3000 versos.

No tenemos ninguna prueba documental de que Claramonte haya intervenido en la refundición de la comedia, aunque la cosa no se puede excluir. Los argumentos léxicos para atribuir el original al dramaturgo murciano no prueban mucho: las palabras que RLV presenta como típicas de Claramonte, en realidad se encuentran en Lope y en otros escritores de la época; y algunas se encuentran en Lope, sin que tengan ejemplo alguno en Claramonte. Además algunas constelaciones léxicas, los italianismos (§ 5, c) y un par de miscrosecuencias (§ 6) parecen características de Lope. Si acaso, los versos exclusivos de M muestran algún rasgo que sí podría ser característico de Claramonte: algunas palabras (el linco como antonomasia del animal moteado), alguna referencia (Platón) y algunas características métricas (un porcentaje mayor del romance). Todo esto dicho sea todavía *con beneficio d'inventario*, en espera de análisis más profundos o de hallazgos afortunados.

Así que, teniendo en cuenta todos los puntos expuestos, una posible atribución a Lope tendría por lo menos un fundamento documental, y en la *facies* presentada por el impreso (con algunas enmiendas), texto resulta perfectamente compatible con Lope. No se

<sup>89</sup> Introducción a Lope, *Dineros son calidad* (Wagner): 15: «Wir stellen fest, dass das Manuskript dem ursprünglichen Text näher steht als die Parte XXIV, die durch das Fehlen der Abschieds-Szene Otavios, des Sonettes, durch den veränderten Schluss und wegen der häufigeren matriscen Mängel stärker überarbeitet erscheint».

puede excluir que Claramonte haya refundido la obra, en un texto cercano pero no coincidente con el manuscrito.

Alfonso D'Agostino  
(Università degli Studi di Milano)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMARIA

- Auto de Clarindo* (Pérez Priego) = *Auto de Clarindo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- Basile, *Cunto de li cunti* (Petrini) = Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a c. di Mario Petrini, Roma · Bari, Laterza, 1976.
- Calvino, *Fiabe italiane* = Italo Calvino, *Fiabe italiane* (1956), Milano, Mondadori, 1993.
- Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV) = Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, atribuido a Lope de Vega, edición crítica con estudio y notas de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reinchenberger, 2000.
- Claramonte, *La infelice Dorotea* (Ganelin) = Andrés de Claramonte, *La infelice Dorotea*, ed. Charles Ganelin, London, Tamesis, 1987.
- Lope, *Arcadia* (Morby) = Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- Lope, *Dineros son calidad* (Wagner) = Lope de Vega Carpio, *Comedia famosa de Dineros son calidad*, Textkritische und Literarhistorische Untersuchungen von Klaus Wagner, Wiesbaden, Steiner, 1966.
- Lope, *Obras selectas* (Sáinz de Robles) = Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas*, ed. Federico Sáinz de Robles, t. I, Madrid, Aguilar, 1969, t. III, *ibid.*, 1974.
- Lope, *El rey don Pedro* (Kirby) = *El rey Don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas*, attributed to Lope de Vega, critical edition of the text of the primary tradition by Carola Bingham Kirby, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Morlini, *Novelle e favole* (Villani) = Girolamo Morlini, *Novelle e favole*, a c. di Giovanni Villani, Roma, Salerno Editrice, 1983.
- Novellino* (Lo Nigro) = *Novellino e Conti del Duecento* (1963), a c. di Sebastiano Lo Nigro, Torino, UTET, 1981.
- Placides et Timéo* (Thomasset) = *Placides et Timéo ou li secrés as philosophes*, ed. de Claude A. Thomasset, Genève · Paris, Droz, 1980.
- Straparola, *Piacevoli notti* (Pirovano) = Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli*

*notti*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Tirso, *Don Giovanni* (D'Agostino) = Tirso de Molina, *Don Giovanni. Il Beffatore di Siviglia*, ed. Alfonso D'Agostino, Milano, Rizzoli, 2011.

Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (RLV) = Atribuida a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2002.

## LITERATURA SECUNDARIA

Alonso Hernández–Huerta Calvo 2000 = José Luis Alonso Hernández, Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2000.

Bingham Kirby 1986 = Carola Bingham Kirby, *Los problemas bibliográficos en torno a «El rey don Pedro en Madrid»*, en Aron David Kossoff *et alii* (ed. por), *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence (Rhode Island), 22-27 de agosto de 1983, Providence (Rhode Island), Brown University-Madrid, Istmo, 1986, 2 vols.

Camarena–Chevalier 1995 = Julio Camarena, Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid, Gredos, 1995.

Canonica 1991 = Elvezio Canonica de Rochemonteix, *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*, en línea (<http://www.rae.es>) [julio 2009].

CORESP = Mark Davies, *Corpus del español*, en línea (<http://www.corpusdelespanol.org/>) [julio 2009].

D'Agostino 2004 = Alfonso D'Agostino, *L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del «Burlador de Sevilla»*, «ACME», 57 (2004): 111-49.

D'Agostino 2007 = Id., *Ocho apostillas al texto de «El Burlador de Sevilla»*, en por Álvaro Alonso y José Ignacio Díez Fernández (ed. por), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad, 2007 (= Anejo LXV de «*Analecta Malacitana*»): 259-76.

D'Agostino 2009 = Id., *Más apuntes sobre «El Burlador de Sevilla» y «Tan largo me lo fiáis»*, en Giuseppe Bellini (a c. di), ... *en el mar veneciano, puerto cierto. Omaggio degli ispanoamericanisti milanesi a Donatella Ferro*, Roma, Bulzoni, 2009: 71-8.

D'Agostino 2010 = Id., *La comedia «Dineros son calidad» entre Lope de Vega y Andrés de Claramonte*, en Pierre Civil, Françoise Crémoux (ed. por), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, París, julio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010 [CD-ROM sin indicación de páginas].

D'Agostino 2011 = Id., *Ancora sui rapporti fra «Burlador de Sevilla» e «Tan largo*

- me lo fiáis*», en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda (a c. di), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como, Ibis, 2011, 3 voll.: II, 111-28.
- Engelbert 1968 = Manfred Engelbert, reseña de Lope, *Dineros son calidad* (Wagner), «Romanistisches Jahrbuch», 19 (1968): 356-64.
- Froldi 2000 = Rinaldo Froldi, *Prólogo* a Claramonte, *Dineros son calidad* (RLV).
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Torino, UTET, 1970.
- Leavitt 1931 = Sturgis E. Leavitt, *The «Estrella de Sevilla» and Claramonte*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1931.
- Morley–Bruerton 1940 = S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940.
- Morley–Bruerton 1968 = S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (versión española de María Rosa Cartes, revisada por Morley, de Morley–Bruerton 1940).
- Morley–Tyler 1961 = S. Griswold Morley, Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1961.
- Presotto 2000 = Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Rotunda 1942 = Dominic P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University, 1942.
- TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro* (CD-Rom de Chadwyck-Healey España, 1997-1998).
- Thompson 1967 = Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 (trad. it. de *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1946).
- Urzáiz Tortajada 2002 = Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VCLV = Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971, 3 vols.
- Weimer 1998 = Christopher B. Weimer, *Andrés de Claramonte y Corroy*, en Mary Parker (ed. by.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1998: 75-86.

RESUMEN: En años recientes la comedia *Dineros son calidad* ha sido adjudicada a Andrés de Claramonte: la obra se lee en dos testigos antiguos: en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope de Vega (Zaragoza, 1633), y en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ambos textos están plagados de lagunas y errores, pero la versión del manuscrito parece alejarse más del perfil auténtico de la comedia, constituyendo una refundición parcial donde no es imposible (aunque tampoco se puede demostrar) que haya intervenido Claramonte, mientras que el texto de la *Parte*, estudiado en sus características textuales (léxicas, estilísticas, métricas, dramáticas) permite considerar muy probable la atribución tradicional a Lope.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, filología textual.

ABSTRACT: In recent years the comedy *Dineros son calidad* has been attributed to Andrés de Claramonte: the play can be read in two ancient codices: in the *Parte XXIV* of the comedies by Lope de Vega (Zaragoza, 1633) and in an anonymous manuscript at the National Library of Madrid. Both texts are full of errors and gaps, but the version in the manuscript appears to be farther from the original form of the comedy, and constitutes a partial rewriting where it is not impossible (although it cannot be proven) that Claramonte may have intervened, while the text in the *Parte*, studied in its textual features (lexical, stylistic, metrical, dramatic) allows to consider the traditional attribution to Lope as highly likely.

KEYWORDS: Lope de Vega, Andrés de Claramonte, *Dineros son calidad*, textual philology.



## IL VIAGE AL PURGATORI DI RAMON DE PERELHOS E LA QUESTIONE DELL'ANTIGRAFO OITANICO

**I**l *Viage al Purgatori* di Ramon di Perelhos costituisce un importante tassello della costellazione testuale patriciana, arricchitasi, a partire dal secolo XIV, di resoconti autobiografici in grado di spostare l'asse compositivo dalla scrittura penitenziale verso quella odeporica.<sup>1</sup> La nostra indagine, tuttavia, si concentrerà essenzialmente sulla questione degli antigrafati utilizzati dal Visconte, questione fondamentale per comprendere le particolarità del testo e per emendare o integrare le parti mancanti. Nelle due edizioni del *Viage*<sup>2</sup> provenzale, infatti, la filiazione del testo di Ramon dal volgarizzamento antico-francese, realizzato nella prima metà del secolo XIII, da noi denominato *a*,<sup>3</sup> non è messa a fuoco con chiarezza. Spostando l'attenzione dalla tradizione latina del *Tractatus de purgatorio sancti Patricii*<sup>4</sup> a quella oitanica, ci si accorge che il Visconte ha sicuramente tradotto dall'antico-francese. Le correzioni o le eventuali integrazioni devono dunque basarsi non sul dettato latino del *Tractatus*, bensì sulla struttura testuale della versione oitanica.

Jeanroy, nella sua edizione del 1903, sosteneva apertamente la dipendenza del testo di Ramon da un antografo latino, indicando di volta

<sup>1</sup> Sulle composizioni dei viaggiatori trecenteschi e quattrocenteschi si vedano: Delhaye 1908: 35-60; Frati 1891: 46-79; Barillari 2004-2005: 73-107; Di Febo 2013b.

<sup>2</sup> Versione occitana, conservata da due manoscritti: ms 894 della Bibliothèque Municipale di Tolosa, 1466 (*T*); ms I 4066 conservato a Auch negli Archives Départementales du Gers (*A*), sec. XV. Jeanroy-Vigneaux 1903: 4-53, edizione di *T*; Boretti 2010, edizione di *A*. Versione catalana, incunabolo (*I*), ormai perduto, stampato a Tolosa nel 1486 e edito da Miquel y Planas 1914: 133-73. Nel corso dell'articolo si farà sempre riferimento a queste edizioni: *A*, Boretti; *T*, Jeanroy-Vigneaux; *I*, Miquel y Planas.

<sup>3</sup> Cf. Di Febo 2013a. Nel corso dell'articolo, per le citazioni di *a* si farà sempre riferimento a quest'edizione.

<sup>4</sup> *Tractatus* (Warnke): l'edizione Warnke del 1938, nostro riferimento per le citazioni in questo articolo, è basata su sei testimoni; dopo tale edizione non ne sono state approntate altre, benché Easting sia arrivato a catalogare oltre 150 manoscritti: cf. Easting 1991: 86-7.

in volta le interpolazioni o le lacune rispetto alla fonte.<sup>5</sup> Nell'edizione elettronica fornita da Margherita Boretti e pubblicata sul sito *Rialto*, mancano, all'interno della «Premessa», riferimenti circostanziati alla tradizione antico-francese alla base della rielaborazione di Ramon. La dipendenza del *Viage* dalla versione oitanica *a* era già stata suggerita da Owen nel 1970;<sup>6</sup> un attento confronto testuale dimostra che Ramon ha sicuramente lavorato su manoscritti antico-francesi, attingendo in particolare da una famiglia di testimoni di *a*.<sup>7</sup>

La dipendenza da *a* è confermata dalla presenza, nel testo del *Viage*, di tre macroalterazioni strutturali: il numero dei messaggeri oltremondani (quindici nella tradizione latina; dodici in *a* e nel *Viage*); lo spostamento dei dragoni dal secondo campo del *Tractatus* al primo; la sintesi dell'omelia.

Della tradizione di *a* abbiamo fornito un'ipotesi stemmatica che contempla tre rami principali da cui dipendono i testimoni in nostro possesso.<sup>8</sup> Il testo di Ramon de Perelhos deriva dalla famiglia  $\alpha$  e in particolare si collega, in ragione di una serie di innovazioni, alle sottofamiglie  $\delta$  e quindi  $\epsilon$ ,  $\zeta$  e infine  $\lambda$ .<sup>9</sup> La ricognizione dell'antigrafo parte,

<sup>5</sup> Nelle note al testo, laddove il dettato di *T* poneva problemi interpretativi o presentava uno stato frammentario, Jeanroy cercava di integrare rinviano ai corrispondenti paragrafi della versione latina del *Tractatus*, di cui conosceva l'edizione Colgan 1647 e l'edizione Mall 1891: 139-97, nonché la traduzione latina del *Viage* effettuata da O'Sullivan 1621.

<sup>6</sup> Owen 1970.

<sup>7</sup> La dipendenza del *Viage* da una sottofamiglia dei testimoni di *a* è ulteriormente comprovata da una delle prove addotte da Owen 1970: 223 della filiazione del testo di Ramon dalla versione in prosa *a*. In un luogo, infatti, il *Viage* riproduce un errore radicato in buona parte della tradizione oitanica. L'argomentazione di Owen, basata sull'eliminazione della temperatura del vento sia nel volgarizzamento oitanico che in quello del Visconte, è parzialmente errata, poiché due testimoni di *a*, *P4* e *E*, conservano una lezione corretta, sottraendosi ai rischi di una trivializzazione poligenetica, qui, probabilmente, operante. Cf. Di Febo 2013a: 142: in *Tractatus* (Warnke): 76 si legge «Et vento frigido et urente»; *P4*: et uns venz ventoit sor eus si froiz q'il les bruissoit toz; *E*: Un vent ventoit su aus si frois k'il les brulloit tous et norcissoit; *P3*, *P6*, *P1*, *P2*, *P7*, *P8*, *P9*, *P10*, *P11*, *P12*, *P13*, *P14*, *P15*, *L3*, *C*, *D*, *M*: vent forz; *P6*: tranchoit; *P2*, *P10*, *P13*, *P14*, *L3*, *A2*, *C*, *M*, *O*, *R*: debrisoit; *P3*, *P1*, *P7*, *P8*, *P9*, *P11*, *P12*, *P15*, *L2*, *D*: brisoit. Il Visconte sicuramente non poteva attingere da *P4* o da *E*. In *A1* il passo manca.

<sup>8</sup> Rispetto all'ipotesi sostenuta in Di Febo 2009: 314-20, abbiamo modificato lo stemma, sulla base dell'acquisizione di nuovi testimoni; cf. Di Febo 2013a: 38-81.

<sup>9</sup> Di Febo 2013a: 81.

in realtà, dai piani medi e bassi della tradizione, in quanto l'errore significativo che contrassegna il paragrafo conclusivo del subarchetipo  $\alpha$  non si ritrova nel testo di Ramon, il quale sostituisce la conclusione del modello con la narrazione del viaggio di ritorno nell'Europa continentale.<sup>10</sup>

Nella famiglia dipendente da  $\delta$ , all'altezza dell'allocuzione del priore sulla soglia di ingresso della fossa, è assente l'invocazione a Dio. Nel *Viage* si riscontra la medesima omissione, anche se il passo è profondamente modificato, tanto da rendere difficile la ricostruzione dello stato dell'originale. È quindi impossibile stabilire se l'invocazione a Dio fosse già stata eliminata da Ramon stesso:

- (1) *Tractatus* (p. 44)  
 «Ecce nunc in nomine Domini intrabis»  
 - P4, P3, P6, P1, P2, P8, P9, P10, P12, P13, P14, P15, P16, P18, P19,  
 A1, A2, C, D, F, G, L2, L3, M, R, O, V: «Tu t'en iras»  
 - P7, P11, E: «Ce soit ou nom Nostre Seigneur tu t'en iras».

Il brano completo in *a* è il seguente:

*a* (2, 30-34)  
 >Et le prieur respondi: «Ce soit ou nom Nostre Seigneur.< Tu t'en iras  
 par ceste fosse crueuse mout longement et au daerrein isteras hors en  
 un champ ou tu trouveras une sale qui est fete par molt grant mestrise  
 et, si tost com tu seras entréz enz, Deus t'envoiera ses messages.

<sup>10</sup> Nel *Tractatus* latino (*versio*  $\alpha$ ) e nel volgarizzamento oitanico, il racconto di Gilebertus si chiude con la testimonianza del monaco rapito dai demoni; cf. *Tractatus* (Warnke): 148: Et quando vidisset aliquem iuvenem ridere vel aliquam inordinationem facere ( $\alpha$ ); P4, P3, P11, P14, P15, P19, L1, L2, D: Et quant il veoit aucune ioene arme airie (P4, L1)/airiee (P3, P11, P14, P15, P19, D)/aire (L2) ou fere desordeneement aucune chose; P1, P2, P10, L3, C, F, M: aucune ame en esmaiance ou fere desordeneement aucune chose; A2: aucun hom emai ou fere aucune cose desordeneement; R: aucune ame a faire desordenemens en aucune chose; P13: aucune faire desordeneement; P8, P18, V: et quant il veoit une personne faire desordeneement une chose quelquele fust; G: et quant il veoit a aucun faire aucune chose desordeneement; P9, P12: aucune ioene ame dire ou fere desodenee chose; P7: aucune jeune personne rire ou faire desordenance aucune chose; P6, P16: aucune ioene gent rire ou fere desordeneement aucune chose; E: aucune ioene ame rire u faire desordeement aucune cose; O: fere aulcun mal. La forma *airie* è un'evidente lezione erronea della famiglia  $\alpha$ , cui si contrappongono i rami  $\beta$  (da cui deriva E) e  $\gamma$  (da cui deriva P7). A1 omette il brano e abbrevia, P6 e P16 imparentati agli altri manoscritti riconducibili a sottofamiglie di  $\alpha$ , probabilmente correggono con un manoscritto esterno, cf. Di Febo 2013a: 64-6.

*Viage.*

- De fagz de la fossa ieu no vos velh re plus dire, car vos meteys ho trobaretz; mas en alcus lox Dieus vos enviara gens de sos messages, *A*.
- Del fag de la fossa no vos voly redire car vos vesen trobaretz. Mas en alcun loc Dieu enviara ses messatges, *T* (445-446).
- Del fet de la fossa no vos vull res dir, car vos la veheu he ho trobareu mas en un altre loc Deu vos enviara sos missatges, *I* (540-543).

Nel *Viage* manca la descrizione dell'aula.

Da  $\delta$  dipendono i due manoscritti *P4* e *L1* e un *codex interpositus*  $\epsilon$ . Della sottofamiglia  $\epsilon$ , il testo di Ramon ripropone un errore significativo:

**(2)** *Tractatus* (p. 92)

Ut [...] omnino sit oblitus sui adiutoris nominis

- *P4, P11, E*: qu'il n'oublia dou tout l'aide Nostre Signor (*a*, 13, 4-5)
- *P7*: n'oubliait l'aide Nostre Seigneur

$\epsilon$

- n'oublia Dieu et tote s'aide, *P9, P10, P13, A1*;
- n'oublia Deu et toute l'aide Nostre Seignor, *P3, P6, P1, P2, P8, P12, P18, L2, L3, D, G, M, R*;
- n'oblia Nostre Seignor et toute s'aide, *P14*;
- n'oublia et toute l'aide Nostre Seignor, *P15*;
- n' oblia toute l'aide Nostre Seignor, *C, F*;
- n'oublia Dieu, *R*;
- n'oblia Nostre Seigneur pour la douleur qu'il avoit, *O*

*Viage.*

- me cuget hoblidar lo nom de Jhesu Christ e tota s'ajuda, *A*
- E casi oblidiey lo nom de Jhesu Christ et tota sa ajuda, *T* (803-804)
- Yo pensi defaillir en tant que pensi lo nom de Deu oblidar; he vag lo reclamar Jhesu Crist he toda sa ajuda *I* (951-953).

Nel *Viage*, come nei manoscritti oitanici della stessa famiglia, l'avverbio latino *omnino* (correttamente tradotto da *P4, P11* e *E* in *dou tout*) si è trasformato nell'aggettivo indefinito *toute/tota*, riferito a *aide/ajuda*.

Il secondo errore che contrassegna il gruppo di testimoni dipendenti da  $\epsilon$  è, invece, rimosso o dissimulato all'interno del *Viage* (soluzione adottata anche da altri testimoni oitanici della stessa famiglia):

**(3)** *Tractatus* (p. 112)

Sic sol meridianus obtenebraretur

e li estoit avis, que tout aussint come li soleuz esteint la lumiere d'une petite lanterne par sa clarté, aussi fust, a plein midi, li soleuz oscurciz de la grant clarté qu'il veoit, *P4, P 7, P11, E (a, 13-15)*

ε

- apres midi, *P1, P2, P3P8, P10, P12, P13, P14, P15, L2, L3, C, D, F, G, M, R;*
- a plein midi *om. P6, P9, P16, O;*
- a midi apres le soleil, *P18, V*

*Viage:*

- E semblava a mi *que enayssy* coma lo solhel amorta *per sa clardat una* petita candelha en *una* lanterna, enayssy era lo solhel a respiegz d'*aquela* clardat, a ma semblansa, quar aquelha clardat era tan dossa e grassihoza, *A*
- E me semblava que enayssi coma lo solelh amortis et escantis lo lumh d'una petita candela en la terra per sa clartat, enayssi foc lo soleh scurizit per la clartat que ieu vezia mot doussa et graciosa, *T (926-929)*.
- He me semblave que tot asso fos com lo sol cant a mort lo lum d'una part e d'altre cant es en la lanterna per la sua grand claredat en ayssi hi fo lo sol ab menys poqua claror per la claretat que yo hi avia tant dolsa he molt suau he deliciosa, *I (1099-1101)*.

In *A1* e in *A2* l'episodio manca. All'interno della tradizione di *a* è evidente che l'alterazione dell'aggettivo mediolatino *meridianus* in *apres midi* è un errore, laddove la corretta traduzione è attestata dal manoscritto di base *P4*, da *E*, da *P11* e da *P7*. Nel testo del Visconte l'aggettivo *meridianus* e la relativa locuzione oitanica scompaiono, ma il dettato è comunque mobile e problematico dal punto di vista sintattico. In *A*, infatti, la comparazione non è simmetrica, dal momento che sembra mancare il participio retto dal verbo *era*, sostituito dalla locuzione *a respiegz*. La locuzione esplicativa *ab menys poqua claror*, inserita da *I*, sembra rispondere alla necessità di colmare un vuoto semantico. Il testo di *T*, nonostante l'omissione della locuzione erronea *après midi*, sembra invece più fedele all'antigrafo nella conservazione del verbo *scurizit*, da *oscurcir* oitanico, a sua volta traduzione del latino *obtenebraretur*. Anche in altri casi, la lezione trasmessa da *T* è più vicina al dettato della fonte francese. *T* mantiene, infatti, alcune lezioni adiafore, caratteristiche del subarchetipo ε:

- (4) ne onques ne fu esmeüz, *P4, P7, P11, E (a, 5, 18)*

ε  
 esbahiz, *P1, P2, P6, P8, P9, P10, P12, P13, P14, P15, P19, A1, A2, L2, L3, C, D, F, G, M, O, R, V*

*Viage:*

- ny jamay non fory enbayt, *T (579)*
- jamay non fuy assalit, *A*
- ny iames no fore exit, *I (693)*.

Sempre scendendo verso i piani bassi dello stemma, ci accorgiamo che il testo del Visconte riproduce un errore guida del subarchetipo ζ:

- (5) *Tractatus* (p. 72)  
 Aliorum autem colla vel brachia vel corpora serpentes igniti circumcinxerunt

serpenz ardanz lor ceignoient les cous et les cors et les braz, *P4, P3, P7, P9, P11, P12, P14, E (a, 8, 5-6)*

ζ  
 - serpens mordanz lor ceignoient, *P6, P1, P2, P8, P10, P13, P15, P18, P19, L2, L3, C, D, F, M, V*  
 - li serpent lour mordoient lour canoles, *A1*  
 - li serpent leur mordoient leur cors et leu bras, *A2*  
 - serpens et vers mordanz leur mordoient, *G*

*Viage:*

- Avian *serpens que* lor mordian los conolhs del col, *A*
- Avian *serpens que* lor mordian las conolhas del col, *T (642-643)*
- Avian *serpens que* lus mordian las venas e las arterias del col, *I (769-771)*.

Proprio partendo da un antografo antico-francese è dunque possibile spiegare alcuni guasti prodottisi nella tradizione del *Viage*.

La questione dell'originale, in assenza di manoscritti coevi alla composizione del testo e dell'incunabolo catalano (perduto), resta una questione controversa. È verosimile, tuttavia, che dall'originale (molto probabilmente provenzale)<sup>11</sup> discendesse un archetipo da cui dipendono i due subarchetipi distinti che reggono rispettivamente il ramo ca-

<sup>11</sup> Sulla questione dell'originale catalano o provenzale si vedano: Colón 1974: 44-60; Colón 1980: 429-40; Finazzi Agrò 1974.

talano e quello provenzale.<sup>12</sup> La presenza di un archetipo comune sembrerebbe garantita dalla presenza di alcuni errori congiuntivi, difficilmente attribuibili allo stesso Ramon.

Il primo si colloca all'altezza dell'apparizione del Signore e della relativa rivelazione della fossa:

(6) *Tractatus* (p. 22)

Baculus vero ille por eo, quod illum santo suo dominus Ihesus dedit baculus Ihesu vocatus est. De quibus etiam in Vita sancti Malachie scriptum invenimus. Quicumque vero in patria illa summus fuerit archiepiscopus, hec habebit quasi pro signo sui presulatus.

*a* (1, 17-24)

Et Nostre Sires s'aparut a lui si com il avoit fet meintes foiz et si li dona le livre des evangiles et un baston et ces choses tient on encore en Yrlande por granz reliques si com drois est. Et li bastons a non >li baston< Jesu por ce qu'il le dona a son seint. Et la vie Seint Malachie tesmoigne que li arcevesques de Yberne, qui que il soit, a ce livre et ce baston et ce est enseigne qu'il est apostoiles de Yberne.

*Viage:*

- Aquestas causas teno en Irlanda per grans relequias ayssi com es degut. Lo basto a non lo basto de Jhesus per so qu'el lo donec a son servidor e a la vida meteyssa ne fa testimoni que ome que aja aquest libre ny aquest basto es senhal que es appostol de Ybernia, *T* (60-65)
- E aquestas cauzas teno en caras per grans relequias, aysy coma es degut del basto per honor de Jhesus quar lo li avia baylat coma son servidor en sa vida meteyssa, e el fu testimoni coma aquest basto e aquest libre li sia estat baylat en senhal que el es apostol de Ybernia, *A*
- Que lo appellan lo basto de Jhesus per so que ell lo dona a son servidor he en la sua vida meteyssa ne fa testimoni com aquell basto et aquell libre es senhyal que ell es apostol de Yvernia, *I* (73-77).

Tra i testimoni della versione francese *a*, alcuni, dipendenti del *codex interpositus* λ (a sua volta discendente da ζ e da ε, cfr. *supra*) presentano una lezione corrotta:

<sup>12</sup> Ipotesi sostenuta anche da Colón, il quale, tuttavia, postulava un originale catalano da cui sarebbe derivata una traduzione provenzale alla base sia dei manoscritti occitani che dell'incunabolo catalano. Ipotesi che ci sembra poco economica, mentre verosimilmente dall'originale provenzale discende un archetipo comune a tutta la tradizione.

- saint Mathieu, *P1, P2, P13, L2, C, F, R*;
- saint Macy/ Macien, *P10, L3, M, O*;
- la vie saint Marciu le tesmoigne que li arcevesques dist bien que qui ara cel livre et cel baston il sera apostoles dignes, *A2*

Se Ramon avesse lavorato su manoscritti apparentati con il gruppo di testimoni che conservano la lezione erronea *saint Mathieu/saint Macy*, avrebbe incontrato il riferimento alla vita di San Matteo, non a quella di San Malachia.<sup>13</sup> Se partiamo dunque dalla lezione *la vie s. mathieu tesmoigne* è possibile ipotizzare che nell'originale si trovasse la *vida s.mathieu*. Difficilmente il Visconte che frequentava i manoscritti oitanici avrebbe storpiato il nome *Mathieu*, correttamente tradotto, mentre è decisamente plausibile che, in sede di archetipo, il copista abbia alterato *mathieu / mathyeu*, forse reso poco leggibile a causa di un guasto meccanico, in *meteyssa*, indotto in errore dalla contiguità grafico-fonetica dei due termini.

Rileggendo, inoltre, le diverse attestazioni del *Viage*, ci si accorge che la costruzione conservata da *T* è sicuramente la piú corretta e la piú vicina alla fonte francese, a sua volta calco fedele del testo latino. Il bastone e il vangelo, infatti, sono i segni visibili della carica arcivescovile conferita ai successori di San Patrizio e non della sua sola elezione all'apostolato irlandese. L'incunabolo abbrevia e salta il richiamo alle reliquie.

Sempre da una corrottela prodottasi in sede di archetipo sembrano dipendere le lezioni dei manoscritti provenzali e dell'incunabolo all'altezza del quarto campo:

- (7) *Tractatus* (p. 78)  
 Demones omnes flagris ceciderunt. Omnia genera tormentorum que excogitari possunt ibi visa sint.

*a* (9, 1-3)  
 Einsi diversement les tormentoient li deable, ne n'i avoient de nului merci. La peüst on veoir toz les tormenz c'om peüst porpenser.

<sup>13</sup> Ramon avrebbe potuto avere a disposizione alcuni manoscritti di fattura pregiata appartenenti alla sottofamiglia  $\lambda$ , come *P1* (Paris, BnF fr. 183), *P2* (Paris, BnF fr. 185), *L3* (London, BL Add. 17275), realizzati per volere di Carlo IV dall'atelier di Thomas de Mauberge; cf. Rouse–Rouse 2000, I: 187-95.

*Viage:*

- Ayssi los turmentavan los demonis de divers turmens e aqui non avia negun mege que hom podia veser totz los turmens que hom poyria pensar, *T* (687-89)
- Enayssy los demonis lor donavo tans de diverses turmens *que* home non ho poyria nomnar. E de l'*ann* turmen a l'autre non avia degun mega *que* hom los vezia totz *que* home non poyra pensar, *tan* son mals, *A*
- En asso lo turmentaven los demonis ab diversos turmens e no seria negun en deguna manera que pogues immaginar ni pensar los turmens que aqui eran, *I* (821-824).

La struttura morfo-sintattica dei testi catalano e provenzali ricalca quella della versione antico-francese: l'apertura del periodo è affidata allo stesso avverbio con funzione rafforzativa, *einsi*. Il manoscritto *T* sembra fotografare, anche in questo caso, l'incompletezza del dettato testuale, laddove *A*, per colmare un'insufficienza semantica prova ad emendare, rielaborando il costrutto. L'alterazione del termine *merci* (fr.)/ *merce* (prov.) genera una parola oscura in *T* (*mege*) trasformandosi in *mega*, in *A*, dove il termine ha un senso compiuto che mal si attaglia al contesto. Anche l'incunabolo interviene per rendere il periodo più scorrevole e coerente. Nell'originale, in obbedienza alla fonte francese, forse avremmo trovato: *non avia <de> negun <merce tant> que hom podia veser totz los turmens*.

L'altro luogo di corrottela difficilmente ascrivibile a Ramon è la lacuna che contraddistingue il passaggio tra il sesto e il settimo campo.

**(8)** *a* (10, 19- 11, 5)

Et tieus i avoit qui n'i tenoient que un seul pié et li autre une seule mein ou deus. Toutes ces genz ensemble ploroient et crioient mout anguisement. «Ci t'estuet baignier, firent li deable, se tu ne t'en revas.» Lors le pristrent et le vouldrent metre en une des fosses et il apela le non Jesucrist si en fu delivrés. >Hors< de cele meson menerent li deable le chevalier et le traînerent vers une montaigne. La vit il si grant plenté d'omes et de femes de divers aages et toz nuz que quanque il en avoit veü devant en toz les autres leus, li sembloit peu envers ceus. Tuit cil seioient sor les doiz de lor piéz et esgardoient vers galerne...

*Viage:*

- d'autres en aur, *que* de forsa de calor semblava lo solhel. Enayssy aquelas armas ero en motz grans e greus turmens, e avia de motas de maneyras estatz de gens *que* ero totz nutz en aquels *turmens* dels me-

- tals fondutz. E sapiatz *que* tot so *que* ieu avia vist dels autres *turmens*, me semblet *que* non era res en *comparasiho* d'aquest, quar totz aquels *que* ero en aquels metalhs fondutz lo lor paria mas los artels defora quar ero totz dedins lo cap *primier* e tot tenian la cara devas *un ven*, *A*
- E los autres en aur caut aysi colorat com si fos lo clar solelh. Aqui eran en grans e greus tormens motas manieyras de gens de diversses estatz e eran totz nutz. E tot so que ieu avia vistz de turmens no me semblava res a comparatio d'aquestz, car totz aquels que y eran semblava que se sostenguesso sobre los artells dels pes e regardavo totz vas hun vent, *T* (761-67)
  - Los altres en hor tant calt e tot fus, tant clar com si fos lo soleil. En ayxi eran en grans turmens e moltes maneres de gens de diversas statz que eran tots nuus; e tot so que yo avia vist de turmens non semblaren res a regart daquel, car totz aquells que aqui eran semblaven que se sostenguessan sobre los artells dels peus e regardaven totz vers un vent, *I* (903-909).

È evidente che il copista del manoscritto di Auch (A) abbia sentito la necessità di armonizzare un passaggio che percepiva come lacunoso: i richiami ai metalli fusi e il tentativo di fornire una spiegazione verosimile dell'emersione delle unghie confermano la volontà di colmare un vuoto semantico. *T* e l'incunabolo, invece, riproducono fedelmente lo stato frammentario dell'antigrafo. La lacuna deve essersi prodotta in sede di archetipo, risultando difficilmente emendabile come dimostrano gli esperimenti del copista di *A*.

Passando ad un confronto dettagliato con i singoli testimoni di *a*, ci accorgiamo che spesso i manoscritti del *Viage* presentano una contiguità testuale con *A1*. Alla vicinanza della lezione precedentemente riportata<sup>14</sup> si possono accostare altre innovazioni proprie del manoscritto piccardo. Il Visconte lavorava probabilmente su un testo simile a quello di *A1*, ma attingeva anche ad antigrafati diversi. Nei punti in cui *A1* presenta lezioni eccessivamente sintetiche, infatti, Ramon procede alle integrazioni, verosimilmente collazionando due o più manoscritti:

- (9) *a* (16, 1-9)
- Qui bien penseroit as tormenz et as douleurs qi la sont et qui bien les contrepeseroit en son cuer, les peines de cest siecle ne li greveroient gueres ne nus ne se deliteroit en charnel delit tant com il penseroit a cez tormenz. Et cil a qui les religions semblent dures et aspres de-

<sup>14</sup> All'esempio (5) *Viage. serpens que* lor mordan los conolhs del col; li serpent lour mordoient lour canoles, *A1*.

vroient bien penser queus et com granz sont li tormenz et les douleurs de purgatoire, car asséz plus est legiere la vie ou on puet avoir sanz grant travail ce que mestiers est au cors et a l'ame, que cele ou il covient oïr et soffrir et veoir tant de male aventure.

- Qui bien penseroit as dolours et as tormens qui la sont, les paines de cest siecle ne li greveroient gaires ne nus ne si deliteroit *folement es carneus delis et cil de relegions devoient bien penser com grans sont les dolours d'infer et les tormens de purgatore et les paines, car asses est plus legiere cose a soffrir les dolours* que on a en ceste vie au cors car on ne puet sanz grant travail cou que mestiers est avoir et si covient oïr et veir tant de males noveles et aventures, *A1*.

*Viage.*

- E qui pensaria ben a la dolor e al *turmens* que lay son, e los auria tostemp en memoria, en son cor, los trebals e penas d'aquest mon, ni las malautias, ni las pauretatz no grevaria las gens, quar totz *turmens* d'aquest mon non so se no *que* rossadas e dos mel a respiegz d'aquelas de les *Purgatory*, ni deguna *persona* no se delecharia *per* res en aquest mon *folamen ni carnalmen* ni en negun delieh d'aquest mon. E qui ben pensaria en aquestz *turmens* totz *aquels que son en relegio ho relegiozas que son ordenatz per lo servisy de Dieu, se devrian ben pensar coma son motz grans aquestz turmens ni las penas d'Ifern ni de Purgatory, quar asatz es plus langieyra cauza que hom sufricha la penha en aquest mon*, en sa vida lo cors ensemps an l'arma, *que* quant cove soffrir e aver tan grans penas e dolours a l'arma e al cors en Iffern ho en *Purgatory*, *A*.
- Mays qui pensaria be a las dolours ni als *turmans* que lay so, e los auria tostemp en memoria en son cor, ni los trebalhs e las penas d'aquest mon, ni las malautias ni las paubretatz no lor grevarian res, quar totz los *turmens* d'aquest mon no so seno dossas rosadas e dos mel a regard d'aquels; ni negun ne se delecharia *folamen ni carnalment* ni en negus autres deliegz d'aquest mon. E qui be pensaria en aquestz *>turmens< aquels que son en relego*, a alsquals las religios son donadas, *deven be pensar quals ni cossi son grans las penas d'iffern ni los turmens ni las penas de purgatori, car asses es plus langiera causa soffrir la pena en aquest mon*, lo cors essem an l'arma, que cant cove soffrir o aver tantas malas aventuras he tantas de dolours, *T* (855-868).
- Que pensaria lo dolos ny lor *turmens* que hy son, elle los auria tot jorn en memoria en son cor; los treballhs he las penas de aquest mon, ny les altres malauties ny probrebats no lus grevaria res, car totz los *turmens* de aquest mon no son sino dolssas rosades de totz los mals que hi son al regart de aquells, ny negun ne se delectaria carnalment en deguns delitz daquest mon. Et [qui] be pensa de aquestas que son religioses e son en afflictions deven pensar com son grans los *turmens* et las penas de infern he las penas e *turmens* de purgatori, car prou es pus lauguera cosa soffrir la penas en aquest mon, al cors en-

semps ab la anima, que quant cove suffrir e anar a tants de mals he de dolors, *I* (1012-26)

Il testo latino e conseguentemente tutti gli altri testimoni di *a*, non accennano, riferendosi ai religiosi, alle pene dell'inferno, ma soltanto a quelle del purgatorio. Il richiamo al pozzo infernale, collocato a conclusione dell'omelia in *a*, sancisce la temporaneità delle pene purgatoriali a fronte dell'eternità di quelle infernali. In *A1* e nel *Viage*, invece, il richiamo ai tormenti infernali rafforza il tono incriminatorio dell'esortazione, invitando i penitenti a non dimenticare mai, accanto, alle pene purgatoriali, anche quelli infernali.

In alcuni punti il calco è quasi testuale:

*Viage*: se delecharia per res en aquest mon *folamen ni carnalmen* ni en negun delieh

- *A1*: deliteroit *folement es carneus delis*

- *A*: se deliteroit en charnel delit

*Viage*: *quar asatz es plus languieyra cauza que hom sufricha la penba en aquest mon, A*

- *A1*: *car asses est plus legiere cose a soffrir les dolors que on a en ceste vie*

- *a*: *car asséz plus est legiere la vie ou on puet avoir sanz grant travail.*

In un altro luogo la coincidenza testuale è sorprendente:

(10) *a* (6, 8-11)

- Si ot mout grant angoisse qant il l'orent premiers geté el feu, mes, si tost com il noma le non Nostre Signeur, toz li feus fu si esteinz q'il ni remest neïs une estincele.

- *Il l'orent premiers iete ou fu, mais si tost com il ot nome le fil Dieu, fu li feus estains k'il ni remest estincele, A1.*

*Viage*:

- *E tot premier els me gitero [al] fuoc, mas tantotz coma ieu nommiej lo nom de Jhesu Christ, si tost ieu fuy guirit e tot lo fuoc escantic que non hy remas una sola beluga, A*

- *E tot primier me giteren al fuoc, may tantost que ieu nommiej lo nom de Jhesu Christ, tantost ieu fory guerit e tot lo fuoc se escantic que non y demorec pas una sola beluga, T (589-592)*

Un altro punto di vicinanza testuale è rappresentato dal seguente passo:

- (11) *a* (3, 11-12)
- ne por mesaise de torment ne por poor de menaces ne por promesses qu'il te facent
  - ne pour tourment ne pour menaces ne pour paour, *P13*;
  - pour promesse de tourmens, *P7, P9, P12, M*;
  - ne pour poour ne pour menaces, *P11*;
  - ne pour paour de tourmens ne pour promesses de menaces ne pour promesse, *C, F*;
  - *par paour de menaces qu'il te facent, A1*;
  - ne pour manace ne pour tourment ne pour pramesse qu'il te facent dire, *A2*;
  - ne pour tourmens ne pour menasses ne pour promesses, *O*

*Viage:*

- els te diran *per* malas paraulas ni *per* motz de mals *que* els te fassan ni *turmens* ni *per paor de menassas que* els te fassan, *A*
- per gran colp de mals que te fasso ni de turmens ni per *pabor de menasses* que els te fasso, *T* (533)
- per tan de mal que te fassan de turmens, ny de paors ny de menasses que te faran, *I* (639).

Il nostro Visconte, quindi, lavorava verosimilmente su *A1* o su un manoscritto ad esso imparentato, correggendo e integrando grazie al ricorso ad altri testimoni.

La scelta di raccontare la propria catabasi a partire dalla versione francese piú diffusa e non dal testo latino può forse illuminare le intenzioni compositive di Ramon. Nella versione *a* l'avventura di Owein acquistava una linearità e una schematicità esemplari che garantivano al viaggio oltremondano l'anodina verità del miracolo. A differenza della versione latina, in cui il monaco di Saltrey aveva tentato di tacitare i dubbi sull'ortodossia della discesa *in corpore et anima* nella lunga introduzione<sup>15</sup> e a differenza dell'*Espurgatoire Seint Patrice* di Maria di Francia,<sup>16</sup> in cui l'autrice aveva deciso di seguire fedelmente la fonte latina, connotando tuttavia in senso romanzesco-cavalleresco l'*exploit* del cavaliere irlandese, l'anonimo volgarizzatore di *a* aveva ricondotto la discesa di Owein alla dimensione asseverativa e alla trasparenza didattica dell'*exemplum*. La versione *a* viene subito accolta all'interno dei leggen-

<sup>15</sup> *Tractatus* (Warnke): 1-14.

<sup>16</sup> Maria di Francia (Barillari).

dari,<sup>17</sup> confermando così la sua vocazione agiografica. Decidendo di ripercorrere fedelmente le orme di Owein, Ramon procedeva al rafforzamento della certificazione di realtà della propria esperienza, in quanto non si discostava da una tradizione consolidata e non introduceva nuove meraviglie e nuovi orrori nell'aldilà, come invece accade nei resoconti degli altri viaggiatori trecenteschi.

D'altro canto, proprio perché il prologo del *Viage* tratteggia i contorni di un'esistenza romanzesca, sempre alla ricerca di «cauzas maravilhozas, variablas, estranhas que son per lo mon» (A), l'appropriazione dell'avventura di Owein da parte del Visconte rivela la sua volontà di costruire un testo ad alto tasso di letterarietà, venato da ironia ambigua e beffarda. Ramon, insomma, sembra muoversi come Giano bifronte, accentuando l'apparato probatorio e la «certificazione autoptica»,<sup>18</sup> costitutive della scrittura odeporica e contemporaneamente smontandone le pretese realistiche attraverso un'operazione di plagio.

In questo senso Ramon partecipa, insieme a Jehan de Mandeville,<sup>19</sup> al nascente movimento di fondazione (ancora inconsapevole) della letteratura di viaggi immaginari, una letteratura che attraverso lo schermo della veridicità della testimonianza e della verosimiglianza delle avventure narrate, apre il varco all'inquietudine fantastica. La verosimiglianza delle avventure si ottiene proprio grazie alla ripetizione dell'identico, all'ostentata fedeltà a fonti e racconti precedenti, tanto da smontare tutti i dubbi dell'uditorio sulla verità del narrato. Ma l'autore, dal canto suo, sa di essere un compilatore: la sua sete di esplorazione lo spinge in un viaggio tra i testi e nei testi. Ramon raggiunse fisicamente l'Irlanda, ma per descrivere la sua discesa purgatoriale non escogitò *décors* inusitati, bensì si affidò a una versione accreditata e conosciuta, che mascherasse la fizionalità patente del suo racconto. Ugualmente Jehan de Mandeville aveva scelto di riprodurre i brani certificati dell'*Itinerarium* di Odorico da Pordenone<sup>20</sup> e alcuni episodi del *Roman d'Alexandre*,<sup>21</sup> cui veniva tributato l'onore della verità referenziale-denotativa a discapito della sua na-

<sup>17</sup> I leggendari più antichi che conservano *a* risalgono al 1250; cf. Di Febo 2013a: 39-59.

<sup>18</sup> Bertolucci Pizzorusso 2011: 11-27.

<sup>19</sup> Jehan de Mandeville (Deluz).

<sup>20</sup> Odorico da Pordenone (Van den Wyngaert).

<sup>21</sup> Alexandre de Paris (Armstrong *et alii*).

tura fisionale-connotativa. Il testo, spacciandosi per vero, assurgeva così al più alto grado della manipolazione fantastica.

Martina Di Febo  
(Università di Macerata)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- Alexandre de Paris (Armstrong *et alii*) = *The Medieval French Roman d'Alexandre. Vol. II: Version of Alexandre de Paris. Text*, edited by E. C. Armstrong, D. L. Buffum, Bateman Edwards, L. F. H. Lowe, Princeton, Princeton University Press; Paris, Presses universitaires de France, «Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures», 37, 1937.
- Viage al Purgatory* (Boretti) = Margherita Boretti, *Viage al Purgatory*, 2010, on line all'url <http://www.rialto.unina.it/Prosanarrativa/Viage/Viage.htm>.
- Colgan 1647 = John Colgan's *Triadis Thaumaturgae seu divorum Patricii Columbae et Brigidae, trium veteris et maioris Scotiae, seu Hiberniae sanctorum insulae acta* II, Louvain, 1647: 273-281.
- Tractatus* (Warnke) = H. di Saltrey, *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, Karl Warnke (hrsg. von), *Das Buch vom Espurgatoire S. Patrice de Marie de France und seine Quelle*, Halle/Saale, Niemeyer Verlag, 1938.
- Jeanroy-Vigneaux 1903 = Alfred Jeanroy-André Vigneaux, *Voyage au Purgatoire de St. Patrice. Vision de Tindal et de St Paul*, Toulouse, Privat, 1903: 4-53.
- Jehan de Mandeville (Deluz) = Jehan de Mandeville, *Livre des merveilles dou monde*, Christiane Deluz (éd.), Paris, CNRS Editions, 2000.
- Mall 1891 = Ernst Mall, *Zur Geschichte der Legende vom Purgatorium des heil. Patricius*, «Romanische Forschungen», 6 (1891): 139-97.
- Maria di Francia (Barillari) = Maria di Francia, *Il Purgatorio di San Patrizio*, Sonia Maura Barillari (a c.di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, «Gli Orsatti», 17, 2004.
- Miquel y Planas 1914 = Ramon Miquel y Planas, *Llegendes de l'altra vida; Viatges del cavaller Owein y de Ramon de Perellos al Purgatori de San Patrici; Visions de Tundal y de Trictelm*, Barcelona, F. Giró, 1914:133-73.
- O'Sullivan 1621 = Philip O'Sullivan, *Historiae catholicae Iberniate compendium*, Lisbona, 1621.

Odorico da Pordenone (Van den Wyngaert) = Anastasius Van den Wyngaert, *Sinica franciscana. Vol. I: Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, Quaracchi et Firenze, Collegium Sancti Bonaventurae, 1929: 379-495.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Barillari 2004-2005 = Sonia Maura Barillari, *Passaggio in Irlanda. Itinerari terreni e viaggi oltremondani*, «Itineraria», 3-4 (2004-2005): 73-107.
- Bertolucci Pizzorusso 2011 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La certificazione autoptica: materiali per l'analisi di una costante della scrittura di viaggio*, in Ead., *Scritture di viaggio. Relazioni di viaggiatori ed altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma, Aracne, 2011: 11-27 (ed. or. *Viaggi e scritture di viaggio*, a c. di Corrado Bologna, «L'uomo», III (1990) n.2: 281-299).
- Colòn 1974 = Germà Colón, *Sobre els textos llengadocians i català del «Viatge al Purgatori de sant Patrici»*, «Medioevo Romanzo», I (1974): 44-60.
- Colòn 1980 = Germà Colón, *Filiation des textes du «Voyage au Purgatoire» de Ramon de Perillós. Mise au point*, «Medioevo Romanzo», VII (1980): 429-40.
- Delhay 1908 = Henri Delhay, *Le pèlerinage de Laurent de Paszthou au Purgatoire S. Patrice*, «Analecta bollandiana», XXVII (1908): 35-60.
- Di Febo 2008 = Martina Di Febo, *Il «Viatge al Purgatori» di Ramon de Perelbos: dalla visione al viaggio*, «La Parola del testo», 2 (2008): 309-30.
- Di Febo 2013a = *Les versions en prose du Purgatoire de Saint Patrice en ancien français*, édition critique, introduction et notes publiées par le soins de Martina Di Febo, Paris, Champion, «CFMA», 172, 2013.
- Di Febo 2013b = Martina Di Febo, *Il cavaliere nell'oltretomba: memorie culturali tra passato e futuro*, in Massimo Bonafin, Carla Cucina (a c. di), *Figure della memoria culturale Tipologie, identità, personaggi, testi e segni. Atti del Convegno Internazionale di Macerata, 9-10-11 novembre 2011*, «L'Immagine riflessa», c.s. (2013).
- Easting 1991 = Robert Easting, *St. Patrick's Purgatory, Two versions of Owayne Miles and the Vision of William of Stranton together with the long Text of the "Tractatus De Purgatorio Sancti Patricii"*, Oxford, Oxford, University Press, 1991.
- Finazzi Agrò 1974 = Ettore Finazzi Agrò, *Originale provenzale o catalano? Recenti contributi allo studio del «Viaggio al Purgatorio di San Patrizio»*, «Cultura Neolatina», XXXIV (1974): 163-79.
- Fрати 1891 = Luigi Frati, *Tradizioni storiche del Purgatorio di S. Patrizio*, «Giornale storico della letteratura italiana», XVII (1891): 46-79.
- Owen 1970 = Douglas David R. Owen, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1970.

Rouse-Rouse 2000 = Richard H. Rouse, Mary A. Rouse, *Manuscripts and their makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, Turnhout, Brepols, 2000, 2 voll.

RIASSUNTO: Ramon de Perelhos compose il suo *Viage al Purgatori* al ritorno dal suo viaggio presso il Purgatorio di San Patrizio in Irlanda. All'interno del suo testo si incontrano la narrazione della sua diretta esperienza e quella della discesa del cavaliere Owein, tratta dal *Tractatus de puragtorio sancti Patrici*. Ramon, tuttavia, non sembra aver utilizzato direttamente la fonte latina, quanto un volgarizzamento francese del secolo XIII, conservato da numerosi manoscritti. Nel corso di questo articolo cercheremo di dimostrare la dipendenza del testo di Ramon dalla versione antico-francese e in particolare da una delle famiglie di manoscritti. Si possono così comprendere alcuni errori della tradizione provenzale e si possono suggerire eventuali correzioni.

PAROLE CHIAVE: *Tractatus de purgatorio sancti Patricii*; Versioni in prosa antico-francesi del *Purgatoire*; Ramon de Perelhos e il *Viage*

ABSTRACT: Ramon de Perelhos wrote his *Viage al Purgatori* on the return of his journey to St. Patrick's Purgatory on Ireland. He added up his travel's experience and the most famous account on the Purgatory's descent of knight Owein, from the *Tractatus de puragtorio sancti Patrici*. However Ramon didn't use the Latin text, but his French translation preserved by many manuscripts. The aim of this work is to demonstrate the dependence of Ramon's *Purgatori* from the French version (XIII century) and from a specific family of French manuscripts. We can understand the errors of the Provençal manuscripts tradition and we can suggest some correction.

KEYWORDS: *Tractatus de purgatorio sancti Patricii*; Prose French translations of *Purgatoire*; Ramon de Perelhos' *Viage*



## GAUVAIN E IL CORPO SMEMBRATO: ALLEGORIE NELL'ATRE PÉRILLEUX

**A**l termine del romanzo *L'Atre périlleux*,<sup>1</sup> il personaggio che era stato ucciso e il suo corpo smembrato, e che per un lungo tratto della narrazione, tutti i pensavano fosse Gauvain, viene riportato in vita proprio da uno dei suoi due assassini, *L'Orgollox Faé*, che è, giusta il nome, dotato di poteri magici. Il corpo smembrato dell'ucciso viene, sempre dal medesimo Orgollox Faé, ricomposto e restituito alla sua integrità. Questo personaggio, il morto risuscitato, capitale nell'economia del racconto e per il suo senso, resta comunque in scena per pochissimo tempo e non pronuncia parola. Si tratta del *Cortois de Huberlant*, come ci informa il valletto Martin che, accecato dagli assassini in quanto era venuto in soccorso della vittima, ha ora riacquistato la vista sempre per mano dell'Orgollox Faé:

C'est li Cortois de Huberlant  
Qui onques de cort ne volt estre

6522

Tale personaggio, il Cortois d'Huberlant appunto, aveva sempre rifiutato la corte: così dovremmo intendere. Un ossimoro evidente.

<sup>1</sup> *L'Atre Périlleux*, romanzo arturiano in versi databile intorno alla metà del XIII secolo, ci è stato tramandato da tre manoscritti: BnF, fr. 2168, (ff. 1r-45r), della fine del XIII secolo = N<sup>1</sup>; BnF, fr. 1433 (ff. 1r-60r) del XIII secolo = N<sup>2</sup>; Chantilly 472 (ff. 57r-77v) della fine del XIII secolo = A (le sigle dei manoscritti sono quelle dell'edizione Woledge 1936). Il romanzo è stato edito da Brian Woledge nel 1936. Sulla tradizione manoscritta del romanzo si veda Woledge 1930 e Viridis 2005a. Brian Woledge ritiene spurio l'episodio della Rouge Cité, trådito dal solo manoscritto N<sup>2</sup>, e che il filologo pubblica separatamente, in appendice alla succitata edizione del testo; piú di recente Maulu 2004 ha convincentemente dimostrato che tale episodio è parte integrante del testo. Nei riferimenti e nelle citazioni di tale episodio seguirò la numerazione dei versi facendoli precedere da asterisco, secondo il testo dell'edizione Woledge 1936. Fra gli studi ricorderò: Atanossov 1999; Busby 1980; Combes 1994; Combes 1992-1995; Martínez-Morás 1999; Lise Morin 1996; Viridis 2005b; Walters 2000; Wolfzettel 1981. Sui rapporti fra *L'Atre Périlleux* e *Hunbaut*, romanzi accomunati da diversi motivi narrativi e da una medesima ideologia sottostante, ed entrambi tramandati dal manoscritto Chantilly Condé 472, si veda Serra 2012a. Le citazioni dell'*Atre Périlleux* riportate nel corso di questo articolo, sono tratte dall'edizione Woledge.

Dovrebbe apparir chiaro che il *Cortois de Huberlant* – il cui nome potrebbe forse riecheggiare un *'über-land'*, suggerendo che egli «viene d'un ailleurs inconnu», poiché egli «effectue entre son démembrément et sa résurrection un voyage de quelques jours dans la mort» (Combes 1992-1995: 156) – sia il doppio (uno dei suoi diversi doppi, a dire il vero, in questo romanzo) di Gauvain, scambiato per lui e in sua vece ucciso; infatti il suo nome pare proprio implicare «la récupération de la courtoisie au niveau symbolique qui par logique correspond au Bon Chevalier» (Martínez-Morás 1999: 469). Forse, potremmo arguire, la parte *vera* di lui, che, morta, in lui aveva generato un senso di impotenza, ma, al pari, una volontà di riscatto e di recupero, previa resipiscenza nei confronti della sua solo superficiale cortesia. Se così, la parte conclusiva del romanzo andrebbe a significare che la vera, integra e integrale cortesia non ha finora avuto residenza presso la corte, ma fuori di essa: né essa, la cortesia, dunque, né lui, *li Cortois de Huberlant*, a corte o di corte (*de cort*) mai volle essere (*onques volt estre*). E tuttavia, nel finale, egli a corte viene riportato. Un segno che l'*aventure* galvaniana ha riportato a corte, e per essa riconquistato, la vera cortesia; e, al pari, Gauvain ha riacquisito se stesso in quanto soggetto ed essere realmente e finalmente cortese.

Un'*allure* allegorica, e alquanto spiccata, parrebbe allora assumere il nostro romanzo. Con un evidente significato morale: perché è della vera essenza della cortesia che qui si parla e si tratta. E del riscatto morale di un personaggio, di una *persona*, Gauvain, topicamente frivola e moralmente inconsistente, che riesce ad avvedersi della propria fallacia, anzi della propria inesistenza. E a ravvedersi: riportando armonia nella società e raddrizzandone le storture.

Tutta la struttura del romanzo – e la sua semiosi, se vogliamo così dire – parrebbe orientarci su questa strada. In effetti «la mise en pièces et la disparition du chevalier auraient un sens métaphorique déjà souligné plusieurs fois. Celles-ci reproduisent la mort physique de Gauvain, mais aussi sa morte morale, en tant que chevalier. Aucun nom n'étant décelé, la nouvelle réalité et le mystère exigent l'adaptation aux circonstances de la part du chevalier [i.e. Gauvain] dans un univers qui s'érige en *négation du réel*» (Martínez-Morás 1999: 455, corsivo mio).

Il testo dell'*Atre Périlleux* ci presenta dunque una realtà straniata, quasi una surrealtà, se così si può dire, che indirizza e consegna la lettura ad una sospensione interpretativa mirante a preparare la finale dimensione allegorica. Un romanzo in cui il protagonista ed eroe Gauvain

perde la propria reputazione ed appellativo di *Bon Chevalier*, apprende la notizia della sua morte, e perde il proprio nome che dovrà poi recuperare; un romanzo in cui la realtà evidente ed oggettiva resta al disotto delle convinzioni radicate. Un romanzo che «dispose peu à peu l'idée que la vue est un sens bien peu fiable: la preuve de la déficience en est d'emblée donnée avec le jeune homme qui croit avoir identifiée Gauvain, et dont la cécité pourrait bien être interprétée comme la conséquence de son aveuglement» (Combes 1992-1995: 152). Una strategia semiotica che suggerisce un paesaggio psicologico iporeale, e indirizza l'interpretazione verso territori e modalità meno scontate.

In questa dimensione “surreale”, la finale disposizione etico-narrativa costituisce allora un'operazione di riorientamento per la lettura di tutto il nostro romanzo: che viene a porsi sulla stessa linea che diversi romanzi cavallereschi in versi assumono nel maturo XIII secolo: una linea allegorica-morale con, spesso, una tonalità umoristica e parodica nei confronti del romanzo di tradizione chrestieniana. Molti di questi romanzi sono raccolti nel manoscritto Chantilly Condé 472 (e per più d'uno di essi, tale manoscritto costituisce l'unico testimone). In esso sono però raccolti anche alcuni romanzi dello stesso Chrétien de Troyes, in compresenza, dunque, del testo di partenza e della sua parodia e/o rifacimento. Questa raccolta pertanto

apporte la preuve que le roman se pense très tôt en termes d'opposition avec les romans antérieurs. La mise en recueil donne cependant un sens positif à cette réflexion critique sur l'art du roman: elle ne se contente pas d'organiser la série des romans parodiques de façon à miner la crédibilité du monde arthurien et, ce faisant, de réorienter l'éclairage jeté sur le roman de Chrétien de Troyes, elle propose la lecture allégorique comme voie de renouvellement.<sup>2</sup>

È noto ormai che *L'Atre Périlleux*, così come molti altri romanzi coevi e aventi per protagonista Gauvain, sono giocati su una intertestualità raf-

<sup>2</sup> Cf. Gingras 2006 (corsivo mio). Si veda pure Walters 1998: 949: «The story of Arthurian Universe with its emphasis on Gauvain given in Chantilly 472 can, I think, be legitimately read as political allegory in a tropological sense. That is, it issues a warning about the moral health of the kingdom. I am arguing that akin to many of the chronicles discussed by Spiegel, this compendium of Arthurian lore holds up “a corrective mirror to the threat of social decline and hierarchical confusion so insistently invoked in the prologues to vernacular histories”».

finata, sul filo dello *humour* che riprende la tradizione del romanzo cortese e del Maestro iniziatore, Chrétien de Troyes.

La mira di questa ‘nuova’ produzione letteraria è puntata sulla ricezione corriva e sviante del senso originario del romanzo, un romanzo ridotto a *letteratura*, a puro consumo: a letteratura di consumo, che ha perso la sua relazione con la vita, che non ha più applicazione alla vita, e ai suoi valori: valori che vogliono invece essere riproposti, e magari reinterpretati e reindirizzati. Ma vi è pure, parrebbe, un cambiamento dell’emittenza e delle sue intenzioni; il “nuovo” romanzo cortese sarebbe non più, come lo era stato per Chrétien, rispondente all’ideologia o comunque alle istanze della classe cavalleresca e della nobiltà minore, ma sarebbe invece più rispondente alle prospettive e alle necessità intellettuali della *clergie*, che si fa gioco dei valori cavallereschi:

moins véhicule idéologique que jeu de clercs, le roman à vers postérieur à 1180 est déjà largement auto-référentiel en ce qu’il propose continuellement sa propre critique; mais il est aussi en phase avec une société où clergie et chevalerie s’avèrent moins conciliables que Chrétien de Troyes semblait le suggérer (Gingras 2006b: 86).

Dunque

la majorité des romans arthuriens en vers composés après 1180 écorne l’image de la chevalerie; leur présence dans les manuscrits copiés entre la fin du XIIIe et la première moitié du XVe siècle affecte l’éclairage jeté sur la chevalerie par les romans plus anciens qui les côtoient dans ces recueils. Si l’on peut admettre avec Köhler que les romans de Chrétien de Troyes ont pu servir en leur temps à la promotion des valeurs de la classe chevaleresque, force est de constater que, très tôt (avant même de la mort du maître champenois), le roman est un lieu critique pour les valeurs chevaleresques. Les romanciers de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle s’en prennent aussi bien aux éléments qui définissent la chevalerie d’un point de vu plus strictement littéraire (aventure, *fin’amor*, merveilleux) que dans une perspective plus socio-historique (le contrôle de la violence, la vengeance et l’appareil judiciaire). À travers une certaine tradition à la fois romanesque et anti-romanesque, le roman relève davantage l’éternel débat entre le clerc et le chevalier que de l’alliance difficile entre *clergie* et *chevalerie* (Gingras 2006b: 79).

Certamente questo aspetto parodico è maggiormente presente in romanzi come *La Vengeance Raguidel*, *Hunbaut*, *Les merveilles Rigomer*. Dal canto suo, il nostro *Atre Périlleux* mantiene invece uno *humour* maggiormente contenuto, e il riferimento a Chrétien o ai *topoi* del romanzo cor-

tese assume toni meno parodici. Se è vero che Gauvain intraprende un cammino, per dir così, di redenzione, se, soprattutto nella fase iniziale, egli è rappresentato nelle sue debolezze e nella sua insufficienza, che lo rendono – lui, il nipote preferito di Artú ed emblema conclamato della cortesia – indegno della fama che, dunque indebitamente, detiene e che lo precede, tuttavia lo spazio narrativo maggiore è dedicato e riservato al processo riabilitativo del nostro eroe.

Tutto il percorso dell'eroe è sottoposto a valenze metaforiche forti, non immediatamente fruibili e decifrabili, ma che, se pur si danno quasi immediatamente come tali, necessitano di una lettura attenta e ben indirizzata. Tanto più che la trama del romanzo è intessuta, e in maniera imbricata, su di un doppio o forse triplo filo narrativo, costituito da tre macro-episodi: l'uno è quello dell'inseguimento, raggiungimento e uccisione di Escanor che aveva rapito a corte la fanciulla che si era posta sotto la protezione di Artú; l'altro incassato nel precedente, è quello che dà il nome al romanzo, ossia lo scontro con il demone cimiteriale che abita l'*atre périlleux*, e l'uccisione di esso; il terzo, che prende anch'esso avvio all'interno del primo e che con esso è maggiormente collegato, è anche quello di maggior ampiezza e che porta a compimento quanto dagli altri due viene innescato; è il più lungo dei tre fili: in esso Gauvain viene a conoscenza che è stato ucciso un cavaliere e che questo cavaliere è... proprio lui stesso: Gauvain! Si tratta ovviamente di uno scambio di persona (ma vedremo meglio poi): donde il compito, la necessità e l'*aventure* di cercare gli assassini e ristabilire la verità; all'interno di questo lungo macro-episodio si svolgono degli episodi minori in cui Gauvain si farà agente riunificatore di coppie amorose i cui componenti, per diversi motivi, sono tenuti disgiunti.

È certamente questo lungo macro-episodio quello in cui ha luogo e si afferma la valenza metaforica del romanzo: una valenza che via via assume una dimensione allegorica. Gli altri due episodi ne sono una, pur essenziale, premessa e preparazione. L'uccisione, per scambio di persona, del presunto Gauvain – dello pseudo Gauvain, potremmo dire – ma anche lo smembramento del suo cadavere, innescano un gioco che è allo stesso tempo briosamente umoristico da un lato, e dall'altro fortemente e seriamente impegnato sul piano allegorico morale. Lo *humour* – che si fonda su (e allo stesso tempo dà luogo a) una dimensione metaletteraria – consiste eminentemente nel fatto che diversi personaggi che vengono in contatto con Gauvain non riconoscono costui, pur tro-

vandoselo di fronte, nella sua identità. Segno che Gauvain è, per tutti, solamente un personaggio letterario e non una persona, e come tale senza volto; una sollecitazione e un'istanza astratta creata dalla scrittura: senza corpo. Mentre il "suo" corpo è stato ucciso e smembrato: questo almeno la gente crede, sa, o è convinta di sapere: «l'écrivain inconnu s'est emparé d'un personnage fait d'encre et de parchemin et l'a manipulé à sa guise, comme un objet offert à sa créativité» (Combes 1992-1995: 152).

Si innesca così un gioco raffinato fra realtà effettiva e sovrarealtà letteraria; fra il mondo com'è e il mondo letto attraverso il filtro letterario. Ma è proprio nella cerniera testuale di questa sfasatura prospettica, che si instaura la dimensione metaforico allegorica del romanzo. La persona uccisa, lo pseudo Gauvain, scambiato per il vero Gauvain, assume man mano lo statuto testuale di una figurazione. Quella del medesimo Gauvain, anzi dei valori e delle istanze cortesi che egli (dovrebbe) rappresenta(re) e, letterariamente, incarna(re). È la cortesia che è morta e fatta a pezzi, smembrata, disgregata: non più esistente. E ciò per l'insufficienza e la vacuità del suo maggior rappresentante attivo: Gauvain, appunto.

Infatti – l'antropologia ci insegna – lo smembramento indica ed implica, di per sé e per se stesso, la ricomposizione, la rigenerazione e la resurrezione del corpo e di ciò che esso metaforicamente e simbolicamente rappresenta: lo smembramento è allora quasi un passaggio obbligato in quel processo e in quel cammino che deve rigenerare un'unità perduta. Pur sulla linea di un registro umoristico, il corpo di Gauvain si fa corpo mistico; e le sue parti, i suoi frammenti tendono persino ad essere venerati come reliquie; *Tristan Qui Ne Rit*, vedremo, possiede infatti un frammento del corpo di Gauvain, o meglio del suo *alter*: del preteso o pseudo Gauvain ucciso in sua vece. Come il corpo di un santo, il corpo di Gauvain non solo simboleggia, ma addirittura incarna la comunità. E in essa si trasfigura.

D'altra parte non sarebbe neppure fuori luogo vedere nel nostro romanzo un richiamo, o almeno una reminiscenza dello sciamanesimo, da esso assunto naturalmente con levità e distacco, ma anche come matrice semiotica sottostante. È noto infatti che in molte culture lo smembramento del proprio corpo fa parte del rito dell'iniziazione sciamanica, nel quale l'iniziando vede, ritualmente, se stesso mentre viene smembrato da esseri mostruosi; attraverso una discesa nella dimensione della

morte egli acquista gli speciali poteri che saranno suoi propri e, nella pratica, si carica, e funge da *transfert*, dei mali della comunità.<sup>3</sup> Il nostro romanzo mi pare quanto meno adombrare, e forse anche piú, tutto ciò. L'avventura cimiteriale e la lotta col demone, poi sconfitto e ucciso, possono ben essere un rituale passaggio attraverso la morte, raddoppiata forse dal combattimento contro Escanor, pure lui sconfitto e ucciso: suo doppio ombroso<sup>4</sup> e unico nemico che, secondo la profezia della madre dell'eroe, donna *fæe*, il nostro eroe poteva e doveva temere.<sup>5</sup> Così si rivolge la ragazza del demone cimiteriale a Gauvain:

Vostre mere si fu molt sage, auques vus dist de son corage; ja sai bien qu'ele fu faee, si vous dist vostre destinee,	1580
et vous acointa sans mentir Quanques vous devoit avenir. Molt vous proia que prex fuissies, Que ja nul jor ne vesquissies	1584
Ne serries vencus ne mors Par nul home qui tant fus fors, Ne mais que vous dist de cestui Que vous vous gardiscies de lui,	1588
Car el ne doutoit se lui non. [...] Itant vous dist el de cestui Que s'il vous convenoit a lui Combâtre, qu'ele ne savoit, Ains ert en doute, qui vaintroit.	1604

Ciò che di proprio apporta, e letterariamente, il nostro testo è lo sdoppiamento della figura dello sciamano, in maniera tale da rappresentare anche la pratica sciamanica stessa: chi viene smembrato non è infatti l'eroe, ma un suo *alter*, tuttavia questo sdoppiamento permette che

<sup>3</sup> Si veda, quanto meno, Eliade 1951. Su possibili influenze dello sciamanesimo nella letteratura medievale europea, si veda Serra 2012b, in particolare alle pp. 31-2.

<sup>4</sup> Cf. Combes 1992-1995: 162: «La descente au royaume des Morts que symbolise le cimetière, et l'image d'une nouvelle naissance que suggère l'évocation de la mère, correspondent à une métamorphose: le 'Bon Chevalier' s'est rapproché de Dieux»; inoltre *ibid.*: 160-161: «En fait, Escanor est une allégorie, le double défectueux du Bon Chevalier, dont il veut usurper le renom, auquel il veut en quelque sorte se substituer sur l'échelle des valeurs guerrières. Comme le dévoile sa compagne (vv. 2402-2405)».

<sup>5</sup> Cf. Combes 1992-1995: 160.

Gauvain possa vedere, come nel rito di iniziazione sciamanica, se stesso (il suo altro da sé) smembrato. Nell'azione di *transfert*, lo smembramento fisico corporale assumerà la figura della decomposizione e della disgregazione morale della società e dei suoi valori cortesi e cavallereschi. Che andranno ricomposti, così come ricomposti dovranno essere i brani del corpo dell'eroe-sciamano.

Tuttavia, data la dimensione allegorica che il nostro testo assume, e dato il fatto che esso fa parte di quella produzione narrativa cavalleresca che emana, come abbiám visto sopra, dagli ambienti intellettuali della *clergie*, si potrebbe perlomeno azzardare l'ipotesi che, dietro l'immagine e il motivo dello smembramento del corpo e della sua necessaria ricomposizione, venga sottilmente allegorizzato il problema, squisitamente paolino, della Chiesa come corpo unico, unificata misticamente nel corpo di Cristo.<sup>6</sup>

Gauvain *figura Christi*? Mi parrebbe invero troppo. E tuttavia lo spiccato orientamento morale che il testo assume su di sé, quanto meno suggerisce uno sfondo speculativo di tal genere; e d'altronde il lamento delle tre donne che piangono il morto (pseudo) Gauvain non sono lontane dal suggerirci il pianto delle pie donne sul Cristo morto. Quel che va riunificato, al di là della valenza metaforica del corpo *détranché* dello (pseudo) Gauvain, sarebbe la società cortese che non solo ha perso la bussola dei propri valori, ma è dilacerata e disgregata al proprio interno e va riportata ad unità armonica, nell'armonica riconquista e ricomposizione dei suoi 'primitivi' valori etici. Gauvain allora, più che una figura messianica, sarebbe un *vocatus* che, a partire dall'autocoscienza del proprio limite e dalla sofferenza causata dalla perdita del proprio valore e ruolo socio-morale, si fa mediatore soterico della/per la propria comunità, della/per la propria "chiesa". Quest'azione comporterà la presa in carico del proprio limite, con conseguente smembramento del corpo suo/dell'altro; e una, salvifica, discesa agli inferi. Verrebbero così riunificate due sollecitazioni sicuramente compresenti nell'antropologia dell'epoca, la prima, lo sciamanesimo, almeno come latente permanenza mnestica in un'epoca e in una letteratura che fa ampio ricorso al meraviglioso folclorico, e, la seconda, l'ecclesiologia, che assai spesso lo glossa e lo risignifica: due componenti che si mordono a

<sup>6</sup> Cf. Borek 2004; e, insomma: «vos autem estis corpus Christi et membra ex parte» (I Cor 12, 27).

vicenda e si pongono la prima come retroterra della seconda, e questa come cristianizzazione dell'altra.

In questo romanzo tuttavia, s'è ormai più volte detto, non è Gauvain ad essere smembrato, ma un suo sostituto scambiato per lui a causa di un errore di persona. Ciò che invece dell'eroe viene smembrato è, primariamente, la sua buona fama, il suo *renon*, e, successivamente, il suo *non*, il suo nome: che significa la sua essenza, la sua persona nella sua integrità sociale e morale. Infatti nel più lungo e terzo macro-episodio l'obiettivo della *quête* dell'eroe *en aventure*, sarà appunto la riconquista del proprio nome, ed egli, finché non lo avrà recuperato, si presenta e si autodenomina, a chi il suo nome gli chiede, come *cil sans non*, o *celui qui a perdu son non*. Il recupero potrà avvenire soltanto dopo che egli avrà individuato e raggiunto gli assassini del suo *alter* e li avrà vinti; solo successivamente a ciò, egli potrà nuovamente presentarsi e nominarsi col suo vero nome: soltanto dopo che il potere magico di cui è dotato uno degli assassini, l'Orgollox Faé, farà risorgere e ricomporre il corpo smembrato dello pseudo Gauvain, il Cortois de Huberlant. Lo smembramento dell'eroe – e “santo” – Gauvain, avviene dunque per interposta persona, per mezzo della proiezione del suo sé su di un altro: su un doppio altro da sé e in qualche modo suo *alter ego*. Espediente narrativo finalizzato, mi parrebbe, ad avviare la narrazione su di una linea allegorica, visto che è proprio Gauvain colui che deve ricomporre, riscattandosi, le sue proprie *disiecta membra*.

La storia dell'*Atre Périlleux* viene ad assumere, a conti fatti, il significato del sacro, che non poteva sfuggire a (molti de)i lettori dell'epoca cui era chiaro il valore mitico religioso dello smembramento; e la cosa è sottolineata dal testo stesso quando viene messa in scena la 'reliquia', il braccio destro, del corpo dell'eroe, o meglio del suo preteso esser lui, reliquia detenuta da Tristan Qui Ne Rit e da questi mostrata allo stesso Gauvain. Tuttavia questo coté sacrale viaggia su di un registro, abbiam detto, umoristico; il quale se da un lato ne stempera e ne sdrammatizza la portata, dall'altro lo pone su dei binari che sono eminentemente (meta)letterari. L'unione di queste due intenzioni – *humour* che sdrammatizza una 'sacralità' da un lato, e dall'altro (meta)letterarietà – portano il testo verso l'obiettivo semiotico che intende ridare un senso a una letteratura, a un tipo, a un “genere” letterario che il consumo insensato gli aveva fatto perdere.

La resurrezione di Gauvain deve corrispondere dunque alla resurrezione di un genere letterario, il romanzo cortese in versi, nuovamente riportato a senso. Riportato a quel valore che il Maestro, Chrétien de Troyes, nell'*Erec et Enide* voleva dare alla propria scrittura letteraria, quando scagliava i suoi strali contro quei giullari che solevano *depecier*, cioè 'smembrare, fare a pezzi', una materia la quale era invece suscettibile di essere (ri)composta in una *bele conjointure*:

Por ce dist Crestien de Troies	
que resons est que totevoies	
doit chascuns penser et atandre	
a bien dire et a bien aparandre;	12
et tret d'un conte d'aventure	
une molt bele conjointure	
par qu'an pot prover et savoir	
que cil ne fet mie a savoir	16
qui s'escience n'abandone	
tant con Dex la grasce l'an done:	
d'Erec, le fil Lac, est li contes,	
que devant rois et devant contes,	20
<i>depecier et corronpre</i> suelent	
cil qui de conter vivre vuelent. <sup>7</sup>	

Con la differenza che ora coloro che "fanno a pezzi" la narrazione e la sua materia sono non i giullari narratori da strapazzo, ma i lettori e il loro maldestro e trivializzante consumo. Operazione di moralizzazione dell'eroe, dunque, e, in pari tempo, individuazione e costituzione di una funzione moralizzatrice per la letteratura.

In ogni caso la dimensione sacralizzante, se così vogliamo dunque dire, di questo nostro testo è anticipata – come ben opportunamente mette in evidenza, dicevamo sopra, Annie Combes (1992-1995: 160-1) – dall'episodio che dà il titolo al romanzo, l'episodio cimiteriale: l'episodio in cui Gauvain sconfigge il demone che abita l'*atre périlleux* e terrorizza gli abitanti del vicino borgo. Su ammonimento dell'amante-schiava di questo demone, Gauvain riesce a vincere quest'ultimo e ad ucciderlo, portando il proprio sguardo sulla croce.<sup>8</sup> Ma, inoltre, lo stesso

<sup>7</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 9-22 (corsivo mio).

<sup>8</sup> Cf. Combes 1992-1995: 162: «L'*Âtre Périlleux* apparaît en effet comme le lieu de la miséricorde, après la mise en péril extrême de l'âme (le risque de la folie est deux fois évoqué) et du corps (la mort du chevalier paraît certaine pour le jeune homme qu'il rencontre). Afin qu'il puisse vaincre le diable, la demoiselle recommande à Gau-

cimitero può assumere, per l'eroe protagonista, la valenza simbolica di una discesa agli inferi e la sua risalita di resurrezione, la sua vittoria simbolica sulla morte acquisita tramite la fede cristiana. Ed anche l'uccisione, da parte di Gauvain, di Escanor de la Montagne, il cavaliere smisurato e tracotante che aveva rapito la fanciulla che si era posta sotto la tutela e la protezione di Artú, segna la vittoria contro la tracotanza stessa della cavalleria: contro il lato ombroso, pericoloso e destabilizzante di essa, contro la latente inclinazione, che in essa è insita, di assumere questo sinistro coté; il valore di questo episodio è poi tanto maggiormente evidente, in quanto sappiamo che Escanor è il doppio mitico di Gauvain: infatti, ancora ci mette sull'avviso la Combes, l'antagonista del nostro eroe è dotato di una debolezza, quella che gli fa perdere le forze al calar del sole: tratto topico e mitico di Gauvain; ciò infatti apprendiamo dalla ragazza dell'*atre* che così parla a Gauvain:

Sire, par le diable soi	
Qui il ert de sa valor.	
Il a jusque none de jor	1560
La force de trois chevaliers,	
Le plus hardis et les plus fiers	
Que on puist en nul liu trover;	
Quant le soleil doit decliner,	1564
Des qu'il est none et en avant,	
Va un petit afebloiant.	
Petit et petit afoible	
Desi a l'ore de complie,	1568
Mais tox jors est fors et hardis.	
[...]	
Moult dout, fai tele, vostre anui,	1616
Et quant autrement ne peut estre,	
Et vous savés ja tout son estre	
Et son errement et sa vie,	
Et savés bien qu'il afoblie	1620
A l'esconsement du soleil,	
Se volés croire mon conseil,	
Ja a lui ne prendrés meslee	
Desi que none soit passee.	1624

vain de regarder une croix qui se trouve dans l'enceinte de l'Âtre: dès qu'il se sentira défaillir au cours de l'affrontement, la croix lui rendra toutes ses forces. Et Gauvain en appelle deux fois à la croix, sur les injonctions de la demoiselle qui le voit battre en retraite (v. 1334-1337 et 1374-1375).»

Se, nello sconfiggere il demone dell'*atre*, Gauvain aveva sconfitto un demone esteriore, con la sconfitta e l'uccisione di Escanor, Gauvain vince ed elimina un demone interiore, interiorizzando così le proprie virtù eroiche.

Ma resta ancora il corpo smembrato, *découpé* e *détrenchié*, di sé/del suo doppio, da ricomporre e richiamare a piena vita. È la forma *aventure* – quella che “fa” il romanzo cavalleresco cortese in versi – che deve essere ricostituita e risignificata. Lo smembramento dell'*alter ego* è avvenuto infatti contemporaneamente alla manifestazione di collera da parte di Artú nei confronti del nipote, Gauvain, emblema della sua corte e dei suoi valori, quando quest'ultimo dimostra la propria debolezza e insufficienza nel farsi campione di essi. La cosa è suggerita dall'azione che l'irato Artú compie conficcando il coltello sopra un pane con tale forza che il coltello si spezza. Fatto che suggerisce che l'assassinio e lo smembramento dello pseudo Gauvain siano, almeno simbolicamente, avvenuti contemporaneamente a questa manifestazione dell'ira arturiana: così che si viene a stabilire testualmente un rapporto metaforico fra i due eventi. Pertanto la mancanza galvaniana può essere recuperata, e l'irato sdegno regale placato, soltanto con la rivitalizzazione e la ricomposizione del corpo ridotto in brani. È un intero mondo che è andato in pezzi, pertanto la sconfitta del rapitore della fanciulla, Escanor, non può essere sufficiente a ripianare una situazione di smarrimento totale; né è sufficiente l'annientamento e l'eliminazione del demone cimiteriale. Queste sono, per dirla in termini proppiani, prove qualificanti, ma non ancora prove glorificanti per l'eroe.<sup>9</sup> La *défaillance* galvaniana ha aperto un baratro e ne ha generato la coscienza.

Bisogna quindi nuovamente affrontare l'avventura, ricostituirla e assumerla interiormente e sensatamente, portando ordine dentro un mondo e una conduzione di vita che mostrano anch'essi i segni della disgregazione sociale e dello sgretolamento morale. Quanto ciò sia necessario e vero lo dimostra un passaggio testuale assai significativo, consistente in una citazione letterale di Chrétien, che fra breve ricorderò.

Intanto converrà procedere per ordine. Dopo le prove qualificanti – dopo cioè aver eliminato il mostro cimiteriale e il suo ombroso mostro interiore, Escanor – Gauvain dovrebbe avviarsi verso la prova glo-

<sup>9</sup> Vedi anche Combes 1992-1995: 159.

rificante; ma la stessa identificazione di essa, ossia la riconquista del proprio nome, va elaborata, in quanto non si pone immediatamente di per sé. Dunque Gauvain, ucciso Escanor, si rimette in marcia verso la corte, ma è distratto da un grido femminile che domanda aiuto, situazione ben topica e da romanzo. Arrivato presso la dama che implora, egli le domanda la ragione del suo lamento; ella risponde che il suo cavaliere, che aveva, anche lui a sua volta, udito il lamento di una donna in *détresse* è corso verso quest'ultima, pregando la sua dama di tenere lo sparviero, che è la cosa che egli, dopo di lei, piú ama; tuttavia la dama, inesperta di sparvieri, si è fatto sfuggire il rapace volatile che è volato in alto su di un albero e non riesce a recuperarlo: per questo teme l'ira del suo uomo. Gauvain si presta, tramite dei richiami, al recupero del prezioso emblematico animale senza però riuscirci; quindi si leva l'armatura per salire sull'albero; nel frattempo arriva il cavaliere della dama (che sapremo piú in là chiamarsi Cadrovain li Rous), il quale fraintende tutta la situazione e immagina una tresca fra la sua donna e Gauvain. Questi, nonostante si affanni a spiegare la verità all'irato cavaliere, non riesce a convincerlo: ed anzi tale cavaliere porta via a Gauvain il suo cavallo, il fido Gringalet, e Gauvain, disarmato, non può contrastare l'avversario; quest'ultimo se ne va lasciando al nostro eroe la sua dama per lui ormai fedifraga. La situazione ha piú che una vena comica, siamo quasi dentro un vaudeville, con la *mise en abyme* del, qui raddoppiato, motivo del cavaliere che accorre al grido di ogni donna che gridi; con lo sparviero, chiaro riferimento all'*Erec et Enide*, emblema della virilità data in dono alla potestà femminile e qui ridotto *au pié* di una *lettre* molto maliziosa e salace se non, forse pure, triviale. Tale sparviero sarà poi preso in carico da Raguidel, che al momento non pronuncia il suo nome, quale segno di riconoscimento di un reale e contrastato amore cui Gauvain dovrà prestare il suo aiuto affinché ne trionfi la ragione. Cifra questa dell'*allure* del nostro romanzo, che riporta l'umor comico alla seria levità della vita. Segue la notte passata all'addiaccio da Gauvain e dalla dama dello sparviero, durante una tempesta, in un riparo di fortuna presso una croce: ancora una croce. Ed è qui che incomincia la resipiscenza del nostro eroe. E la voce narrante, ben guidata dalle intenzioni dell'autore e dalla sua strategia narrativa, gioca, con indiretta malizia e con lieve ironico sorriso, nel dirci che quella notte il nostro protagonista, e ben noto dongiovanni, l'ha trascorsa castamente, limitandosi a proteggere dalla tempesta, col suo scudo, la dama che l'accompagna.

Segue l'episodio della *Rouge Chité* in cui Gauvain sconfigge il signore di essa, Brun sans Pité, primo personaggio, nella nostra storia, che porti un nome emblematico, se non ipostatico. Questi costringe la propria donna a restare nuda nell'acqua gelida per diverse ore fino al tramonto ed esposta allo sguardo di tutti, per quattro giorni alla settimana: ciò come punizione per il fatto che ella ha osato dire che gli uomini della corte arturiana sono uomini migliori di lui, che invece si vantava del contrario. Come pena del contrappasso ella avrà il tormento che abbiamo detto:

Dameisele, a mout grant despit	
Me tenés, ore bien le sai;	
Et de che mie ne m'esmai,	*168
Car chou avons asseés veü:	
Sanson fortin qui tant preu fu	
Fu decheüs par sa moullier.	
Femme veut toujours mix prisier	*172
Autrui que le sien par nature;	
Vis li est que qu'ele a la resture	
De trestous chiaus de la contree,	
Si s'en tient mout a enganee,	*176
Et s'il iert le meilleur d'un ost	
Tant le honniroit el(e) plus tost.	
Or sachiés bien de verité	
Trop avés le cuer escaufé	*180
Quant vous m'avés si despisié,	
Si veul qu'i vous soit refroidiés. <sup>10</sup>	

Certo siamo davanti alla rappresentazione della assillante paranoia maschile generata dall'ossessione per la propria virilità, che tanti guai genera e determina nel nostro romanzo, e la cui risoluzione è l'obiettivo del nostro eroe, nonché il problema o uno dei problemi morali (pro)posti e rappresentati dall'anonimo autore; problema morale, ma pure socio-psicologico, per cui il coté maschile richiede, anzi pretende che l'altra metà del cielo sia lo specchio che debba docilmente restituiregli l'immagine, virile, desiderata e idealizzata. Tuttavia il *côté* femminile è quanto meno corresponsabile di questa situazione, basterebbe a dimostrarlo il fatto che più che corresponsabili dell'uccisione dello pseudo Gauvain sono le dame di due dei loro assassini che impongono loro di

<sup>10</sup> *L'Âtre Périlleux*, *Appendice*, episodio proprio di N<sup>2</sup> (gli asterischi indicano la numerazione autonoma di questi versi rispetto al resto del romanzo).

dimostrare d'essere superiori nei confronti di Gauvain, pietra di paragone di ogni cavalleria. Ancor più significativa e sfumata è la posizione della dama amata da Espinogre, nell'episodio di cui fra breve tratteremo: costei infatti tiene il suo cavaliere sulla corda, mai soddisfatta delle sue prove di valore; infine ella pone come condizione, per concedere a Espinogre, dopo il lunghissimo apprendistato da lui compiuto, la sua *druerie*, che venga chiamato, come garante della sua fedeltà in amore, Gauvain, in quanto ella non si fida della, pretesa, fedeltà maschile. Così ella dice:

«Une cose vous nuist vers moi:	
La trecerie que je voi	3212
Par tout le monde conmunal;	
Car tant sont trestout desloial	
Que cascun qui a cief en trait,	
Et de s'amie ses bons fait,	3216
Je n'en voi nesuns trestout sous	
Que des que il en est saoul	
Que tantost autre ne requiere.»	

Un mondo, dunque, in cui la fedeltà in amore non pare esser solida, in cui da un lato gli uomini vengono tenuti sulla corda all'infinito, ma in cui essi, a loro volta sono incostanti: un mondo in cui il narcisismo, tanto maschile che femminile, si autoalimenta in un circolo vizioso ed esasperante fra i due coté di entrambi i sessi. Lo *humour* di questo passaggio narrativo consiste ovviamente nel fatto che a garante della fedeltà amorosa di Espinogre venga chiamato proprio il campione dell'infedeltà. Gauvain, notorio volubile donnaiolo, su cui però convergono aspettative al di sopra della sua esistenziale condotta.

È dunque significativo che Gauvain cominci a definirsi come li *chevalier sans non* proprio dopo l'episodio della *Rouge Chité*, e come colui che deve il proprio nome ritrovare; si veda il dialogo fra Gauvain e Brun sans Pité:

– Biaus ami, j'ai mon nom perdu,	
Je sui le chevalier sans non.	
– N'en sarai plus ? » Dit: « Par foi, non.	552
Ytant dites en cheste voie:	
Que chil sans non vos envoie	
[...]	
Dites bien que je revenrai	

Quant je men non trouvé arai.

556

Ma è all'avvio del successivo, e qui sopra menzionato, episodio di Espinogre che l'autore del nostro romanzo inserisce la, pure sopra ricordata, citazione quasi letterale dall'*Erec et Enide*; così Gauvain risponde al saluto di Espinogre, di cui al momento si ignora ancora il nome:

– Chevalier, Dix vos beneïe,  
Fait Gauvains, et vous doint honor.  
Ensi ai erré toute jor,  
Ne sai quel part, par aventure.»

3000

L'ultimo di questi versi su riportati è una citazione, appunto, dell'*Erec*:

Erec s'an va, sa faime an moine,  
Ne set ou, mes en aventure.

2762

Citazione di un luogo così nodale del romanzo dello *champenois*, che non poteva certo sfuggire a un pubblico di amatori dei romanzi di Chrétien, conclamato iniziatore e maestro di un genere. E la citazione è significativa nel raffronto intertestuale fra i due generi e autori: Erec parte volontariamente *en aventure*, per determinare il senso della propria esistenza messo in crisi dalla sua esistenziale debolezza e dal suo errore di cui si è reso conto: decisione immediata per intuizione fulminea; Gauvain invece è qui errabondo e senza meta. Se è pur vero che egli, nel precedente episodio, si era già reso conto della perdita del proprio nome, è però solo dopo lo scontro, vittorioso, con Espinogre che egli porrà come obiettivo e termine della propria *quête-aventure* il recupero del proprio nome: e *pour cause*. Se infatti è ben vero, secondo la struttura e la semiotica del romanzo cortese, compreso il nostro, che gli avversari dell'eroe sono quasi sempre nient'altro che il doppio negativo di sé, la cosa è vera anche per il nostro romanzo; tuttavia Espinogre è in qualche modo il doppio privilegiato, il doppio di Gauvain più doppio degli altri: è lui, Espinogre, che *devine son non*, quando ne viene richiesto; è lui che – dopo aver dovuto soccombere nel duello contro Gauvain, che vuole indurre il recalcitrante avversario a giurare la propria fedeltà alla sua amante – sarà l'inseparabile avversario del nostro eroe, il suo aiutante: il personaggio indotto alla resipiscenza dal resipiscente e, potremmo pur dire, penitente Gauvain.

È dunque il senso dell'*aventure* ciò che è venuto meno alla nuova generazione del romanzo della metà del secolo XIII: quella luminosa certezza che invece gli eroi di Chrétien possedevano e detenevano; quell'andare all'avventura sicuri del perché essi la intraprendevano, e certi di ciò che in essa e attraverso di essa andavano cercando. Fino a che poi, nel consumo letterario, l'avventura è divenuta un *fine in sé*, una prassi routinaria: mera letteratura.

È chiaro allora il significato e il valore metaforico del nostro Espinogre. In un passaggio filologicamente controverso. Ai vv. 3435-3439 Woledge così legge:

Et cil dist: « J'ai non Espinogre  
 En tout le roïame de Logre 3436  
 Ne cuidoie je pas trover  
 Qui me peüst d'armes outrer;  
 Et si est de Wi mon sernon. »

Tuttavia *Wi* e tutta la sequenza *de Wi mon sernon* non mi pare avere senso. Avevo, alcuni anni fa ipotizzato<sup>11</sup> che il verso dovesse essere letto come *Et si en devin men sornon*, ossia: “in tal modo [dopo/dal fatto di essere stato vinto da voi] ne indovino il mio (sovran)nome (la mia reale essenza)”. Un rimando al *Perceval* allora, dato che, ben sappiamo, il valletto gallese, messo davanti alla propria colpa e alla propria coscienza, “indovina” il proprio nome. Una replica anticipata di Gauvain, il quale, per altro, abbiamo visto, il nome non lo indovina, ma ne va alla ricerca. Ma Espinogre, s'è detto, è un doppio di Gauvain, detentore dei suoi stessi difetti e manchevolezze, ed è da Gauvain messo, lui pure, davanti alla propria colpa e alla propria coscienza: per questo può indovinare il proprio nome-essenza; Gauvain deve invece fare di più: deve recuperarlo il proprio nome, attraverso la propria azione penitenziale che riporti ordine in un mondo disgregato e frammentato. La sua non è un'operazione soggettiva, ma un'azione dal valore collettivo; egli cono-

<sup>11</sup> Cf. Virdis 2005a. Alle pp. 255-7 ipotizzavo che la sequenza di quattro aste: ||||, probabilmente presenti in un antecedente di N<sup>1</sup>, dovessero essere interpretate come il bisillabo *uin* (= vin), il quale, unito a *de-* forma appunto *devin* (= devin); N<sup>1</sup> o un suo antecedente avevano invece letto *Wi*. Gli altri due testimoni leggono: *Et si est de ainch m. s. N<sup>2</sup>*, il che non dà senso; mentre A legge *Ensi en devint mes sornons*. Ed è proprio il testimone A che ci mette sulla buona strada: basta solo espungere la *t* di *devint* e la *s* finale di *sornons*, trasformando, ad un tempo, *mes* in *mon*.

sce la sua essenza e le aspettative che su di lui convergono: e deve mettere in pratica tale essenza e realizzare tali aspettative. Solo così avrà veramente un nome: un nome sociale, un nome-segno condiviso nello scambio linguistico-sociale. È a questo punto che Gauvain prende conta coscienza dello scopo della sua *quête*.

L'avventura che seguirà, un po' macchinosa e complessa, porterà alla riunione di tre coppie amorose per diverse ragioni disgiunte, attraverso l'azione valente dell'eroe: Cadrovain e la dama dello sparviero che già prima avevamo incontrato; Raguidel, che già avevamo pure incontrato quando aveva preso in consegna lo sparviero, e che si ricongiunge con la sorella del medesimo Cadrovain, donna stizzosa e nevrotica a causa del fatto che le viene impedita l'unione con l'amato Raguidel; infine Gauvain aiuta, in maniera determinante e con l'aiuto di Espinogre, Cadret ad unirsi alla sua amata che le viene invece, per interesse, contestata dall'altrui, armata, prepotenza. Il frivolo donnaio, dongiovanni e fedifrago, Gauvain si è così fatto agente attivo della vittoria del vero e giusto amore. Gran parte della sua attiva penitenza è assolta.

Ma non conclusa: c'è sempre quel corpo smembrato, ci sono sempre i due assassini a piede libero, c'è ancora il valletto accecato. C'è insomma la radice del disastro e del disordine che va scovata e ricondotta a ragione. Ma intanto una parte almeno di questo mondo disgregato, scomposto, fors'anche dissociato nella sua dimensione esistenziale amorosa, fra pulsioni, narcisismo avidità e lealtà, viene ricomposta. E il campione di questa ricomposizione, il nostro Gauvain, agisce per la parte giusta e ricuce gli strappi.

Sarà comunque da tener presente che in questo lungo episodio di ricomposizione delle coppie amorose, Gauvain 'apprende', e lo apprende facendo, qualcosa di nuovo. Egli infatti si trova pressato, in maniera un po' petulante, dalla dama dello sparviero che sente gran fame e che vuol mangiare subito; e Gauvain ha un bel dirle che *maiora premunt* e che abbia un po' di pazienza, ancora per un po': egli è costretto a recarsi nel vicino castello a cercar cibo. Bella, e ironica maniera, da parte dell'autore, di ricordarci che anche *en aventure* la quotidianità della vita impone le sue richieste: si mangia tutti i giorni.

Al castello, dunque, siede a tavola una dama all'apparenza capricciosa, «tant orgelloxe et cointe / Que nus qui de lui fust acointe / N'en peüst bien dire a nul fuer» (vv. 4081-4083), che nega a Gauvain per due volte, alla reiterata e cortese richiesta di lui, prima di cibo poi di be-

vanda, di prendere alcunché dalla tavola. È il nano che sta presso di lei a servirla che suggerisce a Gauvain di usare meno le buone maniere perché altrimenti egli non verrà a capo di nulla:

Dites moi, qui en cort hantés,  
 N'est pas par orguel orguex dontés ?  
 Metés orguel encontre orguel:  
 Jel vos lo ensi et sel weul, 4136  
 Quant vous avés si grant besoig.

Piú tardi la storia ci dice che questa giovane donna è amata in amore ricambiato da Raguidel, ma in un amore contrastato; Raguidel chiede a Gauvain, in ricambio del favore e dell'aiuto prestatogli precedentemente, che egli lo possa a sua volta aiutare ad avere la donna che egli ama e che l'ama, e che nient'altri è se non la dama bizzosa che siede a tavola, la quale appare avere un carattere a dir poco scontroso se non forse nevrotico, e con un tic che la inclina alla negazione, a causa, mi parrebbe, della frustrazione amorosa. Gauvain, che ormai conosce il tipo con cui ha a che fare, prende allora la donna un po' bruscamente per condurla all'amato Raguidel, fra le di lei rimostranze che, con umoristica ironia, protesta che egli non avrebbe osato usarle tale prepotenza. se ci fosse stato... Gauvain; poi, a cose fatte, ella lo ringrazierà per aver fatto valere le ragioni dell'amore e averla ricongiunta con l'amato, spiegando al contempo le ragioni del suo comportamento:

C'estoie forment esmaie,  
 Moul dolente et moul esgaree;  
 Car je cuidoie estre livree 4328  
 A homme que je pas n'amasse.  
 Ja mais a nul jor ne manjasse  
 S'il me fust issi avenu.

Al di là però della mera trama narrativa e dell'umorismo, tale episodio ha, a mio avviso, un valore narrativo forte. Al principio della narrazione, quando la fanciulla che si era messa sotto la protezione della corte di re Artú, il quale l'aveva affidata a suo nipote Gauvain, viene prelevata con prepotenza da Escanor, nessuno si muove in sua difesa, tanto meno il nostro eroe. Quando Artú, irato, fa le sue rimostranze, e in particolare al nipote, costui replica che non è giusto levarsi di tavola quando si è in presenza del re. Un puro fatto di etichetta, di formalità vana e

futile: insostanziale; e soprattutto dannosa. Ora, in questo episodio della damigella di Raguidel, Gauvain apprende che l'etichetta conviene lasciarla da parte quando necessario: che, diremmo, non bisogna farisai-camente star dietro la lettera della legge, ma bisogna saper vedere la so-stanzialità, lo spirito, di essa. In questo caso la ruvidità e il poco garbo di Gauvain sono stati un reale fatto di cortesia. D'altra parte il nano aveva detto, abbiám già visto: «Dites moi, qui en cort hantés, / N'est pas par orguel orguex dontés?». A corte si ribatte anche colpo su colpo se necessario, non ci si comporta sempre in punta di forchetta.

Dopo questo lungo episodio del ricongiungimento delle coppie divise, nel suo successivo errare, Gauvain, che deve ora giungere al fine della sua *quête*, ossia ritrovare gli assassini del suo *alter* e recuperare il proprio nome, viene ospitato da Tristan Qui Ne Rit, il quale è a conoscenza dei fatti e che conserva una preziosa reliquia di "saint" Gauvain: il suo braccio destro, lo strumento agente dell'eroe, novello Roland.

L'episodio ha una carica umoristica rimarchevole: vedere il nostro eroe, così topicamente debole e vanesio, quasi venerato come un santo, fa di sicuro un certo effetto: e tuttavia la cosa va a prendere una dimen-sione seria, almeno in una dimensione figurale. Tristan ha domandato agli assassini il braccio destro dell'eroe, e lo ha ottenuto:

Et saciés bien que il [il braccio] ert mis,	5176
Se je puis vivre longuement,	
Si bien en or et en argent,	
Se li orfevres ne se faint,	
Onques nus bras a nul cors saint	5180
Ne fu mais si ricement mis.	
Ja 'ai bien voué et promis,	
Et je m'en doi bien entremetre	
De faire le ricement metre,	5184
Car li prodom fist moult d'onor	
As chevaliers de ci entor,	
Si devroit bien cascun entendre	
Ki en porroit guerdon rendre.	5188

Il passo testimonia delle aspettative riposte in Gauvain, in una sorta di sacralizzazione della cavalleria da parte della seria società cortese, di cui Tristan Qui ne Rit pare proprio un esponente; e Gauvain ne è uno dei santi protettori. L'indubbio *humour* della situazione è allora il *relai* te-

stuale che unisce la ‘vecchia’ letteratura a quella di cui qui si vuol porre le fondamenta per il suo rinnovamento.

Gauvain dunque apprende da Tristan che lui stesso e/o il suo *alter* è stato ucciso dall’Orgollox Faé e da Gomerés sans Mesure con l’aiuto di un terzo complice, e che costoro avevano pure sottratto gli occhi e deprivato della vista un giovane valletto che era corso in aiuto della vittima. Ciò perché i due dovevano dimostrare alle loro dame – da loro richieste di *driierie*, e però innamorate del loro idolo e icona: ossia, appunto, di Gauvain – che essi erano superiori a Gauvain e potevano vincerlo, esserne superiori. Prepotenza e vanità dunque, e per questo forse sbagliano persona. Ma le dame hanno almeno il sospetto che l’ucciso non sia, come di fatto non è, Gauvain, perché lo hanno visto e le fattezze di quel cadavere smembrato non paiono essere quelle del loro beniamino. I due stabiliscono allora una sorta di duello giudiziario, dicendosi pronti a contrastare, entro una certa data, chiunque volesse contraddire che Gauvain era stato da loro ucciso; con rammarico delle dame che si sentono responsabili e colpevoli della morte dell’eroe. E già molti sono stati uccisi, di coloro che volevano smentirli.

Gauvain e il suo fido Espinogre partono dunque per affrontare i due assassini: Espinogre va a sfidare Gomerés sans Mesure, e Gauvain cerca l’Orgollox Faé. Risultano, come da attesa, vittoriosi, e Gauvain può finalmente pronunciare il suo vero nome al suo avversario che, vinto, glielo chiede: avendo trovato e vinto gli assassini di sé/del suo *alter*, Gauvain ha ritrovato e recuperato il proprio nome: egli non è più *cil sans non*, o *celui qui a perdu son non*: egli è, di nuovo, Gauvain e può proclamarlo.

È a questo punto che la narrazione assume una valenza marcatamente allegorica e riorienta tutta la testualità romanzesca precedente: già abbiamo visto che i nomi dei due assassini vinti e ricondotti alla ragione e alla giustizia – Gomerés sans Mesure e l’Orgollox Faé – indirizzano verso una valenza ipostatica allegorica. Ma Gauvain deve ora affrontare un altro personaggio che intanto sopraggiunge: il *Lai Hardi*, ‘il laico’, e dunque non *clerc*, ardito attaccante, insomma. Mi pare trattarsi ancora una volta del doppio di Gauvain,<sup>12</sup> anzi dell’ex-Gauvain ormai rinnovel-

<sup>12</sup> Si veda Martínez-Morás 1999: 468-9: «Devra-t-on voir ici une reproduction du passé de Gauvain, forcé d’adopter un nom vide de sens – Celui sans nom – jusqu’à retrouver son identité?».

lato e diventato altro. Il Lai Hardi si era messo alla ricerca di Gauvain e ora che lo ha davanti non lo riconosce. Alquanto furioso egli va all'attacco di tutti: di Espinogre, dei due ex nemici, assassini ora vinti e ricondotti a ragione, e infine dello stesso Gauvain: nel duro duello in cui i due si confrontano, il Lai Hardi, giunta la sera, propone una pausa fino all'indomani, ma Gauvain la nega ed è deciso a proseguire lo scontro. È una evidente contraddizione per Gauvain, il quale, si sa e lo abbiamo visto in questo stesso romanzo, perde le proprie forze al calar della sera. Che cosa pensare dunque? Mi vien da ipotizzare che ormai Gauvain ha conquistato la propria pienezza e non teme più l'oscurità, e che dunque, di converso, il *Lai*, il Lai Hardi è, nei confronti del nostro eroe, il doppio di un sé ormai superato, la parte superata di sé: il suo coté *lai*, 'laico, mondano, secolare': Gauvain è ormai conquistato alla *clergie*! Se anche Escanor era il doppio di Gauvain, era però il doppio di un Gauvain ancora 'laico', mentre il Lai Hardi è il doppio di un ex-Gauvain, di ciò che il novello *clerc* Gauvain già fu ed ora non è più. Per questo s'è messo alla sua ricerca; una sorta di sintesi allegorica e metatestuale del romanzo intero, potremmo forse dire: un romanzo in cui il Gauvain laico va alla ricerca del vero sé, del Gauvain chierico. Si potrebbe forse aggiungere che l'autore giochi qui con le parole; infatti *lai* è assonante con *lait* 'brutto, funesto, nocivo, orribile', e al nominativo i due nomi sono pure omofoni: *lais*. E in effetti il testo descrive tale personaggio come brutto, nero; ed egli stesso dice: «Sire, j'ai non li Lais Hardis; / Del lait ne sui je pas fardis» (vv 6215-6216): il laico è anche brutto, e nocivo. Ma a me pare trovare pure, in questo passaggio, un gioco metatestuale, una strizzatina d'occhio al lettore (e ai filologi a venire): infatti i due versi testé citati possono, sí, significare «il mio nome è *li Lais Hardis*; non sono dipinto (*fardis*) di (color del) latte [cioè non sono bianco, in quanto sono evidentemente nero]»; ma possono pure significare «il mio nome è *li Lais Hardis*; e non sono travestito (*fardis*) da *lait* [perché sono infatti *li lai* ('laico') e non *li lait* ('il brutto')]».

Ed ora che Gauvain ha ritrovato il vero sé, si tratta dunque di por rimedio al malfatto, alla morte dell'innocente pseudo Gauvain che va riportato a vita, e a ridare la vista al valletto accecato. È il Faé Orgolleux che se ne incarica, in quanto, giustappunto *faé*, compie il prodigio di riunire i *disiecta membra* dell'ucciso e di richiamarlo in vita. E d'altronde in questo rito mitico sciamanico è solo il demone uccisore colui che può ricomporre i pezzi dello smembramento.

Lascia comunque di che pensare ciò che il morto risuscitato dice appena riportato in vita; infatti egli racconta:

Comme cil el bois le trova,  
 Et comment a lui se mesla,  
 Et comment il se combati,  
 Com il morut, ainc nel senti, 6388  
 Com il a esté en repos  
 Dedens le cuir de cerf enclos.

Quasi non si è accorto egli della morte, e nel sacco di pelle di cervo egli, piú che morto, stava in riposo. Sembrerebbe quasi in attesa della resurrezione. Ed anche le parole che il valletto, riacquistata la vista, pronuncia, hanno un che di strano:

Sire, bien soiés vos venu, 6516  
 Fait li vaslés molt doucement.  
 Je quidoie, se Diex m'ament,  
 Que vos fussiés tout detranchié,  
 Mais bien sai q'os fustes cangié 6520  
 A cel chevalier la devant;  
 C'est le Cortois d'Huberlant,  
 Qui onques de cort ne volt estre.

Che significa che egli credeva che Gauvain fosse (stato) fatto a pezzi, smembrato, ma che (ora? Ma non v'è nel testo alcunché che faccia intendere “ora”) sa bene che Gauvain è stato scambiato per un altro, ossia per Li Cortois d'Huberlant? E inoltre, ci sorge il dubbio, Gauvain fu scambiato per, o fu cambiato/mutato nella persona del Cortois d'Huberlant? E comunque come fa il valletto non piú cieco a realizzare così d'improvviso che un tale (s)cambio è avvenuto? Ha avuto occhi per non vedere? È questa la sua reale, per allegoria, cecità? Il valletto – che a breve sapremo chiamarsi Martin (v. 6533) – ha veduto quel che ha potuto nei limiti in cui poteva vedere: è stato cieco davanti alla verità? La sua cecità, già si diceva sopra, «pourrait bien être interprétée comme la conséquence de son aveuglement» (Combes 1992-1995: 152). Ed è solo ora, a cose avvenute – ad avvenuta resurrezione e riunificazione del corpo dell'eroe e delle sparse membra della società cortese (della “chiesa” cortese?) – che può avvedersi della verità? Ora egli può comprendere che l'*alter* di Gauvain, il Cortois d'Huberlant, non volle mai stare a corte: può cioè comprendere – potremmo noi arguire – che alla

corte arturiana la cortesia, la vera, non ha mai avuto sede. Gli assassini hanno ucciso uno pseudo Gauvain, colui che, a differenza del “Lai-Gauvain” *qui a cort hantoit*, era il vero portatore dei valori; hanno ucciso la vera cortesia *qui* – invece – *onques de cort* (di una corte di tal fatta) *ne volt estre*. Il rinnovato – già laico ma or non piú – Gauvain ha portato a nuova vita il “Clerc-Gauvain” che era stato *en repos*, quasi in attesa di ciò, smembrato e posto nel sacco di pelle: in *stand by*. E a lui – che non a caso non pronuncia parola né pare agire: quasi fosse l’ipostatica ipostasi dell’Ipostasi – si sovrappone, con lui si identifica. Lo assume in sé.

La cortesia in *stand by* è la *factio* di questo romanzo. Una cortesia che si riaccende, tramite la corrente allegorica, alla verità.

Maurizio Viridis  
(Università degli Studi di Cagliari)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

*L'Âtre Périlleux* = *L'Âtre Périlleux. Roman de la Table Ronde*, édité par Brian Woledge, Paris, Champion, 1936.

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* = Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1968.

### LETTERATURA SECONDARIA

Atanossov 1999 = Stoyan Atanossov, *Le Corps mis en morceau dans «L'Âtre Périlleux»: illusion, sorcellerie, magie*, in *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1999: 11-9.

Borek 2004 = Waclaw Borek, *Unicità e reciprocità delle membra della Chiesa. Studio esegetico-teologico di 1 Cor 12, 21-26, Rom 12, 3-8, Ef 4, 25-5, 2*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.

Busby 1980 = Keith Busby, *Gauvain in the Old French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1980.

Combes 1994 = Annie Combes, *Sens et abolition de la violence dans «L'Âtre Périlleux»*, in *La Violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence: Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 1994: 151-64.

Combes 1992-1995 = Annie Combes, *L'Âtre Périlleux. Cénotaphe pour un héros retrouvé*, «Romania», 113 (1992-1995): 140-74.

- Eliade 1951 = Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris Payot, 1951, trad. it. *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1974.
- Gingras 2006a = Francis Gingras, *Décaper les vieux romans: voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle (Chantilly Condé 472)*, « Études françaises », 42 (2006): 3-38.
- Gingras 2006b = Francis Gingras, *La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII<sup>e</sup> siècle (Chantilly, Condé 472)*, «Revue des langues romanes», 110 (2006): 77-97.
- Martínez-Morás 1999 = Santiago López Martínez-Morás, *Gauvain, son identité et ses adversaires dans «L'Âtre Périlleux»*, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores, t. 2 Literaturas específicas*, a cura di Xosé Luís Couceiro et alii, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999: 452-70.
- Maulu 2004 = Marco Maulu, *La "Rouge Chité": l'episodio ritrovato dell'«Âtre Périlleux»*. *Con edizione critica*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», N.S. 21 (vol. 58) (2004): 175-241.
- Morin 1996 = Lise Morin, *Le soi et le double dans «L'Âtre Périlleux»*, «Études françaises», 32 (1996): 117-28.
- Serra 2012a = Patrizia Serra, *Hunbaut: il percorso allegorico di un romanzo parodico*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 3, 2, 2012: 143-83 (il contributo è consultabile in rete all'indirizzo [http://www.diplist.it/rhesis/articoli/rhesis\\_7\\_2\\_Serra\\_Definitivo.pdf](http://www.diplist.it/rhesis/articoli/rhesis_7_2_Serra_Definitivo.pdf))
- Serra 2012b = Patrizia Serra, *Il viaggio allegorico tra visioni dell'aldilà e romanzo arturiano nella letteratura medievale francese*, in D. Caocci et alii (a c. di), *La parola utile*, Roma, Carocci, 2012: 15-103.
- Virdis 2005a = Maurizio Virdis, *Per l'edizione dell'«Âtre Périlleux»*, «La Parola del Testo», 9 (2005): 247-83.
- Virdis 2005b = Maurizio Virdis, *Percorsi e metodi del tardo romanzo cortese*, «Critica del testo», 8 (2005): 629-42.
- Walters 1998 = Lori J. Walters, *Parody and Moral Allegory in Chantilly MS 472*, «Modern Language Note», 113 (1998): 937-50.
- Walters 2000 = Lori J. Walters, *Resurrecting Gauvain in «L'Âtre périlleux» and the Middle Dutch Walewein*, in «*Por le soie amisté*». *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, ed. Keith Busby, Catherine M. Jones, Amsterdam, Rodopi, 2000: 509-37.
- Woledge 1930 = Brian Woledge, «L'Âtre Périlleux». *Études sur les manuscrits, la langue et l'importance littéraire du poème. Avec un spécimen du text*, Paris, Droz, 1930.
- Woledge 1936 = *Introduction*, in *L'Âtre Périlleux*: III-X.
- Wolfzettel 1981 = Friedrich Wolfzettel, *Arthurian Adventure or Quixotic Struggle for Life*, in *An Arthurian Tapestry: Essays in memory of Lewis Thorpe*, ed. Ken-

neth Varty, Glasgow, University of Glasgow, 1981: 260-74.

RIASSUNTO. *L'Atre Périlleux* è un romanzo anonimo francese del XIII secolo e fa parte della corrente letteraria che rimettere in questione il romanzo cortese di tradizione chrestieniana. Più che all'ideologia o alle istanze della classe cavalleresca e della nobiltà minore, il nostro romanzo risponde alle prospettive e alle necessità intellettuali della clergie, che si fa gioco dei valori cavallereschi tradizionali. *L'Atre Périlleux* è condotto, con toni di *humour* e una trama complessa, su binari metaletterari e allegorici (di cui il corpo smembrato di Gauvain è il simbolo più eminente), e si pone come critica della decadenza della società cortese, animato però dal proposito del rinnovamento morale di essa.

PAROLE CHIAVE: *Atre Périlleux*, riscritture di Chrétien de Troyes, allegoria, chierici e società cortese.

ABSTRACT. *L'Atre Périlleux* is an anonymous French romance of the thirteenth century and it is part of the literary movement that calls into question the tradition of courtly romance dating back to Chrétien de Troyes. More than to the ideology and instances of the class of minor nobility and chivalry, our romance responds to the clergy's needs and intellectual perspectives, and it mocks the traditional values of chivalry. *L'Atre Périlleux* is conducted, with a hint of humour and a complicated plot, on metaliterary and allegorical tracks (and Gauvain's dismembered body is the most prominent symbol of this allegorical tone), so that our romance stands as a critique of courtly society decadence, nevertheless animated by the purpose of its moral renewal.

KEYWORDS: *Atre Périlleux*, Chrétien de Troyes' rewritings, allegory, clergymen and court society.

# LA PRATICA MEDIEVALE DELLA *MISE EN RECUEIL*: CONSIDERAZIONI SULLA TRASMISSIONE MANOSCRITTA DEL *FABLIAU LA DAME ESCOILLEE* (NRCF, 83)

## 1. PREMESSA

Com'è noto, i manoscritti che ci tramandano i *fabliaux* e in genere buona parte della narrativa breve antico-francese sono per la maggior parte delle raccolte miscellanee, di natura estremamente composita. Richard Trachsler afferma che paradossalmente «il n'existe pas vraiment, à proprement parler, de "recueils de fabliaux", dans la mesure où seulement deux manuscrits comportent uniquement des fabliaux. Tous les autres manuscrits en question contiennent d'autres textes».<sup>1</sup> La questione è particolarmente spinosa perché si intreccia con quella – ancor più dibattuta – che riguarda l'esistenza di un vero e proprio “genere” *fabliau* nella coscienza degli autori e del pubblico medievali;<sup>2</sup> in particolare, la problematicità insita nella definizione del *corpus* poggia su un «equivoco di fondo [...], implicito nelle stesse collettanee manoscritte, [...] un equivoco [...] che ha le sue radici nell'atteggiamento stesso degli autori di *fabliaux*», nelle definizioni mutevoli e molteplici che si rinven- gono nei racconti medesimi e ancor più all'interno delle sillogi manoscritte.<sup>3</sup> Proprio questa difficoltà fa sì che l'unica definizione di *fabliau* largamente accettata rimanga ancora oggi quella proposta da Joseph Bédier, che considerava il riso come l'elemento più fortemente caratteriz-

<sup>1</sup> Le due eccezioni non sono realmente tali – come spiega lo stesso Trachsler (2010: 35) – perché entrambe sono mss. composti di un esiguo numero di carte e contenenti esclusivamente un *fabliau*: si tratta segnatamente del ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 111 e del ms. Paris, BnF, f.fr. 2188 (cfr. *infra*, § 3).

<sup>2</sup> Giuseppe Tavani osserva che «con il termine *fabliau* si è convenuto di designare una serie di prodotti letterari dai contorni sfuggenti, difficili da definire [...]; ancora oggi [...] ci si chiede se questo “*corpus* fabellistico” si istituisca o meno in un genere autonomo, o se piuttosto non si diluisca in una serie di costellazioni [...], ciascuna eventualmente assimilabile a “generi” finitimi; o ancora, se non si abbia a che fare addirittura con una congerie, casualmente accorpata dalla tradizione, di testi singoli [...] e semmai solo labilmente connessi [...] in insiemi instabili» *Quattro fabliaux* (Tavani): 5-7.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 10.

zante questo insieme di racconti. In realtà, tuttavia, anche l'etichetta di «conte à rire en vers»<sup>4</sup> non rende ragione di tutti i testi che oggi vengono inclusi nel novero dei *fabliaux*. A ben vedere, peraltro, il problema non riguarda soltanto questa tipologia di racconti brevi, ma più in generale l'applicabilità del concetto di "genere" alla letteratura medievale: numerosi studi si interrogano appunto sul valore che autori, copisti e fruitori attribuivano alle etichette di genere presenti nei manoscritti o all'interno delle stesse opere.<sup>5</sup> Per quanto riguarda i *fabliaux*, lo stesso inventario prodotto da Willem Noomen e Nico van den Boogaard, che costituisce attualmente il canone invalso a definire il *corpus*, è frutto di una scelta convenzionale, ragionevole e ben fondata, ma non per questo del tutto priva di incertezze e di ambiguità.<sup>6</sup> Per tentare di superare le aporie che la monumentale edizione olandese non ha di fatto risolto, i più recenti studi hanno affrontato il problema della definizione del *fabliau* interrogando in maniera più diretta e sistematica le sillogi manoscritte. Le ragioni che giustificano un simile approccio sono molteplici: anzitutto, come affermava Jean Rychner nel 1960, i manoscritti sono la nostra unica diretta via d'accesso alla letteratura medievale ed è perciò essenziale comprenderne struttura, modalità di composizione, finalità e destinatari.<sup>7</sup> Inoltre, è evidente che la stessa prassi filologica deve poggiare su un'analisi quanto più approfondita della tradizione manoscritta per giungere a conclusioni fondate sui testi presi in esame.

Per quanto concerne la tradizione fabliolistica, è noto che i *recueils* contengono versioni fedeli accanto a versioni corrotte o rimaneggiate, senza che sia possibile distinguere nel complesso fra manoscritti più o

<sup>4</sup> Bédier 1925: 30.

<sup>5</sup> Fra i numerosi studi recenti, cfr. in particolare Gingras 2011; Meneghetti 2013.

<sup>6</sup> Cfr. NRCF. L'inventario su cui si fonda il *Recueil* olandese parte da un gruppo di 70 *fabliaux certifiés*, in cui compare espressamente la denominazione *fabliau*. Dall'analisi delle loro caratteristiche, gli editori hanno ricavato una serie di tratti – a loro avviso distintivi del genere – e hanno ritenuto di includere nell'inventario tutti i racconti che, pur non definendosi apertamente come *fabliaux*, presentano quei medesimi tratti. Ne consegue che dei 127 testi ad oggi inclusi nel *corpus* solo 70 si definiscono espressamente come *fabliaux*; inoltre, sono talvolta stati esclusi testi che – pur definendosi *fabliaux* – non presentano i tratti che Noomen e van den Boogaard considerano distintivi del genere. Le scelte compiute sono giustificate in Noomen 1984. L'elenco dei testi si trova pubblicato all'inizio di ciascuno dei 10 voll. dell'edizione.

<sup>7</sup> Rychner 1960: I, 141.

meno affidabili.<sup>8</sup> Eppure, lo stesso Jean Rychner auspicava l'avvio di uno studio complessivo dei *recueils* di *fabliaux*:

il se peut bien que, sur ce point, nos connaissances fassent de réels progrès le jour où l'on étudiera les recueils de fabliaux *pour eux-mêmes*, dans un ou plusieurs études d'ensemble, et non plus toujours à l'occasion de telle ou telle pièce: les faits, vus dans la petite lunette de l'éditeur d'un texte particulier et sans point de comparaison, risquent d'être faussement appréciés.<sup>9</sup>

La critica mossa da Keith Busby all'edizione di Noomen e van den Boogaard verte appunto sulla mancanza di un esame complessivo delle fonti manoscritte.<sup>10</sup> Lo studioso ha cercato di porre rimedio a questa lacuna nel suo *Codex and Context*, apparso nel 2002, in cui sono rielaborate parzialmente le osservazioni già pubblicate in un contributo del 1999, *Fabliaux and the New Codicology*.<sup>11</sup> Ancor oggi la "New Codicology" – che ha preso avvio appunto dalle ricerche di Busby e di altri studiosi – vive una stagione di grande successo, sebbene abbia mostrato talvolta i suoi limiti, dovuti al fatto di avere poggiato – in certi casi – le fondamenta del metodo di ricerca sulla cosiddetta "New Philology": il fatto di tralasciare a priori un'indagine accurata sulla relazione che il *recueil* testimone di una data opera intrattiene con gli altri testimoni della medesima opera ha infatti come conseguenza l'eliminazione di uno degli strumenti più preziosi per comprendere il *recueil* stesso e i rapporti che lo legano ad altri codici; il rifiuto di intraprendere indagini filologiche serrate sui testi contenuti in una stessa silloge priva evidentemente lo studioso di elementi utilissimi per individuare gli eventuali modelli di cui si è servito il copista, e questa lacuna ha a sua volta conseguenze negative sull'individuazione di eventuali raggruppamenti o di eventuali costanti che vadano oltre la considerazione della singola *pièce* e del singolo testimone.

<sup>8</sup> *Ibid.* I, 140. La *recensio* dei testimoni nelle edizioni di *fabliaux* si limita pertanto, di norma, alla registrazione dell'atteggiamento più o meno fedele e accurato del copista in relazione al singolo testo preso in esame, senza alcuno sguardo d'insieme alla raccolta in cui tale testo si trova inserito, anche nei casi in cui un medesimo copista sia responsabile della trascrizione di tutte le *pièces* contenute nell'antologia.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> «The NRCF actually alienates the *fabliaux* from their manuscript context and, paradoxically perhaps, homogenizes them into a user-friendly form» (Busby 2002: I, 439).

<sup>11</sup> *Ibid.* I, 437-62. Cfr. inoltre Busby 1999.

Coniugare l'approccio tradizionale della classificazione dei testimoni nell'edizione di singoli testi a un inquadramento di quegli stessi testi nel complesso delle sillogi che li tramandano è forse il metodo più idoneo a produrre una miglior conoscenza della narrativa breve medievale. Se allo stato attuale la questione dell'esistenza stessa di un "genere" *fabliau* è in discussione, è possibile che un metodo come quello ora delineato possa contribuire a chiarire meglio le dinamiche interne al *corpus*, a inquadrare meglio le relazioni dei testi che ne fanno parte con altri affini, a superare, possibilmente, l'errore «di volere a tutti i costi raccogliere in un *corpus* indifferenziato una congerie di testi che si presentano – ad un'analisi meno superficiale – articolati in una pluralità estremamente variegata di gruppi, sottogruppi, gruppetti e gruppuscoli».<sup>12</sup>

Il presente contributo è un'indagine preliminare all'edizione critica di un singolo *fabliau*, *La Dame escoillee* (NRCF n° 83), che si presenta per molti versi interessante come punto di partenza per l'applicazione delle indicazioni di metodo ora delineate: l'intento è quello di prendere in esame i sei testimoni che tramandano il racconto e di ricavare dalle più recenti indagini sui *recueils* di *fabliaux* alcuni strumenti utili alla comprensione del testo e a una sua più precisa collocazione nel panorama letterario coevo, che di fatto era costituito – agli occhi dei suoi primi lettori – dalle sillogi manoscritte contenenti il *fabliau*: sono queste ultime ad aver perciò fornito il contesto in cui i primi fruitori del racconto l'hanno letto e interpretato. Non si tratta di un caso anomalo: è infatti ormai asodato che i *fabliaux* soltanto eccezionalmente sono circolati in maniera autonoma; nella stragrande maggioranza dei casi sono invece tramandati in antologie e volumi collettanei, insieme ad altri testi;<sup>13</sup> fondamentale si rivela perciò la necessità di sostituire alla *petite lunette* di cui parla Rychner una prospettiva più ampia, che tenga conto dei legami che il *fabliau* intrattiene con gli altri testi conservati nelle stesse miscellanee manoscritte.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Quattro fabliaux* (Tavani): 10.

<sup>13</sup> Cfr. Rychner 1960: I, 145; Nykrog 1973: 48; Collet–Gingras–Trachsler 2013: 5.

<sup>14</sup> Il presente studio si inquadra in particolare nell'ambito del progetto di ricerca «Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils de fabliaux», 2011-2013, ora in corso di sviluppo presso le Università di Ginevra (dir. Olivier Collet), Montreal (dir. Francis Gingras) e Zurigo (dir. Richard Trachsler).

2. IL *FABLIAU* DELLA *DAME ESCOILLEE*: *CONTE À RIRE*?

*La Dame escoillee* è un racconto anonimo, composto nel Nord della Francia intorno alla metà del Duecento.<sup>15</sup> La sua appartenenza al *corpus* dei *fabliaux* non è sinora mai stata messa in discussione:<sup>16</sup> la denominazione *flabel* compare in effetti all'interno del testo antico-francese al v. 583 (*Teus est de cest flabel la some*);<sup>17</sup> il racconto è pertanto ascrivibile alla cerchia relativamente ristretta dei *fabliaux certifiés*. Tuttavia, la tradizione manoscritta non si mostra unanime riguardo all'etichetta di genere da apporre al racconto: il citato verso compare infatti soltanto in tre dei sei relatori e in uno dei tre (il ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6), il termine *flabel* è sostituito da *romanç*. Inoltre, l'anonimo autore utilizza anche altre definizioni per designare il suo racconto: al v. 5 del prologo compare infatti *essample* (*Oeç une essample petite*), termine che ritorna anche ai vv. 19 e 381.<sup>18</sup> Le indicazioni in apparenza aleatorie fornite dall'anonimo autore della *Dame escoillee* e dai copisti che l'hanno tramandata a noi forniscono qualche indizio interessante a proposito della natura ambigua e complessa del racconto, che non è possibile ridurre alla definizione di *conte à rire* già evocata in precedenza.<sup>19</sup>

L'autore offre una versione per molti aspetti originale di un motivo narrativo assai diffuso nella tradizione folclorica e letteraria mondiale:

<sup>15</sup> NRCF: VIII, 5.

<sup>16</sup> Il testo compare già in *Fabliaux ou contes* (Legrand d'Aussy): III, 187-98 *De la Dame qui fut corrigée* e nell'edizione successiva, *Fabliaux ou contes* (Legrand d'Aussy 1829<sup>3</sup>): III, 25-30; in *Fabliaux et contes* (Barbazan-Méon): IV, 365-86, in *Fabliaux* (Montaignon-Raynaud): VI, 95-116 e 212-239, nonché nei seguenti inventari: Bédier 1925: 438, n° 79; Nykrog 1973: 315, n° 44, NRCF: xvii, n° 83.

<sup>17</sup> Il testo della *Dame escoillee* è citato dall'edizione critica preparata da chi scrive nell'ambito della tesi di dottorato (cfr. *Dame escoillee*).

<sup>18</sup> Cfr. vv. 18-19: *Huimais descendrai en mon conte / De l'essample que doi conter*, v. 381: *De nostre essample oeç la somme*. L'unico dei sei relatori a presentare etichette di genere nelle rubriche che segnalano l'*incipit* e l'*explicit* del racconto è il ms. Paris, Arsenal, 3114: c. 11b *Jci appres commence | li Rommans et li dis | De la vielle escollie*, c. 15a *Ci faut li contes de la vielle escoillie*.

<sup>19</sup> Se il termine *fabliau* si applica in genere a un «récit fictif» (Boutet 1985: 5) in versi, *essample* «est surtout très fréquent dans les formules d'introduction et de transition à la moralité» (Nykrog 1973: 11) – non senza una qualche allusione all'*exemplum* vero e proprio –, mentre *romanç* potrebbe alludere «à la forme du récit» (*ibi*: 13). Le oscillazioni ora evidenziate nell'impiego delle etichette di genere non sono certo una prerogativa della *Dame escoillee* (cfr. Gingras 2011: 155).

quello celeberrimo della “bisbetica domata” nella variante classificata da Stith Thompson al punto T.251.2.3 del *Motif-Index of Folk Literature*: «Wife becomes obedient on seeing husband slay a recalcitrant horse».<sup>20</sup>

La protagonista del testo antico-francese è una nobildonna arrogante, tipico esemplare della megera bisbetica, che riduce alla sottomissione il malcapitato marito, un ricco e nobile cavaliere; l'anonimo autore indica proprio nell'eccessivo amore di quest'ultimo la causa dell'eccessiva arroganza di lei (vv. 28-36: *Tant avoit amé s'ossor / que desor lui l'avoit levee, / [...] dont la dame le tint si vill / et tint si bas que quanque cil / disoit, et ele desidisoit, / et desfaisoit quanqu'il faisoit*). Un bel giorno, un conte si smarrisce durante una battuta di caccia a seguito di un temporale e giunge alla dimora dei due coniugi: durante la cena egli riconosce nella loro bellissima figlia la damigella di cui erano giunte copiose lodi fino al suo castello e di cui egli si era innamorato senza averla mai vista. Prontamente la chiede in sposa e ottiene la sua mano. Una volta celebrate le nozze, gli sposi partono alla volta della dimora del conte, accompagnati da due levrieri e da un palafreno, dono di nozze del suocero. Durante il viaggio, il conte decide di ammonire subito la moglie ad essergli obbediente e a dimenticare il cattivo esempio della madre: uccide perciò dinanzi ai suoi occhi gli animali ricevuti in dono, colpevoli di aver trasgredito i suoi ordini. La fanciulla rimane colpita dal gesto del marito, ma l'esempio non basta a farla desistere dal seguire le orme materne: una volta giunta al castello, decide infatti di non rispettare il volere del suo sposo riguardo alla preparazione delle pietanze da servire durante il banchetto nuziale e istiga il cuoco a disobbedire, causandone la terribile punizione. Dopo la partenza degli ospiti dal castello, il conte fa chiamare il disgraziato servitore, lo mutila brutalmente e lo esilia dalla sua terra; poi, fatta chiamare la moglie, la bastona fino a lasciarla quasi morta e ottiene così la sua sottomissione. La prima sequenza del *fabliau* si discosta dai testi affini (escluso in

<sup>20</sup> Thompson 1955-1958: V, 367-69. Basti qui ricordare fra i testi affini, oltre al racconto persiano di Sâdik Beg riferito negli *Sketches of Persia* da John Malcolm (1769-1833), le versioni contenute nel *Conde Lucanor* di Juan Manuel (segnatamente nell'*exemplo* XXXV), nelle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (novella VIII, 2) e ovviamente nella *Taming of the Shrew* di William Shakespeare. Il racconto indubbiamente piú vicino al *fabliau* è però uno *Schwankmäre* in medio-alto tedesco, pressoché coevo, composto da Sibote (von Erfurt?): *die Vrouwen Zucht*. Mi permetto a questo proposito di rinviare a Lunardi 2010.

parte lo *Schwankmäre*).<sup>21</sup> Ancor piú crudo e brutale è lo svolgimento della seconda sequenza; anche in questo passaggio i racconti duecenteschi si discostano dai testi affini:<sup>22</sup> la scena è infatti incentrata sul terribile e inedito castigo in cui incorre la bisbetica allorché decide di andare a far visita alla figlia. Il conte decide di mettere in atto la sua terribile vendetta contro di lei: con il pretesto di una battuta di caccia, egli allontana il suocero dal castello e fa in modo di rimanere da solo con le due donne. Fatta chiamare la suocera, le dice di avere finalmente compreso le ragioni della sua arroganza; probabilmente essa è dovuta a una malformazione fisica, ossia alla presenza nelle reni della donna dei testicoli di un uomo. Per guarirla sarà necessario estirparli, ed è appunto a questa brutale “castrazione” che il conte sottopone la suocera, fatta nel frattempo immobilizzare da quattro servitori: dinanzi alla minaccia di proseguire il finto intervento chirurgico con la cauterizzazione delle piaghe, la megera cede e giura di sottomettersi per sempre al volere del marito.<sup>23</sup> Il *fabliau* si conclude con una morale che esplicita il giudizio positivo dell’autore circa il comportamento del conte: *Mont par exploita li quens bien! / Benoit soit il, et cil si soient, / qui lor males fames chastoient. / [...] Teus est de cest fablel la some: / dabet feme qui despit home!* (vv. 574-584). L’estrema crudeltà del protagonista maschile<sup>24</sup> è del tutto giustificata, perché necessaria a mettere un freno allo snaturato comportamento della *male dame* e a ristabilire una volta per tutte i ruoli che per natura competono all’uomo e alla donna. Dal punto di vista della costruzione narrativa, sono quindi i personaggi maschili a costituire il motore dell’azione: il cavaliere – con il troppo amore dimostrato alla moglie – provoca lo sconvolgimento del-

<sup>21</sup> Peculiare dei due testi duecenteschi è il fatto che alla sposa non bastano le punizioni brutali inferte agli animali recalcitranti per apprendere la lezione e sottomettersi al marito; soltanto l’atto violento e punitivo di quest’ultimo nei suoi confronti la costringe ad accettare di essergli ubbidiente per sempre (Lunardi 2010: 178-82).

<sup>22</sup> *Ibi*: 154.

<sup>23</sup> L’operazione chirurgica, che avviene nel rispetto dei precetti medici del tempo, è in realtà una messa in scena: i protagonisti sostituiscono infatti i presunti testicoli della dama con quelli di un toro per mostrare la loro abnorme anatomia e dare quindi prova della presunta malformazione (*ibi*: 184). Il prologo stesso della *Dame escoillee* si chiude ai vv. 23-24 con un richiamo al rapporto tra verità e finzione. Nel presentare il racconto che seguirà, il narratore si rivolge infatti al suo pubblico dicendo: «Qu’an dirai? Ce poez savoir: / n’est si mal gas comme le voir!».

<sup>24</sup> Si ricordi che nei *fabliaux* la castrazione è un castigo riservato di norma ai preti colpevoli di adulterio (cfr. Burrows 2005).

l'ordine naturale e dà avvio alla vicenda, mentre il conte – grazie all'uso della violenza punitiva e della *ruse* (prerogativa di norma femminile nei *fabliaux*) – riesce a restaurare la gerarchia naturale fra i sessi e conduce allo scioglimento finale.

Dominique Boutet osserva che in *fabliaux* come *Connebert* o *La Dame escoillee* «de rétablissement de l'ordre est une justification absolue, et ces fabliaux [...] sont de ceux qui affichent le plus ostensiblement une revendication morale [...]. Dans de tels textes l'intention parénétiq[ue] l'emporte largement sur le rire».<sup>25</sup> L'uso del termine *essample* da parte del narratore è dunque sicuramente da collegare a questa insistenza sul valore d'insegnamento morale della vicenda narrata. Anche in questo senso *La Dame escoillee* si distingue da molti *fabliaux* di tema affine, nei quali le protagoniste femminili riescono a gabbarci impunemente dei propri consorti e a ottenere ciò che vogliono e il narratore pare talvolta compiacersi divertito nella descrizione degli inganni, spesso crudeli, che esse mettono in atto, salvo poi esprimere l'inevitabile giudizio di condanna nelle sezioni proemiali e conclusive del racconto.

Vi è almeno un altro elemento peculiare alla *Dame escoillee* che merita di essere ricordato: l'ambientazione in uno scenario cortese. In effetti, non è usuale nei *fabliaux* che il quadro entro cui si svolge l'azione sia rappresentato dal castello o dal palazzo, né che fra i personaggi principali figurino conti e cavalieri: soprattutto, questo *fabliau* viene volentieri citato come uno dei racconti in cui è maggiormente evidente la presenza di una filigrana cortese, specialmente per quanto concerne il linguaggio e le attitudini dei personaggi.<sup>26</sup> È sintomatico tuttavia che *La Dame escoillee* venga altrettanto spesso citato dagli studiosi proprio per il suo tono violento e serio e che venga inserito nel novero dei *fabliaux* più crudi e brutali, in ragione del comportamento aggressivo e sadico del suo più nobile protagonista e dell'uso di un linguaggio scopertamente osceno.<sup>27</sup> Boutet nota inoltre che il racconto della 'dama castrata' esibisce una tra le caratteristiche più tipiche del *fabliau*: «d'outrance dans l'in vraisemblable est censée fonder une démonstration»;<sup>28</sup> tuttavia, se nella maggior parte dei *fabliaux* il ruolo dei colpi di scena inattesi e del-

<sup>25</sup> Boutet 1985: 72.

<sup>26</sup> Lunardi 2010: 176-81.

<sup>27</sup> Come afferma Jean-Pierre Martin, in questo racconto «une limite est franchie dans l'imagination sadique» (Martin 1983: 76).

<sup>28</sup> Boutet 1985: 112.

l'inverosimile è difficilmente compatibile con la messa in atto di una chiara logica morale, e perciò la morale stessa rimane sostanzialmente subordinata all'effetto comico, nel caso della *Dame escoillee* il riso non si disgiunge mai dalla valenza morale, non è mai liberatorio, né puramente divertente. Cortesia e brutalità sembrano dunque andare a braccetto in questo racconto e un simile contrasto è evidentemente frutto della volontà dell'autore, che si serve anche della ripresa e della svalutazione di alcuni *topoi* più comuni nella letteratura cortese e romanzesca (si pensi al motivo dell'innamoramento per fama del conte o al suo smarrimento nella foresta all'inizio del *fabliau*).<sup>29</sup>

Molti di questi elementi accomunano la *Dame escoillee* al sottogruppo dei *fabliaux de chevalerie* individuato da Jean-Luc Leclanche. Si tratta di una trentina di racconti «qui mettent en scène aux premiers rôles des chevaliers, des dames nobles ou d'autres personnages bien nés». <sup>30</sup> Lo studioso osserva che non è possibile applicare a questa piccola schiera di testi dei criteri tassonomici troppo rigidi, ma sottolinea per così dire un'affinità di intenti: proprio perché mettono in scena dei personaggi nobili, i *fabliaux de chevalerie* forniscono «au public aristocratique, détenteur naturel du pouvoir politico-judiciaire par tradition féodale, des histoires où intervenaient des personnages auxquels ils pouvaient s'identifier». <sup>31</sup> Leclanche osserva un nesso fra tale dato e l'emergere in questi racconti di una comune visione conservatrice, secondo la quale l'ordine naturale deve essere mantenuto e difeso a tutti i costi, proprio come insegna la vicenda della *Dame escoillee*. <sup>32</sup> Questo racconto si distingue tuttavia dagli altri proprio perché la sua protagonista varca i limiti del consentito: la bisbetica non suscita più l'ammirazione o il riso, perché minaccia l'ordine costituito; il *fabliau* diviene dunque un monito rivolto alla società aristocratica, chiamata a reggere e difendere lo *status quo*: «la noblesse [...] se doit de donner l'exemple du maintien des valeurs viriles qui justifient sa fonction militaire dans la société; et cela, avec une vigilance d'autant plus grande que l'idéologie courtoise a conféré aux femmes des dangéreuses prérogatives». <sup>33</sup> Emerge quindi nella *Dame*

<sup>29</sup> Lunardi 2010: 186-87.

<sup>30</sup> Leclanche 2006: 153.

<sup>31</sup> *Fabliaux de chevalerie* (Leclanche): viii.

<sup>32</sup> *Ibi*: xv. Cfr. in proposito anche Lunardi 2010: 186.

<sup>33</sup> *Fabliaux de chevalerie* (Leclanche): xiv. Si comprende così anche la valenza assunta dalla castrazione: come il prete adultero, anche la *male dame* minaccia l'equilibrio all'in-

*escoillee* la centralità e l'urgenza del problema relativo al controllo e al mantenimento dell'ordine naturale da parte dell'uomo, un tema quanto mai difficile da percepire come divertente o comico per il pubblico a cui il *fabliau* era verosimilmente destinato.<sup>34</sup>

### 3. LA TRASMISSIONE MANOSCRITTA DELLA *DAME ESCOILLEE*: PROVE DI LETTURA IN CONTESTO

Il giudizio della critica moderna si mostra compatto nel registrare la crudezza e la violenza del racconto.<sup>35</sup> Non pare tuttavia che il pubblico medievale ne fosse altrettanto turbato, almeno a giudicare dalla tradizione manoscritta piuttosto nutrita che lo tramanda; infatti, proprio in ragione del numero relativamente alto dei testimoni rispetto alla media dei *fabliaux*, Per Nykrog colloca questo testo al quinto posto nell'inventario dei classici del "genere". Le modifiche apportate dagli studi successivi alla sua classificazione non ne hanno inficiato la validità: si ritiene infatti ancora legittima l'idea che «le nombre des manuscrits qui nous transmettent chaque fabliau est une expression de sa popularité».<sup>36</sup> Questi i sei relatori della *Dame escoillee* giunti a noi:<sup>37</sup>

terno della famiglia e del microcosmo sociale e abdica apertamente al ruolo che le compete per natura, finendo per compiere un atto sacrilego, che giustifica pienamente la punizione esemplare e umiliante a cui è sottoposta. In quest'ottica si giustifica inoltre il comportamento violento del conte: infatti, come nota Leclanche, «la subversion qu'implique l'attitude de la mégère justifie la subversion – au regard des valeurs courtoises – qui caractérise la violence mise en oeuvre par le comte. En restaurant l'équilibre du monde qui l'entoure, ce comte incarne donc la mesure, tandis que la prétention féminine et l'excès de la soumission masculine relèvent de la démesure» (*ibi*: xv).

<sup>34</sup> Va detto che il tema del conflitto fra marito e moglie per la detenzione del potere in seno al *ménage* familiare non è centrale soltanto nella *Dame escoillee*. Si pensi ad esempio al *fabliau* di Hues Piaucele, *Sire Hain et Dame Anieuse* (NRCF n° 5), che mette in scena lo stesso nucleo narrativo. Rimando in proposito a Lunardi 2010: 150-51.

<sup>35</sup> Cfr. ad esempio Bédier 1925: 380 e Lacy 1993: 67.

<sup>36</sup> Nykrog 1973: 324. L'assunto risale già *in nuce* a Bédier, secondo cui «si nous possédons seulement l'infime minorité des fabliaux, nous en avons pourtant l'essentiel» (Bédier 1925: 39-40). Le recenti ricerche condotte dall'*équipe* delle Università di Ginevra, Montréal e Zurigo mostrano che 97 dei 127 *fabliaux* classificati nel NRCF sono traditi da un solo testimone, 24 si trovano in due copie, 11 in tre o quattro copie, 6 in cinque o quattro mss., 4 in sei, 3 sono conservati in sette codici e soltanto uno in otto. Nell'inventario di Nykrog, *La Dame escoillee* è preceduto da: *Auberee*

*C* = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 257, sec. XIII<sup>ex</sup>-XIV<sup>in</sup>?, cc. 42b-45a; titolo: *De la dame qui faisoit tout le contrare* (di mano posteriore, in margine).

*D* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.fr. 19152, sec. XIII<sup>ex</sup>. (1260-1270), cc. 43b-45c; titolo: *De la dame escolliee*.

*E* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.fr. 1593, sec. XIII<sup>ex</sup>., cc. 176c-180c secondo la numerazione attuale; corrispondenze con le due precedenti numerazioni: cc. viijXXxiiij (oppure 173) – viijXXxvij (non numerato); titolo: *De la male Dame*.

*F* = Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.fr. 12603, sec. XIV<sup>in</sup>., cc. 271a-274a.

*G* = Nottingham, University Library, WLC/LM/6 (*olim* Mi Lm 6), sec. XIII, cc. ara-dva.

*e* = Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 3114, sec. XIII<sup>ex</sup>. (1278-1290), cc. 11b-15a; titolo: *Li Rommans et li dis de la uielle escollie* (c. 11b); *Li contes de la uielle escoillie* (c. 15a).

Al numero relativamente alto di testimoni va aggiunto il fatto che tra essi figurano alcuni dei più importanti *recueils* di narrativa breve antico-francese: in particolare, i codici *C*, *D* ed *E* sono da annoverare fra i più corposi *recueils* di *fabliaux* (ne contengono rispettivamente 31, 26 e 23); ad essi si aggiunga anche *F*, che contiene complessivamente 14 *fabliaux* e si colloca tra i *recueils* di medie dimensioni.<sup>38</sup> Il dato numerico va però ulteriormente precisato; ad esempio il ms. *C* ha subito delle perdite materiali importanti: a oggi sono conservate soltanto 64 delle 91 carte originarie, ma la presenza dei *fabliaux* (31) è assolutamente preponderante, dato che i testi attualmente conservati nel codice sono in tutto 40

(NRCF n° 4), *Le Sacristain* (NRCF n° 74), *La Coille noire* (NRCF n° 46), *Le Chevalier qui fist parler les Cons* (NRCF n° 15).

<sup>37</sup> Per i *recueils* di *fabliaux* si adottano le sigle utilizzate nel NRCF; una lista completa dei codici compare all’inizio di ciascuno dei dieci volumi che compongono l’edizione (NRCF: XXI-XXII).

<sup>38</sup> Richard Trachsler propone di distinguere i 42 *recueils* di *fabliaux* in base al numero di testi classificati nell’inventario del NRCF (Trachsler 2010: 37-8); secondo questo criterio (puramente quantitativo) i codici si dispongono in tre gruppi: il primo raccoglie le cinque sillogi più corpose, contenenti da 25 a 28 *fabliaux*; il secondo contiene le raccolte di medie dimensioni (da 2 a 15 *fabliaux*), che sono in totale 14; il terzo gruppo invece è decisamente più numeroso e comprende tutti i restanti codici, ovvero i 23 mss. (di cui 4 frammenti) che contengono un solo *fabliau*.

e in origine dovevano essere 53. La densità di *fabliaux* è meno alta nel ms. *D*, che contiene complessivamente 61 opere, e nel ms. *F*, che ne contiene in tutto 26; a ogni modo, i testi annoverati nel *corpus* fabellistico sono circa la metà rispetto al totale delle opere tramandate dai due volumi: una percentuale certo non trascurabile. Un discorso a parte andrebbe fatto invece per il codice *E*, frutto dell'assemblaggio tardivo di materiali di provenienza disparata. Un caso assai interessante è costituito dal ms. *G*, in cui figurano 9 *fabliaux* su un totale di 12 testi brevi, ripartiti su due fascicoli facenti parte di un codice inorganico, che contiene anche 6 opere lunghe. Dei testi brevi, 7 sono attribuiti al medesimo autore, Gautier le Leu, e sono copiati uno di seguito all'altro come a formare una piccola "raccolta d'autore", fatto tutt'altro che usuale nei *recueils* coevi dedicati alla narrativa breve. Infine, la *Dame escoillee* è l'unico *fabliau* a comparire nel ms. *e*, la cui fisionomia è tuttavia stata oggetto recentemente di nuove ricerche che hanno modificato sostanzialmente le conclusioni raggiunte dagli studi precedenti (cfr. *infra*).

Già di primo acchito è possibile notare come i sei testimoni presentino ciascuno una fisionomia a sé stante, che deve essere analizzata nelle sue peculiarità.

### 3.1. Il ms. C (*Hamilton 257*)

Tra i *recueils* giunti a noi, il codice *C* contiene la più alta percentuale di *fabliaux* (più di tre quarti sul totale dei testi che conserva); inoltre, secondo Keith Busby «at ninety-one folios it would also have been one of the smaller manuscripts containing *fabliaux*». <sup>39</sup> Secondo la descrizione pubblicata nel 2006 da Dominique Stutzmann e Piotr Tylus, il codice è composto attualmente di otto quaternioni; <sup>40</sup> le carte misurano in media 330 x 215 mm., lo specchio di scrittura circa 270 x 130 mm. ed è suddiviso in due colonne di 50 righe ciascuna. Mancano sia le segnature dei fascicoli sia le lettere di richiamo; neppure le rubriche sono state eseguite, sebbene il copista abbia lasciato gli appositi spazi e le *initiales d'attente*; i titoli invece sono trascritti da una mano d'epoca medievale, probabilmente posteriore a quella del copista, che utilizza una *littera se-*

<sup>39</sup> Busby 2002: I, 449.

<sup>40</sup> La descrizione materiale del codice è desunta in parte da un'*expertise* diretta sul codice e in parte dal catalogo della Staatsbibliothek (Stutzmann–Tylus 2006).

*mitextualis libraria*, «régulière mais peu soignée, à l'encre noire».<sup>41</sup> Come si è detto, il codice ha subito un'importante lacuna: 26 carte sono cadute infatti tra la 56v e la 57r. Anche allo stato attuale, però, *C* si colloca in terza posizione per numero di *fabliaux* conservati; per sei di essi è, inoltre, testimone unico.<sup>42</sup> Si tratta indubbiamente di un *recueil* organico; la trascrizione è dovuta a un unico copista e la sua grafia, secondo i curatori del catalogo della Staatsbibliothek, è probabilmente databile alla fine del XIII secolo (sebbene non sia da escludere la possibilità che risalga alla prima metà del successivo) ed è localizzabile in area normanna.<sup>43</sup>

Secondo Keith Busby, «the unfinished nature of the Berlin manuscript, the poor-quality parchment of which it is made, together with signs of contemporary textual revision, suggests that it may have been a workshop exemplar on the basis of which cleaner and sturdier copies were made for sale».<sup>44</sup> Indubbiamente, non si tratta di un codice di lusso, come dimostrano le caratteristiche brevemente elencate *supra*, ma non pare che vi siano elementi in grado di suffragare l'ipotesi ora citata. Di fatto la trascrizione dei testi si dimostra spesso trascurata, come notano Willem Noomen e Nico van den Boogaard in merito alla versione della *Dame escoillee*.<sup>45</sup> La trascuratezza del copista è stata rilevata anche da altri editori: ad esempio Jean Rychner afferma, a proposito del *Meunier et les deus Clerz* (cc. 50va-52ra), che la versione di *C* è opera di un copista «peu doué et fidèle» e suggerisce di non considerarlo responsabile della

<sup>41</sup> *Ibi*: 144.

<sup>42</sup> Lo precedono soltanto i mss. *A* e *B*: il primo (Paris, BnF, f.fr. 837) contiene 58 *fabliaux* su un totale di 249 testi; il secondo (Bern, Burgerbibl. 354) conserva complessivamente 77 testi, dei quali 46 sono *fabliaux*.

<sup>43</sup> La lingua del copista presenta in effetti fenomeni propri della *scripta* nord-occidentale del dominio d'*oïl*, come notano anche Veikko Väänänen e Martha Walters-Gehrig: cfr. Stutzmann–Tylus 2006: 144; *Segretain moine*: 25; *Trois fabliaux* (Walters-Gehrig): 80-3. Tratti nord-occidentali sono ravvisabili anche nella versione della *Dame escoillee*: rimando alla prossima pubblicazione dell'edizione critica per la presentazione dei dati emersi dall'analisi linguistica.

<sup>44</sup> Busby 2002: I, 457.

<sup>45</sup> «Le manuscrit *C* est loin d'être impeccable; il est déparé par un assez grand nombre de lapsus et de négligences. Deux vers sont trop longs, trois trop courts et deux orphelins; en outre un passage d'une cinquantaine de vers manque à cause d'un saut du même au même. [...] Il contient, d'ailleurs ensemble avec d'autres manuscrits, quelques bonnes leçons, dont certaines pourraient représenter le texte primitif» (NRCF: VIII, 4).

degradazione né di questo testo né del *Prestre teint*.<sup>46</sup> A parere dello studioso, «ces versions mémorielles pourraient avoir été recueillies de la bouche d'un même jongleur». <sup>47</sup> Naturalmente, l'ipotesi di una trasmissione memoriale dei *fabliaux*, avanzata a più riprese e da diversi studiosi, soprattutto nei casi in cui i rapporti tra le versioni risultino difficili da razionalizzare, va presa con molta cautela perché manca normalmente di prove documentate sufficienti. <sup>48</sup> A ciò si aggiunga che l'analisi condotta sui *fabliaux* ora menzionati andrebbe allargata agli altri testi contenuti nel *recueil*, dato che il copista è il medesimo, nonché alla sezione del ms. BnF, f.fr. 1593 (*E*), che risale con ogni probabilità alla medesima mano. La scoperta si deve allo stesso Rychner, secondo il quale il copista del ms. Hamilton 257 sarebbe anche responsabile della trascrizione dei testi che si trovano alle cc. 189r-212v del codice parigino: inoltre, secondo lo studioso, il copista avrebbe utilizzato come modello proprio il *recueil* berlinese. La sua operazione di copia si interrompe però al v. 264 del *Chevalier qui fist parler les Cons* (NRCF n° 15, c. 212v) per essere poi ripresa a c. 213r da un altro copista, che avrebbe utilizzato come modello la copia del *fabliau* contenuta nell'antigrafo di *C* (il che lascia supporre – insieme ad altri indizi – che la copia berlinese sia il prodotto di una normale attività di trascrizione da un modello e non di una trasmissione memoriale). La questione è, naturalmente, di primaria importanza anche per lo studio dei rapporti che legano fra loro le differenti versioni della *Dame escoillee*, come si dirà *infra*, nel § 3.3.

L'impianto del *recueil* berlinese si mostra – come già detto – frutto di un progetto editoriale organico: manca uno studio complessivo sulle relazioni intertestuali che collegano le opere oggi conservate nel codice, ma Keith Busby ha messo in evidenza la presenza di gruppi compatti di testi, accomunati da un medesimo tema;<sup>49</sup> si tratta in realtà di relazioni per lo più soltanto generiche, che andrebbero approfondite: in particolare, il *fabliau* della 'dama castrata' farebbe parte di una serie di otto testi

<sup>46</sup> Rychner 1960: I, 139. Anche Ménard nota scorrettezze ed errori nelle versioni di alcuni *fabliaux* traditi da *C*: *Fabliaux français* (Ménard): 131, 147, 152.

<sup>47</sup> Rychner 1960: I, 139. Lo studioso si mostra in tal senso d'accordo con Livingston, il quale, a proposito del *Prestre teint*, arrivava a concludere che «da version du ms. [...] *C* peut représenter, plutôt que la transcription d'un copiste inhabile, une version orale du poème» (Gautier le Leu 1951: 113).

<sup>48</sup> Cfr. in proposito lo stesso Rychner (1960: I, 139-40).

<sup>49</sup> Busby 2002: I, 449-51.

consecutivi (cc. 30d-45c), volta a presentare «an extended study on different types of women».<sup>50</sup> Secondo Nico van den Boogaard, inoltre, «la façon de travailler du copiste du ms. C ressemble peut-être [...] à celle du copiste du ms. A [BnF, f.fr. 837]. [...] Les fabliaux se trouvent en grappes dans son recueil et le plus souvent deux fabliaux certifiés se suivent»;<sup>51</sup> questo dato denoterebbe, a suo avviso, «une forte conscience de la notion de fabliau»<sup>52</sup> propria dell'antologista. Sarebbe dunque perfettamente congrua la presenza della *Dame escoillee*, che, nonostante le peculiarità messe in evidenza nel precedente paragrafo, rientra a tutti gli effetti tra i *fabliaux* certificati. Tuttavia, anche il manoscritto berlinese presenta delle deroghe significative alla nozione di *fabliau*, quantomeno nella sua accezione moderna: l'antologia infatti accoglie anche testi di altra natura, ad esempio i *dits Des Avocats et notaires* (cc. 1r-2v) e della *Jument au diable* (cc. 30v-31v), i racconti cortesi di *Piramo e Tisbe* (cc. 15v-18v), della *Châtelaine de Vergy* (cc. 37v-42r), di *Narciso* (cc. 57r-59r), di *Floire et Blancheflor* (cc. 62v-64v), nonché una serie di *Proverbes au vilain* (cc. 53v-56v), rimasta mutila della fine a causa della lacuna già citata. Forse è quindi piuttosto alle dinamiche intertestuali, ai rapporti di simmetria e opposizione, di coerenza e dispersione che andrà dedicata l'attenzione necessaria per comprendere le scelte fatte dall'anonimo estensore della silloge e sono sicuramente da indagare meglio le circostanze della sua fabbricazione.

### 3.2. Il ms. D (BnF, f.fr. 19152)

Per certi versi simile è la strutturazione del ms. D: anch'esso è un *recueil* organico, frutto di un progetto editoriale unitario, opera di un unico copista. La sua realizzazione è da situare in Borgogna intorno agli anni 1260-1270.<sup>53</sup> Secondo gli studiosi che si sono occupati della sua descrizione, «la régularité de ce recueil, organique et de facture homogène jusque dans ses moindres détails, dénote une exécution continue répondant sans doute à une fonction d'«archivage» de son contenu»:<sup>54</sup>

<sup>50</sup> *Ibi*: I, 451.

<sup>51</sup> van den Boogaard 1984: 663-64.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Cfr. Gautier de Coinci: 376.

<sup>54</sup> Sono consultabili due descrizioni online del codice: la prima si trova sul sito dell'edizione digitale del *Partenopeu de Blois*, la seconda sul sito Hypercodex

tutte le sezioni che lo compongono devono risalire all'impianto e all'ordine originari. Il codice, che conta 205 cc., è composto attualmente di 26 fascicoli, tutti quaternioni, fatta eccezione per il sedicesimo (cc. 121-124), che ha una composizione irregolare; il primo fascicolo è forse andato perduto, mentre l'ultimo è probabilmente mutilo della fine, ma la lacuna non è quantificabile. Il formato delle carte è regolare (338-340 x 225 mm. circa), lo specchio di scrittura misura in media 272-278 x 195 mm. ed è suddiviso in tre colonne; la *mise en page* è anch'essa assolutamente regolare, l'apparato decorativo uniforme. Come nota l'*équipe* dell'Università di Ginevra, «ce format, instituant un principe de lecture continue, répond particulièrement bien au déploiement du texte sur trois colonnes qu'adopte le copiste, dispositif qui se développe au cours du XIII<sup>e</sup> siècle [et] démontre une maîtrise remarquable de l'espace de la page»; a ciò si aggiunga che questo tipo di organizzazione non invita, evidentemente, alla lettura quotidiana dei testi trascritti, ma risponde piuttosto a «une vocation de consignation et de conservation» dei testi stessi.<sup>55</sup> Questa omogeneità di presentazione si scontra tuttavia con l'eterogeneità dei testi accolti nella silloge. Secondo Edmond Faral, una tale mescolanza si spiegherebbe con il fatto «qu'on eût ici affaire à quelque "bibliothèque" où les jongleurs, qui avaient à satisfaire des demandes variées, pouvaient alimenter leur répertoire». <sup>56</sup> L'ipotesi trova qualche sostegno anche nel contenuto dell'antologia, e in modo particolare nell'alta percentuale di *fabliaux* rilevata *supra*, se è vero – come già si è visto nel caso del codice Hamilton – che la critica ha l'abitudine di considerare questo genere di racconti, insieme alle *chansons de geste*, come i principali testimoni della “cultura orale” medievale, «dont la production, peut-être, et sans doute la transmission, ne saurait se passer de l'activité des [...] jongleurs». <sup>57</sup> L'ipotesi di Faral non è tuttavia sostenibile, date le caratteristiche del volume sopra menzionate: anzi, «le

dell'Università di Ginevra. Le informazioni riguardanti la descrizione materiale di *D* sono frutto di un'*expertise* diretta e delle osservazioni contenute in Hypercodex (*Description codicologique*, 1).

<sup>55</sup> *Ibid.* *Analyse du manuscrit*, 2.

<sup>56</sup> Edmond Faral notava in proposito che le 61 opere che ne fanno parte «appartiennent à des genres très divers. Ce sont indifféremment des proverbes populaires et des traductions du latin, des fabliaux et des contes courtois, des poèmes moraux et des récits burlesques. On s'étonne de cette confusion et que voisinent ainsi l'élégant et le trivial, le sérieux et le bouffon, le religieux et le profane» (Faral 1934: 10).

<sup>57</sup> Hypercodex: *Analyse du manuscrit*, 1.

soin apporté a l'exécution matérielle du volume, son format, la belle qualité de l'écriture [...] sont de nature à contredire l'hypothèse d'un tel usage et nous suggèrent qu'il s'agit d'un volume composé pour un amateur». <sup>58</sup> Le caratteristiche del codice lo collocano infatti chiaramente in un ambito di cultura scritta, e – come già ricordato – diversi indizi fanno propendere a considerarlo come un manoscritto destinato alla conservazione dei testi che tramanda.

Ad ogni modo, ciò non significa necessariamente che le versioni dei testi da esso trādite siano migliori – sul piano filologico – rispetto a quelle contenute in altri codici (penso al già citato esempio del ms. C); nel caso specifico della *Dame escoillee*, *D* si dimostra, è vero, un ottimo testimone, come notano anche gli editori del *NRCF*,<sup>59</sup> ma lo stesso Faral sottolinea che non è possibile decidere se questo testimone sia complessivamente piú o meno affidabile rispetto agli altri, dato che la tradizione di ciascun testo rimane individuale.<sup>60</sup> Indubbiamente condivisibile è la posizione dei ricercatori ginevrini, secondo cui

ces anthologies nous invitent [...] à revisiter les dichotomies, sans doute trop rigides pour l'époque considérée ici, entre culture écrite et culture orale. Nos recueils nous projettent dans une situation de contact très intense entre des pratiques orales vivaces et une montée en puissance d'une technologie de l'écrit en pleine expansion.<sup>61</sup>

Altrettanto convincente risulta l'ipotesi formulata dagli stessi studiosi che un ruolo di primo piano nell'impianto del *recueil* sia da attribuire al *Chastoiement d'un père à son fils*, oggi collocato in posizione iniziale (cc. 1r-15r).<sup>62</sup> La sua influenza riguarderebbe in particolare la sezione centrale del codice *D*, costituita da un «vaste espace textuel dont le coeur est formé par la plus grande partie du corpus des fabliaux contenu dans le volume, régi par une grande constance dans la formulation des rubriques

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> «Il contient un grand nombre de leçons supérieures, dont une bonne partie pourrait remonter au texte primitif» (*NRCF*: VIII, 4).

<sup>60</sup> Faral 1934: 15-6.

<sup>61</sup> Hypercodex: *Analyse du manuscrit*, 2.

<sup>62</sup> *Ibid.*: 5. Tutto sommato, mi pare meno convincente l'ipotesi formulata da Busby a proposito dei rapporti intertestuali fra le *pièces* contenute in *D* (Busby 2002: I, 452-5); lo studioso comunque nota (*ibid.*) l'importanza della *Disciplina clericalis* e dei suoi volgarizzamenti per la *mise en recueil* dei *fabliaux*: all'interno dei manoscritti, con riferimento in particolare a questa silloge (cfr. in part. *ibid.*: I, 452).

et par un jeu et une répartition d'indices qui en manifeste la solidarité»: <sup>63</sup> tale spazio, delimitato anche dalla disposizione delle iniziali, trova coerenza quindi grazie all'apparato paratestuale del codice. L'influenza dei *recueils* di racconti in cornice (come appunto le versioni della *Disciplina clericalis* o del *Roman des Sept Sages*) è stata peraltro riconosciuta nell'impianto di altre sillogi, fra le quali ad esempio il codice di Berna (B). <sup>64</sup>

La presenza della *Dame escoillee* all'interno del codice *D* si spiega bene, se si tiene conto del fatto che «les textes reproduits dans le manuscrit se caractérisent [...] par leur capacité à renforcer les normes sociales et la hiérarchie des sexes», piuttosto che per una volontà di far ridere: <sup>65</sup> in questo *recueil* – secondo *l'équipe* di Ginevra – sembra che il tono faceto o arguto dei *fabliaux* sia messo al servizio di una visione del mondo tutto sommato conservatrice e di una volontà discreta ma costante di edificazione morale. <sup>66</sup>

### 3.3. *Il ms. E (BnF, f.fr. 1593)*

Un tono analogo caratterizza i testi attualmente conservati nel ms. *E*, che tuttavia si pone in antitesi al ms. *D* per quanto riguarda l'impianto e la strutturazione: si tratta infatti di un *recueil* assolutamente inorganico, che ha raggiunto la sua fisionomia attuale in un'epoca senz'altro posteriore alla trascrizione dei testi. Il volume è composto di 220 carte suddivise in 29 fascicoli (per lo più quaternioni): le ricerche sulla sua struttura composita e alterata sono in corso e non è possibile in questa sede

<sup>63</sup> Hypercodex: *Analyse du manuscrit*, 3.

<sup>64</sup> Sul ms. *B*, che include una versione del *Roman des sept Sages* (cc. 184r-205r), posta tra la prima sezione (composta di testi brevi, cc. 1r-175v) e l'ultima (contenente il *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, cc. 208r-283v), cfr. Azzam–Collet 2002: 76. I ricercatori di Ginevra osservano che nei mss. di *fabliaux* «on s'aperçoit que, bien souvent, une ou plusieurs collections de récits brefs occupent une positions stratégique. [...] Une telle recurrence [...] incite à hasarder une hypothèse sur le caractère programmatique de ces "recueils dans le recueil"» (Hypercodex: *Analyse du manuscrit*, 9).

<sup>65</sup> *Ibi*: 8. Allo stesso modo, il ms. f.fr. 19152 contiene testi come *Berengier au lonc Cul* (NRCF n° 34), in cui il conflitto fra i coniugi si sposa al tema della decadenza dei costumi della cavalleria, causata dall'indebita intrusione dei *parvenus*; oppure, in altri casi, il *recueil* privilegia testi come il *Vilain qui conquist Paradis par Plait* (NRCF n° 39) o il *Vilain Asnier* (NRCF n° 92), incentrati appunto sulla figura del villano, sul connubio fra astuzia e rozzezza che lo caratterizza nei *fabliaux*. Ma il tratto forse più ricorrente nei testi inclusi nel volume è la denuncia del malcostume delle gerarchie ecclesiastiche.

<sup>66</sup> Hypercodex: *Analyse du manuscrit*, 8.

descrivere nel dettaglio tutte le peculiarità; basti notare che si distinguono all'interno del volume circa dieci unità materiali e altrettanti copisti. Va anche notato che le dimensioni delle carte (circa 240 x 185 mm.) e quelle dello specchio di scrittura (circa 191 x 141 mm.) rimangono bene o male costanti in tutte le sezioni che compongono il codice: più o meno stabile è pure la *mise en page* in due colonne, composte di 39-41 righe ciascuna. Diversi indizi lasciano nondimeno supporre che i materiali oggi facenti parte del *recueil* siano stati assemblati secondo un progetto coerente, benché posteriore alla realizzazione delle unità codicologiche che ne fanno parte.<sup>67</sup> Esse risalgono tutte alla fine del XIII secolo e sono state copiate in genere separatamente. Gli ornamenti e le rubriche, di fattura molto semplice, sono stati eseguiti contemporaneamente alla trascrizione dei testi e spesso sono rimasti incompiuti. Il sistema dei richiami e delle segnature in fine di fascicolo è irregolare e ciò depone a favore dell'ipotesi che le diverse unità siano state estrapolate da altri codici per venire in seguito combinate tra loro. Il manoscritto presenta inoltre tre diverse numerazioni delle carte: due sono di epoca moderna (in numeri arabi), mentre la terza (in numeri romani) è più antica (sec. XIV<sup>ex.</sup>-XV<sup>in.</sup>). Secondo Edmond Faral e Julia Bastin, le *pièces* tràdite da

<sup>67</sup> Mancano studi specifici completi su questo importante *recueil*; le ricerche sono in corso per tentare di comprendere meglio la struttura del volume (su cui cfr. comunque le accurate descrizioni contenute in Rutebeuf: I, 12-7; Raoul de Houdenc, *Le Songe d'Enfer*: 34-6). Le *expertises* realizzate direttamente sul codice alla BnF permettono di individuare le seguenti unità materiali: 1. cc. 2-58 (7 quaternioni con l'aggiunta di c. 58): Jacquemart Gielée, *Renart le Nouvel*; 2. cc. 59-74 (2 quat.): opere di Rutebeuf; 3. cc. 75-103 (2 quat. + una carta singola, alla quale è stato aggiunto, tra fine XIV s. e inizio XV, un ternione, di cui sopravvivono soltanto 4 cc.): *Fables* di Maria di Francia, *Évangile des femmes*, *Renart le Bestorné* di Rutebeuf; 4. cc. 104-111 (1 quat.): opere di Rutebeuf, *Vers de la mort* di Hélinant de Froidmont, un *fabliau*, la *Contenance des femmes*, un *dit* del Clerc de Vaudois; 5. cc. 112-143 (4 quat.): un altro *dit* del Clerc de Vaudois, 2 *lais* burleschi, il *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc, 3 *fabliaux*, la *Bataille de Carême et Charnage*, *Floire et Blancheflor*, 2 testi di Rutebeuf, il *Chastiemusart*; 6. cc. 144-151 (1 quat.): il *Contenx du monde* di Renaut d'Andon, il *Chastoiement des Orgueilleux*, 2 *fabliaux* e la *Cocaigne*; 7. cc. 152-159 (1 quat.): 3 *fabliaux*, il *Blasme des femmes* e il *Lai d'Aristote*; 8. cc. 160-175 (3 quat.): il *Lai de l'Ombre* e il *Lai de l'Oiselet*, il *Conte du Bachelier*, la *Chace dou cerf*, il *Bien des fames* (completamente cancellato), il *Jugement Salemon*, 1 *fabliau* completamente cancellato; 9. cc. 176-188 (1 quat. + 1 tern., dal quale è caduta la prima c.): 7 *fabliaux* (fra i quali *La Dame escoillee*), *Le Loup et l'Oie* di Jean Bodel, *L'Art d'amour* di Guiart, il *Pardon de foutre*; 10. cc. 189-220 (4 quat.): il *Tournoiement Antechrist* di Huon de Méri, 4 *fabliaux*, l'*Oustillement au Vilain*.

questo testimone non furono originariamente copiate per essere riunite in unico volume.<sup>68</sup> L'assemblaggio delle diverse unità risale alla fine del XIV secolo o all'inizio del XV ed è opera di un revisore che ha redatto una tavola dei contenuti sulla prima guardia anteriore e, al contempo, inserito i numeri romani sul *recto* di ciascuna carta. Egli è anche intervenuto in modo capillare sulle diverse unità materiali: per esempio ha ritrascritto alcuni passaggi all'interno dei testi o alcuni titoli; ha inserito la notazione musicale nella prima unità e talvolta corretto il testo che aveva dinanzi. Inoltre, il suo intervento ha modificato sensibilmente la fisionomia della terza unità, che, almeno secondo Faral e Bastin, sarebbe stata inserita fra la 2 e la 4 (che dovevano in origine far parte di un medesimo volume, sebbene siano oggi lacunose), entrambe dedicate alle opere di Rutebeuf e copiate da un medesimo scriba.<sup>69</sup> La ripartizione del lavoro di copia fra i menanti sembra corrispondere in genere alla scansione delle unità materiali nel volume. Fanno eccezione l'unità 3 (il revisore ha copiato l'epilogo delle *Fables* e le *pièces* successive di seguito alla porzione di testo trascritto da una mano più antica, probabilmente duecentesca), l'unità 4 (stesso copista dell'unità 2) e l'unità 10, nella quale si rilevano due mani distinte: la prima (cc. 189r-212v), come già detto, sarebbe identificabile con lo scriba del ms. C, la seconda (cc. 213r-220v) con un copista differente, che avrebbe tuttavia utilizzato – secondo Jean Rychner – l'antigrafo dell'hamiltoniano C come modello (cfr. *supra*, § 3.1).<sup>70</sup> Questo dato depone a favore dell'ipotesi che il ms. C

<sup>68</sup> Secondo Faral e Bastin, «l'assembleur en a réuni les éléments en prenant des cahiers ou de groupes de cahiers de diverse origine et vraisemblablement en dépeçant d'autres manuscrits» (Rutebeuf: I, 13).

<sup>69</sup> *Ibi*: I, 13-4.

<sup>70</sup> In base all'analisi delle versioni del *Chevalier qui fist parler les Cons* (NRCF n° 15) contenute in C E, Rychner ipotizza che il copista E<sup>1</sup>, responsabile della trascrizione del *fabliau* alle cc. 211b-212d del testimone parigino, sia proprio lo scriba che ha copiato l'intero ms. C; a suo avviso, E<sup>1</sup> avrebbe utilizzato come modello la copia contenuta appunto in C (cc. 7v-10v); la seconda parte del *fabliau* contenuta nel codice E (cc. 213a-214d) sarebbe invece stata copiata da un altro scriba, E<sup>2</sup>, operante nel medesimo *atelier* di CE<sup>1</sup>: il modello della sua porzione di copia sarebbe l'antigrafo di C (Rychner 1960: I, 47). Tuttavia, gli editori del NRCF affermano che E<sup>1</sup> avrebbe utilizzato lo stesso modello di E<sup>2</sup>, ossia non C direttamente, bensì il suo antigrafo (NRCF: III, 48-9). Anche per quanto riguarda le due versioni di *Gauteron et Marion* (NRCF n° 84), Noomen e van den Boogaard affermano l'identità di C ed E<sup>1</sup> e postulano la discendenza delle due copie dal medesimo modello. Keith Busby ha ripreso la questione analizzando le varianti tra le versioni di *Gauteron et Marion* e del

e l'unità 10 di *E* provengano da un medesimo contesto di fabbricazione: poiché – come si è detto – Stutzmann e Tylus propongono una «production normande» per il codice Hamilton, tale ipotesi andrebbe – almeno in linea di principio – estesa anche a questa porzione del ms. *E*.<sup>71</sup> Tuttavia, ciò non vale probabilmente per le altre sezioni del *recueil* parigino: Faral e Bastin riconoscono per esempio dei tratti *champenois* nella *scripta* del copista delle unità 2 e 4; alcuni tratti borgognoni sono stati riconosciuti dagli autori del *NRCF* nella copia del *Sacristain* contenuta nell'unità 5. La *scripta* dell'unità 7 presenta tratti lorenesi secondo Maurice Delbouille, editore del *Lai d'Aristote*, e secondo l'*NRCF* per quanto riguarda il *Chevalier a la Robe vermeille*. Riguardo all'unità 9, gli editori olandesi escludono una provenienza piccarda dello scriba.<sup>72</sup>

Manca, purtroppo, uno studio d'insieme del codice, perché i vari specialisti si sono limitati ad analizzare le singole unità codicologiche o il singolo fascicolo contenenti l'opera che avevano intenzione di pubblicare: di conseguenza, alcune sezioni (ad esempio quelle che tramandano i testi di Rutebeuf) sono state esaminate in modo approfondito, mentre di altre si sa ancora poco; ciò non aiuta evidentemente a comprendere le ragioni o gli eventuali criteri che hanno guidato l'allestimento del codice. Si è già detto che è probabilmente da riconoscere un ruolo di primo piano al tardo revisore che ha inserito la tavola dei contenuti e la numerazione più antica. Il suo intervento puntuale nelle varie sezioni del volume, a livello macro- e microscopico, lascia supporre che il suo intento non fosse semplicemente dettato dalla necessità di conservare e proteggere fascicoli smembrati; piuttosto, egli sembra voler riutilizzare questi materiali per creare una silloge unitaria almeno sul piano dei contenuti: il suo programma è chiaramente orientato da certe

*Chevalier* contenute in *C E*: per il secondo testo, lo studioso nota in particolare che le versioni di *C* ed *E*<sup>1</sup> (fino al v. 264) si distinguono per la presenza di poche varianti grafiche, mentre la porzione trascritta da *E*<sup>2</sup> (dal v. 265 in poi) è caratterizzata da una serie di abitudini grafico-fonetice più conservatrici (Busby 2002: I, 64-7 e tavv. II, 1-II, 2).

<sup>71</sup> Stutzmann–Tylus 2006: 144.

<sup>72</sup> Rutebeuf: I, 16; *NRCF*: VII, 8 (*Sacristain*); *Lai d'Aristote*: 11; *NRCF*: V, 418 (*Chevalier a la Robe vermeille*). Infine, per i testi contenuti nell'unità 9, *NRCF* III: 378-9; *ibi*: IV, 134-5; *ibi*: V, 166-7 e 287. Anche la datazione delle varie unità è incerta: allo stato attuale, si può soltanto osservare che la scrittura è *below top line*; inoltre, i testi conservati nel *recueil* si collocano per lo più nella seconda metà (e in alcuni casi nell'ultimo quarto) del XIII secolo.

predilezioni, come quella per Rutebeuf e, in generale, per testi dal contenuto moraleggiante, spesso apertamente misogino. I *fabliaux* disseminati nelle diverse unità trovano una giustificazione plausibile nel quadro di questo progetto editoriale. *La Dame escoillee* apre attualmente l'unità 9,<sup>73</sup> che contiene la maggior parte dei *fabliaux* tramandati dal codice. Già a un'analisi superficiale è possibile notare dei legami tematici tra le varie *pièces*: l'impressione è che i *fabliaux* rivestano qui il ruolo di *exempla* negativi.<sup>74</sup>

Interessante è anche l'atteggiamento del copista dell'unità 9 nei confronti dei testi che trascrive: Noomen e van den Boogaard lo descrivono a giusto titolo come uno scriba disattento;<sup>75</sup> a ciò si aggiunga la sua tendenza a rimaneggiare in senso peggiorativo o banalizzante la lezione del modello. Un'analogia di atteggiamento libera e interventista è sottolineata da Olivier Collet nella porzione dell'unità 10 del codice *E* trascritta dal secondo copista (*E*<sup>2</sup>): rispetto ad *E*<sup>1</sup>, ossia alla mano responsabile anche della copia del ms. Hamilton 257, *E*<sup>2</sup> si rivela meno fedele al modello. Secondo Collet, le innovazioni prodotte da *E*<sup>2</sup> non sono da imputare al ricorso a un secondo antigrafo (quindi a un'operazione di contaminazione), neppure nei casi in cui esse mostrino delle interazioni difficilmente razionalizzabili con lezioni contenute in altri codici:

il est [...] plus raisonnable d'imaginer qu'un lieu de production donné détenait un seul specimen de chaque pièce ou groupe d'œuvres, susceptible d'être réparti entre plusieurs copistes, et non une variété de supports originaux du même écrit, la possession de nombreux exemplaires par un seul "atelier" s'opposant de manière certaine à l'état de fait d'une société marquée sur tous les plans par un régime de pénurie et non de profusion.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> L'unità 9 si apriva in realtà con un altro testo, le *Sept arts libéraux d'amour*: la c. 176r è stata però completamente raschiata e del testo si leggono soltanto gli ultimi 7 vv. a c. 176v, prima dell'*incipit* della *Dame escoillee*. Anche la col. b di c. 175v contiene – dopo l'*explicit* del *Jugement de Salemon* – un testo raschiato; difficile dire se possa trattarsi dell'*incipit* delle *Sept Arts*: a c. 175v termina infatti il fascicolo 23 e cambia il copista.

<sup>74</sup> Molti dei testi inclusi in quest'unità sviluppano una sorta di riflessione sulla natura femminile, dipinta in modo negativo, sia che si tratti di fanciulle ancora non maritate – *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (NRCF n° 26) o *La Pucele qui voloit voler* (NRCF n° 65) –, sia che si parli di donne sposate – *La Dame escoillee* o *La Coille noire* (NRCF n° 46) –, oppure di vedove (*Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son Marz*).

<sup>75</sup> La sua versione della *Dame escoillee* «contient plusieurs lapsus et négligences: [...] douze vers trop courts, huit trop longs et un orphelin» (NRCF: VIII, 4).

<sup>76</sup> Collet 2013: «L'hypothèse de manipulations conscientes des scribes à partir de croisements entre plusieurs exemplaires [...] est sans doute sujette à caution pour des

Tuttavia, lo studioso nota che i mss. *C* ed *E* non sembrano affatto esemplari gemelli; a suo avviso l'ipotesi piú probabile è che il contesto di fabbricazione consistesse «en une sorte de lieu de répartition des tâches entre plusieurs intervenants auxquels un organisateur remettait la portion de texte qu'ils étaient chargés de reproduire».<sup>77</sup>

#### 3.4. *Il ms. F (BnF, f.fr. 12603)*

La ripartizione del lavoro fra i copisti sembrerebbe in effetti una pratica assai diffusa nella fabbricazione dei *recueils* antico-francesi: tracce di questa modalità di organizzazione si rinvencono anche nella struttura del ms. *F*, un volume nato sicuramente in un medesimo centro di produzione (lo dimostrano l'omogeneità della *mise en page* e dell'apparato decorativo), ma che si presenta oggi in una forma lacunosa e in parte alterata.<sup>78</sup> Allo stato attuale, il codice è composto di 302 cc. che misurano circa 305/10 x 220/30 mm.; lo specchio di scrittura misura circa 255 x 170/80 mm. ed è suddiviso in due colonne di 44 (talvolta 45) righe ciascuna. Probabilmente il volume è ripartito in 46 fascicoli, anche se sussistono alcune incertezze dovute alla presenza di molteplici lacune e alle caratteristiche della rilegatura moderna (XIX secolo), che impedisce di analizzare compiutamente la struttura del codice.<sup>79</sup> Ad ogni modo, esso si suddivide in sette unità differenti: le prime cinque sono dedicate ciascuna alla trascrizione di un'opera di grandi dimensioni, mentre le ultime due contengono una serie di testi brevi. Al primo posto è collocato il romanzo di *Meriadeuc* (o del *Chevalier aux deux épées*, cc. 1a-71b); segue il *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes (cc. 72a-110a); poi si trova il *Roman d'Eneas* (cc. 111a-144d), che si interrompe al v. 10130 per essere saldato al v. 67 del *Roman de Brut* di Wace (cc. 144d-155a) «by a short

types de littérature qui n'ont aucune valeur spéciale d'autorité et dont les éventuelles errances ne justifiaient pas vraiment un rétablissement».

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Sono state prodotte diverse descrizioni del codice: si vedano in particolare Trachsler 1994 e la descrizione codicologica consultabile online sul sito Hypercodex. Ringrazio inoltre Gaëlle Morend (Università di Ginevra) per avermi permesso di consultare i materiali raccolti per la preparazione del suo *mémoire de master* (Morend 2009).

<sup>79</sup> Cfr. Trachsler 1994: 192, n. 13. La ricostruzione piú attendibile e completa della struttura fascicolare di trova in Hypercodex: *Description codicologique*, 2-3.

scribal bridge introducing the wandering of Enéas». <sup>80</sup> Fanno seguito le *Enfances Ogier* di Adenet le Roi (cc. 156a-202d) e infine il *Fierabras* (cc. 203a-238a): la prima sezione del codice è dunque segnata dalla presenza di tre romanzi (*Eneas* e *Brut* costituiscono infatti una sola unità testuale) e due *chansons de geste*.

Con il fascicolo 37 (c. 239) comincia invece la seconda sezione, dedicata alla narrativa breve: essa contiene per larga parte dei *fabliaux* (14 delle 19 *pièces* complessive), a cui si aggiungono 5 testi (il *Lai de l'Ombre*, il *Salut d'Enfer*, il *Songe d'Enfer* di Raoul de Houdenc, la *Compagnie Renart* e le *Fables* di Maria di Francia), che, pur appartenendo ad altre tipologie di *narratio brevis*, presentano affinità più o meno evidenti con la narrativa d'impronta fabliolistica. <sup>81</sup> Il volume sembra dunque scandito, dal punto di vista testuale, in due macrounità, che si distinguono secondo la lunghezza o brevità dei testi che ne fanno parte (cc. 1-238: opere lunghe; cc. 239-301: opere brevi). Anche dal punto di vista iconografico il codice sembra differenziare la sezione dei testi lunghi (caratterizzata dalla presenza di un'iniziale istoriata alla c. 1, di iniziali filigranate di grandi dimensioni alle cc. 72a, 156a, 203a, in concomitanza con l'*incipit* rispettivamente di *Meriadec*, *Chevalier au Lion*, *Enfances Ogier* e *Fierabras*) da quella dei testi brevi, che sono scanditi da una serie di iniziali filigranate di dimensioni nettamente inferiori rispetto a quelle collocate in apertura dei testi lunghi. Alison Stones afferma che la decorazione del *recueil* è opera di un *atelier arrageois* dell'inizio del XIV secolo. <sup>82</sup> Le sue osservazioni offrono elementi utili alla datazione del codice, che tuttavia, secondo Terry Nixon, sarebbe piuttosto ascrivibile alla seconda metà del XIII secolo in base alle caratteristiche della scrittura e della *mise en page*. <sup>83</sup> La *scripta* presenta tratti nord-orientali, talvolta chiaramente piccardi; <sup>84</sup>

<sup>80</sup> Nixon 1993: 69. Trachsler (1994: 199), nota che questa concatenazione non è affatto rara: a partire dal XIII secolo è anzi evidente la tendenza a raggruppare i romanzi di materia antica per costruire «des véritables recueils d'«histoire ancienne» en vers».

<sup>81</sup> La sezione dei testi brevi si distribuisce su due unità materiali: la prima comprende le cc. 239-270, la seconda le cc. 271-301 (per una descrizione dettagliata della loro composizione e dei contenuti, cfr. Hypercodex: *Description codicologique*, 3 e *Contenu du manuscrit*, 1).

<sup>82</sup> Stones 1993: 253-6 e tavv. 297-299. Secondo Marie-Thérèse Gousset, citata da Trachsler, l'iniziale istoriata e quelle filigranate potrebbero provenire da un *atelier* del Nord della Francia e datate al XIV secolo (Trachsler 1994: 192).

<sup>83</sup> Nixon 1993: 70.

<sup>84</sup> *Ibid.*

questo dato potrebbe supportare l'ipotesi di localizzazione formulata su base iconografica, ma il numero dei copisti che si avvicendano nella trascrizione dei testi è ancora oggetto di discussione: è senz'altro evidente almeno il cambio di mano che avviene alla c. 203 (all'inizio del fasc. 31), dove comincia il *Fierabras*; inoltre, all'inizio della sezione dedicata alla narrativa breve (c. 239, fasc. 37), il copista cambia nuovamente ed è difficile dire se si tratti di una terza mano oppure nuovamente dello scriba responsabile della prima porzione del codice (cc. 1-202). Secondo Nico van den Boogaard, infine, la sezione dei testi brevi sarebbe opera di due mani differenti (cc. 239r-254r e cc. 254v-301v).<sup>85</sup> Inoltre, le unità materiali in cui si trovano i *fabliaux* presentano diverse importanti alterazioni: alcune opere sono mutile a causa della caduta di una o più carte dall'uno o dall'altro fascicolo, altre sono state raschiate. L'anomalia forse più evidente è la presenza di due doppioni: *Le Vilain de Bailluel* di Jean Bodel è stato trascritto due volte (cc. 239c-240a e 255a-d), così come la favola 86 (*De milvo*) di Maria di Francia (cc. 286c e 298d). Non si tratta di un caso assolutamente eccezionale: anche un altro *recueil* di *fabliaux*, il ms. Paris, BnF, f.fr. 375 (siglato *a*) contiene due copie della *vieille Truande* (NRCF n° 37, cc. 295e-296a e c. 344 a-c).<sup>86</sup> Secondo Charles François, l'esistenza del doppione nel ms. *a* sarebbe dovuta a «quelque inadvertance du répartiteur des tâches, ou d'un scribe». <sup>87</sup> Nel caso del *fabliau* di Jean Bodel contenuto in *F*, la copia potrebbe essere dovuta a un solo copista oppure a due mani distinte, mentre le due versioni della *vieille Truande* trådite da *a* sarebbero sicuramente state realizzate da due copisti diversi.<sup>88</sup> Ad ogni modo, in entrambi i codici le somiglianze fra le due versioni del medesimo testo sono assai evidenti e lasciano ipotizzare la presenza di un modello comune. Anche il ms. *F* sembra essere il ri-

<sup>85</sup> van den Boogaard 1978: 152-3. Trachsler 1994: 191 si mantiene invece più prudente e si limita a constatare il sicuro cambio di mano all'inizio del *Fierabras*.

<sup>86</sup> Il ms. BnF, f.fr. 375 presenta diverse affinità con *F* anche per quanto riguarda datazione e localizzazione: infatti i due volumi «can [...] be associated with book-production in Arras, and cover a range of possible dates from the last quarter of the thirteenth century to the first quarter of the fourteenth» (Stones 1993: 253). Secondo la studiosa, la decorazione delle iniziali filigranate nei due codici presenta interessanti analogie, anche se – a suo avviso – quelle di *F* sono piuttosto assimilabili alle iniziali presenti in una serie di volumi a carattere devozionale eseguiti ad Arras (*ibi*: 255).

<sup>87</sup> François 1963: 767.

<sup>88</sup> Sulla doppia trascrizione del *Vilain de Bailluel* in *F*, cfr. Trachsler 1994: 203 e NRCF: V, 226. Sulle due versioni della *vieille Truande* contenute in *a*, cfr. *ibi*: IV, 316.

sultato di una ripartizione di compiti tra diversi copisti, forse orchestrati da un responsabile dell'assemblaggio dei fascicoli: questi ultimi sarebbero stati *in primis* raccolti in unità materiali "prefabbricate" (i cosiddetti *libelli*), per entrare a far parte di un *recueil* vero e proprio soltanto in un secondo momento, forse su precisa indicazione di un committente, che avrebbe selezionato le unità materiali e stabilito il loro ordine all'interno del volume.<sup>89</sup>

Come che sia, le alterazioni che il ms. *F* presenta attualmente impongono grande cautela nell'analisi delle relazioni intertestuali fra le opere che ne fanno parte. Keith Busby ha proposto una "lettura continua" del codice, arrivando a stabilire una sorta di legame intertestuale fra i testi lunghi e quelli brevi, senza tuttavia tenere conto né dei cambi di mano né delle lacune oggi riscontrabili. Il perno del *recueil* sarebbe, a suo avviso, la figura di Meriadeuc, collocata in apertura. Lo studioso ipotizza inoltre che la commistione di romanzi arturiani, *chansons de geste* e *fabliaux* all'interno del volume sia da ricollegare al contesto urbano in cui fu prodotto.<sup>90</sup> L'ipotesi è interessante e andrebbe approfondita attraverso un'analisi più accurata dei rapporti che intervengono tra le diverse unità materiali:<sup>91</sup> Francis Gingras nota ad esempio che in questo ms.

la nécessité de renouveler la lecture des "vieux romans" s'exprime par l'épilogue ajouté au *Chevalier au lion*, puis par la mise en recueil qui adjoit aux romans et aux chansons de geste des fabliaux particulièrement critiques de la culture courtoise et chevaleresque, sans compter l'"essample" *Du Noble Lion* [*La Compagnie Renart*] qui renouvelle une fable ésoquique en l'adaptant aux protagonistes du *Roman de Renart*.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Keith Busby afferma che «the assembling of a manuscript from such booklets could also have occurred in a workshop or place of sale [...], where a customer could have selected its contents at will» (Busby 2002: I, 40). Una simile pratica troverebbe qualche riscontro – a suo avviso – nell'esistenza di codici relativamente corti e in sé compiuti come il ms. Paris, BnF, f.fr. 2188 (*j*), contenente *Trnbert*. Sulla nozione di "libellum" o "booklet", cfr. Robinson 1980; Hanna 1986; Hasenohr 1999: 37-9.

<sup>90</sup> Busby 2002: I, 435-6 e *ibid.*: II, 532-3).

<sup>91</sup> Bisogna tuttavia mantenersi prudenti per evitare di cadere nella teoria – ormai largamente superata – che postulava l'esistenza del binomio quasi manicheo "letteratura cortese – pubblico aristocratico" vs "fabliaux – pubblico borghese"; per esempio Alberto Varvaro nota a proposito del ms. f.fr. 12603 che «en définitive, aux alentours de 1300 et à Arras, les barrières de genre n'existent pas et rien ne dit qu'il s'agisse là d'une nouveauté locale: à des époques précédentes, les tendances avaient été analogues et on en retrouve dans des aires tout à fait différentes» (Varvaro 2001: 16).

<sup>92</sup> Gingras 2010: 94.

In questo contesto, trova giusta collocazione *La Dame escoillee*, che riprende – come si è visto – in chiave parodica una serie di motivi propri della letteratura cortese e il cui valore esemplare è ben evidente; sicuramente il *fabliau* offre una serie di spunti critici in chiave anti-cortese (cfr. *supra*, § 2) ed è senz'altro interessante notare la posizione preminente che assume all'interno della sezione dedicata alla narrativa breve nel codice: *La Dame escoillee* e le *Fables* di Maria di Francia sono infatti gli unici due testi della seconda sezione a presentare un'iniziale filigranata bicolore anziché monocolore; anche la taglia delle due lettere si distingue per le dimensioni maggiori rispetto a quelle che si riscontrano per le iniziali collocate in apertura degli altri testi. Si noti inoltre che il *fabliau* è decorato da una serie piuttosto nutrita di *lettrines*: in tutto 23 sui 553 vv. complessivi della versione trādita da *F*. Il dato è interessante, soprattutto se confrontato con quello concernente altri testi brevi: ad esempio, il *Prestre et le Chevalier* (NRCF n° 103, cc. 262c-270b), che conta oltre 1300 vv., presenta un'unica *lettrine* all'inizio.<sup>93</sup>

Secondo Gaëlle Morend, *La Dame escoillee*, «fonctionnant comme une sorte de pivot, [...] réunit en son sein plusieurs des thèmes importants du recueil»;<sup>94</sup> tuttavia non sarebbe possibile – a suo avviso – individuare un “filo rosso” capace di collegare sul piano tematico tutti i testi raccolti nella silloge: piuttosto, dobbiamo pensare a «une multitude de

<sup>93</sup> La versione della ‘dama castrata’ offerta da *F* non è comunque particolarmente affidabile, come notano gli editori del NRCF: «Le manuscrit *F* contient [...] un grand nombre d'imperfections, parmi lesquelles un vers trop long et deux trop courts. Sans doute les deux vers orphelins [...] ont l'air d'avoir été ajoutés à dessin. [...] Les quelques bonnes leçons qu'on peut signaler sont partagés avec d'autres manuscrits», in particolare con *C* (NRCF: VIII, 4); gli studiosi olandesi arrivano a conclusioni analoghe anche per altri *fabliaux* inclusi nel *recueil*; per quanto riguarda il fascicolo in cui si trova la *Dame escoillee* (fasc. 43, cc. 271-278), cfr. *ibi*: IV, 155 e V, 87.

<sup>94</sup> Morend 2009: 70. La preminenza attribuita dal corredo paratestuale alle *Fables* potrebbe invece spiegarsi con il particolare statuto che questa raccolta assume all'interno della serie di testi brevi trāditi nella seconda sezione del codice: infatti «le copiste du ms. *F* désigne [...] à plusieurs reprises les *Fables* de Marie de France par le terme *rommant*. Cette observation ne remet pas en cause la bipartition du recueil entre textes longs et textes brefs. Elle la relativise. Les *Fables* portent en effet une “double casquette”: elles sont à la fois considérées dans leur ensemble lorsque, réunies, elles forment un recueil [...] et dans leur variété et multiplicité – s'explique alors la place qui leur est réservée au sein des textes brefs →» (*ibi*: 41-2). La loro funzione potrebbe anche in parte richiamare quella rivestita da altri “recueils nei recueils”, ad es. dal *Chastoiement d'un père à son fils* nel ms. *D* o dal *Roman des Sept Sages* in *B* (cfr. *supra*).

groupes qui s'organisent autour de points communs»,<sup>95</sup> attorno a nodi tematici, per formare degli «îlots de cohérence».<sup>96</sup> Proprio la conformazione “fluida” che contraddistingue questa tipologia di *recueils* ne rende difficile la comprensione al lettore moderno, abituato a criteri di selezione decisamente più rigidi nella scelta dei testi e nella creazione delle sillogi, quali ad esempio la classificazione per autore o per genere che, invece, nel Medioevo sembrano non aver giocato quasi mai un ruolo di primo piano.

### 3.5. *Il ms. G (Nottingham, WLC/LM/6)*

Un'eccezione in questo quadro è rappresentata dal ms. G, che contiene – lo si è già ricordato – una selezione di testi brevi copiati uno di seguito all'altro, tutti attribuiti al medesimo autore, Gautier le Leu.<sup>97</sup> D'altra parte, il ms. di Nottingham esibisce interessanti affinità con il ms. f.fr. 12603 (F), in quanto anch'esso presenta una suddivisione in diverse unità, delle quali le prime quattro dedicate a una serie di opere lunghe, la quinta a una selezione di testi brevi; anch'esso inoltre ha una fisionomia alterata, al punto che l'appartenenza della sezione contenente le opere brevi al progetto editoriale originario è tuttora oggetto di discussione. Il codice è composto di 351 cc. pergamenee, numerate in epoca moderna da 1 a 345 per i fascicoli 1-31 e mediante lettere (a-f) per il fascicolo 32; le carte misurano circa 297 x 197 mm., lo specchio di scrittura circa

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> L'immagine è stata coniata dai ricercatori dell'Università di Ginevra: cfr. in particolare Azzam–Collet–Foer–Yanssens 2005: 657-8.

<sup>97</sup> Altri *recueils* di *fabliaux* presentano talvolta al proprio interno delle sequenze più o meno lunghe di testi attribuiti a un medesimo autore; un caso interessante è per esempio quello di Rutebeuf: le sue opere compaiono una di seguito all'altra nelle sezioni 2 e 4 del ms. E (cfr. *supra*, § 3.III); a ciò si aggiunga la presenza – nel medesimo ms. – della sezione 5 in cui sono conservati altri due poemi del medesimo autore. Ancor più evidente è la collocazione in serie delle opere di Rutebeuf nel ms. A (Paris, BnF, f.fr. 837): esse costituiscono un vero e proprio “*recueil* nel *recueil*”, annunciato dalla nota di un revisore (c. 283d: *Ci commencent li dit Rustebuef*) e seguito dall'*explicit* di mano del copista (c. 332c: *Explicitunt tuit li dit Rustebuef*); in proposito cfr. Azzam 2005. Infine, il ms. L (Paris, BnF, f.fr. 1635), un volume inorganico composto di due differenti unità codicologiche, reca nella prima unità (cc. 1-84) una piccola antologia di poemi di Rutebeuf (cfr. Rutebeuf: I, 17-20). Sull'importanza del criterio di autorialità nella trasmissione delle opere di questo autore, cfr. Stout 2013.

209 x 135 mm. ed è suddiviso in due colonne di 47-48 righe ciascuna.<sup>98</sup> Il volume è composto da cinque diverse unità codicologiche, descritte recentemente nel catalogo della collezione Wollaton da Ralph Hanna e Thorlac Turville-Petre.<sup>99</sup> Le prime tre contengono ciascuna un testo di grandi dimensioni (come avveniva nel ms. F): il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (cc. 1a-156b); *Ille et Galeron* di Gautier d'Arras (cc. 157a-187c); il *Roman de Silence* di Heldris de Cornuailles, in unica attestazione (cc. 188a-223b). La quarta unità è occupata dal *Roman du Fierre de Gadres* (cc. 224a-243d), seguito dalla *Chanson d'Aspremont* (cc. 244c-303d) e dalla *Vengeance Raguidel* di Raoul de Houdenc, mutila della parte finale (cc. 304a-335b). Le prime quattro unità contengono quindi cinque romanzi e una *chanson de geste*. La quinta unità (cc. 336r-345v + a-f, fasc. 31 e 32) conserva invece una serie di testi brevi che appartengono quasi tutti al *corpus* dei *fabliaux*: il fasc. 31 è inoltre interamente consacrato a Gautier le Leu.<sup>100</sup> Va detto tuttavia che entrambi i fascicoli sono mutili all'inizio e alla fine e pertanto la loro fisionomia originaria è impossibile da ricostruire; inoltre, il fasc. 32, che è rimasto a lungo in apertura del *recueil*,<sup>101</sup> è stato spostato in epoca moderna dopo il fasc. 31: soltanto grazie al restauro avvenuto nel 1991 il ms. è ritornato alla sua fisio-

<sup>98</sup> La maggior parte dei 32 fascicoli che compongono il codice è costituita da sezioni, ma vi sono delle eccezioni: il fascicolo 20 (cc. 222-223) è costituito da un bifolio isolato; i fasc. 16 (cc. 181-187), 17 (cc. 188-195) e 27 (cc. 294-301) sono dei quaternioni, mentre i fasc. 19 (cc. 212-221), 24 (cc. 260-269) e 30 (cc. 326-335) sono dei quinioni e il 18 (cc. 196-211) è un ottonione. Numerose sono pure le alterazioni della struttura fascicolare: il fasc. 1 (cc. 1-12) ha subito delle operazioni di restauro già nel XIV secolo; il fasc. 16 ha perso l'ultima carta; infine, i fasc. 31 e 32, contenenti i testi brevi, si presentano oggi come un quinione (cc. 336-345) e un ternione (cc. a-f), ma anch'essi sono gravemente mutili e danneggiati. Cfr. Gaggero–Lunardi 2013.

<sup>99</sup> Hanna–Turville Petre 2010: 95-8. All'interno dello stesso catalogo, cfr. anche il contributo di Alison Stones dedicato allo studio iconografico del codice (Stones 2010).

<sup>100</sup> Questi i testi attribuiti a Gautier le Leu, tutti conservati nel fasc. 31: *Les Sobais* (NRCF n° 105), *Le fol Vilain* (NRCF n° 106), *La Veuve*, *Le sot Chevalier* (NRCF n° 53), *Les deus Vilains* (NRCF n° 107), *De Dieu et dou Pescour*, *Connebert* (NRCF n° 77), mutilo dopo i primi 84 vv. (cfr. Gautier le Leu); ad essi si aggiungono i racconti traditi dal fasc. 32: *La Dame escoillee*, *Les Putains et les Lecheors* (NRCF n° 64), *Le Borjois borjon* di Raoul de Houdenc, *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait* (NRCF n° 39) e una favola di Marie de France (*La cugnie*), mutila dopo i primi 15 vv.

<sup>101</sup> Il grave danneggiamento delle prime carte che compongono il fascicolo – contenenti proprio *La Dame escoillee* – è dovuto alla loro lunga permanenza a contatto con la coperta anteriore del volume.

mia anteriore. L'unità costituita dai testi brevi si differenzia dalle altre anche sul piano materiale: la pergamena è di qualità inferiore; le *letrines* non sono state eseguite; non vi sono miniature. Al contrario, la pergamena delle precedenti quattro unità è di buona qualità, la *mise en page* è accurata e l'apparato iconografico e decorativo è estremamente ricco. Appaiono subito evidenti le differenze rispetto alle caratteristiche del ms. *F*: infatti il codice parigino mostra chiaramente di essere un prodotto d'impianto unitario, a livello materiale prima ancora che tematico; la differenziazione a livello di corredo paratestuale fra testi brevi e lunghi non mette in discussione il fatto che il codice sia il prodotto di un unico *milieu* artigianale. Difficile comprendere invece in quali circostanze il codice *G* abbia raggiunto la fisionomia attuale. Secondo Alison Stones, l'apparato iconografico delle unità contenenti i testi lunghi sarebbe opera di due decoratori principali e proverebbe che il volume, datato tradizionalmente alla fine del XIII secolo, sarebbe stato realizzato all'inizio del Duecento; tale circostanza avallerebbe un'ipotesi già formulata da Terry Nixon, secondo cui questa silloge sarebbe «the earliest fully illustrated romance collection».<sup>102</sup> La supposizione di Nixon e Stones contraddice tuttavia nettamente le precedenti ricostruzioni della storia più antica del codice, che si rifacevano alla teoria di Frederick Cowper secondo cui il volume sarebbe stato allestito intorno al 1286, data del matrimonio fra Béatrix de Gavre e Guy de Montmorency, IX conte di Laval.<sup>103</sup> Quanto alla localizzazione, la fattura delle miniature sarebbe riconducibile – secondo Stones – «to a cluster of very distinguished psalters made in monastic circles in northern France at the end of the 12th century, not in Champagne but further north, on the border of Artois and Flanders».<sup>104</sup> La *scripta* dei copisti presenterebbe tratti nord-orientali; Hanna e Turville-Petre riprendono la teoria di Keith Busby secondo cui il volume sarebbe una raccolta incentrata su testi prodotti da autori pro-

<sup>102</sup> Stones 2010: 41; Nixon 1989: 447.

<sup>103</sup> Cowper 1959: pp. 7-9. Il codice fu detenuto effettivamente dai conti di Laval, come dimostra una nota di possesso a c. 249v, databile alla fine del XIV o inizio del XV sec. (*c'est liure est | Madame dela | Val*), che attesta l'appartenenza del codice ad Anne de Laval. Tuttavia, secondo Alison Stones, gli indizi di una fabbricazione del codice in occasione del matrimonio suddetto non sono sufficienti (cfr. Stones 2010: 45).

<sup>104</sup> *Ibi*: 45-6.

venienti dalla medesima regione.<sup>105</sup> Resta in dubbio anche la posizione dei fascicoli contenenti i testi brevi: secondo la maggior parte degli studiosi che si sono occupati della questione, essi sarebbero un'aggiunta posteriore all'allestimento originario del *recueil* e daterebbero tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo in ragione del fatto che Gautier le Leu – stando alle ricerche condotte da Charles Harold Livingston – sarebbe vissuto negli ultimi decenni del XIII secolo.<sup>106</sup> Tuttavia, Keith Busby formula un'ipotesi diversa: afferma infatti che il copista responsabile della trascrizione dei *fabliaux* avrebbe copiato anche la seconda parte della *Chanson d'Aspremont* e la *Vengeance Raguidel*, quindi la seconda porzione dell'unità codicologica 4. La sua supposizione è stata avallata recentemente dalle ricerche di Hanna e Turville-Petre.<sup>107</sup> La nuova indagine paleografica condotta sul manoscritto conferma solo in parte questa ricostruzione e mette in luce alcune circostanze interessanti riguardo all'allestimento del volume: si può in effetti osservare l'esistenza di una stretta collaborazione fra i copisti impegnati nella realizzazione dei *libelli* che compongono il codice; diversi artigiani collaborano alla realizzazione di ciascuna delle unità materiali e il fascicolo non costituisce necessariamente l'unità minima nella ripartizione del lavoro di copia.<sup>108</sup> Degno di nota è pure il fatto che questo manoscritto, come altri analizzati in precedenza, è composto da diverse unità codicologiche formalmente indipendenti; tale constatazione invita infatti a mantenersi prudenti anche per quanto riguarda l'analisi dei legami intertestuali fra le *pièces* che ne fanno parte: la struttura modulare del volume implica la possibilità che la sequenza di presentazione dei testi non riproduca necessariamente un progetto prestabilito. I *libelli* potrebbero essere stati prodotti anche in periodi diversi da un medesimo gruppo di artigiani

<sup>105</sup> Hanna–Turville-Petre 2010: 97. Inoltre, «the book's Laval associations must be even more belated still, given the c. XIV repairs to the volume, apparently undertaken in eastern France» (*ibid.*).

<sup>106</sup> Gautier le Leu: 88-100. Anche per *Les Putains et les Lecheors* gli editori del NRCF propongono una datazione alla seconda metà del XIII secolo (NRCF: VI, 145-53). Gli indizi sono comunque troppo scarsi per arrivare a conclusioni solide; la questione necessita di approfondimenti ulteriori.

<sup>107</sup> Busby 2002: I, 481; Hanna–Turville-Petre 2010: 95. Secondo i curatori del catalogo Wollaton, il copista responsabile dei fascicoli 11-13 (contenenti la parte finale del *Roman de Troie*) avrebbe copiato anche il resto del codice (quindi tutte le opere contenute nei fascicoli 14-32, inclusi i testi brevi).

<sup>108</sup> Gaggero–Lunardi 2013.

che collaboravano per uno stesso “editore” ed essere stati assemblati in seguito per soddisfare le esigenze di un cliente. Ritornano dunque le considerazioni già espresse *supra* a proposito di altri *recueils* contenenti *La Dame escoillee* (in particolare *F*): l’organizzazione del lavoro di copia per moduli/unità nella realizzazione dei *recueils* di *fabliaux* sembra in effetti piuttosto ricorrente e deve essere tenuta in debito conto nell’analisi delle sillogi.<sup>109</sup> Alla luce di questi dati, è da riesaminare ad esempio l’idea formulata da Keith Busby circa l’esistenza nel ms. *G* di un filo conduttore di tipo tematico fra i testi lunghi e quelli brevi.<sup>110</sup> Sicuramente alcune affinità interessanti sono ravvisabili, per esempio, tra il *fabliau* della *Dame escoillee* e romanzi come *Ille et Galeron* o il *Roman de Silence*,<sup>111</sup> ma allo stato attuale delle ricerche è necessario prima chiarire alcuni elementi importanti sul piano dell’analisi codicologica. Allo stesso modo, andrebbero verificate sul piano testuale e linguistico le ipotesi di datazione alta del codice formulate da Alison Stones su base iconografica: è del tutto possibile infatti che il conservatorismo riscontrabile nel ms. *G* a livello paleografico sia da collegare al mantenimento da parte dei copisti delle pratiche di scrittura alle quali erano stati formati, anche quando esse erano già passate di moda.<sup>112</sup>

<sup>109</sup> Queste considerazioni richiamano le impressioni che risultano dall’analisi del ms. Paris, BnF f.fr. 2188 (*J*), già citato: il modo di procedere che caratterizza il *milieu* di fabbricazione di questo *libellum* – «assemblage d’unités indépendantes, [...] préfabriquées pour être réunies ou vendues de manière séparée» (Azzam–Collet 2001: 212) –, sembra infatti contrassegnare anche la produzione del ms. *G*, sebbene esso sia da localizzare nell’area nord-orientale della Francia e non in quella parigina, da cui proviene *J*.

<sup>110</sup> Busby 2002: I, 415-20.

<sup>111</sup> Si pensi ad esempio all’episodio del travestimento di Galeron e Silence nei rispettivi romanzi: le due donne si fingono uomini per ottenere i propri scopi. Secondo Busby, i due romanzi sono accomunati da «matters of disguise, silence, and repression of the female voice» (*ibid.*: I, 416). Il motivo del travestimento della protagonista femminile è particolarmente centrale nel *Roman de Silence*, in cui assume i connotati di una vera e propria ribellione nei confronti del potere maschile, e dunque di un tentativo di autoaffermazione della donna. Ma è soprattutto l’episodio finale del *Roman de Silence* a presentare alcune interessanti consonanze con il *fabliau*. La scena del denudamento finale della protagonista comporta per lei il ritorno al ruolo di moglie ubbidiente che per natura le compete e quindi la sua riduzione al silenzio e la conseguente restaurazione del potere patriarcale (Bolduc 1999: 195). Lo stesso può valere – sotto certi punti di vista – per l’episodio finale della *Dame escoillee* (cfr. *supra*, § 2).

<sup>112</sup> Una datazione del ms. di Nottingham (fasc. 1-30) intorno alla metà del Duecento è stata proposta ad esempio da Gilles Roussineau, (Raoul de Houdenc, *La Venéance Raguidele*: 68). Sulla questione rimando a Gaggero–Lunardi 2013.

Andrebbe inoltre approfondita l'analisi delle caratteristiche dei testi brevi contenuti nella silloge, anche sul piano filologico: numerosi studiosi hanno evidenziato infatti l'autorevolezza del codice *G*.<sup>113</sup> Ciò ha indotto diversi specialisti a scegliere la versione trådita dal ms. di Nottingham come testo base per la propria edizione della *Dame escoillee*, nonostante il grave danneggiamento delle prime carte.<sup>114</sup> Tuttavia, tale versione è opera di un rimaneggiatore piuttosto abile, tanto che spesso risulta difficile individuare spie evidenti di sutura in grado di denunciare l'intervento del copista e il suo distacco dal modello.<sup>115</sup> L'elezione di *G* a ms. base può avere una sua giustificazione allorché lo scopo dell'editore sia quello di studiare non tanto il *fabliau* quanto gli obiettivi che hanno mosso il copista di *G* a mettere mano al suo modello per inserirvi aggiunte e miglioramenti. Tuttavia, è auspicabile prima produrre un'edizione il piú possibile affidabile e completa del *fabliau*: ciò non soltanto nell'ottica di una migliore conoscenza di questo testo specifico, ma anche per una migliore comprensione dei *recueils* che lo tramandano e delle loro reciproche relazioni (cfr. *supra*, § 1).

#### 6. Il ms. e (*Arsenal 3114*)

Se il principio-guida è quello ora esposto, indubbiamente il codice *e* presenta diversi vantaggi rispetto a *G* come possibile testo base per l'edizione critica della *Dame escoillee*. La bontà delle sue lezioni è riconosciuta anche dagli editori del *NRCF*, che mettono in evidenza il suo sostanziale accordo con *D*, altro testimone affidabile del nostro testo (cfr. *supra*, § 3.2).<sup>116</sup> Il manoscritto *e* si differenzia dagli altri relatori del *fabliau*

<sup>113</sup> Cfr. *Putains et Lecheors*; *NRCF*: V: 4 e 315; *ibi*: VII, 217; *ibi*: IX, 151 e 171; *ibi*: X, 307. Per quanto riguarda la versione della *Dame escoillee*, gli editori olandesi affermano che «le manuscrit *G*, dont le premier feuillet est gravement endommagé, est d'une exécution soigneuse: relativement peu de lapsus et de négligences, un vers trop long et deux trop courts mis à part» (*ibi*: VIII, 4).

<sup>114</sup> Mi riferisco in particolare a *Fabliaux de chevalerie* (Leclanche): 103-145.

<sup>115</sup> Jean-Luc Leclanche pare considerare l'originalità della versione di *G* come un elemento a favore della sua elezione a *codex optimus* per l'edizione della *Dame escoillee*, nonostante la necessità di continui interventi per ripristinare le lezioni illeggibili delle prime carte.

<sup>116</sup> *NRCF*: VIII, 4: «Le manuscrit *e* a été exécuté avec soin; bien qu'il contienne quelques lapsus, parmi lesquels un vers orphelin, un vers trop court et quatre trop longs, il offre un texte en général satisfaisant, proche de celui de *D*, mais sans

per le sue piccole dimensioni e perché contiene una serie ridotta di testi, fra i quali *La Dame escoillee* è l'unico esponente del *corpus* fabliolistico. Oltre alla 'dama castrata' (cc. 11b-15a) il volume contiene infatti una versione incompleta dei *Congés* di Jean Bodel (cc. 1a-3c), *De Renart et de Piaudoue* di Jean Renart (cc. 4a-6b), *De Grongnet et de Petit* di Gerbert (de Montreuil? cc. 6c-7b), le *Fatrasies d'Arras* (cc. 7c-11b), il *Dénombrement des biens, des terres et des droits de la comtesse de Champagne* in prosa (cc. 15a-17d), unico testo non letterario della piccola silloge.

Il codice è composto di sole 17 carte pergamenee, che misurano circa 285 x 200 mm.; lo specchio di scrittura misura invece circa 221 x 162 mm. ed è suddiviso in due colonne, ciascuna composta di 40-41 righe. La numerazione in cifre arabe (che non include i quattro fogli di guardia posti a ridosso della rilegatura) è di mano moderna.<sup>117</sup> La trascrizione è opera di un solo copista, responsabile anche delle rubriche che segnalano l'*incipit* e l'*explicit* di ciascun'opera: la sua è una bella grafia professionale, che presenta diversi tratti propri della scrittura diplomatica tardo-duecentesca.

La decorazione del manoscritto è sostanzialmente omogenea ed è caratterizzata da una serie di iniziali intarsiate in inchiostro rosso e blu collocate all'inizio dei *Congés* (c. 1a), di *Renart et Piaudoue* (c. 4a), delle *Fatrasies* (c. 7c) e della *Dame escoillee* (c. 11c); è presente inoltre una serie di *lettrines* filigranate, eseguite dal medesimo decoratore, collocate all'inizio delle strofe nei testi 1, 2 e 4; un'iniziale filigranata segna anche l'inizio del testo 3. A un'altra mano è forse da attribuire invece la serie di *lettrines* filigranate che compaiono alle cc. 15a-17d e contraddistinguono il *Dénombrement*.

L'ornamentazione, la grafia e la *mise en page* dimostrano che il volume è stato eseguito con notevole cura; le opere sono trascritte senza soluzione di continuità, ma l'attenzione alla *mise en page* è costante: il copista gestisce con grande oculatezza lo spazio della pagina per fare in modo che ciascun testo cominci all'inizio di una nuova carta. Fa eccezione a questo sistema soltanto il *Dénombrement des biens, des terres et des droits de*

prologue. Outre quelques leçons supérieures qu'il est seul à présenter [...], il partage la plupart des bonnes leçons de D».

<sup>117</sup> I dati ora esposti risalgono all'*expertise* diretta sul ms.: la rilegatura in marocchino decorata con fili dorati è moderna (XVIII secolo).

*la comtesse de Champagne*, risalente agli anni 1212-1222,<sup>118</sup> copiato immediatamente di seguito all'*explicit* della *Dame escoillee*. I fogli di guardia anteriori recano alcune note importanti per la storia del manoscritto: in particolare sulla guardia Ar si legge una nota della mano di Jean le Charon di Senlis in cui sono trascritte le date di nascita dei suoi figli (dal 1378 al 1397). Si tratta di un indizio interessante, da cui si deduce che il manoscritto nel Trecento apparteneva alla famiglia borghese di Senlis, per poi passare, in epoca moderna, nelle mani del marchese di Paulmy, direttore della Biblioteca dell'Arsenal nel XVIII secolo (la tavola dei contenuti che si trova sui fogli di guardia anteriori è della mano del suo segretario). Il luogo d'origine e la datazione del codice sono oggetto di ricerche: Busby lo considera proveniente dall'area nord-orientale della Francia e lo data alla fine del Duecento;<sup>119</sup> la presenza del *Dénombrement* rappresenta inoltre un interessante collegamento con l'area di Château-Thierry, che si trova attualmente nel dipartimento dell'Aisne, ma che più anticamente apparteneva alla contea di Champagne e alla diocesi di Soissons. Busby nota che «despite its evident Artesian contents and possible origin, this short manuscript is linked very firmly to the Paris-Reims axis and western Champagne. The last text it contains [...] would seem to mark Ars. 3114 as a book made for the Countess herself»;<sup>120</sup> oppure – afferma lo studioso – «it could have been intended for one of the vassals of Champagne with close ties to Château-Thierry», forse la stessa famiglia Charon di Senlis che possedette sicuramente il volume alla fine del Trecento.<sup>121</sup> La lingua del copista presenta – per quanto riguarda la *Dame escoillee* – una serie di tratti non marcati in senso dialettale, elemento questo che potrebbe far supporre una collocazione in area mediana, ma vi sono anche tratti propri della *scripta* nord-orientale: difficile dire al momento se questi ultimi siano da attribuire al copista oppure se siano dovuti a un antigrafo proveniente da nord-est. Permangono

<sup>118</sup> Longnon 1901-1914: II, VI-VII e 1-7. L'enumerazione riguarda i domini, i beni e i diritti della contessa di Champagne nella castellanía di Château-Thierry, che faceva parte all'epoca della contea di Champagne.

<sup>119</sup> Busby 2002: II, 704.

<sup>120</sup> Lo studioso precisa che forse la contessa è da identificare con «Isabelle, daughter of Louis IX, married to Thibaut V de Champagne, or more likely Jeanne de Navarre († 1305), affianced by Henry V de Champagne to the future Philippe le Bel, who endowed a hospital at Château-Thierry with money given her by Philippe» (*ibid.*).

<sup>121</sup> *Ibid.*

incertezze anche riguardo alla struttura fascicolare del codice, a causa delle manipolazioni che le carte hanno evidentemente subito per essere adattate alla rilegatura attuale, che risale al XVIII secolo. Secondo diversi specialisti, la selezione delle opere che ne fanno parte sarebbe avvenuta in base alla loro provenienza geografica, ma non vi sono indizi certi in tal senso; fatta eccezione per i *Congés* e le *Fatrasies*, senz'altro di provenienza *arrageoise*, le altre opere non sembrano accomunate da una stessa origine.<sup>122</sup>

Rimangono da chiarire inoltre sia le ragioni per cui *La Dame escoillee* si trovi in questo volume come unico rappresentante del *corpus* fabliolistico sia il formato piuttosto ridotto del codice. Si può constatare che numerosi *recueils* tramandano un solo *fabliau*: Trachsler ne conta 23, di cui 4 frammenti;<sup>123</sup> tuttavia, sono molto pochi i manoscritti contenenti *fabliaux* che presentano un numero di carte tanto esiguo: soltanto il ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 111 (*o*) è meno corposo del ms. *e*. Si tratta infatti di un codice composto soltanto di 11 carte, che contiene unicamente il *Chevalier a la Robe vermeille* (NRCF n° 12). Tuttavia, il caso rappresentato da *o* è senz'altro diverso da quello del ms. Arsenal 3114: anzitutto le carte che compongono il volumetto ora a Oxford formano un quindici e costituiscono un insieme organico, peraltro di datazione piuttosto tarda (seconda metà del XV secolo). Proprio la datazione tardiva di questo ms. rispetto alla media dei codici relatori dei *fabliaux* potrebbe spiegare la sua fisionomia, in particolare la collocazione isolata del testo che tramanda e le ridotte dimensioni del supporto: secondo Collet, infatti, è ravvisabile, verso la fine del Medioevo, la tendenza a diffondere certe opere, che in origine non erano destinate a circolare autonomamente, in piccoli volumetti illustrati. Si è già accennato inoltre al caso in parte analogo del ms. BnF, f.fr. 2188 (contenente *Trubert*): anch'esso costituisce a tutti gli effetti un *libellum*, ma a differenza del ms. *o* sarebbe nato per essere incorporato in una silloge più ampia e sicuramente è più antico. Altri manoscritti di *fabliaux* già esaminati (come *F* o *G*) depongono a favore della costruzione modulare dei *recueils*: il mano-

<sup>122</sup> Per quanto riguarda ad esempio *La Dame escoillee*, la localizzazione poggia soltanto su qualche dato relativo alla lingua e all'analisi delle rime: in ragione della labilità di questi dati, è soltanto con estrema cautela che l'edizione NRCF propone di collocare la versione originale del *fabliau* «dans la partie nord de la Normandie» (NRCF: VIII, 5), forse ai confini con la Piccardia.

<sup>123</sup> Trachsler 2010: 39.

scritto *j* potrebbe rappresentare uno dei rarissimi casi di *libellum* rimasto isolato e rilegato singolarmente soltanto in epoca tarda.<sup>124</sup> Il codice non presenta elementi che permettano di verificare un suo eventuale scorporo: è infatti da considerarsi un insieme di per sé compiuto, dedicato a un'opera *sui generis* che ebbe una circolazione assai ridotta.<sup>125</sup>

Il manoscritto *e* ci presenta un caso diverso sia da *o* sia da *j*: la sua datazione è infatti troppo alta e le sue caratteristiche sono troppo difformi da quelle di *o* perché sia possibile accostarne la fisionomia. Non si tratta neppure di un caso analogo a *j* (ossia di un *libellum* prodotto per essere inserito in una silloge, ma rimasto isolato): secondo le ricerche condotte recentemente da Gabriele Giannini, infatti, «ces dix-huit feuillets ont été découpés au XVIII<sup>e</sup> siècle d'un recueil assez imposant qui ne comptait, à l'origine, pas moins de deux douzaines de textes (de longueur et de teneur extrêmement variables)».<sup>126</sup> Il ms. *e* sarebbe dunque il frammento di un *recueil* più ampio: solo ricollocandolo nel suo contesto originario sarà possibile – come nota lo studioso – farsi un'idea corretta del suo contesto di fabbricazione e della prima destinazione delle opere che tramanda.

#### 4. CONCLUSIONI

Quali riflessioni possiamo trarre in conclusione dall'analisi dei testimoni della *Dame escoillee*? Anzitutto, ne ricaviamo qualche elemento utile sulla ricezione del *fabliau*: tutti i codici che lo conservano sono databili tra la prima metà del Duecento e gli inizi del Trecento e tutti si collocano nell'area settentrionale della Francia. In particolare, il ms. *F* è stato sicu-

<sup>124</sup> Non è forse un caso che la rilegatura rimonti al XV secolo, epoca a cui risale – si è detto – la tendenza alla circolazione autonoma di *livrets* illustrati contenenti un unico testo. Le ricerche devono tuttavia essere approfondite, perché non è al momento totalmente da escludere la possibilità che i fascicoli oggi facenti parte di *j* siano stati scorporati da un codice più ampio non ancora identificato. In particolare, andrebbe scandagliata la vasta produzione di codici illustrati dal *maître du Méliacin*, un importante miniaturista operante a Parigi intorno agli anni 1285-1300, responsabile anche della decorazione di *j* (Engammare 2003).

<sup>125</sup> Jodogne (1966: 1048) difende l'appartenenza di *Trubert* al *corpus* fabliolistico perché l'autore lo designa come un *fabliau* (vv. 1-4). Per la stessa ragione, il racconto di Douin è inserito nella lista dei *fabliaux certifiés* dell'inventario del NRCF (n° 124).

<sup>126</sup> Giannini 2013: 12, n. 4.

mente prodotto in Piccardia, nei dintorni di Arras. Anche *G* è di provenienza nord-orientale e forse pure *e*, sebbene i suoi committenti siano da collocare probabilmente nell'area occidentale della contea di Champagne, precisamente a Château-Thierry. Il ms. *C* è localizzabile invece in area nord-occidentale, forse normanna. Si è detto che il ms. *D* è di provenienza borgognona, mentre è ancora incerta la collocazione di *E*: per la sezione contenente la *Dame escoillee* sembra da escludere un'origine piccarda o nord-orientale; alcuni tratti linguistici sono caratteristici delle regioni settentrionali, altri sono attestati in area *champenoise*, ma le indagini sono in corso. Inoltre, sarà fondamentale approfondire lo studio delle caratteristiche codicologiche e paleografiche del ms. *G* per confermare la datazione della *Dame escoillee* alla prima metà del XIII secolo: essa poggia infatti per il momento soltanto su criteri interni, in particolare sull'analisi del grado di mantenimento della declinazione bicasuale in sede di rima, un dato che, tuttavia, non è di per sé probante, vista la conservatività propria della *scripta* nord-orientale.

La tipologia dei *recueils* che tramandano il testo spazia da manoscritti di buona fattura (*D*, *F*) ad altri di qualità più bassa (*C*), da volumi inorganici (*E*) a sillogi unitarie (*D*, *F*), a insiemi compositi (*G*), persino a frammenti scorporati da volumi più ampi (*e*). *La Dame escoillee* compare nei *recueils* canonici di *fabliaux*, ma ha avuto anche circolazione autonoma dal resto del *corpus*, come dimostra il caso del ms. *e*. Allo stato attuale delle ricerche, molti di questi volumi sembrano presentare una strutturazione modulare, priva spesso di un progetto editoriale unitario concepito prima della realizzazione delle singole unità materiali (*F*, *G*); oppure, nel caso specifico del ms. *E*, l'organizzazione delle unità codicologiche in uno stesso volume è soltanto tardiva e risale a un periodo in cui il *fabliau* stava attraversando la sua fase di declino.

Nonostante queste difformità a livello di fabbricazione, datazione, provenienza, le sillogi che tramandano *La Dame escoillee* sembrano in molti casi presentare sul piano tematico un'intelaiatura simile, a carattere esemplare, didattico, in cui è talvolta ravvisabile una certa volontà di critica (o una proposta di rilettura) della tradizione letteraria cortese, che pure alcune di queste antologie inglobano al proprio interno (*C*, *D*, *F*). D'altra parte, le molteplici e inevitabili alterazioni che le collettanee hanno subito durante il lungo percorso compiuto per giungere a noi impongono grande cautela nell'analisi dei rapporti fra i testi che tramandano, senza che ciò debba tuttavia scoraggiare lo studioso dal tentare

percorsi ermeneutici volti a migliorare la conoscenza del modo di leggere narrativa in epoca medievale, forse anche del modo di concepire la letteratura, così diverso per molti aspetti dalla nostra prassi, troppo spesso irrigidita in una serie di automatismi. I *recueils* invitano proprio a compiere un esercizio critico, a dimenticare per un momento le nostre categorie interpretative per fare appello a un orizzonte più ampio: nel caso dei *fabliaux*, le sillogi ci invitano ad accantonare il problema legato alla definizione del genere per mettere in primo piano le modalità concrete di circolazione dei testi.<sup>127</sup> Per affrontare lo studio dei *recueils* serve infatti anzitutto un esame attento delle realtà artigianali che sono alla base della realizzazione dei manufatti e delle circostanze in cui sono stati elaborati (*milieux* di produzione, organizzazione del lavoro fra i diversi copisti e decoratori, ecc.).

Con lo stesso obiettivo e a partire da presupposti equivalenti bisognerà studiare meglio la questione dei rimaneggiamenti e delle degradazioni dei testi: essi non sono infatti – lo si è visto – necessariamente da collegare a un'ipotetica trasmissione orale o alla differente destinazione sociale dei manoscritti e delle versioni che essi tramandano. Uno studio attento della realtà materiale che caratterizza i manufatti serve anche a evitare di “sovra-interpretare” i *recueils*, di operare forzature alla ricerca di progetti organici e unitari alla base della loro realizzazione, che invece sovente si dimostra costruita per tappe. Lo studio materiale dei codici e il metodo tradizionale di classificazione delle versioni sono forse l'unica via per uscire dall'*impasse* che ha sovente scoraggiato gli specialisti di fronte all'eterogeneità delle sillogi e per superare le definizioni spesso improprie (“manoscritto di giullare”, “*recueil*-biblioteca”) che sono state usate per definirle. Solo l'insieme di conoscenze derivanti dall'analisi materiale dei codici e dallo studio filologico scrupoloso dei singoli *fabliaux* permette di andare oltre la visione ristretta provocata dall'uso di una troppo *petite lunette*, per riprendere l'immagine usata da Rychner, oppure la visione troppo semplicistica che deriva dall'edizione dei testi in grandi antologie (come quella olandese), che hanno spesso l'esito di li-

<sup>127</sup> Lo si evince dall'analisi condotta nel § 3 sui testimoni della *Dame escoillee* ma il discorso vale ovviamente per l'insieme dei codici che tramandano la narrativa breve antico-francese. Collet, Gingras e Trachsler notano che spesso nella strutturazione di queste sillogi «aucun paramètre ne s'impose, montrant que nos critères modernes n'ont pas entièrement prise sur la réalité médiévale, ce qui nous contraint à les remettre en cause» (Collet–Gingras–Trachsler 2013: 6).

vellare ed eliminare le specificità dei singoli racconti; solo il connubio fra tecniche recenti e metodologie tradizionali potrà così evitare di mettere sullo stesso piano testi (e manoscritti) troppo diversi gli uni dagli altri. Come osserva Trachsler a proposito dei *recueils*,

ce serait sans doute de mauvaise méthode que de chercher à les aborder tous muni d'une seule clé, qui devrait nous donner accès au secret de l'organisation de l'ensemble de ces manuscrits [...]; il serait sans doute plus prudent de se constituer tout un trousseau de clés et, plutôt que de considérer le corpus des manuscrits de fabliaux comme un bloc un et indivisible, mieux vaudrait éventuellement le considérer comme un agglomérat de différents cas de figure.<sup>128</sup>

un indirizzo di metodo, quello indicato dallo studioso, che potrebbe giovare molto alla conoscenza dei *fabliaux* stessi e che invita a considerare il *Nouveau Recueil* pubblicato da Noomen e van den Boogaard più come un fondamentale punto di partenza delle ricerche che come un definitivo punto d'arrivo.

Serena Lunardi  
(Université de Genève)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

*Dame escoillee* = Serena Lunardi, *Il fabliau della «Dame escoillee»*. Studio introduttivo, testo critico e note, Tesi di Dottorato, Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza, XXI ciclo (2007-2008), relatori Alfonso D'Agostino, Philippe Ménard, Michelangelo Picone.

Douin de Lavesne = Douin de Lavesne, *«Trubert», fabliau du XIII<sup>e</sup> siècle*, édition avec introduction, notes et glossaire par Guy Raynaud de Lage, Genève, Droz, 2003.

*Fabliaux* (Montaignon-Raynaud) = *Recueil général et complet des fabliaux ... publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits* par Anatole de Montaignon & Gaston Raynaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872-1890, 6 voll.

*Fabliaux de chevalerie* (Leclanche) = Jean-Luc Leclanche, *Chevalerie et grivoiserie. Fabliaux de chevalerie*, Paris, Champion, 2003<sup>2</sup>.

<sup>128</sup> Trachsler 2010: 39.

- Fabliaux et contes* (Barbazan–Méon) = *Fabliaux et contes des poètes français ...* publiés par Étienne de Barbazan & Dominique-Martin Méon, Paris, Warée, 1808, 4 voll.
- Fabliaux ou contes* (Legrand d'Aussy) = *Fabliaux ou contes, fables et romans du 12e et 13e siècle, traduits ou extraits d'après divers manuscrits ...* par Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, Paris, Onfroy, 1779-1781, 4 voll.
- Fabliaux ou contes* (Legrand d'Aussy 1829<sup>3</sup>) = Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy, *Fabliaux ou contes, fables et romans du 12. et 13. siècle*, 3<sup>e</sup> éd. considérablement augmentée, Paris, Renouard, 1829, 5 voll.
- Fabliaux français* (Ménard) = Philippe Ménard, *Fabliaux français du Moyen Âge. Deuxième éd. revue, corrigée et augmentée*, Genève, Droz, 1998.
- Gautier de Coinci = Gautier de Coinci, *Miracles, Music, and Manuscripts*, ed. Kathy M. Krause & Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006.
- Gautier le Leu = Charles Harold Livingston, *Le jongleur Gautier le Leu, étude sur les fabliaux*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1951.
- Lai d'Aristote* = *Le «Lai d'Aristote» de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*, éd. par Maurice Delbouille, Paris, Belles Lettres, 1951.
- Longnon 1901-1914 = Auguste Longnon, *Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie, 1172-1361*, Paris, Imprimerie Nationale, 1901-1914, 3 voll.
- NRCF = *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par Willem Noomen & Nico van den Boogaard, Assen, van Gorcum, 1983-1998, 10 voll.
- Partenopeu de Blois* = <http://www.hrionline.ac.uk/partenopeus/main.html>.
- Putains et Lecheors* = Philippe Ménard, *Une nouvelle version du dit «Des putains et des lecheors»*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 113 (1997): 30-38.
- Quattro fabliaux* (Tavani) = Giuseppe Tavani, *Quattro fabliaux*, L'Aquila, Japadre, 1997.
- Raoul de Houdenc, *Le Songe d'Enfer* = *The «Songe d'Enfer» de Raoul de Houdenc. An Edition based on All the Extant Manuscripts*, ed. by Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.
- Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel* = Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. critique par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004.
- Rutebeuf = Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, Paris, Picard, 2 voll.
- Segretain moine* = Veikko Väänänen, «*Du segretain moine*», *fabliau anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle*, Helsinki, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1949.
- Trois fabliaux* (Walters-Gehrig) = *Trois fabliaux*, hrsg. von Martha Walters-Gehrig, Tübingen, Niemeyer, 1961.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Azzam 2005 = Wagih Azzam, *Un recueil dans le recueil. Rutebeuf dans le manuscrit Bnf f. fr. 837*, in Milena Mikhaïlova (éd. par), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005: 193-201.
- Azzam–Collet 2001 = Wagih Azzam, Olivier Collet, *Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l’Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de civilisation médiévale» 44 (2001): 207-245.
- Azzam–Collet 2002 = Wagih Azzam, Olivier Collet, *Le «Conte du Graal» de Chrétien de Troyes sous l’œil du XIII<sup>e</sup> siècle: le témoignage d’un exemplaire atypique (Burgerbibliothek Bern 354)*, in Olivier Collet, Yasmina Foehr Janssens, Sylviane Messerli (éd. par), *“Ce est li fruis selonc la letre”. Mélanges offerts à Charles Mela*, Paris, Champion, 2002: 69-93.
- Azzam–Collet–Foehr–Yanssens 2005 = Wagih Azzam, Olivier Collet, Yasmina Foehr Yanssens, *Les manuscrits littéraires français: pour une sémiotique du recueil médiéval*, «Revue belge de Philologie et d’Histoire» 83 (2005): 639-69.
- Bédier 1925 = Joseph Bédier, *Les fabliaux. Étude de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge*, 4<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Paris, Champion, 1925.
- Bianciotto–Salvat 1984 = Gabriel Bianciotto, Michel Salvat (éd. par), *Épopée animale, fable, fabliau*. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981, Paris, PUF, 1984.
- Bolduc 1999 = Michelle Bolduc, *Silence’s Beasts*, in Debra Hassig (ed. by), *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, New York·London, Garland, 1999: 185-209.
- Boutet 1985 = Dominique Boutet, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985.
- Burrows 2005 = Daron Burrows, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Oxford·Bern·Berlin·Frankfurt a.M.·New York·Wien, Peter Lang, 2005.
- Busby *et alii* 1993 = Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones, Lori Walters (ed. by), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam·Atlanta, Rodopi, 1993, 2 voll.
- Busby 1999 = Keith Busby, *Fabliaux and the New Codicology*, in Kathryn Karczewska, Tom Conley (ed. by), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam·Atlanta, Rodopi, 1999: 137-60.
- Busby 2002 = Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam·New York, Rodopi, 2002, 2 voll.
- Collet 2013 = Olivier Collet, *Les “ateliers de copistes” aux XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles: errances philologiques autour du «Chevalier qui faisait parler les Cons»*, in Alain Corbellari, Yan Greub, Marion Uhlig (éd. par), *“Philologia ancilla litteraturae”. Mélanges de philologie et de littérature française du Moyen Âge offerts au Profes-*

- seur Gilles Eckard par ses collègues et anciens élèves*, Genève, Droz, 2013 (in c.s.).
- Collet–Gingras–Trachsler 2013 = Olivier Collet, Francis Gingras, Richard Trachsler, *Présentation*, «Études françaises» 48/3 (2013): 5-9.
- Cowper 1959 = Frederick A.G. Cowper, *Origins and Peregrinations of the Laval-Middleton Manuscript*, «Nottingham Mediaeval Studies» 3 (1959): 3-18.
- Engammare 2003 = Isabelle Engammare, *Notule sur l'illustration du ms. fr. 2188*, in Douin de Lavesne: XXVII-XXXIV.
- Faral 1934 = Edmond Faral, *Le manuscrit fonds français 19152 de la Bibliothèque Nationale, reproduction phototypique*, Paris, Droz, 1934.
- Foehr-Yanssens–Collet 2010 = Yasmina Foehr-Yanssens, Olivier Collet (éd. par), *Le recueil au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2010.
- François 1963 = Charles François, *Perrot de Neele, Jean Madot et le ms. B.N. fr. 375*, «Revue belge de Philologie et d'Histoire» 41 (1963): 761-79.
- Gaggero–Lunardi 2013 = Massimiliano Gaggero, Serena Lunardi, *Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6*, in c.s. in «Critica del Testo» (2013).
- Giannini 2013 = Gabriele Giannini, *Poser les fondements: lieu, date et contexte (essai sur le recueil L.II.14 de Turin)*, «Études françaises» 48/3 (2013): 11-31.
- Gingras 2010 = Francis Gingras, *Mise en recueil et typologie des genres aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles: romans atypiques et recueils polygénériques («Biausdous», «Cristal et Clarie», «Durmart le Gallois» et «Mériadenc»)*, in Foehr-Yanssens–Collet 2010: 91-111.
- Gingras 2011 = Francis Gingras, *Pour faire court: conscience générique et formes brèves au Moyen Âge*, in Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner, Michelle Szkilnik (éd. par), *Faire court. L'esthétique de la brièveté au Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011: 155-79.
- Hanna 1986 = Ralph Hanna, *Booklets in Medieval Manuscripts*, «Studies in Bibliography» 39 (1986): 100-111.
- Hanna–Turville-Petre 2010 = Ralph Hanna, Thorlac Turville-Petre (ed. by), *The Wollaton Medieval Manuscripts. Texts, Owners & Readers*, Woodbridge, York Medieval Press, 2010.
- Hasenohr 1999 = Geneviève Hasenohr, *Les recueils littéraires français du XIII<sup>e</sup> siècle: public et finalité*, in Ria Jansen-Sieben, Hans van Dijk (éd. par), *Codices miscellaneorum*, Brussel van Hulthem Colloquium 1999 (Archives et Bibliothèques de Belgique / extranummer 60), Bruxelles, Association des archivistes et bibliothécaires de Belgique, 1999: 37-50.
- Hypercodex = <http://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/Hypercodex10.htm>.

- Jodogne 1966 = Omer Jodogne, *Considérations sur le fabliau*, in Pierre Gallais, Yves-Jean Riou (éd. par), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'Études médiévales, 1966, 2 voll.: II, 1043-55.
- Lacy 1993 = Norris J. Lacy, *Reading fabliaux*, New York · London, Garland, 1993.
- Leclanche 2006 = Jean-Luc Leclanche, *Remarques sur les cibles du rire dans les fabliaux de chevalerie*, in Huguette Legros et alii (éd. par), "Remembrances et Resveries". *Hommage à Jean Batany*, Orléans, Paradigme, 2006: 153-62.
- Lunardi 2010 = Serena Lunardi, «*La Dame escoillee*» e «*Die Vrouwen Zucht*»: nuove ricognizioni intorno al tema della "bisbetica domata", «*Critica del Testo*» 13/2 (2010): 139-89.
- Martin 1983 = Jean-Pierre Martin, *La «Male Dame», ou la courtoisie renversée*, in Danielle Buschinger, André Crepin (éd. par), *Comique, satire et parodie dans la tradition rénardienne*. Actes du Colloque des 15 et 16 janvier 1983, «*Göppinger Arbeiten zur Germanistik*» 391 (1983): 71-80.
- Meneghetti 2013 = Maria Luisa Meneghetti, *Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze medievali*, «*MR*» 37 (2013): 1-19.
- Morend 2009 = Gaëlle Morend, *La mise en recueil et le ms. Paris, BnF, f.fr. 12603. Les pièces brèves: un recueil dans le recueil?*, Mémoire de master sous la direction conjointe d'Olivier Collet et Yasmina Foehr-Yanssens, Université de Genève, Faculté de Lettres, février 2009.
- Nixon 1989 = Terry Nixon, *The role of audience in the development of French vernacular literature in the twelfth and early thirteenth century: with a descriptive catalogue of manuscripts*, PhD. Diss., University of California Los Angeles, 1989.
- Nixon 1993 = Terry Nixon, *Catalogue of Manuscripts*, in Busby et alii 1993: II, 1-85.
- Noomen 1981 = Willem Noomen, *Qu'est-ce qu'un fabliau?*, in Alberto Varvaro (a c. di), *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Napoli, 15-20 aprile 1974, Napoli, Macchiaroli, Amsterdam, J. Benjamins, 1981, 5 voll.: V, 421-32.
- Nykrog 1973 = Per Nykrog, *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale. Nouvelle édition*, Genève, Droz, 1973.
- Robinson 1980 = Pamela Robinson, *The Booklet: a Self-Contained Unit in Composite Manuscripts*, «*Codicologica*» 3 (1980): 46-49.
- Rychner 1960 = Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Genève, Droz, 1960, 2 voll.
- Stones 1993 = Alison Stones, *The Illustrated Chrétien Manuscripts and their Artistic Context*, in Busby et alii 1993: I, 227-68.
- Stones 2010 = Alison Stones, *Two French Manuscripts: WLC/LM/6 and WLC/LM/7*, in Hanna-Turville-Petre 2010: 41-56, tavv. 4-6, figg. 8-9.

- Stout 2013 = Julien Stout, *Une vie en plusieurs exemplaires. Observations sur le contexte manuscrit des «Poèmes de l'Infortune» de Rutebeuf*, «Études françaises» 48/3 (2013): 33-58.
- Stutzmann–Tylus 2006 = Dominique Stutzmann, Piotr Tylus, *Les manuscrits médiévaux français et occitans de la Preussische Staatsbibliothek et de la Staatsbibliothek zu Berlin*, Preussischer Kulturbesitz, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006: 144-51.
- Thompson 1955-1958 = *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, revised and enlarged Edition by Stith Thompson, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger, 1955-1958, 6 voll.
- Trachsler 1994 = Richard Trachsler, *Le recueil Paris, BN fr. 12603*, «Cultura Neolatina» 65 (1994): 189-211.
- Trachsler 2010 = Richard Trachsler, *Observations sur les recueils de fabliaux*, in Foehr-Yanssens–Collet 2010: 35-46.
- van den Boogaard 1978 = Nico van den Boogaard, *Les fabliaux: versions et variations*, «Marche Romane» 27 (1978): 149-61.
- van den Boogaard 1984 = Nico van den Boogaard, *La définition du fabliau dans les grands recueils*, in Bianciotto–Salvat 1984: 657-68.
- Varvaro 2001 = Alberto Varvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, «Rom.» 119 (2001): 1-75.

RIASSUNTO: Il contributo è un'indagine preliminare all'edizione critica della *Dame escoillee*, un *fabliau* composto intorno alla metà del Duecento che presenta alcuni tratti peculiari rispetto al *corpus* di appartenenza. L'intento è quello di analizzare i sei testimoni che tramandano il racconto in un'ottica non esclusivamente rivolta all'analisi singolare del testo oggetto d'esame; si intende piuttosto ricavare dalle più recenti indagini sui *recueils* di *fabliaux* alcuni strumenti utili alla comprensione del testo e a una sua più precisa collocazione nel panorama letterario coevo; di fatto questo panorama era costituito – agli occhi dei suoi primi lettori – dalle sillogi manoscritte: sono queste ultime perciò ad avere fornito il contesto in cui i primi fruitori del racconto l'hanno letto e interpretato. Coniugare l'approccio tradizionale della classificazione dei testimoni nell'edizione di singoli testi a un inquadramento di quegli stessi testi nel complesso dei *recueils* che li tramandano (con un'attenzione specifica al contesto e alle modalità di fabbricazione dei codici) è forse il metodo più idoneo a chiarire meglio le dinamiche interne al *corpus* dei *fabliaux*, a superare l'errore «di volere a tutti i costi raccogliere in un *corpus* indifferenziato una congerie di testi» estremamente variegata e sfuggente alle categorie critiche consuete (Tavani 1997: 10).

PAROLE CHIAVE: *fabliau*, *mise en recueil*, manoscritto

ABSTRACT: The contribution proposes an examination of the six manuscripts containing *La Dame escoillee*, a *fabliau* probably composed halfway through the 13th century, which is characterized by some peculiarities in comparison with the other texts belonging to the same *corpus*. The author intends to examine the *recueils* containing *La Dame escoillee* to find out some elements useful to the interpretation of the text and to its placing in the contemporary literary and cultural context. This research is based on the method recently applied to the study of *fabliaux* and their manuscript tradition by an international group of researchers (Universities of Geneva, Montreal, and Zurich): it is preliminary to the critical edition of this specific text, but is also intended to propose a reflection about the modern notion of *fabliau* and about its applicability and pertinence to the study of the varied and unsettled group of texts which are traditionally grouped together in the same *corpus*.

KEYWORDS: *fabliau*, *mise en recueil*, manuscript

*CARO PADRE MËO, DE VOSTRA LAUDE*  
(GUIDO GUINIZZELLI) E *FIGLIO MIO*  
*DILETTOSO, IN FACCLA LAUDE* (GUITTONE  
D'AREZZO): POLEMICHE LETTERARIE  
O SIRVENTESI INCROCIATI?\*

1. PREMESSA

L'etichetta *sirventese* o *serventesese* è molto ampia: generalmente fa riferimento a un genere letterario occitano di cui la *Doctrina de compondre dictacts*<sup>1</sup> dice che «se serveix e es sotmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes», cioè un genere che ha molto da vedere con la struttura melodica e strofica d'una *canço* per adattare contenuti satirici o parodici.

Tra i diversi tipi di *sirventesi* (personali, morali, religiosi, politici, sociali e via dicendo) figura il *sirventese* letterario, in stretto rapporto con la polemica letteraria e i dibattiti fra i trovatori (si pensi ai componimenti di Peire de Alvernha o del Monaco di Montaudon) e che nella lirica gallego-portoghese identifichiamo subito con la *cantiga de escarnio* (tantissime contro il giullare Lourenço o il trovatore Pero d'Ambroa), che ha anche una forte connessione con la *tenso* e un certo rapporto con l'*ensenhamen* ('*sirventese-ensenhamen*') e addirittura il *gap*, in cui il trovatore deride se stesso.

In tutte le definizioni italiane di *sirventese*<sup>2</sup> se ne sottolinea l'origine provenzale e il contenuto originariamente celebrativo, poi anche politi-

\* Derivato dal progetto di ricerca «El sirventés literario en la lírica románica medieval» finanziato dal MICINN (FFI 2008-05481).

<sup>1</sup> Per il cui testo, cf. Raimon Vidal (Marshall).

<sup>2</sup> Per esempio, quella di Zingarelli: «Componimento di origine provenzale, di contenuto originariamente politico, poi morale, religioso e sim.»; si veda anche Sabatini Coletti, De Felice-Duro, ecc., o quell'altra più ampia di Treccani: «Componimento poetico, talvolta musicato, di origine provenzale, inizialmente dedicato dal cortigiano al proprio signore, e in seguito, nei secoli XIII e XIV, usato in tutte le letterature romanze occidentali per trattare temi svariati, dall'invettiva personale agli argomenti politici, guerreschi, apologetici, didattici, religiosi, con esclusione di quelli amorosi».

co o morale o altri simili, fatta eccezione per il tema amoroso che ne è programmaticamente escluso.

I sirventesi piú numerosi sono di tema morale o politico – infatti i componimenti d'argomento politico o morale trovano la loro massima espressione nel sirventese e nel discordo –, ma vi è anche una tendenza alla satira, soprattutto a quella letteraria (il sirventese letterario è di solito un componimento polemico, di tono satirico, mordace e aggressivo), con la presenza di altre sfumature di notevole interesse.

Infatti nella letteratura italiana il *serventese* / *sirventese* / *sermentese*, parola presa direttamente dal provenzale *sirventese*, è un termine abbastanza eterogeneo che indica un componimento di schema e d'argomento vario che non ha molti rapporti con il sirventese provenzale, per esempio nella metrica: mentre il sirventese provenzale ha le stesse forme metriche della canzone, il sirventese italiano ha un campo di forme metriche differenti. Non dimentichiamo che per i provenzali la metrica forma un'unità con la melodia, ma gli italiani, avendo perduto questo versante musicale, non percepiscono l'utilità di usare degli schemi ormai conosciuti ed usati.

In Italia il sirventese appare sullo scorcio del sec. XIII (il piú antico sirventese in volgare italiano è il “Serventese romagnolo” contro Carlo d'Angiò e i guelfi); ci sono pochi testi che si autodefiniscono tali, eccezione fatta per *Da poi che piace all'alto dio d'amore*, il «sirventese coperto di fiori» dei *Memoriali Bolognesi*, e la dantesca *Pistola sotto forma di sirventese* («compuosi una pistola sotto forma di serventese»).<sup>3</sup> Forse il piú noto sirventese scritto da un trovatore italiano è il *Compianto per la morte di Ser Blacatz* di Sordello da Goito.<sup>4</sup>

Mentre nella lirica occitana il sirventese rappresentava un genere assai eterogeneo, non connotato contenutisticamente ma formalmente, in

<sup>3</sup> «Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore, quanto da la mia parte, sí mi venne una volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarla di molti nomi di donne, e spezialmente del nome di questa gentile donna. E presi li nomi di sessanta le piú belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e *compuosi una pistola sotto forma di serventese*, la quale io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne», *Vita Nuova* VI).

<sup>4</sup> Nel sec. XIV il sirventese fu coltivato in modo particolare da Antonio Pucci e da Simone Serdini.

area italiana la tendenza alla *contraffattura* (dal tedesco *Kontrafactur*) con cui un testo veniva composto, ricalcando melodie preesistenti e non apportando modifiche alla musica, si misura esclusivamente sul piano testuale e per questa ragione il confronto con il sirventese perde mordente, anche in virtù della sua realizzazione nella forma fissa del sonetto.<sup>5</sup>

## 2. POLEMICA LETTERARIA

Poiché le sfumature fra il sirventese e la polemica sono variegate, è necessario evidenziare le caratteristiche della polemica letteraria,<sup>6</sup> che si delinea come un insieme di riflessioni condotte attraverso una costante relazione intertestuale e interdiscorsiva del trovatore con i poeti a lui precedenti e coevi (per esempio Giacomo da Lentini e i trovatori a lui contemporanei) rispetto al sirventese: ci troviamo di fronte, dunque, a una serie di atteggiamenti critici, antagonisti e fortemente satirici.

La polemica letteraria si trova in diverse canzoni nelle quali, per esempio, la ritrattazione dell'idea d'amore da cui il poeta vuole affannosamente allontanarsi si delinea anche come una critica implicita a chi di quella idea si faceva campione e promotore, tanto da elevarla a paradigma poetico. Per questo motivo, accanto all'esplicito rifiuto di una poetica, possiamo intravedere altri nuclei di critica sia verso la poetica dei trovatori, sia verso i primi eredi dei poeti occitani, gli autori della scuola siciliana.<sup>7</sup> Così canzoni come *Ora parrà s'eo saverò cantare* o *Altra fiata aggio già, donne parlato* restituiscono una immagine nitida delle preferenze guittoniane e si ergono a primi esempi di polemica letteraria in versi nella variante "riflessiva".

<sup>5</sup> Cfr. Marcenaro 2010: 98-9, che aggiunge: «Nondimeno, è evidente che la tenzone, genere estremamente connotato sul piano formale, non può essere classificata sullo stesso piano del genere principe nel sistema poetico italiano, la canzone; la possibilità retorica offerta dalla risposta per le rime, pertanto, diviene un parametro che partecipa di questa connotazione "mediana", autorizzando così una pur parziale omologia con la funzione del sirventese. La polemica letteraria si configura, in ultima istanza, come modalità sottogenerica della tenzone in sonetti, formando parte di una più generale inclinazione discorsiva e dialettica della lirica duecentesca».

<sup>6</sup> Si veda l'acuta analisi, in particolare della funzione antagonista, di Bruni 1995.

<sup>7</sup> Sull'argomento, si veda Borra 2000.

Polemica letteraria si trova anche in alcuni componimenti in cui la controversia si articola in testi di corrispondenza (siano o meno dotati di risposta), come per esempio la canzone di Chiaro Davanzati *Valer vorria s'io mai fui validore*, in risposta all'esortazione di Guittone di moderare la quantità della sua produzione poetica,<sup>8</sup> alla quale egli replica con il suo "vorrei ma non posso".

La polemica letteraria, con la difesa delle proprie posizioni estetiche, è rivelata soprattutto nelle canzoni, prive di valore corresponsivo e dedicate al dibattito estetico, mentre il sirventese si rivela nella tenzone in sonetti, molto spesso secondo il modello della risposta per le rime, neella quale si sviluppano i toni piú apertamente polemici, toccando anche il settore del vituperio personale.

In questo senso, un buon esempio di polemica letteraria *lato sensu* è la tenzone *Di pic(i)olo alber grande frutto atendo*, fra Chiaro Davanzati e Monte Andrea. Il dibattito prende spunto da una richiesta rivolta da Chiaro a Monte Andrea in merito al rapporto fra Amore e sofferenza (*S'amor per astio cresce ì[n] nulla guisa*) espresso mediante la consueta metafora bellica: il guerriero attende la pace. Le risposte di Monte Andrea sollecitano una rettifica di Chiaro, che fa finta di non aver capito il significato delle sue parole. Chiaro, nel sonetto *Se per onore a voi grazie rendesse*, introduce un elemento nuovo: «Pensate non v'inganni lo rimare; / ca l'amendare – dà, poi bon atore. / Di ciò 'n d'amendo io non arico mai» (vv. 12-14). La risposta di Monte *A fare onor qual omo s'aprendesse* offre uno spunto analogo («e non m'ingannò rima ch'io vedesse», v. 10), ma sono i sonetti conclusivi a condurre la tenzone dall'argomento della fenomenologia d'Amore al tema propriamente letterario. Monte afferma infatti di non aver compreso i versi dell'ultimo sonetto di Chiaro *Omo c'avene a bene e' pò sapere*, chiamando in causa argomenti molto simili a quelli già visti nel contesto delle rampogne anti-guittoniane. E si possono considerare anche come polemiche letterarie la forte opposizione tra i seguaci di Guittone e non guttoniani, legati alla tradizione della scuola poetica siciliana della corte di Federico II.

<sup>8</sup> Si veda Chiaro Davanzati (Menichetti): 163.

## 3. LA TENZONE TRA GUIDO GUINIZZELLI E GUITTONE D'AREZZO

La maggior parte della produzione poetica di Guinizzelli dipende sia dai moduli della scuola siciliana, sia da quella toscana di Guittone, fino al punto in cui è evidente un salto di qualità. Siamo in un momento in cui Guittone e Guinizzelli appartengono a due gruppi differenti: nel primo gruppo, oltre a Giacomo da Lentini, vi sarà anche Guittone; nel secondo, Guinizzelli, che apre un nuovo cammino nella metafisica dell'amore. Accanto a lui, Dante stesso (non è necessario ricordare l'episodio in cui Bonagiunta dice «il nodo che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil nove ch'i odol» *Pg* XXIV), perché infatti le «vostre penne» (quelle di Guinizzelli e Dante) hanno un nuovo stile di fare poesia, di fronte alle «nostre» (quelle del Notaio, dello stesso Bonagiunta e del maestro Guittone). Queste parole segnano una chiara divisione tra il primo gruppo (dolce stile) e il secondo. Guittone, in molti altri momenti (*S'eo tale fosse*), critica Guinizzelli per troppo dottrinale.

Dante, come sappiamo, valuta molto positivamente la poetica guinizzelliana nella *Vita Nuova*, affermando «Amore e 'l cor gentile sono una cosa / sí come il *saggio* in suo dettare pone» (XX, 3, 1-2), riconoscendo chiaramente Guinizzelli come padre del nuovo stile. Invece, critica Guittone parecchie volte, prima nella *Vita Nuova* e nel *De Vulgari* considerandolo oscuro, e poi anche nella *Commedia*, in cui dice apertamente per bocca del bolognese che l'aretino è poco intelligente, stupido e poco arguto – nel canto XXVI del *Purgatorio*, Dante immagina di trovare Guinizzelli – «e lascia dir li *stolti* / [...] / Così fer molti antichi di Guittone, / di grido in grido per lui dando pregio, / fin che l'ha vinto il ver con piú persone» (vv. 119-126). Altrettanto fa nella stessa cantica (XI, vv. 97-99), in cui *L'uno e l'altro Guido* forse si riferiscono a Guido Guinizzelli e Guittone d'Arezzo, anziché a Guinizzelli e a Cavalcanti, come si pensava. Qui Dante critica non solo l'incapacità linguistica dell'aretino, che non considera un buon artefice del parlar materno, ma anche un cattivo maestro sul piano dell'ispirazione poetica.

Si tratta, quindi, di una polemica letteraria che questi poeti sostengono a lungo.

### 3.1. «Caro padre mēo, de vostra laude» (sirventese? guinizzelliano)

Il sonetto di Guido Guinizzelli *Caro padre mēo, de vostra laude*, indirizzato a Guittone d'Arezzo, è stato tradizionalmente interpretato come un omaggio di un giovane Guinizzelli al caposcuola toscano, apostrofato come «caro padre», «riconosciuto come padre, uomo di saver e mastro di tecnica e stile». <sup>9</sup> Frate Guittone <sup>10</sup> sarebbe invitato a correggere il *vizio* e i *debel' vimi* della canzone che accompagna il sonetto. <sup>11</sup> Questa interpretazione continua ancora a suscitare perplessità, fra l'altro perché non pare logico che Guittone, il quale polemizzò a lungo contro Cavalcanti e Dante, fosse lodato proprio da Guinizzelli, amico e fondatore del *dolce stile*, avendo esercitato, dunque, un profondo influsso sui due poeti fiorentini. Infatti, siamo totalmente d'accordo con Paolo Borsa quando afferma che il menzionato sonetto non è una laude d'un ingenuo Guinizzelli <sup>12</sup> al padre d'una generazione antica, che adoperava una lingua oscura e arcaica di fronte al nuovo stile, alla nuova lingua, che preconizzava prima Guinizzelli e poi Cavalcanti e Dante, ma un sonetto critico. Possiamo catalogarlo, quindi, come sirventese?

Seguendo molto da vicino lo studio di Borsa, facciamo un'analisi dettagliata dei fatti:

<O> caro padre mēo, de vostra laude  
non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi,  
ché 'n vostra mente intrar vizio non aude,  
che for de sé vostro saver non l'archi.

4

Nella prima quartina, Guinizzelli afferma che non è necessario che qualcuno s'imbarchi nell'impresa di lodare Guittone – che chiama «pa-

<sup>9</sup> Borsa 2002.

<sup>10</sup> «frate gaudente, beninteso, d'un ordine cavalleresco, aristocratico, non frate minore» (Dionisotti 1967: 49).

<sup>11</sup> Contini ipotizza che la canzone inviata a Guittone fosse *Lo fin preg'avanzato*, il cui «guittonismo formale» avrebbe costituito un ulteriore elemento di ossequio nei confronti dell'aretino. Gorni scopre nei *debel'vimi* un'allusione ai «legami lassi della testura» della canzone. Rossi, Moleta ed altri studiosi propongono, invece, che la canzone inviata a Guittone fosse *Al cor gentile...* con delle rime che non hanno alcuna relazione con altri elementi (si veda Borsa 2002: 47-8).

<sup>12</sup> Non è logico che Guinizzelli lodasse frate Guittone; è più naturale che, sotto l'apparenza ossequiosa, si nascondesse una forte critica, che forse fu l'origine delle posteriori critiche di Cavalcanti e dello stesso Dante contro Guittone.

dre» –, dato che nella sua mente (in quella del maestro) non osa entrare nessun vizio che lui non sappia cancellare, buttare via, saettare fuori con l'arco. Apparentemente è solo la lode di un discepolo al suo maestro. Eppure cosa si nasconde dietro la parola *saver*? Guittone era stato un uomo avaro, con una vita ambigua di frate coniugato.<sup>13</sup> Infatti, Guittone, che subì innumerevoli critiche, polemizzò per difendersi da tante e tante accuse. Guinizzelli qui, ironicamente, critica duramente la cattiva fama di Guittone (*vizio*). Una critica molto acuta e mordace, propria di un sirventese morale? Il *saver* è chiaramente un fatto d'ipocrisia: Guittone, com'era tipico dei frati, sa come comportarsi per fare apparire ufficialmente una cosa e nascondere un'altra del tutto differente.

A ciascun rëo sí la porta claude,  
che sembr' à piú via che Venezia' à Marchi;  
entr' a' Gaudenti ben vostr' alma gaude,  
ch'al me' parer li gaudii àn sovrararchi.

8

Nella seconda quartina Guinizzelli afferma che in questo modo egli chiude la porta a tutti i vizi (*a ciascun rëo*) di cui, a quanto pare, ve ne sono piú di quanti Marchi ci siano a Venezia – il nome di Marco è a Venezia, come tutti sappiamo, molto comune – e che tra i frati Gaudenti l'anima di Guittone «gaude» bene. Apparentemente tutto in ordine: Guinizzelli sottolinea tanti e tanti “gaudi” di Guittone, ma in realtà questo eccesso di insistenza sui “gaudi” del maestro, che al parere di Guinizzelli *àn sovrararchi*, non sono altro che una dura critica – tutti sapevano com'era il comportamento di questi frati gaudenti –, una lode rinfacciata, un sirventese morale?

<sup>13</sup> L'ordine dei frati gaudenti, cioè “cavalieri di Maria Vergine gloriosa”, venne fondato verso l'anno 1260 – Guittone entrò a formar parte dell'ordine nel 1265 – a Bologna e riconosciuto dal papa Urbano IV. Il nome di *frati gaudenti* si ricollegava alla spiritualità ispirata alla *letizia* evangelica predicata da San Francesco, ma presto l'ordine degenerò; molti membri rivestirono cariche politiche, con una condotta poco esemplare, e perciò l'epiteto satirico ed ironico di “capponi di Cristo” – Dante, colloca nell'Inferno i frati gaudenti sopportando cappe dorate di piombo: «E l'un rispuose a me: “Le cappe rance / son di piombo sí grosse, che li pesi / fan cosí cigolare le lor bilance» (XXIII, vv. 100-102) – si tratta di Catalano de' Malavolti e Loderingo degli Andalò, nati a Bologna verso il 1210, condannati fra gli ipocriti per aver governato Firenze con l'obiettivo ufficiale di rappacificare le due fazioni di guelfi e ghibellini, ma con il segreto di favorire i primi; da ciò deriva il loro castigo di portare cappe rilucenti esternamente, ma in realtà di piombo pesantissimo, che li opprimeranno per sempre.

Prendete la canzon, la qual io porgo  
 al saver vostro, che l'aguinchi e cimi,  
 ch'a voi ciò solo com' a mastr' accorgo,

11

Nella prima terzina Guinizzelli consiglia Guittone di accettare la canzone esposta al suo sapere, affinché la perfezioni e la ripulisca di ogni dato superfluo; soltanto lui che è un maestro lo potrà fare. Ma si tratta di un testo molto ironico, perché com'è possibile che l'elogio di un frate gaudente (Guittone) giunga proprio da un bolognese (Guinizzelli conosceva molto bene l'ambiguo atteggiamento degli emiliani gaudenti) che era laico e anche ghibellino?<sup>14</sup> Si tratta allora di un sirventese morale, in cui Guittone viene considerato maestro d'ipocrisia e di ambiguità?

ch'ell'è congiunta certo a debel' vimi:  
 però mirate di lei ciascun borgo  
 per vostra correzion lo vizio limi.

14

Nell'ultima terzina Guinizzelli afferma che la canzone è stretta da deboli legami e perciò Guittone deve badare che ogni sua parte emendi la propria imperfezione facendone una correzione. Ma è proprio questo il senso? Di certo non lo è; c'è dietro una critica, se non feroce, almeno mordace? E allora si tratta di un sirventese morale, in cui Guinizzelli attacca il "maestro" della "correzione"?

Nonostante il tono del sonetto,<sup>15</sup> che ci potrebbe far pensare ad un vero e proprio omaggio filiale, è evidente la critica allo stile guittoniano.<sup>16</sup> È chiaro che il componimento possiede una doppia significazione: si presenta come una lode, ma in realtà è una critica. Il *vizio* (v.3) di Guittone, il suo *savere* (vv. 4, 10) sarebbero una forte critica alla sua condizione di frate della Milizia della Vergine, congregazione formata da troppi membri, *sovralarchi* (v. 8) che godono di eccessivi privilegi, *gau-*

<sup>14</sup> «I dubbi permangono: è mai possibile che, se un guittoniano come Ubertino attacca il presunto *saver* di frate Guittone e la sua condizione di gaudente coniugato, Guido invece, che davvero guittoniano non appare mai, si profonda in una sperticata e pocco opportuna lode?» (Borsa 2002: 58-9).

<sup>15</sup> In tutto il sonetto, accanto all'uso di un lessico ricercato, molti latinismi, gallicismi, provenzalismi e qualche dialettalismo; oltre alla presenza di numerose metafore, dominano i precetti della retorica medievale: *equivocatio*, *repetitio*, ecc. Tutto ciò per abbellire, ornare e rendere ambigua la critica del bolognese contro l'aretino.

<sup>16</sup> Borra ha definito il sonetto come «una irrispettosa parodia» dello stile dell'aretino.

*dii* (v. 8) e Guittone come il resto dei frati gaudenti se la spassa e ha molti soldi, *à piú via che Venezia' à Marchi* (v. 6). Si può trattare di una satira mordace che si adegua perfettamente al sirventese morale.

### 3.2. «Figlio mio diletto, in faccia laude» (sirventese? guittoniano)

Guittone comprende perfettamente il senso del sonetto di Guinizzelli, il vero bersaglio dei versi del bolognese: leggendovi una dura critica al suo modo di poetare, e non potendo sperare nessuna lode, né nessun omaggio da parte sua, allora egli risponde allo stesso modo per continuare la polemica. Come possiamo catalogare il suo sonetto? Una tenzone propriamente detta, una polemica letteraria tra i due poeti? Oppure un sirventese in risposta all'altro sirventese? Ad ogni modo, Guittone replica alle accuse del poeta stilnovista con il sonetto *Figlio mio diletto, in faccia laude* che, nell'interpretazione tradizionale, viene letto come un rifiuto delicato di paternità, con il quale l'aretino vorrebbe chiudere una volta per tutte, ma in modo elegante, il discorso con il bolognese: ma non è così. Analizziamolo piú accuratamente (il testo è quello dei *PD*, ma ritoccato come nel saggio di Borsa 2002):

Figlio mio diletto, in faccia laude  
 non con descrezion, sembrame, m'archi:  
 lauda sua volenter non saggio l'aude,  
 se tutto laudator giusto ben marchi;

4

Nella prima quartina, Guittone usa *Figlio mio diletto* in senso ironico (*diletto*, oltre a 'diletto', significa anche 'che produce diletto' alludendo, forse, alla dimensione ludica del testo di Guinizzelli), ma in perfetta consonanza con *Caro padre mèo*, e subito dopo gli risponde polemizzando piú profondamente non solo con la forma utilizzando un lessico tagliente e deciso, ma anche con il contenuto. Infatti, Guittone rimprovera a Guinizzelli di avergli scagliato in piena faccia una saetta senza troppa discrezione, dicendogli, inoltre, di ricordare che solamente chi non è saggio (e lui non lo è per niente) ascolta volentieri la propria lode anche quando il bel lodatore (*laudator giusto*) colpisce il segno raggiungendo pienamente l'obiettivo.

per che laudar·te te non cor me' laude,  
 tutto che laude mertì e laude marchi:  
 laudando sparte bon de valor laude,  
 legge orrando di saggi e non di marchi.

8

Nella seconda quartina l'aretino dice a Guinizzelli che lui non farà lo stesso, e non lo pagherà con la stessa moneta anche se lo merita: perciò il suo cuore non osa lodarlo con nessuna lode (*laude*) anche se lo merita e cerca i suoi obiettivi a suo vantaggio. Infatti, se consideriamo le leggi del saggio, la lode divide l'uomo valoroso (*de valor*) e sapiente dallo stolto (*marchi*).<sup>17</sup> Una bella e ironica maniera di chiamare Guinizzelli sciocco, stupido e poco intelligente.

Ma se che degno sia figlio m'acorgo,  
 no amo certo guaire a'tte dicimi,  
 ché volonteri a la tua lauda accorgo.

11

Nella prima terzina c'è una fine acutezza di Guittone che sottolinea molto ironicamente che siccome lui s'accorge che Guinizzelli è un degno figlio, saprà accettare le sue correzioni; non vuole fare a meno di correggere (*guaire*) quanto lui ha detto, e volentieri accetta la sua lode (*la tua lauda accorgo*).

La grazia tūa che 'padre' dicimi,  
 che figl' ò tale assai pago, corgo,  
 purché vera sapienza a'ppoder cimi.

11

Infine, nella seconda terzina l'aretino afferma: 'La grazia che mi fai chiamandomi padre, io l'accolgo contento di avere un figlio tale, a patto che tu, per quanto ti sia possibile (*a'ppoder*), coltivi la vera sapienza e non la stupidità'.

In tutto il sonetto, oltre all'uso di un lessico ricercato e oscuro – nell'ambito del più puro stile dell'autore –, con *equivocatio*, *repetitio* e altre figure retotiche: *lauda*, *laude*, *laudator*, *laudar*, *laudando*... per abbellire, ornare e anche conservare la stessa ambiguità di Guinizzelli, osserviamo chiaramente una doppia significazione: da un lato Guittone dà a Gui-

<sup>17</sup> Oltre a 'stolto, stupido' può significare anche 'soldi, denari'.

nizzelli una «lezione tecnica ed stilistica», ma anche una lezione a livello della «struttura profonda».<sup>18</sup>

#### 4. CONCLUSIONE

La tenzone tra Guido Guinizzelli e Guittone d'Arezzo sembrerebbe, dunque, un sirventese: ma qual è la frontiera tra la critica letteraria e il sirventese? Soltanto il grado di critica, il livello d'attacco che nel sirventese è più forte.

Se ritorniamo alla definizione di sirventese, i due sonetti vi rientrerebbero perfettamente:

- a) Tutti e due hanno stretti rapporti con la burla, già dall'*incipit caro padre mèo e figlio mio diletoso*, anzi sono testi con attacchi letterari e perciò rientrano nell'etichetta del sirventese
- b) I due testi sono apparentemente d'argomento celebrativo: «de vostra *laude* / non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi», dice Guinizzelli e Guittone gli risponde: «tutto che *laude* mertì e laude marchi»
- c) I due sonetti non si possono inserire solo nel campo della satira politica (come succede generalmente con i sirventesi), ma anche nel campo della satira morale. Guinizzelli critica non solo l'ipocrisia del comportamento politico, ma anche la falsità morale di Guittone e lui si difende come meglio può.

Quindi, *Caro padre mèo, de vostra laude* non è quello che sembra. Non si tratta affatto di un ingenuo omaggio filiale del giovane stilnovista al "padre" Guittone, perché le parole di Guinizzelli sono tutt'altro che ossequiose, e sotto l'apparente lode e omaggio si trova una forte contestazione contro il frate Guittone, forse perché aveva osato previamente criticare la poetica cavalcantiana e niente di meno anche il modo di poetare di Dante. Lo stesso accade con *Figlio mio diletoso, in faccia laude*, che è tutt'altro che una lode di ringraziamento al "figlio", ma una chiara

<sup>18</sup> «È possibile dimostrare che anche *Figlio mio diletoso* è un testo ambiguo: una garbata risposta alla laude di Guinizzelli che, però, è anche una replica precisa e ferma alla sua critica» (Borsa 2002: 83).

contestazione a livello formale e di contenuto, una forte critica per il basso livello della poesia di Guinizelli (secondo l'opinione dell'aretino).

Si tratterebbe, allora, in senso ampio, di due componimenti polemici, di tono satirico, costruiti chiaramente il secondo come risposta al primo, da catalogare in un primo momento come polemiche letterarie – la linea divisoria tra le polemiche letterarie “reali” e i giochi letterari è molto sottile –, ma anche dal tono mordace e aggressivo, da catalogare quindi come propri e veri sirventesi. Due sirventesi dedicati al dibattito estetico: ogni poeta disdegna la qualità poetica dell'altro (Guinizelli l'arcaicità di Guittone e Guittone lo stile nuovo di Guinizelli); e al dibattito morale: Guinizelli critica la cattiva fama e la vita ambigua del frate aretino, mentre Guittone vitupera l'omaggio troppo impertinente del fondatore del dolce stile nuovo.

Isabel González

(Universidade de Santiago de Compostela)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

Chiaro Davanzati (Menichetti) = Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

Guido Guinizelli (Contini) = *PD*: 484.

Guittone d'Arezzo (Contini) = *PD*: 485.

*PD* = Gianfranco Contini (a c. di), *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Raimon Vidal (Marshall) = *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, ed. by John Henry Marshall, Oxford University Press, 1972.

### LETTERATURA SECONDARIA

Borra 2000 = Antonello Borra, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo, 2000.

Borsa 2002 = Paolo Borsa, *La tenzone tra Guido Guinizelli e frate Guittone d'Arezzo*, «Studi e problemi di Critica Testuale» 65 (2002): 47-88; poi, in forma più ampia, in Id., *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007: 13-59.

- Bruni 1995 = Francesco Bruni, *Agostinismo guittoniano. Risemantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti*, in Michelangelo Picone (a c. di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale, Arezzo, 22-24 aprile 1994, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995: 89-123.
- Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- Marcenaro 2010 = Simone Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, «Revista de Filología Románica» 27 (2010): 77-99.

RIASSUNTO *Caro padre mèo, de vostra laude* di Guido Guinizzelli e *Figlio mio diletto, in faccia laude* di Guittone d'Arezzo sono componimenti polemici, costruiti di certo il secondo come risposta al primo, da catalogare a prima vista come polemiche letterarie, ma anche, per il loro tono aggressivo, come veri e propri sirventesi, dedicati al dibattito estetico (Guinizzelli disdegna l'arcaicità di Guittone e Guittone lo stile nuovo di Guinizzelli) e al dibattito morale (Guinizzelli critica la vita ambigua del frate aretino, mentre Guittone stigmatizza l'omaggio troppo impertinente del fondatore del «Dolce stile»).

PAROLE CHIAVE: Guido Guinizzelli, Guittone d'Arezzo, tenzone, sirventese

ABSTRACT: *Caro padre mèo, de vostra laude* by Guido Guinizzelli and *Figlio mio diletto, in faccia laude* di Guittone d'Arezzo are two polemical essays, certainly made the second as a response to the first, to be cataloged at first sight as literary polemics, but also, due to their aggressive tone, as real «sirventesi» devoted to the aesthetic debate (Guinizzelli disdain the archaic Guittone and the new style of Guinizzelli) and the moral debate (Guinizzelli criticizes the ambiguous life of the monk of Arezzo, while Guittone condemns the impertinent tribute of the founder of the «Dolce stile»).

KEYWORDS: Guido Guinizzelli, Guittone d'Arezzo, tenson, sirvente



LE TUSCULANE DI TULLIO CLARISSIMO  
ORATORE TRADOCTE DI LATINO  
IN VOLGARE FIORENTINO A PITTIONE  
DI MESSERE NUGNIO GUSMANO  
ISPAGNUOLO (PARIS, BNF, MS. IT. 1703)

1. INTRODUZIONE

Nella Bibliothèque Nationale de France è conservato un codice, il ms. It. 1703, della metà del sec. XV, contenente il volgarizzamento fiorentino delle *Tusculanae disputationes* di Marco Tullio Cicerone, sul quale non s'è fino ad ora concentrata, se non in forma incidentale,<sup>1</sup> l'attenzione della comunità scientifica.<sup>2</sup>

Si tratta, a nostro avviso, di un esemplare meritevole di nuova segnalazione, e di indagini più accurate,<sup>3</sup> per molteplici ragioni: risulta, allo stato delle ricerche compiute, il solo testimone in volgare italiano giunti del trattato filosofico; rappresenta, in secondo luogo, il modello certamente utilizzato da Fausto da Longiano per l'edizione a stampa dell'opera (Venezia, 1544);<sup>4</sup> costituisce, in ultima analisi un ulteriore tassello in funzione dello studio della vasta e variegata trasmissione di testi di provenienza italiana nella penisola iberica durante il corso del secolo XV.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Si veda soprattutto Schiff 1905: 60-3; cf. anche Morel-Fatio 1885: 102-8 e Mazzatinti 1887: 2.

<sup>2</sup> Preziose conferme in tal senso provengono dalla redazione scientifica del *Corpus DiVo* (cf. nello specifico Artale–Guadagnini–Vacaro 2010: 352) – e in particolare dal Dott. Giulio Vacaro, cui vanno i nostri ringraziamenti per la disponibilità mostrata – oltre che dallo spoglio condotto dall'*Edizione Nazionale degli Antichi Volgarizzamenti dei testi latini nei volgari italiani* (ENAV).

<sup>3</sup> L'edizione del testo è in fase di preparazione da parte di chi scrive.

<sup>4</sup> Cf. *Tusculane* (Fausto da Longiano) e *infra*.

<sup>5</sup> Sul tema, assai studiato, si segnalano qui i soli López Grigera 1994: 33-47, López Grigera 1995: 211-8, González Rolán–Moreno Hernández–Saquero Suárez-Somonte 2000: 15 ss., González Rolán–Saquero Suárez-Somonte 2001: 115-50, Grepí 2004, Medina Arjona 2005: 441-6, Moreno Hernández 2008: 57-67; si rinvia a quest'ultimo per una rassegna bibliografica esaustiva.

## 2. NOTIZIE STORICHE

Il codice in esame venne acquistato dalla Bibliothèque Nationale de France, assieme ad altri due esemplari (il ms. Esp. 458 e il ms. It. 1702, contenenti rispettivamente il volgarizzamento castigliano del *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludis, et de nominibus maris liber* di Giovanni Boccaccio e un testimone toscano del *Corbaccio* del medesimo autore certaldese),<sup>6</sup> sul finire del secolo XIX.<sup>7</sup>

I tre testi condividono la stessa provenienza spagnola: erano infatti appartenuti in precedenza alla Biblioteca di Osuna (il cui fondo   oggi quasi per intero conservato, come noto, presso la Biblioteca Nacional di Madrid),<sup>8</sup> e costituivano originariamente parte della preziosissima collezione manoscritta della famiglia Mendoza, e in particolare della celebre biblioteca di Guadalajara di don I nigo Lopez, Marchese di Santillana (1389-1458).<sup>9</sup>

Presso la residenza della citt  castigliana era infatti stato raccolto, principalmente, ma non soltanto, per cura del suddetto Marchese, un considerevole numero di opere dei maggiori classici latini, da Virgilio a Seneca, da Ovidio a Lucano, a Cicerone,<sup>10</sup> oltre, ovviamente, a un cospicuo repertorio di testi di tradizione italiana, con particolare riferimento al Trecento toscano.<sup>11</sup>

Accanto all'esemplare oggetto di studio, erano nello specifico conservati anche altri codici contenenti testi ciceroniani in latino e, soprattutto, in volgare; tra questi ultimi andranno segnalati almeno un volgarizzamento aragonese quattrocentesco del *De officiis* e del *De amicitia* realizzato da Alonso de Cartagena e due volgarizzamenti italiani coevi, rispettivamente del *De officiis*, del *De amicitia*, del *De paradoxis* e del *De se-*

<sup>6</sup> Cf. Morel-Fatio 1885: 94, Lucía Megías 2001: 415-78.

<sup>7</sup> Cf. Morel-Fatio 1885: 94.

<sup>8</sup> Cf. Schiff 1905: XI.

<sup>9</sup> Sulla materia si vedano almeno – oltre a Schiff 1905 – Menéndez Pidal 1908: 397-411, Schiff 1908: 307-14, Farinelli 1929: 387-425, Domínguez Bordona 1933, Penna 1958: 13-26, Cátedra 1983: 23-8, Lawrance 1991: 81-116, Bartoli 1992: 177-96, López Grigera 1995: 211-8, Rubio Tovar 1995: 243-51, Gurruchaga Sánchez 1997: 1177-93, Ser s 1997, Michael 1999: 21-32, Rodríguez Velasco 2002: 3-7, Cacho Blecua 2003: 41-58, Grespi 2004, Medina Arjona 2005: 441-6, Almeida 2006: 71-86, Pérez Priego 2013: 27-42.

<sup>10</sup> Cf. soprattutto Schiff 1905: 1-151.

<sup>11</sup> Per una descrizione complessiva del fondo italiano, cf. *ivi*: 271-365.

*nectute*<sup>12</sup> il primo, e del solo *De senectute* il secondo, quest'ultimo nondimeno tramandato da un manoscritto<sup>13</sup> che comprende anche la *Vita di Dante* di Boccaccio, le *Rime* dell'Alighieri e le *Orazioni* di Stefano Porcari.<sup>14</sup>

Una simile disposizione verso il più autorevole esponente dell'eloquenza latina non deve del resto sorprendere<sup>15</sup> se, come è vero, i primi segnali dell'irradiazione umanista in Spagna coincisero, tra il 1420 e il 1422, con una serie di traduzioni in volgare del già menzionato Alonso de Cartagena e di Enrique de Villena di alcuni trattati di retorica classica, traduzioni poste in stretta connessione in primo luogo con la nascita di una nuova classe di letterati non più vincolati all'istituzione accademica, bensì al servizio delle corti, e caratterizzata da una crescente partecipazione alle missioni diplomatiche.<sup>16</sup>

In linea di principio, tuttavia, la ragguardevole collezione di volgarizzamenti (spagnoli, francesi e – soprattutto – italiani) di testi latini, e la loro netta supremazia quantitativa sui corrispondenti nell'idioma d'origine, uno dei dati a nostro parere più significativi in merito all'intero *corpus* manoscritto riconducibile alla famiglia Mendoza, si spiega, almeno in parte, stante la tesi maggiormente accreditata,<sup>17</sup> con la mancata – o del tutto superficiale – conoscenza delle lingue classiche da parte del Marchese; così già si esprimeva, a proposito, Salvatore Battaglia:

Le aspirazioni umanistiche del Santillana – per quanto piene di avida curiosità – non riuscivano a risalire direttamente alle fonti, ma si appagavano nei riflessi e negli echi italiani e più propriamente toscani. Egli, che nell'evoluzione culturale del Quattrocento spagnolo spiegava un'influenza larghissima e feconda, facendosi tramite delle nuove tendenze intellettuali e del rinnova-

<sup>12</sup> Oggi è il ms. BNE, Reserv. 5a, 22.

<sup>13</sup> La sua segnatura attuale è BNE 10227.

<sup>14</sup> Si ricorda a margine che Dante fu senza dubbio l'autore maggiormente apprezzato dal Marchese, e il modello più influente per la sua produzione letteraria: nella biblioteca si trovavano infatti tra gli altri, oltre alle succitate *Rime*, due codici della *Commedia* (il BNE 10186, del 1344, accompagnato dalla traduzione castigliana commissionata ad Enrique de Villena, e il Madrileño Vitrina 23-2, anch'esso trecentesco) e un esemplare contenente il *Convivio* e tre canzoni della *Vita Nuova* (Madrileño 10258).

<sup>15</sup> Sulla fortuna di Cicerone in Spagna cf. soprattutto il recente Crosas López 2010: 91-3.

<sup>16</sup> Si veda per lo meno Hernández 2008: 60-1.

<sup>17</sup> Per approfondimenti si rimanda a Schiff 1905: LXIII-LXIX, Menéndez Pidal 1908: 399, Lapesa 1957: 265.

to gusto estetico, era giunto all'Umanesimo senza possederne gli strumenti piú preziosi: il greco e il latino.<sup>18</sup>

A latere si ricorderà che è stato piú volte osservato come una simile disposizione, per la quale la *summa* dell'erudizione latina e in genere classica, mediante il tramite toscano, perveniva livellata nella direzione di «una certa leggerezza e agilità intellettuale, e quasi con una maggiore modernità spirituale»,<sup>19</sup> in un quadro ampliato rispondesse peraltro perfettamente ai dettami piú tipici dell'Umanesimo di impronta spagnola, che, ancora con il severo giudizio di Battaglia, «rifuggiva dalle zone culturali piú rigorose e piú profonde e si appagava nei primi acquisti».<sup>20</sup>

Ciò che in questa sede interessa rilevare e riaffermare in misura maggiore è però la remota matrice iberica di alcuni esemplari in volgare italiano di scritti della tradizione latina.

Entro una simile ottica, la singolarità del volgarizzamento in esame acquisisce, se possibile, un'enfasi ancora maggiore: a limitare la diffusione delle *Tusculanae* nel panorama romanzo può infatti avere senza dubbio influito sia la particolare natura dell'opera, molto legata, nella sua essenza di trattato dialogico per la tutela e il rilancio della filosofia come “difesa” dell'animo, al contesto storico e culturale della Roma della metà del secolo I a.C., sia lo stretto vincolo con le vicende biografiche del suo autore, e in particolare con la traiettoria discendente della sua influenza nella vita pubblica della città, da cui essa trae inevitabilmente origine.<sup>21</sup> Non va tuttavia dimenticato che le *Tusculanae*, in quanto finalizzate da un lato a rivendicare il valore assoluto della cultura e delle lettere, e dall'altro volte, proprio attraverso il tramite benefico della speculazione intellettuale, a liberare l'uomo dai dolori e dalle angosce esistenziali, ben si prestavano in epoca medievale e umanistica, come dimostra l'alto numero dei testimoni latini dell'opera conservati,<sup>22</sup> ad una vasta diffusione.

<sup>18</sup> Battaglia 1949: 789.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Si vedano soprattutto Narducci 1996: 5-10, Dunsch 2000: 298-319 e Citroni 2003: 149-60.

<sup>22</sup> Per approfondimenti a riguardo si rinvia a *Tusculanae* (Pohlenz–Heine): 1 ss. e *Tusculanae* (Douglas): 18.

Da quanto viene dedotto dal suo titolo («Incominciano le *Tusculane* di Tulio Clarissimo oratore tradotte di latino in volgare fiorentino a pitione di Messere Nugnio Gusmano ispagnuolo»), il volgarizzamento fu commissionato, a Firenze, da Nuño de Guzmán (1410ca.-1467/1493), umanista spagnolo di primo piano, di probabile origine cordobese, figlio minore del maestro di Calatrava Luis de Guzmán, assai attivo nella città di Dante a partire dalla metà degli anni Trenta del secolo XV.<sup>23</sup>

Nel capoluogo toscano entrò infatti in contatto con l'ambiente culturale di riferimento: strinse sicuramente rapporti con Vespasiano da Bisticci, Pier Candido Decembrio, Giannozzo Manetti e Leonardo Bruni, dai quali ricevette, in qualità di committente o dedicatario, opere letterarie di vario genere, latine e italiane, che provvide a inviare o a trasportare con sé in Spagna, e che forse contribuirono, secondo alcuni studiosi, alla composizione di una ricca biblioteca personale, di cui tuttavia non si hanno notizie certe.<sup>24</sup>

La stretta relazione con la famiglia Mendoza, e nello specifico con il Marchese di Santillana, destinatario, diretto o ultimo, di alcuni dei suoi volumi, portò in un primo tempo a credere che l'umanista andaluso potesse avere esercitato in Italia proprio in veste di agente di don Inigo Lopez; i contributi più recenti, in assenza di testimonianze chiare in merito, tendono però a non reputare la proposta se non come ipotesi suggestiva.<sup>25</sup>

È altresì inequivocabile che il codice oggetto di studio giunse alla biblioteca del Marchese, se non al Marchese stesso, per tramite – allo stato attuale non meglio precisabile (ma sulla cui natura vale senza dubbio la pena insistere) – di Nuño de Guzmán.

Un'analogia trafile caratterizza significativamente anche un altro volgarizzamento in origine conservato presso la medesima sede spagnola, cioè la versione fiorentina delle *Declamationes* di Quintiliano,<sup>26</sup> che presenta, non a caso, un titolo che richiama, per evidenti assonanze, quello delle *Tusculane*: «Incominciano le *Declamationi* di Quintiliano Cala-

<sup>23</sup> Per maggiori indicazioni si rimanda a Morel-Fatio 1885: 103-8, Schiff 1905: 449-59, Bravo García 1977: 146-7 e Lawrance 1989: 54 ss.

<sup>24</sup> Cf. in particolare Morel-Fatio 1885: 106-8 e Schiff 1905: 453 ss.

<sup>25</sup> Lucía Megías 2001: 426.

<sup>26</sup> Il codice è attualmente conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid (ms. Vit. 16.6).

goritano tradocete di latino in volgare fiorentino a pititione di Messere Nugnio Gusmano spagnuolo».<sup>27</sup>

Non è questa l'unica spia della correlazione tra i due esemplari: entrambi infatti vennero realizzati nella stessa sede, Firenze, nello stesso anno, il 1456 (cf. l'*explicit*: «Finis. Volgare Toscano in Firenze. MCCCCLVI»),<sup>28</sup> e risultano accomunabili in quanto contraddistinti, in corrispondenza dell'*incipit* dei rispettivi testi, dalla presenza di un medaglione di analoga fattura, destinato a contenere lo stemma dei corrispondenti, futuri proprietari, privo di insegne: tale ultimo tratto, in particolare, che è stato a più riprese utilizzato per contraddire la suesposta tesi sull'eventuale esistenza di una biblioteca concorrente, o quanto meno parallela, a quella dei Mendoza,<sup>29</sup> potrebbe confermare per via indiretta l'ipotesi di un destinatario comune "altro" – e cioè, con più che buona probabilità, il Marchese di Santillana – rispetto all'effettivo committente.<sup>30</sup>

Una non trascurabile conferma a riguardo giunge infine dalla già citata cinquecentesca veneziana del testo eseguita da Fausto da Longiano, il cui studio, per ragioni di spazio, si rimanda ad altra sede;<sup>31</sup> in un'avvertenza ai lettori inserita nell'ultimo foglio del volume, infatti, si legge quanto segue:

Non fu di mio costume già mai per malitia sopprimere i nomi degl'autori de l'opere passate per le mie mani, e meno con la conciatura di qualche paroluccia o clausoletta vestirmi degl'altrui honori, levandone il proprio nome de l'autore, riponendovi il mio. Questa interpretazione tale capitò in mano di M. Vincenzo Vaugris, come ne possono molti far fede. Comprendiamo però per congettura essere stata d'un gentil huomo fiorentino, ad istanza d'un gentil huomo spagnuolo, detto il S. Nugno Gosmano, di cui si leggevano queste poche parole in castigliano, che suonavano in lingua nostra: «Prego-vi, adesso si come altra volta, che mi rechiare in lingua vostra le *Tusculane* di Cicerone: e non per modo parafrastico, ma per via di vera tradottione, et, in quanto che la lingua il porti, di parola in parola».<sup>32</sup>

<sup>27</sup> C. 1v.

<sup>28</sup> C. 199v.

<sup>29</sup> Cf. Schiff 1905: 451 ss.

<sup>30</sup> Cf. *ibid.* e Lucía Megías 2001: 426.

<sup>31</sup> Sulle edizioni di opere ciceroniane da parte di Fausto da Longiano si veda Scarpellini 1960: 190-6.

<sup>32</sup> *Tusculane* (Fausto da Longiano): 144. Un giudizio, seppur sintetico, sull'edizione a stampa di Fausto da Longiano è in Zambrini 1894: 269: «pure egli non è che editore, conforme egli stesso dice nella dedicatoria. Vero è però, che egli si tolse

Nello specifico, il passaggio «adesso sí come altra volta» appare di un certo interesse, in quanto – se incrociato alle affinità codicologiche appena illustrate, che ne risultano da questo vieppiú avvalorate – permette ragionevolmente la congettura di un ulteriore punto di contatto tra i due volgarizzamenti, ovvero l'esistenza di un medesimo, anonimo autore fiorentino, sulla cui ignota identità si riproduce in chiusura un frammento, ancora di Fausto da Longiano, estrapolato dalla dedica delle *Tuscolane* a Girolamo Pallavicino:

E non pure io le sono tenuto de le cose mie proprie, ma anchora d'ogn'altra, che per qualunque modo procedesse da me. Così, sendomi in sorte capitate ne le mani le *Tuscolane quistioni* di M.T. Cicerone donate a le muse italiane, m'ho avisato, poi ch'elle andavano senza 'l nome certo del suo autore, di fregarle col titolo del nome vostro, come che altro non conosca piú degno, piú illustre, piú glorioso. Et in questa guisa io spero che non pure habbia a recarosi a sdegno l'autore se, per aventura, hoggidí tra vivi si trova, ma se 'n vadi lieto e altiero, che le sue fatiche ricevino cosí largo honore, come lor viene da l'ampiezza de' vostri honori. E poi che da la mano mia tanto beneficio consiegue, ò ferma credenza che me n'habbia a voler bene e ringratiare apresso: e in un tratto scuoprirsi, e con ogni humiltà inchinarsi al bacio de la felice e gloriosa mano. Ma se questo gentile spirito, o vivendo non vuole dimostrarsi, o pur non fusse piú tra noi, vengo io in sua vece divotamente ad offerire con le ginocchia inchine ai sacri altari dicati a la virtù vostra questa picciola fatica. Da Vinegia, l'ultimo d'Ottobre nel XLIII». <sup>33</sup>

### 3. SINTESI DESCRITTIVA

#### 3.1. Rilevamenti codicologici

Il manoscritto It. 1703 è un esemplare pergamenaceo composto da 162 fogli rilegati in tavolette di legno rivestite di cuoio ornato da cornici e disegni circolari dorati; misura mm. 268 x mm. 189.

molte licenze, che levò, e del suo v'aggiunse; e talvolta mutò i vocaboli antichi ne' moderni; ma questo non toglie che il volgarizzamento non sia in origine il lavoro di un buon trecentista». Del testo esiste, come segnalato dallo stesso Zambrni (cf. *ibidem*) e dal già citato Artale–Guadagnini–Vaccaro 2010: 352, anche un'edizione della metà dell'Ottocento, a cura di Michele Dello Russo, *Tuscolane* (Dello Russo), considerata tuttavia non affidabile.

<sup>33</sup> *Tuscolane* (Fausto da Longiano): 1.

Si compone di sedici fascicoli, così distribuiti: I (cc. 1r-13v), II (cc. 14r-23v), III (cc. 24r-33v), IV (cc. 34r-43v), V (cc. 44r-53v), VI (cc. 54r-63v), VII (cc. 64r-73v), VIII (cc. 74r-83v), IX (cc. 84r-93v), X (cc. 94r-103v), XI (cc. 104r-113v), XII (cc. 114r-123v), XIII (cc. 124r-133v), XIV (cc. 134r-143v), XV (cc. 144r-153v), XVI (cc. 154r-163v); presentano numerazione in cifre romane, collocate nel margine inferiore del *verso* dell'ultima carta corrispondente, i soli nn. II, III, V, VI, VII e IX.

Il testo, in scrittura tonda del sec. XV, è disposto, su ogni carta, in una sola colonna di 27 linee regolari.

Sul foglio di guardia, nella parte superiore, si legge la più recente segnatura della Biblioteca di Osuna, «4-3-16», di mano moderna, seguita, nella sezione centrale, da quella della sede attuale, «Ital. 1703», posteriore, e dalle seguenti indicazioni bibliografiche, vergate da mano precedente: «M.T. Cicerone, *Questioni Tusculane*».

Nella c. 1r, in alto a destra, è ripetuta la segnatura parigina, «Fonds Italien n.º 1703»; nella sezione centrale dello specchio scrittoria si rileva invece l'originaria collocazione spagnola, «Plut. III. Lit. M. n.º 7».

Le cc. 1v-3r sono bianche; la c. 3v contiene, disposto su undici linee e in lettere capitali, alternativamente in oro e azzurro, il titolo dell'opera: «Incominciano le *Tusculane* di Tulio Clarissimo oratore tradotte di latino in volgare fiorentino a pititione di Messere Nugnio Gussmano ispagnuolo».

La c. 4r presenta, inquadrato da una cornice, il titolo del *Proemio* in lettere capitali dorate. Segue l'*Incipit*, la cui maiuscola iniziale è arricchita, nella metà inferiore, da una miniatura raffigurante l'autore latino<sup>34</sup> che conserva, tra le mani, la sua opera. Nel margine basso della cornice, in posizione centrale, si distingue un medaglione, sostenuto da quattro putti e poggiante su un capitello decorato, rimasto privo di stemma.

Alla c. 7r si segnala, in corrispondenza dell'esordio del *Libro I*, un'ulteriore iniziale miniata, con rappresentazione di un vegliardo che contempla un teschio tenuto nella mano sinistra.

<sup>34</sup> Secondo Mazzatinti 1887: 2 si tratterebbe invece del committente del volgarizzamento; tale ipotesi pare tuttavia meno persuasiva.

3.2. *Indice*

*Proemio*: cc. 4r-6v.

*Incipit* (c. 4r): Incomincia il *Proemio* di Marco Tullio Cicerone nelle *Questioni Tuscolane* felicemente.

*Explicit* (c. 6v): Ma acciò che piú commodamente le dispute nostre sieno explicate, io cosí quelle exporrò come se al presente si disputasse, *et* non sí come la disputa si narrassi. Adunche cosí sarà el principio.

*Libro I*: cc. 7r-45r.

*Incipit* (c. 7r): Incomincia la *Prima Tuscolana* di Tullio, laddove della morte disputa.

«La morte mi pare sia mala cosa».

MA.: «A coloro e' quali sono morti o a coloro e' quali àno a morire?».

A.: «A l'una parte *et* a l'altra».

*Explicit* (cc. 44v-45r): «Et domani *et* quanti di noi stareno nel Tuscolano tractiamo queste cose, *et* spetialmente di quelle le quali àno alleggerimento del dolore *et* delle paure *et* del cupidità, el quale fructo in philosophia è abbondantissimo». Finis.

*Libro II*: cc. 45r-67r.

*Proemio*: cc. 45r-48r.

*Libro secondo* delle *Questioni Tuscolane*. *Prohemio*.

Neoptolemo, da Ennio poeta introdocto, dice a'llui essere di necessità<sup>35</sup> filosofare, ma poco, imperoché alla filosofia tutto darsi dice non gli piacere.

*Incipit* (c. 48r): Che il dolore non sia male.

ATTICO: «Dire non si potrebbe quanto, per la tua disputatione di hieri, io mi dilectai o, piú tosto, presi aiuto; imperché, benché a me medesimo io consapevole sia che mai io non fui cupido troppo della vita, niente di

<sup>35</sup> La prima *s* è inserita nell'interlinea.

meno alcuna volta a l'animo mio pensante s'opponeva la paura *et* il dolore che qualche volta aveva a essere fine della luce *et* il perdimento di tutti e' commodi della vita».

*Explicit* (c. 67r): M.: «Domani io verrò alla Clepsydra, imperoché così noi dicemmo. Ma io veggho questo non ti potere essere obligato».

A.: «Così sia, *et* quello così fareno innanzi mezo dí in questo medesimo tempo, *et* a' tuoi optimi studii obediremo».

Finis.

Seguita el libro terzo delle questioni *Questioni Tusculane* di M.T.C.

*Libro III*: cc. 67v-96v.

*Proemio*: cc. 67v-69v.

*Prohemio*. Quale io stimi essere la ragione, o Bruto, perché, essendo noi composti d'animo *et* di corpo, per cagione di curare *et* difendere el corpo sia stata cerchata l'arte *et* l'utilità consecrata alla inventione degli Idii immortali, ma la medicina dell'animo non sia stata tanto desiderata, in anzi ch'essa trovata fusse, né tanto exercitata poiché essa è stata cognoscuta, né a molti tanto grata *et* approvata, ma da più avuta in suspecto *et* in invidia.

*Incipit* (c. 69v): Che la egritudine, cioè il dolore dell'animo nel savio, non sia.

ATTICO: «A me pare che la egritudine nel savio caggia».

MA.: «Or parti che ancora in lui caggiano tutte l'altre perturbazioni dell'animo, cioè le formidini *et* le libidini *et* le iracundie? Imperoché queste sono tali quali da' Greci<sup>36</sup> chiamate "pathe"; io potevo chiamarle "morbi", *et* così arei tradotto di parola in parola, ma questo non verrebbe nella consuetudine nostra».

*Explicit* (c. 96v): «Grande opera è questa per certo, *et* difficile: or, chi lo niegha? Ma quale cosa è egregia, la qual medesima non sia difficile? Ma niente di meno la philosophia promette dovere questo fare: noi hora la curatione di lei riceviamo. Ma queste cose decte sieno insino a qui;

<sup>36</sup> Segue «sono», non annullato, per errata ripresa.

l'altre cose, quante volte voi vorrete, *et* in questo luogo *et* negli altri, parate a voi saranno».

*Libro IV*: cc. 96v-125r.

*Proemio*: cc. 96v-99r.

*Libro quarto delle Questioni Tusculane. Prohemio.*

In molti luoghi io soglio, o Bruto, meravigliarmi degli ingegni et delle virtù degli huomini nostri, ma spetialmente in questi studii, e' quali tardi, quasi adomandati dalla Grecia, in questa città àno transferito.

*Incipit* (c. 99v): Che il sano sia vacuo d'ogni perturbatione d'animo.

ATTICO: «E' non mi pare che il savio possa essere vacuo d'ogni perturbatione d'animo».

MA.: «Per la disputatione di hieri ti pareva che egli non potesse essere vacuo della egritudine, se già per cagione del tempo tu per accaso non acconsentivi».

*Explicit* (cc. 124v-125r): «O vero adunque noi neghiamo alcuna cosa per la ragione esser facta, con ciò sia cosa che per l'adverso niente possa essere rectamente facto senza ragione, o vero noi dalla philosophia – con ciò sia cosa che è pel conferimento delle ragioni – addomandiamo – se noi vogliamo esser buoni *et* beati – tutti e' sub[125r]sidii *et* gli aiuti del buono *et* beato vivere».

*Libro V*: cc. 125r-162r.

*Proemio*: cc. 125r-128v.

*Libro quinto delle Questioni Tusculane di M.T.C. Prohemio.*

Questo quinto dí, o Bruto, farà fine delle disputationi facte nel Tusculano; nel quale dí è stato da noi disputato di quella cosa la quale tu maximamente aprovi.

*Incipit* (c. 128v): Che la virtù assai possa al beato vivere.

ATTICO: «A me non pare che la virtù assai possa al vivere beato».

MA.: «Ma e' pare, per Hercole, al mio Bruto el giudicio del quale – perdonami – io<sup>37</sup> da lunge antepongo al tuo».

*Explicit* (c. 162r): «Et ad Bruto nostro noi mandereno questi altri cinque libri, dal quale non solamente noi siano stati commossi, ma ancora provocati alle descriptioni philosophice. Nella quale cosa, quanto noi abbiano agli altri a fare pro non facilmente lo direno; ma a' nostri acerbissimi dolori et alle varie et intorno intorno sparse molestie, alcuno altro alleggerimento non è potuto essere stato trovato».

Fine del quinto et ultimo libro delle questioni Tusculane di M. Tul. Cicerone, di latino tradotte in volgare toscano in Firenze. MCCCCLVI.

#### 4. IL PROEMIO

##### 4.1. Premessa

Si riproduce, di seguito, il testo del volgarizzamento del *Proemio* generale delle *Tusculanae*, nel quale l'autore traccia in maniera sintetica ma al contempo organica la complessa traiettoria dell'evoluzione delle scienze e della arti a Roma, secondo un criterio principalmente dominato dalla comparazione con le corrispondenti discipline di matrice greca.<sup>38</sup>

Sebbene Cicerone rilevi con chiarezza l'inoppugnabile ritardo della cultura latina nei confronti di quella cui viene correlata, non appare disposto «a riconoscere un minor talento dei Romani in alcun campo dell'attività intellettuale»;<sup>39</sup> il quadro tratteggiato dimostra altrimenti la lunga opera di raggiungimento della parità prima, della superiorità poi, rispetto alla Grecia in tutti quei settori che fossero ritenuti significativi anche, e soprattutto, per Roma, dall'ambito della produzione letteraria all'insieme delle attività fondate sui valori etici e politici che qualificano la civiltà latina, e che si identificano nei *mores*, negli *instituta vitae*, nelle *res*

<sup>37</sup> Ms: segue *la*, annullato da due puntini sottostanti.

<sup>38</sup> Per un profilo complessivo del *Proemio* cf. almeno Roggia 1940: VII-XII, Müller 1965: 140-56, Narducci 1996: 5 ss., Dunsch 2000: 298-319, Citroni 2003: 149-84, Lefèvre 2008: 29 ss.

<sup>39</sup> Citroni 2003: 149.

*domesticae ac familiares*, negli *instituta* e nelle *leges* della *res publica*, nell'arte militare e nelle virtù.<sup>40</sup>

La rassegna sulla condizione delle diverse arti svolge tuttavia una funzione principalmente propedeutica alla successiva denuncia dello stato di abbandono che ancora caratterizza, nella città italiana, la filosofia, che pure è delle *artes* fondamento. L'autore polemizza in primo luogo contro un preconcetto diffuso, il *philosophari paucis*, che impone severe limitazioni allo svolgimento della pratica filosofica; quindi denuncia lo stato di profondo deterioramento dell'intero *corpus* della produzione intellettuale in lingua latina, attribuibile per lo più alle scarse attenzioni prestate alla forma da parte degli esponenti della scuola epicurea.<sup>41</sup>

Operando una traslazione in campo romano della disputa già da tempo viva in Grecia sul primato da accordare alla retorica o alla filosofia nell'ambito dell'educazione dei giovani, Cicerone assume una posizione, almeno inizialmente, conciliatrice, con il proposito di dotare il mondo latino di una letteratura filosofica dal piglio artistico, che sia al contempo elegante e persuasiva, risultato dell'applicazione dei moduli dell'eloquenza, di cui era stato massimo esponente, alla scrittura di genere speculativo.<sup>42</sup>

Nell'ultima sezione del brano il progetto ciceroniano trova la sua realizzazione pratica e programmatica nell'individuazione del metodo del dialogo con l'interlocutore-discepolo, sulla base dell'autorevole modello socratico, integrato dalle tecniche di insegnamento delle scuole ellenistiche di tradizione neoaccademica.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Cf. Citroni 1995: 34 ss., Narducci 1996: 5 ss., Narducci 1997: 97 ss., Lefèvre 2008: 325-32 e soprattutto Citroni 2003: 149-84.

<sup>41</sup> Narducci 1996: 9.

<sup>42</sup> *Ibid.*: 10-4.

<sup>43</sup> Cf. almeno *Tusculanae* (Grilli): 37, Lévy 1992: 41 ss., 470 ss., 663 ss., Narducci 1996: 18-22, Narducci 2004: 124-5, Narducci 2005: 170 ss.

4.2. *Il Testo*<sup>44</sup>

[3v] Incominciano le *Tusculane* di Tulio Clarissimo oratore tradotte di latino in volgare fiorentino a pititione di Messere Nugnio Gusmano ispanuolo.

[4r] Incomincia il *Proemio* di Marco Tullio Cicerone nelle *Quistioni Tusculane* felicemente.

Essendo io, o in tutto o in maggior parte, qualche volta liberato dalle fatiche delle difensioni *et* degli offitii del Senato,<sup>45</sup> mi sono ridotto,<sup>46</sup> pe tua conforti,<sup>47</sup> o Bruto,<sup>48</sup> a quegli studii, e' quali, ritenuti nell'animo<sup>49</sup> *et* lasciati pe' tempi *et* per lungo spatio di tempo intermessi, io ò rivochati.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> Il volgarizzamento presenta nel complesso un apprezzabile livello di aderenza al modello latino; l'edizione di riferimento di quest'ultimo è *Tusculanae* (Fohlen–Humbert). Quando necessario, sono state utilizzate anche *Tusculanae* (Douglas), *Tusculanae* (Giusta) e *Tusculanae* (Pohlenz–Heine). La trascrizione si basa sul criterio della massima fedeltà al testo; gli interventi, circoscritti allo stretto necessario, riguardano un numero limitato di casi, presentati di seguito in rassegna. Le lezioni annullate dal copista, le dittografie, le glosse, le scrizioni interlineari e le lacune vengono segnalate nelle note a piè di pagina. Sono introdotti l'apostrofo ['] – per indicare l'afèresi vocalica e sillabica, e l'apocope – e il punto medio [·], quest'ultimo in corrispondenza della caduta di una consonante finale e del raddoppiamento fonosintattico. Viene mantenuta la grafia del manoscritto con conseguente rispetto di tutte le oscillazioni grafiche, fatta salva la regolarizzazione dell'alternanza fra *u* e *v* e fra *i* e *j*: si utilizza sempre il segno *u* per indicare il suono vocalico e semivocalico, *v* per quello consonantico; allo stesso modo il segno *i* viene impiegato per la resa della vocale e semivocale anteriore *i*, mentre *j* esprime il solo suono consonantico palatale. Le abbreviazioni sono state sciolte in conformità alle lezioni scritte a tutte lettere, nel rispetto dell'uso prevalente dell'esemplare. I numerali composti sono stati riprodotti in forma separata secondo la consuetudine del testo. L'introduzione (o regolarizzazione) delle maiuscole e dei segni interpuntivi segue la prassi moderna; s'è tenuto inoltre conto, laddove utile, dell'edizione latina di Fohlen–Humbert citata in apertura di nota. La numerazione delle carte del codice è indicata, nel corso della trascrizione, in carattere tondo entro parentesi quadre. I rari casi di omografia vengono così risolti: *a* = 'a', *a'* 'ai', *a* = 'al'; *anno* 'anno', *anno* 'hanno'; *da* 'da', *da'* 'dai'; *e* = 'e', *e'* = 'i' (art.), 'essi', 'egli' (come sogg. di frasi impersonali); *o* 'o', *o'* 'ho'.

<sup>45</sup> Si accenna alle fatiche derivanti rispettivamente dalle orazioni difensive e dai doveri inerenti la carica di senatore.

<sup>46</sup> Vale 'sono ritornato'; cf. *Tusculanae* (Fohlen–Humbert): «rettuli me».

<sup>47</sup> *Tusculanae* (Fohlen–Humbert): «te hortante maxime».

Et con ciò sia cosa che la ragione *et* la disciplina<sup>51</sup> di tutte l'arti, le quali s'appartengono alla recta via del vivere, si contenessono nello studio della sapientia, la quale è chiamata "philosophia", questo stimai dover essere da me colle lettere latine adornato *et* illustrato;<sup>52</sup> non perché la philosophia non potesse esser intesa per doctori *et* per le lettere greche, ma el giudizio mio fu sempre che i nostri, o più savia[4v]mente per lor medesimi àno trovato che i Greci, o le cose havute da loro àno facte migliori, le quali certo e' giudicorono degne, nelle quali e' s'affaticassono.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> Marco Giunio Bruto, noto soprattutto per essere stato uno degli assassini di Cesare, fu anche oratore e studioso di filosofia; lo stesso Cicerone gli dedicò, oltre alle *Tusculanae*, il *De finibus*, i *Paradoxa*, il *De natura deorum*, il *Brutus* e l'*Orator*. Per un approfondimento sui rapporti tra il nostro e il dedicatario dell'opera cf. almeno *Tusculanae* (Douglas): 89 e gli ulteriori rimandi *ivi* citati.

<sup>49</sup> *Tusculanae* (Fohlen–Humbert): «*quae retenta animo*», da intendere, anche sulla base della lezione che segue, 'trattenuti, frenati (ma da sempre presenti) nel mio animo'. Già in anni precedenti, infatti, Cicerone aveva posto l'accento sulla stretta relazione corrente tra la formazione intellettuale e filosofica da un lato e l'impegno civile dall'altro, secondo un percorso articolato e coerente che si era sviluppato attraverso la *Pro Archia*, il *De oratore* e il *De re publica*; in nessuno di tali scritti, tuttavia, era mai emersa, in maniera così autorevole e determinata, l'idea del valore autonomo dell'attività strettamente intellettuale.

<sup>50</sup> Dopo essersi dedicato, tra il 54 e il 52 a.C., alla redazione degli scritti di carattere politico (*De re publica*, *De legibus*), Cicerone si prestò completamente all'attività istituzionale (52-46); ne seguì tuttavia il forzato abbandono, successivo alle vittorie di Cesare e al crollo degli ideali repubblicani. Nell'obbligata condizione di ritiro, l'autore latino individuò tuttavia nella filosofia la strada per continuare il suo impegno per il rinnovamento della *res publica*, attraverso «una profonda riflessione sui valori che erano alla base dell'esistenza del singolo e della convivenza tra gli uomini» (Narducci 1996: 5).

<sup>51</sup> La lezione, che rende alla lettera la corrispondente latina «*ratio et disciplina*», basata su un'evidente endiadi, va probabilmente intesa, in accordo con Roggia 1940: 2, come 'trattazione sistematica'.

<sup>52</sup> Dittologia del latino «*illustrandum putavi*»; l'opportunità, se non la necessità, di uno scrupoloso intervento, nello stesso tempo retorico-stilistico e linguistico, sulla forma dei testi filosofici latini, sulla quale si innesta la fondamentale questione del rapporto tra speculazione intellettuale ed eloquenza, è tematica ampiamente sviluppata nel seguito del *Proemio*, per cui cf. *infra*.

<sup>53</sup> Come rilevato, tra gli altri da Citroni 2003: 154, «Cicerone è, contemporaneamente, un grande appassionato della cultura greca e un cittadino e un intellettuale romano»; da tale complesso atteggiamento, sottoposto a spinte contrastanti, deriva un singolare e ambizioso obiettivo, quello cioè di fornire il massimo contributo affinché

Imperò che i costumi *et* gli ordini della vita<sup>54</sup> *et* le cose domestiche *et* familiari noi per certo meglio difendiamo *et* più splendidamente, *et* certo la repubblica dagli antichi nostri chon miglior leggi *et* più recti statuti fu ordinata. Or che parlerò io dell'exercito militare, nel quale i nostri sí per virtù, sí anchora per disciplina, furon più eccellenti? Et quelle cose, le quali per natura *et* non per lettere eglino acquistorono, non sono da compararsi colla Grecia né chon alcuna altra generatione. Imperò che quale sí grande gravità, quale sí gran constantia, quale sí altra grandezza d'animo, o qual bontà, o qual fede, qual virtù tanto in ogni facultà eccellente fu mai in alchuni che essa sia da esser aghuagliata agli antichi nostri?

La Grecia di doctrina *et* d'ogni studio di lettere ci superava, nella qual cosa facile era vincere chi non si difendeva. Imperò che, *con* ciò sia cosa che apresso a' Greci de' docti antichissimi sieno e' poeti – Homero certo *et* Hesiodo furono inanzi a Roma edificata, Archiloco fu quando Romulo regnava –,<sup>55</sup> noi più tardi pigliamo l'arte della poesia. Quasi [5r] quattrocento dieci<sup>56</sup> anni dopo l'edificazione di Roma, Livio pubblicò la

Roma possa risolvere e superare lo stato di subordinazione culturale nei confronti della Grecia. Non deve perciò stupire che all'interno delle sue opere ricorrano tanto dichiarazioni di superiorità del mondo greco quanto affermazioni di natura contraria. Queste ultime, particolarmente pronunciate nel passo commentato e in quelli che seguono nell'immediato, paiono per lo più forzate, e sono state spesso interpretate, non senza ragione, come manifestazioni di uno spirito eccessivamente patriottico, se non addirittura sciovinistico; lo stesso Cicerone, del resto, confessa, in un caso almeno, una simile tendenza (cf. ad es. *Orator*, 23). Non si ha d'altro canto motivo di dubitare, al di là di certi evidenti provocatori eccessi, la genuina e più generale esigenza volta all'affermazione dell'autonomia e dell'autorità della tradizione letteraria latina, che trova una propria giustificazione in quanto espressione di una cultura diversa rispetto a quella greca.

<sup>54</sup> Cf. *Tusculanae* (Fohlen–Humbert): «mores et instituta vitae», cioè, secondo gli editori latini, «le consuetudini e le norme del vivere privato».

<sup>55</sup> Diversamente da quanto concerne i due precedenti autori, di Archiloco è possibile determinare con una certa precisione l'arco cronologico nel quale operò, dal momento che, come da più parti è stato rilevato (cf. almeno Narducci 1996: 56), egli riferisce di un'eclissi di sole che ebbe certamente luogo nel 648 a.C.; per lo meno in questa circostanza, dunque, la ricostruzione cronologica compiuta da Cicerone risulta anacronistica.

<sup>56</sup> Si tratta di lezione inesatta del volgarizzamento (tutti i codici latini tramandano infatti coerentemente l'anno 510), per probabile erroneo scioglimento della sigla in numeri romani trādita dal modello di riferimento; come confermato anche dai richiami ai consoli e a Ennio che seguono, si può dedurre che Livio diede la sua iniziale rappre-

favola, quando erano consoli Marco<sup>57</sup> Claudio, figliuolo di Claudio Ciecho, et Marcho Tuditano,<sup>58</sup> et fu un anno inanzi al nascimento d'Ennio, el qual fu di magiore età che Plauto et Nevio.<sup>59</sup>

Tardi adunque furono e' poeti cognosciuti o ricevuti da' Latini. Con tutto che si truova nel libro delle *Origini*<sup>60</sup> che i convitati solevano nel convito cantare a suono di tibie delle lode de' famosissimi huomini; ma che tali huomini non fussino in honore et in pregio lo dichiara l'oratione di Catone, el quale a Marco Nobile come cosa brutta rimproverò che egli nella provincia aveva menato poeti: et lui come sapiano aveva in Etholia menato Ennio.<sup>61</sup> Quanto minore honore adunque era a' poeti, tanto furono minori quegli studii; et niente di meno se alcuni in quel grado furono di grandi ingegni, asai risposono alla gloria dei Greci.<sup>62</sup>

sentazione nel 240 a.C. (è la «favola» alla quale si accenna di seguito), durante i ludi scenici istituiti per celebrare la prima guerra punica, quindi nell'anno 514 dalla fondazione della città; tale data segna, per Cicerone, l'esordio ufficiale della letteratura latina.

<sup>57</sup> Probabile errore del volgarizzamento, o del codice latino da cui esso dipende, per errato anticipo di «M.» («Marcho») che segue; il console qui indicato, figlio di Appio Claudio Cieco, è infatti con ogni probabilità Gaio Claudio: la tradizione manoscritta latina esaminata, del resto, fa precedere concordemente il gentilizio «Claudio» dall'iniziale puntata del nome, «C.» o «G.».

<sup>58</sup> Ms.: «Tutidano», per metatesi.

<sup>59</sup> La lezione «el qual [...] Nevio» riflette la corrispondente latina «qui fuit maior natu quam Plautus et Naenius», tramandata dalla maggioranza dei codici latini, che è espunta da alcuni editori (in quanto glossa), anticipata subito dopo il richiamo a Livio da altri; in effetti Livio Andronico, e non Ennio, fu «maior natu» di Plauto e Nevio.

<sup>60</sup> Le *Origines* di Marco Porcio Catone il Censore (234-149), opera di taglio storico in sette libri, perduta, il cui argomento era principalmente la storia di Roma dalle sue origini al 151. Catone ricorda i canti conviviali che entusiasmavano gli antenati, e che avrebbero forse potuto generare una poesia in lingua latina di genere epico, se il contatto con i Greci non ne avesse interrotto l'evoluzione e lo sviluppo, e soprattutto se gli stessi latini avessero intrapreso con maggiore riguardo la pratica delle discipline intellettuali.

<sup>61</sup> Marco Fulvio Nobiliore, console nel 189, condusse infatti in Etolia il poeta Ennio affinché celebrasse con una *praetexta* la vittoriosa spedizione che terminò con la conquista di Ambracia. Nella lezione precedente si segnala la forma «poeti», per il latino «poëtas», plurale dal valore senza dubbio iperbolico e, forse, almeno in parte peggiorativo.

<sup>62</sup> Nonostante le più volte citate condizioni penalizzanti della poesia latina rispetto a quella greca, i poeti che a Roma si affermarono, seppure assai tardivamente rispetto alla fondazione della città, e in un persistente quadro di limitata valorizzazione della scrittura letteraria, furono secondo Cicerone in grado di competere con i loro più illustri maestri.

Or non giudichiano noi (se Fabio<sup>63</sup> nobilissimo fussi stato lodato perché egli dipigneva)<sup>64</sup> che apresso a noi non fussino stati alchuni da dover esser Policleti et Parrasii?<sup>65</sup> Lo honore accrescie l'arti, *et* tutti gl'uomini per gloria agli studii s'accendono, *et* quelle cose sempre restano vili che apresso a ciascuno non sono aprovate.<sup>66</sup> E' Greci stimavano esser posta *somma* dottrina ne' canti delle corde *et* delle [5v] voci; *et* per questo Epaminonda, prencipe, a mio giudicio, di tutta Grecia,<sup>67</sup> si dice aver egregiamente in sulle corde cantato, *et* Themistocle, alquanti anni inanzi, ricusando nel convito la citera fu reputato huomo indocto. Nella Grecia adunche fiorirono e' musichi, *et* questa arte ciascuno imparava; *et* chi non la sapeva, non era tenuto assai erudito.

Apresso a coloro fu la geometria un sommo honore, *et* per questo niente era più egregio che l'arti mathematiche; ma noi abiano terminato<sup>68</sup> el modo di questa arte co' l'utilità del misurare assegnando ragione.<sup>69</sup>

Ma pel contrario noi prestamente abiano abbracciato l'oratore, né lui primamente erudito apto niente di meno al dire, *et* di poi ultimamente erudito. Imperò che e' si dice che Galba *et* Africano *et* Lelio furono dotti; ma Catone, el quale per età inanzi a costoro andava, fu studioso. *Et* dopo Catone fu studioso Lepido;<sup>70</sup> e' Grachi di poi così grandi all'età nostra pervennono, che non molto o niente al tutto a' Greci si cedeva.

<sup>63</sup> Gneo Fabio, denominato *Pictor* per avere decorato nel 304 il Tempio della Salute sul Quirinale.

<sup>64</sup> Si riproducono le parentesi così come sono tramandate dal codice.

<sup>65</sup> Policleto di Sicione e Parrasio di Efeso, rispettivamente scultore e pittore greci del secolo V a.C.

<sup>66</sup> La deliberata trascuratezza con cui a Roma venne trattata la poesia è estendibile ad altre forme d'arte, fiorite meravigliosamente in Grecia, quali la pittura, la scultura, la musica, il canto e le discipline matematiche.

<sup>67</sup> Ms.: segue *si*, annullato da due puntini sottostanti.

<sup>68</sup> Vale 'limitare, circoscrivere'.

<sup>69</sup> Ms.: la *o* di *ragione* è inserita nell'interlinea con segno di richiamo. La stima dei Romani nei riguardi delle discipline matematiche è limitatamente vincolata, secondo l'autore, alle necessità pratiche del misurare o del fare i conti. Si rileva una significativa svolta rispetto alla posizione più consueta che lo stesso Cicerone aveva accolto nel *De re publica* (V, 3-5), secondo la quale era compito dell'uomo politico impiegare le acquisizioni provenienti dagli studi per finalità eminentemente utilitaristiche.

<sup>70</sup> Segue una probabile lacuna; cf. infatti *Tusculanae* (Fohlen-Humbert): «post vero Lepidus, *Carbonem*, Gracchos».

La philosophia infino a questa età s'è giaciuta *et* non à avuto lume alcuno di lettere latine; la quale da noi à a esser sollevata *et* illustrata,<sup>71</sup> acciò che se noi occupati<sup>72</sup> facemo alcuna utilità a' cittadini nostri, noi, ancora potendo, facciamo loro pro nell'otio nostro.<sup>73</sup>

Nella qual cosa molto piú ci conviene affaticare, perché e' si dicie che molti libri latini [6r] sono stati composti inconsideratamente da quegli in verità optimi huomini ma non assai eruditi. Ma e' può bene essere che alcuno abbia *recta sententia et* quel ch'egli intende no'llo possa pulitamente parlare; ma che alchuno alle lettere mandi e' pensieri suoi, el quale non possa quegli né ordinare né adornare né con dilecto alcuno allettare el *lectore*, è cosa appartenentesi a huomo senza temperanza *et* non bene usante *et* l'otio *et* le lettere.<sup>74</sup>

Adunque essi con altri simili a'loro leggono e' loro i medesimi libri,<sup>75</sup> né alchuno gli tocca se non coloro e' quali voglion che le sia conceduto quella medesima licentia del comporre.<sup>76</sup> Il perché se colla industria nostra noi abbiamo arrechato alcuna loda dell'arte oratoria, molto piú studiosamente noi aprirreno e' fonti di philosophia, da' quali ancora quell'altre cose uscivano.<sup>77</sup>

<sup>71</sup> Viene di seguito illustrato il fine del trattato: l'impegno dell'autore, concomitante e probabilmente in dipendenza diretta con l'ostruzione degli spazi di intervento politico, verso il pieno riscatto della filosofia come disciplina autonoma ed elemento costitutivo alla base dell'educazione dei gruppi dirigenti di Roma nel piú ampio processo di riforma delle istituzioni. Una simile posizione verrà del resto ribadita con ancora maggior vigore nel *Proemio* al *Libro II* dell'opera.

<sup>72</sup> Sottinteso "nella vita pubblica", con particolare riguardo all'ambito politico.

<sup>73</sup> Vale, come ovvio, 'vita privata'.

<sup>74</sup> Il rapporto tra eloquenza e filosofia viene riformulato nelle gerarchie: la seconda non è piú considerata in subordine rispetto all'arte delle persuasione; al contrario, deve essere la retorica a porre al servizio dell'argomentazione filosofica gli strumenti necessari al fine di un'esposizione curata ed efficace.

<sup>75</sup> Probabile allusione agli epicurei Amafinio, Rabirio e Cazio, già in altre occasioni censurati per lo stile trascurato; cf. Narducci 1996: 10-2, 60.

<sup>76</sup> Sulla natura e sull'identificazione dei destinatari di tali libri, cf. in particolare Narducci 1996: 12 sgg.

<sup>77</sup> Cioè le altre discipline, a partire dalla stessa eloquenza. Per maggiori dettagli a riguardo si rimanda a Narducci 1996: 61, n. 17.

Ma come Aristotile, huomo di *sommo* ingegno *et* d'abondante scientia, essendo *commosso* per la gloria di Isocrate rhetorico<sup>78</sup> cominciò ancora a dire *et* insegnare<sup>79</sup> a' giovani *et* congiugnere la prudentia co'lla eloquentia, così a noi piace di non por giù<sup>80</sup> el vechio studio di rhetorica *et* rivoltarmi<sup>81</sup> in questa arte maggiore *et* piú abondante.<sup>82</sup> Imperò che sempre io giudichai questa philosophia esser perfecta, la qual copiosamente *et* ornatamente delle quistioni grandissime dir potesse; nella quale exercitatione noi così studiosamente [6v] abbiamo dato opera, che già secondo el costume de' Greci noi ancora ardiremmo tenere disputationi.

Come proximamente dopo la partita tua nel Tusculano,<sup>83</sup> essendo mecho piú mia familiari, io tentai quel che in tale scientia io fare potessi. Imperò che come inanzi io exercitavo le cause,<sup>84</sup> la qual cosa nessuno à facto piú lungo tempo di me, così hora io piglio questa senile exercita-

<sup>78</sup> Isocrate Panegirico (436-338), maestro d'eloquenza ed educatore, seguace di Gorgia e di Socrate, fu fondatore di una scuola il cui prestigio pareggiò quello dell'Accademia di Platone.

<sup>79</sup> Probabile caso di fraintendimento del volgarizzatore: il lat. *tramanda* infatti «dicere docere etiam coepit adulescentes», cioè 'incominciò anche egli a insegnare ai giovani l'arte del dire'.

<sup>80</sup> Vale 'deporre, abbandonare'.

<sup>81</sup> Va segnalato, a proposito della lezione «rivoltarmi», l'unico caso in cui, nel *Proemio*, si verifica, nel solo testo volgare, il passaggio dalla prima persona plurale alla corrispondente singolare. A giustificazione del fenomeno può essere riconosciuto il latino, che utilizza una struttura infinitiva; cf. *Tusculanae* (Fohlen-Humbert): «sic nobis placet nec pristinum dicendi studium deponere *et in hac maiore et uberiore arte versari*».

<sup>82</sup> Successivamente, nello stesso testo (V, 104), «in una confessione che ha il sapore di una sorprendente palinodia di tutta la sua precedente esistenza» (Narducci 1996: 18), l'autore latino condurrà all'estremo il processo di ribaltamento del rapporto tra le due discipline, qui ancora bilanciato, spingendosi fino all'esplicito rifiuto dell'eloquenza e della vita consacrata all'impegno politico; cf. *Tusculanae* (Fohlen-Humbert): «Ille vero nostras ambitiones levitatesque contemnet honoresque populi etiam ultro delatos repudiabit; nos autem eos nescimus, ante quam paenitere coepit, contemnere».

<sup>83</sup> Cicerone ospitò Bruto presso la residenza di Tuscolo nel giugno del 45 a.C. (cf. Narducci 1996: 63).

<sup>84</sup> Cioè 'le declamazioni di argomento giudiziario'.

zione.<sup>85</sup> Io comandavo che e' si preponessi quello di che ciascuno udir volesse; ma quello io disputavo o sedente o andante.

Il perché le scuole, come chiamano e' Greci, cioè le disputationi di cinque dí, io ò messe in altrettanti libri. Ma così si faceva: che, quando colui el quale voleva audire aveva decto ciò che gli pareva, allora io contradicevo. Imperò che, come tu sai, questo è modo vecchio *et* disputare di Socrate contro all'opinione d'altri. Imperò che Socrate stimava che così facillamente trovar si potesse quel che ne le cose fusse assai verisimile. Ma acciò che piú commodamente le dispute nostre sieno explicate, io così quelle exporrò come se al presente si disputasse, *et* non sí come la disputa si narrassi. Adunche così sarà el principio.

Luca Bellone  
(Università degli Studi di Torino)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

*Tusculanae* (Douglas) = Marcus Tullius Cicero, *Tusculan disputations I*, ed. by Alan Edward Douglas, Warminster, Aris & Phillips Publishers, 1985.

*Tusculanae* (Fohlen–Humbert) = Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae Disputationes*, éd. critique par Georges Fohlen, Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1968<sup>2</sup>, 2 voll.

*Tusculanae* (Giusta) = Michelangelo Giusta, *Il testo delle «Tuscolanae»*, Firenze, Le Lettere, 1991.

*Tusculanae* (Grilli) = Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane. Libro II*, edizione critica a cura di Alberto Grilli, Brescia, Paideia, 1987.

*Tusculanae* (Pohlenz–Heine) = Marcus Tullius Cicero, *Tusculanae disputationes*, hrsg. von Max Pohlenz, Otto Heine, Leipzig-Berlin, Teubner, 1929, 2 voll.

*Tuscolane* (Dello Russo) = *Volgarizzamento delle «Quistioni tuscolane» di M.T. Cicerone fatto nel buon secolo della favella*, a c. di Michele Dello Russo, Napoli, Stamperia del Diogene, 1851.

<sup>85</sup> Da cf. con *Tusculanae* (Fohlen–Humbert): «sic haec mihi nunc senilis est declamatio»: la lezione «exercitatione» del volgarizzamento può forse essere ricondotta a una ripresa di «exercitatione» o «exercitavo» che precedono.

*Tusculane* (Fausto da Longiano) = Fausto da Longiano (a c. di), *Le Tusculane di M. Tullio Cicerone recate in italiano*. Con la tavola nel fine di tutte le cose degne d'annotatione, in Vinegia, appresso Vincenzo Vaugris al segno d'Erasmus, 1544.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Almeida 2006 = Belén Almeida, *La «Farsalia» castellana de la Biblioteca de Osuna (BNE 10805) y la obra del marqués de Santillana*, «Revista de Literatura Medieval» 18 (2006): 71-86.
- Artale–Guadagnini–Vaccaro 2010 = Elena Artale, Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro, *Per una bibliografia dei volgarizzamenti dei classici (progetto DiVo)*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano» 15 (2010): 309-66.
- Bartoli 1992 = Lorenzo Bartoli, *Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della «Novella di Seleuco»*, «Atalaya» 3 (1992): 177-96.
- Battaglia 1949 = Salvatore Battaglia, *Santillana, Íñigo López de Mendoza, marchese de*, in Aa.Vv., *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1949-1978, 44 voll.: XXX, 789.
- Bravo García 1997: Antonio Bravo García *Sobre las traducciones de Plutarco y de Quinto Curcio Rufo hechas por Pier Candido Decembrio y su fortuna en España*, «Cuadernos de Filología Clásica» 12 (1977): 143-85.
- Cacho Blecua 2003 = Juan Manuel Cacho Blecua, *Las traducciones de la «Historia romana» de Paulo Diácono patrocinadas por Juan Fernández de Heredia y por el Marqués de Santillana*, in Rosanna Cantavella Chiva (ed. por), *Traducción y práctica literaria en la Edad Media Románica*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2003 («Quaderns de Filologia, 8»): 41-58.
- Cátedra 1983 = Pedro Manuel Cátedra, *Sobre la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV: la «Ilíada» y Pier Candido Decembrio*, «Hispanic Review» 51 (1983): 23-8.
- Citroni 1995 = Mario Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma · Bari, Laterza, 1995.
- Citroni 2003 = Mario Citroni, *I proemi delle «Tusculanae» e la costruzione di un'immagine della tradizione letteraria romana*, in Id. (a c. di), *Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità "Giorgio Pasquali", 2003: 149-84.
- Crosas López 2010 = Francisco Crosas López, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Editorial Dykinson, 2010.
- Domínguez Bordona 1933 = Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, 2 voll.

- Dunsch 2000 = Boris Dunsch, *Das Tusculanen-Proömium: Epochenwechsel von der griechischen zur römischen Philosophie*, «Anregung» 46 (2000): 298-319.
- Farinelli 1929 = Arturo Farinelli, *L'umanesimo italo-ispánico e la biblioteca del Santillana*, in Id., *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, 2 voll.: I, 387-425.
- González Rolán–Moreno Hernández–Saquero Suárez–Somonte 2000 = Tomás González Rolán, Antonio Moreno Hernández, Pilar Saquero Suárez-Somonte, *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la Controversia Alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- González Rolán–Saquero Suárez-Somonte 2001 = Tomás González Rolán, Pilar Saquero Suárez-Somonte, *El Humanismo italiano en la Castilla del cuatrocientos: estudio y edición de la versión castellana y del original latino del «De infelicitate principum» de Poggio Bracciolini*, «Cuadernos de Filología Clásica» 21 (2001): 115-50.
- Grespi 2004 = Giuseppina Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004.
- Gurruchaga Sánchez 1997 = Marina Gurruchaga Sánchez, *Un códice perdido de la biblioteca del Marqués de Santillana: «El Fedón o Diálogo de la inmortalidad del ánima» y el resumen de la «Iliada» en castellano por Juan de Mena (ms. 36 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander)*, «Anuario de Estudios Medievales» 27/2 (1997): 1177-93.
- Lapesa 1957 = Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- Lawrance 1989 = Jeremy Lawrance, *Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti: un episodio del proto-humanismo español*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- Lawrance 1991 = Jeremy N.H. Lawrance, *La traduction espagnole du «De libris gentilium legendis» de Saint Basile, dédiée au Marquis de Santillane (Paris, BN Ms. esp. 458)*, «Atalaya» 1 (1991): 81-116.
- Lefèvre 2008 = Eckard Lefèvre, *Philosophie unter der Tyrannis. Ciceros Tusculanae disputationes*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008.
- Lévy 1992 = Carlos Lévy, *Cicero Academicus. Recherches sur les «Académiques» et sur la philosophie cicéronienne*, Roma, École Française, 1992.
- López Grigera 1994 = Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994.
- López Grigera 1995 = Luisa López Grigera, *Notas sobre el Marqués de Santillana y el humanismo castellano*, in Mercedes Vaquero, Alan Deyermond (ed. por) *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles Fraker*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995: 211-8.

- Lucía Megías 2001 = *Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas*, «Quadernos de Filología Italiana» s.n. (2001): 415-78.
- Mazzatinti 1887 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventario dei Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia. Volume II. Appendice all'Inventario dei Manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi*, Roma, Presso i principali librai, 1887.
- Medina Arjona 2005 = Encarnación Medina Arjona, *Del goût du livre del Marqués de Santillana*, «Boletín de Estudios Giennenses» 190 (2005): 441-6.
- Menéndez Pidal 1908 = Ramón Menéndez Pidal, *A propósito de «La Bibliothèque du Marquis de Santillane por Mario Schiff»*, «Bulletin Hispanique» 10/4 (1908): 397-411.
- Michael 1999 = Ian Michael, *Private book-collecting in Spain from St. Isidore (570-636) to the Marqués de Santillana (1398-1458)*, «Donaire» 12 (1999): 21-32.
- Morel-Fatio 1885 = Alfred Morel-Fatio, *Notice sur trois manuscrits de la Bibliothèque d'Osuna*, «Romania» 14 (1885): 94-108.
- Moreno Hernández 2008 = Carlos Moreno Hernández, *Retórica y humanismo: el triunfo del marqués de Santillana (1458)*, València, Textos Lemir, 2008.
- Müller 1965 = Reimar Müller, *Die Wertung der Bildungsdisziplinen bei Cicero*, «Klio» 43-45 (1965): 140-56.
- Narducci 1996 = Emanuele Narducci, *Le «Tusculanae»: un percorso di lettura*, in Cicerone, *Tuscolane*, introduzione di Emanuele Narducci, traduzione e note di Lucia Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996: 5-44.
- Narducci 1997 = Emanuele Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma · Bari, Laterza, 1997.
- Narducci 2004 = Emanuele Narducci, *Cicerone e i suoi interpreti. Studi sull'opera e la fortuna*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- Narducci 2005 = Emanuele Narducci, *Introduzione a Cicerone*, Roma · Bari, Laterza, 2005<sup>4</sup>.
- Penna 1958 = Mario Penna, *La Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*, in Aa. Vv., *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958: 13-26.
- Pérez Priego 2013 = Miguel Ángel Pérez Priego, *El oficio del poeta: vida y creación poética en el Marqués de Santillana*, in Id., *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED Ediciones, 2013: 27-42.
- Rodríguez Velasco 2002 = Jesús D. Rodríguez Velasco, *Santillana en su laberinto de lecturas*, «Ínsula» 666 (2002): 3-7.
- Roggia 1940 = Cicerone, *Le Tuscolane. Libro I*, a c. di Gian Battista Roggia, Firenze, Barbera, 1940.
- Rubio Tovar 1995 = Joaquín Rubio Tovar, *Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana*, in Juan Paredes Núñez (ed. por), *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de

- Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995, 4 voll.: IV, 243-51.
- Scarpellini 1960 = Angelo Scarpellini, *Fausto da Longiano traduttore di Cicerone*, «Convivium» 28 (1960): 190-6.
- Schiff 1905 = Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de D. Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares humaniste et auteur espagnol célèbre*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1905.
- Schiff 1908 = Mario Schiff, *Notice sur la traduction castillane des «Évangiles» et des «Épîtres de saint Paul» faite par le docteur Martin de Luçena pour le marquis de Santillana*, «Bulletin Hispanique» 10 (1908): 307-14.
- Serés 1997 = Guillermo Serés, *La traducción en Italia y en España en el siglo XV: la «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- Zambrini 1894 = Francesco Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Zanichelli, 1894<sup>4</sup>.

## SITOGRAFIA

- Corpus DiVo* = *Corpus del Dizionario dei volgarizzamenti*, diretto da Cosimo Burgassi, Diego Dotto, Elisa Guadagnini, Giulio Vaccaro, consultabile al link: <http://tliion.sns.it/divo/index.php?type=page&p=progettotliion&lang=it>
- ENAV* = *Edizione Nazionale degli Antichi Volgarizzamenti dei testi latini nei volgari italiani*, diretto da Claudio Ciociola, consultabile al link: <http://www.ilritornodeiclassici.it/enav>

RIASSUNTO: Il contributo focalizza la propria attenzione sul volgarizzamento toscano delle *Tusculanae disputationes* di Marco Tullio Cicerone, opera ancora sostanzialmente inesplorata, portata a termine a Firenze intorno alla metà del secolo XV su committenza dell'umanista spagnolo Nuño de Guzmán, tramandata da un unico codice precocemente confluito nella Biblioteca del Marchese di Santillana e oggi conservato presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi. Nella prospettiva della futura edizione dell'esemplare, vengono in questa sede affrontate in via preliminare alcune questioni legate alla peculiare storia del testo, accompagnate dalla sintesi descrittiva del manoscritto e dalla trascrizione del *Proemio* dell'opera.

PAROLE CHIAVE: Marco Tullio Cicerone, volgarizzamento toscano, *Tusculanae*, Nuño de Guzmán, Marchese di Santillana, Filologia romanza, Filologia italiana.

ABSTRACT: This contribution aims at focusing the attention on the tuscan vulgarization of the *Tusculanae disputationes* by Marcus Tullius Cicero, a work that is still essentially unexplored, finished in Florence around half of XV Century for commission of the spanish humanist Nuño de Guzmán, transmitted by a unique code contained in the Library of the Marquis of Santillana and nowadays kept inside the Bibliothèque Nationale de France in Paris. In the perspective of a future edition of this work, some episodes connected to the history of the text are herein illustrated and examined. There is also a complement with the descriptive synthesis of the manuscript and the transcription of the *Proemio* of the work.

KEYWORDS: Marcus Tullius Cicero, tuscan vulgarization, *Tusculanae*, Nuño de Guzmán, Marquis of Santillana, Romance Philology, Italian Philology.

VARIETÀ



GIUSEPPE E. SANSONE TRADUTTORE  
DI LIRICA ROMANZA MEDIEVALE.  
CONTRIBUTO PER LA STORIA  
DELLA TRADUZIONE POETICA IN ITALIA

Midi là-haut, Midi sans mouvement  
en soi se pense et convient à soi-même  
tête complète et parfait diadème,  
je suis en toi le secret changement.\*

Iniziata con la versione in prosa di una delle più celebri *chansons de geste*, il *Charroi de Nîmes*, pubblicata nel 1969, l'attività di traduttore di Giuseppe Sansone si sviluppa nell'arco di un ventennio, concentrandosi sulla poesia medievale attraverso una pratica senza dubbio ininterrotta, tenendo conto non solo delle traduzioni ma anche degli interventi di carattere critico-teorico intercalati tra un lavoro e l'altro, e paralleli alla ricca produzione di taglio propriamente accademico: nel 1984 viene pubblicata *La poesia dell'antica Provenza*, una ricca antologia di poesia trobadorica, la prima di così vasto respiro in Italia; nel 1990 *Diorama lusitano*, che ripete l'operazione, ancor più innovativa, per l'ambito galego-portoghese; nel 1991 escono i saggi sulla traduzione poetica raccolti in *I luoghi del tradurre*; tra il 1992 e il 2001 vengono quindi pubblicate altre tre sillogi, che sembrano completare il progetto sotteso di restituire per la prima volta a un pubblico non solo specialistico un ampio campione della poesia lirica medievale dell'intero ambito romanzo, toccando stavolta l'area spagnola e catalana (*Poesia d'amore nella Spagna medievale*, 1996; *Poesia catalana del Medioevo*, 2001), con un'appendice minore a quella occitanica, che ridà voce a una produzione trobadorica marginalizzata e tradizionalmente rimossa, deviante e antifrastica rispetto al canone cortese (*I trovatori licenziosi*, 1992).<sup>1</sup> In questo quadro l'ambito francese, più che

\* Paul Valéry, *Le cimetière marin*, XIII, vv. 3-6. Del testo Sansone curò un'edizione per la collana *Scrittori tradotti da scrittori* di Einaudi (Sansone 1995). Questo articolo è dedicato al ricordo di un ciclo di lezioni sulla traduzione poetica tenute da Sansone presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, nella primavera del 2000.

<sup>1</sup> I riferimenti sono a Sansone 1984, 1990, 1991, 1992, 1996 e 2001. Per la pro-

segnalarsi come vistoso assente – almeno relativamente al genere lirico – occupa uno spazio indubbiamente periferico, rappresentato dalla versione del solo poemetto di Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, mentre arricchisce quello iberico la preziosa traduzione dei sonetti di Garcilaso de la Vega, autore che tuttavia già valica i confini della grande stagione medievale.<sup>2</sup>

Se non può essere messa in discussione la portata di un lavoro così imponente, nei numeri e nelle ambizioni, e soprattutto dell'operazione culturale messa in atto, meno evidente è forse il ruolo pionieristico svolto dallo studioso, che si coglie in effetti solo a bilancio consuntivo del dibattito critico sulla traduzione dei testi medievali che si è svolto in Italia negli ultimi anni. L'affermazione può essere valida considerando l'esiguità delle traduzioni precedenti, per di più limitate alla sola produzione trobadorica – unica, accanto a quella francese, ad avere avuto l'appannaggio di traduttori e pubblico, per quanto a vario titolo elitario – e soprattutto l'assenza di un confronto sui problemi della versione poetica che, a volerlo emancipare dall'astrattezza di una speculazione puramente teorica, fino a pochi anni fa non ha avuto luogo neanche sul piano della prassi e delle diverse soluzioni metodologiche adottate. A fronte di una crescita degli studi romanzeschi tra fine Ottocento e prima metà del Novecento e della pubblicazione delle prime antologie con versioni dei testi originali più o meno strumentali – basterà ricordare quelle curate da Cavaliere, Viscardi, Bertoni – in dotazione a un'utenza universitaria e a un pubblico colto o curioso, esperimenti isolati sono infatti le traduzioni in versi di Ugo Angelo Canello e di Diego Valeri, che con esiti differenti si inscrivono nel filone storico-letterario delle prove di poeti-traduttori (Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Dante Gabriel Rossetti, fino a Ezra Pound, tuttavia perlopiù da testi di diverso genere poetico), destinate, oltretutto, a costituire nei decenni successivi quel versante artistico o divulgativo della traduzione solitamente ostracizzato da quello filologico-accademico, che mentre tollera versioni d'autore avvertite come più o meno libere – e perciò inesatte e poco fedeli – produce in parallelo versioni senza alcuna pretesa di letterarietà, all'ombra

duzione di taglio scientifico-accademico rimando almeno ai volumi della serie *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, pubblicati postumi e dedicati all'ambito galloromanzo, italiano e iberico (Cura Curà 2005, Milani 2005, Zilli 2005).

<sup>2</sup> I riferimenti sono, rispettivamente, a Sansone 1998 e Sansone 1988.

delle cosiddette traduzioni di servizio a corredo delle edizioni critiche.<sup>3</sup> Per quanto prodotte all'interno di un contesto dichiaratamente accademico e dalla penna di uno dei primi filologi romanzi, le stesse traduzioni di Canello raccolte nella piccola antologia *Fiorita di liriche provenzali* (1881) si propongono in effetti come un testo anzitutto divulgativo, che intende «offrire una lettura piacevole ed istruttiva a tutte quelle persone che si dilettono di poesia», subordinando con un sacrificio calcolato la lettera dell'originale al gusto di una versificazione facile e di maniera, che nonostante le cadenze spesso accattivanti oggi appare inevitabilmente datata e certo non all'altezza dei suoi obiettivi.<sup>4</sup>

Di diverso impegno, le traduzioni di Valeri sono prodotti di un gusto per il recupero antichizzante, più ancora che conservativo, delle forme metriche e dello stile degli originali, che tuttavia si esercita su un campione selezionatissimo di testi (tre liriche pubblicate in *La Cultura* nel 1922, e tredici raccolte nella piccola silloge *Antichi poeti provenzali*, nel 1954),<sup>5</sup> senza confrontarsi con le necessità di una riflessione sulla condotta e sulle scelte formali operate, né con le prerogative di un pubblico e con le finalità didattiche o più genericamente culturali che reclamano, e neppure con le questioni, non facili, legate all'attualizzazione dei testi

<sup>3</sup> Fa eccezione l'antologia *Poesia dell'età cortese* curata da Aurelio Roncaglia, per la quale rimando alle osservazioni rese di seguito. Sulle traduzioni di poesia medievale prodotte in Italia a partire dalla fine dell'Ottocento resta fondamentale il saggio di Limentani 1970, che si concentra in particolare sulle versioni della *Chanson de Roland*; per le versioni d'autore di Dante Gabriel Rossetti ed Ezra Pound, in inglese, rimando almeno a West 2002, West 2008, Capelli 2003 e Capelli 2013.

<sup>4</sup> Canello 1881 (citazione *ibi*, *Introduzione*: 3). I limiti di una traduzione destinata sostanzialmente a un pubblico universitario o borghese – significativa, in tal senso, anche la scelta di omettere gli originali provenzali solitamente “testo a fronte” in questo genere di raccolte – erano del resto molto chiari anche all'illustre prefatore del volume, un Carducci convinto assertore della necessità di una traduzione artistica, ma al tempo stesso consapevole dei compromessi che l'esperimento accettava: «Che dunque il Canello abbia resi un po' troppo moderni i trovatori, non si potrà facilmente negare; ma come altrimenti farli leggere ai lettori degli elzeviriani? [...] Né dissimulerò che egli con po' più di pazienza e di lima avrebbe potuto appianare certe ineguaglianze di stile, ammorbidire certi stridenti contrasti di forme antiche e classiche con altre neologiche o popolari troppo, e toglier via certe durezza e ineleganze» (*ibi*: VI-VII). Sull'attività di Canello vd. il volume di Daniele–Renzi 1987 e Brambilla 2003, cap. II (in part. sui rapporti con Carducci e le iniziative editoriali): 33 ss..

<sup>5</sup> I riferimenti sono a Valeri 1922 e Valeri 1954; sull'attività traduttoria di Valeri rimando, per l'ambito romanzo-medievale, a Brusegan–Renzi 1991.

poetici medievali: tutti aspetti che conquisteranno una specifica rilevanza nella discussione e nella prassi delle traduzioni di poesia medievale solo negli ultimi venti anni, effetto di un dialogo ormai ineludibile tra gli addetti ai lavori, sviluppato a partire da progetti di ricerca orientati, da un lato, e da importanti iniziative editoriali, dall'altro.<sup>6</sup>

In questo senso, proprio attraverso l'atto pragmatico della traduzione, che costringe a confrontarsi di volta in volta con differenti ostacoli, peculiarità testuali o culturali, finalità e soluzioni adottate, e su un campione di testi così vasto ed eterogeneo quanto a generi ed ambiti linguistici, l'attività di Sansone ha anticipato in Italia i temi del dibattito teorico successivo, portando alla luce nella prassi, al di là della validità stessa dei risultati, i punti nevralgici della questione e il ventaglio delle opzioni metodologiche. Va infatti ricordato che se le traduzioni poetiche di ambito iberico – dal catalano, dallo spagnolo e dal galego – sono una novità assoluta per l'Italia, lo sono anche i testi *borderline* di tradizione occitanica dell'antologia dei "licenziosi", tacitamente omessi nelle precedenti antologie, quando non censurati *tout court*. Per questi testi si affacciano tutte le difficoltà e le implicazioni di quello che si può definire uno *ius primae interpretationis*, vale a dire il diritto, e forse più l'autorità, di stabilire o proporre modalità, tecniche e criteri di quella "rifondazione" del testo che si realizza attraverso la sua prima traduzione, con le responsabilità di varia natura che ne derivano, e che vengono percepite dal traduttore come stimolo, o più spesso come vincolo inibitorio rispetto alle diverse soluzioni che si affacciano nella sua officina.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mi riferisco in particolare agli incontri di studio del gruppo di ricerca sulla *Modernizzazione del testo medievale* che hanno prodotto gli importanti contributi raccolti in Cammarota–Molinari 2001 e Cammarota–Molinari 2002, agli atti di convegno curati da Brunetti–Giannini 2007 e alle collane di edizioni di testi medievali realizzate dalle case editrici Carocci (e prima ancora Luni e Pratiche) e dell'Orso, con traduzioni che possono documentare non solo lo sviluppo di orientamenti e soluzioni differenti da parte dei vari traduttori, ma anche l'emergere di questioni legate alla divulgazione dei testi medievali e alle implicazioni di natura non solo culturale ad essa legate (vd. in part. Ferrari 2001 e Garzone 2001; sugli "aspetti politici" delle traduzioni e sul rapporto fra traduzione, divulgazione e contesti accademici, cf. D'Angelo 2002: 129-134).

<sup>7</sup> Cf. le osservazioni – riferite in particolare all'ambito mediolatino e al caso delle "prime traduzioni assolute" – di Stella 2002: 182-183, al quale si deve anche il *calembour* latino: «La responsabilità legata alle prime traduzioni assolute [...] produce infatti conseguenze di cui è importante essere consapevoli; da una parte il maggior rischio di errori costringe spesso a scelte prudenti ma per questo deboli; dall'altra questo *ius primae interpretationis* pone la necessità di armonizzare la responsabilità didattica (per la quale

2. Per quanto retroterra e orientamento teorico di Sansone traduttore mostrino l'influenza di lavori di importazione, caratterizzati inoltre da un approccio piú generale al problema della traduzione poetica e quindi sostanzialmente estranei alle questioni specificamente legate all'ambito medievale,<sup>8</sup> il precedente piú prossimo è senz'altro rappresentato dalla *Poesia dell'età cortese* curata da Roncaglia (1961), che con la prima antologia trobadorica edita da Sansone condivide almeno due aspetti: la scelta della traduzione poetica – nonostante quella di Roncaglia si possa definire piú genericamente traduzione letteraria – e le finalità divulgative e didattiche della raccolta, che impegnano l'autore nel delicato compito di equilibrare semplicità di esposizione e puntualità filologica.<sup>9</sup> Rispetto al lavoro di Roncaglia, che offre un florilegio di testi ad ampio spettro, per quanto riguarda sia i generi che l'arco cronologico coperto, è tuttavia evidente nel progetto di Sansone anzitutto la specializzazione dei contenuti, che punta a presentare in Italia la piú ricca antologia di poesia trobadorica occitanica: centoventi testi, per cinquantasei autori – piú una sezione di anonimi – ai quali si aggiungono, qualche anno piú tardi, i trenta componimenti raccolti nei *Trovatori licenziosi*; in questa prospettiva, mostrano una diversa ma forse piú stretta affinità la grande antologia in tre volumi *Los trovadores. Historia literaria y textos*, curata da Martín de Riquer, e il volume *Burlesque et obscénité chez les troubadours* di Pierre Bec,<sup>10</sup> come suggeriscono l'impianto dell'introduzione alla maggiore raccolta trobadorica – che richiama, in scala ridotta, quella ai *Trovadores*

latinisti come Paolo Fedeli [...] e medievisti come Giuseppe Germano [...] invocano goethianamente l'esigenza di una prima traduzione sempre in prosa), con quella critico-esegetica inevitabile per chi traduce a conclusione di un'analisi filologica, e infine con la responsabilità del destino poetico del testo, quello che Benjamin definiva *Nachreife*, 'maturità postuma' della poesia: la responsabilità di far dipendere il giudizio su un'opera come atto di poesia dall'esito stilistico della propria versione».

<sup>8</sup> Si tratta dei saggi ad ampio spettro di Mounin 1965, Steiner 1984, Newmark 1988 e, per le questioni legate alla traduzione poetica, Fedorov 1974 e Hofman 1980, variamente citati dallo stesso Sansone.

<sup>9</sup> Già nell'*Avvertenza* che Roncaglia premette alla raccolta sono in effetti presenti riflessioni su problemi e questioni piú tardi riproposte dallo stesso Sansone, dai criteri della selezione dei materiali alla funzione dell'apparato fino, ovviamente, alle scelte di traduzione, già impostate tenendo conto dell'orizzonte culturale ed estetico di un pubblico di lettori, del rapporto tra strutture formali e componenti ritmico-musicali, come anche della restituzione delle peculiarità stilistico-retoriche dei testi medievali in un linguaggio letterario contemporaneo (cf. Roncaglia 1961: 9-12).

<sup>10</sup> Riquer 1975; Bec 1984.

– e gli stessi obiettivi didattici e culturali dell'operazione editoriale nel suo complesso, con la sostanziale differenza, rispetto agli esempi stranieri, della proposta della versione poetica.

La scelta della traduzione in versi – la cui legittimità Sansone ha costantemente difeso in sede teorica – anticipava, appoggiandosi in realtà a una lunga tradizione che va da Leonardo Bruni a Paul Valéry, tendenze destinate a manifestarsi tra i traduttori italiani negli anni successivi, quando la traduzione di servizio o filologica sarà in parte esautorata nelle sue prerogative, e soprattutto spodestata del presunto primato di fedeltà all'originale di cui ha a lungo goduto.<sup>11</sup> Per quanto in effetti non superasse la divaricazione, del resto ancora attualissima, tra prodotto divulgativo ed edizione scientifica o filologica, *La poesia dell'antica Provenza* si proponeva come lavoro attento anche ai problemi dell'esegesi testuale, del resto con l'avallo della firma di un filologo ed editore di testi romanzeschi; il principale obiettivo didattico-divulgativo determina tuttavia, oltre ad alcune linee-guida nella selezione dei materiali,<sup>12</sup> anche l'im-

<sup>11</sup> Per l'ambito medievale, notevolissimi sono stati in Italia i contributi di Pietro G. Beltrami, a cominciare dalla traduzione in versi del *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes (Beltrami 2004), attraverso un'attività traduttoria concepita e svolta *in progress* nei lavori pubblicati *on line*, e in particolare nel *Quadernino* di traduzioni trobadoriche (Beltrami, *Quadernino*), accompagnata da riflessioni e impostazioni di condotta che hanno avuto anche il pregio di stimolare la discussione, soprattutto in ambito accademico (Beltrami 1996, 1998, 2004b – per il quale vd. anche Barbieri 2007 – e Beltrami 2007); in un clima di nuovo interesse per la versione poetica è stata concepita anche la recente e bella antologia trobadorica di Octavian Dan Cepraga e Zeno Verlato (Cepraga–Verlato 2007, per la quale è da segnalare la recensione di Longobardi 2009), mentre per l'ambito mediolatino va ricordata l'importante antologia di poeti carolingi curata da Francesco Stella (Stella 1995, da leggere insieme all'intervento di Stella 2002). La riflessione sulla traduzione poetica vista come necessario "atto creativo" ha acquistato ormai piena centralità nel dibattito critico di settore: per l'ambito italiano, vd. da ultimo la proposta di Prete 2011, con un'argomentazione sviluppata a partire da un recupero ragionato delle forme, delle valenze e delle funzioni della traduzione in versi attraverso le sue diverse manifestazioni storiche. Sulle questioni della versione poetica vd. anche gli interventi raccolti in Copioli 1983. Numerosi i contributi sui problemi e i metodi della traduzione letteraria: limitandosi ai lavori italiani, segnaliamo i saggi di Nasi e Magrelli in Nasi 2001 e Ponzio 2005.

<sup>12</sup> Merito dell'antologia è anche la varietà di generi e di registri, accogliendo anche il versante di gusto popolareggiante della lirica trobadorica, rappresentato da *pastorelle*, *albas* (a cominciare da *Reis glorios* di Giraut de Borneilh), *dansas*, dalla *viadeyra* di Cerveri de Girona, o da testi satellitari rispetto alla canzone cortese, come il *planh*, l'*enuég*, il sermone (*Una ciutatç fo, no sai cals* di Peire Cardenal, n° 106), la tenzone fittizia, lo scam-

postazione dell'introduzione generale, dei cappelli ai singoli poeti e soprattutto dell'apparato. Senza complessità di tipo critico-filologico – per quanto non siano assenti avvertenze di tipo propriamente ecdotico – le note ai testi mostrano proprio nel corredo alla versione italiana l'intento didattico, attraverso la puntualità dei rimandi alla traduzione letterale, talvolta con una scrupolosità che si sofferma su dettagli testuali, sul singolo sintagma,<sup>13</sup> tanto da suggerire l'apparato come una guida, il più possibile asciutta e funzionale, per un ideale studente universitario alle prese con la decodifica *verbum de verbo* del testo originale.

3. Sotto il patrocinio di Ungaretti traduttore di Shakespeare, per il quale la traduzione poetica «vorrebbe essere sí, poesia, secondo qualche regola del canto, ma avendo di mira nel tempo medesimo il rispetto alla lettera, parola per parola, del significato originale»,<sup>14</sup> la fedeltà al testo di partenza si configura come obiettivo prioritario di Sansone traduttore dei trovatori, con una scelta di rigore – tutt'altro che scontata, come potrebbe apparire a un approccio superficiale – che va letta anche nell'ottica del compito assunto da una *translatio* nella piena contemporaneità postavanguardista e massificata del primo linguaggio della lirica europea, nelle sue valenze culturali, ideologiche, psicologico-affettive, figurative e simboliche. Il criterio-guida della più onesta fedeltà alla lettera dei contenuti determina un fondamentale indirizzo nelle scelte formali:

Quest'ultimo criterio, che è quello cui mi sono attenuto, ha comportato di necessità la rinuncia alla resa metrica e le rime, sí che la posta si è puntata interamente sul ritmo del verso e sulla circolarità melodica della strofa. Ciò, naturalmente, non ha impedito né il ricorso a tutta una serie di accorgimenti formali in talune occasioni, soprattutto in uscita di versi, né che una trentina di testi si siano potuti costituire per intero entro le forme metriche codificate, né ancora che, in parecchi casi interi brani si siano naturalmente conformati secondo la versificazione istituzionale. Ma l'intento di fondo è stato

bio di *coblas*, come quello tra Garsenda e Gui de Cavalhon (n° 79), suggestivo dialogo – «delicato partimen», come viene definito nell'introduzione – che lascia intravedere, in uno spiraglio appena, i fragili equilibri relazionali dell'erotismo cortese.

<sup>13</sup> Qualche esempio: *in fede mia*, da *si m'aiut fes* «vale propriamente 'così mi aiuti fede'» (n°1, n. 26); *rinverdiscono* da *foillo*, «letteralmente 'fogliano'» (n° 3, n. 2); *sospiri in-vio, suppliche e preghiere là dove*, da *soven sospir e sopei et azor*, «letteralmente 'sovente sospiro e supplico e adoro verso là dove'» (n° 31, nn.12-13).

<sup>14</sup> La citazione riportata da Sansone è tratta da *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, (Ungaretti 1974): 571.

sempre quello di un linguaggio massimamente ritmico quanto massimamente fedele (e ciò ha comportato una qualche piccola esclusione di testi alquanto noti, ma risultati pressoché intraducibili). [...] Una versione così concepita (a prescindere dai risultati propriamente poetici di cui giudicherà il lettore) è di gran lunga più pagante, in ordine alla fedeltà, di quella prosastica, assai probabilmente perché si permane entro i confini di un linguaggio nella sostanza ellittico quale è quello connaturato alla poesia.<sup>15</sup>

Scartata l'opzione metrico-mimetica – vale a dire la ripresa di schema metrico e ritmico dell'originale –<sup>16</sup> percepita come vincolo del significato eccessivamente esigente in rapporto alla restituzione dei significati, la condotta del traduttore si concentra su «ritmo del verso e circolarità melodica della strofa», su un «linguaggio massimamente ritmico quanto massimamente fedele»: un principio non tecnico-normativo, dipendente dal *diktat* formale del testo nei suoi singoli costituenti (misura del verso, accenti, sonorità, rima), ma piuttosto intuitivo della portata ritmico-musicale delle unità metriche (strofe) percepita nel suo complesso, come “chiave” per la riconversione in una struttura ritmico-musicale equivalente ma formalmente autonoma, altra. Una chiave che, come i pochi accenni nella *Nota* implicitamente suggeriscono, non può funzionare se non mediante l'impulso della sensibilità del traduttore, il suo gusto, il grado di empatia che stabilisce con il testo originale, e in definitiva la possibilità di trovare o meno “l'onda ritmica” sulla quale sintonizzarsi. Questa esigenza determina anzitutto – ancora al di qua della varietà di soluzioni che possono di volta in volta presentarsi – una selezione dei materiali che esclude quei testi definiti «pressoché intraducibili», scartando di preferenza quelli contraddistinti da sperimentalismo formale accentuato, con bocciature in qualche caso eclatanti rispetto alla stessa tradizione, letteraria e scolastica, del canone trobadorico. È il caso della famosa *estampida* di Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maia*, vistosamente assente proprio perché «fittissimo reticolo di rime in versi polimetrici (di tale difficoltà da scoraggiare il tentativo di resa poetica)»;<sup>17</sup> assenti sono anche il discordo plurilingue dello stesso trovatore, *Eras quan vey verdeyar*, che impone ai traduttori la non facile gestione del confronto tra

<sup>15</sup> Sansone 1984, *Nota ai testi*: 61.

<sup>16</sup> Sull'argomento rinvio almeno a Holmes 1995 e alle precisazioni di D'Agostino 2002b, riprese in D'Agostino 2007.

<sup>17</sup> Sansone 1984: 346.

le cinque lingue che si danno la staffetta nell'originale,<sup>18</sup> o un testo come l'*Aura amara* del non meno problematico Arnaut Daniel, come anche i funambolismi metrico-rimici o linguistici di un trovatore come Cerveri de Girona.

4. I concetti appena abbozzati, ma già chiari, nella *Nota ai testi* dell'antologia trobadorica troveranno ampia argomentazione in interventi critici successivi, a cominciare dal saggio *Traduzione ritmica e traduzione metrica* pubblicato nell'importante volume miscelaneo *La traduzione del testo poetico*, curato da Franco Buffoni (1989), quindi nei lavori raccolti in *I luoghi del tradurre*, fino ai più recenti articoli *Il verso: la posta in gioco* e *La traduzione poetica tra filologia e versificazione*.<sup>19</sup> Nonostante siano diversi i contesti e le opportunità di discorso – che prende comunque corpo, confermando la priorità sempre assegnata alla prassi, da un'esperienza diretta, di traduttore o di lettore di traduzioni – alcuni elementi di indirizzo appaiono costanti e fondamentali. Lasciata aperta la possibilità di realizzare versioni metriche o ritmiche, secondo le esigenze e gli obiettivi che di volta in volta si presentano, la questione formale e i problemi connessi alle diverse opzioni della versificazione vengono sottratti ad ogni tipo di impostazione normativa, spostando in questo modo dal centro della discussione gli argomenti tradizionali della traduttologia di versante poetico, come le diverse gradazioni di mimesi e aderenza alle strutture metriche originali, l'ineluttabile opposizione straniante / addomesticante (e sue varianti)<sup>20</sup> o le diverse formule strutturaliste di scomposizione-ricomposizione del testo poetico; l'attenzione si concentra sui concetti di funzione ritmica, di musicalità o “pulsione melodica”, di “circolarità strofica” come costituenti essenziali del genere lirico che, al di là delle potenzialità formali, ne comunicano a un livello profondo identità e portata espressiva.<sup>21</sup> Compito del traduttore diventa quindi non la transcodifica basata su calchi o equivalenze, né la trasposizione né la scomposizione / ricomposizione del testo, ma la comprensione intima del suo “moto poetico”, inteso come insieme unitario e non aggregazione,

<sup>18</sup> L'unico discordo presente nella raccolta è *Ab son gai, plan e car* di Peire Ramon de Tolosa (n° 63), del quale la traduzione conserva l'impianto eterometrico.

<sup>19</sup> I riferimenti sono rispettivamente a Sansone 1989, 1991, 1994 e 2000.

<sup>20</sup> La dialettica straniante-addomesticante fa capo alle teorie espresse negli ultimi anni da Lefevere e Venuti (cf. in part. Lefevere 1992, Venuti 1995 e Venuti 1995a).

<sup>21</sup> Per questi concetti si vedano le citazioni riportate *infra*.

che diviene oggetto di una percezione, musicale ed emotiva, grazie alla quale il traduttore ricerca la forma – una delle tante possibili – in grado di *ricrearla* nel testo di arrivo:

Almeno in un campo il muoversi del conoscere assume specifico valore filologico, e cioè quando ci si pone di fronte all'atto del tradurre. La semplice ragione risiede nel fatto che il *transducere* comporta una operazione *ad verba* di particolare valore, richiedente non soltanto competenza linguistica e identificazione estetica, assunzione tematica e permeazione storica, ma anche e soprattutto capacità simpatetica. Si congiungono qui un livello profondo di partecipazione quanto una vitale capacità di modificazione, vale a dire quel coacervo ricreativo in cui fedeltà e autonomia si vincolano lungo percorsi di ricerca e di invenzione, di ansioso ripensamento: perciò di filologia e di calcolo illuminato.<sup>22</sup>

Si tratta di una modalità ampliata della imprescindibile funzione interpretativa della traduzione, con un recupero del concetto ermeneutico di pre-comprensione o *Vorverständnis*, già in passato acquisito, sotto varie forme, dai teorici della traduzione.<sup>23</sup> Il richiamo più scoperto è tuttavia all'idea di traduttore come interprete e di “fedeltà musicale” teorizzata da Mounin e mutuata dalle note di Valéry nella premessa alla traduzione in versi delle *Bucoliche* virgiliane.<sup>24</sup>

la fedeltà della traduzione poetica non è né la fedeltà meccanica a tutti gli elementi semantici né l'automatica fedeltà grammaticale né quella fraseologica assoluta né la fedeltà scientifica alla fonetica del testo: è la fedeltà alla poesia. Per tradurla, bisogna non solo averla sentita ma identificata tanto nei fini come nei mezzi.<sup>25</sup>

Il discorso di Mounin si fonda sul principio secondo il quale il traduttore è portato ad operare scelte gerarchizzanti sui diversi livelli comunicativi del testo (metrico, semantico-lessicale, grammaticale, fonetico), per ricavarne elementi dotati di valenza o potenzialità espressiva – fermo re-

<sup>22</sup> Sansone 2000 (= 2003): 21.

<sup>23</sup> «Mi pare che il proposito della fedeltà [...] non sia più revocato in dubbio da alcuno e che, anzi, si imponga come momento preliminare e inalienabile per chiunque: sicché il moto poetico del testo d'arrivo non si vuole più raggiungerlo per via di affrancamento, bensì di adesione, una adesione la quale conservi, tutta implicita, l'intera gamma dell'esegesi e interpretazione, fin dal momento della pre-comprensione o *Vorverständnis*» (Sansone 1989: 14).

<sup>24</sup> Valéry 1956.

<sup>25</sup> Mounin 1965 (= 2006): 145.

stando che nel testo poetico risulta impropria la separazione dei significati dai tratti a vario titolo formali, facendo questi tutt'uno con il messaggio – per “rifondarli” attraverso la ripetizione di un atto creativo. La proposta di Mounin coincide con quell'agire del traduttore che oggi si tende a definire con il termine di “negoziiazione”, e che notoriamente presuppone l'individuazione dei tratti “salienti” di un testo – non solo poetico – e il conseguente ma calcolato sacrificio di altri ritenuti secondari,<sup>26</sup> ma si riferisce ad una capacità che Mounin – seguito anche in questo da Sansone, che è stato poeta lui stesso – sposa con «il vecchio adagio secondo il quale ‘bisogna esser poeta per tradurre poesia’».<sup>27</sup>

Significativa e originale rispetto alla letteratura critica precedente, è piuttosto la riflessione sul concetto di ritmo e sulla traduzione ritmica, proposta a più riprese da Sansone come soluzione per il recupero all'estetica letteraria contemporanea della tradizione lirica trobadorica, in quanto funzionale sia alla fedeltà dei contenuti sia alla ricreazione della “pulsione melodica” del testo di partenza, «la sola che possa ricreare l'immagine del testo poetico in quel suo *primum* che è la cosiddetta musicalità, anche se proprio questa musicalità sarà sempre altra, come altra è

<sup>26</sup> Cf. Eco 2003: 83 ss.. L'argomento è del resto strettamente legato al concetto di compensazione, di particolare rilievo nella prassi della traduzione poetica, in riferimento alla scelta di uno schema metrico-ritmico autonomo rispetto a quello di partenza ma vincolato a una serie di “restituzioni” a livello formale; cf. al riguardo le osservazioni di Fortini 1989: 115-116: «Avvertiamo come (relativamente) improprio ogni sforzo di trasposizione simmetrica dello schema metrico-ritmico del testo di partenza [...]. Di qui il frequente ricorso ai ‘compensi’ [...] un aumento, ad esempio, della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure di discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione della immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di ‘letterarietà’ che è posseduto dal testo di partenza. La versione (poetica) è affetta da strabismo, come ogni atto di lettura e critico: da un lato guarda ad una (irraggiungibile) totalità che è il testo di partenza, da un altro al proprio punto di arrivo, i cui significanti e significati sono elementi da comporre e dotare di senso, predisposti nella rete dei linguaggi del presente». Per una riflessione sulla negoziiazione riferita a esperienze di traduzione di testi medievali vd. Beltrami 2007.

<sup>27</sup> «Se ci vuole un poeta, a preferenza di altri, è soprattutto per *capire* il testo poetico, per capirne tutti i valori, le connotazioni, le vibrazioni emotive. Di una poesia si traduce solo quel tanto che si è stati capaci di prendere, cioè di comprendere» (Mounin 1965 [= 2006]: 149).

la lingua, rispetto all'originale». <sup>28</sup> Gli elementi piú rilevanti della proposta di Sansone riguardano, da un lato, l'anticipazione di tematiche che assumeranno un ruolo centrale nella teoria linguistica e traduttologica solo qualche anno piú tardi, con la diffusione dei lavori di Henry Meschonnic e il conseguente sviluppo di un dibattito sul tema del ritmo, anche in Italia; <sup>29</sup> dall'altro, la posizione implicitamente assunta nella *querelle* relativa a traduzione straniante e traduzione naturalizzante, particolarmente accesa fra i traduttori-filologi di poesia medievale, con un'attenzione troppo spesso da altri messa da parte per la necessità di una riformulazione estetica della lirica medievale che tenga conto della sensibilità di un pubblico *contemporaneo* della poesia ovvero di un pubblico della *poesia contemporanea*, all'interno della quale è da pensare l'incontro con la stessa tradizione poetica:

<sup>28</sup> Sansone 1989: 18. Cf. inoltre *ibi*: 15 e 17: «L'asse sintagmatico [...] non obbedisce semplicemente ai tratti piú propriamente linguistici che possono differenziare un sistema dall'altro (quello della lingua originale e quello della lingua di traduzione), bensí trova la sua prima motivazione nella funzione ritmica, visto che è questa soltanto che garantisce il risultato poetico della versione lirica»; e sul concetto di circolarità: «l'opzione per una resa ritmica del testo d'arrivo è tutta giocata su un moto del fraseggio che ne assicuri una piena circolarità, la quale, quindi, travalica il singolo verso – qui non legato alle sicurezze della versificazione formalizzata – per riversarsi, quel flusso continuo e rotondo, nell'interezza della strofa, talora d'un intero testo breve».

<sup>29</sup> Mi riferisco ad es. al confronto promosso da Franco Buffoni attraverso convegni e attività saggistica (cf. gli interventi raccolti in Buffoni 2002) e, per quanto riguarda il concetto di ritmo di Meschonnic, a Dussion–Meschonnic 1998 e Meschonnic 1999 (per il quale cf. Mattioli 2003). Dell'originalità della propria riflessione sul ruolo del ritmo nella traduzione poetica Sansone ha avuto del resto piena consapevolezza: «Quel che [...] va sottolineato è che ancora piú in ombra è rimasto l'aspetto primario, e sostanziale, del tradurre in versi, vale a dire la formulazione ritmica, in assenza della quale manca la motivazione prima dell'intera operazione poetica» (Sansone 1991, dalla *Premessa*: 7); «Si è soliti, allorché si tratta dei problemi del tradurre, lasciare in disparte l'aspetto concernente il ritmo, tema da me affrontato già da parecchio tempo in piú casi e che solo da poco – sull'onda della gran moda traduttologica – sembra attrarre l'attenzione o la curiosità, purtroppo il piú delle volte da parte di chi si diletta di costruzioni solo teoriche, mostrando scarsa pratica di quelle certosine fatiche che, sole rendono effettivamente edotti di incontri, e scontri, testuali ognora diversi e sempre ricorrenti. Naturalmente parlo ancora una volta riferendomi alla poesia, ma essendo ben consapevole che anche la prosa, quale che ne sia il livello, pone i suoi problemi di movimenti verbali ben cadenzati e opportunamente modulati, benché di diversa natura» (Sansone 2000 [= 2003]: 25).

La traduzione ritmica, per regolata che sia su un registro di autonoma musicalità, inevitabilmente viene a coniugarsi, in modo sparso e diffratto, con presenze metriche. È un'adesione naturale verso la tradizione letteraria che ognuno si porta dentro ed è una forza naturante inevitabile, per altro riscontrabile in ogni dove nella poesia contemporanea. E se per i testi medievali essenzialmente, nonché per quelli moderni il cui istituto linguistico presenti alto grado di divaricazione con la lingua d'arrivo, la soluzione ametrica, eppur ben ritmica, appare la più consona e la meglio adeguata, ciò non significa affatto che scorci metrici e inserimenti istituzionali non facciano capolino, incancellabili come sono, magari fungendo da saltuario raccordo delle sonorità melodiche.<sup>30</sup>

Confrontandosi dialetticamente con la tradizione critica che risale agli esperimenti ottocenteschi di metrica barbara e che continua nella discussione delle diverse tipologie di versione mimetica – d'altra parte valida e funzionale nel caso di molti testi – la proposta di Sansone coinvolge soprattutto la priorità di ricreare per la poesia trobadorica lo spazio privilegiato del registro formale di una lirica “alta”, che sceglie la forma aperta del verso libero, più duttile nella comunicazione dei contenuti e più familiare alle aspettative di un lettore contemporaneo, ricordando che le strutture metriche originali non rappresentano della lirica dei trovatori che un aspetto incompleto, private della essenziale componente musicale e performativa; e scongiurando, infine, il rischio – corso e penosamente affrontato da molte traduzioni in buona fede conservative e “stranianti” – di tradire il “destino poetico del testo”, consegnandolo ad una forma non tanto straniante quanto piuttosto sconnessa rispetto alla

<sup>30</sup> Sansone 1991: 77. Sulle difficoltà della traduzione della poesia trobadorica per il suo essere “poesia formalizzata”, e perché induce a un confronto «con un tempo della storia in cui si edifica, compattamente, un mondo di poesia altrettanto rigorosamente formalizzato sotto il profilo della concettualizzazione – la cosiddetta *fin'amors* – e del lessico in cui essa si determina» (Sansone 1989: 19), precisa che la «rinuncia alla modulazione metrica in quanto tale, considerata rischiosa rispetto ai fini propostisi per un verso e, per l'altro, inadeguata una volta preteriti gli altri aspetti di mera formalizzazione. [...] Da tutto ciò è discesa la sola opportunità del verso libero, resi per altro esperti da quel che è la poesia italiana dei nostri tempi, e della circolarità ritmica, quale possibilità ricettiva adeguata ai gusti e all'orecchio dei lettori di poesia d'oggi: ossia una rilettura fluida e compensata della parola trobadorica nell'italiano attuale. [...] Anche di fronte alla presenza (saltuaria) di strutture della metrica istituzionale, proprio perché frammiste a versi ametrici o talora circolanti lungo moti di liberissima polimetria (e sempre con presenze ametriche), il consuntivo va riversato sempre e soltanto sull'effetto puramente ritmico: come, per altro, avviene in molta poesia d'oggi» (*ibi*: 20 e 21).

lingua in cui si esprime, attraverso uno scrupoloso criterio di fedeltà che in fin dei conti si può definire un catastrofico fraintendimento estetico.

5.1. Nella prassi traduttoria dell'antologia trobadorica l'orientamento teorico viene rispettato nella ricerca di una riconversione ritmica che dall'originale trae, più che un modello in scala aperto a diverse soluzioni di equivalenza o adattamento, l'idea proporzionata della struttura, che potrà svilupparsi di volta in volta senza i vincoli di una condotta fissa; in questo modo, la corrispondenza tra *octosyllabe* provenzale ed endecasillabo italiano è statisticamente prevalente,<sup>31</sup> ma non ineludibile, sostituita spesso anche dall'uso del decenario; quest'ultimo può tradurre d'altra parte un verso di otto o undici sillabe, senza che i rapporti interni della struttura strofica siano necessariamente mantenuti né che l'assetto strofico del testo italiano abbia una forma fissa.<sup>32</sup> Accettato anche il cambiamento del modulo versale: ad esempio, per *Era·m cosselbatz senbor* di Bernard de Ventadorn (n° 25), le sette *coblas* di *héptasyllabes* del testo (più due *tornadas*) vengono rese con una prima strofa di decenari, quindi con strofe di ottonari, che riprendono pertanto per equivalenza il metro dell'originale, tollerando tuttavia il cambiamento di ritmo e respiro che si avverte dopo la prima strofa.

In generale, il testo di arrivo gode di una propria autonomia metrica e ritmica, svincolato dalla struttura e dai rapporti di misura intraversale di quello di partenza: ne è un esempio *Si cum cel q'es tan greujatz* di Folchetto di Marsiglia (n° 40), con *coblas* di otto *héptasyllabes* e tre *octosyllabes*, rese con decasillabi ed endecasillabi liberamente disposti, affidando però alla *mise en page* gli indizi dell'assetto strofico originale, segnalato con il rientro; nel caso di *Dos brais e criz*, di Arnaut Daniel (n° 42), con schema metrico caratterizzato da due versi brevi in apertura di strofa, di quattro e sei sillabe, seguiti da sei *décasyllabes*, equamente ripartiti tra uscite maschili e femminili, la soluzione ricalca blandamente

<sup>31</sup> «D'altronde una certa tessitura endecasillabica appariva scelta quasi obbligata, non solo in vista della folta presenza di tale verso nella poesia trobadorica, ma anche in considerazione del naturale disporsi del linguaggio della poesia italiana, anche odierna, entro tale formula, visto che, come i francesi “parlano” in alessandrini, gli italiani “parlano” in endecasillabi» (Sansone 1989: 21).

<sup>32</sup> Un esempio, fra i tanti, è la traduzione di *Companho, farai un vers qu'er covinen* di Guglielmo IX (n° 2), che presenta strofe irregolari nelle quali si alternano, senza una struttura fissa, endecasillabi e decenari, in luogo dei tre versi lunghi della strofa dell'originale, con struttura 11a11a14a.

gli scarti dell'originale, rendendo i versi corti con misure di novenario e decenario – ma con qualche eccezione – e quelli lunghi con endecasillabi e talvolta dodecasillabi. Il calco metrico è del tutto occasionale, in qualche caso in piena sintonia di tono e di registro con il testo originale, come avviene con gli endecasillabi per i *décasyllabes*, ad esempio per *Er ai gran joi que·m remembra l'amor* di Giraut de Bornelh (n° 31), o per *Tant m'abellis l'amoros pessamens* di Folchetto di Marsiglia (n° 39); meno frequente l'uso del verso corto, lasciato di preferenza al registro giocoso e l'invettiva, come nel caso di *Tartarassa ni voutor* di Peire Cardenal (n° 104), per il quale è scelto l'ottonario (e occasionalmente il novenario) in luogo degli *héptasyllabes* dell'originale.

I risultati più efficaci vengono raggiunti in un ambito lirico di registro più alto, dove il modulo metrico-ritmico è composto secondo un gusto melodico che privilegia il verso disteso, l'equilibrio accentuativo e fonico, la semplificazione sintattica: una sorta di *arioso*, nel quale l'impianto metrico sfuma senza forzature in effetti musicali. Per trovarlo, basta cercare i testi più congeniali per quanto riguarda contenuti e valenze figurative, a partire da *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX (n° 3), per il quale è adottato un endecasillabo morbido e piano – l'originale è in *coblas* di *octosyllabes* – con un'attenzione evidente all'armonizzazione interna della strofa attraverso l'uniformità degli accenti versali:

Con la dolce stagione rinnovata i boschi rinverdiscono e gli uccelli nella sua lingua ognuno va cantando con l'armonia del canto novello: è giusto allor che ognuno si procuri quello di cui ha brama più grande.	3 6
Dal luogo in cui è tutto il mio piacere missiva o messaggero non mi viene sicché non dorme né ride il mio cuore, e io non oso spingermi più avanti, finché non sappia che la conclusione sarà ben quale vado domandando.	9 12
Si porta il nostro amore alla maniera in cui si porta il fior di biancospino, che avvinto all'albero tutta la notte tremando resta nella pioggia e al gelo	15

fino al domani quando il sol s'effonde sul ramoscello tra il verde fogliame.	18
Io mi ricordo ancora d'un mattino, quando mettemmo fine al nostro scontro e lei mi dette un dono così grande: l'amore pieno insieme con l'anello.	21
Iddio mi lasci vivere ancor tanto ch'abbia le mani sotto il suo mantello!	24
Non mi curo d'estranea diceria che mi separi dal mio Buon Vicino. Che cosa accade nel parlar so bene che si sparge da breve maldicenza: che altri dell'amor menino vanto, ne abbiám noi la stoffa col coltello. <sup>33</sup>	27 30

Particolare empatia il traduttore mostra in generale nei confronti di trovatori che orbitano nell'aureo canone tematico-formale della levità: efficaci le traduzioni da Bernart de Ventadorn, la raffinata e nitida resa melodica di *Ab l'alen tir vas me l'aire* di Peire Vidal (n° 59), di squisita fattura nello stile *leu*, o la traduzione di *Si be·m partetz, mala dompna, de vos* di Gui d'Ussel (n° 69), dove gli accenti patetici della *mala canso* si coniugano con grazia all'andamento pacato del verso lungo (dodecasillabo o endecasillabo) e alle occasionali cadenze in rima, assonanza o allitterazione (*canto / lieto / pento / insegnamento*: I, vv. 2 e 4-6; *rancore / cuore*: II, vv. 7-8; *stoltezza / bellezza*: III, 6 e 8; *apprezzata / avvezato*: IV, vv. 4 e 7).

<sup>33</sup> Per un confronto sull'efficacia della soluzione adottata riporto la versione di Zeno Verlato (in Cepraga-Verlato 2007, n° 3), che sceglie il settenario, avvicinandosi di piú, per sottrazione, al metro dell'originale, ma costringendolo forse a compromessi che ne intaccano la resa a livello sintagmatico, attraverso riduzioni ellittiche e semplificazioni, con un fresco ritmo di canzonetta: «Col dolce tempo nuovo / foglia il bosco, ogni uccello / canta nella sua lingua / su un ritmo tutto nuovo; / perciò godere è bene / di ciò che piú ci invoglia. // Dal luogo del piacere / non viene messaggero. / Non dormo piú, non rido / e non mi faccio avanti / finché non so l'accordo, / se è come lo domando. // Così va il nostro amore, / come il ramo del pruno: / sta dritto tutta notte / nella pioggia e nel gelo, / domani il sole scalda / la foglia verde e i rami. // Ricordo quel mattino / che finí guerra in pace, / e mi donò un gran dono: / il suo amore e il suo anello. / Dio, pur torni la mano / mia sotto al suo mantello! // Non temo voce altrui / che dal mio Buon Vicino / mi parta, né parola, / per piccola che sia: / c'è chi l'amore vanta, / noi carne abbiamo, e lama».

Programmaticamente penalizzati, d'altra parte, gli artifici metrici e rimici:

Occorreva o privilegiare il gioco delle forme e le tecniche della realizzazione o, per contro, cercare di riprodurre i livelli mentali, la sostanza dei discorsi. La prima opzione avrebbe comportato inevitabilmente una costante straniamento dalla lezione originaria alla ricerca di soluzioni formali che, quasi sempre, si sarebbero rivelate come affanno mimetico destinato, d'altronde, a subire continui scacchi [...]; e, per di più, un libro di centoventi testi per oltre seimila versi (ossia di tale dimensione da rendere improponibile la caccia dei meri formalismi.<sup>34</sup>

La scelta non rappresenta tuttavia un semplice compromesso tra esigenze discordanti della traduzione, ma si basa anche sul peso attribuito all'intimità tra testo e musica in questo genere di poesia, da valutare al momento di sacrificare tecnicismi che non sono fine a se stessi e che, «è bene ricordarlo, nella poesia di quel prezioso Sud della Francia si sposavano indissolubilmente con l'atto musicale».<sup>35</sup> In generale tralasciati, i tecnicismi possono essere però recuperati nei casi «in cui una specifica presenza reclama degli specifici diritti», vale a dire quando rappresentano lo stesso movente formale del testo.

Allo stesso modo, la rima non viene né ricercata né riproposta secondo una resa mimetica dell'originale, ma può essere occasionalmente recuperata con buoni risultati, accanto alla consonanza o all'allitterazione:

no soi alegres ni iratz,  
no soi estranhs ni soi privatz

non sono allegro, non sono afflitto,  
non son scontroso né amico stretto  
(n° 1, vv. 8-9)

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:  
c'anc no la vi, si m'aiut fes

Io ho un'amica, non so chi sia:  
non l'ho mai vista, in fede mia.  
(n° 1, vv. 25-26)

Occasionale e più ricercata anche laddove l'assetto formale del modello sembra esigere compensi a livello fonico-ritmico nella traduzione, come ad esempio nel famoso *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (*Truan, mala guerra*, n° 57), vv. 9-12:

<sup>34</sup> Sansone 1989: 19.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

de leis que sotzterra  
 lur pretz e'l sieu ten car,  
 qu'es flors  
 de totas las melhors

di colei che il pregio loro  
 seppellisce e il suo ha caro,  
 quella ch'è il fiore  
 di tutte quante le migliori.

In altri casi il recupero avviene per testi favoriti anche dall'affinità o equivalenza lessicale tra lingua di partenza e lingua di arrivo, cercando poi di uniformare le riprese, anche se la *contrainte* può far sentire i suoi effetti. È il caso di Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (n° 8), dove della quadratura fonica dell'originale impianto metrico del testo, in *coblas doblas* con sezioni monorime, si conserva la rima fissa che scandisce quarto e ultimo verso di ogni strofa, con qualche concessione e qualche forzatura: se può reggere senza problemi «se mi trovassi una volta sola / sopra di voi che ve ne state piana» per il più sapido e diretto «si·m vezia una vegada / sobira e vos sotrayna» (8, vv. 48-49), la necessità rimica costringe l'allusione trasparente «per far la cauza dossayna» (v. 77) in un verso decisamente brutto: «per la gradevole azione non vana».<sup>36</sup>

Sporadici gli effetti di compensazione, ma efficaci: ad esempio ancora per Marcabru, *Dirai vos senes duptansa* (n° 9), per il quale appare utile mantenere l'impianto monorimico delle *coblas* originali solo nella strofa di chiusura, con un effetto di cadenza ben accordato alla durezza della famosa 'firma' del moralista:

Marcabrus, fills Marcabruna,  
 fo engenratz en tal luna  
 qu'el sap d'Amor cum degruna,  
 – Escoutatz! –  
 quez anc non amet neguna  
 ni d'autra non fo amatz.

Marcabruno, di Marcabruna,  
 fu generato in siffatta luna  
 che sa l'Amore come frantuma:  
 – Ascoltate! –  
 sí che giammai ne amò nessuna  
 e da nessuna fu mai amato.

Anche nel caso di recuperi e compensi a livello fonico gli effetti più notevoli sono ottenuti in presenza di un registro *lev*:

deissendia ab dos'omilitat  
 Amors en cels c'amavon lialmen.

docile e dolce Amore discendeva  
 sopra coloro che amavano sinceri.

E per aisso voill sofrir las dolors,  
 que per soffrir son main ric joi donat

Per questo voglio soffrire i dolori,  
 ché ricche gioie son date, per pena,

<sup>36</sup> Cf. Longobardi: «Troppo letterario e men che meno fraseologico, d'altra parte, Sansone, p. 103: "e l'inutile attesa meridiana" che inoltre, nella lingua d'arrivo, non è immediatamente perspicuo» (Longobardi 2009: 174, n. 45).

e per sofrir maint orgoill abaissat	e grandi orgogli per pena sono spenti
e per sofrir venez hom lausenjadors,	e i maldicenti si vincono per pena,
c'Ovidis dis el libre que no men	ché dice Ovidio nel libro che non mente
que per soffrir a hom d'amor son grat,	che si dispone l'amore per pena
e per soffrir son maint tort perdonat	e molti torti per pena son scusati
e sofrirs fai maint amoros jausen. <sup>37</sup>	e molti amanti la pena fa felici.

Sacrificati invece i *rims derivatiu*s, strumento di riecheggiamenti suadenti, ad esempio in *Ara no vei luzir solelh* di Bernart de Ventadorn (n° 23), a vantaggio di un andamento piú libero, in endecasillabi sciolti, di un dettato raffinato e melodico, da confrontare con la soluzione decisamente conservativa di Beltrami, che opta per il novenario:

Ora non vedo risplendere il sole, cosí oscuri a me sembrano i raggi, ma non per questo ne traggio sgomento, dato che un tale splendore m'assola d'amore e l'animo dentro m'irraggia; e mentre gli altri ne sono angosciati, io m'entusiasmo piú ancor d'avvilirmi, mentre il mio canto cosí non decade.	Non vedo piú il sole risplendere, tanto se n'è oscurato il raggio, ma non per questo mi scoraggio, che una chiara luce mi splende d'amore che in cuore mi irraggia e quando gli altri si scoraggiano io mi miglio, non peggioro: perciò il mio canto non peggiora.
--	---

Verdi e purpurei mi sembrano i prati, come nel dolce periodo di maggio, tanto m'allieta l'amore perfetto; neve per me è fior bianco e vermiglio, come l'inverno calenda di maggio: la piú gentile e la piú gaia infatti a me promise di dare l'amore. E che non voglia negarmelo ancora! <sup>38</sup>	Vedo i prati verdi e vermigli come al dolce tempo di maggio, tanto amor puro mi fa gaio: neve è un fiore bianco e vermiglio, ed inverno calendimaggio, che la piú bella e la piú gaia l'amor suo in dono m'ha promesso, purché non me lo neghi adesso. <sup>39</sup>
---	---

<sup>37</sup> Rigaut de Berbezilh, *Tuit demandon qu'es devengud' Amors* (n° 16, vv. 23-32).

<sup>38</sup> Testo provenzale: «Ara no vei luzir solelh, / tan me son escurzit li rai; / e ges per aisso no·m esmai, / c'una clardatz me solelha / d'amor, qu'ins et cor me raya / e, can outra gens s'esmaya, / en melhur enans que sordei, / per que mos chans no sordeya. // Prat me semblon vert e vermelh / aissi com et doutz tems de mai; / si·m te fin'amors conhd'e gai: / neus m'es flors blanch'e vermelha / et iverns kalenda maya, / qu·el genser e la plus gaya / m'a promes que s'amor m'autrei. / s'anquer no la·m desautreya?» (ed. Appel 1915, p. 40, vv. 1-16).

<sup>39</sup> *Quadernino*, con nota del traduttore: «Nella resa metrica ho cercato di riprodurre un'eco del gioco di rime derivative (tipo *solelh: solelha*), ma ho rinunciato all'alternanza di *octosyllabes* maschili (in italiano novenari tronchi) e *eptasyllabi* femminili (ottonari piani), uniformando tutto in novenari piani». Diversa fascinazione fonica nella traduzione di Cepraga-Verlato: «Ora non vedo piú splendere il sole, / tanto per me si oscu-

Che l'artificio tecnico vada conservato nella traduzione, quando rappresenta il movente strutturale del testo e ne costituisce, per così dire, l'elemento di identità formale, è ormai riconosciuto quasi unanimemente da chi si occupa di questo genere di poesia; in questo senso, si dimostra decisamente controcorrente la soluzione scelta per un testo che rappresenta l'artificio per antonomasia, croce e delizia dei traduttori: la sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (n° 43), nella cui traduzione lo schema delle sei famose parole-rima (*intra, onglà, arma, verja, oncle, chambra*) viene apertamente ignorato – pur potendo essere mantenuto dal traduttore senza apparenti difficoltà – o piuttosto declassato come elemento identitario della canzone, a favore della congruenza ritmica, della pregnanza dei contenuti, della complicazione metaforica e concettuale.<sup>40</sup>

Quanto tuttavia la scelta sia contingente e non faccia sistema rispetto all'orientamento complessivo del traduttore, è dimostrato dalle soluzioni adottate nel caso del più importante antecedente metrico-formale della sestina di Arnaut, la canzone *Er resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (n° 29), dove la ripetizione delle parole-rima, per strofe alternate, incrocia l'artificio della rima derivativa; la restituzione del ritorno rimico, per di più rinforzato, rispetto all'originale, dagli effetti dinamici della variazione che coinvolge le parole-rima al primo verso di ogni strofa (*inverso, sovverto, perverte, riversi, diversa, inverto* in luogo della coppia

rano i suoi raggi, / ma non crediate che ciò mi scoraggi, / perché una luce d'amore m'inonda / come un sole, che dentro mi si irraggia, / e quando l'altra gente si scoraggia, / io invece mi rianimo e mi esalto, / non mi sconforto, non svilisco il canto. // I prati verdi tinti di vermiglio / mi pare di vedere come a maggio, / grazie all'amore che mi fa contento, / la neve è un fiore candido e vermiglio, / non è più inverno, ma calendimaggio, / perché la più gentile e più gioiosa, / il suo amore ha promesso d'accordarmi, / sempre che poi non me lo disaccordi» (Cepraga-Verlato 2007, p. 209).

<sup>40</sup> Sulla traduzione della sestina di Arnaut Sansone tornerà più tardi, insoddisfatto della prima prova, offrendo una soluzione più in linea con le versioni tradizionali della canzone, a partire dalla conservazione delle parole-rima: il testo di questa seconda traduzione è stato pubblicato postumo da Meneghetti 2004, alla quale si rimanda anche per un'attenta analisi delle scelte traduttive. Mantengono lo schema delle parole-rima le traduzioni di Canello 1881: 119, Roncaglia 1961: 337; di Raboni 1990: 37-38; di Tripodo 1997: 107-108; di Bandini 2000: 77-79; di D'Agostino (in D'Agostino 2002a: 66); di Beltrami, *Quadernino, ad l.* (traduzione precedentemente edita in Beltrami 1996) e infine di Cepraga-Verlato 2007: 347. Sull'argomento Perugi 1998 (=1993), D'Agostino 2002a (con un'analisi di sei versioni messe a confronto); per le traduzioni di Arnaut, e in part. per quella di Bandini, vd. Mengaldo 2000.

*enversa* / *enverse* che si alternano nel testo provenzale), non è pedissequamente ricercata, cadendo dove l'equilibrio tra misura ritmica e gioco lessicale rischia di essere compromesso, e liberando di conseguenza il testo da forzature di senso e piccoli dissesti sul piano sintagmatico, sempre in agguato.<sup>41</sup>

5.2. Se i contenuti sono sempre puntualmente restituiti, l'esigenza ritmica finisce tuttavia per prevalere talvolta sulla fedeltà all'originale nella resa dell'espressione connotata: tocca ad esempio agli idiomatismi – per altro non lontanissimi fra lingua di partenza e lingua d'arrivo – del *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (n° 1) nel quale espressioni come *e no m'ò pretz una fromitz* (v. 17) e l'affine *no·m prez un jau* (v. 34) vengono rispettivamente rese con 'e non m'importa proprio un bel nulla' e 'niente m'importa', soluzioni sicuramente dettate dalla *contrainte* ritmica, a svantaggio dell'equivalenza stilistico-espressiva, mentre il significato letterale è puntualmente segnalato in nota; caso in tutto simile anche per un verso di *Ab gai so conde e leri* di Arnaut Daniel, *c'anc plus non amet d'un ou*: 'che non amò rispetto a me un bel nulla' (n° 41, v. 41). Sul piano lessicale, il confronto con autori caratterizzati da oscurità o espressionismo linguistico si risolve talvolta attraverso soluzioni in cui la densità lessicale sfuma in un registro medio, livellante, come mostra un piccolo campione di *loci* marcabruniani: n° 8, v. 2, *mestissa: umile*; n° 8, v. 73, *parelbar parelhadura: apparecchiare una tale pariglia*; n° 8, v. 86 *tafura: perversa*; n° 8, v. 87 *trefayna: traditore*,<sup>42</sup> i composti *no-fes, corna-vi, coita-disnar, bufatizo, crup-en-cami* del celebre *vers del lavador* (n° 10, vv. 21 e 46-48), sono rispettivamente resi con *miscredenza, grandi ubriaconi e crapuloni e poltronacci e smidol-*

<sup>41</sup> Cf. ad es. 'che ora in un bacio non vi inverta' o 'ma il non-poter troppo fa trancio' della traduzione – peraltro nel complesso molto apprezzabile – di Cepraga – Verlato 2007: 273, da confrontare con quella di Sansone: 'sicché nel baciarsi che vi riversi'; 'il non potere soltanto mi taglia', rispettivamente per il v. 25: *quar en baizān no·us enverse*, e il v. 28: *mas non-poder trop m'en trenque*. Opportuna in quest'ultimo anche l'avvertenza, a scanso di semplificazioni e appiattimenti del senso inevitabilmente indotti dalla ripresa, che «l'assetto rimico del testo [...] comporta una considerevole polisemia dei termini iterati di strofa in strofa, soprattutto in alcuni casi, difficilmente percepibile in traduzione» (Sansone 1984: 213, n.).

<sup>42</sup> Cf. la soluzione in Cepraga – Verlato 2007: *Belha, de vostra figura | non vi aura pus tafura | in de son cot pus trefayna*: *Bella, della vostra taglia, | non ce n'è di più canaglia, | né più perfida di cuore (ibi: 131)*, con un parziale recupero espressivo.

*lati*, richiedendo un supplemento esplicativo in nota.<sup>43</sup> Per quanto la scelta dichiara i limiti del compromesso, a perdersi del composto è la carica espressiva della reificazione degli individui, la forma di disprezzo che non si coglie invece nella traduzione, forse troppo elegante. Allo stesso modo, il *vis de castron magagnat, larga panssa* con cui Raimbaut de Vaqueiras apostrofa il suo interlocutore nella tenzone con Alberto Malaspina (n° 56, v. 58) – per restare ancora nel campo ben rappresentato dell'improprio – soffre in un lieve scarto di registro un'inevitabile ricaduta espressiva, con 'faccia di mézzo castrone, pancione', che perdipiù rinuncia al punto esclamativo lasciato a testo nell'originale.

Al di là dei pochi passaggi nei quali il lavoro del traduttore si confronta con la portata espressiva del testo – passaggi sempre difficili da risolvere perché mettono in gioco la percezione, inevitabilmente individuale e non perfettamente calibrata rispetto all'orizzonte culturale del testo di partenza, del grado di espressività lessicale di una lingua rispetto a un'altra – il discorso tocca in realtà lo stesso assetto testuale degli originali medievali, notoriamente esposti – e nel caso della produzione trobadorica in particolare – a semplificazioni o banalizzazioni consolidate nel corso della trasmissione manoscritta, e che, spesso accolte nelle edizioni critiche, immancabilmente vengono importate nella traduzione, configurando in quest'ultima un'involontaria distorsione dei significati originali del testo. Il problema di un corto circuito tra versante ecdotico dell'interpretazione dei testi medievali e versante divulgativo o letterario rappresentato in primo luogo dalle traduzioni, si è del resto affacciato più volte nel confronto tra filologia e traduttologia, risolvendosi nella necessità, sempre dichiarata, di approntare una buona traduzione a partire da un'edizione critica affidabile del testo, e di coniugare le capacità traduttive con un esercizio esegetico che impegni a tutto campo competenze linguistiche e filologiche del traduttore. In questa prospettiva si comprende la fortuna in ambito accademico delle traduzioni di servizio, certamente più funzionali alla restituzione della lettera del testo, che hanno avuto negli anni l'avallo di editori come Maurizio Perugi, molto critico nei confronti dei seppur pochi tentativi di traduzione letteraria di

<sup>43</sup> «Tradizionalmente si sono tradotte le quattro parole mantenendo il gioco della composizione, ma con netta perdita della carica semantica. Letteralmente esse equivalgono a 'cornavino' (nel senso di 'banditori di vino'), 'affretta-desinare' (cioè che trangugiano molto), 'soffia-tizzoni' (che se ne stanno accanto al fuoco) e 'accovacciati-in-camino' (che non hanno voglia di muoversi)» (Sansone 1984: 116, n.).

lirica trobadorica: se per lo studioso si dimostra infatti «irrimediabilmente datata» l'antologia di Roncaglia, per la disomogeneità tra arcaismi, cadute di tono e devianze esegetiche, «una analogia malattia, del resto tipicamente italiana, fatta di retorica coniugata ad approssimazione lessicale, aleggia del resto su buona parte della più vasta e ambiziosa fra le antologie moderne, quella del Sansone».<sup>44</sup> Sfuggiva certamente a Perugia la difficoltà di coniugare i vantaggi di una parafrasi che interpreti nel modo più corretto la lettera del testo con le esigenze di una restituzione letteraria, costantemente alle prese con i vincoli di una formalizzazione; ma quanto alla posizione critica espressa nei confronti delle traduzioni di Sansone, va anche aggiunto che, nonostante gli obiettivi didattico-divulgativi dell'antologia trobadorica, questioni propriamente filologiche trovano sempre posto in apparato, soprattutto nel caso possano incidere sulla traduzione, quando cioè implicino una diversa interpretazione del testo, accanto ad annotazioni di carattere più dettagliato e di tipo propriamente ecdotico, che danno la misura di un lavoro esegetico sul testo tutt'altro che superficiale: un esempio può essere una nota al verso *frescha chara colorida* di Bernart de Ventadorn (*Lo tems vai e ven e vire*: n° 27, v. 52), dove si rende conto della traduzione 'fresco incarnato dal bel colorito' che parzialmente recupera, proprio attraverso la resa italiana, una variante di tradizione.<sup>45</sup> E non si tratta di un caso isolato: al v. 42 della canzone *Ab gai so conde e leri* di Arnaut Daniel (n° 41), una nota alla traduzione proposta – 'quel di Monclin la signora Odierna' per *sel de Monclin Odierna* – motiva la semplice aggiunta, rispetto al testo provenzale, dell'appellativo 'signora' ancora attraverso il ricorso a varianti di tradizione.<sup>46</sup>

Nonostante sia percepibile la tendenza del traduttore a una resa stilistico-espressiva tutto sommato elegante, che talvolta ha l'effetto di mi-

<sup>44</sup> Perugia 1998: 61-62. Lo studioso cita quindi «un paio di assaggi» delle traduzioni di Sansone, da Bernart de Ventadorn (n° 43, vv. 33-36) e Raimbaut d'Aurenga (n° 16, vv. 37-40), confrontandole con le traduzioni di Valeri, in generale più apprezzate (*ibi*: 62-63).

<sup>45</sup> «Letteralmente 'fresco volto colorito'. Con 'incarnato' mi riferisco palesemente al volto, anche se il verso conosce la variante *charn*, 'carne'» (Sansone 1984: 205, n. 52).

<sup>46</sup> «L'aggiunta *la signora* (madonna) rispetto all'originale, necessaria al ritmo, si è effettuata tenendo a mente che gran parte dei codici reca *naudierna*, *nodierna*, in cui *n-* (*N*) equivale a *Na*, riduzione corrente di *domina*» (*ibi*: 281, n. 42). Proprio per la sezione di Arnaut Daniel, del resto, sono numerose le osservazioni in apparato in merito a questioni filologiche, in buona parte legate alle novità dell'ed. Perugia 1978.

gliorare il testo di partenza, l'impressione di "approssimazione lessicale" lamentata da Perugi appare comunque anche nel complesso poco condivisibile, come dimostrano i casi in cui la corrispondenza lessicale richieda armonizzazione con il contesto stilistico-retorico, in particolare in presenza di trovatori connotati da impronta argomentativa e intellettuale, come Folchetto di Marsiglia, ben rappresentato da soluzioni che dell'originale conservano l'andamento discorsivo serrato e a tratti faticoso (vd. *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, n° 39), o come lo stesso Arnaut Daniel, per il quale il risarcimento delle preziosità lessicali, che innalzano la poesia del trovatore ad una stupefacente densità metaforica, è ben osservato, e arriva a soluzioni senza dubbio efficaci quando si coniuga con un equilibrio ritmico-formale difficilmente raggiunto da altri traduttori: è il caso della già citata *Ab gai so conde e leri* (n° 41), ma anche di *Dos brais e criz* (n° 42).

5.3. Difficoltà non piccola, e forse più insidiosa rispetto alle trappole tese al traduttore da oscurità ed espressionismo linguistico, rappresenta anche la resa del lessico-base dell'ideologia cortese,<sup>47</sup> per lo spessore semantico, la polisemia, la distanza culturale che separa autori e traduttori, e non ultima la sedimentazione letteraria nella tradizione italiana, in particolare per termini del lessico affettivo o emotivo, metaforici, ipersemantizzati, e perciò paradossalmente più esposti in una traduzione allo svuotamento semantico, a effetti nel migliore dei casi disorientanti, di astrattezza o rarefazione concettuale, impoverimento o semplice fraintendimento. Basta pensare al termine *cuore*, metafora cardine dell'immaginario della lirica a tema erotico tanto provenzale quanto italiana, ma che in provenzale – come in francese – può giocare sull'opposizione allusiva cuore / corpo in virtù dell'omografia (*cor / cors*), opposizione che finisce fatalmente per perdersi in un contesto linguistico-culturale in cui le questioni morali ad essa legate sono cadute, o almeno risultano ridimensionate o diversamente collocate in un nuovo orizzonte ideologico. Una traduzione letteraria, e poetica soprattutto, diventa in questi casi mediatrice del lavoro esegetico sul testo, tuttavia senza il conforto im-

<sup>47</sup> Sulle questioni del lessico trobadorico in riferimento al contesto ideologico-culturale, rimando al classico lavoro di Cropp 1975, ma vd. anche Beretta Spampinato 1970, Cocco 1980 e gli interventi raccolti in Bianchini 2005. Per il versante emotivo in particolare, un lavoro di schedatura e analisi è in corso per il progetto *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale* presso l'Università "La Sapienza" di Roma.

mediato della parafrasi, e al tempo stesso ha il compito di “rifondare” il lessico dell’originale in un linguaggio poetico altro. Per l’ampiezza ed eterogeneità del materiale raccolto – quanto a personalità poetiche, generi e stili – l’antologia trobadorica affronta appunto anche le difficoltà di una “fondazione” del lessico cortese trobadorico nella lingua letteraria dell’italiano contemporaneo: ecco quindi che *cor* (cuore) diventa *animo* – ma convive accanto a *cuore*, non sempre distinguendo il discrimine semantico, come nella prima strofa di *Chantars no pot gaire valer* di Bernart de Ventadorn (n° 21) – recuperando ciò che il termine *cuore* ha perso lungo la strada di una tradizione poetica in cui l’abuso della metafora ne ha in buona parte minato le potenzialità espressive; e tuttavia la soluzione non può che registrare perdite nei frequenti giochi dell’omografia allitterativa *cor / cors*, per i quali, scongiurata l’inappropriata dittologia *anima e corpo*, funziona poco anche la più ricorrente *animo / corpo*. La difficoltà della resa appare evidente anche quando bisogna fare i conti con il codice espressivo di tradizione italiana, come ancora nel caso di *Chantars no pot gaire valer* (n° 21), dove a distanza di tre versi il ribattuto *bo cor* viene tradotto come *nobil cuore* e *bell’animo* (vv. 12 e 14).

Altro genere di difficoltà rappresenta in generale la traduzione di termini o immagini legati a un universo psicologico con sfumature espressive che si fa fatica a rendere con soluzioni equivalenti; rientrano nella casistica i termini di matrice feudale, come *om*, nel senso di ‘vassallo’ – con il quale è quasi sempre reso, ad esempio n° 24, v. 23 – o *vassalatge* (vd. *ab valen vassalatge*: n° 49, v. 25, ‘con la sua stessa bravura grande’, dove il contesto non è erotico ma militare), che toccano più in generale i problemi di attualizzazione della stratificazione metaforica del lessico di questa lirica per un pubblico moderno; o anche termini ed espressioni come *joi d’amor*, sintagma fondativo dell’erotismo cortese, tradotto in modo poco efficace con il latinismo *gaudio d’amore* (ad esempio n° 21, v. 6), usato per il termine *joi* in sintagma o meno (n° 22, v. 10, ma altrove tradotto con ‘gioia’: n° 27, v. 59, o con il più letterario ‘letizia’: *en Proensa tramet jois e salut*: n° 24, VI, v. 1: ‘letizia mando e saluti in Provenza’). Lo stesso si può dire anche per gli stilemi di genere, come *bel parven*, ‘bel semblante’ (n° 32, v. 5), dove il recupero del sintagma di tradizione stilnovista e petrarchesca diventa qui, nell’insieme, una stonatura da linguaggio operistico, nel quale nel corso dei secoli è fatalmente emigrato; più libere le soluzioni in altri casi, e più efficaci nella lingua d’arrivo, come per *bels olhs espiritaus*, ‘begli occhi dell’animo specchio’ (n°

21, v. 47). E sempre a proposito di specchi, non scontata ma dotata di una propria attrattiva la scelta inusuale di tradurre lo specchio forse piú famoso della lirica occitanica:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or'en sai  
que·m laisset en sos olhs vezer  
**en un miralh** que mout me plai.  
**Miralhs**, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,  
c'aissi·m perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon.

Non ebbi piú sopra di me potere  
e non fui mio dal momento in cui  
mi consentí di guardarle gli occhi  
**in uno specchio** che m'attira molto  
Da quando in te mi rimirai, **crystallo**,  
m'uccisero i sospiri dal profondo  
e io mi persi come s'è perduto  
il bel Narciso nel riflesso d'acqua.

È il *miralhs* della canzone dell'allodola di Bernart de Ventadorn (*Can vei la lauzeta mover*, n° 26), reso come 'specchio' e come 'crystallo', con una scelta evidentemente consapevole e perfettamente "appoggiata", sotto il profilo ritmico, in chiusura di verso, che forse sacrifica la ricaduta enfatica della ripetizione, acquistando però in connotazione simbolica e figurativa nel contesto della citazione mitologica – secondo la sequenza crystallo: specchio: specchio d'acqua: purezza-trasparenza: liquido: preziosità-durezza – in una strofa restituita con un incantevole equilibrio ritmico-melodico, e che da sola basterebbe a rappresentare la complessità di rendere gli impliciti – figurativi simbolici ma anche, come si è già detto, emotivi e psicologici – della poesia dei migliori trovatori.

Un versante lessicale con specifiche peculiarità è anche quello dei termini propriamente tecnici, che compongono il ristretto e in molti casi ancora sfumato repertorio della terminologia poetica del *trobar*: a cominciare dall'opposizione o dalla sovrapposizione implicita tra 'canto' – inteso come attività performativa o effusione lirico-emotiva – e 'canzone' – intesa come genere tematico-formale – espressi dal termine *canso*; e quanto la differenza possa ricadere su una piú o meno aderente restituzione del messaggio poetico emerge soprattutto dai contesti in cui la dichiarazione del genere è allusiva rispetto a un sistema di gerarchizzazioni formali e alle voci in dibattito al suo interno. Insospettabili difficoltà pongono quindi termini come *vers*, che richiedono uno statuto apparentemente solo tecnico, aperto in realtà a soluzioni libere, come, nel caso specifico, 'poesia' e 'canto', o ragionevolmente rinunciarie, che conservano nella traduzione la forma occitanica (*vers*), o infine altrettanto ragionevolmente innovative, quando mettono in campo anche altri strumenti, come l'esegesi del testo e l'etimologia (*versus*), ma

con un diverso grado di trasparenza comunicativa nei riguardi del lettore.<sup>48</sup> La tendenza di Sansone sembra essere quella di evitare in questi casi il tecnicismo, adottando il termine formalmente meno connotato ma maggiormente evocativo del carattere lirico-performativo del testo: ‘canto’ – e meno frequentemente ‘poesia’ – rende pertanto non solo *vers* ma anche *canso* (cf. ad esempio n° 15, v. 45), identificando all’occorrenza senza difficoltà i due termini (*lo vers es fis e naturaus*, ‘la canzone è perfetta ed elegante: n° 21, v. 49), anche se l’adeguamento al termine equivalente e di più immediata decodifica talvolta supera male l’ostacolo del lemma specifico. È il caso del *sonet malvatç e bo* di Giraut de Bornelh, tradotto come ‘un’aria scadente e buona’ (n° 34, v. 1), dove *sonet*, non avendo niente a che fare con l’italiano *sonetto*, è termine poetico-musicale non specificamente connotato, restituito con un recupero forse poco perspicuo dal bacino della tradizione operistica, e probabilmente più vicino al nostro ‘canzoncina’.<sup>49</sup>

5.4. Va vista senz’altro come continuazione e completamento dell’operazione avviata con la *Poesia dell’antica Provenza* la pubblicazione delle successive antologie trobadoriche, quella dedicata ai trovatori galeghi (*Diorama lusitano*, 1990) e la raccolta dei testi di versante osceno-scatalogico della tradizione provenzale (*I trovatori licenziosi*, 1992).

La scelte traduttive adottate nell’antologia galega restano in gran parte coerenti rispetto all’orientamento delle prove precedenti, per quanto riguarda sia la selezione dei materiali proposti – ancora una volta basata in buona parte sull’istintiva empatia che può legare autore e traduttore – sia le soluzioni adottate nella versificazione, che orbitano ancora nell’ambito della traduzione ritmica, con la conferma dell’obiettivo

<sup>48</sup> ‘Poesia’ e ‘canto’ convivono ad es. nella traduzione del *vers de dreit nien* di Guglielmo IX (n° 1, vv. 1 e 43), da confrontare con Beltrami, *Quadernino*, ‘un *versus* di puro niente’ e ‘fatto ho il *versus*’, che richiede d’altra parte un supporto esplicativo nel paratesto: «Rendo *vers* del testo con *versus* (il genere poetico paraliturgico medio-latino), che è la sua base etimologica. L’uso di questa definizione di genere da parte di Guglielmo IX, in questa e in altre sue poesie, ha probabilmente un valore allusivo e dissacrante nei confronti della poesia religiosa». Soluzione conservativa quella adottata nelle traduzioni dell’antologia Cepraga – Verlatò 2007 (per restare ai riscontri di *vers* in Guglielmo IX, vd. *ibi*, n° 1, v. 1 e n° 2, vv. 45 e 49).

<sup>49</sup> Cf. Beltrami, sulla stessa linea: ‘un’arietta bella e brutta’ (*Quadernino: Un sonet fatç malvatç e bo*) e l’opzione più comoda ma meno stringente dell’iperonimo adottato da Cepraga – Verlatò 2007, ‘una melodia cattiva e buona’ (*ibi*: 245).

di una resa che intende configurarsi come «finito oggetto poetico» dotato di autonomia propria:

Quel che importa [...] è che il lettore sia posto in condizione di seguire un percorso culturale nei suoi nuclei essenziali, primo fra i quali quello dei generi letterari e delle modalità caratterizzanti. Altro è il discorso relativo alle scelte dei singoli componimenti, che son sempre oggetto di riserve. Pur nel rispetto di alcune opzioni tradizionali, è inevitabile una qualche libertà dovuta al proprio gusto: tanto più, poi, quando **la motivazione prima del lavoro muove dal desiderio di dar vita, non tanto a un'antologia solamente informativa, bensì a un finito oggetto poetico.** C'è caso perciò che manchino qui alcuni pochi testi soliti: è probabile che non si sia ravveduta l'inevitabilità della loro inclusione; è probabile anche che non si sia trovata **la chiave ritmica della loro traducibilità.**<sup>50</sup>

Rispetto alla precedente antologia trobadorica, più evidente è forse la cadenza musicale, la regolarità ritmica e strutturale delle unità strofiche, in buona parte dovute alle peculiarità dei testi galeghi, che presentano elementi metrico-formali fortemente caratterizzanti, primo fra tutti l'uso dei parallelismi nella *cantiga de refram*, con effetti di eco e ripetizione che incidono sulla regolarità ritmica complessiva, e la forte presenza di forme ritornellate, mentre sul piano contenutistico l'emancipazione dalla tensione intellettualistica dei referenti provenzali produce una forte semplificazione del lessico e la tendenza dichiarata ad affermare una concezione della poesia come gioco e arte della variazione, permettendo anche alla traduzione di muoversi con agilità e leggerezza in un registro sostanzialmente ludico. Nonostante gli scarti di tono e di assetto metrico-strutturale che distinguono i tre principali generi di questa produzione – la *cantiga d'amor*, la *cantiga d'amigo* e quella *d'escarnho e de maldizer* – è appunto «l'assunzione della prassi lirica essenzialmente come atto di ludica maestria, di svago non gratuito, di partecipazione soave e leggera a una estetica da raffinati»<sup>51</sup> a consentire al traduttore di muoversi con maggiore scioltezza all'interno della versificazione metrica, giocando con ritmi più regolari e recuperando sul piano stilistico caratteri del linguaggio poetico tradizionale, come inversioni e anastrofi a livello sintagmatico. Rispettata l'integrità strofica nella lingua d'arrivo, maggiormente presente è anche l'equivalenza sillabica della misura dei versi, talvolta con un'inversione di tendenza rispetto alle traduzioni dell'anto-

<sup>50</sup> Sansone 1990, *Nota*: 36 (grassetto mio).

<sup>51</sup> *Ibi*, dalla *Introduzione*: 22.

logia occitanica che si avverte nella semplificazione del testo originale, del quale vengono accentuati in questo modo limpidezza espressiva e musicalità sul piano ritmico.<sup>52</sup>

La distanza rispetto al modello provenzale si misura del resto anche nelle prove di poeti di tradizione occitanica, che nel passaggio al galego aderiscono perfettamente a forme e registri del trobadorismo atlantico; ne è un esempio una delle piú belle *cantigas d'amor* antologizzate, *Ora non moyro, nen vyvo, nen sey*, di Bonifaci Calvo:<sup>53</sup>

Ora non moyro, nen vyvo, nen sey  
 como mi vai, nen ren de mi, se non  
 atanto que ey no meu coraçon  
 coyta d'amor qual vus ora direy:  
     tan grand'è que mi faz perder o sen  
     e mha senhor sol non sab'ende ren.

Ora non muio, né vivo, né so  
 cosa m'accada, né nulla di me,  
 se non d'avere sin in fondo al cuore  
 pena d'amore quale or vi dirò:  
     cosí vasta da farmi impazzire  
     e la mia dama neanche lo sa.

Non sey que faço, nen ei de fazer,  
 nen en que ando, nen sey ren de mi,  
 se non atanto que sofr'e sofrí  
 coyta d'amor qual vus quero dizer:  
     tan grand'è que mi faz perder o sen  
     e mha senhor sol non sab'ende ren.

Non so che faccio, né cosa farò,  
 né dove vada, né nulla di me,  
 se non soltanto che soffro e sofferi  
 pena d'amore quale voglio dirvi:  
     cosí vasta da farmi impazzire  
     e la mia dama neanche lo sa.

Non sey que é de min, nen que será,  
 meus amigus, non sei de min ren al  
 se non atanto que eu sofrá atal  
 coyta d'amor qual vus eu direy ja:  
     tan grand'è que mi faz perder o sen  
     e mha senhor sol non sab'ende ren.

Di me non so cosa è, né sarà,  
 amici miei, e null'altro di me,  
 se non soltanto che soffro una tale  
 pena d'amore quale già vi dirò:  
     cosí vasta da farmi impazzire  
     e la mia dama neanche lo sa.

La scelta di strutture «non solo piú ridotte (soprattutto tre strofe e meno di frequente quattro), ma anche sostanzialmente ribaditive nella progressione strofica»,<sup>54</sup> e soprattutto la limitazione tematico-espressiva dovuta alla polarizzazione semantica della *coyta d'amor* dispongono la traduzione all'interno di uno strofismo dalla regolarità musicale – anche per la presenza del ritornello – in pieno accordo con la semplicità del detta-

<sup>52</sup> Cf. ad es. le soluzioni adottate per *Quen oi'ouvesse* di Lopo Liáns (n° 6) o per *A dona que eu am'e tenho por senhor* di Bernal de Bonaval (n° 7).

<sup>53</sup> Testo e traduzione *ibi*: 180-181; per il testo cf. Fleming 1989.

<sup>54</sup> Sansone 1990: 17.

to, rappresentativo di quella «oggettualità essenzializzata»<sup>55</sup> del canto d'amore galego così caratteristica rispetto all'astrazione sublimante della lirica d'amore occitanica.

A margine di ogni rilievo, va ricordato che quello di Sansone è stato il primo – e finora rimasto unico – tentativo di versione letteraria delle liriche di questa produzione, che gode di scarso appannaggio anche all'estero e conta pochi interventi quanto a problemi di traduzione.<sup>56</sup> Può essere in tal senso istruttivo il confronto con una sola traduzione in versi disponibile, realizzata da Giuseppe Tavani – e proposta oltretutto con l'obiettivo di migliorare quella precedente di Sansone – della poesia del trovatore Airas Nunez, *Bailemos nós ja todas tres, ay amigas*:

Bailemos nós ja todas tres, ay amigas, so aquestas avelaneyras froldidas, e quen for velida como nós, velidas, se amigo amar	3
so aquestas avelaneyras froldidas verrá baylar.	6
Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas, so aqueste ramo d'estas avelanas, e quen for louçana como nós, louçanas, se amigo amar	9
so aqueste ramo d'estas avelanas verrá baylar.	12
Por Deus, ay amigas, mentr'al non fazemos so aqueste ramo froldido baylemos e quen ben parecer como nós parecemos, se amigo amar	15
so aqueste ramo, sol que nós bailemos verrá baylar. <sup>57</sup>	18

<sup>55</sup> *Ibi.* 16.

<sup>56</sup> Per l'ambito italiano, si vedano gli interventi di Tavani 2001 e Tavani 2007; da ultimo, Marcenaro 2010, tuttavia centrato sui problemi di resa dell'*equivocatio*. Segnalo inoltre che due traduzioni metriche dal galego, le *cantigas* di Alfonso X *Muito faz grand'erro, e en torto jaz* e *O daian de Cález*, sono state realizzate da Alfonso D'Agostino per un'antologia dedicata al grande poeta e sovrano, purtroppo non ancora pubblicata: ringrazio qui l'autore per avermi gentilmente fornito le traduzioni inedite.

<sup>57</sup> Ed. *ibi.* 286 (testo Tavani 1964).

Sansone (1990: 287):

Balliamo ormai tutt'e tre, amiche,  
 all'ombra dei noccioli fioriti,  
 e chi grazia avesse come noi graziose,  
 amando amico,  
 all'ombra dei noccioli fioriti  
 verrà a ballare.

Balliamo ormai tutt'e tre, sorelle,  
 qui sotto il ramo di questi noccioli,  
 e chi fosse leggiadra come noi leggiadre,  
 amando amico,  
 qui sotto il ramo di questi noccioli  
 verrà a ballare.

Mio Dio, amiche, sotto il ramo in fiore  
 balliamo finché dell'altro si faccia,  
 e chi fosse bella come noi lo siamo,  
 amando amico,  
 qui sotto il ramo, sol che noi balliamo,  
 verrà a ballare.

Tavani (2007: 105):

Balliamo assieme, tutt'e tre, amiche,  
 all'ombra degli avellani fioriti,  
 e chi è avvenente come noi, avvenenti,  
 se amore avrà,  
 all'ombra degli avellani fioriti  
 a ballare verrà.

Balliamo assieme tutt'e tre, sorelle,  
 sotto le fronde di questi avellani,  
 e chi è leggiadra come noi, leggiadre,  
 se amore avrà,  
 sotto le fronde di questi avellani  
 a ballare verrà.

Per Dio, amiche, se altro non facciamo  
 sotto il bel ramo fiorito balliamo  
 e chi è ben fatta come noi, ben fatte,  
 se amore avrà,  
 sotto il ramo fiorito, sol che balliamo,  
 a ballare verrà.

Gli scarti tra le due proposte – per quanto la semplicità del testo di partenza li renda piuttosto sottili – possono mostrare la maggiore efficacia della traduzione di Sansone, sia per quanto riguarda le scelte lessicali – vd. *graziose* del v. 3 contro il letterario *avvenenti*, decisamente sopra le righe in una poesia che nella raffinata ricerca di una genuinità “aurorale” ha la sua misura estetica – sia nel rispetto dei valori ritmico-fonici: l'allitterazione giustamente conservata nel terzo verso fisso, ‘amando amico’ vs ‘se amore avrà’, come anche la corrispondenza sintattico-morfologica ‘che fosse bella come noi lo siamo’ vs ‘e chi è ben fatta come noi, ben fatte’.

5.5. Un cambiamento di rotta, con una piena adesione stavolta alle possibilità offerte dalla soluzione metrica, avviene con l'antologia dei ‘licenziosi’, e tuttavia anche in questo caso determinato non da un'evoluzione di prospettiva, ma dall'adeguamento del metodo alle prerogative e alle necessità del testo da tradurre:

Quando ho tradotto centoventi poesie dei trovatori provenzali nell'intento di costruire una antologia bastevole per una buona conoscenza di questa prima

grande scuola poetica, ritenni ottimale l'opzione soltanto ritmica, data l'importanza del messaggio verbale e concettuale di essa, e vista l'opportunità di assecondare appieno la tematica e le modalità dell'amore cortese; e che poi una trentina di testi si componessero naturalmente in versi istituzionali o che altri testi e strofe e brani s'andassero aggirando, spontaneamente, fra versi liberi e versi formalizzati (ma del tutto non legati alla serialità) è cosa non eccezionale, trattandosi soltanto di una fra le mille modalità traduttive. Ma quando ho scelto di misurarmi con una trentina di componimenti osceni mi è parso opportuno ricorrere alle strutture puramente metriche (dal settenario all'endecasillabo, con in più alcuni versi composti), come per compensare la caduta nella trivialità della nobile canzone occitanica.<sup>58</sup>

La formalizzazione metrica è realizzata soprattutto attraverso una maggiore attenzione alla regolarità strofica, il deciso martellamento ritmico e la ricerca della clausola rimica, con effetti comico-parodici, o talvolta persino buffoneschi, perfettamente in linea con il gusto di un lettore contemporaneo; un esempio per Guilhem de Berguedan, *Un sirventes vuoill nou far en rim'estraigna* (n° XI: 60, vv. 1-7):

Un sirventes vuoill nou far en	Voglio fare un sirventese che sia
[rim'estraigna	[nuovo e in rima strana
d'un fals coronat d'Urgel, cui Dieus	sopra un falso tonsurato ch'è
[contraigna,	[d'Urgèl,e Dio lo fulmini!
que porta major matrel d'un mul	Il martello egli ha più grosso che
[d'Espaigna;	[non mulo della Spagna:
tant l'a gran	e l'ha sí grande
que sol comtar m'es affan	che m'affanna solo il dirlo,
que femna a qui'l coman	dacché donna a cui l'affida
non sera sana d'un an.	non sarà sana in un anno.

Allo stesso modo, sul piano della resa semantico-espressiva, l'antologia dei licenziosi ha senz'altro il merito di aver anche sperimentato la traduzione di scortesie e scabrosità, con risultati particolarmente efficaci quando lessico e contenuti di carattere osceno o scatologico si innestano ironicamente su un registro alto, utilizzando gli strumenti della tradizione (arcaismi sintattici e anastrofi soprattutto); non sempre però c'è piena congruenza rispetto all'originale, con una tendenza all'eufemismo: ne è un esempio un verso di *Amors m'envida e m' sono* di Daude de Pradas,<sup>59</sup> e *quan trob soudadeira gaia* (v. 17), che parla di "allegra mercenaria",

<sup>58</sup> Sansone 2003 (= 1994): 17.

<sup>59</sup> Sansone 1992: 12, n° I.

reso con ‘se poi mondana io trovo amabile’ dove la scelta di “mondana” fa slittare il senso verso un registro piú elevato. In generale, la tendenza è orientata a una resa elegante, che se risulta efficace per l’effetto di disinibito estetismo – perfettamente in linea, d’altra parte, con una poesia che cala argomenti scabrosi in forme della lirica di registro piú alto – tuttavia non corrisponde ai toni talvolta semplicemente dimessi dell’originale.

6.1. I dieci anni circa che separano il primo imponente esperimento di traduzione di lirica trobadorica – di area occitanica ma anche galega – dalle versioni di testi di area iberica – a cominciare dalla raccolta di *Poesia d’amore nella Spagna medievale*, pubblicata nel 1996 (ma la *Prefazione* dell’autore al volume è datata 1994) e continuando con la silloge catalana, del 2001 – riflettono senza dubbio un ampliamento di prospettiva, o almeno una modulazione dell’approccio al problema della “forma”, orientata nelle due raccolte piú recenti alla restituzione del contenitore metrico del testo originale e alla ricerca di una maggiore fedeltà agli aspetti metrico-stilistici. Nella brevissima *Nota* in calce all’*Introduzione* all’antologia spagnola compaiono intanto epigrafiche dichiarazioni di una condotta guidata dalla «fedeltà agli originali» e dalla resa italiana in «versi formalizzati». <sup>60</sup>

La formalizzazione metrica implica in questo caso sia la restituzione dei metri originali – sulla base di un criterio di equivalenza sillabica del resto di facile realizzazione, vista l’affinità prosodica tra le due lingue in gioco, spagnolo e italiano – sia il rispetto della regolarità della struttura strofica, sia, infine, il ricorso a forme che godono di cittadinanza ufficiale all’interno della tradizione poetica italiana, come il sonetto. In quest’ultimo caso, anzi, non sfuggirà che l’operazione di restituzione mimetica dell’originale si configura come recupero di una sua dimensione non solo formale ma anche storica, riscattandone ascendenze, referenti tematici e agganci con una tradizione esterna: come nella raccolta dedicata a Garcilaso, appare quindi scelta spontanea e del tutto funzionale a una ricollocazione storico-letteraria del testo la restituzione dell’assetto metri-

<sup>60</sup> Sansone 1996: 43, *Nota*. In un intervento pubblicato quasi negli stessi anni in «Mezzavoce» (*Il verso: la posta in gioco* = Sansone 1994), lo stesso traduttore aveva affermato, a proposito delle traduzioni di testi di area iberica: «la sfida del verso istituzionale mi è parsa, tutto sommato, piú attraente» (*ibi*: 17).

co e rimico dei due sonetti antologizzati del Marqués de Santillana, *O dulce esguarde, vida e honor mía* e *Non es el rayo del Febo luziente* (n° 32 e 33), perfettamente acclimatati, anche nella percezione di un lettore medio, nella forma della lingua di arrivo, godendo perdipiù proprio il sonetto di un esuberante *revival* tra i poeti italiani delle ultime generazioni.<sup>61</sup>

Oltre i due esemplari di sonetti, un solo testo presenta il recupero della struttura rimica, la *serranilla* di Carvajal *Partiendo de Roma, passando Marino* (n° 46), dove la resa mimetica delle quartine, sia nell'articolazione ritmica dei versi (endecasillabo composto da quinario più senario) sia nello schema rimico – con la riconversione degli stessi suoni-rima – restituisce nel registro ludico, in modo efficace e senza forzature stranianti, il gusto comico-realistico dell'originale:

Lasciando Roma, piú in là di Marino,  
fuori del monte, di già nella piana,  
mentre correvo dietro un porcospino,  
con grandi salti arrivò la villana. 4

L'abito corto di panno d'erbaggio,  
la testa bigia con chioma bizzosa,  
le gambe irsute ben come selvaggio,  
i denti lunghi, la fronte rugosa, 8

dietro le tette difformi lanciava,  
gran sopracciglia e poi calva, nasuta,  
guercia d'un occhio, gibbosa, barbata,  
piedi deformi: diavolo sembrava!<sup>62</sup> 12

L'opzione di una versione “formalizzata” o metrica non dev'essere tuttavia letta come l'evoluzione o il perfezionamento di una prassi – come si è visto precedentemente orientata con convinzione alla traduzione ritmica – ma piuttosto come un adattamento perfettamente coerente con

<sup>61</sup> Sull'uso e la presenza del sonetto nella poesia italiana contemporanea rimando a Tonelli 2000, aggiungendo la segnalazione del piú recente esperimento di recupero del genere nella produzione di Paolo Maccari (in part. Maccari 2009, testi 1-18).

<sup>62</sup> Testo originale: «Partiendo de Roma, pasando Marino, / fuera del monte en una gran plana, / executando tras un puerco espino, / a muy grandes saltos venía la serrana. // Vestida muy corta de paño de ervaje, / la rucia cabeça traía tresquilada, / las piernas pelosas bien como salvaje, / los dientes muy luengos, la fuente arrugada, // las tetas disformes atrás las lançava, / calva, cejunta e muy nariguda, / tuerta de un ojo, imbifia, barbuda, / galindos los pies, que diablo sembrava» (Sansone 1996: 206).

le richieste espresse da una differente tipologia di testi: come già nel caso delle traduzioni trobadoriche di versante osceno, è anzitutto il carattere del testo di partenza, la sua vocazione ora di gusto popolareggiante e musicale ora decisamente parodica o ludica a favorire la possibilità di un incontro con metri e registri gemelli della tradizione italiana, assecondata anche dalla limitazione o specializzazione tematica dell'antologia. La produzione castigliana rappresentata dalla *Poesia d'amore nella Spagna medievale* è in effetti in larga parte un campione di quei generi tradizionali orbitanti all'interno del macrotema erotico, di forma popolare e facile fruizione, spesso caratterizzati da ritornelli e ambientazioni campestri;<sup>63</sup> come già per molte delle traduzioni dell'antologia galega, senza l'ostacolo della complessità concettuale e psicologica del grande canto cortese – che esige la trasposizione sublimante in uno spazio puramente lirico all'interno del sistema di riferimento culturale ed estetico della lingua di arrivo – la semplicità del dettato, la predisposizione musicale dei testi, l'uso di versi brevi e di articolazioni strofico-rimiche non complicate sono tutti caratteri che trovano piena rispondenza nei generi popolari e musicali italiani, di tradizione non solo medievale e, nel registro ludico o parodico in particolare, anche contemporanea, di matrice dialettale o postmoderna.

6.2. Maggiormente significativa potrebbe di conseguenza apparire l'opzione metrica anche per le traduzioni dell'ultima raccolta antologica, *Poesia catalana del Medioevo*,<sup>64</sup> ideale prosecuzione della silloge trobadorica per una continuità di registro e di discorso lirico, che riflette quella effettiva, storico-letteraria, che ha allacciato produzione occitanica e catalana sul piano di un'affinità – e anzi in parte non trascurabile di una mescolanza – sia linguistica che ideologica, «come per misurarsi lungo una sfida silenziosa, implicita e persistente».<sup>65</sup> Più ridotte, tuttavia, le dimen-

<sup>63</sup> L'antologia raccoglie 76 testi, comprese le dodici *kebarge* arabo-ispatiche che aprono il volume e la sezione finale delle *Canzoni e romanze anonime*. Anche per l'antologia spagnola va ricordata la novità e il carattere sperimentale delle traduzioni in versi, segnalando come unico precedente, notevole anche per la quantità di testi raccolti (51), la traduzione delle *Vecchie romanze spagnuole* di Giovanni Berchet, pubblicata nel 1837 (cf. Bertelli 2002).

<sup>64</sup> Sansone 2001.

<sup>65</sup> Dall'*Introduzione*: 15. Il volume ha ottenuto nel 2001 il premio Achille Marazza per la traduzione poetica.

sioni della raccolta catalana: ventotto i trovatori antologizzati, più una sezione di anonimi, per un totale di ottanta componimenti, con un “giustificato” squilibrio che pende a favore di un lirico di primo livello, Ausias March, rappresentato da una sezione di diciotto testi che occupa circa un quarto della raccolta nel suo complesso.<sup>66</sup> Rispetto alle antologie precedenti, le indicazioni su struttura del volume e scelte di metodo appaiono più dettagliate e mostrano, soprattutto, prese di posizione più nette da parte del traduttore, non prive di qualche accento polemico:

L'annotazione è limitata alla stretta essenzialità, non solo per non appesantire l'opera, ma soprattutto in vista dello scopo che si è perseguito costantemente, avendo prescelto di tradurre i testi in poesia formalizzata o, se si preferisce, classica. Come ben s'intende, con questa antologia si è inteso consegnare un libro (il primo di tale ambito in Italia) di poesia straniera tramite poesia italiana, che mi pare (anzi ne sono convinto, contro i vari adattamenti dalla prosa camuffata a certe approssimazioni di poeticità discorde, che non ha niente a che fare con la poeticità soltanto ritmica) il modo più felice di leggere poesia. Naturalmente, non sempre – data l'inevitabile differenza linguistica – si è potuta trasferire la forma metrica originale in metro corrispondente, per cui è apparso inevitabile mutare forma: ciò anche in nome della necessaria fedeltà, quella stessa che ha indotto a non cercare la rima, salvo, naturalmente, nei luoghi indispensabili, in vista di effetti retorici o d'altre opportunità.<sup>67</sup>

La breve *Nota sui criteri* rivendica il primato per l'ambito linguistico-letterario e per una produzione praticamente sconosciuta in Italia – o non direttamente accessibile se non agli specialisti – fino agli ultimi anni del secolo scorso,<sup>68</sup> ma anche una chiara consapevolezza in merito alle scelte traduttive, debitrici dell'approfondimento di questioni teoriche da

<sup>66</sup> «Potrà sembrare eccessivo il numero di testi di Ausias March inclusi in questo florilegio a paragone di tutti gli altri poeti; ma è eccesso voluto in nome della grande statura di chi ha vissuto il poetare come territorio privilegiato della contraddizione del vivere e del dolore che ne viene» (*ibi*: 23).

<sup>67</sup> Sansone 2001: 27, *Nota sui criteri*.

<sup>68</sup> Di poco precedenti le due uniche traduzioni in italiano di poesia medievale catalana, quelle da Jordi de Sant Jordi e da Ausias March, in edizioni curate rispettivamente da Siviero 1997 e Di Girolamo 1998; in quest'ultimo caso, la traduzione, per quanto non possa «certo dirsi una traduzione poetica» secondo l'avvertenza dello stesso traduttore, sperimenta tuttavia una forma di versificazione in endecasillabi alternati con alessandrini – ma non mancano le deroghe e le «escursioni anisosillabiche» –, senza cedere alla tentazione antichizzante, sul piano linguistico, o alla fedeltà obbligatoria e vincolante alla rima (cf. *ibi*, *Nota informativa*: 79-80).

un alto e dell'affinamento della pratica dall'altro, passando attraverso le esperienze di riflessione riversate nei saggi pubblicati nei dieci anni precedenti e, sicuramente, l'esercizio al magistero formale di Garcilaso. La stessa veste editoriale dimostra, rispetto alla prima antologia trobadorica, una diversa progettazione, con finalità non tanto didattiche quanto divulgative, che punta anche in questo caso a una resa "formalizzata", con l'obiettivo di consegnare traduzioni dotate di propria autonomia artistica, ovvero «poesia straniera tramite poesia italiana», senza le zavorre esegetiche, e tanto meno filologiche, di un apparato, e degli stessi cappelli introduttivi ai singoli poeti: relegate in un'*Introduzione* al volume le informazioni essenziali sulla biografia e la poetica degli autori antologizzati, l'apparato comprende la sola indicazione dell'edizione critica di riferimento del testo originale e saltuarie osservazioni di carattere letterario, tacendo invece significativamente la stessa struttura metrica dei componimenti, messi in questo modo in un ideale confronto "alla pari" con la versione italiana. Non mancano tuttavia dichiarati tratti di continuità con i precedenti lavori di traduzione: se in generale appare ricercata con maggiore cura la restituzione del contenitore metrico dell'originale, il ritorno a una tradizione eminentemente lirica di ispirazione cortese pone ancora come obiettivo prioritario la fedeltà ai contenuti e al dettato lessicale rispetto al recupero della struttura metrica e rimica; mancano tuttavia programmaticamente concessioni agli "ariosi" del verso libero delle prime traduzioni trobadoriche e l'impianto sintattico e lessicale della traduzione mostra una maggiore ricercatezza, che si manifesta sia in una forte aderenza all'assetto sintagmatico del testo di partenza sia nella resa stilistica, che punta decisamente a un registro alto, vagamente aulico. Tutt'altro che travestimento antichizzante, si tratta di un'operazione di recupero della lingua letteraria italiana che filtra dagli stessi testi catalani, attraverso il reticolo di riecheggiamenti e risonanze – dallo stilnovismo, dal Dante della *Vita Nova*, da Petrarca – che sporadicamente emergono innestati sul dominante modello provenzale.

L'armonizzazione tra lingua di partenza e lingua di arrivo è realizzata a partire dal livello metrico, dalla riconversione sillabica del verso, con un abile risarcimento degli stessi equilibri ritmici della struttura: il decenario catalano – con uscita maschile o femminile – viene quindi spostato nello spazio dell'endecasillabo italiano, metricamente equivalente, con attenzione al mantenimento della posizione di cesure e accenti, che nonostante il sacrificio della rima ottiene una riformulazione ritmico-musi-

cale del verso in equilibrio tra integrale fedeltà alla lettera e piena autonomia della traduzione, con effetti di particolare naturalezza, soprattutto in presenza di personalità poetiche forti, che sollecitano la sensibilità del traduttore:

<p>Colgues les gents ab alegria festes, lloant a Déu, entremesclants deports; places, carrers, e delitables horts sien cercats, ab reconte de grand gestes. E vaja jo los sepulcres cercant, interrogant ànimes infernades; e respondran, car no són companyades d'altre que mi en son continu plant.</p>	<p>Colga la gente feste con letizia, Iddio lodando e mescolando svaghi; a piazze e strade ed ai giardini ameni si vada pel racconto di gran gesta. Io solo vado in cerca di sepolcri, interrogando anime dannate: risponderanno, ché amici non hanno, escluso me, nel lor continuo pianto.<sup>69</sup></p>
---	---

<p>Jo són aquell qui en lo temps de [tempesta, quan les més gents festegen prop [los focs, e pusc haver ab ells los propis jocs, vaig sobre neu, descalç, ab nua testa, servint senyor qui jamés fon vassall ne·l venc esment de fer mai [homenatge; en tot lleig fet hagué lo cor salvatge; solament diu que bon guardó no·m fall.</p>	<p>Io son colui che in tempo di tempesta, quando festeggia ogn'altro attorno [al fuoco potendo aver con essi tal diletto, su neve vado, scalzo, a testa nuda, di signor servo che mai fu vassallo, né ebbe in mente di far mai l'omaggio feroce sempre in ogni mala azione, e dice sol: che soldo non mi manchi!<sup>70</sup></p>
---	---

Allo stesso modo, il doppio quinario traduce l'ottonario catalano con cesura di quarta<sup>71</sup> o il settenario con uscita femminile<sup>72</sup>, e così via. Una maggiore aderenza all'originale è evidente anche sul piano lessicale – come si può del resto notare già dai frammenti citati – nella conservazione il più possibile tutelata della forma catalana, sostenuta talvolta dalla corrispondente voce in italiano, di registro letterario:

Deserts d'amichs, de bens e de senyor    D'amici e beni e di signor deserto<sup>73</sup>

e in qualche caso ricreata, a costo di forzature sintattiche, sulla base di

<sup>69</sup> Ausias March, *Colguen les gents ab alegria festes* (testo e traduzione in Sansone 2001: 158-159).

<sup>70</sup> Ausias March, *No·m pren així com al petit vailet*, vv. 17-24 (*ibi*: 178 e 179).

<sup>71</sup> Si veda per es. la traduzione di *Som creat e ésser m'és dat* di Ramon Llull (*ibi*: 33).

<sup>72</sup> Ad es. per *Mon char fill, per sanct Antoni* di Pietro IV d'Aragona (Rei Pere, *ibi*: 53).

<sup>73</sup> Jordi de Sant Jordi, *Deserts d'amichs, de bens e de senyor*, v. 1 (*ibi*: 68 e 69).



vo della strofa:

Pus qu'estorts suy del lach de la mar	In salvo dal bacino del mar fondo,
[fonda	
Mayre de Dieu, reclaman vostra ajuda,	madre di Dio, chiedendo il vostro aiuto
mos genols flechs, ab cor ferm	inginocchiato, col cuor fermo e
[qui no's muda,	[immoto,
rendi mercès a vós, pura flor monda,	vi do il mio grazie, puro fiore mondo,
qui'ns havetz trayts de perilh	ché ci salvaste da rischio sí atroce
[ten salvatge	
de l'aspre mort e del aygüe preyon,	d'un'aspra morte tra le acque profonde
on fórem tuyt cabuçat ins al fon	dove saremmo tutti sprofondati;
quan vós, Verges, nos trasqués del	ma voi al mar ci sottraeste, Vergine. <sup>78</sup>
[pelatge.	

7. Fino agli ultimi interventi critici, Sansone è rimasto fedele a una prospettiva sul tradurre come atto simpatetico ed eminentemente pragmatico, che nei riguardi di tradizioni poetiche lontane soprattutto ha il dovere di coniugare la profondità di penetrazione interpretativa o esegetica del testo con la capacità di coglierne la matrice poetica, l'identità estetica, e riproporle all'oggi, sfuggendo al preconconcetto normativo e seguendo la vocazione formale del testo attraverso scelte che potranno essere di volta in volta differenti:

Almeno in un campo il muoversi del conoscere assume specifico valore filologico, e cioè quando ci si pone di fronte all'atto del tradurre. La semplice ragione risiede nel fatto che il *transducere* comporta una operazione *ad verba* di particolare valore, richiedente non soltanto competenza linguistica e identificazione estetica, assunzione tematica e permeazione storica, ma anche e soprattutto capacità simpatetica. Si congiungono qui un livello profondo di partecipazione quanto una vitale capacità di modificazione, vale a dire quel coacervo ricreativo in cui fedeltà e autonomia si vincolano lungo percorsi di ricerca e di invenzione, di ansioso ripensamento: perciò di filologia e di calco illuminato [...]. Se si deve assumere [...] un qualche poetare medievale, non si potrà sfuggire in alcun modo al richiamo forte della retorica, alla conoscenza di poetiche chiuse entro parametri ricorrenti e necessari, i quali perlopiù non fanno altro che mimare gli assetti sociali del tempo e la qualità culturale del circostante.<sup>79</sup>

In questa prospettiva la traduzione scolastica o di servizio rappresenta

<sup>78</sup> Andreu Febrer, *Pus qu'estorts suy del lach de la mar fonda*, vv. 1-8 (*ibi*: 86 e 87).

<sup>79</sup> Sansone 2003 (= 2000): 21-23.

«chiaramente un diverso grado di infedeltà quanto al discorso della letterarietà rispetto a quello della letteralità», mentre la traduzione di un testo poetico non può che essere una traduzione che intende «versare un'opera d'arte in altra opera d'arte: insomma quella modalità traslativa che Vegliante ha giustamente definito “*répétition créatrice*”.<sup>80</sup>

Il nodo della riflessione teorica consiste nella convinzione di una necessaria flessibilità del traduttore in presenza del testo medievale, senza che il rispetto per il calco metrico, suggerito e praticato in alcuni casi, diventi l'unica condotta possibile, come invece l'indirizzo di alcuni traduttori, perlopiù legati al mondo accademico, negli ultimi anni sembra proporre, senza tenere in debito conto le ricadute sulla restituzione del testo poetico nella sua identità estetica, con il rischio di attuare attraverso il calco metrico effetti comico-stranianti nel testo di arrivo: il gusto per il metro tradizionale e la serratura metrica con effetti ludici non può essere compresa – e, in assoluto e decontestualizzata, non avrebbe nessun senso – se non riportata alla sensibilità moderna, allo spazio che la satira, di diversa intonazione, si è ritagliata nel recinto delle forme tradizionali, già a partire dalle avanguardie primonovecentesche, fino a quando l'uso del metro tradizionale diventa parodia *tout court* del testo poetico, mentre il linguaggio lirico si orienta verso nuove forme, e il rapporto con il passato è risolto «con ironia, in modo non innocente», secondo la cifra del postmoderno proposta da Umberto Eco nelle *Postille al Nome della rosa*.

Quanto alla dialettica fra traduzione straniante e traduzione naturalizzante, la risposta di Sansone appare sicura:

nessuna può esservi di più falsificante che affidarsi a un linguaggio posticcio, dubbio, talora grottesco e magari ermetico. Non si correrà il rischio di raccattare antichismi spuri, magari aggiungendovi costruzioni astruse, solo in nome di una presunzione di fedeltà affatto gratuita?<sup>81</sup>

L'obiettivo resta quello di restituire correttamente il senso, il messaggio di culture remote, che produca interesse, attraverso una traduzione che nel rispetto della sostanza e della forma del modello abbia l'intento di «produrre una nuova forma», secondo la formula di Benjamin:

<sup>80</sup> *Ibi*: 23; la citazione nell'ultimo passaggio è tratta da Vegliante 1991: 27.

<sup>81</sup> Sansone 2003 (= 2000): 23.

Il vero problema, pertanto, non è quello di falsificare la lingua viva dell'oggi puntando ad una appropriazione di facciata ma intrinsecamente adulterante, bensì l'altro, assai più stringente, di riuscire a ri-creare dall'interno o, se si preferisce, creare un oggetto che consegua una stretta correlazione fra i significati e gli stili, ma carezzando una appropriazione che renda autonomo – addirittura originale – l'effetto finale.<sup>82</sup>

Con la rivendicazione costante del ruolo creativo del traduttore di poesia, e del lavoro di traduttore come lavoro più o meno equivalente a una sorta di seconda redazione d'autore, alla rifinitura e adeguamento formale operato sulla sola materia concettuale del testo, come se la lingua di arrivo non fosse altro che il codice altro – o un altro codice o solo uno dei codici – della formalizzazione poetica (materia sonora, metro, ritmo):

Un traduttore di poesia non è certo la sostanza tematica del testo che inventa, bensì, attraverso la ricerca di congrui adeguamenti verbali, il carattere della sua ritmicità: il traduttore di poesia, cioè, è un 'poeta' *dopo* l'invenzione della poesia, di *quella* poesia.<sup>83</sup>

A qualche anno di distanza, la prospettiva appare più che mai attuale, e valida. Un invito, in fondo, a entrare nel perpetuo movimento della storia letteraria, a cogliere l'essenziale vitalità del testo poetico nella sua prerogativa di continuamente rinascere, cambiando pelle, e guardando alla traduzione come a quel "segreto cambiamento" che, ossimoricamente, proprio nel mutamento ha la capacità di perpetuare l'atto creativo della poesia nella sua unicità, originale, risplendente diadema: immobile e perfetto.

Speranza Cerullo  
(Università per Stranieri di Siena)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bandini 2000 = Arnaut Daniel, *Sirventese e canzoni*, trad. di Fernando Bandini, a c. di Giosuè Lachin, Torino, Einaudi, 2000.  
Barbieri 2007 = Alvaro Barbieri, *Tradurre testi medievali galloromanzi*, «Stilistica e

<sup>82</sup> *Ibi*: 24.

<sup>83</sup> Sansone 1994: 12.

- metrica italiana» 7 (2007): 388-95.
- Bec 1984 = Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- Beltrami 1996 = Pietro G. Beltrami, *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, in Fabio Massimo Bertolo *et alii* (a c. di), *Anticomoderno Due. La sestina*, Roma, Viella, 1996: 9-19.
- Beltrami 1998 = Pietro G. Beltrami, *Appunti di lavoro da una traduzione poetica del Chevalier de la charrete*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998: 69-86.
- Beltrami 2004a = Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a c. di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Beltrami 2004b = Pietro G. Beltrami, *Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 7/1-2, 2004: 9-43.
- Beltrami 2007 = Pietro G. Beltrami, *Raccontare in poesia, tradurre in versi («Il cavaliere della carretta» e altro)*, in Brunetti–Giannini 2007: 77-93.
- Beltrami, *Quadernino* = Pietro G. Beltrami, *Quadernino di trovatori, on line* ([http://www.webalice.it/pietro\\_beltrami/Quadernino/Quadernino\\_indice.html](http://www.webalice.it/pietro_beltrami/Quadernino/Quadernino_indice.html)).
- Bertazzoli 2006 = Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.
- Bertelli 2002 = Italo Bertelli, *L'ultimo tempo della poesia berchettiana: la traduzione delle "Vecchie romanze spagnuole"*, «Rivista di letteratura italiana» 1 (2002): 47-63.
- Bianchini 2005 = Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*. Atti del Convegno, Roma, Bagatto, 2005.
- Brambilla 2003 = Alberto Brambilla, *Professori, filosofi, poeti: storia e letteratura fra Otto e Novecento*, Pisa, ETS, 2003.
- Brunetti–Giannini 2007 = Giuseppina Brunetti, Gabriele Giannini (a c. di), *La traduzione è una forma: trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzeschi medievali*. Atti del convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005. Con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Pàtron, 2007.
- Brusegan–Renzi 1991 = Rosanna Brusegan, Lorenzo Renzi, *Valeri in terra d'oc e d'oïl*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Padova, Ed. Programma, 1991: 29-43.
- Buffoni 1989 = Franco Buffoni (a c. di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989 (nuova ed. Milano, Marcos y Marcos, 2004).
- Buffoni 2002 = Franco Buffoni (a c. di), *Ritmologia. Atti del Convegno 'Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione'*, Università degli Studi di Cassino, Diparti-

- mento di Linguistica e Letterature comparate, 22-24 marzo 2001, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- Cammarota–Molinari 2001 = Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Sestante, 2001.
- Cammarota–Molinari 2002 = Maria Grazia Cammarota, Maria Vittoria Molinari (a c. di), *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, [Atti del convegno], Bergamo 12-13 ottobre 2001, Bergamo, Sestante, 2002.
- Cammarota 2005 = Maria Grazia Cammarota (a c. di), *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, Bergamo, Sestante, 2005.
- Canello 1881 = *Fiorita di liriche provenzali*, tradotte da Ugo Angelo Canello, con prefazione di Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881.
- Capelli 2003 = *Pound traduttore dei trovatori, tra esercitazione tecnica e sperimentazione creativa*, in Tavani–Pulsoni 2003: 129-86.
- Capelli 2013 = Roberta Capelli, *Carte provenzali: Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma, Carocci, 2013.
- Cepraga–Verlato 2007 = Dan Octavian Cepraga, Zeno Verlato (a c. di), *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- Cocco 1980 = Marcello Cocco, *“Lauzengier”: semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari, Università degli Studi, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1980.
- Copioli 1983 = Rosita Copioli (a c. di), *Tradurre poesia*, Brescia, Paideia, 1983.
- Cropp 1975 = Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- Cura Curà 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone, I: Francia e Provenza*, a c. di Giulio Cura Curà, prefazione di Cesare Segre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- D'Agostino 2002a = Alfonso D'Agostino, *“Legame musaico” e traduzione: esempi medievali romanzi*, in Cammarota–Molinari 2002: 23-66.
- D'Agostino 2002b = Alfonso D'Agostino, *Versione letteraria e interpretazione: il primo monologo di Rosaura («La vida es sueño, vv. 1-22»), «Il confronto letterario»*, 19 (2002): 39-71.
- D'Agostino 2007 = Alfonso D'Agostino, *Strategie metriche, linguistiche e retoriche per una nuova versione del «Cantar de Mio Cid»*, in Brunetti–Giannini 2007: 23-55.
- D'Angelo 2002 = Edoardo D'Angelo, *Tradurre letteratura altomedioevale oggi: dimensione teorica, aspetti “politici” e (alcune) strategie operative*, in Cammarota–Molinari 2002: 129-47.
- Daniele–Renzi 1987 = *Ugo Angelo Canello e gli inizi della filologia romanza in Italia*, a c. di Antonio Daniele e Lorenzo Renzi, Firenze, Olschki, 1987.
- Dessons–Meschonnic 1998 = Gérard Dessons, Henry Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- Di Girolamo 1998 = Ausiàs March, *Pagine del canzoniere*, a c. di Costanzo Di

- Girolamo, Milano-Trento, Luni, 1998.
- Eco 2003 = Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Fedorov 1974 = Andrej Fedorov, *The Problem of Verse Translation*, «Linguistics», 137 (1974): 13-29.
- Ferrari 2001 = Fulvio Ferrari, *Tradurre cosa e per chi? Instabilità del testo medievale e autocensura*, in Cammarota-Molinari 2001: 59-72.
- Fleming 1989 = John V. Fleming, *Le «cantigas d'amor» di Bonifacio Calvo* «Zeitschrift für romanische Philologie», 105 (1989): 161-177.
- Fortini 1989 = Franco Fortini, *Dei «compensi» nelle versioni di poesia*, in Buffoni 1989: 115-119.
- Garzone 2001 = Giuliana Garzone, *Quale teoria per la traduzione del testo medievale?*, in Cammarota-Molinari 2001: 33-57.
- Hofmann 1980 = Norbert Hofmann, *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Holmes 1995 = James S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in Nergaard 1995: 239-263.
- Lefevre 1975 = André A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- Lefevre 1992 = André A. Lefevre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992 (trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998).
- Limentani 1970 = Alberto Limentani, *Appunti sulle traduzioni dalle letterature d'oc e d'oïl*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970: 240-72.
- Longobardi 2009 = Monica Longobardi, *Tradurre i trovatori oggi*, «Studi Mediolatini e Volgari» LV (2009): 159-184.
- Maccari 2009 = Paolo Maccari, *Fuoco amico*, Firenze, Passigli, 2009.
- Marcenaro 2010 = Simone Marcenaro, *Tradurre l'equivocatio*, in Mariña Arbor Aldea, Antonio F. Guidanes (ed. por), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela [«Verba. Anuario galego de filoloxía» 67 (2010)] : 271-286.
- Mattioli 2003 = Emilio Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione» 7 (2003): 29-36.
- Meneghetti 2004 = Maria Luisa Meneghetti, *Giuseppe E. Sansone al lavoro: la traduzione della sestina di Arnaut*, «La parola del testo» 8 (2004): 297-303.
- Mengaldo 2000 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Arnaut Daniel nuovamente tradotto*, «Paragone» 27-28-29 (2000): 4-16.
- Meschonnic 1999 = Henry Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- Milani 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone*, II: *Barberiniana e altra italianistica*, a. c.

- di Matteo Milani, prefazione di Anna Cornagliotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- Mounin 1965 = Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (1965), Torino, Einaudi, 2006<sup>2</sup>.
- Nasi 2001 = Franco Nasi (a c. di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore—Studi sulla traduzione—Modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001.
- Nergaard 1995 = Siri Nergaard (a c. di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- Newmark 1988 = Peter Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- Peron 1998 = Gian Felice Peron (a c. di), *La traduzione dei testi medievali*. XXI Convegno Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, Monselice, Edizioni del premio Monselice, 1998, vol. XV, n° 23-24.
- Perugi 1978 = *Le canzoni di Arnaut Daniel*, ed. critica a c. di Maurizio Perugi, Milano·Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll..
- Perugi 1998 (=1993) = Maurizio Perugi, *Traduzioni trobadoriche*, in Peron 1998: 55-64.
- Ponzio 2005 = Augusto Ponzio, *Testo come iperteso e traduzione letteraria*, Rimini, Guaraldi, 2005.
- Prete 2011 = Antonio Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Raboni 1997 = Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Robel 1978 = Léon Robel, *Théorie générale de la traduction et métamorphoses rythmiques*, in Lillebill Grähs, Gustav Korlén, Bertil Malberg, *Theory and Practice of Translation*, Bern, Lang, 1978: 93-102.
- Roncaglia 1961 = Aurelio Roncaglia (a c. di), *Poesia dell'età cortese*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- Sansone 1969 = *Il carriaggio di Nîmes. Canzone di gesta del XII secolo*, a c. di Giuseppe E. Sansone, disegni originali di Giovanni Brancaccio, Bari, Dedalo, 1969.
- Sansone 1979 = Josep Carner *et alii*, *Poesia catalana del Novecento*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Roma, Newton Compton, 1979.
- Sansone 1984 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, Parma, Guanda, 1984, 2 voll. (nuova ed. in vol. unico 1999<sup>2</sup>, dalla quale si cita).
- Sansone 1988 = Garcilaso de la Vega, *Sonetti*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Parma, Guanda, 1988.
- Sansone 1989 = Giuseppe E. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in Buffoni 1989: 13-28 (poi in Sansone 1991: 11-34).

- Sansone 1990 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *Diorama lusitano. Poesie d'amore e di scherno dei trovatori galego-portoghesi*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Sansone 1991 = Giuseppe E. Sansone, *I luoghi del tradurre. Capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerrini e Associati, 1991.
- Sansone 1992 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *I trovatori licenziosi*, Milano, Es, 1992.
- Sansone 1994 = Giuseppe E. Sansone, *Il verso: la posta in gioco*, in *Mezzavoce*, Paris-Rome, Institut Culturel Italien, 1 (1994), poi in Sansone 2003: 11-18 (da cui si cita).
- Sansone 1995 = Paul Valery, *Le cimetière marin*, a c. di Giuseppe E. Sansone, traduzione spagnola di Jorge Guillén, *El cementerio marino*; versione italiana di Mario Tutino, Torino, Einaudi, 1995.
- Sansone 1996 = Giuseppe E. Sansone (a c. di), *Poesia d'amore nella Spagna medievale*, Parma, Pratiche Editrice, 1996.
- Sansone 1998 = Alain Chartier, *La bella dama senza pietà*, a c. di Giuseppe E. Sansone, Firenze-Antella, Passigli, 1998.
- Sansone 2000 = Giuseppe E. Sansone, *La traduzione poetica tra filologia e versificazione*, in *Translatio médiévale*, 2000, Suppl. di *Perspectives médiévales*, n. 26, poi in Sansone 2003: 18-30 (da cui si cita).
- Sansone 2001 = Giuseppe E. Sansone, *Poesia catalana del Medioevo. Antologia*, Novara, Interlinea, 2001.
- Sansone 2002 = Giuseppe E. Sansone, *Nel movimento di verbo e concetto*, in Buffoni 2002: 133-137, poi in Sansone 2003: 3-9 (da cui si cita).
- Sansone 2003 = Giuseppe E. Sansone, *Verso e testo tra poetica ed ecdotica*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2003.
- Siviero 1997 = Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio. Poesie dell'ultimo trovatore*, a c. di Donatella Siviero, Milano-Trento, Luni, 1997.
- Steiner 1984 = George Steiner, *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Spampinato Beretta 1970 = Margherita Spampinato Beretta, *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, «Filologia e Letteratura» XVI (1970): 39-76.
- Stella 1995 = Francesco Stella (a c. di), *La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Stella 2002 = Francesco Stella, *Poesia mediolatina: la tradizione assente di una lingua padre*, in Cammarota-Molinari 2002: 179-213.
- Tavani 1964 = *Le poesie di Ayras Nunez*, ed. con introduzione, note e glossario a c. di Giuseppe Tavani, Milano, Merendi, 1964.
- Tavani 2001 = Giuseppe Tavani, *Tradurre la lirica galego-portoghese*, in *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*, a c. di Giuseppe Bellini e Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2001.

- Tavani 2007 = Giuseppe Tavani, *Tradurre il medioevo: come?*, in Brunetti–Giannini 2007: 95-105.
- Tavani–Pulsoni 2003 = *Studi sulla traduzione 95-97*, a c. di Giuseppe Tavani e Carlo Pulsoni, L'Aquila, Japadre, 2003.
- Tonelli 2000 = Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000.
- Tripodo 1997 = Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore*, traduzione di Pietro Tripodo, con un saggio di Paolo Canettieri, Roma, Fazi, 1997.
- Ungaretti 1974 = Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974.
- Valeri 1922 = Diego Valeri, *Versioni dal Provenzale antico*, «La Cultura» 39 (1922): 397-398.
- Valeri 1954 = Diego Valeri, *Antichi poeti provenzali*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1954.
- Vegliante 1991 = Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses De La Sorbonne Nouvelle, 1991.
- Venuti 1995 = Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, London-New York, Routledge, 1995.
- Venuti 1995a = Lawrence Venuti, *The Scandal of Translation. Towards an Ethic of Difference*, London·New York, Routledge, 1995.
- West 2002 = Simon West, *Ezra Pound's Cavalcanti: fidelity and the Masculine Spirit*, «Forum Italicum» 2 (2002): 421-440.
- West 2008 = Simon West, *Translating the ideal: Dante Gabriel Rossetti's treatment of Guido Cavalcanti in "The Early Italian Poets"*, «The Italianist» 1 (2008): 79-91.
- Zilli 2005 = *Scritti di Giuseppe E. Sansone, III: Spagna e dintorni*, a c. di Carmelo Zilli, prefazione di Carmelo Zilli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

RIASSUNTO: La traduzione di poesia medievale in Italia ha avuto notevole sviluppo negli ultimi venti anni, attraverso l'incremento dell'attività dei traduttori e la promozione di un confronto su questioni di ordine teorico o metodologico, strettamente legate al tema dell'attualizzazione del testo medievale. In questo quadro, il contributo di Giuseppe Sansone ha svolto un ruolo di primo rilievo, attraverso un'attività ininterrotta che conta la pubblicazione di scritti di indirizzo critico-teorico e di cinque antologie di lirica medievale di diversi ambiti linguistici – occitano, spagnolo, catalano, galego e, in misura minore, francese –, offrendo modelli e appunti di metodo nei quali competenze scientifiche e filologiche si coniugano con una sensibilità estetica d'autore, guidata dall'obiettivo primario di una rifondazione del testo poetico nella sua letterarietà, dove la traduzione in versi si propone come testo dotato di una propria autonomia estetica.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe E. Sansone, lirica medievale, traduzione poetica, teorie della traduzione

ABSTRACT: Over the last twenty years the translation of medieval poetry in Italy has had considerable development due to the increased activity of the translators; beside, a debate on theoretical or methodological issues closely related to the theme of updating medieval texts has been promoted. In this context, the contribution of Giuseppe Sansone and his continuous activity has played a key role: he published critical-theoretical essays and five anthologies of medieval lyrics from different linguistic areas – Provençal, Spanish, Catalan, Galician and, to a lesser extent, French – thus offering models and methodological suggestions in which scientific and philological skills combine with aesthetic sensibility, driven from the primary method of re-founding the poetic text in its literary property, in which the verse translation is proposed as a text with its own aesthetic autonomy.

KEYWORDS: Giuseppe E. Sansone, Medieval Lyric, Poetic Translation, translation Theories



RECENSIONI  
E SCHEDE



## RECENSIONI

Daniela Fabrizio, *Il Profeta della discordia. Maometto e la polemistica islamo-cristiana medioevale*, Milano, Aracne, 2011, pp. 596 (= Fabrizio 2011).

Il libro di Daniela Fabrizio si inserisce nella tradizione di studi sulla percezione della figura di Maometto in Occidente, tradizione che in questo periodo sembra godere di una nuova vitalità grazie a recentissimi contributi. Si ricordano qui brevemente, tra gli altri, gli interventi di Paola Locatin sulla persona di Maometto nei commenti antichi alla *Commedia*,<sup>1</sup> quello di Stefano Resconi, che analizza le citazioni e le rappresentazioni di Maometto nella letteratura italiana delle origini<sup>2</sup> e il recentissimo volume di Anna Longoni che procura una nuova edizione del *Libro della Scala di Maometto*.<sup>3</sup>

Rispetto a questi, il libro di Daniela Fabrizio ha il vantaggio di presentare la figura del Profeta anche dal punto di vista delle fonti islamiche: cosa che rende evidente la trasformazione in senso deteriore patita dalle sue parole e azioni passate, nel Medioevo, attraverso il filtro della sensibilità occidentale.

Il libro si propone quattro obiettivi, esplicitati dall'Autrice nella Premessa: l'intento dell'indagine è quello di «puntualizzare gli aspetti salienti della polemistica islamo-cristiana, evidenziando le tematiche che si sono rincorse nella tradizione letteraria antimusulmana dal medioevo ad oggi, sottoforma di cliché» (p. 21) e anche di «richiamare alla memoria le antiche lingue della tradizione religiosa cristiana ed islamica: l'ebraico, l'arabo, il greco e il latino» (p. 27). Inoltre, il volume vorrebbe delucidare «de fasi cronologiche e i relativi contesti storici entro i quali venne elaborandosi la polemica cristiana antislamica» (p. 29), e infine presentare per la prima volta in traduzione italiana alcuni testi della polemistica greco-bizantina e latina, in modo da fornire un *corpus* esauriente delle tesi dei pensatori cristiani.

Gli obiettivi che Fabrizio si prefigge sono decisamente ambiziosi, e l'Autrice ne è consapevole, tanto da scrivere nella Premessa che «sarebbe improbo il tentare un'analisi esaustiva, tanto più se da racchiudere nelle pagine di un unico volume; pretenzioso il tentativo di sviscerare l'*iter* storico» (p. 19). Ciononostante, la studiosa prova a fornire un quadro completo della dialettica islamo-cristiana medievale, suddividendo la sua opera in tredici capitoli, seguiti dall'appendice contenente i succitati testi polemistici, una sitografia, una bibliografia e un glossario di nomi arabi.

<sup>1</sup> Locatin 2002.

<sup>2</sup> Resconi 2013.

<sup>3</sup> Longoni 2013.

Il primo capitolo, dal titolo *La relazione islamo-cristiana nell'età delle crociate: realtà e mito storiografico*, ripercorre brevemente la nascita e lo sviluppo del concetto di “crociata”, attraverso l'analisi della polemica tra Pietro il Venerabile, che predica la necessità, per poter meglio convertire gli infedeli, di una conoscenza dall'interno dell'Islam e addirittura della traduzione dei suoi testi sacri fondanti (dove origina la *Collectio Toledana*), e Bernardo di Chiaravalle, che invece promuove una sorta di *jihad* cristiana in cui «il soldato di Cristo uccide [l'infedele] tranquillamente e muore con maggiore tranquillità» (p. 31). Il capitolo presenta un quadro chiaro e netto della dialettica che separò i due grandi abati francesi, ma è intaccato da alcune ingenuità, come il clamoroso anacronismo in cui l'Autrice incappa quando scrive che i due polemisti sono legati alla concezione teologico-filosofica di san Tommaso d'Aquino.<sup>4</sup>

*L'eredità delle crociate: il dato storico e il dato immaginifico* è il titolo del secondo capitolo, un lungo approfondimento sulla figura di Saladino, indagata dalla doppia prospettiva cristiana e musulmana. L'Autrice – che muove dallo studio di Runciman, di cui cita ampi estratti,<sup>5</sup> per giungere a un profilo storico della Sicilia sotto la dominazione islamica, passando per Dante e per l'analisi del IV canto dell'*Inferno* – afferma che Saladino e molti musulmani suoi contemporanei, all'atto di prendere le armi contro i cristiani, «paiono più interessati agli aspetti di strategia bellica ed economica dei regni Latini in Levante che agli aspetti religiosi e culturali» (p. 63). Segue, a tale proposito, una lunga digressione sul significato del termine – dottrinalmente connotato – *ġihād* (“sforzo”), cui nel Medioevo era preferito, per designare le crociate, quello più laico e “secolare”, di origine pre-islamica, *al- ħarb* (“guerra tribale”).

Notevoli motivi di interesse per un filologo suscita il Terzo Capitolo, *Il nodo della controversia islamo-cristiana: trinità o treismo?*, in cui Daniela Fabrizio compie uno studio etimologico e lessicografico su alcune parole chiave della polemica islamo-cristiana, che, continuamente risemantizzate nei frequenti scambi linguistici tra arabo, greco e latino, generano confusione terminologica e incomprensione dottrinale tra i teologi delle due fazioni. Molto interessante, ad esempio, è l'analisi del “vocabolario dell'infedeltà a Dio” (pp. 93-97), in cui concetti quasi identici (ad es. *idolatria*, *paganesimo*, *politeismo* etc.) sono espressi,

<sup>4</sup> Scrive Daniela Fabrizio: «I due abati [Pietro e Bernardo] mossero dal medesimo asserto tomistico, secondo cui l'esistenza dei non – cristiani testimoniava la *ratio* della dottrina della Chiesa. San Tommaso aveva teorizzato che la persistenza dei culti non cristiani ...» (p. 44). A p. 142, l'autrice ribadisce l'appartenenza di Bernardo e Pietro alla scuola tomistica, forse confondendo quest'ultima – non esistente al tempo dei due abati, considerato che essi vivono rispettivamente tra il 1090-1153 e il 1092-1156, mentre Tommaso nascerà soltanto nel 1225 – con la Scolastica.

<sup>5</sup> Runciman 1966.

nelle varie lingue in gioco, da una girandola di termini pressoché equivalenti, ma ricchi di sfumature che producono differenze fondamentali.

Il Quarto Capitolo presenta nuovamente alcune discussioni di taglio lessicale, ad esempio sulla non trascurabile differenza tra i termini arabi *ḥawārīyyūn* ‘discepolo’, *‘ansār Allah* ‘ausiliare di Dio’ e *‘Abd Allah*, ‘servo di Dio’, tradotti però in greco con una medesima parola, *αποστολος*. Segue il capitolo *La teologia dell’assolutezza* in cui l’Autrice ritorna alla figura di Pietro il Venerabile e all’analisi delle sue accuse verso l’islam, con una digressione sulle divinità pre-islamiche adorate alla Mecca.

Il Sesto Capitolo, *La dissacrazione della figura umana di Maometto*, forma un dittico con il successivo, dedicato invece alla dissacrazione del Maometto *profeta*. In questa parte del saggio, accanto alla concezione islamica del fondatore, considerato dai suoi «più di un profeta perché veicolo della rivelazione divina, più di un apostolo, nel senso evangelico del termine perché ricettore ultimo della parola di Dio e più di un esempio di un buon credente e di buon legislatore, data la sua intimità esclusiva con Allah» (p. 149), l’Autrice mette a fuoco la prospettiva dei cristiani, per i quali Maometto altri non è che un laido militante, quando non addirittura l’Anticristo in persona. L’Autrice elenca brevemente quali sono le accuse principali rivolte dai polemisti cristiani al Profeta. Nell’ordine: l’essere un ragazzino traviato da eretici cristiani (si tratta della cosiddetta “saga di Waraqa-Sergio-Bahira”, nell’ordine stabilito da D’Ancona), l’essere un piletto in preda ad allucinazioni (ciò accade ad es. negli *Otia de Machomete*), l’essere un cristiano che decide di fondare una nuova, falsa religione per vendetta nei confronti della Chiesa. Le fonti cristiane analizzate a tal proposito da Fabrizio sono la *Doctrina Jacopi nuper baptizati*, la *Chronographia* di Eutichio d’Alessandria, Giovanni Damasceno e Guglielmo di Tiro.

Il capitolo successivo, *I caratteri della polemistica islamo-cristiana delle origini*, recupera i temi affrontati nei precedenti capitoli per mostrare come essi vengano argomentati dai musulmani, a partire dal *Corano* e fino alle diatribe teologiche, in risposta alle accuse dei cristiani. Si analizza qui, ad esempio, la questione dei miracoli compiuti da Maometto, inesistenti o frutto di azioni truffaldine secondo i cristiani, veritieri e di vitale importanza per i musulmani.<sup>6</sup>

I capitoli dal nono al dodicesimo sono una riscrittura approfondita e aggiornata del saggio di Alessandro d’Ancona, *La leggenda di Maometto in Occidente*.

<sup>6</sup> Cf. l’affascinante discussione sul cosiddetto “miracolo del grumo di sangue”, ovvero l’episodio secondo il quale alcuni angeli aprirono il petto di Maometto bambino, strappandogli un grumo di sangue nero, simbolo del peccato per i musulmani, simbolo di possessione diabolica per i cristiani. L’episodio è presente anche nelle diverse narrazioni del *Kitāb al ‘Isrā wa-l-Mi‘rāj*, cfr. il recentissimo Longoni 2013: XXIV e Colby: 81-83.

Il primo tratta di Waraqa Ibn Nawfal, figura molto probabilmente storica di un eremita che la tradizione islamica designa di religione cristiana, forse nestoriano, cugino di Khadīġa, la prima moglie di Maometto; l'eremita avrebbe insegnato al Profeta i rudimenti delle dottrine ebraica e cristiana. Daniela Fabrizio commenta le fonti islamiche e cristiane quasi in sinossi, palesando la contaminazione tematica che si verifica tra gli arabi e i greco-latini, i quali si rispondono a vicenda, integrando le rispettive leggende, ovviamente solo dopo averle piegate ai propri fini.<sup>7</sup> Se infatti, per i musulmani, Waraqa è una figura santa che ha il merito di riconoscere per prima il dono profetico di Maometto, e di prestargli fede, per i cristiani è un impostore eretico che, desiderando vendicarsi della Chiesa, utilizza Maometto per i propri fini.

Stesso meccanismo di contaminazione avviene per la figura di Bahira (capp. 10-11), presentato dai musulmani come asceta e dai cristiani come eretico truffaldino. L'origine della leggenda è musulmana: come scrive Ibn Hishām nella *Vita del profeta (al-Sira al-nabawiyya)*, fu ibn Ishāq il primo a dare un nome a questo oscuro monaco, e ad attribuirgli quelle doti profetiche che gli permisero, dopo aver incontrato Maometto ancora bambino, di preannunciarne le fortune a venire. Come si nota, la figura di Bahira è facilmente sovrapponibile a quella di Waraqa, tanto che i polemisti cristiani fusero i due personaggi costruendone un terzo, del tutto leggendario, dal nome variabile di Nistur / Sergio / Nicolò, del quale fecero addirittura l'artefice e l'inventore dell'islam (cap. 12).<sup>8</sup> A partire da Giovanni Damasceno, infatti, la figura del monaco si carica via via di valenze negative: gli si attribuiscono la scrittura del Corano e tutte le *tricheries* di Maometto. Ad esempio, nella *risalath* ('apologia') di al-Kindī (dialogo fittizio tra intellettuale musulmano e uno cristiano su quale delle due religioni sia la migliore), sarebbe stato Bahira a suggerire a Maometto di addestrare una colomba, per fingere di essere stato toccato dallo Spirito Santo, una volta che questa gli si fosse avvicinata ammansita. Il capitolo tredicesimo, infine, ripercorre la storia del Viaggio Notturmo e l'Ascensione del Profeta, sia in lingua arabo che in latino e lingue romanze.

Abbiamo fin qui mostrato la varietà dei temi e degli argomenti trattati nel volume di Daniela Fabrizio; il lavoro svolto dall'autrice, grazie anche alla poliedricità di fonti utilizzate, permette di formarsi con agevolezza un'idea complessiva della dialettica islamo-cristiana medievale. Le fonti citate, tuttavia, non sono sempre usate da Fabrizio in modo convincente.

Ad esempio, la complessità della figura del monaco-mentore di Maometto, e le traiettorie delle sue trasformazioni, dalle fonti musulmane alle cristiane (e ritorno), è tale da poter facilmente indurre chi ne parla all'errore. Così acca-

<sup>7</sup> Ad esempio, il racconto di Teofane nella *Chronographia* è una contro-narrazione della *Sira* (Vita) di Ibn Ishāq.

<sup>8</sup> Cfr. anche Lepage 1977: 25-32.

de a Fabrizio, che è responsabile di una *defaillance* piuttosto grave per una studiosa generalmente attenta ai testi di cui si occupa. In un primo momento, infatti, l'autrice racconta la storia di «un monaco che, irritato per la sua mancata nomina a patriarca di Gerusalemme, si rifugiò in Libia ove trovò un certo Mammutius – alias Maometto – facendone lo strumento della sua vendetta personale verso la Chiesa» (p. 285), e afferma che «la storiella è ripetuta da Gautier de Compiègne [che ...] negli *Otia de Machomete* [...] narra di un certo Machomete, alias Maometto, dei cattivi insegnamenti del suo precettore che, accusato di eterodossia, non fu nominato patriarca». Nel testo di Gautier, però, non c'è traccia di questa leggenda: al contrario, il monaco vi è definito «vir egregii nominis et meriti» (v. 36), e vive santamente da eremita, accogliendo gli omaggi dei fedeli che giungono da ogni parte a chiedergli consiglio. Inoltre, egli non solo non spinge Maometto verso l'eresia, ma anzi lo scaccia lontano da sé reputandolo posseduto dal demonio:

Et, cruce se signans, «Possessio daemonis», inquit  
«vas immunditiae, fraudis amice, fuge!» (vv.49-50).

Ancora più sorprendente è quanto l'autrice scrive a proposito della traduzione in antico francese degli *Otia de Machomete* (il *Roman de Mabomet* di Alexandre du Pont). Secondo Fabrizio, infatti, le opere di polemisti cristiani quali Embricone di Magonza, Ildeberto di Tours, Guiberto di Nogent etc. confluirono

nel *Roman de Mabomet*, il poemetto scritto tra il 1135 e il 1155 da Alexandre du Pont. L'opera [...] ebbe un grande successo di pubblico. A fronte di tale successo, gli studiosi odierni ritengono che *Le Roman de Mabomet* abbia plasmato la percezione europea dell'islam più di qualunque altra opera (p. 287).

A prescindere dal fatto che il *Roman de Mabomet* è stato composto nel 1258, come afferma il suo stesso autore («en l'an de l'Incarnation /de nostre Signor Ihesucrist /mil et · cc· cinkante et wit» vv. 1995-1997), esso, purtroppo, non ha avuto alcuna diffusione e tanto meno successo. Il testo, infatti, è conservato da un unico manoscritto, il BnF Fr. 1553, e se è vero che il numero di codici che tramanda un'opera non è il solo elemento in base al quale giudicare della diffusione o meno di un testo, il fatto che l'opera sia custodita da un manoscritto unico (contro, ad esempio, i tre manoscritti degli *Otia de Machomete*) non giova particolarmente a favore dell'ipotesi di una sua massiccia diffusione. Inoltre, è l'unica biografia medioevale in francese del Profeta dell'Islam, e ha avuto scarsissima risonanza, se non nulla.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Lepage 1977.

Tali notevoli *defaillances* evidenziano come l'autrice, pur mostrando una sicura conoscenza delle fonti e della terminologia dell'islam, riveli invece incertezze nell'uso delle fonti occidentali, latine e romanze: da tali incertezze derivano imprecisioni terminologiche e – talora – autentiche *fautes* concettuali che inficiano irrimediabilmente la lettura del volume.

Alle mancanze già segnalate potremmo aggiungerne altre: si potrebbe citare, ad esempio, la confusione che Fabrizio opera, alle pp. 91 e 107, tra il dogma dell'immacolata concezione – che riguarda la nascita senza peccato di Maria – e quello del concepimento virginale di Gesù.

A p. 307 definisce impropriamente «poeta fiorentino» il commentatore di Dante Iacomo della Lana, che non è né poeta né fiorentino, ma bolognese di famiglia forse fiorentina,<sup>10</sup>

Una scarsa attenzione alla storia linguistica del vicino Oriente antico si rileva invece a p. 127, laddove Fabrizio scrive che «L'arabo e l'ebraico sono lingue similari, derivando entrambe dall'aramaico». Certo, si tratta in tutti e tre i casi di lingue semitiche: ma, mentre l'ebraico è una delle cosiddette lingue cananaiche (lingue semitiche nord-occidentali), l'arabo è una lingua semitica meridionale, e l'aramaico forma un gruppo a sé stante.<sup>11</sup>

Infine nell'ultimo capitolo, che ripercorre l'appassionante storia della tradizione del *Kitāb al 'Isrā wa-l-Mi'rāğ*, l'autrice si smarrisce nella selva di testi islamici che tramandano l'episodio del Viaggio Notturmo e dell'Ascensione del Profeta (si tratta del celebre viaggio oltremondano di Maometto, per cui cfr. in particolare Zilio-Grandi 2010). Ad esempio, nel trattare della traduzione del *Kitāb al-Mi'rāğ*, Fabrizio cita più volte il «*Libro del subimiento* ove, però, Maometto narra in prima persona la sua ascensi» (p. 328). A tacer del fatto che Maometto parla in prima persona nell'intera tradizione – occidentale e islamica – del *Mi'rāğ* (non è pertanto giustificato il *però* dell'autrice), quel che più conta è che Fabrizio non può avere letto il *Libro del Subimiento*, dal momento che non ne è nota alcuna redazione. Esso sarebbe la primigenia traduzione in castigliano, redatta da un medico ebreo della corte di Alfonso X, Abreham Alfaquim, di una delle redazioni del *Kitāb al-Mi'rāğ*, il cui titolo è desumibile esclusivamente da una citazione contenuta nell'elenco delle opere che si trova all'interno del *Setenario*, sorta di enciclopedia redatta da Alfonso X: qui, e soltanto qui, si allude a un testo intitolato *Libro de Subimiento*, ovvero «dell'Ascensione», presumibilmente proprio del Profeta dell'Islam.<sup>12</sup> È dunque improprio affermare che «il testo spagnolo del *Libro del Subimiento* narra che...» e che «l'anonimo autore del *Libro del Subimiento* ossequiava i caratteri e le finalità della polemistica spagnola del tempo», perché non possediamo il *Libro del*

<sup>10</sup> Iacomo della Lana, *Comento*: 17.

<sup>11</sup> Tsereteli 1995.

<sup>12</sup> Tomasino 2012: 204; *Setenario* 1984: 118.

*Subimientio*, ma solo la sua traduzione latina: si tratta infatti del ben noto *Liber Scalae Machomete*, composto da Bonaventura da Siena nel 1264 e della traduzione francese di pochissimo posteriore – forse compiuta dallo stesso autore<sup>13</sup> – che porta il titolo di *Livre de l'Eschiele Mahomet*.<sup>14</sup>

Maria Piccoli

(Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfonso el Sabio, *Setenario* = Alfonso el Sabio, *Setenario*, ed. Kenneth H. Vanderford, Barcelona, Critica 1984.
- Amir-Moezzi 2007 = *Dizionario del Corano*, a c. di Mohammed Ali Amir-Moezzi, Milano, Mondadori 2007.
- Avalle 1978 = D'Arco Silvo Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978.
- Besson-Brossard Dandré 1991 = *Le Livre de l'échelle de Mahomet. Liber Scalae Machometi*, éd. Michèle Brossard-Dandré, Gisèle Besson, Paris, Le Livre de Poche 1991.
- Colby 2008 = Frederick Colby, *Narrating Muhammad's night journey. Tracing the Development of the Ibn 'Abbās Ascension Discourse*, Albany, State University of New York Press 2008.
- Iacomo della Lana, *Commento* = Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a c. di Mirko Volpi, Roma, Salerno Editrice 2009.
- Lepage 1977 = *Le Roman de Mahomet de Alexandre du Pont*, éd. Yvan G. Lepage, Parigi, Klincksieck 1977.
- Locatin 2002 = Paola Locatin, *Maometto negli antichi commenti alla «Commedia», «L'Alighieri»* 20 (2002): 41-75.
- Longoni 2013 = *Il libro della Scala di Maometto*, a c. di Anna Longoni, Milano, Rizzoli, 2013.
- Resconi 2013 = Stefano Resconi, *Maometto-personaggio nel contesto. Forme della rappresentazione dell'Islam e del suo profeta in Dante e nella coeva letteratura italiana volgare*, «Doctor Virtualis» 12, 2013, in c.d.s.
- Runciman 1966 = Steven Runciman, *Storia delle crociate*, Torino, Einaudi 1966.
- Stussi 1994 = Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino 1994.
- Tomasino 2012 = Pier Mattia Tomasino, *Sobra el pseudo Pedro Pascual*, «Al Qantara» 32/1 (2012): 201-211.
- Tsereteli 1995 = Konstantin Tsereteli, *Grammatica generale dell'aramaico*, Torino, Zamorani 1995.
- Zilio-Grandi 2011 = *Il viaggio notturno e l'ascensione del Profeta*, a c. di Ida Zilio-Grandi, Torino, Einaudi 2010.

<sup>13</sup> Longoni 2013: XX-XXI.

<sup>14</sup> Besson-Brossard Dandré 1991.

Kirsten A. Fudeman, *Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010 (= Fudeman 2010).

Dell'antico francese “degli ebrei” si parla sin dal debuttare stesso della Romanistica: nel 1872 Arsène Darmesteter inaugura il primo numero di «Romania» con un articolo<sup>1</sup> che propone di studiare le fonti in caratteri ebraici per arricchire la conoscenza delle lingue romanze nel Medioevo. Tra tutte, lo studioso si concentra in particolare sul materiale *hébreu-français* e presenta un primo spoglio di testi, distinguendo tra «glosses» (*sic!*), traduzioni romanze contenute nei commentari rabbinici, e «glossaires», ovvero raccolte autonome di glosse, accompagnate spesso da parafrasi e da un commento in ebraico.

Da allora, il *corpus* si è arricchito notevolmente, grazie alle prime, pionieristiche ricerche di grandi studiosi come David Simon Blondheim, Hiram Peri Pflaum, Mayer Lambert e Louis Brandin, cui seguono i lavori di Raphael Levy, Menahem Banitt e, negli ultimi anni, Mark Kiwitt, Barbara Edzard e Kirsten Fudeman, giusto per citare alcuni nomi.<sup>2</sup> Pur restando perlopiù circoscritto a testi spesso frammentari, avventizi, quasi sempre monotestimoniati, il *corpus* è tutt'altro che risibile sia per quantità – si pensi solo alle migliaia di “glosse” che costellano i commentari biblici e talmudici di Rashi de Troyes e di altri – sia per qualità, per il valore documentario e, in qualche fortunato caso, letterario, dei testi, nonché per l'ampia gamma tipologica che essi rappresentano. Ciò è ancora più significativo se si pensa che questo “idioma” ha in realtà vita breve: se i suoi primi “monumenti” risalgono all'XI secolo, esso si spegne già nel 1394, con la definitiva espulsione degli ebrei dalla Francia i quali, migrando altrove, soprattutto nelle parti ancora autonome del Midi francese e in area mitteleuropea, adotteranno nuovi codici linguistici a scapito del francese. Da quest'epoca il “giudeo-francese” si trasmette sempre più raramente<sup>3</sup> e si preserva soprattutto attraverso prestiti, calchi o retaggi di vario tipo nelle altre lingue “giudeo-romanze” e nell'*yiddish*.<sup>4</sup> Nonostante ciò, l'inquadramento di questo “idioma”, in rapporto all'ebraico, da un lato, e alle lingue romanze, dall'altro, è tutt'altro che pacifico: qual è lo statuto di questa lingua? Essa differiva da quella dei Gentili solo per l'impiego, nello scritto, dell'alfabeto ebraico? O, in alternativa, si deve supporre che, soprattutto nell'orale, vi fosse un grado

<sup>1</sup> Darmesteter 1872: 146-176.

<sup>2</sup> Per una storia completa degli studi dagli esordi ai giorni nostri, si rimanda a Fudeman 2010: 5-9, che consacra all'argomento un capitolo dell'Introduzione.

<sup>3</sup> Fudeman (2010: 12-1) nota in effetti che i testi giudeo-francesi si trasmettono ancora fino a tutto il XV secolo in Germania o in Italia, come ci testimoniano i manoscritti, ma si tratterà delle vestigia della lingua di famiglia mantenute dai discendenti.

<sup>4</sup> Weinreich 1955-1956: 403-428.

di interferenza tra ebraico e francese tanto forte da rendere un ebreo linguisticamente riconoscibile come tale? Insomma, si potrebbe parlare «d'un véritable yiddish»<sup>5</sup> per gli ebrei francesi del Medioevo?

Queste sono solo alcune delle *vexatae questiones* poste nel corso dei decenni a proposito di questo e degli altri idiomi della Romània ebraica, per cui si passa dal parlare di *parlers romans des Juifs au Moyen Âge*, postulando alla base di questi un “giudeo-latino” da cui deriverebbero delle varietà marcatamente ebraiche di lingue romanze (David Simon Blondheim),<sup>6</sup> fino al negare del tutto qualsiasi caratteristica ebraica a un supposto *judéo-français*, che non sarebbe altro che una chimera, *une langue fantôme* (Menahem Banitt).<sup>7</sup>

Nel complesso scenario di questi studi, il recente e bel libro di Kirsten A. Fudeman, *Vernacular Voices. Language and identity in medieval Jewish French Communities*, presenta una prospettiva originale e al contempo incredibilmente lineare sul linguaggio degli ebrei nella Francia medievale.

Fudeman è interessata a comprendere la relazione che intercorre tra cultura, identità e lingua presso questo gruppo sociale. La domanda di fondo del libro è: cosa rappresentarono la Francia e il francese per gli ebrei medievali nella definizione della loro identità? Fudeman precisa che

A fundamental assumption underlying this book is that by studying language, we will be able to sketch a more comprehensive picture of the Jewish community in medieval France and better understand the way the Jews themselves perceived their relationship to and place within the larger Jewish and Christian communities. This is what “identity” refers to in this book.<sup>8</sup>

A tale scopo, la studiosa muove la sua analisi dai testi, ed è proprio questo che dà forza e onestà alla sua argomentazione, con poca ideologia e molta vivacità e concretezza: ascoltando “le voci” oggettivate nei documenti antico-francesi in caratteri ebraici, Fudeman tenta di ricostruire cosa gli ebrei percepissero del loro idioma materno, e dunque di se stessi in quanto facenti parte della cultura francese, e come riuscissero a integrare in maniera creativa questa realtà linguistica all'interno della loro cultura. Anziché cercare una risposta tra le testimonianze storiche, la studiosa sfrutta le sue profonde competenze di linguista e si propone di indagare tra le parole, esaminando le due componenti – quella romanza e quella ebraica – del “francese degli ebrei”, le modalità della loro interferenza, i tempi e la frequenza del *code switching*, partendo dal presupposto che

<sup>5</sup> Nell'originale «un véritable Yiddish italien», in riferimento alla lingua degli ebrei di Italia (Cassuto 1930: 262).

<sup>6</sup> Blondheim 1925.

<sup>7</sup> Banitt 1963: 245-294.

<sup>8</sup> Fudeman 2010: 2.

questo sia sempre funzionale e condizionato da elementi sociali, culturali, psicologici. Un tale approccio sociolinguistico permette a Fudeman di individuare nei testi il riflesso di una doppia identità che si realizza e sostanzia attraverso l'uso integrato dei due codici.

Nell'Introduzione, ponendo le basi metodologiche del lavoro e presentando i suoi assunti, non senza fornire un quadro solido della terminologia e della teoria linguistica di riferimento, nonché una brillante storia degli studi, l'autrice descrive e discute il contesto linguisticamente complesso delle comunità ebraiche nella Francia medioevale, divise tra plurimi linguaggi, e in particolare tra francese ed ebraico. Alla base di qualsiasi considerazione, infatti, occorre sempre tenere conto che gli ebrei vissero in uno stato di diglossia in cui si opponevano il francese – lingua appresa naturalmente e parlata nella quotidianità – e l'ebraico – la lingua della liturgia, della letteratura e della scienza, scritta e studiata nelle scuole. La diglossia determina una situazione di interferenza reciproca: sotto l'ebraico si sente la spinta della lingua madre, soprattutto a livello sintattico e semantico, esattamente come nel francese l'influenza dell'ebraico si realizza attraverso calchi e ibridi morfologici, per esempio in parole costituite da radice ebraica e suffisso francese, prestiti, inserzioni di frasi, con una variabilità, frequenza e gradazione di scambi sempre significativa e mai accidentale rispetto al senso che ciascun codice veicola.

Sulla base di questi dati, ricavati necessariamente da fonti scritte, nel Primo Capitolo l'autrice proporrà esplicitamente di proiettare una situazione analoga anche sul parlato;<sup>9</sup> anzi, aggiungerei, si potrebbe persino immaginare che il fenomeno sia qui più sensibile, se si presuppone che a livello orale la creatività di una lingua si realizza sempre con maggiore libertà, dal momento che lo scritto, anche il più mimetico e colloquiale possibile, tende comunque costantemente a ridurre la propria spontaneità in nome di uno standard. Il Primo Capitolo sviluppa l'argomento "storico" della ricerca sulle lingue romanze degli ebrei, proponendosi di verificare nel concreto se l'interazione tra i due codici degli ebrei francesi crei o no una varietà di francese tanto "ebraicizzata", da risultare immediatamente percepibile come tale e, dunque, come ontologicamente diversa da quella "cristiana". La constatazione dell'autrice è semplice e definitiva: se gli ebrei avessero parlato una lingua a sé, i Gentili ne avrebbero senz'altro fatto menzione, ciò che invece non accade. In effetti, lo spazio letterario in cui si sarebbe potuta rilevare tale differenza e farne motivo di riflessione, di polemica o anche solo constatazione, non manca: tra i tanti, il "dialogo tra un ebreo e un cristiano", per esempio, è un autentico microgenere, nato come proiezione letteraria della disputa religiosa.<sup>10</sup> I due perso-

<sup>9</sup> *Ibid.*: 57-59.

<sup>10</sup> Dahan 1991: 57-95.

naggi incarnano ovviamente i fondamenti delle due Fedi, con l'inevitabile "vittoria" del cristiano, ma, fatto curioso, non mancano casi in cui a opporsi, oltre alle religioni, sono proprio le loro lingue. Fudeman stessa cita un testo assai eloquente in tal senso, *La desputoison du juyf et du crestien* (XIII secolo), in cui il contrasto si gioca tra il latino del cristiano e il romanzo dell'ebreo: il cristiano esordisce con un inno in latino sui misteri della sua Fede e l'ebreo gli risponde: «ne t'entent pas, por ce c'oscurement paroles. / Parole a moi François et espon tes paroles! [...] ce que diz en latin, en François me le glose!».<sup>11</sup> Se l'opposizione "latino-cristiano" *versus* "francese-ebreo" conferma la tesi di Fudeman che non esista un "giudeo-francese" *stricto sensu*, da questa testimonianza si può trarre un'ulteriore interessante considerazione: nel Medioevo, dove lingua e popolo si identificano,<sup>12</sup> gli ebrei manifestano agli occhi di tutti un rifiuto psicologico verso il latino, poiché esso è sentito come lingua della Chiesa. Non a caso, nell'ebraico medievale il latino è spesso definito *lashon ha-Notzrim*, "la lingua dei cristiani".<sup>13</sup>

Sulla base di queste riflessioni, dunque, benché sia appurato che gli ebrei parlano il francese come tutti gli altri, è pur vero che «to say that the Jews spoke the language of non-Jewish neighbors is not to say that they spoke it in an identical way»<sup>14</sup> e ciò dipenderà proprio dalla condizione di diglossia ebraico-francese, necessariamente esclusiva degli ebrei e, *a monte*, da un fatto profondamente connesso a ciò, ovvero dal loro rapporto negativo col latino. In altre parole, le differenze effettive che si riscontrano tra il romanzo degli ebrei e quello dei Gentili sono indotte dal fatto che gli uni mirano a un «diverso ideale linguistico»<sup>15</sup> rispetto agli altri, per cui, nell'impiegare la propria lingua materna, essi si adeguano (persino inconsciamente) a un modello linguistico di prestigio che è l'ebraico, laddove per gli altri questo è rappresentato dal latino. L'analisi che Fudeman conduce su alcuni testi "misti", in prosa e in versi, mette in luce proprio come la particolarità del francese degli ebrei sia dovuta al riferirsi al modello prestigioso dell'ebraico.

L'idea non è molto lontana, in fondo, da quanto Giuseppe Sermoneta definì come un particolare «atteggiamento linguistico»<sup>16</sup> degli ebrei verso il loro vernacolo, in cui convivono, in un rapporto dinamico, la lingua della quotidianità, variabile e sbrigliata perché viva, e una tradizione scolastica (in ebraico e in giudeo-italiano), antica e conservativa, che si perpetua nella sua forma fissa e nel contempo ingloba i nuovi spunti e li trasmette. Queste "due spinte"

<sup>11</sup> Fudeman 2010: 18.

<sup>12</sup> Grondeux 2005: 669.

<sup>13</sup> Sul rapporto ambivalente degli ebrei col latino, cf. Fudeman 2010: 14-20.

<sup>14</sup> *Ibid.*: 40.

<sup>15</sup> Minervini 1992: 133.

<sup>16</sup> Sermoneta 1976: 12 e ss.

creano, per Sermoneta, il giudeo-italiano medievale, e ne giustificano la strana fisionomia di varietà a “fondo centro-meridionale”, irriducibile a una classificazione unica e refrattaria ad ogni localizzazione più precisa. Quello che Fudeman aggiunge a queste acquisizioni, forse, e dà ancor più interesse alla sua tesi, consiste nell’attribuire la persistente variabilità, da testo a testo, del rapporto tra francese e ebraico, a fattori di natura stilistica, così da vedere nel *corpus* tante varietà diafasiche che si articolano all’interno di uno stesso diasistema. Tale premessa rende possibile supporre che la componente ebraica potesse appiattirsi fino a scomparire del tutto, per esempio conversando coi Gentili, mentre avrà trovato più spazio a livello colloquiale, familiare, finanche gergale, allo scopo di creare un’identità di gruppo, per esempio, come accade in tutte le società, tra i giovani studenti delle *yeshivot*.<sup>17</sup>

Il Secondo Capitolo approfondisce la riflessione sul rapporto tra lingua vernacolare e identità ebraica in relazione ai contatti coi Gentili, esaminando la documentazione (in ebraico) di un evento storico preciso, il terribile “caso” di Blois: nel 1171 trenta ebrei, in seguito all’ingiusta accusa di avere ucciso un bambino cristiano, furono processati, trovati colpevoli e infine giustiziati.

Lo scopo di Fudeman è quello di sperimentare un nuovo metodo di indagine delle fonti: «the chapter closes with a methodological question: what can be learned from the study of texts written in Hebrew that describe events that unfolded vernacular?». <sup>18</sup> Attraverso l’analisi linguistica dei resoconti ebraici su questi terribili fatti, e in particolare della “lettera di Orléans” e di altre tre lettere trasmesse insieme a questa, Fudeman trae considerazioni interessanti su cosa gli ebrei dell’epoca pensassero del linguaggio, della sua funzione nella società e del suo ruolo nelle relazioni coi Gentili. Dai documenti, soprattutto attraverso una sottile rete di allusioni e citazioni bibliche, emerge l’idea che la conversazione privata e segreta equivalesse alla menzogna, mentre il discorso pubblico e “aperto” fosse associato alla verità. Anche per questo motivo, nel momento in cui si decide di mettere per iscritto il resoconto degli eventi, non si può che farlo in ebraico, la lingua scritta e ufficiale, “vera”, e non in francese, sebbene ciò, paradossalmente, significhi già compiere un atto di manipolazione letteraria, dal momento che gli eventi si svolsero tutti nel parlar materno.

Le pagine finali del Capitolo si concentrano sulla figura di Pucelline, ebrea nel novero dei trenta, per la quale il conte di Blois manifesta un particolare attaccamento e che, malgrado ciò, non ha la possibilità di parlare pubblicamente e di intercedere presso questi. Così, la donna muore insieme agli altri, come in un tristissimo «failed Purim, in which Esther (Pucelline) was silenced and Haman (Thibalt) triumphed». <sup>19</sup> In quanto unica donna di cui le fonti parlano

<sup>17</sup> Fudeman 2010: 37-39.

<sup>18</sup> *Ibid.*: 61.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 83.

espressamente, Pucelline è spunto per un approfondimento delle questioni “di genere” sul legame tra donna, lingua materna e silenzio, questioni già poste soprattutto dagli studi di Tova Rosen,<sup>20</sup> cui Fudeman si riferisce a più riprese.

Il Terzo Capitolo si concentra sul *corpus* di testi letterari ebraici in antico francese. Fudeman ne mette in risalto la natura e la finalità religiose (glosse, preghiere, etc.), il carattere spesso avventizio e contestuale all'interno di manoscritti ebraici (*colophon*, scongiuri, ricette, etc.), o piuttosto occasionale, nel caso di testi poetici concepiti per l'oralità, per essere musicati e recitati, e che si aprono un varco nello scritto.

L'analisi dei documenti rivela che, nonostante la varietà e l'indubbia abbondanza di testi, si tratta di una letteratura che non si è mai emancipata dai propri modelli per affermarsi nei termini di una produzione creativa nuova, e che non è mai stata, per parafrasare Cesare Segre sul giudeo-italiano, «lo specchio di una civiltà completamente articolata, ma soltanto la faccia familiare e tradizionale d'una vita orientata per il resto sui dialetti italiani circostanti».<sup>21</sup> Rispetto alla letteratura dei Gentili, infatti, la produzione francese degli ebrei si mantiene sempre in una fase “aurorale”, anche quando ormai la lingua si è affermata e sta facendo scuola, persino tra le “sorelle” romanze. La chiave del problema si trova, secondo Fudeman, nell'associazione, che perdura irriducibile presso gli ebrei, di lingua romanza come lingua dell'oralità, come *vernacular voice* appunto. Restando confinato a una forma di letteratura volatile, vana – e non a caso, forse, nel giudeo-italiano rinascimentale è attestato l'ebraismo *ha-valim* “vanità” a intendere il volgare<sup>22</sup> – solo raramente questo idioma è sentito come degno di ricevere lo statuto di lingua “letteraria” e, dunque, come atto a essere trasmesso in una forma fissa e scritta. Pur di fronte a una constatazione di tale sorta, tuttavia, Fudeman sente il dovere di domandarsi perché, malgrado ciò, la produzione scritta in lingua francese, soprattutto quella poetica, subisca un incremento oggettivamente significativo nel XIII secolo. La studiosa fornisce una risposta di natura storico-antropologica: considerando che quella è l'epoca in cui la presenza ebraica su suolo francese si fa più problematica, tra espulsioni, ammende, *climax* di aggressioni, una tale condizione di precarietà avrebbe sfidato gli ebrei a ragionare sulla loro identità in quanto francesi e a rispondere letteralmente “per le rime”. In questo senso l'elegia di Troyes, il celebre testo sul terribile massacro di tredici ebrei nella cittadina della Champagne, testo editato per la prima volta nel 1874 da Arsène Darmesteter<sup>23</sup> e a cui

<sup>20</sup> Tra i vari interventi della studiosa, cf. in particolare Rosen 2003.

<sup>21</sup> Segre 1968: 332.

<sup>22</sup> Mayer Modena 2001: 315.

<sup>23</sup> Darmesteter 1874: 443-486.

la stessa Fudeman dedica due articoli,<sup>24</sup> sembrerebbe un manifesto perfetto dell'ebraismo francese – e un suo splendido canto del cigno.

Tuttavia, se si guarda alla generale produzione letteraria degli ebrei medievali in lingua romanza, almeno per quanto concerne il materiale documentario conservatosi, si noterà che è proprio dal XIII secolo che i loro esperimenti, soprattutto quelli poetici, cominciano ovunque a essere trascritti, coincidenza che necessariamente trascende la storia particolare degli ebrei di Francia. Ci chiediamo dunque se, oltre alla spiegazione di Fudeman, in sé valida, si possa porre in conto anche un fattore ricezionale: la produzione in antico francese matura e si emancipa completamente nel XII secolo, diventando in quell'epoca una letteratura degna di imitazione e fortuna. Rispetto a un gruppo sociale a sé come quello ebraico, sottoposto sí alle stesse correnti culturali e alle mode dei Gentili, ma avvezzo a rielaborare gli impulsi secondo le coordinate proprie di un suo sistema culturale, si deve forse prevenire del tempo ulteriore perché gli stimoli esterni vengano recepiti, inglobati e diventino produttivi. Tutto ciò ci condurrebbe in effetti alle soglie del XIII secolo e, non a caso, gli evidenti influssi della letteratura romanza *in senso lato*, anche sulla letteratura ebraica *tout court*, datano dalla fine del XII a tutto il XIII secolo, per esempio con il *melech artus*<sup>25</sup> o la lirica programmaticamente “trobadorica” di Isaac Gorni o di Abraham Bedersi,<sup>26</sup> per citare alcuni tra i casi più affascinanti.

L'ultimo Capitolo si focalizza su due epitalami bilingui, genere con una tradizione piuttosto forte nelle lingue romanze del Medioevo giudaico. Il primo, *El giv'at ha-levonah* (“alla collina dell'incenso”), si trova in un codice del *Ma-chzor Vitry*,<sup>27</sup> mentre l'altro, *'Uri liqra'ti yafah* (“orsù, vieni a me, bella sposa”), è conservato in manoscritto miscelaneo<sup>28</sup> di *piyyutim*, a rilevarne immediatamente il carattere religioso e rituale. L'analisi, che prende le mosse da alcune strofi, trascritte, traslitterate in caratteri latini e tradotte, comprende un acuto esame tematico e stilistico e la ricostruzione della *performance* per la quale i poemetti furono pensati: con l'accompagnamento della musica, essi celebrano in maniera allegra ed erudita, secondo il genere dell'epitalamio, un rito collettivo e “di fondazione” come il matrimonio, affermando a gran voce la duplice identità, di ebrei e di francesi, dei partecipanti. In questi testi più che in ogni altro si vedono coniugate, insieme a due linguaggi (e a due sposi!), anche due culture.

In conclusione, dopo un epilogo che tira le somme e propone nuovi svi-

<sup>24</sup> Fudeman 2008: 190-221; Fudeman 2009: 1-30.

<sup>25</sup> “Il re Artù” traduzione-rielaborazione in ebraico di una parte del ciclo arturiano in prosa (*Merlin, Mort Artu, Lancelot*), composta da autore anonimo in Italia nel 1289 (cf. Leviant 2003).

<sup>26</sup> Tamani 2004: 111.

<sup>27</sup> New York, JTSA, ms. 8092, f. 160v.

<sup>28</sup> Zurich, Zentralbibliothek, ms. Heid. 51, ff. 212v-213r.

luppi e approfondimenti, una prima, utilissima appendice elenca tutto il *corpus* di testi ebraici in francese, aggiornati al 2010, mentre la seconda propone un'edizione dell'epitalmio *'Uri liqra'ti yafab, gentis kallab einoreie*, discusso nel Quarto Capitolo, corredato di traslitterazione in caratteri latini e traduzione, e accompagnato da un'analisi linguistica, metrica e da un commento.

Ciò che, in ultima analisi, lo studio di Fudeman dona, è l'affascinante quadro di una realtà socio-culturale stratificata, complessa, mutevole, quale fu la Francia per gli ebrei medievali, divisi tra l'amore per questa cultura e un forte senso di precarietà, che a livello storico si traduce nella definitiva e sofferta espulsione del 1394 e a livello culturale in una letteratura romanza volatile e frammentaria. Nonostante si presenti come uno studio solido, che non si sottrae ai tecnicismi o ad analisi minuziose, la scrittura di Fudeman è sempre coinvolgente e il libro, «beautifully written and extremely readable»,<sup>29</sup> immette in un mondo in cui le culture si intrecciano, si vivificano, si complicano anche, al punto che Roxane, unica donna in un poema ebraico su Alessandro, può esclamare, nel francese del *Roman d'Alexandre*: «On se peut bien vanter, sire, sainz paradis/Que onque [e]n autel si bon ote ne ot mis»,<sup>30</sup> sommergendoci di domande e aprendo squarci illuminanti sulla quotidianità e la fruibilità della cultura francese presso gli ebrei.

In uno studio tanto ricco di materiale e di intuizioni, ma anche di spunti e stimoli, inevitabilmente non c'è spazio per una riflessione comparata tra le varie realtà linguistiche romanze degli ebrei nel Medioevo, ma senz'altro la prospettiva innovativa di Fudeman può trovare un'applicazione produttiva anche su *corpora* testuali affini. Anche nel provenzale medievale in caratteri ebraici, per esempio, stiamo constatando che la dinamica tra componente ebraica e componente provenzale, variabile di testo in testo a seconda dello stile e della destinazione, è una questione essenziale per comprendere appieno lo statuto di questo linguaggio e per svincolarlo da un'immagine rigida di lingua o solo ebraica o solo romanza, restituendogli entrambe le anime di cui si sostanzia.

La bellezza di questo libro, tra i tanti meriti, consiste infatti nel dare forza a una visione che riconosce come naturale una *vena hebraica* nei testi romanzi degli ebrei, senza che questa ne limiti il senso o comporti interpretazioni anacronistiche, ma semplicemente con l'idea di riconoscere tutto lo spessore di un fenomeno linguistico originatosi e coltivato in seno a una cultura speciale.

Erica Baricci  
(Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza)

<sup>29</sup> Klepper 2012: 167.

<sup>30</sup> «Now blessed Paradise can boast/that never on an altar was so good a sacrifice place». Testo e traduzione in Fudeman 2010: 101.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Banitt 1963 = Menahem Banitt, *Une langue fantôme: le judéo-français*, «Revue de linguistique romane» 27 (1963): 245-94.
- Blondheim 1925 = David Simon Blondheim, *Les parlers judéo-romans et la Vetus Latina: étude sur les rapports entre les traductions bibliques en langue romane des Juifs au Moyen Âge et les anciennes versions*, Paris, Champion, 1925.
- Cassuto 1930 = Umberto Cassuto, *Les traductions judéo-italiennes du Rituel*, «Revue des Études Juives» 89/2 (1930): 260-80.
- Dahan 1991 = Gilbert Dahan, *La polémique chrétienne contre le Judaïsme au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Darmesteter 1872 = Arsène Darmesteter, *Glosses set Glossaires bébreux-français du Moyen Age*, «Romania» 1 (1872): 146-76.
- Darmesteter 1874 = Arsène Darmesteter, *Deux élégies du Vatican*, «Romania» 3 (1874): 443-86.
- Fudeman 2008 = Kirsten A. Fudeman, *Restoring a vernacular Jewish Voice: the old French elegy of Troyes*, «Jewish Quarterly Review» 15 (2008): 190-221.
- Fudeman 2009 = Kirsten A. Fudeman, *“These things I will remember”: the Troyes martyrdom and collective memory*, «Prooftexts» 29/1 (2009): 1-30.
- Grondeux 2005 = Anne Grondeux, *La question des langues avant 1200*, «Mélanges de l'École Française de Rome» 117-2 (2005): 665-95.
- Klepper 2012 = Deena Klepper, *Book Reviews. Medieval and Early Jewish History and Culture: Kirsten A. Fudeman*, «Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities», Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. 240 pp., «Association for Jewish Studies» 36/1 (2012): 165-8.
- Leviant 2003 = Curt Leviant, *King Artus: a Hebrew Arthurian Romance of 1279* (1969), New York, Syracuse University Press, 2003<sup>2</sup>.
- Mayer Modena 2001 = Maria Mayer Modena, *La Masseket hamor di Gedalya Ibn Yabia*, in Roberto Bonfil (a c. di), *In memory of Giuseppe Sermoneta*, Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia, voll. XIII-XV, Gerusalemme, Fondazioni Sally Mayer-Raffaele Cantoni, 2001: 303-42.
- Minervini 1992 = Laura Minervini, *Testi giudeospagnoli medievali*, Napoli, Liguori Editore, 1992, 2 voll.
- Rosen 2003 = Tova Rosen, *Unveiling Eve: reading gender in Medieval Hebrew Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Segre 1968 = Cesare Segre, *Benvenuto Terracini, linguista, e le parlate giudeo-italiane*, «La Rassegna mensile di Israel» 34/6 (1968): 327-33.
- Sermoneta 1976 = Giuseppe Sermoneta, *Considerazioni frammentarie sul giudeo-italiano*, «Italia» 1 (1976): 1-29.
- Tamani 2004 = Giuliano Tamani, *La letteratura ebraica medievale*, Brescia, Morcelliana, 2004.
- Weinreich 1955-1956 = Max Weinreich, *The Jewish Languages of Romance Stock and their relation to Earliest Yiddish*, «Romance Philology» 9 (1955-1956): 403-28.

## SCHEDA

*Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100-1300)*, hrsg. von Geert Henricus Marie Claassens, Fritz Peter Knapp und René Pérennec, Berlin/New York, De Gruyter, 2010 ss (= Claassens–Knapp–Pérennec 2010 ss.).

Sebbene il sottotitolo lo qualifichi esplicitamente come *Handbuch*, *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena* (= *GLMF*) anche a una prima e corsiva lettura, non solo risulta immune alle obbligate semplificazioni proprie della manualistica didattica-divulgativa, ma nemmeno si configura come semplice compendio di informazioni propedeutiche alla materia che presenta. È questo un primo notevole pregio, considerata la portata del progetto: compilare una cartografia critica di tutta la letteratura tedesca e nederlandese (il titolo latino è agile *escamotage* per accorpate sotto un'unica etichetta le due tradizioni letterarie) derivata, in maniera più o meno diretta, da testi galloromanzi. Questo corposo *accessus*, che copre un arco cronologico circoscritto (dalle prime attestazioni al principio del XIV secolo), non rappresenta solo il primo tentativo di riunire una molteplicità di acquisizioni critiche, ma vuole altresì ridefinire i principi metodologici di un ambito di studi molto delicato. In primo luogo, con il tentativo di smarcarsi da un approccio di stampo sociologico, concentrandosi precipuamente sul dato testuale in una prospettiva definita dai curatori stessi come *kontakphilologisch*. Al centro dell'interesse sono quindi i problemi relativi alle strategie adattive, specifici per ogni caso di *réécriture* germanica. Inedita in questo tipo di indagine è poi l'importanza data alla circolazione materiale delle opere che induce inevitabilmente a dar conto della tradizione manoscritta, tanto dalla parte romanza quanto da quella germanica. Viene tracciata in questo modo una geografia della circolazione dei prodotti letterari e si sottolinea al contempo la specificità della fisionomia codicologica di ogni opera trattata.

Per l'attenzione con cui viene studiato il rapporto di continuità e di differenze che lega le letterature neolatine con quelle germaniche, *GLMF* rappresenta uno strumento di grande interesse e, soprattutto, di grande utilità per gli studi medievali.

Band 5., *Höfischer Roman in Vers und Prosa*, hrsg. von René Pérennec und Elisabeth Schmid, 2010.

Dell'imponente progetto editoriale sono al momento disponibili tre dei sette volumi previsti. Il primo in ordine di apparizione (2010), *Höfischer Roman in*

*Vers und Prosa*, per le cure di René Pérennec ed Elisabeth Schmid, si compone, oltre che di un'indispensabile premessa sul metodo e sugli intenti della vasta compilazione, di dieci capitoli. Ogni capitolo è dedicato a una serie di romanzi raggruppati, nella più parte dei casi, secondo un criterio eponimico: si costituiscono in questo modo coppie di testi (come nel caso del *Yvain* di Chrétien e del *Iwein* di Hartmann von Aue, oggetto del terzo capitolo) ovvero costellazioni più articolate, come per la sezione dedicata alle vicende tristaniane (in cui alle serie binate Béroul/Eilhart von Oberge e Thomas/Gottfried von Straßburg si aggiungono la *Tristamsaga ok Ísondar* e le continuazioni mediotedesche dell'incompiuto romanzo di Gottfried) o, ancora, per i cosiddetti *Lanzelotromanze* che comprendono tanto l'adattamento in versi del *Chevalier de la Charette*, quanto i rimaneggiamenti tedeschi e medionederlandesi, in versi e in prosa, del *Lancelot-Graal*.

La redazione delle singole sezioni denota una notevole omogeneità strutturale, nonostante la specificità delle costellazioni testuali: ogni gruppo di romanzi è infatti introdotto da una sintetica scheda dei contenuti dell'ipotesto francese a cui si giustappone un analogo riassunto dei contenuti del rimaneggiamento; la rappresentazione sinottica delle sequenze diegetiche permette un agevole confronto tra il testo di partenza e quello d'arrivo, evidenziando, fin dalle differenze tra gli elementi narrativi, le scelte degli adattatori rispetto al loro modello.

Band 3., *Lyrische Werke*, hrsg. von Volker Mertens und Anton Toubert, 2012.

La struttura del secondo tomo pubblicato (il terzo della serie), *Lyrische Werke* a cura di Volker Mertens e Anton Toubert (2012), è adeguatamente commisurata alla materia trattata: dopo un'esauriente introduzione, che non si accontenta di raccogliere i risultati raggiunti in oltre un secolo di studi compartistici, ma che indica – e con grande precisione – quali siano gli ambiti di indagine ancora da esplorare, viene presentata dapprima la lirica mediotedesca. Il *Minnesang* viene scandito in cinque grandi stagioni: gli albori (dal 1150/70), la scuola sveva (1170-1190/1200), il primo terzo del Duecento, ineludibilmente segnato dall'influenza di Reinmar il Vecchio e di Walther von der Vogelweide, il ventennio del 1230-50 e, infine, il periodo posteriore alla metà del XIII secolo. Ogni fase della lirica cortese mediotedesca presenta preliminarmente e in modo esaustivo le problematiche storico-letterarie che le sono proprie; segue poi una rassegna dei *Minnesänger* i cui componimenti – analizzati in modo pertinente – sono riconducibili a un modello francese o occitanico, tanto dal punto di vista dei contenuti, quanto da quello formale. Inoltre, ad alcuni poeti particolarmente significativi nel canone è concessa una più estesa trattazione monografica (oltre ai citati Reinmar e Walther, anche per Rudolf von Feis e Ulrich von Lichtenstein).

Il sesto capitolo verte su una questione poco frequentata dalla critica: il confronto tra la *Spruchdichtung* e il genere neolatino del sirventese (e, piú in generale, il confronto si estende a tutti i componimenti di carattere morale). Viene preliminarmente affrontata la discussione sull'importazione ovvero sulla poligenesi non solo del genere in sé, ma di tutto un repertorio topico proprio di entrambe le tradizioni linguistiche. Grande attenzione è poi data a due aspetti cruciali dell'argomento: alla *performance* da un lato (anche qui il taglio è comparativo) e ai *contrafacta* dall'altro. Non sono poi solo i fenomeni generali a essere trattati, bensí casi puntuali, esemplificativi di riflessioni piú teoriche (incursioni testuali dettagliate si trovano per esempio per Bertran de Born e Walther von der Vogelweide).

Ben piú conciso rispetto allo spazio dedicato alla lirica tedesca è il capitolo che si occupa della lirica medionederlandese i cui rappresentanti si limitano ai soli Heinrich von Veldeke e Giovanni I di Brabante.

Un ultimo capitolo, dedicato al problema della musica (nella tradizione latina, romanza e tedesca), chiude il volume, offrendo in questo modo una panoramica, sotto ogni aspetto completa, di tutta la produzione lirica in area germanica.

Band 6., *Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur*, hrsg. von Fritz Peter Knapp, 2012.

Con il titolo di *Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur*, per le cure di Fritz Peter Knapp, è comparsa l'ultimissima pubblicazione della serie. Il volume si divide in tre grandi sezioni corrispondenti ai generi letterari indicati nel titolo.

La prima parte, dedicata alla narrativa breve, si articola in tre ulteriori paragrafi: un'introduzione (aggiornatissima bibliograficamente) sulla questione dei generi letterari nel Medioevo, un paragrafo dedicato ai testi brevi di tipo cortese (raggruppati mediante la sostanziale identità della vicenda tedesca rispetto a quella francese, come nel caso del *Mauritius von Craün/Le chevalier qui recouvre l'amor de sa dame*, o per ricorrenza di un medesimo motivo folclorico-narrativo come per il *topos* del 'cuore mangiato') e, infine, un paragrafo che riunisce opere di carattere comico e didattico-moraleggiante strutturato come raccolta di compatte monografie su specifici testi o autori (come per lo Stricker).

La seconda parte, incentrata sulla letteratura zoomorfa, si apre con le immancabili premesse relative alla storia della critica e alle caratteristiche principali del genere e con un'ampia presentazione del *Roman de Renart*. Seguono, in un secondo paragrafo, le schede del *Reinbart Fuchs* (con un opportuno confronto con la versione francese), la presentazione di un nutrito gruppo di

*Schwänke* (tipologia testuale corrispondente al *fabliau*) e del *Van den vos Reynaerde* di Willem.

L'ultima sezione, meno legata alle precedenti sia sul piano della tipologia letteraria sia su quello della produzione e della diffusione geografica e cronologica, presenta infine tre opere in altrettanti capitoli: i *Moralium dogma philosophorum* e i loro volgarizzamenti francese e tedesco, il *Bestiaire d'Amour* e il suo adattamento medio basso francone, e il *Roman de la Rose* con la sua ricezione medionederlandese.

Di prossima pubblicazione il volume IV, *Historische und religiöse Erzählungen*, che chiude il blocco improntato per tipologia di genere. A questo si aggiungeranno ancora un volume di carattere introduttivo, *Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich*, un volume dedicato alle questioni metrico-formali, *Sprache und Verskunst*, e un ultimo tomo contenente gli indici.

Simone Biancardi  
(Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza)

## NOTIZIE SUGLI AUTORI

LUCA BELLONE ([luca.bellone@unito.it](mailto:luca.bellone@unito.it)) è ricercatore in Filologia della letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Torino; è collaboratore del *Lessico Etimologico Italiano (LEI)* (Universität des Saarlandes – Saarbrücken) e del *Dictionnaire Étymologique Roman (DÉRom)* (Université de Nancy – Università di Saarbrücken). I suoi interessi hanno coniugato in questi anni studi di carattere filologico e linguistico, con una particolare attenzione al reperimento e all'edizione di volgarizzamenti di area italiana. Tra i suoi ultimi titoli: *La tradizione italiana della «Vindicta Salvatoris»: edizione dei volgarizzamenti toscani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

SPERANZA CERULLO ([speranzacerullo@libero.it](mailto:speranzacerullo@libero.it)) insegna Filologia e linguistica romanza all'Università per Stranieri di Siena. Si è occupata di poesia provenzale, dei volgarizzamenti italiani della *Legenda aurea*, della produzione lirica di Gualtiero di Châtillon, della quale ha curato un'antologia di testi con traduzione poetica, in corso di stampa.

ALFONSO D'AGOSTINO ([alfonso.dagostino@unimi.it](mailto:alfonso.dagostino@unimi.it)) è, dal 1986, ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove insegna anche Filologia italiana. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto una ventina di libri e un centinaio di saggi, dedicati a vari aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). Si è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Il Medioevo degli antichi* (con D. Mantovani, S. Resconi, R. Tagliani), Milano, Mimesis, 2013 e *Il fabliau della vedova consolata* (con S. Lunardi), Milano, LED, 2013.

MARTINA DI FEBO ([martina.difebo@fastwebnet.it](mailto:martina.difebo@fastwebnet.it)) è dottore di ricerca in Filologia Romanza e collabora attualmente con la cattedra di Filologia Romanza del Dipartimento di Italianistica Romanistica Antichistica Arti e Spettacolo dell'Università di Genova e con la cattedra di Filologia Romanza del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli studi di Macerata. I suoi campi di ricerca preferiti sono le forme della narrativa breve medievale, le visioni e i viaggi nell'aldilà, in ambito mediolatico e romanzo. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Le Purgatoire de saint Patrice: les versions en prose en ancien français*. Éd., intr. et notes, Paris, Champion, 2012 (CFMA, 172).

DÉBORAH GONZÁLEZ MARTÍNEZ ([deborgm@gmail.com](mailto:deborgm@gmail.com)). A sua tese doutoral, defendida en 2009, consiste na edición crítica da obra do trovador portugués Fernan Fernandez Cogominho (*O cancionero de Fernan Fernandez Cogomi-*

*nho*, Santiago de Compostela, Verba 69, 2012). Do seu percurso, destacarase a publicación de diversos traballos sobre pezas satíricas e *tenços* galego-portuguesas, froito da súa colaboración en diferentes proxectos coa Universidade de Santiago de Compostela. A súa dedicación á literatura de milagres comeza no Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale grazas a unha estadía posdoutoral «Fernan Braudel-IFER» da FMSH. Actualmente traballa nun proxecto posdoutoral dedicado ás *Cantigas de Santa Maria* no 'Center for Study of the *Cantigas de Santa Maria*' da Universidade de Oxford.

ISABEL GONZÁLEZ FERNÁNDEZ ([isabel.gonzalez@usc.es](mailto:isabel.gonzalez@usc.es)) è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università de Santiago de Compostela. Si è occupata di letteratura medievale italiana (Dante, *Novellino*), lessicografia bilingue italiano-galega, letteratura di viaggi, letteratura femminile. Tra i suoi ultimi libri: *Guía a la lectura de la Divina Comedia* (2007), *Sibilla Aleramo: Il Passaggio, el viaje autobiográfico, sentimental y literario* (2010), *Vocabulario Galego-Italiano* (2010).

SERENA LUNARDI ([serena-lunardi@libero.it](mailto:serena-lunardi@libero.it)) si è laureata in Filologia romanza all'Università di Milano con una tesi su un volgarizzamento trecentesco della *Consolatio Philosophiae* d'area veneta. Nel 2009 si è addottorata presso la Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza con una tesi concernente l'edizione critica e lo studio letterario del *fabliau La Dame escoillee*. Attualmente è Assistente de recherche presso la cattedra di Lingue e Letterature francesi e latine medievali dell'Università di Ginevra e collabora con l'*équipe* diretta dal Prof. Olivier Collet al progetto di ricerca internazionale «Lire en contexte: enquête sur les manuscrits de fabliaux» (2011-2013).

MAURIZIO VIRDIS ([virdis@unica.it](mailto:virdis@unica.it)) è professore ordinario di Filologia romanza e di Linguistica sarda all'Università di Cagliari. Si occupa di filologia e letteratura francese medievale (*Gloser la Lettre* 2001, *Per l'edizione dell'Atre Périlleux* 2005, *L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul Lai de l'ombre di Jean Renart* 2009); e di filologia e linguistica sarda (edizione critica del *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* 2002; edizione critica delle *Rimas diversas spirituales* di Gerolamo Araolla, 2006; diversi saggi di fonetica e sintassi della lingua sarda).

## DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Simone Marcenaro

*Le tenzoni di Pero Garcia Buralés.  
Edizione critica e problemi attributivi*

Chiara Crespi

*La commedia di Ippolito e Leonora*

Monica Longobardi

*«Si torni pure all'asino». «L'Asino d'oro» di Apuleio  
(la traduzione, le traduzioni, gli intraducibili)*

Susanna Bevilacqua

*La lancia di Peleo. Vitalità di un tòpos*

Giulia Ravera

*Immagini belliche dai Provenzali ai Siciliani*

Diego Stefanelli

*Il Cristoforo Colombo di Cesare De Lollis*

Cristina Zampese, Cesare Segre, Maria Cristina Cabani, Marco Dorigatti

*Lettori e interpreti del «Furioso»*  
Atti della giornata di studi di Milano, 3 ottobre 2012

## LIBRI RICEVUTI

Chiunque intenda inviare alla redazione di *Carte Romanze* saggi o volumi da recensire, può spedirli ad uno dei seguenti recapiti:

Prof. Alfonso D'Agostino  
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici  
Sezione di Filologia Moderna  
Università degli Studi di Milano  
Via Festa del Perdono, 7 - 20122 Milano  
[alfonso.dagostino@unimi.it](mailto:alfonso.dagostino@unimi.it)

Prof. Matteo Milani  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
(III piano, Palazzo Nuovo)  
Università degli Studi di Torino  
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino  
[matteo.milani@uniro.it](mailto:matteo.milani@uniro.it)



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno  
18 luglio 2013 alle ore 14:56

*Carte Romanze* 1/1 – 2013: 320 – ISSN 2282-7447  
<http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>



