



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino

Anno 2/1 – 2014

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

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

diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino

Anno 2/1 (2014)

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 Corsietti

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 Fifield – Milano

2/1 (2014) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Alfonso D'Agostino, «*Cantar de Mio Cid*», vv. 1-99. Prove di una nuova edizione 7
- Luca Sacchi, «*De le soe desfortune e de tute le soe prosperitade ne fece doy libri*»: un «*Apollonio di Tiro*» ritrovato 47

Saggi

- Maria Colombo Timelli, *Qu'est-ce qu'un traité en moyen français? Petit itinéraire parmi les "mises en prose" des XV^e-XVI^e siècles* 91
- Cesare Mascitelli, *Il «Roi de Sicile» di Adam de la Halle: una nuova proposta di datazione e localizzazione* 103
- Carla Rossi, *Du bon usage de l'histoire en philologie: le dernier sirventès de Bertran de Born* 133
- Marco Grimaldi, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica* 151
- Federico Saviotti, *Dante, i diavoli e l'ira di Virgilio* 211

Discussioni

*La tradizione trobadorica: manoscritti, fonti, compilazioni.
Tavola rotonda (Milano, 12 maggio 2014)*

- Riccardo Viel, *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C* 259
- Giorgio Barachini, *La tradizione di Peire d'Alvernhe e altri appunti* 291
- Fabrizio Costantini, *La tradizione manoscritta delle canzoni di Bernart de Ventadorn: appunti di critica esterna* 325
- Giulio Cura Curà, *Postille sulla tradizione manoscritta di Folquet de Marselha* 341

Dario Mantovani, <i>Su alcuni snodi nella tradizione della poesia trobadorica alla fine del XII secolo</i>	357
Stefano Resconi, <i>Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi</i>	383
Riferimenti bibliografici unificati della tavola rotonda	405
Recensioni e schede	
<i>La storia di Jacob Xalabín</i> , introduzione di Núria Puigdevall i Bafaluy, edizione critica e traduzione italiana a c. di Anna Maria Compagna, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 (Floriana Li Puma)	423
Sonia Maura Barillari, <i>Protostoria della strega. Le fonti medievali latine e romanze</i> , Aicurzio, Virtuosa-Mente Edizioni, 2014 (Martina Di Febo)	430
Notizie sugli autori	436
Di prossima pubblicazione	439
Libri ricevuti	441

TESTI

CANTAR DE MIO CID, VV. 1-99. PROVE DI UNA NUOVA EDIZIONE

La edición crítica tiene un objetivo filológico, que se funda en dos observaciones: insatisfacción frente al texto disponible y voluntad de restaurarlo.

Orduna 1990: 32

1. PREMESSA

Sto attendendo a una nuova edizione del *Cantar de Mio Cid* (= CMC), che presenterà in sinossi un testo interpretativo del manoscritto unico (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 7-17) e una ricostruzione critica basata sui fondamenti metrico-eccdotici già più volte illustrati.¹ Nell'introduzione al libro analizzerò il *modus operandi* dei più importanti editori precedenti ed esporrò analiticamente le mie posizioni; i testi saranno corredati da una serie di note d'esclusivo tenore eccdotico. Nell'articolo che il lettore ha sotto gli occhi, dopo una personale ricostruzione dei versi iniziali perduti, basata sul testo della *Crónica de Castilla* e della *Crónica de Veinte Reyes*, fornirò uno *specimen* di edizione, da considerarsi ancora provvisoria, del primo centinaio di versi del CMC.

L'edizione interpretativa,² posta nelle pagine pari, si limita a correggere le lezioni che mi paiono frutto di un atto involontario del copista, nell'idea che il discrimine degli interventi accettabili in quel tipo di edizione stia, appunto, nel riconoscimento della volontà dello scriba.³ L'assetto grafico del testo sarà dettagliatamente esposto nel libro; qui antici-

¹ Si vedano D'Agostino 1998, 2001, 2004, 2006a, 2007, 2010 e 2012a; inoltre Caravaggi–D'Agostino 1996.

² Un'attenta edizione diplomatico-interpretativa è quella di Riaño–Gutiérrez 1998/2003. Il *Cervantes virtual* offre anche un'edizione meccanica eccellente del ms. (http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/), con la possibilità d'ingrandire le immagini senza perdita di definizione.

³ Cf. D'Agostino 2006b: 125. Un caso particolare come quello del CMC giustifica un'edizione interpretativa, che in altre circostanze parrebbe meno utile, soprattutto quando si può procedere direttamente a un'edizione critica del testo (*ibid.*).

po i tratti salienti. Non divido i versi in emistichî (lo faccio, come quasi tutti gli editori, nella ricostruzione critica), ma introduco accenti, maiuscole, apostrofi, i soliti diacritici (per es. *ál* < *ALID per ALIUD vs l'articolo contratto *al*), una divisione delle parole prossima alla moderna, un'interpunzione sobria e gli ammodernamenti di seguito elencati, che saranno ripresi anche nella ricostruzione critica, in virtù dei quali scrivo:

- *c* per *ch* quando ha valore velare (*archas* > *arcas*) e, al contrario, *ch* per *c* quando ha valore palatale (*incamos* > *inchamos*), casi segnalati in apparato;
- *f* per *ff* all'iniziale (*ffablo* > *fablô*);
- *i* per *y*, tranne che cosí si scriva anche oggi (*myo* > *mio*; *Rmy* resta tale);
- *j* per *i* e *v* per *u* quando si tratta di consonanti (*oios* > *ojos*, *auer* > *aver*); e, al contrario *i* per *j* (raro e mai nei primi 99 vv.; cf. *sjn* > *sin* nel v. 523; un caso a parte è rappresentato dai numeri, tipo *.v.j. çientos* [= 600], al v. 161) e *u* per *v* quando si tratta di vocali o approssimanti (*vços* > *uços*);
- *ll* per *l* quando è palatale sicura (*lorando* > *llorando*, ma *lievan* resta tale), casi notati in apparato;
- *ñ* per *nn* (*sennor* > *señor*);
- *r* per *rr* (R) all'iniziale (*Riendas* > *riendas*) o dopo *n* (*onrrados* > *onrados*);
- *s* per *ss* dopo consonante (*pienssan* > *piensan*);

Aggiungo poi una *h*- diacritica ad alcune voci del presente indicativo del verbo *haber* (*aver*), per es. *e* passa a *he*, *as* ad *has*, *a* ad *ha*. E infine preferisco il trattino breve al puntino di tradizione occitanista nei casi come: *no-l* (invece di *no·l*) per *no le*, *una ferida-l dava* per *una ferida le dava* ecc.

Per quanto riguarda la ricostruzione critica, posta nelle pagine dispari, segnalo quanto segue. In merito all'assetto grafico, aggiungo i seguenti ammodernamenti:

- *c* per *ç* davanti a palatale (*çid* > *Cid*) e per *q* in *quanto*, *quando* ecc. (> *cuanto*, *cuando* ecc.);
- *cr* per *chr* in *Christo* (> *Cristo*) e derivati (*christianas* > *cristianas*);
- *m* per *n* davanti a labiale (*conpanna* > *compaña*);
- *nt* per la grafia culta *nct* (*sanctas* > *santas*);
- *y* per *e* quando la copulativa precede una parola che inizia per *e* (*e estaua los* > *y estávalos*).⁴

⁴ Anche Marcos Marín adotta la *y* in questo caso, perché tale grafia appare al v. 2087 (*yellas*, ossia *y ellas*). Garci-Gómez l'adotta sempre.

In base alla mia ipotesi, che riprende in modo personale quella di Giorgio Chiarini (la metrica dei *cantares de gesta* spagnoli costituirebbe un geniale adattamento di quella delle *chansons de geste* francesi),⁵ i versi anisillabici del CMC presentano una delle 15 formule metriche seguenti:

4+7, 4+8; 5+7, 5+8; 6+6, 6+7, 6+8; 7+5, 7+6, 7+7, 7+8; 8+5, 8+6, 8+7, 8+8.

Escursione massima: da 11 a 16 sillabe metriche, ammettendo sinalefi e altri fenomeni; tuttavia, malgrado la loro somma dia un numero di sillabe compreso fra 11 e 16, non sono ammessi i versi composti dai seguenti moduli: 5+6, 6+5, 7+4 e 8+4.

Il criterio basilare è che le correzioni siano, sempre nel rispetto dell'*usus scribendi*, le più lievi possibili in relazione al singolo caso. Non si può certo considerare un emendamento l'individuazione d'una cesura, differente da quella di altri editori, che permette di riconoscere emistichî "normali", perché la divisione in emistichî è parte dell'interpretazione del testo. Talora per una partizione diversa da quella tradizionale emergono nuovi *encabalgamientos*, che ritengo legittimi: si rammenti che sono ipotetiche tanto le sequenze con incarcatura quanto quelle senza. Peraltro non tutti gli editori dividono sempre e comunque nello stesso modo: per es. al v. 8 alcuni, fra i quali Menéndez Pidal, Smith, Bustos e Cátedra–Morros, cesurano: «¡Grado a ti, Señor Padre | que estás en alto!»; invece altri, come Montaner e Funes (senza commentare): «¡Grado a ti, Señor, | Padre que estás en alto!»; entrambe le ipotesi vanno d'accordo con i miei schemi metrici, ma preferisco il testo di Montaner e Funes, anche perché l'espressione *Padre que estás en alto* sembra rinviare a *Pater noster qui es in caelis*, senza *Señor (Domine)*. L'idea degli editori, che sia o no chiaramente espressa, è che il poeta evitasse *enjambements* energici, e che quindi in un caso come il v. 36 occorra dividere: «los de dentro | non les querién tornar palabra», perché *los de dentro* forma il sintagma nominale e il resto è il sintagma verbale. Però non è vero che il sintagma verbale (verbo + complemento) sia indivisibile, anche trascurando le espressioni formulari; basta vedere il v. 45, che in Montaner e altri suona: «Si non, perderiemos | los averes e las casas» (6+8). Senza contare versi come il 104 nell'ed. Bustos: «En poridad fablar | querría con ambos» (7+5/6), che per Menéndez Pidal e altri è: «En poridad | fablar querría con ambos» (5+7/8); tutte queste varianti

⁵ Si vedano in particolare Chiarini 1970 e D'Agostino 2006a e 2010.

in realtà sono compatibili con il nostro sistema, ma dimostrano come la dottrina degli *enjambements* non sia, giustamente, ferrea. Infine si notino versi come il 281: «yo iré e vós | fincaredes remanida» (5/6+8), nel quale il soggetto (*e vós*) è nel primo emistichio e il predicato verbale nel secondo; un verso come questo autorizza senz'altro la divisione «aun cerca o tarde el rey | quererm'ha por amigo» (7/8+7) invece di «aun cerca o tarde | el rey quererm'ha por amigo» (5/6+9); in realtà la cesura qui praticata è già in Menéndez Pidal e in Montaner. Insomma, è chiaro che bisogna evitare inarcature gaddianamente “dirompenti e dilaceranti”, ma – ribadisco – si può fare appello a una certa elasticità, peraltro usata talora in precedenti edizioni.

Per quanto riguarda i veri e proprî emendamenti, si tratta di:

1. introdurre qualche apocope;
2. eliminare a volte una congiunzione copulativa, ottenendo una paratassi;
3. aggiungere talora delle congiunzioni;
4. invertire l'ordine delle parole; in particolare quando si possono ottenere emistichî piú corti in virtù di sinalefi o per internamento di parole tronche, lasciando in fine di emistichio parole piane;
5. sostituire un tempo verbale con un altro;
6. sostituire in caso straordinario una parola con un sinonimo compatibile con il lessico dell'opera. Quest'ultima, evidentemente, è la soluzione piú onerosa.

Si noti che nessuno di questi emendamenti è una novità nella filologia cidiana. Rimando il lettore al prossimo libro per la descrizione delle procedure ecdotiche degli editori precedenti e per ulteriori precisazioni sulle mie; qui basterà rammentare che nella storia delle edizioni critiche del *CMC* c'è stato spazio per tutto e per tutti: per chi non si è allontanato quasi mai dal dettato del ms. unico, legittimando anche assurdità non attribuibili all'autore; per chi ha riscritto con eccessiva libertà il testo tradito, equiparandosi di fatto a un copista-rifacitore medievale; e per chi ha adottato posizioni intermedie, correggendo qua e là un codice certamente pieno di difetti, ma sulla base o di un'idea abbastanza precisa della metrica (è il caso di Montaner, per il quale il limite massimo dell'emistichio è dato dall'endecasillabo, mentre nulla si dice del limite minimo) o di un'idea piuttosto vaga, anche se studiata appassionatamente (è il caso di Menéndez Pidal, che dà una descrizione accuratissi-

ma della metrica, ma poi, nell'edizione critica, allunga o accorcia i versi su basi numeriche non sempre chiare). Di recente qualche studioso (Rodríguez Molina 2004) ha ammesso, in linea di principio, la possibilità di emendare gli errori del ms., salvo poi in pratica giustificare tutte le caratteristiche metriche che erano sembrate inautentiche tanto a Menéndez Pidal quanto a Montaner. Se tutto quanto è giustificabile, perché non possiamo essere sicuri che l'autore non volesse scrivere proprio quello che riporta il copista, in pratica si ricade nell'edizione interpretativa e ci si nega la "speranza dell'altezza", ossia la possibilità di lavorare a un'edizione veramente critica. L'esperienza dei testi medievali insegna varie cose: che ognuno di essi richiede un trattamento individuale, anche se esistono tendenze generiche; che andrebbe compreso nel modo più compiuto il profilo culturale e psicologico di ogni copista; che va tenuto debito conto della materialità dei manoscritti; che comunque le innovazioni degli scribi sono frequentissime, specialmente ma non solo in certi generi letterari, così che la celeberrima distinzione fra tradizione "attiva" e tradizione "quiescente" risulta alla fin fine (e tranne casi del tutto particolari) molto più teorica che pratica o al massimo più una tendenza che un dato di fatto. I testi traditi da numerosi manoscritti aiutano quasi sempre a rendersi conto di quanto appena scritto. E aiutano anche a capire che ci sono manoscritti dotati talvolta di lezioni *potiores* e talaltra di lezioni *deteriores*; le traduzioni sono la miglior pietra di paragone, perché il testo-fonte, salvo casi speciali da discutere, orienta sul valore delle varianti. Affidarsi *toto corde* al codice migliore per radicale scetticismo bédieriano non fa bene né alla filologia né ai lettori, specie a quelli dei capolavori letterari da tramandare ai posteri. Se il codice è unico e il testo è originale, cioè non ha fonti da rispettare con maggiore o minore fedeltà, certo la congiuntura è più complicata, a volte assai più complicata o addirittura d'impossibile soluzione, ma la sostanza concettuale non muta; dato che si dovrà ricorrere alla *divinatio*, è questione soprattutto di equilibrio, che è difficile da ottenere. A questo si aggiunga la fatale insufficienza dell'editore, che, malgrado le migliori intenzioni, troppo sovente cade in contraddizione con se stesso; so che questa sorte toccherà anche a me, come ai miei predecessori.

La mia posizione è consapevolmente piuttosto audace o tale si potrebbe considerare, ma è ancorata il più possibile all'*usus scribendi*, così

come questo può essere riconosciuto,⁶ nonché al criterio della *conformatio (con)textus* e, nei limiti in cui risulti praticabile, a quello della *lectio difficilior*. Qualche lettore autorevole storcerà il naso di fronte all'espressione "ricostruzione critica" («Addirittura!»); ma si badi bene: credo che un'edizione critica che convinca me stesso prima ancora che la maggioranza degli studiosi sia quasi impossibile da ottenere dalla tradizione assai mendosa del nostro testo, e le edizioni esistenti mi pare lo dimostrino *ad abundantiam*: abbiamo a che fare di fatto con un solo codice, per giunta piuttosto tardo (per la quasi totalità degli studiosi) e in ogni caso pieno di passaggi dubbî. Proprio per questo ho adottato la doppia soluzione esposta. L'edizione interpretativa è sommamente prudente: introduce le modifiche grafiche che rendono il testo leggibile, evitando scrizioni fuorvianti⁷ (non condivido, per esempio, l'idea di non aggiungere gli accenti secondo l'uso moderno; se non si aggiungono gli accenti, perché allora aggiungere l'interpunzione o la divisione delle parole secondo le consuetudine di oggi?),⁸ corregge quelle che si ritengono sviste del copista, ma rinuncia all'idea di voler raggiungere la forma ipoteticamente voluta dall'autore. La ricostruzione critica non è comunque un *divertissement*; partendo da un'ipotesi forte come quella di Chiarini, ho provato a immaginare come dovesse presentarsi il testo originale del *CMC*, la cui metrica ho studiato altresì come tappa di un'evoluzione che comprende anche il frammento del *Roncesvalles* per poi arrivare alla tradizione *romanceril* (si veda in particolare D'Agostino 2006a). Ai miei occhi, l'espressione "ricostruzione critica" dovrebbe ossimoricamente indicare quasi un pudico ma articolato tentativo di risalire per via induttiva, ma sempre

⁶ Sul modo talora discutibile in cui alcuni editori ricorrono all'*usus scribendi*, ossia sull'eccessiva chiusura o sull'eccessiva apertura alla lingua di altri testi per correggere eventuali difetti di quello da editare rimando a D'Agostino 2012b: 337-9.

⁷ Altrimenti si produce un'edizione diplomatica, utilissima per gli addetti ai lavori, ma non per chi voglia leggere il *CMC* come opera letteraria. Un lettore ingenuo, o non laureato in paleografia o in filologia, sarebbe indotto a leggere *oios* come [ˈoyos] e non come [ˈoʒos], *legana* come [leˈgawa] e non come [leˈgava] ecc.

⁸ Né condivido (come in fondo la maggior parte degli studiosi) la soluzione di Marcos Marín. Si veda il primo v.: «De_los sos oios tan fuertemientre plorando». Il trattino basso fra *De* e *los* indica che le due parole sono scritte unite, segno di estremo rispetto per il manufatto; tuttavia l'editore unisce «fuertemientre» (nel ms. è «fuerte mientre») e scrive «plorando» (nel ms. è «dorando»). Non credo poi opportuno evitare accenti, maiuscole e punteggiatura con la giustificazione che l'edizione "modernizzata" pubblicata in sinossi spiega quali siano le scelte dell'editore.

con piccoli tocchi e misurati gesti ecdotici, a una possibile volontà autoriale non verificabile con sicurezza, ma lucida e coerente. Nel caso del *CMC* fermarsi in mezzo al guado, come fanno in pratica tutti gli editori, mi sembra forse piú prudente, ma non meno arbitrario. Nondimeno mi è gradito manifestare la piú profonda riconoscenza nei confronti di tutti i precedenti editori del testo, senza i quali mi sarebbero sfuggiti innumerevoli problemi e non poche eccellenti soluzioni; e in primo luogo non si può non citare il maestro degli studî cidiani, Menéndez Pidal.

Benché poi non condivida il criterio di Juan Victorio, che rende doppi ottosillabi tutti i versi del *cantar*, in alcune occasioni, soprattutto nei casi piú semplici, i metodi per ortopedizzare gli emistichî risulteranno gli stessi. Per esempio, il v. 119: «Prended las arcas | e metedlas en vuestro salvo» (5+9) diventa «Prended las arcas, | metedlas en vuestro salvo» (5+8), con eliminazione della *e* (cf. *supra*, il punto n. 2),⁹ che instaura una normalissima paratassi; nel secondo emistichio Victorio si comporta nello stesso modo, anche se emenda pure il primo, che diventa: «Prendedlas *amas* las arcas», ottosillabo necessario nel suo, ma non nel mio modello versificatorio. Spesso la diortosi porta a un verso poco piú breve o poco piú lungo di come si presenta nel ms., ma a volte particolari necessità richiedono un'escursione metrica maggiore.

Di là dalla metrica, un'altra delle risorse rimesse in gioco con piú vigore del solito è costituita dall'uso della tradizione indiretta: il v. 14*b*, su cui sono stati versati fiumi d'inchiostro,¹⁰ è un caso esemplare, nel quale il dettato delle cronache soccorre in modo determinante per evitare di ammettere un testo sprovvisto di senso, malgrado l'accordo maggioritario degli studiosi. In altri passi del *cantar* prevarranno valutazioni attinenti piuttosto alla logica del racconto; in realtà nella prova di edizione fornita in questo articolo non vi sono casi molto significativi (ma si veda il v. 90), come alcuni di quelli che si possono trovare in saggi miei precedenti (D'Agostino 2007 e 2010).

Com'è prevedibile, non tutti i versi si possono emendare in modo convincente; quando non me la sento d'introdurre una correzione a testo, segnalo il verso con un asterisco; quando la *divinatio*, pur non offrendo ai miei occhi tutte le garanzie desiderabili, mi pare comunque preferibile al testo trådito, metto in corsivo la parola o le parole emen-

⁹ In teoria non è neppure da escludere che la *e* sia da attribuire metricamente al primo emistichio (per *compensación*), ma al momento la cosa non mi pare dimostrabile.

¹⁰ Si vedano Montaner 1995 e 2001; D'Agostino 1998 e 2012a, con bibliografia.

date. In qualche caso uso entrambi i segnali. Così, nelle mie intenzioni, l' informato lettore ha l'immediata percezione del grado di sicurezza che l'editore pensa d'aver raggiunto nella *constitutio textus*.

A sinistra si trova il numero dei vv. e a volte l'asterisco, il cui uso è stato or ora illustrato; a destra, in neretto corsivo, il numero della *tirada*; ma le lasse non sono separate da righe bianche e non sono dotate di titoli (questi ultimi si possono trovare in calce): il lettore dovrebbe in qualche modo far finta che tali numeri, peraltro utilissimi, non esistano e concentrarsi sulla parte centrale, che nel manoscritto è un testo compatto senza soluzione grafica di continuità.¹¹

Lo *specimen* si limita al primo centinaio di versi del testo (99 per l'esattezza – ma sono in realtà 101),¹² corrispondenti alle prime otto lasse o *tiradas* (e alle cc. 1r-2v, complete, del ms. di Per Abbat), più la parte che ricostruisce i versi perduti iniziali, questi sí senza solido fondamento ecdotico; ma conviene rammentare che persino un filologo rigoroso come Montaner si è lasciato tentare dal *ludus* d'immaginare questa parte incipitaria, ghigliottinata dalla tradizione.

Nelle note la barra dritta («|») separa gli emistichi, quella obliqua («/») i versi. Data la grande quantità di edizioni, le note non presenteranno tutte le differenze con i miei predecessori; mi limiterò a rammentare le soluzioni più interessanti o controverse, dando la preferenza ai testi critici di Ramón Menéndez Pidal e di Alberto Montaner.

¹¹ In un'edizione elettronica questi numeri potrebbero comparire o scomparire per comando del lettore.

¹² Come si sa, per consuetudine si segue il modello di Menéndez Pidal, il quale ha numerato in realtà i righe del manoscritto, ma si dà il caso che a volte in uno stesso rigo si trovano due versi, a volte un verso è diviso in più di un rigo; così il computo finale delle linee non è identico a quello dei versi; si aggiungano i versi integrati per congettura da don Ramón (normalmente respinti dagli altri editori, ma qui si riconosce la necessità del v. 14b) e quelli eliminati (alcuni, ad es., espungono il v. 97; cf. la nota). Essendo poi il manoscritto di Per Abbat acefalo e lacunoso, ci è ignoto il numero di versi dell'originale.

2. TESTO

RICOSTRUZIONE IPOTETICA DEI VERSI INIZIALI PERDUTI

- [...] *El rey salió de Burgos, llegó cerca de Bivar.* 0¹
El Cid Ruy Díaz le quiso la mano besar,
mas el rey don Alfonso non ge la quiso dar.
Díxole sañudamente: «Ruy Díaz, ¡sallid de mi tierra!» 0²
- [5] *A un mulo en que cavalcava el Cid dio de las espuelas*
y en una tierra saltó, que su heredad era,
e dixo: «Señor, agora está en mi tierra».
Estonce dixo el rey muy sañudo e airado: 1a
«¿De todos los míos regnos sallidme privado!»
- [10] *Dixo el Cid: «Señor, dadme treinta días de plazo*
commo es derecho de todos los fijosdalgo».
El rey dijo que-l darié nueve días de plazo,
que se fuese dende, si no seré matado.
D'esto plogo a los condes, mas al Cid mucho ha pesado.
- [15] *Embió el Cid por sus amigos, sus parientes e vasallos,*
en cómo el rey le mandava salir de su reinado
e que-l non dava más de nueve días de plazo.
«Quiero saber de vos, amigos e vasallos,
cuáles conmigo ir queredes, cuáles seredes fincados;
- [20] *e los que conmigo fuerdes seades galardondados,*
e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado».
Estonce fabló Álvar Fáñez a guisa de membrado:
«Cid, combusco iremos todos por yermos e por poblados,
ca nunca vos falleçremos en quanto vivos seamos;
- [25] *combusco despenderemos las mulas e los cavallos*
e todo quanto avemos, el dinero e los paños,
siempre vos serviremos commo leales vasallos».
Lo que dixo Álvar Fáñez todos lo otorgaron;
mucho gradesció Mio Cid quanto allí fue razonado.
- [30] *Mio Cid movió de Vivar a Burgos adeliñado;*
quando vio sus palacios sin gente e deseredados,

EDIZIONE INTERPRETATIVA

1r	De los sos ojos tan fuerte mientras llorando, tornava la cabeça e estávalos catando. Vio puertas abiertas e uços sin cañados, alcándaras vazias, sin pielles e sin mantos 5 e sin falcones e sin adtores mudados. Sospiró Mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados; fabló Mio Çid bien e tan mesurado: «Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto! ¡Esto me an buelto mios enemigos malos!»	1b
10	Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas. A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra e entrando a Burgos oviéronla siniestra. Meçió Mio Çid los ombros e engrameó la tiesta: «Albricia, Álbar Fáñez!, ca echados somos de tierra!»	2
15	Mío Çid Ruy Díaz por Burgos entrava, en su conpañã .lx. pendones levava;	2bis
16b	exién lo ver mugieres e varones, burgeses e burgesas por las finiestras son, plorando de los ojos, tanto avién el dolor. De las sus bocas todos dizían una razón:	3
20	«Dios, qué buen vassallo! ¡Si oviesse buen Señor!» Conbidar le ien de grado, mas ninguno non osava, el rey don Alfonso tanto avié la grand saña. Antes de la noche en Burgos d'él entró su carta con grand recabdo e fuerte mientras sellada,	4
25	que a Mio Çid Ruy Díaz que nadi no-l diessen posada,	
1v	e aquel que gela diesse sopiesse vera palabra, que perderié los averes e más los ojos de la cara, e aun demás los cuerpos e las almas.	

La c. 1r è piena di macchie dovute ai reagenti chimici. 1. lorando. 11- Ala aggiunto sul margine dal copista. 14. albarffanez. 16-16b. En su conpañã .lx. pendones \leuaua/(1º corr.) exien lo uer mugieres & uarones (in un'unica linea). 17. son] + puestas (aggiunta). 20. vassalo.

RICOSTRUZIONE CRITICA

- 1r De los sos ojos tan fuertemiente llorando, 1b
 tornava la cabeça y estávalos catando.
 Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
 alcándaras vazias, sin pielles e sin mantos
 5 e sin falcones e sin adtores mudados.
 Sospiró Mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados;
 fabló Mio Cid bien e tan mesurado:
 «¡Grado a tí, Señor, Padre que estás en alto!
 ¡Esto me han buelto mios enemigos malos!»
 10 Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas. 2
 A la exida de Bivar ovieron corneja diestra
 y entrando a Burgos oviéronla siniestra.
 Meció Mio Cid los ombros y engrameó la tiesta:
 «¡Albricia, Álbar Fáñez!, ca echados somos de tierra,
 14b * *mas ricos e onrados tornaremos a Castiella*».
 15 * Mio Cid *el Campeador* por Burgos se entró, 3
 en su compañía sessaenta pendones;
 16b exienlo ver mugieres e varones,
 burgeses e burgesas por las finiestras son,
 plorando de los ojos, tanto avién el dolor.
 De las sus bocas todos dizían una razón:
 20 «¡Dios, qué buen vassallo! ¡Si oviesse buen Señor!» 4
 Combidarle ien de grado, mas ninguno non osava,
 el rey don Alfonso tanto avié la grand saña.
 Antes de la noche en Burgos d'él entró su carta
 con grand recabdo e fuertemiente sellada,
 25 * que a Mio Cid Ruy Díaz que nadi no-l dies posada,
 1v e aquel que ge la diesse sopiesse vera palabra,
 que perderié los averes, más los ojos de la cara,
 e aun demás los cuerpos e las almas.

CANTAR I: El exilio del Cid.

1. El Cid deja Vivar. **2.** Doble agüero en el camino de Burgos. **3.** Patética llegada a Burgos. **4.** La niña de nueve años. El Cid obligado a acampar en la glera del río Arlanzón.

- Grande duelo avién las yentes christianas:
 30 ascóndense de Mio Çid, ca no l'osan dezir nada.
 El Campeador adeliñó a su posada;
 así commo legó a la puerta, fallola bien çerrada,
 * por miedo del rey Alfonso que assí lo avién parado,
 * que si non la quebrantás por fuerça, que non gela abriese nadi.
 35 * Los de Mio Çid a altas voces llaman,
 los de dentro non les querién tornar palabra.
 Aguijó Mio Çid, a la puerta se llegava,
 sacó el pie del estribera, una ferida-l dava;
 non se abre la puerta, ca bien era çerrada.
 40 Una niña de nuef años a ojo se parava:
 «¡Ya Campeador, en buen ora çinxiestes espada!
 El rey lo ha vedado: anoch d'él entró su carta
 con grant recabdo e fuerte mientras sellada.
 Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
 45 si non, perderiemos los averes e las casas
 e demás los ojos de las caras.
 Çid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
 mas el Criador vos vala con todas sus virtudes sanctas».
 Esto la niña dixo e tornós pora su casa.
 2r 50 Ya lo vee el Çid que del rey non avié graçia;
 partiós de la puerta, por Burgos aguijava,
 llegó a Sancta María, luego descavalga,
 fincó los inojos, de coraçón rogava,
 la oraçión fecha, luego cavalgava;
 55 salió por la puerta e en Arlançón posava,
 cabo essa villa en la glera posava;
 fincava la tienda e luego descavalgava;
 Mio Çid Ruy Díaz, el que en buen ora çinxo espada,
 posó en la glera, quando nol coge nadi en casa;
 60 derredor d'él una buena conpañia:

31. adelino 33-35. *assonanze errate*. 34. fuerca. ~ que nno. ~ na\di/. 35. laman (*prima della l forse un'altra l, non so se aggiunta e poi semicancellata*). 37. legaua. 41. \ora/. 42. entró: etr\o/ [*dubium*]. 46. delas ~~casas~~ caras. 52. lego. ~ María \María/ (*1º corr.*). 53. ynnoios. 55. & \en/ arlan\con/. 59. nol(+e di *altra mano*) coge. 60. buena.

- Grande duelo avién las yentes cristianas:
 30 ascóndense de Mio Cid, ca no l'osan dezir nada.
 El Campeador adeliñó a su posada;
 assí com llegó a la puerta, fallola bien cerrada,
 por miedo del rey Alfonso que assí la avién parada:
 * si non la quebrás por fuerça, non ge la abriesen por nada.
- 35 Los de Mio Cid a altas voces llaman,
 los de dentro non querién tornarles palabra.
 Aguijó Mio Cid, a la puerta se llegava,
 sacó el pie del estribera, una ferida-l dava;
 non se abre la puerta, ca bien era cerrada.
- 40 Una niña de nuef años a ojo se parava:
 «¡Ya Campeador, en buen ora cinxiestes espada!
 El rey lo ha vedado: anoch d'él entró su carta
 con grant recabdo e fuertemiente sellada.
 Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
- 45 si non, perderiemos los averes e las casas
 e demás los ojos de las caras.
 Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
 mas el Criador vos vala con las sus vertudes santas».
- Esto la niña dixo e tornós pora su casa.
- 2r 50 Ya lo vee el Cid que del rey non avié gracia;
 partiós de la puerta, por Burgos aguijava,
 llegó a Santa María, luego descavalga,
 fincó los inojos, de coraçón rogava,
 la oración fecha, luego cavalgava;
- 55 salió por la puerta e Arlançón pasava,
 cabo essa villa en la glera posava;
 fincava la tienda e luego descavalgava;
 Mio Cid, el que en buen ora cinxo espada,
 posó en la glera, cuando nadi-l coge en casa;
- 60 derredor d'él una buena compañía:

- assí posó Mio Çid commo si fuesse en montaña.
 Vedada l'han compra dentro en Burgos la casa,
 de todas cosas quantas son de vianda;
 non le osarién vender almenos dinarada.
- 65 Martín Antolínez, el burgalés conplido, 5
 a Mio Çid e a los suyos abástaes de pan e de vino;
 non lo compra, ca él selo avié consigo,
 de todo conducho bien los ovo bastidos.
 Pagós Mio Çid el Campeador e todos los otros que van a so
- 70 Fabló Martín Antolínez, odredes lo que ha dicho: [çervicio.
 «Ya Canpeador, en buen ora fuerdes naçido!
 Esta noch yagamos e vayámosnos al matino,
 ca acusado seré de lo que vos he servido;
 en ira del rey Alfonso yo seré metido.
- 2^v 75 Si convusco escapo sano o bivo,
 aun çerca o tarde el rey querer me ha por amigo;
 si non, quanto dexo no lo preçio un figo».
 Fabló Mio Çid, el que en buen ora çinxo espada: 6
 «Martín Antolínez, sodes ardida lança;
 80 si yo bivo, doblar vos he la soldada.
 Espeso he el oro e toda la plata,
 * bien lo vedes que yo no trayo aver,
 huebos me serié pora toda mi compañia.
 Ferlo he amidos, de grado non avrié nada.
- 85 Con vuestro consejo bastir quiero dos arcas:
 inchámoslas d'arena, ca bien serán pesadas,
 cubiertas de guadalmeçí e bien enclaveadas,

61. montana (con tilde aggiunta dal 1° corr.). 69. a so ~~era~~ \çervuicio/. 70. atolinez. 72. Ygamos. ~ uaymos nos. 73. Fra sere e delo una crocetta rimanda a un aggiunta nel margine inferiore della pagina, dove si legge: † por lo que vos he seruido. 75. Forse il v. era seguito da altre parole; Menéndez Pidal crede di leggere el Rey e mas yo alla fine della linea. 76. querer ma \ha/ (e forse ma corretto in me). 82-3. Bien lo vedes que yo no trayo \auer/ (corr.) & (corr.) huebos me serie / Pora toda mi compana (al v. 82 manca l'assonanza; forse errore del copista per qualcosa come nada?). 85. consego. ~ archas. 86. yncamos las.

- assí posó Mio Cid como si fuesse en montaña.
 Vedada l'han compra dentro en Burgos la casa
 de todas cosas cuantas son de vianda;
 non le osarién vender al menos dinarada.
- 65 Martín Antolínez, el burgalés complido, 5
 a Mio Cid e a los suyos abasta de pan e vino;
 non lo compra, ca él se lo avié consigo,
 de todo conducho bien los ovo bastidos.
 Pagós Mio Cid e todos los que van a so cervicio.
- 70 Fabló Martín Antolínez, odredes lo que ha dicho:
 «Ya Campeador, en buen ora fuestes nacido!
 Esta noch yagamos, vayámosnos al matino,
 ca acusado seré de lo que vos he servido;
 2" en ira del rey Alfonso yo seré metido.
- 75 Si convusco escapo sano o bivo,
 aun cerca o tarde el rey quererm'ha por amigo;
 si non, quanto dexo no lo precio un figo».
- Fabló Mio Cid, que en buen ora cinxo espada: 6
 «Martín Antolínez, sodes ardida lança;
 80 si yo bivo, doblarvos he la soldada.
 Espeso he el oro e toda la plata,
 bien lo vedes que yo no trayo nada,
 huebos me serié pora toda mi compañía.
 Ferlo he amidos, de grado non avrié nada.
- 85 Con vuestro consejo bastir quiero dos arcas:
 inchámoslas d'arena, ca bien serán pesadas,
 de guadalmequí cubiertas e bien enclaveadas,

5. Martín Antolínez provee de víveres al Cid. 6. Las arcas de arena.

los guadameçís vermejos e los clavos bien dorados. 7
 Por Rachel e Vidas vayádesme privado;
 90 quando en Burgos me vedaron compra e el rey me ha airado,
 non puedo traer el aver, ca mucho es pesado:
 empeñar ge lo he por lo que fuere guisado.
 De noche lo lieven, que non lo vean cristianos;
 véalo el Criador con todos los sos sanctos.
 95 Yo más non puedo e amidos lo fago». 8
 Martín Antolínez non lo detardava,
 por Rachel e Vidas apriessa demandava;
 passó por Burgos, al castiello entrava,
 por Rachel e Vidas apriessa demandava.

los guadamecís vermejós e los clavos bien dorados. 7
Por Rachel e Vidas vayádesme privado;
90 compra en Burgos me vedaron, cuando el rey me ha airado,
non puedo trer el aver, ca mucho es pesado:
empeñargelo he por lo que fuere guisado.
De noche lo lieven, que non lo vean cristianos;
véalo el Criador con todos los sos santos.
95 Yo más non puedo e amidos lo fago». 8
Martín Antolínez non lo detardava,
por Rachel e Vidas apriessa demandava;
passó por Burgos, al castiello entrava,
por Rachel e Vidas apriessa demandava.

7. Detalles del ardid. 8. En busca de Rachel y Vidas.

3. NOTE

Ricostruzione dei versi iniziali perduti.

Mi sembra di poter individuare la parte finale di una lassa in *á(-e)* (*0¹*), una seconda *tirada* composta di 4 vv. assonanzati in *é-a* (*0²*) e la parte iniziale della lassa che apre il manoscritto (in *á-o*) e che pertanto denomino *1a* (e *1b* la continuazione). La ricostruzione, del tutto ipotetica (anche per questo non uso asterischi), si basa sul testo della *Crónica de Castilla* (ms. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, X-I-11, cc. 155^v-156^r); in corsivo delle aggiunte tratte dalla *Crónica de Veinte Reyes* (ms. ivi, Y-I-12, c. 114^r). Il primo capitolo deriva dalla trascrizione di Marcos Marín (159-62), con grafia normalizzata, il secondo dalla ricostruzione critica di Montaner (Montaner 1995: 356-7), al quale si rimanda per maggiori informazioni.

[Capítulo LXXXIX, cómo el Cid fue mesclado con el rey porque le mandó salir del reino. Cuenta la estoria que el rey de Toledo, quando oyó dezir el grant daño que avía rescebido del Cid Ruy Díaz, pesóle mucho e embiose querellar al rey don Alfonso, e el rey, quando lo oyó, pesole mucho e estonce los ricosomes que querían mal al Cid ovieron carrera pora le buscar mal con el rey, diziéndole: «Señor, Ruy Díaz quebrantó la vuestra fe e la vuestra jura e paz que aviades con el rey que vos tanto amades. E non lo fizo por ál si non porque vos matasen acá a vos e a nós». E estonce creyolo el rey e fue mucho irado contra el Cid, ca él lo quería mal por la jura que le tomara *en Burgos sobre razón de la muerte del rey don Sancho su hermano*, mucho afincada mente. E vínose quanto se pudo venir pora Burgos. E quando llegó embió dezir al Cid que veniese a él, e el Cid sabía muy bien cómo era mezclado, e embiole dezir que se vería con él entre Burgos e Bivar.] E el rey salió de Burgos, llegó cerca de Bivar. E el Cid quisole besar la mano, mas el rey non ge la quiso dar e díxole sañuda mente: «Ruy Díaz, salid de mi tierra!» Estonce el Cid dio de las espuelas a un mulo en que cavalgava e saltó en una tierra que era su heredad. E dixo: «Señor, non esté en vuestra tierra, e ante esté en la mía». E dixo el rey estonce muy sañuda mente: «Salidme de todos mis regnos sin otro alongamiento ninguno». E dixo estonce el Cid: «Señor, dadme plazo de treinta días como es derecho de fijosdalgo». E dixo que lo non faría, mas que dende a nueve días que se fuese dende si non que lo iría él matar. E d'esto plugo mucho a los condes, mas mucho pesó a todos los de la tierra comunalmente. E allí se partieron el Cid e el rey.

[Capítulo cómo el Cid embió por sus parientes e amigos e vasallos e les dixo cómo lo echó el rey don Alfonso].

Cuenta la estoria que embió el Cid por todos sus amigos e sus parientes e sus vasallos, e mostróles en cómo le mandava el rey salir de la tierra fasta

nueve días. E díxoles: «Amigos, quiero saber de vós cuáles queredes ir comigo. E los que comigo fuerdes, de Dios ayades buen galardón [grado GV], e los que acá fincáredes, quiérome ir vuestro pagado». Estonce fabló don Álvar Fáñez, su primo cormano: «Conbusco iremos todos, Cid, por yermos e por poblados, ca nunca vos falleceremos en cuanto seamos bivos e sanos; conbusco despenderemos las mulas e los cavallos, e los averes e los paños; siempre vos serviremos commo leales amigos e vasallos». Estonce otorgaron todos lo que dixo Álvar Fáñez e mucho les gradesció mio [corr. Mio] Cid quanto allí fue razonado. [...] E desque el Cid tomó el aver, movió con sus amigos de Bivar e mandó que se fuesen camino de Burgos. E quando él vio los sus palacios desheredados e sin gente, e las perchas sin açores e los portales sin estrados...».

La mia ricostruzione riprende, con modifiche, alcuni versi di Menéndez Pidal (i nostri 20-31) e altri di Montaner (i nostri 15-19), sempre ricondotti al sistema metrico di riferimento; inoltre aggiunge quattordici versi nuovi. Si vedano, a confronto, le ricostruzioni di Menéndez Pidal, Richthofen, Montaner, Marcos Marín, Victorio e Viña Liste.

1) Menéndez Pidal recupera una dozzina di versi; cf. ed. minor: 102-3:

[*Enbió por sus parientes e sus vasallos, e díxoles cómo el rey le mandava sallir de toda su tierra, e que le non dava de plazo más de nueve días, e que quería saber dellos cuáles querían ir con él o cuáles fincar.*]

“e los que conmigo fuéredes de Dios ayades buen grado,
 ”e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado.”
 Estonçes fabló Alvar Fáñez su primo cormano:
 [5] “conbusco iremos, Cid, por yermos e por poblados,
 ”ca nunca vos falleceremos en quanto seamos sanos
 ”conbusco despenderemos las mulas e los cavallos
 ”e los averes e los paños
 ”siempre vos serviremos commo leales vasallos.”
 Entonçe otorgaron todos quanto dixo don Álvaro;
 [10] mucho gradesció mio Cid quanto allí fue razonado...
 Mio Cid movió de Bivar pora Burgos adeliñado,
 assí dexa sus palacios yermos e desheredados.

2) Richthofen si basa su una scelta piú ampia di fonti cronachistiche, che lo portano a ricostruire ben 41 vv. (Richthofen 1981: 28-31); Montaner 1995: 341 osserva però che lo studioso si basa su un passaggio della *Crónica de Veinte Reyes* tradotto dalla *Historia Roderici*, quindi su una tradizione in realtà estranea al CMC:

- El rey don Alfonso a mio Çid por las parias enbió
al rey de Sevilla, pechero de don Alfón,
enemigo del de Granada a aquella sazón.
Con éste era entonçes el conde Garçía Ordóñez *de Grañón*.
- [5] A mio Çid, quando lo sopo, mucho le pesó,
fue a ellos, e con ellos en campo lidió;
la batalla desde ora de terçia fasta medio día duró.
Los moros e cristianos mio Çid Ruy Díaz venció,
a García Ordóñez e otros *prisionero tomó*,
- [10] a una pieça de la barva al conde le mesó.
A los suyos coger los averes e las riquezas mandó,
tóvolos presos tres días, desí a todos los quitó.
El Çid con su conpañía al rey de Sevilla tornó:
moros e cristianos le llamaron el Çid Campeador.
- [15] El rey de Sevilla buenos dones e las parias le dio;
tornósse mio Çid para Alfonso su señor.
El rey fue muy pagado e bien le resçibió;
por esto le ovo enbidia *el conde*: mucho mal le buscó,
mesclóle con Alfonso; el rey luego le creyó.
- [20] A pocos días el rey grand hueste ayuntó,
pora yr a tierras de moros; mio Çid Ruy Díaz muy mal enfermó,
quisiera yr con él, mas en la tierra fincó.
Faziendo lo que quería, el rey en Andaluzía entró.
De la otra parte el moro grandes poderes ayuntó,
- [25] faziendo mucho mal, el castiello de Gormaz çercó.
Yua ya sanando el Çid quando tod esto oyó,
con las yentes que pudo auer la tierra de moros corrió,
entre uarones et mugieres siete mil y catiuó.
Desí pora Castiella con grand ganancia tornó.
- [30] Quando esto sopo el rey mucho le pesó.
Los ricos omnes se trabaieron de mezclarle otra vez con Alfón;
dixiéronle: «Señor, Ruy Díaz que las pazes crebantó
non lo fizo por al sinon por que matasen a uos [et a nos].»
- [33] El rey fue muy yrado et quanto dizíen les crouó,
[33a] ca non le quería bien por la yura sobre razón
[33b] de la muerte del rey don Sancho que en Burgos le tomó.
[33c] Al Çid por sus cartas el rey decir enbió
34 que saliesse de todo el regno *de Alfonso su señor*.
35 Embió mio Çid por sus parientes e sus vasallos.
Fabló: «Commo el rey me manda de toda mi tierra salgo;
más de nueve días no me dará de plazo...»

3) Montaner (220-21) aggiunge cinque versi a quelli di Menéndez Pidal:

Enbió el Cid por sus amigos e sus parientes e sus vasallos,
en cómo le mandava el rey salir de su reinado

- e que·l' non dava más de nueve días de plazo.
 Quiero saber de vós, amigos e vasallos,
 [5] cuáles queredes ir conmigo e cuáles seredes fincados;
 e los que conmigo fuerdes de Dios ayades buen grado,
 e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado.
 Estonce fabló Álvar Fáñez a guisa de menbrado:
 Conbusco iremos todos, Cid, por yermos e por poblados,
 [10] ca nunca vos falleremos en cuanto seamos bivos e sanos,
 conbusco despenderemos las mulas e los cavallos
 [.] e los averes e los paños,
 siempre vos serviremos como leales amigos e vasallos.
 Lo que dixo Álvar Fáñez todos lo otorgaron;
 [15] mucho gradesció mio Cid cuanto allí fue razonado.
 Mio Cid movió de Vivar pora Burgos adeliñado.
 Cuando dexó sus palacios sin gente e deseredados,

4) Marcos Marín (162) da parte sua propone il testo seguente, non lontano (a parte la veste grafica) da quello di Menéndez Pidal:

↪ los *que* comjgo fuerdes de dios aya/des buen grado
 ↪ los *que* aca fyncaredes / *quiero* me yr *vuestro* pagado.
 Estonce / fablo don aluar hañes su primo cormano /
 conbusco yremos todos çid por yerm/os ↪ por poblados,
 ↪ nunca vos falle/çeremos en quanto seamos bjuos ↪ sanos /
 conbusco despenderemos las mulas / ↪ los caballos,
 ↪ los averes ↪ los pa/ños.
 sienpre vos serujremos como lea/les amigos ↪ vasallos
 Estonce otorgaron todos lo que dixo aluar hañes ↪ / mucho les
 agradeçió mjo çid quanto / alli fue rasonado
 [...]
 ... ↪ desde el çid to/mo el aver moujo con sus amigos / de bjuar ↪
 mando *que* se fuesen Cami/no de burgos
 Et quando el vio los sus / palasçios deseredados ↪ syn gente

5) Victorio (55-6), rifacendosi in parte alla linea Bello-Menéndez Pidal-Montaner, ricostruisce un verso in piú, accettando il v. [17] da un'ipotesi di Armistead 1984:

- Mio Cid enbió por todos sos parientes e vassallos,
 díxoles cómo del rey de la tierra era echado
 e por el reino quitar nueve días es el plazo:
 "Amigos, quiero saber si seredes de mi bando,
 [5] e los que conmigo fuerdes, de Dios ayades buen grado,
 e los qu'acá fincaredes, quiérom' ir vuestro pagado".
 Estonce fabló Álbar Fáñez, qu'era su primo cormano:*

- [10] *“Conbusco iremos, ya Cid, por yermos e por poblados,
 nunca vos falleceremos en cuanto bivos seamos,
 conbusco cavalgaremos e en mulas e en cavallos,
 conbusco despenderemos los averes e los paños
 e siempre vos serviremos como leales vassallos”.*
Cuanto que dixo Álvar Fáñez allí todos l’otorgaron.
 [15] *Mucho gradeció Mio Cid cuanto allí fue razonado,
 e desque tomó el aver el qu’en buena ora nascó,
 mandó mover de Bivar, a Burgos adeliñando.*
*E cuando vio sus palacios yermos e deseredados,
 e las perchas sin açores, los portales sin estrados,*

6) Viña Liste (5-6) è il piú prolífico, arrivando a cinquanta vv. Inizialmente l’editore copia tutti i versí ricostruiti da Richthofen, cambiando unicamente il v. [36]: «Embió el Cid por sus amigos e sus parientes e sus vasallos» e aggiungendo una «e» all’inizio del v. successivo; quindi prosegue con la ricostruzione di Menéndez Pidal, con qualche intervento, soprattutto ai vv. 45 [= 7], 47 [= 9] e 50 [= 12]:

- [40] *e los que conmigo fuéredes de Dios ayades buen grado,
 e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado. –
 Entonces fabló Álvar Fáñez, su primo cormano:
 –Conbusco iremos, Cid, por yermos e por poblados,
 ca nunca vos falleremos en cuanto seamos bivos e sanos;
 conbusco despenderemos las mulas e los caballos,
 [45] el oro e la plata e los averes e los paños.*
*Siempre vos serviremos como leales amigos e vasallos. –
 Lo que dixo Álvar Fáñez todos lo otorgaron;
 mucho gradesció mio Cid cuanto allí fue razonado.
 Mio Cid movió de Bivar pora Burgos adeliñado.*
 [50] *Cuando el Cid dexó sus palacios sin gente e desberedados...*

In verità Viña Liste, che non numera questa sezione del testo, nella quale riconosce due *tiradas*, una in *ó(-e)* (vv. [1]-[35]) e una in *á-o* (vv. [36]-[50]), divide la parte ricostruita in tre momenti, che intitola: *El Cid cobra tributos para su rey al de Sevilla. García Ordóñez, vencido, le envidia*, corrispondente ai vv. [1]-[19], *El Rey Alfonso, airado contra el Cid, le destierra*, corrispondente ai vv. [20]-[35] e infine *El Cid convoca a sus vasallos; estos se destierran con él*, corrispondente al resto.

Vediamo ora piú in dettaglio alcuni versí:

[1]. *El rey salió de Burgos, llegó cerca de Bivar*. Deriva alla lettera dalla *Crónica de Castilla* («E el rey sallió de Burgos, llegó cerca de Bivar»).

[2]. *El Cid Ruy Díaz le quiso la mano besar*. Nella *Crónica de Castilla*: «E el Cid quisole besar la mano». Aggiungo *Ruy Díaz* e modifico l’ordine delle parole.

[3]. *mas el rey don Alfonso non ge la quiso dar*. Nella *Crónica de Castilla*: «mas el rey non ge la quiso dar». Aggiungo *don Alfonso*.

[4]. *Díxole sañudamente: «Ruy Díaz, ¡sallid de mi tierra!»*. Nella *Crónica de Castilla*: «e díxole sañuda mente: “¡Ruy Díaz, sallid de mi tierra!”». In pratica il testo è identico.

[5]. *A un mulo en que cavalcava el Cid dio de las espuelas*. Nella *Crónica de Castilla*: «el Cid dio de las espuelas a un mulo en que cavalgava». Ho solo modificato l'ordine delle parole.

[6]. *y en una tierra saltó, que su heredad era*. Nella *Crónica de Castilla*: «e saltó en una tierra que era su heredad». Come nel v. precedente.

[7]. *e díxo: «Señor, agora está en mi tierra»*. Nella *Crónica de Castilla*: «E dixo: “Señor, non está en vuestra tierra, e ante está en la mía”». In questo caso sono intervenuto in modo piú deciso, ma sempre prelevando parole della *Crónica*, tranne che per *agora*, che sostituisce *ante*.

[8]. *Estonce dixo el rey muy sañudo e airado*. Nella *Crónica de Castilla*: «E dixo el rey estonce muy sañuda mente». In questo caso mi ispirò anche alla *Crónica de Veinte Reyes*, X, 8: «El rrey, commo estaua mucho sañudo e mucho ayrado contra él» (205). *Sañudo* indica il risentimento iroso del re, *airado* è invece la voce tecnica, indicando l'*ira regia*, con le note conseguenze giuridiche.

[9]. *«De todos los mios regnos sallidme privado!»*. Nella *Crónica de Castilla*: «“Salidme de todos mis regnos sin otro alongamiento ninguno”». Muto l'ordine della parole e sostituisco a *sin otro alongamiento ninguno* l'avverbio *privado*, assai ben attestato nel CMC col significato di 'immediatamente'.

[10]. *Díxo el Cid: «Señor, dadme treinta días de plazo»*. Nella *Crónica de Castilla*: «E dixo estonce el Cid: “Señor, dadme plazo de treinta días”». Tolgo *estonce* e modifico in modo leggero la sintassi del secondo emistichio.

[11]. *commo es derecho de todos los fijosdalgo»*. Nella *Crónica de Castilla*: «commo es derecho de fijosdalgo». Mi limito ad aggiungere *todos los*.

[12]-[13]. *El rey dijo que-l darié nueve días de plazo, / que se fuese dende, si no sería matado*. Nella *Crónica de Castilla*: «E dixo que lo non faría, mas que dende a nueve días que se fuese dende si non que lo iría él matar». Ricostruzione molto incerta.

[14]. *D'esto plugo a los condes, mas al Cid mucho ha pesado*. Nella *Crónica de Castilla*: «E d'esto plugo mucho a los condes, mas mucho pesó a todos los de la tierra comunamente». Anche in questo caso la ricostruzione è incerta: per la prima parte seguì da presso la *Crónica*, ma nel secondo emistichio sostituisco «Cid» a «todos los de la tierra». Ma si noti che anche nella *Crónica de Veinte Reyes* il riferimento è solo al Campeador: «El Çid, pues que ouo leydas las cartas, commo quier que ende oviessse grand pesar, non quiso y ál fazer, ca non avía de plazo más de nueue días en que saliese de todo el rreyno».

[15]-[31]. Nei prossimi vv. non commenterò tutti gli interventi necessari per armonizzarli ai nostri protocolli metrico-ecdotici, perché il punto di par-

tenza non è il ms. del *CMC*, bensì la ricostruzione di Menéndez Pidal-Montaner. Mi limiterò a una selezione di casi particolari.

[20]. *seades galardoados*. Il testo normalmente accettato («de Dios ayades buen grado») presenta alcune difficoltà ben messe in luce da Montaner 1995: 344-5. La mia ipotesi si basa sulla variante «de Dios ayades buen galardón», posta a testo da Montaner, eliminando il complemento «de Dios» che, come osserva lo stesso editore, è eccessivo («no parece tener buen sentido, pues resulta raro que el comportamiento de los hombres del Cid les haga acreedores nada menos que del *buen grado*, el 'buen agradecimiento' divino», ivi: 345) e ricostruendo un'assonanza in *á-o* («seades galardoados») a partire dalla citata espressione «ayades buen galardón». Il parallelismo peraltro pare evidente: al v. 19 si parla di quelli che accompagneranno il Cid e che quindi meritano un premio da parte sua, al v. 20 si parla di quelli che rimarranno a Burgos, fedeli al re Alfonso, nei confronti dei quali il nobile Campeador si dichiara ugualmente soddisfatto (come se dicesse: non importa, vi sono comunque grato per quello che avete fatto sinora per me).

[26]. *e todo quanto avemos*. Colmo così, evidentemente con profonda incertezza, la lacuna, tenendo in conto l'osservazione di Montaner contro integrazioni del tipo «el oro e la plata» (Smith), perché nel *CMC* due coppie di quel genere non si danno nello stesso verso. Il sostantivo *aver* del testo critico di Montaner è recuperato dal verbo *aver* (*avemos*), mentre *dinero* si trova nei mss. *STNJ* della *Crónica particular del Cid* (cf. Montaner 1995: 356, apparato). *Todo quanto* è normale nel *cantar* (cf. per es. vv. 305 e 1215).

[30]. *a Burgos adeliñado*. Montaner 1995: 350 nota che «*adeliñar* rige *pora* cuando se refiere a lugares y *a* cuando lo hace a personas». Ma questo non è del tutto esatto, perché abbiamo casi di *a* + luogo: «adeliñó a su posada» (v. 31), «a la puerta adeliñava» (v. 467), «adeliñó [...] al alcácer» (v. 1610) ecc. È vero che con i nomi propri di luogo si ha sempre *pora*, ma che l'uso sia inconstante si vede anche dall'uso di *pora* con nomi comuni: «pora la capiella adeliñava» (v. 1580) e persino con avverbî di luogo: «adeliñó pora allá» (v. 1315). E il verbo *ir*, dal significato affine, regge anche *a* + nome proprio di luogo: «Ídesvos [...] a Castiella la gentil» (v. 829, «ido es a Castiella» (v. 871), «fuera el rey a San Fagunt» (1312) ecc.

[31]. *vio*. Già in Bello. Menéndez Pidal preferì *dexó*, perché il verbo *ver* gli sembrava ridondante in relazione a *catar* del v. 2. Giustamente Montaner (1995: 351) nota che «da posible redundancia de *ver* y *catar* tampoco es tan perturbadora, ya que cabe suponer que el Cid ve sus heredades al pasar y, al alejarse, vuelve la cabeza para seguir contemplándolas». Ma alla fine Montaner accetta *dexó* di Menéndez Pidal, peraltro ben giustificato dai vv. 115 («dexado ha heredades e casas e palacios») e 301 («vós que por mí dexades casas e heredades»). Tuttavia non vedo problema a mantenersi piú fedeli alla *Crónica* («E cuando él vio los sus palacios deseredados e sin gente»).

Commento ai versi del Cantar.

1. *llorando*. Marcos Marín: *plorando*; l'editore introduce spesso questo cambiamento, che mi pare innessario: per es. al v. 265 «PLoraua» (ma nel ms. *Loraua*), al v. 370 «Plorando» (ms. *Llorando*) ecc. Il ms. ha *Plorando* solo al v. 18.

3. *cañados*. Bello sostituisce la parola con *estrados*.

4. *vazias*. E non *vazias*, come conferma il v. 997, in assonanza *á-a*; così anche Menéndez Pidal e Bustos; per Montaner *vazias*, perché quella del v. 997 sarebbe un'eccezione o una licenza. Anche altri editori scrivono *vazias*.

6. La maggior parte degli editori, e già Menéndez Pidal, cesurano dopo *Cid*, ottenendo un verso del tipo 6+9/10 («Sospiró mio Cid, | ca mucho avié grandes cuidados»). Restori: «Sospiro myo Çid | ca auie grandes cuydados», eliminando *mucho*, che ritiene un'aggiunta frequente. Altra possibilità, per chi pensasse di dover evitare a tutti i costi l'*encabalgamiento*: «... | mucho avié grandes cuidados» (6+8), con eliminazione di *ca*, che può considerarsi superfluo (così già in Victorio). Ovviamente, seguendo il suo criterio, Victorio emenda anche il primo emistichio per renderlo ottonario («*Allí* sospiró Mio Cid»); d'ora in poi, quando si ricorderà che l'emendamento di un emistichio è già nell'edizione di Victorio, di norma non saranno riportati gli eventuali interventi sull'altro emistichio.

8. Menéndez Pidal, Smith, Bustos e Cátedra cesurano dopo *padre* (7/8+5/6). Anche questa divisione è conforme al nostro sistema metrico di riferimento, ma quella di Montaner, qui adottata, mi pare preferibile (cf. *supra*).

11. Nel ms. «A la Exida de biuar | ouieron la corneja diestra» (8/9+9). L'emendamento proposto: «... | ovieron corneja diestra» (8+8) elimina l'articolo *la*, conforme fra l'altro all'*Estoria de España* («saliente de Vivar que ovo corneia diestra»). Così già Chiarini. Altra possibilità: «... | la corneja ovieron diestra», con spostamento di parole (8+8). Victorio: «Al exida de Bivar | ovieron corneja a diestra» (8+8).

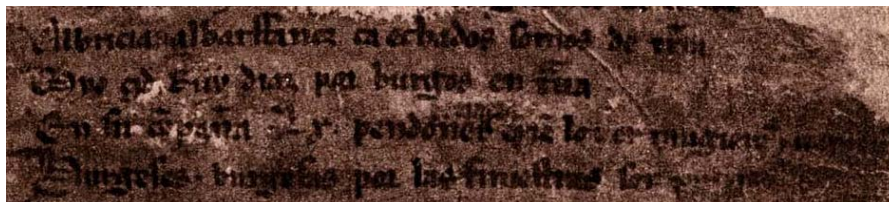
12. Curiosamente Bustos scrive: «a la entrada de Burgos» invece di «e entrando a Burgos» senza dare spiegazioni. In modo simile Victorio: «e al entrada de Burgos», ma in questo caso l'emendamento se non altro è giustificato dall'ipotesi metrica dell'editore.

14b. Il verso è indispensabile per il senso e trova corrispondenza nelle cronache. Ne ho trattato varie volte e, per non ripetermi, rimando da ultimo a D'Agostino 2012a, con ampia discussione e bibliografia degli studi precedenti. Qui, per ridurci all'essenziale e ai soli aspetti di *constitutio textus*, avverto che mi baso su una frase della *Crónica de Veinte Reyes*: «“Amigos, bien sepades que tornarémosnos a Castilla ricos e onrados e con grand onra”». Il rifiuto di questa tradizione indiretta per il fatto che il Cid si rivolge a tutti e che la prosa rielabora il dettato di un testo in versi non mi pare giustificato: che le *Crónicas* rielaborino è evidente non meno che normale, che il grado di rielaborazione offu-

schì del tutto la possibilità di intravedere una lezione utile per la congettura è giudizio che non condivido. Meglio introdurre una *divinatio* prudente e ben segnalata (nel nostro caso con asterisco e corsivo) che lasciar credere che il testo del ms. sia accettabile. Qui il primo emistichio, *mas ricos e onrados*, è prelevato alla lettera (con l'aggiunta del *mas*, debitore di Menéndez Pidal, necessario per la *iunctura*; il secondo, *tornaremos a Castiella*, modifica in modo quasi impercettibile il testo della *Cronica*: *tornar* è compatibile con l'*usus scribendi* né piú né meno che *tornarse* (ma con *tornarémossnos* avremmo un secondo emistichio enneasillabo) e *Castiella* per *Castilla* è ineccepibile. L'integrazione di un v. 14*b* si deve a Menéndez Pidal («*Mas a grand ondra | tornaremos a Castiella*») ed era stata accettata tal quale da Kuhn e da Marcos Marín e, con variazioni, da Lang («*Mas a grand ondra e ganancia | tornaremos a Castiella*») e Horrent («[*Mas a grand onra tornar nos hemos a Castiella*]»). In D'Agostino 1998 si preferiva «*Mas a grand ondra e ganancia | tornaremos a Castiella*», coincidendo con Lang. Gli altri editori non ammettono l'integrazione.

15. Nel ms.: «*Myo çid Ruy diaz | por burgos entrau*» (5+6). Propongo: «*Mio Cid el Campeador | por Burgos se entró*» (7/8+6/7). Il verso presenta due problemi: l'assonanza in *á-a* che non va d'accordo con quella della lassa, in *ó-e* e, per quanto mi riguarda, la lunghezza degli emistichi. Per il primo punto Menéndez Pidal (seguito da Lang) corregge *entrava* con *entróve*, per mantenere l'assonanza, ma «da *-e* paragógica con *-v-* antihiática es tardía» (Montaner). Marcos Marín: «*entr[ode]*», (INTRAUIT+*-e*) ma l'arcaizzazione non rientra nei miei canoni ecdotici. Kuhn si limita a emendare in *entró*, soluzione normalmente accettata (Horrent, Cátedra–Morros, Montaner, Funes). Propongo *se entró*, anche sulla base del v. 1579: «*el obispo don Jerónimo | adelant se entrava*». Per il secondo punto sostituisco *Ruy Díaz* con *el Campeador*, senza problemi (secondo me, *Campeador* può essere trisillabo o quadrisillabo in base alla convenienza metrica). Invece Victorio: «*Essora Mio Cid Ruy Díaz | por Burgos la casa entró*», recuperando l'espressione *Burgos la casa* del v. 62. Chiarini: «*Mio Cid Roy Díaz | por Burgos entróve*», con la forma *entróve* di Menéndez Pidal, però direi che così il verso risulta sempre 5+6, dunque ipometro nel sistema metrico di riferimento. L'incertezza complessiva consiglia l'aggiunta dell'asterisco. ~ *Ruy*: Menéndez Pidal *Roy*, modifica saltuaria. ~ Garcí-Gómez rispetta la linea del ms., scrivendo un verso con ultimo accento sulla 22ª sillaba: «*en su compañía, sesaenta pendones; exíenlo ver mugieres y varones*».

16. Nel ms. il correttore ha aggiunto la parola *lenaua* sopra il rigo (piú precisamente sopra le lettere *-ones ex-*). Purtroppo, a causa dell'uso di reagenti chimici, il dettaglio è quasi impossibile da notare:



Il verso diventa quindi «en su compañía sessenta pendones levava», che as-suona con il precedente «Mio Cid Ruy Díaz por Burgos entrava», costituendo un distico. Credono all'esistenza dei distici alcuni editori; in questo caso Sánchez, Damas Hinard, Janer, Bello, Lidforss, Smith, Lacarra ed Enríquez. Chiarini propone di anticipare il verbo all'inizio del verso: «levava en su conpañā | sessenta pendones», cosa che non pregiudica la metrica (7/8+7). Gli altri considerano l'aggiunta indebita. ~ *su*: Menéndez Pidal: *sue*, forma arcaizzante.

16*b*. Il verso è copiato nella stessa riga del verso anteriore. La divisione risale a Sánchez, ma rispettano il ms. Damas Hinard, Janer, Vollmöller, Huntington e Garcí-Gómez, scrivendo un altro verso *monstre* con ultimo accento sulla 22^a sillaba. Restori lo considera «una spiegazione inutile» e quindi «una interpolazione». ~ *ver*: Menéndez Pidal *veer*, forma arcaizzante.

17. Dopo *son* una mano aggiunge *puestas*, che un copista successivo muta in *puestos*. Sánchez e Damas Hinard accettano *puestas*, Janer, Vollmöller e Huntington *puestos*. Gli altri editori giustamente non ammettono l'aggiunta. ~ *son*. Menéndez Pidal *sone*, con *-e* paragogica; così anche *dolore*, *razón*e e *señore* nei vv. successivi. Ma don Ramón si comporta così solo in questa tirada.

19. Menéndez Pidal, seguito da Bustos e da Catedra–Morros, cesura dopo *bocas*, creando un verso 5+ 9/10.

20. Non mi soffermo per il momento sull'interpretazione di questo verso, che, come sottolinea Montaner, è «de sentido dudoso». Fra i due significati fondamentali, il condizionale («Dio, che buon vassallo [sarebbe] il Cid, se avesse [o avesse avuto] un buon signore!») e l'ottativo («Dio, che buon vassallo è il Cid! Ah, se potesse avere un buon signore!») il secondo è preferibile: il poeta non può mettere in dubbio il valore del Cid o condizionarlo a quello del suo signore. L'interpretazione preferita da Montaner è: «¿qué buen vasallo sería el Cid, si, habiendo dejado de serlo de don Alfonso, tuviera un buen señor al que infeudarse!»; in effetti, come conseguenza dell'ira regia, Rodrigo Díaz non era più vassallo del re Alfonso, tuttavia questa esegesi, di per sé accettabile, mi sembra inutilmente complessa e inoltre, essendo il verso pronunziato dal narratore, sembra denunciare l'ignoranza, da parte sua, del fatto che il Cid rientrerà nelle grazie del re e che tornerà a essere un suo vassallo. Una cosa è che sia un personaggio ad avere dubbî sugli sviluppi futuri dell'azione, un'altra è che questo succeda a un narratore che, nel caso del *CMC*, è onnisciente. Rimando

comunque alla ricca nota di Montaner (alle pp. 316-8), dove sono discusse altre sfumature di significato e si ricordano i sostenitori di ognuna di esse.

22. *avié la gran saña*. Menéndez Pidal (ed. minor) scrive *avie le gran saña*, che Michael giudica preferibile per la sintassi (*le* è pronome al dativo).

23. Menéndez Pidal, seguito dagli altri editori, cesura dopo *noche*, creando un verso 6+9 («Antes de la noche, | en Burgos d'él entró su carta»). Con la cesura qui proposta il verso è del tipo 8+6). Altra soluzione: «Antes de la noche, | d'él entró en Burgos su carta» (6+8), anticipando *d'él entró*. Bello elimina il pleonástico *d'él*; in alternativa propone «*delibró* su carta».

25. Nel ms.: «*Que a myo cid Ruy d'iaz | que nadi nol diessen posada*» (6/7+9). La soluzione qui proposta: «... | que nadi no-l *dies* posada» (6/7+8), già avanzata da Chiarini, è basata anche sulla constatazione che «non soccorrono altri esempi di *nadi* con verbo al plurale» (però al v. 151 si legge: «que ge lo non ventassen | de Burgos omne nado», dove *omne nado* è l'equivalente di *nadi*). Per Marcos Marín *nadi* «es plural etimológico y requiere verbo en plural», ma per me è piuttosto una forma analogica che deve la *-i* all'influenza di QUI, ovvero, come sostiene Malkiel (1945) a un dativo analogico; il che non toglie che possa reggere indifferentemente il singolare (più normale) o il plurale. Qui la teoria metrica da cui parto consiglia di vedere un singolare. Altre soluzioni: «... | nadi no-l diessen posada» (6/7+8), rinunciando alla ripetizione non necessaria di *que*; «... | que nadi-l diessen posada» (6/7+8), rinunciando questa volta alla ripetizione non necessaria della negazione. Bustos: «que nadi nol diesse possada».

27. Nel ms.: «*Que perderie los aueres | & mas los oios de la cara*» (8+9). Propongo di eliminare la *e*, che può considerarsi superflua, con il che si ottiene un doppio ottosillabo. Restori sopprime *e más* (Victorio espunge *más*), che però è elemento più pregnante.

32. Nel ms.: «*Así commo lego ala puerta | falola bien çerrada*» (9/10+ 7). L'apocope che propongo per ortopedizzare il testo (*com*) era già in Chiarini; in questo modo si ottiene un verso 8+7. ~ *puerta*. Menéndez Pidal: *puorta*, forma arcaizzante.

33. Il ms. legge «*lo auien parado*», corretto in «*la avién parada*» da Lang, per l'assonanza (e ne guadagna anche la sintassi); accettano questo emendamento Cátedra–Morros, Montaner e Funes. Menéndez Pidal, seguito da Kuhn, Horrent ed Enríquez, corregge in «*lo pararan*». Marcos Marín emenda in «*lo para[ra]*», sostenendo che «el sujeto se refiere al singular *Rey Alfonso*» (però traduce: «por miedo del rey Alfonso así la prepararan»). ~ Menéndez Pidal muta *Alfonso* in *Alfons*.

34. Nel ms.: «*Que si non la quebrantas por fuerca | que non gela abriese na\di/»* (10+8). Il verso presenta per me due irregolarità: il primo emistichio è troppo lungo e l'assonanza non è rispettata (siamo sempre nella tirada in *á-a*). Menéndez Pidal: «que si non la quebrantás | que non gela abriessen por nada»

(10+9), espungendo *por fuerça*, volgendo in plurale *abriese* e mutado *nadi* in *por nada*. Con il testo proposto: «si non la quebrás por fuerca | non ge la abriesen por nada» si ottiene un v. di formula 8+8 e si corregge l'assonanza; per ottenere questo risultato si tolgono i due *que* iniziali di emistichio, che in effetti non sono indispensabili, si sostituisce il verbo *quebrantar* con il sinonimo *quebrar* (questo è usato una dozzina di volte nel *CMC*, il doppio di *quebrantar*, e il secondo deriva dal primo) e si accettano gli emendamenti di Menéndez Pidal in «abriesen por nada». Montaner, seguito da Victorio e da Funes, ritiene che l'assonanza sia accettabile, perché «*á-i* nunca es asonancia independiente»; ma a me pare che il fatto che non ci siano *tiradas* in *á-i* non legittimi automaticamente un'assonanza fra parole in *á-i* e parole in *á-a*; mi sembra piú probabile che la regola imponga che le (poche) parole in *á-i* vadano evitate in fin di verso. Anche Michael mantiene il verso come si legge nel ms. Neppure Bustos e Cátedra–Morros si allontanano dal codice; il primo osserva che la soluzione di Menéndez Pidal è in teoria preferibile, che quella di Montaner è piú semplice e che entrambe sono “convencionales” (non capisco bene che cosa voglia dire; cf. anche il v. 69); Cátedra–Morros esprimono in nota l'opinione che il verso sia corrotto e che possa finire con qualcosa come «abriese cosa nada». Bello, oltre ad eliminare *por fuerça* (seguito in questo da Restori, Menéndez Pidal, Kuhn ed Enríquez), muta il finale in *omne nado*, con il che costituisce un distico col v. 33, che nel ms. finisce con la parola *parado*. Ma la presenza di distici nel *CMC* è fortemente sospetta. Altra possibilità: «que non ge la abriese nadi | si non la *quebrantara*» (8+7), con inversione degli emistichî e altri interventi. Un ulteriore emendamento potrebbe essere il seguente, partendo dal testo di don Ramón: «que si non la quebrantás, | non ge la abriesen por nada» (8+8). Si elimina *por fuerça*, come già Bello, si accoglie la ricostruzione di Menéndez Pidal per la parte finale, ma si elimina anche il secondo *que* (di per sé superfluo) all'inizio del secondo emistichio. Marcos Marín: «*Que* si non la *quebrantas* por fuerça *que* non gela abriese[n por] nad[a]». Garci-Gómez allunga ulteriormente il verso, con una semimodernizzazione: «que si no la quebrantase por fuerça, que no se la abriese nadi». Date le molte incertezze, aggiungo l'asterisco.

36. In altre edizioni: «dos de dentro | non les querién tornar palabra» (4+9). Con la mia proposta: «dos de dentro non querién | tornarles palabra» (8+6) ci si limita a ridistribuire le parole (*les querién tornar* > *querién tornarles*); inoltre cesuro diversamente da altri editori.

41. Con la mia divisione degli emistichî («¡Ya Campeador, en buen ora | cinxiestes espada!»; 8+6) la formula *en buen ora cinxiestes espada* si distende su entrambi, cosí come *llorar de los ojos* nel v. 1: «De los sos ojos | tan fuertemiente llorando». Menéndez Pidal: «Ya Campeador, | en buena çinxiestes espada!»; Montaner (e la maggior parte degli editori): «-¡Ya Campeador, | en buen ora cinxiestes espada!» (5/6+10).

44. Smith, Horrent, Bustos, Cátedra–Morros e Funes cesurano dopo *abrir*.

46. *e demás*. Restori, Menéndez Pidal, Lang, Kuhn e Funes correggono in «e aún demás», per imitazione del v. 28, e perché altrimenti mancherebbe uno dei due accenti forti di ogni emistichio. L'emendamento è di per sé accettabile, ma mi chiedo se sia indispensabile; gli altri editori non integrano. Peraltro il verso del *CMC* non è come quello, *de arte mayor*, di Juan de Mena, che necessita obbligatoriamente di due accenti forti per ogni emistichio; e poi, nel *CMC* esistono anche emistichî con un solo accento forte (per es. il v. 68: «non lo compra») o con tre accenti forti (per es. il v. 3: «*Vi*o *pu*ertas *abi*ertas»); ovviamente si può sempre sostenere che uno di quei tre accenti si indebolisce, ma forse a esser debole è la teoria metrica sottesa.

48. Nel ms.: «Mas el *criador* uos uala | con todas sus uertudes *sanctas*» (7/8+9). L'emendamento qui proposto: «... | con las sus vertudes *santas*» (7/8+8) è già in Chiarini, che ricorda il v. 924 («Grado a Dios | e a las sus vertudes *santas*»). Già Restori aveva soppresso *todas*. In ogni caso è un verso leonino.

52. *descavalga*. Sánchez, Damas Hinard e Restori *descavalgana*, e forse non a torto; ma non è strettamente indispensabile.

55. *e Arlançon pasava*. L'emendamento di Bello (nel ms. «& \en/ arlan \con/ posaua») è accettato da tutti gli editori posteriori, fuorché da Lidforss, Garcí-Gómez e Marcos Marín. Il copista (o forse quello dell'antigrafo) ha anticipato il verbo *posar* del v. seguente e poi è stato costretto a introdurre una preposizione di stato in luogo.

56. *cabo*. Menéndez Pidal aggiunge *Burgos*.

58. Nel ms.: «Myo çid Ruy diaz | el *que* en buen ora çinxo espada» (5+9/10/11). Nel testo da me proposto: «Mio Cid, el que en buen ora | cinxo espada» (7/8+5, con dialefe fra *cinxo* ed *espada*), elimino agevolmente *Ruy Díaz*; per la formula cf. v. 41. Cátedra–Morros e Funes: *çinxó*, ma è un perfetto rizo-tonico. Gli stessi editori stampano *çinxó* anche nelle altre ricorrenze (una decina), per cui forse non si tratta di un refuso.

59. Nel ms.: «Poso en la glera | quando nol coge nadi en casa» (5/6+9/10). Col testo qui proposto: «... | cuando nadi-l coge en casa» (5/6+8) elimino la doppia negazione e riordino le parole. Chiarini aveva pensato a un *encabalgamiento* forse troppo forte: «posó en la glera, cuando | no·l' coge nadi en casa» (7/8+7/8).

61. *fuesse*. Menéndez Pidal *fosse*, forma arcaizzante.

64. *non le*. Menéndez Pidal *nol*.

66. Nel ms.: «Amyo çid & alos suyos | abastales de pan & de uino» (7/8+10). Propongo: «... | abasta de pan e vino» (7/8+8). Nel secondo emistichio elimino l'enclitico *les* e la seconda ricorrenza di *de*, entrambi superflui;

l'emendamento del secondo emistichio è già in Victorio. ~ *suynos*. Menéndez Pidal *so*, forma arcaizzante.

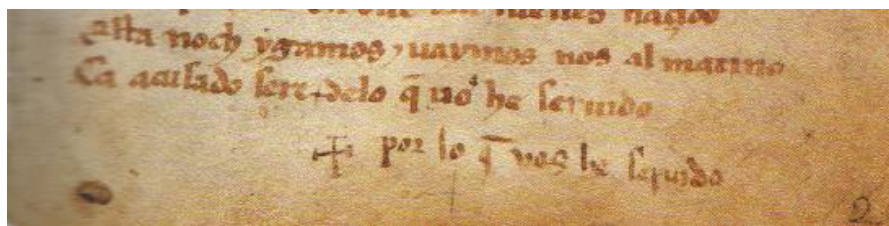
69. Nel ms.: «Pagos myo çid el campeador & todos los otros que uan a so çeruicio», verso troppo lungo anche per altri editori. A partire da Restori si espunge *el campeador*, ma anche *cosí*, per es. nella versione di Montaner, risulta un verso per me ipermetro: «Pagós' mio Cid e todos los otros | que van a so cervicio» (10+7). Propongo: «Pagós Mio Cid e todos | los que van a so cervicio» (7+8). Meno bene: «Pagós Mio Cid e los otros | que van a so cervicio» (8+7), eliminando, come già Restori, anche *todos*. In verità a partire da Bello si è usi dividere il verso in due: «Pagós Mio Cid | el Campeador complido / e todos los otros | que van a so cervicio»; l'integrazione della parola *complido* è accettata da Menéndez Pidal, Lang, Kuhn, Smith, Bustos, Enríquez e Cátedra–Morros. Anche qui Bustos considera tale soluzione “convenzionale” in modo per me poco chiaro; peraltro la soluzione di Montaner (ricordata poco oltre) è ugualmente qualificata come “convenzionale”, ma meno buona. Bello propose come alternativa l'aggiunta di *don Rodrigo* (accettata da Horrent). Montaner nota che l'attributo *complido* appare solo una volta applicato a persona di genere maschile e in rima: «el burgalés conplido» (v. 65); l'altra volta è al femminile: «mi mugier tan conplida» (v. 278). Di per sé non credo che queste osservazioni basterebbero a eliminare la possibilità di un'integrazione di *complido*, ma trovo che ha ragione Montaner quando scrive che «el núcleo del error» è «la inclusión automática de la fórmula extensa *mio Cid el Campeador* donde sólo el primer elemento era pertinente». Garcí-Gómez e Marcos Marín stampano un verso di 20-21 sillabe, ma il secondo nella traduzione lo divide in due. Non intendo bene l'osservazione di Funes: «[Montaner] adopta la solución di Michael (un solo verso en que se elide *el campeador* y se pone la cesura después de *otros*) ocultando el verdadero problema (dos versos en una línea) con un arreglo estadísticamente probable pero poética y métricamente defectuoso». Perché mai il verso di Michael e Montaner (cf. *supra*) dovrebbe essere difettoso da un punto di vista poetico? E da un punto di vista metrico il verso è perfetto nell'ipotesi di Montaner (rammento: emistichî al massimo di 11 sillabe). Alla fine Funes stampa due versi con indicazione di lacuna: «Pagós mio Çid, | el Campeador [...] / e todos los otros | que van a so çeruicio», che sono metricamente difettosi (che lo siano anche poeticamente è un giudizio soggettivo). La metrica del ms. è manchevole ovviamente anche per Victorio e per me. Victorio adotta una soluzione che mi pare un po' troppo ridondante: «Pagóse desto Mio Cid, | *qu'en buen ora fue nacido*, / e pagáronse los otros | *cuantos* van a so *servicio*».

71. Cesurando dopo *Canpeador* («-¡Ya Canpeador, | en buen ora fueres nacido!») Montaner ottiene un verso dalla formula 5+9. Nella nostra edizione

(«—¡Ya Canpeador, en buen ora | fuerdes nacido!»; 8+5) l'espressione formula-re si distende nei due emistichî (cf. v. 41).

72. *yagamos*. Per Marcos Marín la seconda *a* è rappresentata da un punto sopra la *y*. Come che sia, tutti gli editori emendano. ~ *vayámosnos*: nel ms. «& uaymos nos». La correzione di *váimosnos* in *vayámosnos* risale a Menéndez Pidal ed è accettata da tutti gli editori successivi, ad eccezione di Cátedra–Morros, i quali vedono, «con la perspectiva rítmica a favor, razonable la forma *vaymosnos*» (ma non intendo bene a quale prospettiva ritmica si rifacciano) e di Montaner, per il quale *vaimos* può essere un presente indicativo con *i* etimologica (< VADIMUS) e con valore di congiuntivo. Ora, è verissimo che l'esortativo *vaymos!* deriva dall'indicativo, ma questo non toglie che, come nota Marcos Marín, «no está documentada una supuesta forma plena *vaymos*» (quest'ultimo editore pensa che il copista abbia dimenticato un puntino simile a quello di *yagamos*). Anche Bustos respinge l'argomentazione di Montaner. La forma del ms. sarebbe stata accettabile per il nostro sistema metrico (6+8), ma le obiezioni a *vaimos* mi sembrano di peso. Espungo pertanto la *e* iniziale e seguo Menéndez Pidal.

73. *de lo que*. Tutti gli editori, tranne Sánchez, Damas Hinard, Montaner e Funes, accettano la lezione primitiva (*de lo que*), invece di quella dovuta a un correttore, che riscrive il secondo emistichio come «por lo que vos he seruido». La correzione, secondo Montaner (seguito da Funes), è probabilmente della stessa mano («como ya vio Janer»); però a me par di notare qualche differenza, soprattutto nelle aste della *l* (di *lo*) o della *b* di (*be*) o nella *r*, nella *-s* di *vos* (si confronti con quelle di *ygamos*, di *uaymos* e di *nos* nel verso precedente) e nella *d* di *seruido*. Anche Michael, Cátedra–Morros e Marcos Marín pensano che la correzione sia d'altra mano.



75. «A continuación de este verso se copió otro en la misma línea y, por no haber cabido entero, se completó en la línea precedente. Este verso fue raspado después y M. Pidal sólo logró leer, mediante la aplicación de un reactivo, *el rey* y *mas yo*. La lectura con cámara de reflectografía infrarroja y con vídeo-microscopio de superficie permite corroborar la lectura de las dos últimas palabras y la del artículo *el*. Además, hace ver *Au c-*, al principio del raspado, y luego una *-d-* que probablemente pertenecen a las palabras *Aun cerca* y *tarde*. Por tanto, es

casi seguro que se trataba de una versión incorrecta del v. 76 y quizá del principio del v. 77 (*mas yo parece inspirarse en si non*)» (Montaner). ~ Menéndez Pidal, Horrent e altri editori cesurano dopo *convusco*.

76. «m'á ms., que luego intentò modificar el texto en me ha, interlineando ha, aunque no llegó a modificar ma en me» (Montaner). Anche Menéndez Pidal, Kuhn, Cátedra–Morros e Funes seguono la lezione originale. Marcos Marín stampa «me [ha] por amigo» e annota: «Ms *ha* sobre el renglón, del mismo copista, para Menéndez Pidal». Non riuscendo a decifrare se il copista abbia scritto inizialmente *me* o *ma*, mi fido di Montaner. Seguo Menéndez Pidal (imitato anche da Montaner) nella cesura dopo *el rey* (verso 7/8+7), mentre altri separano gli emistichî dopo *tarde* (ottenendo così un verso 5/6+9).

78. Nel ms.: «Ffablo myo çid | el que en buen ora çinxo espada» (5+9/10/11). Nel testo qui proposto: «... | que en buen ora cinxo espada» (5+8) elimino *el*, seguendo i vv. 559: «El buen Canpeador, | que en buen ora cinxo espada» e 875: «Mio Cid Ruy Díaz, | que en buen ora cinxo espada». In realtà al v. 559 il ms. legge: «El buen Canpeador, | que en buen ora nasco», ma in ogni caso anche questo luogo dimostra che *el* può essere omesso.

82. Seguo la maggioranza degli editori nell'accettare l'emendamento di Bello (*nada per aver*), appoggiato anche da CVR (121) e da PCG (523b). Restori propone di leggere: «aver no trayo», Lidforss «aver yo no trayo» (in entrambi i casi l'assonanza non viene corretta), Huntington propone di aggiungere *plata*; tutte soluzioni molto meno felici. Michael e Lacarra non intervengono. E Restori il primo a spostare *huebos me serié*, scritto nella stessa riga di *Bien lo vedes que yo non trauro \auer/*, nel verso successivo. Garci-Gómez rispetta il ms.

83. Quasi tutti gli editori (tranne Menéndez Pidal) accettano la *e* aggiunta dal correttore all'inizio del verso; anche Garci-Gómez, che scrive (v. 82: «bien lo vedes que no trayo haber, y huebos me serié»). Ma la congiunzione non è indispensabile né per la sintassi né per la metrica.

85. *consejo*. Nel ms. «consego». «Corrijo *consejo* como M[enéndez]P[idal], Michael y Montaner. [...] M[arcos]M[arín] alega que la grafía *g* tiene aquí valor de palatal fricativa o africada, lo que remitiría a la vacilación arcaica en la representación de las palatales (explicación que depende de su adscripción a la teoría pidaliana de la lengua del s. XII como original del poema)» (Funes). Anche Horrent, Smith e Cátedra–Morros stampano *consego*.

87. Nel ms.: «Cubiertas de guadalmeçi | e bien enclaveadas» (9+7). La soluzione qui proposta: «de guadelmecí cubiertas | ...» (8+7) era già in Chiarini.

89. *Vidas*. Huntington è propenso a emendare in *Iudas*.

90. Nel ms.: «Cuando en burgos me vedaron compra | & el Rey me a ay\rado/» (10/11+6/7/8). In verità, seguendo Restori («Pausa mediana dopo *vedaron*») si otterrebbe un verso accettabile per la nostra ipotesi metrica (8+8); lo stesso Restori accettava da Janer la modifica di *quando* in *entrando*. La proposta di Chiarini è di eliminare *en Burgos*, complemento ritenuto non essenziale:

«Cuando me vedaron compra | e el rey me ha airado» (8+6/7/8). In alternativa, considerando innecessario *cuando*, e spostando le parole, potremmo ottenere: «compra en Burgos me vedaron | e el rey me ha airado». In effetti il testo tradizionalmente suona (edizione Montaner):

Por Raquel e Vidas vayádasme privado:	
cuando en Burgos me vedaron compra e el rey me á airado,	90
non puedo traer el aver ca mucho es pesado;	
enpeñárgelo he por lo que fuere guisado,	
de noche lo lieven, que non lo vean cristianos.	
Véalo el Criador con todos los sos santos,	
yo más non puedo e amidos lo fago.	95

Pertanto *cuando en Burgos me vedaron compra* sembra una subordinata (alla quale si coordina *e el rey me ha airado*) rispetto alla principale *non puedo traer el aver*, che regge un'ulteriore subordinata, *ca mucho es pesado*. Si tenga presente che, come giustamente annota Montaner, «El Cid le explica a Martín Antolínez la justificación del empeño que habrá de darles a Rachel e a Vidas». La seconda subordinata ha un chiaro valore causale: il Cid non può portare con sé il denaro perché (*ca*) è molto pesante. Ma il valore di quel *cuando* del v. 90 non è altrettanto chiaro (non per nulla Janer e Restori emendavano come ricordato *supra*); la congiunzione dovrebbe avere valore o temporale (che qui non pare pertinente: **“quando mi vietarono di approvvigionarmi a Burgos e il re mi ha colpito con la sua ira, non posso portare con me il denaro, perché è molto pesante”*) o causale, ma anche in questo caso mi par di notare una stonatura: **“poiché mi vietarono di approvvigionarmi a Burgos e il re mi ha colpito con la sua ira, non posso portare con me il denaro”* (non è che il Cid non possa portare con sé il denaro perché gli è stato vietato di fare la spesa a Burgos). Anche togliendo *cuando*, si potrebbe pensare che la giustapposizione delle frasi abbia sempre, in una sintassi profonda, carattere causale: “mi hanno vietato ... [quindi] non posso portare”. Ma senza *cuando* si potrebbe pensare anche a un puro resoconto informativo degli eventi, con un *hysteron próteron* nelle due prime frasi: “[direte a Rachel e a Vidas che mi è successo questo:] mi vietarono di approvvigionarmi a Burgos, il re mi ha colpito con la sua ira, non posso portare con me il denaro, perché è molto pesante”. C'è però un'altra possibilità, che mi sembra preferibile: spostare *cuando* (erroneamente anticipato dal copista) nel secondo emistichio e modificare alquanto l'ordine delle parole nel primo: «compra en Burgos me vedaron, | cuando el rey me ha airado». In questo caso il nesso all'interno del verso è logico (“mi vietarono di approvvigionarmi a Burgos, perché il re mi ha colpito con la sua ira”). Anche il nesso causale tra il v. 90 e i seguenti è un po' più chiaro (due cause e una conseguenza): 1) a Burgos non ho potuto approvvigionarmi perché il re mi ha colpito con la sua ira,

2) il denaro è troppo pesante, 3) quindi ho bisogno di liquido per poter approvvigionarmi altrove. In alternativa a tutto ciò, per salvare logica e sintassi si potrebbe pensare a un'interpunzione diversa da quella delle varie edizioni, che inseriscono due punti alla fine del v. 89 e legano sintatticamente il v. 90 con il 91; si tratterebbe di porre una virgola alla fine del v. 89, collegandolo sintatticamente al v. 90, e un punto e virgola o un punto alla fine del v. 90. Riscrivo con queste modifiche e con altre, sempre di punteggiatura, il testo di Montaner, trascurando gli aspetti metrici:

Por Raquel e Vidas vayádasme privado,	
cuando en Burgos me vedaron compra e el rey me á airado.	90
Non puedo traer el aver, ca mucho es pesado:	
enpeñárgelo he por lo que fuere guisado;	
de noche lo lieven, que non lo vean cristianos;	
véalo el Criador con todos los sos santos.	
Yo más non puedo e amidos lo fago.	95

Il testo può vantare la mancanza di congetture, ma paga un prezzo semantico troppo alto. Infatti la frase «Por Raquel e Vidas | vayádasme privado» sottintende qualcosa come “dicendo [loro]”, e i versi seguenti dovrebbero contenere il discorso che il Cid vuole che Martín Antolínez tenga ai due mercanti/usurai ebrei. La frase del v. 90 deve contenere una parte delle giustificazioni (da comunicare a Raquel e Vidas) che spingono il Cid a chiedere il prestito, mentre con questa nuova punteggiatura sembra che serva a giustificare, a beneficio di Martín Antolínez, l'incarico che gli sta dando. Pertanto nel complesso la mia proposta messa a testo mi pare preferibile.

91. *trer*. Nel ms. «*traer*», che dà luogo a un verso 9+6/7. La forma *trer* trova giustificazione, all'interno del CMC, nel v. 142: «amos tred | al Campeador contado». Altre ipotesi: «traer el aver non puedo, | ...» (8+6/7) o «non puedo el aver traer | ...» (*idem*) invertendo i sintagmi nel primo emistichio.

96. Nel ms.: «de tarua». La maggioranza degli editori accetta l'emendamento di Sánchez, *detardava*. Michael propone *detarda*, di per sé altrettanto buono.

97. Bello, Lidforss, Menéndez Pidal, Lang, Kuhn, Bustos e Victorio sopprimono il verso, considerandolo anticipazione del v. 99. Sono d'accordo con Huntington, Smith, Montaner e Funes, nel ritenerlo (sia pure senza una certezza assoluta) una reiterazione con funzione espressiva (cf. pure i vv. 3614 e 3620). Anche Marcos Marín, malgrado i dubbî, lo mantiene. Lo stesso fanno Cátedra e Morros.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Edizioni del *Cantar de Mio Cid*, in ordine cronologico (elenco incompleto):

- Sánchez = *Poema del Cid*, in *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, ed. por D. Tomás Antonio Sánchez, Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, t. I (1779): 220-404 (*editio princeps*).
- Bello = «*Poema del Cid*». *Nueva edición corregida e ilustrada*, ed. por Andrés Bello, in Id., *Obras Completas de don Andrés Bello*, II, Santiago de Chile, Pedro G. Ramírez, 1881 [l'edizione risale agli anni fra il 1823 e il 1834].
- Damas Hinard = *Poème du Cid*. Texte espagnol accompagné d'une traduction française, de notes, d'un vocabulaire et d'introduction, éd. par Jean Joseph S. A. Damas Hinard, Paris, Imprimerie Impériale, 1858.
- Janer = «*Cantares del Cid Campeador*», conocidos con el nombre de «*Poema del Cid*», in *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, colección hecha por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal y aumentada e ilustrada por Florencio Janer, Madrid, M. Rivadeneyra, 1864 («Biblioteca de Autores Españoles», 58).
- Vollmöller = «*Poema del Cid*», nach der einzigen madrider Handschrift, hrsg. von Karl Vollmöller, Halle, Niemeyer, 1879.
- Restori = *La Gesta del Cid*, ed. a c. di Antonio Restori, Milano · Firenze, Hoepli · Tipografia di S. Landi, 1890 [ed. abbreviata; cf. anche, *infra*, Restori 1887].
- Lidforss = *Los Cantares de Myo Cid*, con una introducción y notas, ed. por Volter Edvard Lidforss, Lund, Acta Universitatis Lundensis, 1885-1886, 2 tomi.
- Huntington = *Poem of the Cid*. Text reprinted from the unique manuscript at Madrid, ed. by Archer M. Huntington, New York, G. P. Putnam's sons, 1897-1903, 3 tomi.
- Menéndez Pidal = «*Cantar de mio Cid*»: texto, gramática y vocabulario, ed. por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Imp. de Bailly-Baillièrre e hijos, 1908-1911, 3 tomi; ed. riveduta nelle *Obras de Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944-1946, 3 tomi.
- Menéndez Pidal (ed. minor) = *Poema de Mio Cid*, ed. por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, edic. de «La Lectura», 1911; Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, 1929³, 1944⁴ [edizioni rivedute e corrette].

- Lang = Henry R. Lang, *Contributions to the restoration of the «Poema del Cid»*, «Revue Hispanique» 66 (1926): 1-509 [contiene anche l'edizione completa del testo].
- Kuhn = *Poema del Cid*, hrsg. von Alwin Kuhn, Halle, Niemeyer, 1951 [testo non integrale].
- Smith = *Poema de mio Cid*, ed. by Colin Smith, Oxford, Clarendon Press, 1972; Madrid, Castalia, 1976.
- Michael = *The Poem of the Cid*, ed. by Ian Michael, Manchester · New York, Manchester University Press · Barnes & Noble Books, 1975; *Poema de Mio Cid*, edición, introducción y notas de Ian Michael, Madrid, Castalia, 1976, 1978 [ed. riveduta].
- Garci-Gómez = *Cantar de Mio Cid*, edición, introducción, notas y glosario de Miguel Garcí-Gómez, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- Horrent = *Cantar de Mio Cid – Chanson de Mon Cid*, édition, traduction et notes par Jules Horrent, Gand, Story-Scientia, 1982, 2 tomi.
- Lacarra = *Poema de Mio Cid*, ed. por María Eugenia [Eukene] Lacarra, Madrid, Taurus, 1983; *Poema de Mio Cid*, ed. por Ead., Barcelona, Ollero y Ramos, 2002.
- Bustos Tovar = *Poema de Mio Cid*, ed. por José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Alianza Editorial, 1983; ed. revisada y actualizada, 2005.
- Enríquez = *Poema de Mio Cid*, ed. por Emilia Enríquez, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- Cátedra–Morros = *Poema de Mio Cid*, ed. por Pedro M. Cátedra, Bienvenido C. Morros, Barcelona, Planeta, 1985.
- Montaner = *Cantar de mio Cid*, ed. por Alberto Montaner, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1993 [«Biblioteca Clásica»]; segunda ed.: Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles, Círculo de los lectores · Galaxia Gutenberg, 2007.
- Marcos Marín = *Cantar de Mio Cid*, ed. por Francisco A. Marcos Marín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Riaño–Gutiérrez = *Cantar de Mio Cid*, ed. por Timoteo Riaño Rodríguez, M^a del Carmen Gutiérrez Aja, Burgos, Diputación, 1998, 3 tomi; in línea nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cid/02405030878817831754491/010379.pdf?incr=1>.
- Victorio = *Cantar de Mio Cid*, ed. por Juan Victorio, Madrid, UNED, 2002.
- Viña Liste = *Mio Cid Campeador: «Cantar de mio Cid»; «Mocedades de Rodrigo»; «Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador»*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro («Biblioteca Castro»), 2006.

Funes = Anónimo, *Poema de Mio Cid*, versión modernizada sobre edición propia del texto antiguo, notas e introducción, por Leonardo Funes, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2007.

Altri testi:

Alfonso X, *Primera Crónica General de España*, ed. por Ramón Menéndez Pidal, con un estudio actualizador de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977.

Caravaggi-D'Agostino 1996 = Giovanni Caravaggi, Alfonso D'Agostino, *Antologia della letteratura spagnola*, I. *Dalle Origini al Quattrocento*, Milano, LED 1996: 37-62.

Crónica de Veinte Reyes, ed. coordinada por César Hernández Alonso, Burgos, Ayuntamiento, 1991.

LETTERATURA SECONDARIA

Armistead 1984 = Samuel Armistead, *The initial verses of the «Cantar de Mio Cid»*, «La Corónica» 12/2 (1984): 178-86.

Chiarini 1970 = Giorgio Chiarini, *Osservazioni sulla tecnica poetica del «Cantar de Mio Cid»*, «Lavori Ispanistici» 2 (1970): 7-45.

D'Agostino 1998 = Alfonso D'Agostino, *Angustia y esperanza: «Cantar de Mio Cid», v. 14b*, «Voz y Letra» 9 (1998): 3-18.

D'Agostino 2001 = Alfonso D'Agostino, *Modestas experiencias de un antologista de los primeros siglos*, in Giuseppe Bellini, Donatella Ferro (a c. di), *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli Amici offrono a Manuel Simões*, Roma, Bulzoni 2001: 91-101.

D'Agostino 2004 = Alfonso D'Agostino, *Testo ed esegesi di «Cantar de Mio Cid», v. 2275*, in Patrizia Garelli, Giovanni Marchetti (a c. di), «Un hombre de bien». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, I, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2004: 311-22.

D'Agostino 2006a = Alfonso D'Agostino, *La metrica del «Roncesvalles» navarro*, «Cultura Neolatina» 66 (2006): 333-63.

D'Agostino 2006b = Alfonso D'Agostino, *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, seconda edizione corretta e accresciuta, Milano, CUEM, 2006.

D'Agostino 2007 = Alfonso D'Agostino, *Mannello di diortosi cidiane*, «La Parola del Testo» 11/2 (2007): 235-76.

D'Agostino 2010 = Alfonso D'Agostino, *La teoría de Chiarini y una posible reconstrucción crítica del «Cantar de Mio Cid»*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In Memoriam*

- Alan Deyermond*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid · Universidad de Valladolid, 2010: 617-31.
- D'Agostino 2012a = Alfonso D'Agostino, *El arte de la distinción*, in Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (ed. por), *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidade, 2012 (= «Verba», Anuario Galego de Filoloxía, Anexo 68): 249-62.
- D'Agostino 2012b = Alfonso D'Agostino, «*Antiquiores non deteriores*», in Filippo Bognini (a c. di), *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, Pisa, ETS, 2012: 323-41.
- Malkiel 1945 = Yakov Malkiel, *Old Spanish «nadi(e), otri(e)»*, «Hispanic Review» 13 (1945): 204-30.
- Montaner 1995 = Alberto Montaner, *De nuevo sobre los versos iniciales perdidos del «Cantar de mio Cid»*, in *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, 1995, vol. III: 341-60.
- Montaner 2001 = Alberto Montaner, *El uso textual de la tradición indirecta («Historia Roderici», § 13 y «Cantar de Mio Cid», v. 14b)*, in Leonardo Funes, José Luis Moure (ed. por), *Studia in Honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, 2001: 439-61.
- Orduna 1990 = Germán Orduna, *La «edición crítica»*, «Incipit» 10 (1990): 17-43.
- Restori 1887 = Antonio Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del «Poema del Cid»*, «Il Propugnatore» 20/1 (1887): 97-159 e 20/2 (1887): 109-64 e 408-39.
- Richthofen 1981 = Erich von Richthofen, *Sincretismo histórico-legendario: «Poema del Cid»*, in Id., *Sincretismo literario. Algunos ejemplos medievales y renacentistas*, Madrid, Alhambra, 1981: 8-37.
- Rodríguez Molina 2004 = Javier Rodríguez Molina, «*In dubio pro códice*»: *tiempos compuestos y enmiendas editoriales en el «Poema de Mio Cid»*, «Boletín de la Real Academia Española» 84 (2004): 131-71.

RIASSUNTO: In vista di una nuova edizione del *Cantar de Mio Cid*, l'autore propone uno *specimen* dei primi 99 versi dell'opera, pubblicati in una doppia edizione sinottica: un testo interpretativo e una ricostruzione critica. Il primo è fedele al manoscritto unico, limitandosi a correggere le sviste del copista; la seconda si basa sulla teoria metrica già illustrata dall'autore in altri saggi, ma fa appello anche alla tradizione indiretta, all'*usus scribendi*, alla *conformatio textus* e alla logica interna del racconto. Il testo è corredato da note filologiche.

PAROLE CHIAVE: *Cantar de Mio Cid*, testo interpretativo, ricostruzione critica.

ABSTRACT: As part of his work on a new edition of *Cantar de mio Cid*, the author presents a sample of the first 99 verses of the poem in a twofold synoptic version, with an interpretative text and a critical reconstruction. The first is true to the single manuscript and only corrects the copyist's mistakes. The latter is based on the metric theory that was explained by the author in other essays, enriched by the resort to indirect tradition, *usus scribendi*, *conformatio textus* and the plot's inner logic. The text is accompanied by philological notes.

KEYWORDS: *Cantar de Mio Cid*, interpretative text, critical reconstruction.

«DE LE SOE DESFORTUNE E DE TUTE LE
SOE PROSPERITADE NE FECE DOY LIBRI»:
UN *APOLLONIO DI TIRO* RITROVATO

1. IL VOLGARIZZAMENTO

Le pagine seguenti costituiscono la prosecuzione del lavoro sul ms. Codex 313 della Rare Book and Manuscript Library presso la Pennsylvania State University di Philadelphia, appartenuto in passato alla collezione privata di Hermann Suchier, di cui ho fornito una descrizione in questa stessa sede. Come ho avuto modo di verificare, tale codice formava in origine, assieme al ms. UCR 93 della Bancroft University Library di Berkeley, una miscellanea latina e volgare a predominante devota, i cui testi sono databili tra la prima metà e gli anni 70 del XV secolo; al suo interno una mano ha copiato cinque testi narrativi di diversa estensione, tra cui quattro completi, che ho intitolato rispettivamente *Vita di Santa Eufrosina*, *Storia di Giovanni l'eremita*, *Storia di un re superbo umiliato* e *Vita di Amelio e Amico*, e un volgarizzamento acefalo della *Historia Apollonii regis Tyri*, fin qui inedito.¹ Quest'ultimo arricchisce ulteriormente il quadro della fortuna italiana della storia di Apollonio di Tiro, in prosa e in versi, che negli ultimi anni si è andato via via precisando;² merita quindi di ottenere ora una edizione completa, in attesa di proseguire l'impegno con gli altri testi volgari della silloge.

Avendo già trattato nel contributo precedente il problema della redazione latina che l'autore ebbe per modello e i tratti salienti del suo lavoro su di esso, mi limiterò qui a richiamarne i dati essenziali.³ A differenza degli altri volgarizzamenti italiani della *Historia Apollonii* (d'ora in poi *HA*), che sono riconducibili in varia misura a una redazione secondaria denominata *Stuttgart Redaktion (RS)*, il testo di Philadelphia, che pure segue da presso il dettato latino, non presenta elementi probanti a favore di tale filiazione, né d'altronde sussistono dati solidi per collegarlo con altre sottoredazioni, almeno sulla base delle informazioni offerte

¹ Sacchi 2013; la silloge era già stata descritta da Kümmel 1906.

² Cf. Robins 2004, Sacchi 2009, Sacchi 2014.

³ Cf. Sacchi 2013: 266-67.

dal censimento di Klebs, a eccezione di qualche caso sporadico, che verrà segnalato nelle note.⁴ La prossimità maggiore che si riscontra nel corpo della narrazione rimane quella con una delle due redazioni più antiche, la cosiddetta redazione *B* (o *RB*), ma le coincidenze riguardano ora uno ora l'altro dei pochi testimoni superstiti di quest'ultima, nessuno dei quali comunque proviene con sicurezza dall'area a cui è ragionevole riferire il nostro volgarizzamento.⁵ Per quello che si può dedurre dalla parte che ci rimane (una buona metà del totale) la narrazione rispetta la *fabula* di Apollonio senza deviazioni, che peraltro sono limitate anche nelle altre versioni italiane. Rispetto a queste ultime il tratto più caratteristico è offerto dalla cura con cui si mantengono intatti i riferimenti ai culti pagani, che non vengono cristianizzati: in particolare sono notevoli i passi che descrivono il tempio di Diana a Efeso (27.8 e 48.4, dove Archistrate viene definita *sommo sacerdote* della dea), la menzione della festa dei *Neptunalia* (39.3), e l'episodio in cui il re di Tiro viene spinto a partire verso Efeso, dove ritroverà la moglie perduta, dalla visione di un *bello ioveno*, e non di un angelo, come la stessa *RB* poteva suggerire (48.1); l'intento conservativo si conferma anche in dettagli minori, come il riferimento all'incinerazione dei defunti (26.5), ai gradi del *cursus studiorum* di Tarsia (29.1) e alle modalità del supplizio a cui sono condannati gli antagonisti della famiglia (39.3 e 50.7), mentre si può registrare un solo spunto attualizzante, vale a dire il suono delle *bumbarde* con cui i marinai di Apollonio celebrano i suddetti *Neptunalia* arrivando al porto di Mileto (39.2). L'alta considerazione dell'autore per la cultura classica si manifesta d'altronde anche sul piano della lingua, sia nella ricorrenza dei calchi (come per es. «recevete spirito» da «*recipiens spiritum*» 27.3; «inrando la cella» da «*intravit cellam*» 34.1; «mi avesse dato uno poco de spatio a orare», da «*ad testandum deum horarum mihi spatium tribuisset*» 50.7), talvolta accompagnati dalla glossa volgare (ad es. «la vita gelida combatente con la morte luctante», da «*luctantem vitam cum morte*» 26.9; «do patrone governatore de la nave», da *gubernator* 39.9), sia nel ricorso al latino in alcuni passaggi chiave della storia: non solo il canto di Tarsia (41.1) e i suoi indovinelli (42.1, 42.3, 42.5), come già in altre versioni,

⁴ Klebs 1899; la maggior parte delle redazioni secondarie è ancora inedita e perciò priva di contorni ben delineati; a un'edizione della *RSI* sta attualmente lavorando William Robins.

⁵ Per una descrizione approfondita di tali codici rinvio a Kortekaas 1984: 37-54; per il testo di *RB* a Kortekaas 2004 e Kortekaas 2007.

ma anche la soluzione che il protagonista dà del primo enigma (42.2) vengono mantenuti nella lingua originale. Viceversa i casi, rari e circoscritti, in cui si devia dal tracciato della fonte fanno pensare a delle sviste, propiziate forse da corrottele nel modello, e non si inquadrano in una strategia complessiva: così ad esempio il fatto che Apollonio non rinunci a far vela verso Antiochia per ottenere la corona, ma intenda comunicare al suocero la notizia della morte della moglie attraverso dei mercanti, salvo poi essere condotto dai venti in Egitto, come voleva la *HA* (28.3); o il rovesciamento per cui non è Archistrata, riportata in vita a Efeso, a chiedere di entrare fra le sacerdotesse della dea per preservare la propria virtù, ma il medico che l'ha trovata a implorarla in lacrime di accettare questa soluzione (27.7); e nelle ultime pagine la morte improvvisa del re Archistrate nell'istante in cui ritrova con emozione tutti i suoi familiari, invece che dopo un anno trascorso in loro compagnia (51.3).

2. ANNOTAZIONI LINGUISTICHE

I dati essenziali sulla lingua della silloge volgare di cui il testo fa parte sono già stati forniti:⁶ si tratta di una *koine* settentrionale di area occidentale, la cui nobilitazione appare fondarsi più sul ricorso agli stilemi della *scripta* latina che sull'adesione alla norma toscana, di cui però non mancano le tracce; i limiti di questo innalzamento sono resi evidenti sia dalla frequenza delle oscillazioni grafiche e degli ipercorrettismi, sia dalla comparsa sporadica di tracce locali, che puntano in direzione del Piemonte. Riprendo di seguito i tratti salienti di questo amalgama, apportando alcune correzioni e limitando l'esemplificazione al volgarizzamento.⁷

La marca grafica più palese è quella latineggiante, che prevede la conservazione di H iniziale in *honestade* 27.7, *honore* 27.8, *habiendo* 29.1, *homo* 32.1, 40.2, 40.6, ecc., *beri* 'ieri' 32.6, *habito* 34.1, *hospiti* 37.5, *hora* 40.4, *honore* 47.3, e interno in *retrabere* 41.4 e nei gruppi con oclusiva, *orphaneta* 34.4, *chori* 48.4, *cathedra* 49.1, *triumphi* 49.4 (e *tribumphi* 51.2), nonché in

⁶ Sacchi 2013: 263-65.

⁷ Per le forme più frequenti segnalo solo le prime tre attestazioni.

Epheso 48.3, 49.4; il mantenimento del digramma QU per l'occlusiva velare davanti a vocale palatale (*que* 'che' 25.2, 29.4, 31.7, ecc.), di X (*expiròe* 30.2, *exercitarò* 36.2, *excepto* 39.3, *expone* 42.1, *exercito* 46.1, 50.1) e dei nessi consonantici -CT- (*lecte* 26.3, *lecto* 27.2 e 50.4, *intellecto* 26.6, *luctante* 26.9, *uncture* 27.2, *maltractata* 45.8, *nocte* 48.1, *docto* 48.6), -PT- (*scripta* 25.6, 26.4, *scripture* 26.3, 38.4, *excepto* 39.3, nonché *Egipto* 28.6, 48.10), -BSC- (*obscurò* 39.2, 40.4), -MPN- (*sompno* 48.1), -MST- (*circumstanti* 25.1) e -NSTR- (*demonstrando* 40.1, *instrumenti* 49.2); nella conservazione di J- iniziale (*iuròe* 28.5, *iuramento* 28.6, *iacere* 40.1) e interno preceduto da consonante, come -DJ- (*adiutarano* 'aiuteranno' 29.8, *adiuti* 40.8, *adiuro* 34.2), -TJ- (*recontiare* 25.5, *letitia* 27.4, 51.3, *oratione* 31.8, *pretio* 33.7, 34.5, 35.2, ecc., *tristitia* 39.9, *consolatione* 40.5, 41.3, *palatio* 45.8, 51.4, *spatio* 51.4, mentre a *pretiose* 29.5, 31.7, 45.4 si oppone *precioso* 26.7, 26.8), e -NTJ- (*eloquentia* 40.8, *presentia* 50.1), con ipercorrettismi come *benefitii* 29.8, 32.7, 32.8, *fatiasi* 'facciate' 28.4 (nonché *faiem* per *faciem* 41.1 v.10) e *incomentiò* 25.1, 26.10, 27.2, ecc.⁸ Al contrario, l'uso di <y> in forme culte è limitato a *ydolo* 33.4, 33.5, mentre in genere esso indica la semivocale in posizione finale (*boy* 25.2, *troveray* 25.7, *toy* 25.7, *baray* 25.7, ecc.) e interna (*bayla* 29.8).

Tra gli altri usi grafici annoto che a parte un caso di (*taliante* 31.5) la laterale palatale è rappresentata normalmente con <gl>: *figlola* 25.1, 26.2, 26.3, ecc., *maraveglandose* 26.2, 28.6, *voglo* 26.4, 28.3, 33.4, *dispoglando* 26.8, *piglando* 27.2, *mogle* 27.4, 28.2.

Passando al vocalismo tonico, se l'intacco di *a* non offre esempi utili a parte il dubbio *lavoraere* 32.4, la fisionomia autonoma rispetto al toscano si delinea chiaramente negli esiti di -ARIUM (-aro in *lignaro* 26.5 e *legnaro* 26.6, *navarolo* 51.7, *stari* 33.2, *denari* 34.5, 35.1, 35.2, ecc., *parlari* 40.6, 40.9; -ero in *carnacero* 33.6, *rivere* 26.1; conservato in *homicidiario* 32.4), nella resistenza tanto al dittongamento di *e* e *o* aperti (*apartene* 27.4, *richeda* 31.3, *dece* 33.2, 33.3, *pedi* 34.2, 35.5, 44.3 e *pede* 44.3, 47.2, *vene* 37.2, 43.1, *insema* 28.2, 39.8, 49.3 contro il solo *insiema* 50.1; *pò* 'può' 25.3, *foco* 26.10, *bono* 27.6, 50.2, *bona* 44.2, 51.9 e *boni* 39.1, *socero* 28.3, 51.1, 51.8, *voi* 'vuoi' 31.4 e *voli* 43.1, *vole* 33.7, 37.5, 40.8, *fora* 'fuori' 31.6, 35.1, 37.6,

⁸ Su questi usi grafici nei testi di *koinè* cf. Sanga 1990: 105-6; Cornagliotti 1990: 291-92 ne attesta la frequenza in quei testi che appunto a tale lingua comune più si avvicinano; per una trattazione sintetica delle dinamiche storiche che conducono via via all'affievolirsi dei tratti più marcatamente locali rinvio a Marazzini 1992: 3-9 e Stella 1994: 95-105.

ecc., *loco* 33.4, 34.1, 40.4, ecc., *core* 38.4, 41.2, *soni* ‘suoni’ 40.6, *poi* ‘puoi’ 40.9, *novi* 41.5), quanto all’anafonesi (*maraveglo* 42.4, *famegla* 26.3, 39.5, 40.3, ecc.; *losenghe* 33.6; *longa* 37.1, *longi* 40.1, *sponga* ‘spugna’ 43.1) che però ottiene qualche spazio (*famigla* 39.7, *principe* 40.3, *unse* 26.7-8, *ungere* 27.2, *ungie* ‘unghie’ 28.5, *adunca* 39.12, 40.9); e ancora, con particolare evidenza, nella persistenza di tracce del dittongamento di *e* chiusa in sillaba libera o seguita da *n* + sibilante (ovvero *preisa* ‘presa’ 31.6, *deseise* ‘discese’ 40.9, *mei* ‘me’ 41.3, *meisi* 51.1 e *rey/rei* ‘re’ 27.4, 42.2, 48.7, 50.2, che coesiste con *re* 27.7, 48.6, 50.2)⁹ e in qualche esito metafonetico, come *mercadenti* 28.3, *capili* 28.5, 29.6, 31.6, 40.1, ma anche *vinte* 39.4 e *credive* ‘credevi’ 27.5, entrambe con *-e* ricostruita arbitrariamente.¹⁰ La conservazione di *I* tonica (*discipuli* 26.1, 26.9 e *discipulo* 26.6, *cinere* 26.5, *infirma* 29.1, *dite* ‘dette’ 41.1 e *dito* ‘detto’ 30.1, 34.6, 34.9, ecc., *nigro* 32.5 e *nigri* 32.7, *virgine* ‘vergine’ e ‘vergini’ 33.1, *intra* ‘entra’ 37.4, *intra* ‘dentro’ 40.1, *licito* 42.4, *silva* 42.4, *ancille* 51.7) sarà dovuta per lo più a latinismo, come quella di *U* (*secundo* 25.1, 37.7, *unde* 25.4, 29.4, 37.7, ecc., *sepultura* 25.7, 29.4, *sepulcro* 32.7, 38.2, 38.3, ecc., *unda* ‘dove’ 36.2, 37.7, 38.1, ecc., *fusse* 37.1, *fundo* 39.2, *adunca* 39.12, 40.9, *dunda* 46.2, *summo* 49.4; rare le eccezioni, come *donda* 26.6, *fossi* 30.1, *fosse* 40.5, 50.5).¹¹

Tra i dittonghi latini, *AU* iniziale sviluppa *ol-*, secondo un uso più tipicamente lombardo, nelle varie forme di *oldire* 36.3, 41.8 (*olde* ‘odi’ 29.2, *oldi* 31.1, *oldendo* 31.2, 33.5, 34.4, ecc.); interno si conserva nei cultismi *laudo* 27.6, *laudare* 39.7, *causa* 31.7, 46.1, *gaudio* 47.3, 50.5, *naufrago* 49.3, 51.5, 51.5, mentre altrove dà regolarmente *o* (*cosa* 34.4, 34.9, 36.1, ecc., *poco* 31.8, 37.7, 39.10, ecc.); in *aúra* ‘ora’ 50.7 è invece secondario e ascendente (< AD HORAM). Altro dittongo secondario si osserva nelle forme *meistri* 25.5 (accanto a *maistro* 26.6, 27.1, 27.5, ecc., e *maistri* 26.5) e *peisi* 39.1, entrambe riconducibili al passaggio di *a+i* (qui per caduta della velare intervocalica) a *éi* ben attestato in Piemonte, oltre che in Ligu-

⁹ Il tratto affiora costante nei documenti dei primi secoli, come si evince dalla lettura di Stella 1994: 87, 94, 103-4 e Gasca Queirazza 1966b: 50; tra Quattro e Cinquecento tuttavia le sue tracce scritte si riducono, cf. Cornagliotti 1976: LXXV, Cornagliotti 90: 293, Buono 1998: 486, Bellone 2012-2013: 22, quando non mancano del tutto, cf. Vitale Brovarone 1978: 48 e Rossebastiano 1998: 906.

¹⁰ Cf. Cornagliotti 1990: 292-3, Stella 1994: 94-5 e 100.

¹¹ Cf. Cornagliotti 1990: 293.

ria.¹² Infine, un punto di contatto col toscano riguarda la riduzione dei dittonghi discendenti in posizione finale, per quanto minoritaria e limitata quasi esclusivamente ai monosillabi: *ma'* 31.2 (*may* 29.6, 30.1, 31.4, ecc.), *de'* 31.7, 33.3, *ba'* 35.5 e *a'* 'hai' 41.4 (*bay* 32.4, 41.7), *fu'* 44.5, *conservara'* 34.5, *asa'* 43.1.

Quanto alle vocali atone è notevole anzitutto la conservazione di *e* pretonico, in particolare nei prefissi *re-*, *de-*, *des-* (*recevuto* 25.4, 51.4, *re-sguardando* 27.5, *recreare* 27.7, 40.5, *respose* 29.2, 29.3, *recerchare* 31.2, *repigliare* 41.8, *revoltandose* 40.6, *descendere* 41.4 e *descendendo* 48.3, *desveglándose* 48.2, *despiacere* 50.2 *desfortune* 51.8; inoltre *arecordandose* 36.4);¹³ mantenute anche *i* (*lignamo* 25.5, *intrare* 25.5 e *intrando* 34.1, 45.8, 48.5, *lignaro* 'pira funebre' affiancato a *legnaro* 26.5, *fidele* 28.6 e *fideli* 47.1, *continere* 34.3, *vin-deta* 46.5, *piscatore* 51.4, 51.5, 51.6) e *u*, sia pretonico (*aparturito* 25.1, *suspirando* 25.2, 37.5, *gubernatore* 25.3, 39.9, *aparturendo* 29.3, *voluntade* 39.1, *sua-vi* 40.6, *immaculata* 44.2) che postonico (*populi* 36.2 e *populo* 46.3, 46.5, *masculo* 36.3, *periculi* 40.10), nonché *o* in *occidere* 31.6, 31.7, 31.8, ecc., *occidisse* 44.7, 50.6; sono invece circoscritti ma significativi di un avvicinamento alla pronuncia i casi di *u* da *o* (*cusí* 25.2, 26.6, 26.10, ecc., *muntando* 28.6, *bumbarde* 39.2, *trumbete* 39.2).¹⁴

Le atone finali si rivelano maggiormente instabili, ma piú che le cadute, assai rare (registro soltanto *son* 45.7, *qual* 46.4, 48.5, *esser* 51.5; in posizione interna solo *disnato* 40.3, e forse in *dine* per *disene* 34.8), paiono numerosi i segni di reintegro arbitrario, che produce nei nomi e negli aggettivi vari metaplasmi e qualche errore vero e proprio (v. *infra*), ma affiora anche in campo verbale, come nei tre casi di III singolare del congiuntivo presente in *-o* (*apareglo* 'prepari' 26.4, *salvo* 'salvi' 40.1, *mando* 'mandi' 40.7) e in alcune forme seguite da pronomi enclitici, del tipo *vedendelo* 37.2, *confortolo* 'confortalo' 40.9, *prendendelo* 44.2.

Il quadro delle consonanti è decisamente piú oscillante nella resa grafica, a cominciare dalle geminate primarie e secondarie, che risultano so-

¹² Il fenomeno, individuato da Salvioni 1904: 524-6, ha varie attestazioni antiche, su cui cf. Gasca Queirazza 1966b: 27 e Stella 1994: 95 e 100, a cui fanno seguito quelle in testi di *koinè* segnalate da Cornagliotti 1990: 295.

¹³ La stessa tendenza ricorre nei testi esaminati Sanga 1990: 107 e da Cornagliotti 1990: 293-4, dove si ipotizza fra l'altro la possibile intersezione di *arecordandosi* con l'esito locale *ar* < RE.

¹⁴ Cf. Gasca Queirazza 1966a: 62-3.

stanzialmente in equilibrio con le rispettive scempie; tuttavia la loro ripartizione è difforme, poiché tra le prime prevalgono le lettere astate (*offerse* 33.2, *afflita* 44.4, *affligeva* 45.2; *mille* 25.6, *bella* 27.7, 33.2, 39.6, ecc., *quello* 28.1, 32.7, 51.7 e sim., *novelle* 31.2, 37.2, e sim., *villa* 32.4, *metallo* 32.7, 38.2, 47.2, *ello* 32.3, 39.9, 39.12, ecc., *collo* 44.1, *intelletto* 42.4, *vegiarello* 51.6; *cassa* 25.5, 25.8, 26.1, ecc., *possessione* 26.1, 28.3, 49.5, *passano* 28.3 e sim., *promessa* 32.3, *fidelissimi* 32.5, *apresso* 32.7, 34.6, 41.6, *compassione* 34.4, 35.1, *possiamo* 38.1 e sim., 40.6, *bellissimo* 40.2, *partisse* 41.5, *sapientissima* 41.8, *frigidissimi* 44.5, *pessima* 44.6, *cupidissimo* 45.4, *adesso* 40.8) rispetto alle altre (*abbatudo* 41.3; *occidere* 31.6, 31.7, 31.8, ecc. e *occidisse* 44.7, 50.6, *peccato* 32.5, 44.1, *ecce* 34.5, *ecco* 34.7; *immacolata* 40.10, *summo* 49.4; *anni* 29.1, 29.2, 37.1, *innocente* 31.7, 48.2, *danno* 44.1; *discorrere* 26.10, 27.3, *terra* 28.1, 29.4, 33.1, ecc., *horribilità* 33.6, *narrando* 35.6 e *narra* 48.2, *correva* 36.3 e *corre* 42.4, 46.4; *littere* 26.3, 29.6) mentre tra le seconde il rapporto si inverte (*dubi* 36.3, *gabano* 51.5; *picola* 27.3 e *picolina* 28.2, 44.6, *toccare* 27.4, 35.1, *acompanata* 42.4, *ricchezza* 46.5; *fugite* 32.2, *fugendo* 48.7; *infiammata* 42.5, *femina* 32.4, 32.5, 36.3, ecc., *caminay* 48.7 e sim., *camino* 48.3; *dona* 25.1, 25.6 e *done* 36.4, *madona* 29.7, 40.8, *ingani* 32.5, *àno* ‘hanno’ 32.8, 38.2, 40.4, ecc.; *tropo* 27.7, 35.6, ecc.; *narargli* 28.1, *smarita* 33.5 e *smarito* 34.4, 34.8, *narando* 34.3 e *narava* 45.5, *ariva* 37.4, *tera* 40.10; *fato* ‘fatto’ 25.2, 31.4, 31.7, ecc., *tuto* 28.1, 34.4, 34.8, e sim., *bruta* 31.1, *soto* 32.1, 39.9, *citadini* 32.5, 32.8, 38.4, ecc., *citade* 32.5, 33.1, 34.3, ecc. e *cità* 39.6, 39.10, 40.3, ecc., *fata* 32.6, *atorno* 38.4, *rote* 39.5, *aspeto* 40.2, *mete* 41.6, *perfetamente* 45.1, *vendeta* 45.8 e *vindeta* 46.5; *mezo* 28.1, 29.1, 31.6, ecc., *amazare* 44.1, *alegreza* 45.2, *piazza* 46.3; invece *rofiano* 33.4, 46.6; *alora* 27.4, *bellissima* 31.1, *scelerata* 32.4, *vila* 32.6, *capili* 40.1, *beleza* 44.7, *alegreza* 45.4, *debelare* 46.1, *sepelire* 48.9, *vilano* 50.6, *donzelo* 51.5; *casa* ‘cassa’ 25.6, 25.7, 48.9, *compasione* 34.6, *asay* 36.1, *asaltato* 41.5, *asetandose* 44.4, *principe-sa* 48.3, *trovase* 48.9); anche i rari ipercorrettismi rispettano tale proporzione: *cosse* 25.8 e *cossa* 34.8 (ma *cosa* 34.4, 34.9, 36.1, ecc.), *posse* ‘pose’ 34.6 (che andranno confrontati con la resa delle sibilanti, v. oltre), *deformata* 31.1, di contro a *necessaria* 40.8, *recommandata* 44.6.¹⁵

La lenizione delle sorde intervocaliche ha invece pochissime attestazioni: *podesse* 25.5, 25.8, 46.3 e *podeva* 46.3 (ma *poterà* 25.3, 25.4, ecc.), *gitada* 26.1, 39.1 e *gitadi* 39.1 (ma *gitata* 29.4), *maridase* 28.5 (ma *maritata* 45.7, *maritare* 48.10), e *abbatudo* 41.3 (per il resto i participi hanno sem-

¹⁵ Cf. Cornagliotti 1990: 294.

pre la sorda); in *vendola* 32.7 si arriva al dileguo (ma *vedendo* 25.1, 26.3, 27.1, ecc., in un caso corretto su *vend-* 32.1); il contrasto a questa tendenza è confermata dalla scelta culta delle sorde in *sequenti* 32.7, *precava* 33.5, *preco* 36.2, *precando* 41.5 (ma *pregando* 27.7, ecc.), e nell'ipercorretto *vite* 'vide' 26.1, 26.2, 40.1 (ma *vide* 38.4, 51.4).

Un esito riconducibile con ogni probabilità a norma grafica di *koinè* lombarda è quello di CL in <g> per l'affricata palatale sorda, sia iniziale, con *giusa* 'chiusa' 25.5, 48.9, *giodere* 'chiudere' 29.4, *giamarmi* 39.5, *giamerà* 39.5, 39.11, *giama* 39.12, *giamato* 40.3, 48.6, *giaramente* 'chiaramente' 50.6, sia interno, con *ogi* 'occhi' 27.3, 38.5, *degjaralle* 'risolverle' 41.7, a cui si aggiungono (da TL) *vegjo* 26.6, 51.2, 51.3 e *vegiarello* 51.6; ma in posizione interna è presente anche <gl> per la laterale palatale, in *apareglato* 26.5 e *apareglava* 26.6, *zenoglone* 33.5, *zenoglo* 44.3, *inzenoglareno* 48.5 e sim., e *vegleza* 51.8;¹⁶ regolare invece l'affricata palatale sonora da GL interno in *ungje* 28.5.¹⁷ Nel caso di C e G seguite da vocale palatale prevalgono le grafie conservative, con *cercando* 26.9 e sim., *certi* 32.1, *cento* 33.3, *cescaduno* 33.7, *cella* 34.1 ecc., e *gelida* 26.9, *gelato* 26.10, 27.3, *gente* 40.2, *genero* 48.1, 48.2, 48.3, ecc., *generòe* 51.7, e solo nel caso della sonora si ha qualche traccia del passaggio all'affricata dentale, in *zente* 31.1, 38.3, 38.5, ecc., *azunzerò* 33.3 e nei già visti *zenoglone* 33.5, *zenoglo* 44.3 e *inzenoglareno* 48.5: questo secondo esito, diffuso dal Piemonte orientale alla Liguria, coincide con un uso grafico fra i più tipici della *koinè* di matrice lombarda.¹⁸ Anche J iniziale ha quest'ultimo risultato in *zà* 'già' 29.1, 31.3, 37.1, ecc., ma pure qui, come visto, prevalgono grafie diverse, da quella latineggiante di *iuròe* 28.5 (e *adiuro* 34.2, *coniuro* 45.6, nonché *iniuria* 29.7), *iuramento* 28.6, *iacere* 40.1, a quella toscaneggiante di *gitare* 25.2 e sim., *giovano* 33.6, *gioveneta* 42.4. Lo stesso vale per TJ, con *piazza* 31.1, *tristeza* 31.5, *denanze* 50.6 (*denançe* 30.1, *denance* 33.6, 34.8, 35.2, ecc.), *brazze* 51.3 (e con <s> *rasone* 31.3), conservato in *diligentia* 25.8, 26.2, 27.6, *scientia* 26.6, *letitia* 27.4, ecc.; per DJ in *azunzerò* 33.3, *mezo* 26.6, 28.1, 29.1, ecc., *hozi/ozzi* 'oggi' 39.4, 39.11, 46.4, *zusa* 'giù' 45.2, mentre è costante <i> in *iorno* 26.1, 32.5, 32.7, ecc., *iorni* 35.5, 37.3, 37.6, ecc., e <di> in *adiutarano* 29.8, *adiuti* 40.8; per KJ abbiamo *brazzo* 30.2 e *brazze* 51.3, *menazze* 32.2, *ari-*

¹⁶ Cf. Sanga 1990: 84-5 e 109; l'uso di <g> in posizione interna è registrato da Cornagliotti 1976: LXXVI e Cornagliotti 2006: 459 (con oscillazione simile rispetto a <gl>), Rossebastiano 1998: 906.

¹⁷ Cf. Cornagliotti 1976: 97, 107.

¹⁸ Cf. Sanga 1990: 80-4.

zato 37.4, *abrazando* 45.4, 46.3, *abrazare* 49.1 e *ambrazava* 45.4, mentre con <s> solo *impesata* ‘impeciata’ 25.8. All’esito di IJ in laterale palatale si è accennato sopra: *dispoglando* 26.8, *figlola* 27.3, *famegla* 26.3, 39.5, 40.3, ecc., e *taliante* ‘tagliente’ 31.5.¹⁹

L’incertezza grafica riappare nella resa delle fricative, sia dentali (per cui come si è visto *cassa* 25.5, 25.8, 26.1, ecc. si alterna a *casa* 25.6, 25.7, 48.9, *cossa* 34.8 a *cosa* 34.4, 34.9, 36.1, ecc.), sia palatali, per cui a partire da X abbiamo *lassa* 25.7, *lassato* 26.3, ma *laso* 28.4, *lasò* 28.5, 44.8, *lasato* 31.7, ecc., *disse* 26.3, 39.7 ma *dise* 26.1, 26.6, 26.7, ecc. mentre la scempia è costante in *usí* 31.6, 34.6, 41.4, *usito* 34.7, *usendo* 35.1, 40.6, *usire* 40.4, 40.5; da SC troviamo *deseise* ‘discese’, *patise* ‘patisci, permetti’, *cognose* 33.5, *cognosuto* 34.1, 37.1, mentre *scelarata* 32.4, *discipuli* 26.2, 26.10, *discipulo* 26.6, 26.7, 27.4, *scientia* 26.6, 27.6, 40.8, ecc., *cognoscendo* 27.7, 49.1, *cognosce* 39.12, *descendendo* 28.1, 33.1 e sim. si rivelano dei cultismi, anche alla luce dell’esito ipercorretto *scilentio* 40.2; i rari casi da STJ e SJ infine hanno sempre <s>: *uso* 34.1, 34.6, *basando* 25.6, *brusato* 46.5.²⁰

Nella morfologia spicca anzitutto, come accennato sopra, la frequenza dei metaplasmi nominali, come *giovano* 33.6 e *ioveno* 26.6, 27.1, 34.2, ecc., *regnano* ‘reame’ 28.3, *nomo* 28.4, 40.1, *pultrono* 32.1 (ma *poltrone* 32.4), *principo* 45.6, *lo signori* 40.8, *li pirate* 32.1, 33.1, 33.2, ecc. *madra* 29.3, *la mane* 44.2, 44.3, *la voglie* ‘voglia’ 44.2, *le parte* 26.10, 28.6, *le vestimente* 28.5, 37.7, 48.4, ecc. (ma *vestimenti* 32.7, 46.3) e *le veste* 37.3, *le mane* 33.6, 45.5, 48.7, *le arte liberale* 36.1, 36.3, *le voce* 40.1, *le nave* 40.3, *le tribulatione* 44.4, *le meretrice* 46.6, *le virgine* 48.4; e aggettivali come *grando* 32.6, 36.4, 44.1, ecc., *regale* ‘regali’ 25.6, 45.4, *granda* 39.6, 40.10, 45.1, ecc., *grande* f. pl. 49.2.²¹

Nei numerali si ha distinzione di genere tra il maschile *doy* ‘due’ 35.1, 39.10, 39.11, ecc., e il femminile *doe* 39.11; inoltre registro *dece* 33.2, 33.3, 39.8, *vinte* 33.2, 39.4, *otentia* 33.3, *ducenti* 41.3, 51.6, *cinquecenti* 41.6.

Delle forme toniche di pronomi personale è interessante anzitutto

¹⁹ Cf. Cornagliotti 1976: LXXVI.

²⁰ Analoghe alternanze sono segnalate da Cornagliotti 1990: 295; cf. inoltre Bellone 2012-2013: 23.

²¹ Verosimilmente erronei invece (e corretti nel testo) *sepulturo* ‘sepoltura’ 26.4 (immediatamente dopo: *sepultura*), *morto* ‘morta’ 37.7, *signora* ‘signore’ 39.9, *lacrimo* ‘lacrime’ 41.3 (*lacrime* 46.3, 49.2). Il tratto, diffuso nei testi piemontesi quattrocenteschi (cf. Cornagliotti 1976: LXXVII, Cornagliotti 1990: 295), trova a sua volta corrispondenze con l’uso proprio della *scripta* settentrionale, cf. Sanga 1990: 109-10.

il già citato *mei* 41.3, eccezionale rispetto a *me* tonico 25.4, 29.5 e atono 25.2, 27.4, 30.1, ecc.; costanti *tu* 25.3, 27., 27.4, ecc., *ello* 32.3, 39.9, 39.12, ecc., *ella* 27.7, 38.2, 50.4; *noi/ noy* 26.7, 39.7, 40.4, ecc., *voi/ voy* 28.4, 29.5, 29.7, ecc., *sé* 31.2, 33.3, 34.8, ecc., mentre per la III plurale si ha *quelli* 28.2, 28.6, 48.10. Tra i pronomi atoni soggetto ricorre spesso *al* proclitico, maschile (29.6, 31.2, 37.2), femminile (33.2, 39.7, 45.5, ecc.) e neutro in costruzioni impersonali (34.7, 35.4, 38.2, ecc.),²² mentre si ha un solo caso di *le* plurale enclitico in frase interrogativa, 37.5; tra le forme oblique *gli* masch. 28.3, 31.3, 33.3, ecc., e femm. 25.5, 29.2, 35.6, ecc., si affianca a *li* masch. 27.4, 32.3, 40.1, ecc., femm. 31.1, 32.8, 35.6, ecc.; *ve* 39.8 fa eccezione rispetto a *vi* 28.4, 29.3, 29.7, ecc., come *si* 43.1 rispetto a *se* 25.2, 26.4, 26.6, ecc.

Nei possessivi registro *mio* 26.6, 26.7, 28.3, ecc., *mia* 25.2, 28.4, 29.2, ecc., *mei* 28.3, 37.5, 45.1, *mie* 41.7; *tuo* 25.2, 27.6, 29.4, ecc., *toa* 27.6, 29.5, 31.7, ecc., *toy* 25.7, 38.2, 39.9, ecc., e l'invariabile *to* 45.3; *suo* 25.8, 27.1, 27.4, ecc., *soa* 25.1, 25.6, 27.7, ecc. accanto a *sua* 26.1, 26.4, 28.2, ecc., *soi/ soy* 26.1, 26.3, 34.8, ecc., *soe* 30.3.

Tra gli indefiniti vanno segnalati i casi particolarmente dubbî di *tu'* 'tutti' 29.8, 35.1, 48.1, e *tue* 'tutte' 43.1, rispetto a cui le forme intere prevalgono largamente (in part. *tuti* 32.7, 34.5, 35.6, ecc., *tute* 39.6, 39.11, 45.1, ecc.).

La coniugazione verbale mostra alcuni tratti marcati ampiamente diffusi, a partire dalle desinenze di II plurale in *-ati*, *-eti*, *-iti*: all'indicativo presente *aveti* 26.6, 46.6, 47.1, *sapeti* 29.2, *positi* 'potete' 38.5, ecc.; all'imperfetto *servivati* 46.6; al futuro semplice *saperiti* 29.3, *trovariti* 29.7; al congiuntivo presente *sapiati* 28.3, 29.3, 32.6, ecc., *fatiati* 28.4, *siati* 46.6; all'imperativo: *portati* 26.2, 46.6, *ascoltati* 29.3, *andati* 29.7, *montati* 29.8, *narati* 29.8, *diti* 37.5, 39.12, *portati* 38.3, *cercati* 39.11, *fati* 46.5 (con *-e prendete* 26.2, 38.3, *metete* 26.10 e *metite* 45.1, *ponete* 38.5, *corite* 45.1).²³

Alla III plurale, a esclusione che nel presente indicativo (*passano* 28.3, *giovano* 33.6, *ano* 40.4), è largamente prevalente l'uscita in *-eno*, su cui nuovamente convergono l'esito dialettale e quello di *koinè*: all'ind. impf. *staveno* 27.8, 35.1, *alegraveno* 28.2, *aveveno*, 32.3, *cercaveno* 33.1, *intraveno* 35.1, *daveno* 35.1, *usiveno* 35.1, *donaveno* 36.4, *faceveno* 39.5, 49.4, *teneveno* 49.4, *cridaveno* 50.2, *credeveno* 50.5, (contro *avevano* 36.3, 50.5, *dicevano* 48.4,

²² La forma è segnalata tanto da Gasca Queirazza 1966a: 94-5 quanto da Vitale 1978: 50 e Cornagliotti 1990: 295.

²³ Cf. Cornagliotti 1976: LXXVII, Stella 1994: 95 e Bellone 2012-2013: 25.

piangevano 49.3, *volevano* 50.7, *erano* 51.1); all'ind. pf. *incomentioreno* 28.2, *promisseno* 28.6, *alegraveno* 28.2, *arivareno* 32.1, *prendereno* 32.2, *conduseno* 32.2, *credeteno* 32.7, *ordinareno* 32.7, *feceno* 32.8, 39.2, 47.2 *ordinareno*, *navigareno* 33.1, *fureno* 39.1, *comprareno* 39.5, *ornareno* 39.5, *diseno* 39.7, 39.12, 48.10, *defendereno* 44.7, *prendereno* 44.7, *corseno* 45.2, *trovareno* 45.2, *navigareno* 48.3, *intrareno* 48.3, *inzenoglareno* 48.5, *veneno* 50.1, *feceno* 50.7, *foreno* 50.7 (contro il solo *gitòno* 'gettarono' 25.8); al cong. pres. *faceno* 35.1, 39.4 *acompreno* 39.4 (ma *siano* 25.7, *abiano* 29.4, *vadano* 39.4, *siano* 46.5); al cong. impf. *facesse* 25.5, 29.7, *fuseno* 29.7, *prendeseno* 51.4, *menaseno* 51.4 (contro *avesano* 37.6).²⁴ Rimane dubbia la forma *apartegni* 'appartengono' 37.5, che sembra tradire l'indebolimento della vocale finale nel parlato.

Percorrendo rapidamente i vari settori della diatesi verbale, annoto all'indicativo presente la prevalenza dell'uscita in *-e* alla II singolare, con *cognose* 33.5, *dice* 37.7, 50.4, *maravegle* 40.3, *patise* 44.4 (ma *tochi* 27.4, *vai* 41.4, *dei* 42.2); mentre alla I plurale, i cui casi utili sono decisamente pochi, *abiamo* 29.6, 50.4 e *possiamo* 38.1 si affiancano a *damo* 38.2, *invitamo* 39.7, *voglamo* 50.2, *piangemo* 37.3. La I singolare delle forme deboli di perfetto esce in *-ay* (*adoray* 33.5, *declaray* 48.6, *caminay* 48.7, ecc.), quella delle forme forti in *-e* (*naque* 44.5, *pervene* 48.7, *hebe* 48.10, *fece* 48.9 ma *feci* 45.7), mentre alla III singolare, detto che l'uscita debole è in *-òe*, con una proiezione verso il toscano (*comandòe* 26.5, *restòe* 26.8, *deliberòe* 27.7, ecc., rispetto a cui fa eccezione solo il dubbio *domandòy* 25.5) e che tra quelle forti spicca il tipo in *-ete/-ite* (*ponete* 27.8, *prendete* 34.8, *morite* 29.3, *fugite* 32.2), è notevole la comparsa, per quanto estemporanea, di *sguardà* 37.7 e *sposè* 47.3, entrambe attestate in antico piemontese.²⁵ Al congiuntivo presente la I singolare esce in *-a* (*staga* 36.2, *abia* 40.3, 45.7, *vogla* 41.8, ma anche *perdona* 50.6), la II in *-i* (*faci* 25.3, *vogli* 27.4, 35.5, *debi* 31.7, *habi* 34.2, 42.4, *vogli* 34.2, *dichi* 34.6, ecc.), la terza per lo più in *-i* (*salvi* 40.10) e in *-a* (*debia* 31.4, *para* 39.4, *pianga* 39.4, ecc.), ma come segnalato si hanno tre casi con *-o*, *apareglo* 26.4, *salvo* 40.1, *mando* 40.7, che paiono segnale di reintegro della vocale caduta, da confrontare con i casi analoghi osservati nella morfologia nominale.²⁶ All'imperfetto le tre persone del singolare escono per lo più in *-e* (I *partisse* 41.5, *avesse* 48.6; II *occidisse* 50.6, *avesse* 30.1; III *volisse* 37.6). Il tipo più comune di condizio-

²⁴ Cf. Cornagliotti 1990: 295-6, Sanga 1990: 110, Stella 1994: 95 e Rossebastiano 1998: 907.

²⁵ Cf. Stella 1994: 81.

²⁶ Un caso simile viene segnalato *ibi*: 95.

nale è in *-ebe* (alla I pers. *arebe* 30.1, *perderebe* 39.11, *amaistrarebe* 42.4; alla III *sarebe* 37.2) ma si trovano anche *poterabe* 34.4 e *poterìa* 45.7. Al participio passato registro un caso di forma apocopata, *montà* ‘salito’ 40.3,²⁷ e l'estensione della desinenza in *-uto* in *sbagotuto* ‘sbigottito’ 32.2, mentre al gerundio trovo diversi esempi di forme in *-ando* per la seconda e la terza coniugazione: *habiendo* 25.1, 34.1, *siando* 32.6, 42.4, 51.2, *dicando* 50.7, *partando* 29.5.²⁸

Per l'avverbio, oltre alla stabilità dell'uscita in *-mente* (*fortemente* 25.1, *delicatamente* 26.8, *diligentemente* 26.9, ma anche *cativamente* 34.2, *altramente* ‘altrimenti’ 27.4, ecc.) sono da ricordare le forme in *-a* tipicamente settentrionali, alcune assai frequenti: *pura* 26.7, 31.5, 31.8, ecc. a *insema* 28.2, 39.8, 49.3 (e *insiema* 50.1), *unda* 28.4, 29.4 *fora* 31.6, 34.6, 34.7, ecc., *voluntera* 31.8, *adunca* 39.12, 40.9, *zusa* 45.2, *dunda* 46.2 e *donda* 26.6.²⁹

In campo sintattico, entro un quadro assai poco variegato, che vede gran parte delle strutture periodali fondarsi su uno o più gerundî associati alla proposizione principale, si può segnalare la ricorrenza delle infinitive apreposizionali, rette in particolare da verbi di movimento, del tipo *vado prendere* 28.3, *è venuto capitare* 29.5, *se ne andòe ascondere* 31.5, *andarò vedere* 38.3, *andare parlare* 39.11, ecc. (contro *sono venuto a vedere* 40.3),³⁰ ma anche di categoria diversa, per es. *fece voto non farsi tagliare* 29.6, *ha mandato ricercare* 31.2, ecc.

Il lessico, a sua volta, è dominato dai cultismi, come si è notato di frequente nelle pagine precedenti; solo di tanto in tanto affiorano forme più colloquiali, e pochissime paiono di marca locale, come *maestri de lignamo* ‘maestri d'ascia, falegnami’ 25.5, e *butare* ‘mettere’ nelle locuzioni *butare in cinere* 26.5, *butare fora* 39.8, *scorezarse* ‘corrucciarsi’ 32.4, *carnacero* ‘carnefice, torturatore’ 33.6 e forse anche *bergata* ‘brigata’ 32.7: tuttavia anch'esse, una volta accostate alle altre tracce via via emerse fino a qui, contribuiscono a rafforzare l'ipotesi dell'appartenenza del testo al Piemonte, più precisamente alla sua parte orientale, maggiormente aperta ad influssi di provenienza lombarda; dal proseguimento dello studio sugli altri testi della raccolta potranno venire ulteriori elementi di prova.

²⁷ Cf. *ibi*: 79 e Gasca Queirazza 1965: 35.

²⁸ Cf. Cornagliotti 1990: 295, Sanga 1990: 112.

²⁹ Cf. Cornagliotti 2006: 458.

³⁰ Cf. per un caso simile Gasca Queirazza 1966a: 29.5.

3. CRITERI DI EDIZIONE

Grazie alla sua fedeltà alla fonte il volgarizzamento è stato inquadrato agevolmente nei capitoli in cui la *HA* viene in genere ripartita (da 25 a 51, dopo la lacuna iniziale); ciascuno di essi viene scandito da commi di qualche rigo per facilitare la consultazione e il raffronto con il commento e l'analisi linguistica; tra parentesi quadre sono indicate le carte del manoscritto secondo la numerazione più recente (14r-22v), che rispecchia la sua consistenza attuale.

Gli interventi sul testo sono limitati all'indispensabile: divido le parole, sciolgo le abbreviazioni, distinguo *u* da *v* sulla base del valore fonetico, riduco *j* a *i*, inserisco secondo l'uso attuale le maiuscole e la punteggiatura, compresi gli accenti e gli apostrofi, i quali hanno valore diacritico in particolare nei casi seguenti: *à* 'ha' 39.12, 45.8, *á* 'hai' 41.4, *àno* 'hanno' 32.8, 38.2, 40.4, ecc., *de*' 'dei' 31.7, 33.3, *dì*' imperativo di *dire* 35.4, 39.10, 40.7, ecc., *fe*' 'fece' 27.4, *fu*' 'fui' 44.5, *ha*' 'hai' 35.5 *ma*' 'mai' 31.2, *mo*' 'ora' 34.3, *ò* 'ho' 41.5, 48.10, *pò*' 'può' 25.3, *zà*' 'già' 29.1, 31.3, 34.4, ecc.

L'apparato, in coda al testo, segnala le lacune, dovute per in genere all'umidità (ogni punto tra parentesi quadre indica approssimativamente lo spazio di una lettera), i ripensamenti del copista – che per lo più ha tirato un rigo inserendo di seguito la lezione preferita (*add.* = *addidit*, *praem.* = *praemisit*), ma talvolta ha semplicemente sovrascritto alcune lettere (*corr.* = *correxìt*) – nonché gli interventi del sottoscritto (*emend.* = *emendavi*; *suppl.* = *supplevi*), motivati dove opportuno nelle note corrispondenti.

4. TESTO

25.

1. [14r] <...> morta secundo la vista de li circumstanti, habiando apaturito una figlola.³¹ Apolonio vedendo la dona soa morta incomentiò fortemente a piangere e lacrimare e dire: 2. «O cara figlola del re Archistrates, o dolce sposa mia! Or que dirò al tuo padre, lo quale me ha fato

³¹ La frase si riferisce ad Archistrates, moglie di Apollonio e principessa di Cirene, nella Pentapoli (qui *Repentapoli*, 51.1), la quale perde i sensi dopo aver dato alla luce una figlia, sulla nave che sta conducendo gli sposi ad Antiochia.

tanti beni?» E poy cusí lacrimando e suspirando se gitava sopra lo corpo morto. 3. A lo quale dise lo governatore de la nave: «Signore Apolonio, tu demostri che tu sei dolce e piatoso marito; ma sapi che la nave non poterà né pò sostenere corpo morto: bisogna che lo faci butare in el mare.» 4. A lo quale Apolonio turbato respose: «Poterò io fare butare in el mare quello corpo lo quale piatosamente ha ricevuto me scampato da le unde del mare?» 5. E presto domandò³² li meistri de lignamo che menava seco per recontiare le nave,³³ e li comandò che presto facessero una cassa bene serata e giusa da ogni parte, in tal modo che la aqua non gli podesse intrare da alcuna parte. 6. Et ornando lo corpo de la dona soa cum vestimenti regale e basandolo, Apolonio lo mise in quella casa lacrimando; et gli mise soto il capo mille ducati de oro cum una carta scripta in questo modo: 7. «O chi troveray questa casa, haray mille ducati de oro:³⁴ ti prego, la mitade siano toy e l'altra mitade expendi circa la sepultura,³⁵ e sapi che questo corpo lassa dreto molte lacrime.»³⁶ 8. E poy, serato bene la cassa cum il corpo e queste cosse dentro et bene impesata,³⁷ cum grandi pianti la gitono in el mare. E poy caminando cum granda diligentia fece nutrire la figlola, la quale almancho podesse presentare al suo socero.³⁸

³² 'domandò'; per questa forma dubbia v. le *Annotazioni linguistiche*.

³³ I maestri d'ascia (*fabros navales* in RB, cf. Kortekaas 2004: 161), incaricati di riparare (*recontiare* per *reconciare*) le navi della flotta (per una locuzione simile del piemontese, *meist da bosch* ' falegname', cf. Ponza 1830-1832 II: 218 e di Sant'Albino 1859: 763).

³⁴ La cifra originaria è di venti sesterzi (cf. Kortekaas 2004: 160-1) ma nella tradizione successiva si incrementa spesso (in ambito italiano sono cinquecento i talenti del volg. A e mille i danari del volg. B, cf. Sacchi 2009: 143, 216); v. però oltre 44.5 e 48.9.

³⁵ Come si vedrà meglio nelle righe seguenti, *sepultura* traduce *funus* e va interpretato come 'funerale'.

³⁶ Per lo più le redazioni latine della HA pongono il testo della lettera nel punto in cui essa viene letta dal medico che ritrova la cassa (v. qui di seguito, 26.1), mentre RT (la *Tegernsee Redaction*) lo inserisce in entrambe le posizioni, cf. Klebs 1899: 65; l'anticipazione che qui si osserva, condivisa con gli altri volgarizzamenti italiani A, B e V (fra loro indipendenti e derivati da RS), cf. Sacchi 2009: 143, 216, 293) potrebbe essere il frutto di un'iniziativa autonoma del traduttore.

³⁷ *impesata* 'sigillata con la pece'.

³⁸ L'errore *genero* del ms. si corregge facilmente sulla base di *socero* § 51.1 e di quanto si legge nella HA (RB: *ut <pro> filia neptem ostenderet regi*, cf. Kortekaas 2004: 161).

26.

1. De lí a tre iorni la cassa fu gitada da le unde in le rivere de Effeso, apresso de uno campo de uno medico giamato Ciremone. Lo quale quel iorno visitando sua possessione, vite³⁹ su la ripa del mare quella cassa, e dise a li soi discipuli: 2. «Prendete cum diligentia quella cassa e portatimela a casa»; e cusí feceno. E lo medico benignamente⁴⁰ aprendo la cassa vite la figlola, de regali ornamenti ornata molto bella, morta, e maraveglándose dise: 3. «Oh, quante lacrime ha lassato questa figlola a li soy, mi credol!» E vedendo tanti ducati cum le littere li prese; e como hebe lecte quelle scripture, disse a la soa famegla: 4. «Presto, se apareglo⁴¹ de fargli una degna sepultura,⁴² ché per fargli grandi honori io voglio spendere [14v] molto piú in la sua sepultura che non comanda questa scripta.» 5. E comandòe che fusse apareglato il lignaro⁴³ per butare quello corpo in cinere,⁴⁴ como era usanza in quella patria de fare a li corpi de grandi maistri.⁴⁵ 6. E in questo mezo che se apareglava il legnaro, lí sopravene uno discipulo del medico, iovenno de tempo ma vegio de scienzia e de intellecto, e dise: «O maistro mio, donda aveti havuto questo corpo cusí bellissimo?» 7. Lo medico dise: «Sey il benvenuto, caro mio

³⁹ Ovvero 'vide': la forma ipercorretta con dentale sorda si ripete poche righe sotto.

⁴⁰ *benignamente* 'gentilmente, con delicatezza': in RB *leviter* o *leniter*, cf. Kortekaas 2004: 162-3.

⁴¹ Questa desinenza in *-o* alla III sing. del congiuntivo presente, che ricorre in tutto tre volte nel testo (qui e a 40.1, 407), è assai dubbia, e andrà spiegata con l'instabilità delle vocali finali nella morfologia nominale, cf. le *Annotazioni linguistiche*.

⁴² Correggo *sepulturo* in quanto associato a *degn* e seguito dalla forma in *-a* al rigo successivo; cf. comunque la nota precedente.

⁴³ Il termine, come *legnaro* al comma successivo, vale 'catasta di legna, rogo', cf. *GDLI* s.v. *legnaiò*².

⁴⁴ Ovvero 'incenerire'; il verbo *butare* ricorre in vari passi, ora con valore simile a quello dell'italiano attuale (soprattutto in costruzione pronominale), ora nel senso piú sfumato di 'mettere', come qui (v. anche *butòe fora* 39.8), che sembra un indizio di marca locale (per l'uso piemontese di *biùtè* cf. Berruto 1974: 24 e Ponza 1830: 215; non trovo riscontri a questa locuzione specifica nell'amplissima fraseologia registrata in *LEI* VI: 1371-86, s.v. *buta[r]*).

⁴⁵ L'annotazione antiquaria sull'incinerazione viene associata, come di frequente nei volgarizzamenti, al mantenimento di un dettaglio originale della *HA*, lontano dall'esperienza del pubblico; gli autori delle altre versioni in prosa preferiscono l'inumazione (cf. Sacchi 2009: 145, 217, 294), escogitando varie soluzioni per spiegare la presenza del fuoco che farà risvegliare Archistrate, riscaldandone il sangue gelato; *maistri* varrà 'signori', cf. *GDLI* s.v. *maestro*.

discipulo: pura adesso te desiderava, aciò fusi qua cum noi a fare honore a questo nobilissimo corpo. Va aduncha, e prende quello unguento precioso ch'è avenzato, et unge il corpo morto.» 8. E quello iovenno dispogliando il corpo morto, delicatamente lo unse de quello precioso unguento. E delicatamente⁴⁶ palpando li polsi e le vene, sentí palpitare le vene: restò stupefatto. 9. E piú diligentemente cercandole segni vitali, intendete che lí era anchora la vita gelida combatente cum la morte luctante;⁴⁷ e presto dise a li altri discipuli: 10. «Metete le facelle da quatro parte lentamente.»⁴⁸ E cusí feceno; e lo sangue gelato in le vene incomentiò a discorrere per le vene, sentendo il calore del foco.

27.

1. La qual cosa vedendo, lo iovenno dise al suo maistro: «O maistro, questa figlola non è morta, e ben fecisti de aspetarme! E a ciò che tu vedi che al è vero, lasimi fare.» 2. E piglando quello corpo che paría morto lo portò in uno bono lecto; e piglando de bone uncture calide incomentiò ungere e scaldare questo corpo. 3. E lo sangue gelato incomentiò a discorrere per lo corpo, e recevete spirito; e la figlola aperí li ogi, e cum una balbutiente e pietosa voce piccola dise: 4. «O tu che me tochi, ti prego non mi vogli toccare altramente che se apartene tohare⁴⁹ la figlola de rey e mogle de rey.» Allora lo discipulo cum letitia fe' domandare lo suo maistro, e li dise: 5. «O maistro, ecco qua viva la figlola la qual tu credive⁵⁰ che fusse morta.» Allora lo medico resguardando verso lo discipulo dise: 6. «O discipulo, io laudo lo tuo ingenio, la tua diligentia e la toa scientia. E non habi pagura de avere perduta la toa faticha, ché questa figlola ha portato seco grandi denarii, e aray bono premio.» 7. E lo medico fece recreare la figlola; e cognoscendo che ella era figlola de re, deliberò de tenerla [15r] como se fusse soa figlola propria, pregandola cum lacrime che ella se portasse bene circa la honestade, perché era

⁴⁶ *delicatamente*: 'delicatamente'.

⁴⁷ *la vita gelida... luctante*: in RB il giovane avverte un debole respiro (*spiramentum gracilem*, cf. Kortekaas 2004: 165) e il fatto che la vita lotti ancora con la morte (*luctantem vitam cum morte*); si noti qui che *combatente* anticipa e glossa il calco *luctante*.

⁴⁸ *lentamente*: 'mantenendo basse le fiamme'; la prossimità rispetto a RB è notevole (*subponite faculas per quattuor angulis lentas*, cf. *ibid.*).

⁴⁹ 'in modo diverso da quello in cui è lecito toccare', dove «se apartene tohare» traduce *contingi oportet* di RB (cf. *ibid.* 167).

⁵⁰ Ovvero 'credevi', v. le *Annotazioni linguistiche*.

tropo bella.⁵¹ 8. E per piú securtade del suo honore la ponete cum le virgine le quale staveno in el tempio a servire a la dea Diana.⁵²

28.

1. Or in quello mezo Apolonio cum continue lacrime navigando, pervene a Tarso e descendendo a terra andòe a casa de Tranquilione e Dionisiade. Li quali salutandogli, incomentiò a narargli tuto quello che li era intervenuto poy che era partito da loro. 2. E quelli insema incomentioreno a lacrimare per la morte de la sua mogle; ma pura se alegraveno dall'altra parte perché li era scampata la soa figlola picolina. 3. Apolonio dise: «Tranquilione e Dionisiade, cari amici mei, sapiati che io vado prendere la corona e la possessione del mio regnamo. Al mio socero non voglio tornare, poy che io ho persa sua figlola, ma gli notificarò como passano le cose per via de mercadenti.⁵³ 4. Vi ricomando mia figlola, che voy la fatiati nutricare cum vostra figlola Filotemia; e per amore de questa citade unda sarà nutricata voglio habia nomo Tarsia. E vi laso Licorida, nutrice de mia mogle, la quale harà bona cura de mia figlola.» 5. E li lasò oro e argento e vestimente pretiose in granda quantade in gaggio⁵⁴ per le spese de la figlola e de la nutrice. E iuròe che non se farebe tondere la barba né li capili, né tagliare le ungie per fine a tanto che non ritornase a prendere sua figlola e la maridase. 6. E quelli, maraveglándose de tanto iuramento, promisseno de averne fidele cura; e

⁵¹ Nella *HA* è Archistrates che implora il suo salvatore di preservare la sua onestà, ottenendo così di potersi dedicare al culto di Diana (cf. Kortekaas 2004: 167); questo rovesciamento è probabilmente il frutto di una svista, ma non manca di efficacia, e finisce per dare ulteriore risalto a un tema – il pericolo a cui la bellezza espone le donne – che ricorre tanto nella storia di Apollonio quanto negli altri racconti della silloge di Philadelphia (cf. Sacchi 2013: 262).

⁵² La connotazione pagana del culto viene conservata fedelmente, mentre gli altri volgarizzamenti italiani lo cristianizzavano, cf. Sacchi 2009: 146, 217, 296.

⁵³ L'intenzione di recarsi ad Antiochia come previsto (salvo poi essere spinto in Egitto dai venti, v. 28.6) comporta uno scarto netto rispetto al latino (*RB*: *mibi servatum regnum accipere nolo, neque ad socerum reverti, cuius in mare perdidit filiam, sed potius opera mercaturus*, cf. Kortekaas 2004: 169) che si ritrova anche nel volg. *B* (cf. Sacchi 2009: 218); qui però il traduttore potrebbe semplicemente aver letto male *nolo*, come ha fatto quasi certamente subito dopo con *mercaturus* (o simile; ad es. in *RSt* si leggeva *operam cum mercatoribus dabo*, cf. Klebs 1899: 86), sostituendo la scelta di dedicarsi alla mercatura col ricorso ai mercanti in qualità di messaggeri.

⁵⁴ 'in pegno', cf. *GDLI* s.v. *gaggio*; il termine non è necessariamente un toscanesimo, cf. Levi 1927: 128, s.v. *gage*.

Apolonio muntando in nave fu gitado da li venti in verso le parte de Egipto.⁵⁵

29.

1. In quello mezo la figliolina Tarsia, habiando zà anni cinque, andava a la scola de gramatica e poy a la scola de le arte⁵⁶ cum la figlola de Tranquillione. E quando aveva zà anni XIII, tornando da la scola trovòe Locorida soa nutrice gravemente infirma in el leto. 2. E sedendogli al capo⁵⁷ gli domandava la causa de la soa infirmitate; a la quale respose la nutrice: «Olde, madona mia Tarsia, lo ultimo mio favelare: sapeti chi sia vostro padre e vostra madre?» 3. Respose Tarsia: «Al è Tranquillione e Dionisiade.» Dise la nutrice: «Deh, madona Tarsia, ascoltatime e saperiti la veritate, la quale non vi posso dire se non cum lacrime. [15v] Sapiati che vostra madra era figlola del re Archistrates, la quale aparturendoti in mare morite; 4. e tuo padre la fece giodere in una cassa cum ornamenti regali e cum mille ducati a ciò, como fusse gitata a terra da le unde, chi la troverbe avesse de que fare la soa sepultura digna; e unda l'abiano gitata li venti non so io. 5. E lo re Apolonio di Tiro è tuo padre, lo qual piangendo la morte de toa madre è venuto capitare qua a Tarso; e poy partandosi recomandòe voy e me a Tranquillione e a Dionisiade soy hospiti cum molta pecunia e cum molte pretiose vestimente. 6. E fece voto non farsi tagliare la barba né li capili né l'ungie per fine a tanto che ti habia dato a marito; ma è già XIII anni che se partí, e may né per lettere né per altro modo n'abiamo sentito alcuna nova: ho pagura che al sia morto. 7. Vi conforto⁵⁸ cara madona, se poy la mia morte questi che credevi che fuseno vostri padre e madre vi facesseno alcuna iniuria, voy andati a la piazza e qui trovariti una statua de vostro padre de metallo: 8. montati su, e poy narati tu⁵⁹ li vostri casi; e li cittadini aricordandose de li benefitii de tuo padre te adiutarano.»

⁵⁵ Sulle ragioni della tappa di Apollonio in Egitto nella *HA* (che nelle redazioni latine piú antiche Apollonio compie in veste di mercante) si è dibattuto a lungo, cf. Sacchi 2009: 10n e Kortekaas 2007: 427-9.

⁵⁶ L'istruzione di Tarsia è distinta in due livelli già nella *HA* (*RB: Mittitur in schola, deinde studiis liberalibus datur*, cf. *ibi*, 171).

⁵⁷ Cioè 'al capezzale'.

⁵⁸ *Confortare* vale nel testo 'esortare, sollecitare' (v. anche 40.9, 46.2), cf. *TLIO s.v.*

⁵⁹ Ovvero 'tutti', con apocope della sillaba finale (cf. le *Annotazioni linguistiche*).

30.

1. Dise la figlola: «Cara mia nutrice, se tu fossi morta denanche che me avesse dito questo, may non arebe saputo chi fusse stato mio padre né mia madre!» 2. E cusí favelando, la nutrice ponendo il capo in brazo a Tarsia expiròe. E Tarsia piangendo, corse la famigla de casa; Tarsia fece fare uno bello sepulcro su la ripa del mare, e lí fece sepelire soa bayla. 3. E de lí a pochi iorni Tarsia ritornando a casa andava visitare lo sepulcro de soa nutrice, e lí piangeva le soe desfortune.

31.

1. Uno iorno andando Dionisiade per la piazza cum sua figlola Philotemia e cum Tarsia, oldí le zente che dicevano: «Beato il padre de Tarsia, la quale è cusí bellissima, in tanto che quella altra la quale li è a lato pare brutta e defformata!» 2. Dionisiade oldendo laudare Tarsia e soa figlola vituperare fue tuta turbata, e dise intra sé medesma: «De lo padre de Tarsia non se sa novelle da XIII anni passati, e ma' non ha mandato recerchare soa figlola: credo che al sia negato e morto. 3. La soa nutrice Licorida è morta e zà [16r] non è piú persona che me richeda rasone de Tarsia: la farò morire, e de li soi ornamenti ornarò la mia figliola.» E presto mandò a domandare uno suo servo vilano⁶⁰ giamato Trofilo⁶¹ e gli dise: 4. «Trophillo, se tu voy esser libero fa che io may piú non veda Tarsia.» Dise il servo: «Que male ha fato perché debia morire questa virgine innocente?» Dise Dionisiade tuta turbata: «Fa quello che io ti comando: se no, mal per te. 5. Va, amazela e gitela in el mare; e poy vene, et io cum la libertade ti darò molti denari.» Lo servo per desiderio de esser libero, e pura cum tristeza, cum una spada taliante se ne andòe ascondere al monumento de Licorida, nutrice de Tarsia. 6. E Tarsia venendo dal studio se ne andò a visitare lo monumento de la nutrice como era usata ogni matina. E in quel mezo che lí piangeva usí fora quello servo vilano; e preisa Tarsia per li capili e la tiròe sopra la riva del mare, e tirò fora la spada per occiderla. 7. E Tarsia piangendo dise: «Deh Trophilo, que cosa ho fato per che tu me debi occidere?» Dise il servo: «Tu sei innocente, ma Apolonio, lo quale ti ha lasato in le mane de' mei patroni cum molti thesori e cum pretiose vestimente, è causa de toa

⁶⁰ In quanto proveniente dalla campagna (RB: *villicum de suburbano*, cf. Kortekaas 2004: 177).

⁶¹ In RB *Theophilus* (cf. *ibi*: 177); la forma originale dell'antroponimo viene recuperata piú avanti, a 50.6.

<...>»⁶² 8. Dise Tarsia: «Trophillo, poy che per ogni modo me voy occidere te prego mi lasi uno poco fare oratione.» E Trofilo pura ritardava de fare il colpo perché non lo faceva voluntera, ma stava cum la spada nuda in mano.

32.

1. In questo mezo presto arivareno lí certi pirate; li quali vedendo cusí delicata figlola stare soto la spada nuda, incomentiareno fortemente a cridare e dire: «O ribaldo, o crudele pultrono, non fare! Non fare, homo iniquo!» 2. E lo servo, oldendo cusí asperi cridi e menaze, tuto sbagotuto fugite e se ascose; e li pirate prendereno Tarsia e navigando la condu-seno via. 3. E lo servo de lí ad una hora⁶³ ritornando, e vedendo che li pirate aveveno menata via la figlola, ritornò a casa e dise a madona Dioniside che ello avea fato quello che li avea comandato; e la pregava che lo facesse libero e li donase la promessa. 4. La scelerata femina re-spose: «O poltrone, tu hay fato homicidio e poy cerchi remunerazione? Va, homicidiario, torna al capo lavoraere⁶⁴ e guarda non mi faci scorezare.»⁶⁵ E lo servo tornò a la villa. 5. L'altro iorno la maledeta femina, volendo cum ingani coprire il suo peccato, vestendose de nigro fece convocare li citadini e li maiori de la citade [16v] e lacrimando dise: 6. «Segnori e citadini e amici fidelissimi, sapiati che Tarsia, figlola de Apollonio Tiro, heri siando andata a la vila, per grandò dolore de stomaco subitamente è morta, et io lo ho fata sepelire.» 7. Li segnori citadini e l'altra bergata⁶⁶ vendola⁶⁷ cusí piangere et in vestimenti nigri credeteno a

⁶² Nel ms. la frase si interrompe, né vi sono elementi a favore di uno dei varí sostantivi possibili, come *morte* o *ocisione*, anche in assenza di una struttura corrispondente in latino (RB: *Tu nihil peccasti, sed pater tuus Apollonius, qui te cum magna pecunia et ornamenta dereliquit*, cf. Kortekaas 2004: 179).

⁶³ In RB *post moram* (cf. *ibi*: 281): anche qui potrebbe trattarsi di errata lettura.

⁶⁴ Con qualche cautela si può interpretare il sintagma come 'torna daccapo a lavorare' (RB: *opus tuum fac*, cf. *ibid.*), con infinito apreposizionale retto da verbo di movimento, frequente nel testo; per *al capo* con questo significato cf. LEI XI: 1280-1; conservo *lavoraere* come possibile indizio del passaggio di *a* tonica ad *e*.

⁶⁵ 'non farmi andare in collera', cf. TLIO *s.v. corrucciare* (che riconduce a *corecier* afr. le forme in *core-*) e Cornagliotti 1976: 265 *s.v. corrozarse*; la prostesi di *s-* compare nel monferrino *scursèse* registrato da Ferrero 1889: 103. In latino l'espressione di minaccia era meno diretta (RB: *ne iratum deum et dominum tuum sentias*, cf. Kortekaas 2004: 181).

⁶⁶ Il termine, che pare costituire un'aggiunta rispetto al modello in cui si menzionavano solo i maggiori (RB *Patriae principes*, cf. Kortekaas 2004: 185) varrà qui 'gruppo di persone presenti'; annoto che né il TLIO né il LEI *s.v. brigata* registrano

le sue parole. E lo iorno sequenti ordinareno tuti⁶⁸ de fare uno sepulcro de metallo apresso a quello de Licorida sua nutrice; e questo per li meriti e benefitii de Apolonio. 8. E li feceno uno epitafio in questo modo: «Per li benefitii de Apolonio li citadini de Tarso questo àno fato a sua figlola Tarsia.»

33.

1. In quello mezo li pirate navigareno cum Tarsia a Mileto citade;⁶⁹ e descendendo a terra cercaveno de vendere la virgine Tarsia. 2. La quale vedendo Antinagora principe de Mileto, e considerando che al era nobile e bellissima, la volse comprare e offerse a quelli pirate de pretio dece stari de oro. La quale lo patrone de li rofiani⁷⁰ vedendo tanto bella, dise: «Io ne darò vinte.» 3. Lo principe finalmente ne volse dare otenta.⁷¹ E lo principe de' lenoni ne dete cento, e dise: «Chi daràne piú, io sempre gli ne azunzerò dece.» Allora Antinaro principe dise intra sé: 4. «Non voglio contendere cum questo rofiano; ma aspetarò che la constituissa in loco publico,⁷² e mi studiarò de esser il primo che vada a questa virgine.» Tarsia aduncha fu venduta al lenone; e menandola a sua habitatione volse che adorase uno ydolo. 5. Dise Tarsia: «Io non voglio, ché may non adoray tal ydolo.»⁷³ Dise: «O misera te! Non cognose tu che sei in le mane de lenone avarissimo?» La qual cosa oldendo Tarsia fu tuta smarita; e gitandosi in zenogione piangendo lo precava che volesse fare

questa forma con metatesi, la quale tuttavia pare affine a *birgante* 'brigante' del monferino, cf. Ferraro 1889: 23 e *LEI*, VII: 460.

⁶⁷ 'vedendola', con dileguo della dentale intervocalica (v. anche in *Apparato* a 32.1 *vend* cancellato e riscritto *vedendola*, e così pure *vendendo* per *vedendo* 51.3).

⁶⁸ 'stabilirono di comune accordo'.

⁶⁹ È possibile che la sostituzione di Mitilene con Mileto, costante anche nel prosieguo della vicenda, sia da ascrivere al volgarizzatore, ma va ricordato che i testimoni di *RB* offrono in questo punto *civitate Militena* o *civitate Militana* (entrambe con metatesi), a cui l'editore preferisce *Mytilena* (cf. Kortekaas 2004: 187).

⁷⁰ Poiché poche righe sotto si parla del «principe de' lenoni», qui *patrone* avrà valore di 'capo, persona che protegge e guida un gruppo sociale' (cf. *TLIO* s.v.).

⁷¹ Si noti il salto nella serie delle offerte, che in *RB* era invece continua.

⁷² Ovvero 'la collochi nel postribolo' (*RB*: *cum in lupanar constituerit*, cf. Kortekaas 2004: 187).

⁷³ La risposta di Tarsia potrebbe implicare un legame, per quanto esile, con *RSI*, dove leggiamo le parole *numquam adoravi tale numen* (cf. Klebs 1899: 90), assenti in *RA* e *RB*; nella *HA* l'idolo raffigura Priapo, ma il dettaglio viene omissso, in controtendenza (qui prevedibile) rispetto all'attitudine conservativa già segnalata altrove.

misericordia a la soa virginitade, e non la metesse a tanta horribilità. 6. Dise lo rofiano: «Levate, misera! Tu sey in le mane del carnacero,⁷⁴ de nance il quale non giovano né lacrime né losenghe.» E poy domandòe lo suo servo e disegli: 7. «Va, orna questa virgine politamente e menela a la camera di li presidenti,⁷⁵ e fa fare cride: chi vole avere la virginitade de Tarsia pagarà una libra e meza de oro; e da poy lo suo pretio sarà uno ducato per cescaduno.»⁷⁶ E lo servo fece lo comandamento del lenone.

34.

1. Lo terzo iorno Tarsia ben ornata fu menata al loco publico; a la quale andòe prima An[17r]tinagora principe, in habito che non era cognosuto,⁷⁷ e intrando la cella⁷⁸ se pose a sedere sopra il leto de Tarsia habiando serato l'uso. 2. E Tarsia lacrimando se butòe a li pedi e dise: «O iovenno, ti prego, habi misericordia de me! Io te adiuro per tua iuventute e per Dio, non vogli cusì cativamente violare mia virginitade! 3. Deh, vogli mo' continere tua libidine, e ascolta le desfortune de la infelice virgine figlola de re» e narando tuta la vita sua e de suo padre Apolonio e de sua madre, e a que modo era venuta lí. 4. La qual cosa oldendo Antinagara, commosto a pietade fu tuto smarito e dise: «Lévate figlola, io ti ho compassione,⁷⁹ e sapi che ancora io ho una figlola zà orphaneta de madre: cusì poterabe intervenire a lei.» E poy deteli in mano XL ducati e dise: 5. «Ecce, madona Tarsia: questo è lo pretio de tua virginitade. E ti prego, fa cusì cum tuti li altri, e conservara' la tua virginitate da tuti.» Tarsia prendendo li denari lo regratiò dicendo: 6. «Segnore Antinagara,

⁷⁴ Il termine traduce il latino *tortorem* (RB, cf. Kortekaas 2004: 189) e pare da avvicinare al prov. *carnacier*, 'macellaio, torturatore' (cf. Raynouard 1836-1845, II: 340 e FEW: 384-5; l'accezione manca in LEI, XII: 209-12, s.v. **carnaceus*; tra i lessici piemontesi si può ricordare di Sant'Albino 1859: 333, che riporta *carnassiè* 'carnivoro').

⁷⁵ La menzione dei *presidenti* è poco chiara, e sembra dipendere da corruzione del modello: si tratta infatti di un passaggio notevolmente instabile, come conferma Kortekaas 2004: 189, che propone per RB *cella, ubi <Breseida> stat, exornetur diligenter et titulus scribatur*, alla luce di *Briseida stat / bresi adstat / bresia stat* nei mss. Il testo volgare, da parte sua, innova associando la rassettatura alla giovane, e non alla camera.

⁷⁶ In RB: *Qui Tharsiam violare voluerit, libram auri mediam debet; postea singulos aureos populo patebit* (cf. *ibi*: 189).

⁷⁷ Ovvero 'travestito', per non ledere la propria reputazione.

⁷⁸ La costruzione transitiva di *intrare* è un calco sul latino *intravit cellam* di RB (cf. *ibi*: 191).

⁷⁹ Per le occorrenze di questa costruzione col dativo nelle varietà italiane dei primi secoli cf. TLIO s.v. *compassione*.

regratio la tua pietade, e ti prego che quello che io te ho dito non lo di-chi ad alcuno.» E Antinagora lacrimando per compassione usí fora. Poi intrò uno altro, e serando l'uso andòe apresso a Tarsia; e Antinagora se posse dreto l'uso ad ascoltare.⁸⁰ 7. E quello iovenno incomentiò a dire a Tarsia: «Se al te piace, dime quanto ti ha dato quello iovenno che adesso è usito fora.» Tarsia dise: «Quaranta ducati.» Dise lo iovenno: «A ciò che sapi il mio dono,⁸¹ ecco io ti dono una libra d'oro.» 8. E Antinagora tuto ascoltava et dine⁸² intra sé: «Tu lavori invano!»⁸³ Tarsia prendete quello oro, e gitandosi agli soy pedi cum lacrime gli naròe ogni cossa como avea fato prima denance Antigara. 9. La qual cosa oldendo quello iovenno, restò tuto smarito e se desmentigò de ogni libidine sentendo li pianti e lacrime de Tarsia; e cusí rigratiato da Tarsia se partí, e Tarsia lo pregò che non dicesse alcuno ciò che gli ave dito.

35.

1. E usando fora trovò Antinagora; e poy lor doy staveno ascoltare quello che faceno li altri che intraveno a Tarsia. E tu' facendo como li doy primi daveno li denari a Tarsia per compassione senza tocarla, e usiveno fora. 2. E la sera Tarsia, menata denance lo lenone, dava li denari dicendo: «Ecco qua il pretio de la mia virginitade.» E lo lenone diceva «Sta aduncha de bona vogla, e fa ogni iorno meglo.» 3. E ogni iorno cusí faceva; e la sera dava li denarii al lenone dicendo: [17v] «Ecco qua il pretio de mia virginitade.» Il lenone intendendo che Tarsia ancora era virgine dise a quello suo servo che de Tarsia aveva cura: 4. «Intendo che Tarsia ancora è virgine: va tu e levagli soa virginitate.» E menandola il servo in soa camera dise: «O Tarsia, di' il vero: sei anchora virgine o no?» Respose Tarsia: «Finché al piace a Dio anchora virgine sono.» 5. Dise il servo: «Se sei anchora virgine, a que modo questi iorni passati ha' tu guadagnata tanta pecunia?» Allora Tarsia lacrimando se gitò a li pedi del servo dicendo: «Abi misericordia de me virgine figlola de re, ti

⁸⁰ Manca quindi il dialogo del secondo cliente con Atenagora, che nella fonte alludeva con sintetica brevità all'incontro appena concluso.

⁸¹ Il senso del gerundio è poco chiaro, e deriva forse da errata interpretazione del latino (RB: *ut scias me animo esse meliorem/meliori*, cf. Kortekaas 2004: 193).

⁸² Interpreto la forma come derivata da *disene* per caduta della vocale postonica e quindi della sibilante (v. le *Annotazioni linguistiche*).

⁸³ Ovvero 'ti dai da fare per nulla', in sostituzione del latino *Plus dabis, plus plorabis* (cf. Kortekaas 2004: 193).

prego non mi vogli vergognare!» 6. E narrando tuti li soi casi e desfortune, lo servo li ebe granda compassione e gli dise: «Lo tuo maistro lenone⁸⁴ è tropo avaro e dubito non ti poteray conservare virgine.»

36.

1. Dise Tarsia: «Io me exercitarò in le arte liberale, e sonarò de li instrumenti, e cusí guadagnarò al lenone asay. 2. Per la qual cosa ti preco, dimane fa apareglare su la piazza uno loco unda io staga: con il mio parlare farò venire lí li populi, et ogni problema e questione asolverò, e cusí guadagnarò.» E cusí fece lo servo. 3. Et ogniuno masculo e femina correva a vedere la virgine Tarsia e a oldirla legere in le arte liberale: dise pubblicamente che ogniuno che ha questione e dubi li dica, che lei li asolverà; in tanto che non se parlava d'altro in la citade che de Tarsia. 4. E tuti, grandi e piccoli, li avevano grandò amore, in tal modo che homini e done gli donaveno presenti. Antinagora, signore de la citade, arecordandose de la sua inviolata verginitade la amava como soa propria figlola, e li donava molte cose.

37.

1. In questo mezo Apolonio vene a Tarso, zà passati li XIII anni poy che se n'era partito; e coperto il capo, che non fusse cognosuto da li citadini de Tarso perché era barbuto de XIII anni, andava a casa de Tranquillione. 2. E Tranquillione vedendolo da la longa lo cognobe, e presto corse innance; e dise a Dionisiade soa moge:⁸⁵ «Tu dicevi che Apolonio sarebe morto: eccolo qua che al vene a cerchare soa figlola! E que gli diremo? E que novelle gli daremo?» 3. Dise Dionisiade: «Presto, va e mete le veste nigre, e infenge de lacrimare, e cusí farò io; e diremo che piangemo la soa figlola la quale questi iorni passati è morta.» 4. E dicendo loro queste parole, Apolonio ariva [18r] e intra in casa, e discopre il capo arizato de capili, e se leva la barba da la bocha; e vedendogli cusí lacrimare dise: 5. «Hospiti mei, dítime: que vole dire tante lacrimare? Queste lacrime apartegnile a voy, o a me?» Dise Dionisiade singulando e suspirando: 6. «O signore Apolonio, volisse Dio che altri te avesano a fare la ambasata de le presente lacrime! Sapi che questi iorni

⁸⁴ Anche in questo caso *maistro* vale 'signore, padrone' (v. 26.5), e il sintagma completo 'il lenone tuo padrone'.

⁸⁵ Nel ms. *mogle* manca, ma pare preferibile reintegrarlo sulla base dei sintagmi affini *Locorida soa nutrice* 29.1, *Tarsia soa figlola* 46.3, 48.1, e simili.

passati Tarsia, tua cara figlola, è morta.» Apolonio ciò oldendo restò tutto tramortito e fora.⁸⁶ 7. E da lí a poco facendo animo e ritornando in sé, sguardà verso la maligna femina, gli dise: «Dionisida, secundo che tu dice mia figlola è morta; ma unda sono la pecunia, li ornamenti e le vestimente che gli lasay? Unda sono?»

38.

1. E presto gli ne apresentòe parte, e dise: «Sapiati Apolonio che lo nostro desiderio era de apresentarti la figlola, ma non possiamo andare contra il volere de Dio. 2. Ella è morta, e che al sia il vero te ne damo questo testimonio: che li citadini aricordandose de li toy benefitii gli àno fato per tuo amore il sepulcro de metallo colato in la riva del mare, lo quale poteray vedere. 3. Apolonio credendo che dicesse la veritade dise a soa zente: «Prendete questa pecunia e queste vestimente e portatle a la nave; et io andarò vedere il sepulcro de mia figlola.» 4. E quando fu al sepulcro vide la scriptura che diceva: «Li citadini de Tarso hano fato questo sepulcro a Tarsia vergine, figlola de Apolonio nostro». E stando atorno lo sepulcro e vedendo che non aveva core da piangere, diceva intra de sé: 5. «O ogi indurati! Voi positi vedere il sepulcro de la figlola e non positi piangere? Ma credo che mia figlola non è morta.» E venendo a la nave dise a soa zente: «Poneteme in la sentina de la nave, che io desidero perire in mare.»

39.

1. E navigando verso Tiro cum boni venti, presto voltandosi li venti et essendo gitada la nave da li venti in qua e in là in diversi peisi, cum voluntade de Dio fureno gitadi da li venti a Mileto, unda era Tarsia. 2. E intrando in porto, lo patrone de la nave⁸⁷ e gli altri feceno segno de festa cum bumarde, cum trumbete e cum cridori.⁸⁸ E Apolonio, lo quale era in fundo de la nave in obscuro, dise: «Que segno de festa è questo?»

⁸⁶ Ovvero 'fuori di sé', per la terribile notizia.

⁸⁷ Il senso di *patrone* appare qui più preciso che nel caso precedente (33.1), ossia 'capitano di vascello' come conferma poco sotto l'associazione con la forma culta *gubernatore* (39.9).

⁸⁸ Si noti il piccolo dettaglio attualizzante delle bombarde, in un passaggio decisamente più vivace rispetto alla fonte (RB: *Gubernator cum omnibus plausum dedit*, cf. Kortekaas 2004: 203), che viene invece rispettata quanto alla connotazione pagana dei *Neptunalia*, sostituiti dai volgarizzatori italiani con altre festività (cf. Sacchi 2009: 162, 229, 309).

3. Dise il patrone de la nave: «Anchoi se fa la festa de Neptuno.» E Apolonio sospirando dise: «Ogniuno anchoy farà feste excepto io.» E poy domandòe il dispensatore [18v] suo e gli dise: 4. «A ciò che non para che io sia avaro in questa festa, prende vinte ducati, e dagli a la mia famiglia; e vadano in la citade, e che se ne acompreno quello che gli piace, e faceno festa: basta che io solo pianga. 5. E nullo hozi sia ardito de visitarmi e giamarmi; e chi ozi me giamerà comando gli sia rote le gambe.» La famegla comprareno da vivere, ornareno politamente la nave, e faceveno festa. 6. Antinagora principe de la cità, lo quale amava Tarsia como figlola, lo quale andava a spatio al porto, vedendo la nave de Apolonio piú granda, piú bella e meglio ornata che tute le altre, dise: 7. «Questa nave molto mi piace, al è tropo bella.» La famigla de Apolonio, sentendo laudare la soa nave, diseno ad Antinagora: «Noi te invitamo a venire a spatio su questa nave, o magnifico principe, se al te piace.» 8. Antinagora montòe su la nave e se pose a mensa cum loro; e butòe fora per suo scoto⁸⁹ dece ducati. E vedendogli stare in se ma in tanta pace e caritate, dise: «Amici, se al ve piace, qual è lo signore de la nave, e chi è?» 9. E lo patrone governatore de la nave dise: «Lo nostro signore è in tristitia e lacrime: ello è in oscuro in la camera de soto, e lí cerca de morire, perché ello ha perduta la soa moglie in mare, e la soa figlola in terra.» 10. Antinagora dise a uno de li servi de Apolonio: «Io ti dono doy ducati, va e di' al tuo signore: "Antinagora, principe de questa cità, ti prega che venghi uno poco fora."» Lo servo respose: 11. «Signore, io non gli posso andare parlare, ché per guadagnare doy ducati io perderebbe tute doe le gambe. Signore, cercati pura uno altro che gli vada, ché il nostro signore ha comandato che chi ozi lo giamerà gli sia rote le gambe.» 12. Dise Antinagora: «Questa pena l'ha posta a voy, e non a me, ché non me cognosce; adunca io descenderò là unda ello è. Ma dítime, como se giamà?» Diseno li servi: «Ello ha nome Apolonio.»

40.

1. Antinagora dise intra sé: «Tarsia diceva che suo padre avea nomo Apolonio.» E demonstrandogli li servi unda era Apolonio, vene a luy. E como lo vite cusí cum la barba e cum li capili longi iacere, li andò apresso; e cum una voce piatose e benigna dise: «Dio ti salvo Apolonio!» 2. E

⁸⁹ Ovvero 'tirò fuori come corrispettivo del pasto' (cf. *GDLI s.v. scotto* e Ponza 1830: 215 per la locuz. *butè fora* 'metter fuori, trar fuori'), a tradurre *posuit in mensa* di RB (cf. Kortekaas 2004: 203); su *butare* v. sopra n. a 25.3.

quando Apolonio se sentí nominare, pensando che fusse alcuno de sua gente, tuto turbato levò li ogi: e vedendo quello che non era usutato de vedere, cioè Antinagora, homo de bellissimo aspeto e ben [19r] ornato, ascondete lo suo furore cum scilento. 3. Antinagoras dise: «Io so che tu te maravegle che io, lo qual non vedisti may, ti habia giamato per nome: sapi che io sono principe de questa cità, giamato Antinagora; era venuto a vedere le nave in porto, ho veduto la toa piú bella de le altre, sono montà su, sono disnato⁹⁰ cum toa famegla. 4. E domandando del signore de la nave, me àno dito che ello è in lacrime in loco obscuro, como hora vedo. Prego Dio che la mia venuta sia utile: vogli adunca, ti prego, usire fora e stare uno poco in recreatione cum noy. 5. Spero in Dio che da poy la tribulatione ti darà consolatione.» Apolonio levando il capo dise: «Sey chi tu vogle,⁹¹ va in pace e sta in questa nave in recreatione a tuo piacere como se fosse toa. Io sono tanto pieno de malenchonie che non posso recrearmi, e non voglio usire fora de qua.» 6. Antinagora usendo dise: «Io non posso voltare lo suo animo; ma mi vene in mente gli dolci e suavi parlari e li canti e li soni de Tarsia.» E revoltandose ad uno de li soi servi li dise: 7. «Va e di' al lenone che mi mando qua Tarsia: spero che cum li soy suavi sermoni e cum la soa sapientia farà in tal modo che questo tanto homo non morirà cusí vilmente.» E venuta che fu Tarsia su la nave, Anthinagora gli disse: 8. «Madona Tarsia, adesso è necessaria la tua scientia e la toa eloquentia, a ciò che tu adiuti lo signori de questa nave: piangendo la morte de soa mogle e de soa figlola vole morire in dolori. 9. Va adunca, e cum toy dolci parlari confortolo che venga fora: questa è opera de pietà e de carità. E se tu li poy confortare che venga fora, io ti dono L ducati e 30 iorni ti redimerò dal lenone.⁹² Tarsia cum bono animo deseise ad Apolonio e dise: 10. «Dio ti salvì, sei chi se vogla. E sapi che non femina talquale⁹³ sono venuta a

⁹⁰ 'sono salito a bordo, ho pranzato', con un improvviso scarto in direzione della lingua viva: per *montà* e *disnato* v. le *Annotazioni linguistiche*.

⁹¹ 'chiunque tu sia'; poco sotto «sei chi se voglia» 40.10 ha significato analogo.

⁹² Oltre a una somma di denaro, dunque, Antinagoras promette a Tarsia di garantirle la libertà per un mese, ripagando di tasca propria al lenone il mancato guadagno (RB: *et XXX dies te redimam a lenone, ut melius possis virginitati tuae vacare*, cf. Kortekaas 2004: 209).

⁹³ L'aggettivo andrà inteso nel senso di 'qualunque'; rimane il dubbio che dipenda da una corruzione del latino, dato che in RB si legge *Non enim aliquo (ab aliquo/aliqua) polluta ad te consolandum adveni, sed innocens virgo* (cf. *ibid.*).

consolarti, ma vergine immacolata; la qual verginitade cum granda fati-
cha ho conservata in mare e in tera in diversi pericoli.»

41.

1. E poy, dite queste parole, incomentiò dolcemente a cantare denance
Apolonio questi versi:⁹⁴

*«Per sordes gradior, sed conscia sordida non sum
Ceu rosa in spinis nescit mucrone repongi
Pirate rapuerunt me gladio ferientis iniqui,
Lenoni vendita a nullo sum privata pudore.
Si fletus aut lacrimae de amissis rebus inessent* 5
[19v] *Nobilior me nulla si pater ac mater adesset.
Regia sum genere, ex stirpe creata priori
Sed favente deo iubebor quandoque letari.
Fige modus lacrimis, curam resolve doloris,
Redde polo fatiem animosque ad sidera tolle.* 10
*Non sinet hos fletus casusque labore relinqui
Nam deus operis omniumque creator et auctor.»*⁹⁵

2. Apolonio oldendo queste parole levò il capo, e vedendo Tarsia gran-
damente sospirando disse: «O misero me, como sta il mio core!» E rigra-

⁹⁴ Sia il canto di Tarsia sia gli enigmi da lei in seguito proposti al padre (che la HA attinge alla raccolta degli *Aenigmata Symposii*, su cui cf. Bergamin 2005) vengono conservati nella lingua originale, riprodotta per lo più con scrupolo; tale soluzione, praticata anche da altri volgarizzatori, permetteva di superare la difficoltà di tradurre i versi e allo stesso tempo connotava chiaramente la cultura dei due interlocutori (cf. Sacchi 2009: 22).

⁹⁵ La canzone è composta di dodici esametri come nella HA (cf. Kortekaas 2004: 211); riproduco il testo quale appare nel codice, conservandone i pochi tratti grafici distanti dalla norma classica e le divergenze rispetto al testo dei testimoni noti di RB, siano esse varianti di sostanza (*sordida* per *sordis*, *ceu* per *sicut* v. 1; *repongi* per *compungi* v. 2; *a nullo sum privata pudore* per *numquam violavi pudorem* v. 4; *aut* per *et*, *de amissis rebus* per *luctus de amissis* v. 5; *si pater ac mater adesset* per *pater si nosset ubi essem* v. 6; *regia* per *regio*, *ex stirpe creata priori* per *stirpe procreata priorum* v. 7; *sed favente deo* per *et deo iubente*, *iubebor* per *iubeor* v. 8; *modus* per *modum*, *curam* per *curas* v. 9; *animosque* per *animos* v. 10; *non sinet* per *qui non sinit*, *casusque* per *casso* v. 11; *nam deus operis* per *aderit <ille> deus*, v. 12) o di posizione, delle parole (*mucrone repongi* per *compungi mucrone* v. 2; *rapuerunt me* per *me rapuerunt* v. 3; *nobilior me nulla* per *nulla me nobilior* v. 6) e dei versi (i vv. 11 e 12 si sono scambiati di posto); a esclusione della grafia, tali fatti andranno probabilmente ascritti al modello a disposizione dell'autore, diverso dai mss. superstiti della redazione latina.

tiando Tarsia dise: 3. «Io te prometo che se si⁹⁶ mi darà may consolatio-
ne alcuna, mi aricordarò di te e de lo conforto tuo. Prende adesso da
mei ducenti ducati e va cum Dio, e non mi torna piú a parlare, che de
novo pianto e lacrime sono per te abbatudo.» 4. Tarsia, prendendo li
CC ducati, usí fora e voleva descendere de la nave; e lo principe Annti-
nagora dise: «Ove vay, Tarsia? A' tu posuto niente consolare e retrahere
da la morte quello homo?» 5. Dise Tarsia: «Segnore, io gli ò fato ciò che
io ho posuto et saputo. Ello me ha dato CC ducati precandome che io
mi partisse da sé, dicendo che novi dolori l'àno asaltato.» 6. Dise Anti-
nagora: «Io ti ne darò cinquecenti ducati: torna e digli che tu non cer-
chi soy denarii, ma la soa salute.» E tornando Tarsia se mete a sedere
apresso de Apolonio e dise: 7. «Se tu hay deliberato de morire qua, ti
prego, almancho ascolta le mie parabole che ti dirò:⁹⁷ e se tu le sapray
intenderle e degiaralle⁹⁸ io andarò via; se non, ti renderò li toy ducati.» 8.
Apolonio, non volendo repigliare li ducati e desiderando de oldire que-
sta sapientissima figlola, dise: «Benché io may piú non vogla consolar-
mi, nientedimeno di' ciò che ti piace: io ti renderò,⁹⁹ e poy vatene in pa-
ce.»

42.

1. E Tarsia dise:

*«Est domus in terris, claraque voce resultat.¹⁰⁰
Ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.»*

2. E poi dise: «Se tu sei rei, tu dei esser docto: expone questa parabola.»
Respose Apolonio: «*Domus in terris resonans est aqua; hospes tacitus est piscis
qui currit simul cum aqua.*»¹⁰¹ 3. E Tarsia propose questa altra:

⁹⁶ La forma impersonale (al posto di *ti* del ms.) appare piú coerente col contesto e con la fonte (RB: *si mihi laetari licuerit*, cf. Kortekaas 2004: 213).

⁹⁷ L'uso di *parabola* nel senso di 'enigma' è un calco sul latino (RB: *Si enim parabolarum mearum nodos absolveris, vadam*, cf. Kortekaas 2004: 213) dove però il termine si alterna con *quaestio* (per *questione* con lo stesso significato v. invece 36.2 e ss.).

⁹⁸ Cioè 'se saprai comprenderle e risolverle'.

⁹⁹ Interpreto il verbo come 'ricambierò, replicando alle tue parole', cf. *GDLI* s.v. *rendere*.

¹⁰⁰ Il secondo emistichio diverge leggermente rispetto a RB (*clara quae voce resultat*, cf. Kortekaas 2004: 215)

«*Longa feror velox, formosa filia¹⁰² silve,
Innumeris pariter curro¹⁰³ stipata catervis.
Curro vias multas, vestigia nulla relinquo.*»

4. [20r] Dise Apolonio: «Mi maraveglo che siando cusí gioveneta habi tanto intelletto; ma se mi fusse licito de alegrarme, meglo ti amaistrarebe in questa arte. La figlola de la silva è la nave, la quale acompagnata da li remi¹⁰⁴ corre per il mare e non lasa vestigia dreto.» 5. Alora Tarsia, infiammata de la prudentia de Apolonio, dise questa altra:¹⁰⁵

«*Ipsa gravis non sum sed mihi aque pondus inbesit.
Viscera tota tremunt¹⁰⁶ patulis diffusa cavernis.
Intus limpha latet, que se non sponte profundit.*»

43.

1. Dise Apolonio: «La sponga è leve, piena de caverne in le quale si asconde l'acqua, la quale non vene fora se non per forza.» E Tarsia asa' altre parabole propose, le quale Apolonio tue¹⁰⁷ declaròe.¹⁰⁸

44.

1. La qual cosa vedendo Tarsia, innamorata de tanta sapientia como avea Apolonio, se gitòe al collo de Apolonio e abrazandole dise: «O homo

¹⁰¹ L'uso del latino da parte dello stesso Apollonio, che non ha riscontri negli altri volgarizzamenti italiani (neanche in *C*, che pure conserva gli enigmi nella lingua originale, cf. Sacchi 2009: 265), ne conferma la profonda dottrina; è quest'ultima, d'altronde, ad essere appena stata associata alla regalità in sostituzione della saggezza (*RB*: *regi enim nihil convenit esse prudentius*, cf. Kortekaas 2004: 215).

¹⁰² In *RB* *formosae filia silvae* (cf. *ibid.*: 217).

¹⁰³ Anticipato rispetto al verso successivo, *curro* è errore per *comitum*, cf. *ibid.*

¹⁰⁴ L'idea che siano i remi ad accompagnare la nave non si trova nella risposta di Apollonio secondo *RB*, dove il dettaglio resta in ombra; Bergamin 2005: 98 riporta le varie interpretazioni del verso, propendendo per quella che vede in *catervis comitum* i passeggeri.

¹⁰⁵ L'enigma *balneum* di *RB* viene omissso per passare direttamente al successivo *spongia* (cfr. Kortekaas 2004: 219).

¹⁰⁶ In *RB* *tument* (cf. *ibid.*).

¹⁰⁷ Interpreto *tue* come 'tutte', da avvicinare al maschile *tu*' (29.8, 35.1, 48.1).

¹⁰⁸ Mancano gli ultimi tre enigmi di *RB*, ovvero *pila*, *speculum* e *scalae*; per il diverso trattamento degli indovinelli nelle altre versioni romanze cf. Sacchi 2010: 104-6.

pieno de scientia,¹⁰⁹ perché te voli amazare? Certe tropo grandò danno e peccato è che tale homo debia morire!» 2. E prendendolo per la mane cercava de tirarlo fora de quello loco oscuro, e diceva: «Io ti prego, fa ciò che io vergine immacolata ti prego, e vene fora e sta de bona vogle, e habi speranza che Dio ti renderà e la mogle e la figlola.» 3. E cusì pregandolo lo traheva per la mane. E Apolonio turbandose levò in pedi e dete de uno pede a Tarsia vergine, la quale cascando se fece sanguinare uno zenoglo, e se fece grandò male. 4. E asetandose incoementiò fortemente a lacrimare, e piangendo diceva: «O Dio eterno, como e perché patise che io vergine sia tanto afflita de tante tribulatione e guay? Ché da l'ora che naque perfine adesso sempre sono stata piena de angustie e tribulatione. 5. Io fu' nata in el mare turbato e tempestoso, e in quella hora per li venti frigidissimi la madre mia restòe morta in la nave; e ornata dal padre mio de vestimenti regali, la pose e seròe in una casa cum XX starii d'oro.¹¹⁰ 6. La fece ponere cusì morta sopra il mare; e poy io cum molti ornamenti e vestimente dal mio padre foe raccomandata picolina a Tranquillione e a Dionisiade, zente pessima. 7. La qual Dionisiade per invidia de la mia beleza comandò al suo servo che me occidisse; ma li pirate me defendereno da la morte, e me prendereno, e me àno venduta in questa cità.» 8. E poy forte sospirando e piangendo dise: «O Dio, redde qualche novella de Tarsia [20v] al mio padre Apolonio re de Tiro, lo quale me lasò cusì crudelmente a Tranquillione e Dionisiade, e poy may non mi vene recerchare!»

45.

1. Apolonio, sentendo tute queste parole, cognobe perfetamente che questa era soa figlola Tarsia, e cum granda voce e cum lacrime incoementiò a cridare dicendo: «Corite, corite presto, o servi mei, o amici mei, e a li dolori del padre ansiato metite fine!» 2. E la bergata, sentendo cridare Apolonio, corseno; corse anchora zusa Antinagora, e trovareno Apolonio che abrazava Tarsia lacrimando de alegra, e diceva: «Questa è la figlola mia, per la quale tanto me affligeva e mi doleva!» 3. E poy diceva a Tarsia: «Io sono Apolonio re de Tiro, lo qual ti avea ricomandata a Tranquillione e a sua mogle Dionisiade: dime figlola, como avea

¹⁰⁹ Si conferma quanto già osservato sopra (42.2) a proposito della cultura di Apollonio (RB *tantae prudentiae virum*, cf. Kortekaas 2004: 225).

¹¹⁰ La cifra in questo caso corrisponde a quella di RB (v. *ibid.*, dove però si parla di sesterzi); cf. però 25.6, 48.9.

nome la to nutrice?» Dise Tarsia: «Avea nome Licoride.» 4. Allora Apollonio piú lacrimando cridava: «Questa è la mia unica e cara figlola Tarsia, per la quale ho gitado tante lacrime!» E presto vestiendo de vestimente regale e pretiose, e abrazando soa figlola Tarsia la ambrazava lacrimando tutavia de alegra. 5. Antinagora principe, oldendo et vedendo tute queste cose, ancora luy grandamente lacrimava, e narava como Tarsia li diceva per ordine tute queste cose quando al era in el loco disonesto, e quanto tempo era che era in le mane de li pirate.¹¹¹ 6. E poy pregando Apollonio dice: «Io ti prego e coniuuro, o signore Apollonio, che tu mi doni per moghe toa figlola Tarsia. Sapi che anchora io sono principio de questa cità, e Tarsia per mia opera è anchora vergine, e per mia opera ha trovato suo padre.» 7. Apollonio dise: «Io non potería may denegare questa domanda a la tua pietade e bontade: son contento, e sapi che io feci voto non farmi tagliare la barba perfine che io l'abia maritata. 8. Ma ti prego che face vendeta del lenone che l'ha cusí mal tractata.» E Antinagora, presto intrando in el palatio, fece convocare tuti li cittadini.

46.

1. E li dise: «Cittadini e amici mei fidelissimi, sapiati che Apollonio de Tiro, signore e re potente, è venuto qua cum grando exercito de debelare questa cità per causa del lenone, lo qual avea posto Tarsia sua figlola in el loco comune e desonesto. 2. Dunda conforto¹¹² che se prenda lo lenone e se gli daga in le soe mane, e non venga altro male a la cità.» E cusí fu fato. 3. E [21r] deposita la barba,¹¹³ vestito de vestimenti regali cum la corona in capo, su la piazza cum Tarsia soa figlola sedeva per tribunale.¹¹⁴ Cum lacrime abrazando Tarsia non podeva parlare, ma Antinagora facendo tacere lo populo dise: 4. «Cittadini de Mileto, voy vedeti como Tarsia hozi è trovata da suo padre; la quale il cupidissimo lenone a noy avea vergognosamente data al nostro danno, la qual per vostra

¹¹¹ Cioè 'per quanto tempo era stata nelle mani dei pirati' (RB: *quantum temporis erat, quod a piratis adducta et distracta fuisset*, cf. Kortekaas 2004: 227).

¹¹² Per *confortare* v. sopra 29.7.

¹¹³ L'atto di radersi (in RB *omni squalore deposita atque tonsus capite*, cf. Kortekaas 2004: 231) e di abbigliarsi implica per Apollonio non solo un ritorno alla civiltà, ma anche il recupero della condizione regale a cui aveva rinunciato per la disperazione.

¹¹⁴ Ovvero 'nel ruolo di giudice' (dalla locuzione latina *sedere pro tribunali*, cf. *GDLI s.v. tribunale*; in RB si legge però *tribunal ascendit*, cf. Kortekaas 2004: 231).

pietade fine al presente se è conservata virgine. 5. Ma a ciò che Apolonio piú vi sia obligato, fati vindeta del lenone.» E tuto il populo ad una voce cridava: «Sia brusato vivo il lenone, e le sue richeze siano date a Tarsia!» E cusí fu fato. 6. Tarsia donò la libertade a quello rofiano che avea avuto cura de sé, e alle altre meretrice dise: «Quel guadagno che voy aveti fato per desonestate, portatilo via; e perché voy me servivati,¹¹⁵ siati libere.»

47.

1. E poy Apolonio, levandose su, parlòe al populo e dise: «O citadini fedeli e piatosi, io vi rigratio de la pietade de la quale voy aveti servata mia figlola Tarsia, per la quale zà sono tornato da morte a vita. 2. E per remunerarvi in qualche cosa, io vi dono cinquanta pesi d'oro.»¹¹⁶ E li citadini feceno una statua de metallo como Apolonio teneva lo pede sopra il capo del lenone; in la quale statua era scripto: 3. «Ad honore de Apolonio e de Tarsia virgine soa figlola.» E infra pochi iorni Antinagora sposè Tarsia cum grandò gaudio de tuta la cità.

48.

1. E poy volendo tornare a la soa patria cum Tarsia soa figlola e cum Antinagora suo genero passando per Tarso, una nocte li aparse in sompno uno bello iovenò,¹¹⁷ lo quale dise: 2. «Apolonio, descende in Epheso, e intra in el tempio de Diana, e lí narra tu' li toy casi e desfortune in presentia del tuo genero e de toa figlola innocente.» Apolonio desvegliandose dise la visione al genero e a la figlola; li quali diseno: «Fa, padre, quel che te piace.» 3. E voltando il camino navigareno in Epheso; e descendendo in la cità intrareno in el tempio de Diana, unda la moge de Apolonio era principesa e retrice del tempio; a la quale fu dito como era venuto in el tempio uno certo re cum suo genero e cum la figlola

¹¹⁵ Nella *HA* Tarsia fa riferimento alla schiavitù condivisa con le altre meretrici (*RB*: *quia servistis mecum, liberae estote*, cf. *ibi*: 233); il testo volgare sembra dipendere dalla caduta di *-cum* nel modello.

¹¹⁶ Il riferimento all'unità ponderale è già della *RB*: *aurum (auri) pondo L dono* (cf. Kortekaas 2004: 235), dove però l'oro era offerto per restaurare le mura della città.

¹¹⁷ L'apparizione onirica è descritta da *RB* (e da *RS*) con le parole *vidit in somnis quendam angelico vultu* (cf. Kortekaas 2004: 237, e Kortekaas 2007: 807-11 per l'ipotesi che in origine fosse Artemide stessa a indirizzare il protagonista verso il proprio santuario), con una sfumatura cristiana che non è colta dal volgarizzatore, mentre gli altri testi italiani parlano esplicitamente di un angelo (cf. Sacchi 2009: 171, 239, 319).

cum grandi doni. 4. E presto se abiglòe de prede pretiose e de [21v] vestimente de porpora, e vene in el tempio acompagnata de chori de virgine. Era tropo bella, e per lo grandò amore de la soa castidade tuti dicevano che era tropo amica de la dea Diana. 5. La qual vedendo, Apolonio, Tarsia e Antinagora se gli inzenoglareno dinanci, perché era tanto bella che pariva esser la dea Diana; la qual, facendo aprire il sacrario, lassòe intrarci Apolonio cum la soa famegla. E poy che ebe fata la soa oblatione, incomentiò a dire: 6. «Io sono nato de re, e sono giamato Tiro Apolonio. E quando foe docto in ogni scientia declaray la questione del re Anthioco a ciò che io avesse soa figlola in matrimonio, ma luy non mi la volse dare perché era diventato marito de quella de chi era padre,¹¹⁸ e cercava de farmi morire. 7. E io fugendo da le soe mane tanto caminay che pervene al rey Archistrate, lo quale me recevete cum tanta pietade che mi donò soa figlola in matrimonio. 8. E poy desiderandome de andare a prendere il regnamo mio cum mia mogle, camminando per il mare vene a parturire questa mia figlola Tarsia, e lei restòe morta. 9. Et io cum lacrime la ornav de vestimenti regali, e cum C ducati¹¹⁹ la fece serare in una casa giusa, e la fece dare a le unde del mare cum quelli denarii, a ciò che chi la trovase dignamente la podesse sepelire. E poy questa mia figlola Tarsia ricomanday a zente iniqua. 10. Ché poy che hebe stato anni 14 in Egipto a piangere la morte de la mia cara mogle, ritornay per prendere e per maritare mia figlola; e quelli a chi l'avea ricomandata mi diseno che al era morta. E finalmente credendo che fusse morta, piangendo, io l'ò trovata viva.»

49.

1. Or oldendo Archistrates, retrice del tempio, moglie de Apolonio, tute queste cose, se levòe de cathedra, corse abrazare Apolonio. E Apolonio, non cognoscendo che fuse la soa mogle, se tirava indreto e non era ardito de abrazare ley. 2. Allora ley cum grande lacrime e cum granda voce dise: «Io sono Archistrates tua mogle, figlola del re Archistrates!» E abrazandolo diceva: «Tu sei Tiro Apolonio, marito mio caro! Tu sey il

¹¹⁸ Nelle parole che accennano con delicatezza all'incesto compiuto da Antioco con la figlia si percepisce un'eco dell'enigma che il re di Antiochia pone ai pretendenti all'inizio della HA, e che Apollonio risolve brillantemente (RB: *Scelere veor, maternam carnem vescor, quero fratre[m] meum, matris meae filium, uxoris meae virum, nec invenio*, cf. Kortekaas 2004: 111).

¹¹⁹ Per l'oscillazione della cifra v. note a 25.6, 44.5.

mio dolce maistro, lo quale me ay insegnato sonare de li instrumenti! 3. Tu sei il naufrago il quale tanto amay, non per libidine ma per la toa scientia! E questa è la mia [22r] figlola!» E d'alegreza tuti insemma piangevano. 4. E per tuto Epheso per festa se cridava como Apolonio re de Tiro avea trovato sua moge Archistrate, la quale loro teneveno per summo sacerdote de Diana.¹²⁰ Tuta quella cità era in festa, faceveno grandi trihumphi e conviti ad Apolonio. 5. E poy luy cum la moge, cum la figlola e cum Anthinagora suo genero montando in nave per andare piglare possessione del regnamo de Anthiochia, e passando per Tiro, ordinò lí re Antinagora suo genero.¹²¹

50.

1. E poy caminando tuti insemma veneno a Tarso cum exercito regale e grando. E fece prendere Tranquillione e Dionisiade sua moge e li fece menare denance a sé in presentia de tuta la citade e dise: 2. «O citadini amantissimi,¹²² io vi domando se Tiro Apolonio vi fece may male né despiacere.» E li citadini tuti a una voce cridaveno: «Tu sei stato a noy rei e padre bono, e te voglamo per padre e per nostro re; tu sey quello che noy liberasti da la fame.» 3. Apolonio dise: «Sapiati che io avea ricomandato mia unica e cara figlola a Tranquillione e a Dionisiade sua moge, e non mi l'ano volsuta rendere.» E la scelerata Dionisiade respose: 4. «Tu bene dice, signore Apolonio, che non te l'abiamo restituita, perché ella è morta, e tu medesimo ay veduto il sepulcro e ay lecto lo epitafio.» Allora Apolonio fece venire a la presentia de tuti soa figlola Tarsia, la qual dise a Dionisiade: 5. «Io ti saluto revocata da la morte!» E Dionisiade vedendo Tarsia restòe fora de sé; e tuti li citadini, li quali credevono che fosse morta, se maraveglaveno e tuti avevano grandio gaudio. 6. E Tarsia se fece menare denanze il servo vilano, e gli dise: «Tophilo, a ciò che io ti perdona, confessa qua giaramente chi ti comandòe che tu me occidisse.» Theophilo respose: «Foe la mia madona Dionisiade.» 7.

¹²⁰ Per la connotazione pagana del culto v. sopra 27.8.

¹²¹ Nella *HA* il capitolo termina con la partenza della famiglia, mentre all'inizio del successivo si assiste all'arrivo ad Antiochia e quindi a Tiro (cf. Kortekaas 2004: 241); in volgare la sequenza degli spostamenti sembra invertirsi e i due periodi vengono accorpati, costringendo a introdurre una suddivisione differente. Si noti inoltre in apparato come la frase «ordinò lí re Antinagora suo genero» sostituisca una soluzione diversa, «vi lasòe suo genero in suo loco cum soa f<igla>» (RB: *constituit regem loco suo Athenagoram generum suum*).

¹²² Il participio qui ha valore passivo, 'amantissimi', cf. *TLIO s.v. amante*.

Alora presto li citadini feceno lapidare Tranquillione e Dionisiade; e anchora volevano occidere Theophilo, ma Tarsia non volse dicendo: «Se quando mi volea occidere non mi avesse dato uno poco de spatìo a orare como lo pregay, aúra non vederesti.»¹²³ Tute le riccheze de Tranquillione foreno date a Tarsia.

51.

1. Apolonio rigratiòe li citadini, li quali tuti erano alegri [22v] de Apolonio. E poy Apolonio, poy hebe stato lí sey meisi cum soa mogge, cum soa figlola e lo genero, navigò a Repentapoli al suo socero Archistrate re. 2. Lo quale de la lor venuta facendo granda festa fece fare grandi triumphi; e siando vegio ordinò Apolonio rei in el suo regnamo, e soa figlola Archistrate regina. 3. E tanto era pieno de letitia vedendo Apolonio suo genero cum soa figlola e cum loro figlola Tarsia e il suo marito Antinagora, che siando vegio morì in le loro braze de letitia.¹²⁴ 4. Uno iorno, andando Apolonio a spatìo su la ripa del mare, vide quel piscatore lo qual una volta lo avea ricevuto nudo e naufrago, e comandò a soa zente che lo prendeseno e gli lo menaseno al palatio dinance. 5. Lo qual piscatore, vedendose cusì menare da li cortesani, se credeva esser morto. Apolonio lo menòe dinance a la regina Archistrates e gli dise: «Cara regina mia, questo è il mio donzelo,¹²⁵ questo è quello che me naufrago recetòe e me donò la mitade del suo gabano e me fece venire dal re.» 6. E poy voltandose al piscatore dise: «O vegiarellò piatoso, sapi che io sono Apolonio rei de Tiro, al quale una volta donasti mezo il tuo gabano per coprirme, che io era nudo scampato dal mare. Et ecco, io ti dono ducenti stari d'oro.» 7. Et gli donò servi e ancille, e lo fece conte. E poy simelmente fece a quello navarolo che li avea nuntiato la morte del

¹²³ Poiché Tarsia si rivolge all'assemblea dei cittadini di Tarso, la frase sembra da intendere 'adesso non mi vedreste qui fra voi?' (per *aúra* v. le *Annotazioni linguistiche*); il confronto col latino non offre appigli (RB: *modo vestra pietas me non defendisset*, cf. Kortekaas 2004: 245).

¹²⁴ Questa morte improvvisa provocata dall'emozione produce un incremento di *pathos* rispetto alla HA, dove il re Archistrate ha modo di passare un anno intero assieme alla famiglia ritrovata prima di spegnersi (cf. *ibi*: 247).

¹²⁵ In RB *paranymphus*, con accenno implicito al fatto che il pescatore, dopo aver prestato le prime cure ad Apollonio sulla spiaggia di Cirene, lo aveva sollecitato a recarsi alla città, dove più tardi avrebbe incontrato la futura moglie (cf. *ibid.*).

re Anthiocho.¹²⁶ De la mogle soa, figlola del re Archistrate, generòe et hebe uno figlolo, lo quale constituí re in el regnamo suo. 8. Vise cum la regina in granda pace anni 74, e tenete sempre in pace e godete lo regnamo de Anthiochia, et quello de Tiro e quello del suo socero Archistrates, cioè lo regnamo de Cirene. 9. De le soe desfortune e de tute le soe prosperidade ne fece doy libri: l'uno pose in el tempio de Diana, l'altro in soa libreria. E poy finite soa vita in bona vegleza.

5. APPARATO

25.4 respose] [..]spose lo quale piasamente] [.....]atosamente mare²] [..]re
 25.5 parte²] par[.] 25.7 expendi] [..]pendi 25.8 socero] genero 26.4 sepultura¹] sepuluro voglo] *praem.* gli 26.7 aduncha] aducha prende] p[...]de 26.8 delicamente] delicamete 28.4 laso Licorida, nutrice] laso ~~la nutrice sua~~ Licorida ~~la quale /n/ara bona cura de la mia figlola~~ nutrice 28.5 non] *iter.* non 29.6 ungie] engie 29.7 statua] statura *corr.* statua 30.1 mia nutrice] mia ~~figlola~~ S nutrice 31.1 Dionisiade] Diosniade 31.6 monumento] momento 32.1 vedendo] *praem.* vend 32.6 Tarsia] *praem.* Apoloni 32.8 a] *praem.* ad 33.2 offerse] *praem.* gli 33.3 daràne] darne 33.5 gitandosi] gitando volesse] vole 34.3 mo'] uno 35.1 lenone] *add.* ~~Dicendo~~ E 35.3 a] al 36.1 asolvarò] *add.* e ogni questione non] *suppl.* 37.7 morta] morto 39.9 segnore] signora 40.2 ornato] orna | ornato 40.9 redimerò] remero 41.2 grandamente] gradamente 41.3 si] ti lacrime] lacrimo 41.6 daròe] *suppl.* 41.7 sapray] saray intenderle] *corr.* intenderee 42.1 v. 2 tacitus] *suppl.* 42.2 poi] pi 43.1 v. 6 nulla] *praem.* ~~silla~~ 44.3 per] *praem.* ~~ms~~ 44.5 XX] XX^{ti} 45.4 per] p 46.2 vengà] *suppl.* 46.3 abrazando] ~~abrandzando~~ 46.6 sé] ~~msé~~ alle] le 47.2 del lenone] *praem.* ~~ad Apollonio~~ 48.2 e³] et 48.4 la²] *suppl.* 48.5 inzenoglareno] inzeno~~raglareno~~ 49.1 cathedra] *praem.* ~~eade~~ 49.3 ma] *praem.* p 49.5 ordinò] ~~vi lasoe suo genero in suo loco cum soa f~~ 50.4 presentia de] ~~so~~ presentia ~~tarsia~~ de 51.1 navigò] *praem.* ~~nago~~ 51.3 vedendo] vendendo

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

¹²⁶ Anche questo ultimo incontro di Apollonio si collega alla prima fase delle sue peripezie, e in particolare al momento in cui era stato informato da un marinaio di Tiro della morte di Antioco; nella *HA* si accennava però a un personaggio diverso, conosciuto a Tarso, che aveva avvisato il protagonista della taglia che pendeva sulla sua testa: non è da escludere in proposito una svista del volgarizzatore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bergamin 2005 = Manuela Bergamin (a c. di), *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- Cornagliotti 1976 = *La «Passione di Revello». Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, ed. con introd. e note a c. di Anna Cornagliotti, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1976.
- Gasca Queirazza 1965 = Giuliano Gasca Queirazza, *Documenti di antico volgare in Piemonte, I. Le «Recomendaciones» del Laudario di Saluzzo*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1965.
- Gasca Queirazza 1966a = Giuliano Gasca Queirazza, *Documenti di antico volgare in Piemonte, II. Gli ordinamenti dei Disciplinati e dei Raccomandati di Dronero*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- Gasca Queirazza 1966b = Giuliano Gasca Queirazza, *Documenti di antico volgare in Piemonte, III. Frammenti vari da una Miscellanea Grammaticale di Biella*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- Kortekaas 2004 = George A.A. Kortekaas, *The Story of Apollonius, King of Tyre, a study of its Greek origin and an edition of the two oldest Latin recensions*, Leiden · Boston, Brill, 2004.
- Kortekaas 2007 = George A.A. Kortekaas, *Commentary on the «Historia Apollonii regis Tyri»*, Leiden · Boston, Brill, 2007.
- Kümmel 1906 = Karl Kümmel, *Drei italienische Prosalegenden: Euphrosyne, Eremit Johannes, König im Bade*, hrsg. nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses, 1906.
- Robins 2004 = William Robins, *A fifteenth-century «Apollonio di Tiro»*, «Letteratura Italiana Antica» 5 (2004): 11-26.
- Rossebastiano 1998 = Alda Rossebastiano, *Antichi documenti canavesani: l'istanza di Cagnone di Vische al duca di Milano*, in Ead. e Anna Cornagliotti, Lucia Fontanella, Marco Piccat, Alessandro Vitale Brovarone (a c. di), *Miscellanea di studi romanzeschi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998: 897-909.
- Sacchi 2009 = «Historia Apollonii Regis Tyri». *Volgarizzamenti italiani*, a c. di Luca Sacchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Vitale Brovarone 1978 = Alessandro Vitale Brovarone, *La «Passione» di Vercelli: documento di uso letterario piemontese nel tardo Quattrocento*, in Gianrenzo P. Clivio, Giuliano Gasca Queirazza (a c. di), *Lingue e dialetti nell'arco alpino occidentale*. Atti del Convegno internazionale di Torino, 12-14 aprile 1976, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1978: 39-52.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bellone 2012-2013 = Luca Bellone, *Un nuovo contributo allo studio della koinè pedemontana: spigolature linguistiche dalla «Vita della Beata Caterina da Racconigi» (1522-1525)*, «Archivio per l'Alto Adige» 106-107 (2012-2013): 17-34.
- Berruto 1974 = Gaetano Berruto, *Piemonte e Val d'Aosta*, Pisa, Pacini, 1974.
- Buono 1998 = Benedict Buono, *Note sulla lingua cancelleresca sabauda nel Cinquecento da documenti dell'Archivio di Stato di Simancas (1531-1561)*, «Studi Piemontesi» 27/2 (1998): 479-90.
- Cornagliotti 1990 = Anna Cornagliotti, *La diffusione e l'uso dell'italiano in Piemonte dal Quattrocento al Cinquecento: la koinè nord-occidentale*, in Glauco Sanga (a c. di), *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*. Atti del Convegno di Milano e Pavia, 25-26 settembre 1987, Bergamo, Lubrina, 1990: 269-308.
- Cornagliotti 2006 = Anna Cornagliotti, *Un «Fior di virtù» dell'Italia nord-occidentale*, in Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (a c. di), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, 2006, 2 voll., vol. I: 449-61.
- di Sant'Albino 1859 = Vittorio di Sant'Albino, *Gran dizionario Piemontese-italiano*, Torino, dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1859 [rist. anast. Savigliano, L'Artistica Savigliano, 2000].
- Ferraro 1889 = Giuseppe Ferraro, *Glossario monferrino*, Torino, Loescher, 1889.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Wortschatzes*, I, Bonn, Kloop; II-XX, Basel, Helbing & Lichtenhahn, poi Zbinden, 1944-1965.
- GLDI = Salvatore Battaglia (dir. da), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- Klebs 1899 = Elimar Klebs, *Die Erzählung von «Apollonius aus Tyrus». Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, Reimer, 1899.
- Levi 1927 = Attilio Levi, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*, Torino · Milano · Firenze · Roma · Napoli · Palermo, Paravia, 1927.
- Marazzini 1992 = Claudio Marazzini, *Il Piemonte e la Valle d'Aosta*, in Francesco Bruni (a c. di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992: 1-44.
- Ponza 1830-1832 = Michele Ponza da Cavour, *Vocabolario piemontese-italiano*, Torino, dalla Stamperia Reale, 1830-1832, 2 voll.
- Raynouard 1836-1845 = François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des Troubadours*, Paris, Silvestre, 1836-1845 [rist. Heidelberg, Winter, 1929 ss.].
- Sacchi 2010 = Luca Sacchi, *Variazioni enigmatiche per «Apollonio di Tiro»*, «L'im-

- magine riflessa» n.s. 19 (2010): 93-117.
- Sacchi 2013 = Luca Sacchi, *Un volgarizzamento italiano inedito della «Historia Apollonii regis Tyri» dalla collezione di Hermann Suchier*, «Carte Romanze» 1/2 (2013): 251-73.
- Sacchi 2014 = Luca Sacchi, *Da Mitilene a Parigi: una riscrittura in ottave della «Historia Apollonii regis Tyri»*, in Gabriella Albanese, Claudio Ciociola, Mariarosa Cortesi, Claudia Villa (a c. di), *Il ritorno dei Classici nell'Umanesimo. Studi in memoria di Gianvito Resta*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, in c. s.
- Salvioni 1904 = Carlo Salvioni, *A proposito di due voci piemontesi*, «Rendiconti del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere» s. II, 37 (1904): 522-34 [ora in Id., *Scritti linguistici*, II. *Dialettologia e linguistica storica*, a c. di Michele Lopporcaro, Lorenza Pescia, Romano Broggin, Paola Vecchio, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2008: 378-90].
- Sanga 1990 = Glauco Sanga, *La lingua lombarda. Dalla koinè alto-italiana delle Origini alla lingua cortegiana*, in Id. (a c. di), *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*. Atti del Convegno di Milano e Pavia, 25-26 settembre 1987, Bergamo, Lubrina, 1990: 79-112.
- Stella 1994 = Angelo Stella, *Piemonte*, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a c. di), *Storia della lingua italiana*, III. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994: 75-105.
- TLIO = Paolo Squillaciotti (dir. da), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile on line all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione 23 giugno 2014).

RIASSUNTO: Un manoscritto del XV secolo oggi conservato alla Rare Book and Manuscript Library presso la Pennsylvania State University di Philadelphia conserva un volgarizzamento acefalo fin qui inedito della *Historia Apollonii regis Tyri* di area italiana nord-occidentale. L'edizione critica del testo è preceduta da un breve profilo della traduzione, particolarmente fedele alla fonte latina anche nei dettagli in genere modificati dagli autori medievali, e da un esame linguistico che mette in evidenza sia la prevalenza dei tratti di *koine* italiana settentrionale sia gli indizi di una provenienza piemontese.

PAROLE CHIAVE: *Historia Apollonii regis Tyri*, volgarizzamento, edizione critica.

ABSTRACT: A manuscript owned today by the Rare Book and Manuscript Library of the Pennsylvania State University in Philadelphia contains, among other texts, an acephalous vernacularization of the *Historia Apollonii regis Tyri* from north-west Italy till now unpublished. The critical edition is introduced by a brief outline of the translation, particularly accurate even in details normally modified by medieval authors, and a linguistic study which points out the predominance of features belonging to the north-italian *koine* as well as some clues of a Piedmontese origin.

KEYWORDS: *Historia Apollonii regis Tyri*, vernacularization, critical edition.

S A G G I

QU'EST-CE QU'UN *TRAITÉ*
EN MOYEN FRANÇAIS? PETIT ITINÉRAIRE
PARMI LES "MISES EN PROSE"
DES XV^E-XVI^E SIÈCLES

Dans un article toujours utile paru en 1991, Sylvie Lefèvre a bien montré que (1) les occurrences les plus anciennes du substantif *traité* remontent non pas aux traducteurs du XIV^e siècle – Nicole Oresme, en l'occurrence –,¹ mais au XII^e, lorsque le mot commence à être utilisé pour désigner des œuvres littéraires en langue vulgaire,² (2) le substantif français ne doit pas être mis en rapport directement avec l'étymon latin, mais avec le verbe vernaculaire *traiter* / *traitier*,³ (3) le lien entre le sens scientifique du mot et son emploi littéraire s'accroît à la fin du Moyen Âge, lorsque la littérature devient «plus sérieuse, moraliste, didactique».⁴

Si au XV^e siècle le mot *traité* en vient à désigner plus fréquemment des œuvres littéraires, c'est sans doute aussi parce que la littérature – surtout la littérature narrative – essaie de justifier sa propre existence en affirmant résolument sa portée didactique.⁵ Ma contribution se propose d'élargir quelque peu le terrain de l'enquête menée par Sylvie Lefèvre, en prenant pour base le corpus réuni dans le *Nouveau répertoire de mises en prose*; mon but est double: montrer d'une part la fréquence d'un mot dont l'emploi dans le *Cligés* en prose m'avait paru relativement excep-

¹ Cf. *FEW*, XIII,2, 143b: «*tractatus* abhandlung [...] Mfr. Nfr. *traité*, 'ouvrage didactique où l'on traite de l'ensemble d'un certain art, d'une certaine science' (1370, Oresme)».

² Les œuvres évoquées sont: *Éracle* (où Gautier d'Arras semble situer son roman entre *traitié* et *conte*; Lefèvre 1991: 37), le *Petit Plet* de Chardri (où l'auteur joue sur l'ambiguïté du mot, entre le sens «sérieux» et celui de «conte»; *ibid.*: 39-40), le *Roman de Renart* (branche des "enfance", où *traitié* rentre dans le «jeu global du texte», *ibid.*: 41).

³ Ce sont alors le *Remède de Fortune* et le *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut qui sont cités à l'appui (*ibid.*: 41-2).

⁴ Lefèvre 1991: 44; la note 2 de cette page cite Froissart, René d'Anjou, Louis de Beauvau, et même Villon, qui désigne son *Lais* comme un *traictié*.

⁵ Cela émerge de nombreux prologues, comme l'a souligné Cazauran 1987.

tionnel au moment où je préparais mon édition,⁶ d'autre part réunir quelques informations complémentaires à l'article *traité* fourni par le DMF.

Ce précieux dictionnaire propose en effet deux acceptions: «A. 'Ouvrage didactique qui expose un sujet ou une matière'» et «B. 'Développement écrit'», celle-ci attestée uniquement dans les *Chroniques* de Froissart.⁷ Pour ce qui est de la première, elle s'appuie en effet sur des occurrences faisant allusion soit à des *traités* au sens moderne du mot, quel que soit leur sujet propre (Jean Le Long, Nicole Oresme, Christine de Pizan, Nicolas de Baye, Olivier de la Haye, Simon de Phares), soit à des œuvres où la perspective didactique demeure centrale (Machaut, *Remède de Fortune* et *Confort d'ami*).⁸ La citation tirée de la *Mélusine* de Jean d'Arras s'avère particulièrement intéressante dans la mesure où elle met en rapport la matière (*ystoire*) et son exposé (*traictié*):

Marie, fille de Jehan, roy de France, [...] avoit supplié d'avoir la dicte hystoire à mon dessusdit seigneur, son tres chier et amé frere, lyquelz a tant fait qu'il en a sceu au plus prez de la droite verité qu'il a peu, et m'en a commandé a faire le **traictié** de l'**ystoire** qui cy après s'ensuit. (*Mélusine* (Stouff): 1)⁹

Les matériaux rassemblés dans notre *Répertoire*, qui consistent essentiellement dans les prologues et autres textes liminaires de 78 mises en prose rédigées entre le XIII^e siècle et 1530 environ, permettent d'enrichir quelque peu cette récolte, et surtout de préciser les acceptions que le substantif *traité* peut assumer sous la plume d'un certain nombre

⁶ *Cligés* (Colombo Timelli): 27; je reviendrai plus loin sur le sens à attribuer à *traité* dans ce contexte.

⁷ «... et entrerons en nos *traictiez* pour remforchier nostre matiere et hystoire de Guerles et de Brabant».

⁸ À celles-ci il faudra ajouter cette occurrence dans le *Menagier de Paris*, introduisant ainsi le récit de Mélibée et Prudence: «Et a ce propos est une histoire ou **traictié** qui dit ainsi...» (Brereton–Ferrier 1981: 112); je remercie M. Gilles Roques pour m'avoir signalé ce passage ainsi que celui de *Mélusine* cité *infra*.

⁹ Le même couple sémantique revient un peu plus loin: «Et ces termes je vous met avant pour les merveilles qui sont en l'**ystoire** de quoy je vous pense a **traictier**» (*Mélusine* (Stouff): 3).

d'écrivains et copistes, mais aussi d'éditeurs / imprimeurs jusque vers le milieu du XVI^e siècle.¹⁰

Une première remarque tient au rapport de dérivation entre le verbe *traiter* et le substantif *traité*, rapport qui ne me semble pas faire de doute, comme le prouve ce passage des *Faicts et conquestes d'Alexandre le Grand*:

Je, qui au commandement de mon tresredouté seigneur devant dit ay a **traitier** et mettre en nostre langage maternel les fais et conquestes du trespuisant et tresredouté empereur Alixandre – lequel comme la commune falme et renommee tesmongnent fu roy et seigneur par sa proeche de toute la terre d'Orient et d'Occident, dont il s'ensieult par ceste parolle que il fu seigneur de toute France et de toutes les marces adjacentes – et pource que point ne m'est apparu par l'istoire que **en ce traité** je ay aleguie ne ossy par aultres, comme de Vincent le Jacopin et de Guillame qui les fais dudit Alixandre **traiterent**... (*Faicts et conquestes d'Alexandre le Grand* (Hériché): 322; prologue à la seconde partie du roman, chap. 159)

Jean Wauquelin n'hésite pas à associer son propre *traitié*, à savoir le texte qu'il est en train de rédiger, et les *histoires* de deux autres auteurs qui *traiterent* autrefois du même sujet:¹¹ dans ce contexte, notre substantif semble ainsi indiquer une œuvre qui *traite* d'une matière, en l'occurrence l'œuvre même de Wauquelin.

Confirmée par l'emploi des déictiques, cette acception est bien attestée ailleurs:

Les nobles fais et haultes entreprises des nobles et vertueux couraiges de nos anciens predecesseurs, escripts pour exemple et memore [Br: a la loenge] d'iceulx, ramainent a la congnoissance de mon debilité et obscurcy entendement une matiere, laquelle sera discutee en rude ou commun stille ou procès de **ce present traictié**. (prologue de *Blancandin* (Greco): 85, ms. Br; 150, ms. V)

Or pry je aux lisans qu'en ce qu'ilz trouveront a amender en **cestuy traictié** que benignement ilz amendent ou corrigent et prennent en gré l'histoire

¹⁰ Il s'agit bien entendu d'un corpus partiel, qu'il faudra élargir aux œuvres "originales" contemporaines pour vérifier la validité de ce que je propose ici.

¹¹ Il s'agit de "Vincent le Jacopin", à savoir Vincent de Beauvais, et de "Guillame", qui indique sans doute l'archevêque de Reims dédicataire de l'*Alexandris* de Gautier de Châtillon (cf. Hériché-Pradeau 2008: 189-94). On remarquera, au début du passage cité, le couple coordonné «traitier et mettre en [...] langage maternel», où le premier verbe assume le sens de 'parler de qqc', 'exposer qqc'.

ainsi parfaicte qu'elle pourra estre et comme ilz pourront veoir au lire. (prologue de *Floriant et Florete* (Lévy): 81)

Pour ce que la *memoire* des hommes deffault et passe par terminacion de vie, et que toutes choses se delaissent et oublient qui ne les redige et met par escript, doncques affin que les haulx et courageux fais de noz anciens predecesseurs ne soient estains, mais augmentez et ramentus pour donner exemple aux nobles et vertueux hommes du temps present, ay voulu transmuier de rime en prose **cest present traictiet** ouquel fait mencion des haultes proesses que jadis fist ung noble chevalier, lequel en son temps fu nommez messire Gilles de Chin natif de Tournesis. (prologue de *Gilles de Chin* (Liétard-Rouzé): 75)

Et par ce fais la fin de tout leurs **traictié**, prians tous ceulx qui **ce present livre et traicté** verront qu'ilz ayent pour excusé le petit Soissonnois s'il n'a pas bien comprinses les matieres de chascun des .ix. preux ainsi qu'il le pouoit faire... (Sébastien Mamerot, *Neuf Preux*, explicit: ms. Wien, ÖNB, 2577-2578, II, f. 220v)¹²

Par quoy à tous auditeurs et lecteurs qui **ce traictié** liront et orront, de ce que ay presumptueusement et tropt audacieusement mis, prie et requiers retenir et reserver le grain et mectre au vent la paille. (prologue de *Perceval le Gallois*, Paris, Bernard Aubry, 1530, f. a1v)

... lequel Ludovis estoit es parties d'oultre mer avec le filz du roy de Colongne, qui empereur de Romme estoit, et comme plus a plain appaira a **ce petit traictié** ensuivant. (prologue de *Théséus de Cologne*. ms. BnF, fr. 15096, f. 5v)

Si le doublet dans les *Neuf Preux* (*livre et traicté*) confirme le rapport entre le livre et son contenu,¹³ reste à éclaircir si les œuvres dont il est question

¹² De même, dans la section consacrée au roi Arthur: «ainsi m'a esté et est ordonné en charge par le noble seigneur de la noble Maison de Laval, par le plaisir et comandement duquel je commençay **cestuy present traictié**» (ms. Wien, ÖNB, 2577-2578, II, f. 86v). Les prologues aux *Neuf Preux* et aux *Neuf Preues* de S. Mamerot ont été édités par Lecourt 1908, mais sans commentaire sur le mot qui nous retient ici.

¹³ Cf. DMF, s.v. *livre*, A. On retrouve le même couple dans le prologue des *Neuf Preux* de Sébastien Mamerot, bien que rapporté à des œuvres anciennes: «Plusieurs orateurs dignes de memoire ont de tresgrant ancienneté travaillié en faire **livres et traictiés** moult auctorisez...» (ms. Wien, ÖNB, 2577-2578, I, f. 1r), alors que dans celui des *Neuf Preues* *livre* est remplacé par un synonyme: «... a l'exemple des Neuf Preux tresrenommés et de Bertrand du Ghesquin, les fais desquelz ont esté par moy, Sébastien Mamerot, [...] reddigiez de nouvel en **ung volume ou traictié** par moy compendieusement composé l'an precedent...» (II, f. 221r-v). L'équivalence sémantique *livre* /

sont ou non un 'ouvrage didactique qui expose un sujet ou une matière', selon la glose proposée dans le *DMF*. Ceci est affirmé en toutes lettres dans la plupart de ces prologues:

Les nobles fais et haultes entreprises des nobles et vertueux couraiges de nos anciens predecesseurs, *escrips pour exemple* et memore d'iceulx... (*Blancandin* (Greco): 85, ms. Br; 150, ms. V)

... affin que les haulx et courageux fais de noz anciens predecesseurs ne soient estains, mais augmentez et ramentus *pour donner exemple aux nobles et vertueux hommes du temps present...* (*Gilles de Chin* (Liétard-Rouzé): 75)

Bonne chose et prouffitable est [...] de reduire par escript [...] les gestes, faitz et genealogies des princes, empereurs, roys, ducs, contes et aultres seigneurs, *pour animer les presens et a eulx leur donner couraige de bien et vertueusement suivre les faitz d'armes...* (*Théséus de Cologne*, ms. Paris, BnF, fr. 15096, f. 1r-v)

Une telle dimension didactique est aussi indubitable dans le *Pèlerinage de Vie Humaine*, qui adapte en prose l'œuvre de Guillaume de Digulleville:

Cy commence le premier chappitre du tiers livre¹⁴ de **ce present traictié** intitulé le Pelerinage de vie humaine... (*Pèlerinage de Vie Humaine*, incipit du livre 3: ms. Paris, BnF, fr. 1646, f. 111r)

Cy commence le premier chappitre du quart et dernier livre de **ce present traictié**... (incipit du livre 4: Paris, BENSBA, manuscrit Masson 80, f. 119v)

Cy finist **ce present traictié** intitulé le Pelerinaige de vie humaine. (explicit du livre 4: Paris, BENSBA, manuscrit Masson 80, f. 140v)

et dans *Robert le Diable*, mise en prose d'un *Dit*, dont l'auteur anonyme explicite le but que ses lecteurs doivent se proposer:

... au commencement de **ce present traictié** je veulx à icelle dame de grace presenter la salutacion angelique que l'ange Gabriel du ciel en terre luy apporte, c'est 'Ave Maria', priant et suppliant à tous ceulx qui d'icy en avant

traité semble confirmée dans les titres des deux prologues: «Prologue ou **livre** des Neuf Preux» (I, f. 1r); «Prologue du petit **traicté** des Neuf Preues» (II, f. 221r). Dans le prologue du *Comte d'Artois* – en dehors donc de mon corpus de mises en prose – je relève le même doublet: «en lisant plusieurs **volumez et traittiez**, me suis arresté a ung livret qui fait mencion de...» (*Comte d'Artois* (Seigneuret): 1).

¹⁴ Le mot indique ici, par métonymie, la 'division principale d'un ouvrage' (*DMF*, s.v. *livre*, C.1): voir *infra*.

lyront ce present livre que ainsi le facient *pour mieulx entendre et retenir les grans enseignemens et bonnes exemples en ce dit livre contenus*. (prologue: éd. Jean Treppe-rel, 1497, f. a2r)

Une nuance complémentaire se fait jour dans l'*Histoire de Charles Martel* et dans *Gérard de Roussillon* de Jean Wauquelin, où *traité* peut indiquer le(s) texte(s) source(s):

Cy s'ensieut une collation ou prologue declairant comment le facteur de ceste euvre a trouvé ung autre **traictié** parlant ancoires des fais de Charles Martel, du duc Gerard de Fourques et d'autres... (*Histoire de Charles Martel*, titre du prologue: ms. Bruxelles, KBR, 6, f. 519r)

... me suis determinez, ordonnez et disposez de composer et ordonner [et mettre] par escript en nostre langaige maternel que nous disons wallec ou franchoix, la noble procreation, les nobles fais, les nobles emprises d'armes, les calamités, miseres et aventures que fist et acheva, porta et soufry à son tamps le noble, vaillant conquerant, fort et puissant, monsieur Gerart de Roussillon, ensi que je l'ay trouvet et entendu en ung **traictiet** fait et composé en son nom et intitulé *Gesta nobilissimi comitis Gerardi de Roussillon*. Duquel **livret et traictiet** ne m'est point le nom de l'acteur aparut. (*Gérard de Roussillon*, prologue: ms. Bruxelles, KBR, II-5928, p. 2)¹⁵

On peut sans doute ajouter à ce petit groupe cette occurrence dans le prologue de *Perceval le Gallois*, qui associe *chronique* et *traictié*:

... Voyant doncques ledict conte Philippes ceste vertu estre tant agreable à Dieu, pour icelle ensuyvir commanda a aucun docte orateur de rediger et metre par escript les faitz et vie dudict noble et preux chevalier Perceval le Gallois, suyvant la **chronique** d'iceluy prince et **traictié** du saint Greal. (Paris, Bernard Aubry, 1530, f. a1v).

Trois de nos mises en prose attestent un emploi de *traictié* qui mérite attention, d'une part parce que le mot y désigne non pas l'ouvrage en tant que tel, mais ses 'parties', d'autre part parce que pour deux d'entre elles il s'agit d'un trait commun en plus, qui pourrait – avec toute la pru-

¹⁵ On aura remarqué le retour du doublet «livret et traictiet». Notre substantif se retrouve dans la «balade faite par l'acteur», p. 427: «L'an .XIII. cens acomplis/ Et quarante sept justement/ Fu en juing chis **traictiés** petis/ Le .XVI.e jour proprement/ Par le gré et commandement/ Du noble prince de valeur/ Qui nommez est de toute gent/ Philippe de Bourgogne seigneur...». Je remercie très vivement Mme Marie-Claude de Crécy, dont l'édition de *Gérard* est en cours, de m'avoir transmis ce texte.

dence nécessaire – étayer l'hypothèse, déjà avancée sur d'autres bases, d'une parenté.

Commençons par le *Livre de Renard*:

Et je, qui estoye ravy ainsi, après que je fus hors de mon somme et que je fus retourné en mon domicile, me print volenté et devocion d'escripre tous les faitz et contempnemens des bestes et les mettre en deux petis **traictez** selon mon petit entendement. (*Livre de Regnart* (Suomela-Härmä): 4; le ms. de base étant acéphale, Suomela-Härmä a transcrit le prologue selon l'édition Michel Le Noir, 1516)

Cet exemple est précieux, dans la mesure où *traictez* indique on ne peut plus clairement les deux parties de l'ouvrage, qui comportent respectivement 23 et 50 chapitres, et qui sont appelées *livres* à l'intérieur du texte: «Et fin du premier *livre* lequel contient .XXIII. chappitres. Cy après s'ensuit le second *livre* qui contient cinquante chappitres» (*Livre de Regnart* (Suomela-Härmä): 46).

L'adaptation bourguignonne du *Cligés* de Chrétien de Troyes confirme cette acception.¹⁶ La division de la matière en deux parties y est en effet annoncée dans l'incipit:

Cy s'ensieult l'histoire du noble et vaillant empereur Cligés, laquelle est devisee en deux petitez **parties**... Cy s'ensieut le premier chapiltre du petit **traictié** d'Alixandre pere de Cligés... (*Cligés* (Colombo Timelli): 65-6)

la transition entre la première partie, consacrée à Alexandre, et la seconde, centrée sur Cligés, est encore nettement marquée à la suture entre le chap. 28 et le chap. 29:

Et ainsi fina sa vie Alixandre, pere de Cligés, duquel nous avons fait ung petit **traittié**, et maintenant commencerons le second en la maniere qui s'ensuit. S'ensuit la seconde **partie** de ceste histoire... (*Cligés* (Colombo Timelli): 102)

La possibilité d'une familiarité entre la mise en prose de *Cligés* et celle de *Blancandin* a pu être proposée sur la base des similarités entre les mss.:¹⁷

¹⁶ Il faudra donc corriger la traduction que j'avais proposée dans mon glossaire: 'ouvrage' (*Cligés* (Colombo Timelli): 252).

¹⁷ Greco reconnaît dans le ms. Bruxelles, KBR, 3576-3577, quatre mains différentes: la deuxième main de *Blancandin* est similaire à celle du ms. Bruxelles, KBR, 7235 qui contient l'*Erec* en prose (*Blancandin* (Greco): 65); François 1965: 991, recon-

elle pourrait être confirmée par cet emploi, relativement rare, du mot qui nous intéresse ici:

Ce present livre contient trois **traittiez** [...] Lequel premier **traittié** est divisé en .x. chapitres [...] Le second **traittié** parle comment Blanchendin vint a Tourmaday [...] Le .iiij.e **traittié** parle comment Blanchendin se gouverna a Athenes... (*Blancandin* (Greco): 81, 82, 83; table des titres)¹⁸

Une structure à trois niveaux se dessine très nettement, allant du *livre* aux *traités* aux *chapitres*. Cette volonté de souligner l'organisation de la matière, son ordonnancement, ne semble pas anodine; elle est affirmée en effet comme une caractéristique des mises en prose par d'autres auteurs, entre autres par Jean Bagnyon dans sa version de *Fierabras*:

Et pour ce que le dit messire Henry Bolomier a veu de [*sic*] ceste matiere *desjoincte, sans grant ordonnance*, a sa requeste, selon la capacité de mon petit entendement et selon la matiere que j'en ay pu trouver, *j'ay ordonné cestuy livre*. (*Fierabras* (Keller): 1-2)

ainsi que par l'auteur anonyme de *Doolin de Maience*:

... comme l'en pourra veoir par ce present romant, *redigé et mis par chapitres* ainsi qu'il est contenu en la table cy dessus escripte. (Paris, Antoine Vêrard, 1501, f. a4v)

À la lumière de ces quelques observations, serait-il possible d'étoffer quelque peu l'article du *DMF* qui a fourni la base de notre enquête? Je crois que deux gloses pourraient le compléter, citations à l'appui:

'ouvrage qui expose une matière donnée (narrative aussi)' (*Alexandre le Grand, Blancandin, Floriant et Florete, Gilles de Chin...*), 'éventuellement avec un but didactique' (*Blancandin, Gilles de Chin, Théséus*);

'partie d'un ouvrage' (*Livre de Renard, Blancandin, Cligés*).

naissait lui aussi une identité entre la main qui a copié les ff. 67v-88v de *Blancandin* et celle qui a transcrit le ms. unique d'*Erec* et celui de *Cligés* (Leipzig, UB, Rep-II-108).

¹⁸ Dans le texte: «Ce present livre contient .iiij. **traittiez**...» (*Blancandin* (Greco): 85); «Atant fine le premier **traittié** de ce premier livre. Et assez tost commence le second. Le second **traittié** parle...» (*ibi*: 94); «Sy fine le second **traittié** de ce present livre. Le troisieme **traittié** parle...» (*ibi*: 115-6). Remarquons que dans les deux autres mss. de ce texte (Paris, BnF, fr. 24371; Wien, ÖNB, 3438) seule la division en chapitres apparaît.

Il est rarissime que des mots tels que celui qui nous a occupés ici trouvent place dans les glossaires d'édition:¹⁹ la proximité formelle avec le français moderne et une apparente transparence sémantique les destinent d'emblée à l'exclusion. Notre parcours se voudrait alors une modeste mise en garde: évidemment, l'enrichissement progressif d'un outil aussi précieux que le *DMF* ne pourra que s'appuyer sur des glossaires relativement complets et/ou des introductions aux éditions où les questions sémantiques seront de plus en plus prises en compte. Sans cela, une partie des richesses du moyen français risquera toujours de nous échapper malgré la mise en place d'outils de plus en plus complets et performants.

Maria Colombo Timelli
(Università degli Studi di Milano)

REFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- Blancandin* (Greco) = *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours. Versions in prosa del XV secolo*, édition critique a. c. di Rosa Anna Greco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- Cligés* (Colombo Timelli) = *Le livre de Alixandre empereur de Constantinoble et de Cligés son filz. Roman en prose du XV^e siècle*, édition critique par Maria Colombo Timelli, Genève, Droz, 2004.
- Comte d'Artois* (Seigneuré) = *Le Roman du Comte d'Artois (XV^e siècle)*, édité par Jean-Charles Seigneuré, Genève, Droz, 1966.
- Faits et conquestes d'Alexandre le Grand* (Hériché) = *Les faits et les conquestes d'Alexandre le Grand de Jehan Wauquelin (XV^e siècle)*, édition critique par Sandrine Hériché, Genève, Droz, 2000.
- Fierabras* (Keller) = *Jehan Bagnyon, L'Histoire de Charlemagne (parfois dite Roman de Fierabras)*, publiée par Hans-Erich Keller, Genève, Droz, 1992.

¹⁹ Je signale comme une heureuse exception l'édition Andreose-Ménard du *Voyage en Asie d'Odoric de Pordenone traduit par Jean Le Long*, dont le glossaire non seulement enregistre le mot *traité* ('livre [désigne le texte d'Odoric]': 402), mais renvoie aux dictionnaires historiques, le cas échéant pour les rectifier.

- Floriant et Florete* (Lévy) = *Le roman de Floriant et Florete ou Le Chevalier qui la nef maine*, édition critique et annotée de la version en prose par Claude M.L. Lévy, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- Gilles de Chin* (Liétard-Rouzé) = *Messire Gilles de Chin natif de Tournesis*, éd. par Anne-Marie Liétard-Rouzé, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Livre de Regnard* (Suomela-Härmä) = *Le Livre de Regnard*, édition critique avec introduction, notes et glossaire du manuscrit 473 de la Bibliothèque du Musée Condé de Chantilly par Elina Suomela-Härmä, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Mélusine* (Stouff) = *Mélusine, roman du XIV^e siècle, par Jean d'Arras*, éd. par Louis Stouff, Dijon, Bernigaud et Privat, 1932.
- Menagier de Paris* (Brereton–Ferrier) = *Le Menagier de Paris*, ed. by Georgine E. Brereton, Janet M. Ferrier, Oxford · New York · Toronto, Clarendon Press · Oxford University Press, 1981.
- Voyage en Asie d'Odoric de Pordenone* (Andreose–Ménard) = *Voyage en Asie d'Odoric de Pordenone traduit par Jean Le Long*, édition critique par Alvisse Andreose, Philippe Ménard, Genève, Droz, 2010.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- Cazauran 1987 = Nicole Cazauran, *Les romans de chevalerie en France: entre "exemple" et "récréation"*, in Marie-Thérèse Jones Davies (éd.), *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987: 29-48.
- François 1965 = Charles François, *Le roman de Blancandin. À propos d'une édition récente*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire» 43 (1965): 983-92.
- Hériché-Pradeau 2008 = Sandrine Hériché-Pradeau, *Alexandre le Bourguignon*, Genève, Droz, 2008.
- Lecourt 1908 = Marcel Lecourt, *Notice sur L'Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues*, «Romania» 37 (1908): 529-39.
- Lefèvre 1991 = Sylvie Lefèvre, *Du tractatus au traité: transfert en langue vulgaire d'un genre scientifique?*, in Bernard Ribémont (éd.), *Le Moyen Âge et la science*, Paris, Klincksieck, 1991: 31-46.
- Nouveau répertoire de mises en prose* = Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd.), *Nouveau répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, sous presse.

RÉSUMÉ: Les prologues et autres textes liminaires des “mises en prose” des XV^e-XVI^e siècles permettent de préciser quelque peu les acceptions que le substantif “traité” assume en moyen français et par là d'enrichir l'article correspondant dans les dictionnaires historiques d'usage, notamment le très précieux *DMF* en ligne.

MOTS-CLÉS: “mises en prose”, moyen français, “traité”.

ABSTRACT: Prologues and other liminal texts of 15th-16th-centuries' “mises en prose” allow us to define the acceptations that the substantive “traité” assumes in Middle French, and consequently to improve this entry in the historic dictionaries, in particular the invaluable on-line *DMF*.

KEYWORDS: “mises en prose”, Middle French, “traité”.

IL ROI DE SICILE DI ADAM DE LA HALLE: UNA NUOVA PROPOSTA DI DATAZIONE E LOCALIZZAZIONE

1. PREMESSA

Quando pensiamo ad Adam de la Halle, pensiamo inevitabilmente alla sua produzione drammaturgica. La portata del carismatico sperimentalismo del poeta *arrageois*, che tocca il suo culmine nel celebre *Jeu de la Fenillee* (d'ora in avanti: *JF*), ha infatti suscitato negli studiosi un atteggiamento di quasi ossessiva predilezione per quest'opera, che costituisce l'informale atto di nascita della letteratura teatrale profana in lingua romanza. Affascinata dall'icastica rappresentazione della Arras tardo-duecentesca, avida, industriosa, scaltra e opportunista, la critica ha nel corso degli anni dedicato a questa *pièce* un grande numero di edizioni, decretandone l'imperituro successo.¹ Tuttavia, benché lo straordinario eclettismo del *JF* colga incontestabilmente l'apogeo della produzione adamiana, sarebbe erroneo riconoscerci un manifesto dell'intero percorso artistico e ideologico del poeta. Non meno rischioso sarebbe tributare al *JF* un'eccessiva pregnanza qualora si cercasse di tracciare la biografia di Adam de la Halle. Non va infatti dimenticato che, pur offrendo scenari di estremo realismo, il *JF* resta comunque una finzione letteraria e, in quanto tale, non necessariamente fornisce informazioni attendibili sulla vita di Adam,² né tantomeno permette di stabilire con sicurezza la scansione temporale di altre sue opere: penso, per esempio, al *Congé*, al *Jeu de Robin et Marion* e soprattutto al *Roi de Sicile* (d'ora in avanti: *RdS*).³ Tali testi sono tradizionalmente considerati più tardivi proprio in ragione delle espressioni di disagio pronunciate nel *JF* da un

* Ringrazio Massimiliano Gaggero per avermi fornito le notizie contenute nella tesi di dottorato di Fabienne Gégou, ad oggi ancora inedita.

¹ Tra le numerose prove critiche, mi limiterò a utilizzare, per le citazioni estratte dal *Jeu de la Fenillee*, l'edizione più recente di Rosanna Brusegan, citata come Adam de la Halle (Brusegan).

² Cf. Adam de la Halle (Rony): 7.

³ Per le citazioni estratte dal *RdS* si farà costante riferimento all'edizione di Pierre-Yves Badel, citata come Adam de la Halle (Badel).

Adam ormai stanco dei suoi concittadini e deciso a lasciare Arras una volta per tutte.⁴ Proprio il *RdS*, che costituisce l'oggetto di questo studio, è forse il testo che maggiormente ha patito la cristallizzazione della biografia adamiana così com'è stata tracciata dai critici,⁵ i quali sovente vi hanno scorto l'estremo canto del poeta negli ultimi anni della sua vita, trascorsi presumibilmente a Napoli alla corte di Carlo d'Angiò.⁶ In questa sede è mia intenzione suggerire la restituzione del *RdS* ad una fase precedente, non lontana dagli esordi del poeta sulla scena d'Oltralpe: secondo le indicazioni che verranno via via presentate, il periodo di composizione risulterebbe anticipato di circa un ventennio rispetto al supposto soggiorno napoletano di Adam, che si sarebbe concluso con la morte sopraggiunta probabilmente poco prima del 2 febbraio 1288.⁷

2. IL *RdS*, UN TESTO PROBLEMATICO

Il *RdS* ci è giunto in attestazione unica attraverso il manoscritto Paris, BNF, fr. 25566,⁸ ossia il celebre codice piccardo che raccoglie in forma antologica l'*opera omnia* di Adam de la Halle e numerosi testi di altri autori, tra i quali il *Jeu de saint Nicolas* di Jean Bodel, il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival e il *Congé* di Baude Fastoul. Il *RdS* occupa le cc. 59c-65a, collocandosi subito dopo il *JF* e immediatamente prima del *Vers d'amour*, ed è introdotto dalla rubrica «Cest du roi de Sezile». Il *RdS*, costituito da diciannove lasse monorime in maggior parte di venti ales-

⁴ Cf. Adam de la Halle (Brusegan): 264-78: «Or ne porront pas dire aucun que j'ai antés / que d'aler a Paris soie pour nient vantés» (*JF*, 5-6); «si m'en vois a Paris» (*JF*, 12); «ains vaurrai me perte rescourre / et, pour aprendre, a Paris courre» (*JF*, 180-181).

⁵ Si deve a Dufournet 2008: 33-65 il merito di aver offerto la panoramica più esaustiva, peraltro non senza manifestare egli stesso qualche dubbio nel suo capitolo dedicato alla vita del poeta, significativamente intitolato *Incertitudes biographiques*.

⁶ L'ipotesi è fondata sostanzialmente sulla testimonianza del *Jeu du Pèlerin*, nel quale l'anonimo autore afferma di aver visto la tomba del poeta: cf. *Pèlerin* (Varty): 64.

⁷ La data si ricava grazie all'*explicit* trascritto da Jean Madot, nipote di Adam de la Halle, che copia una parte del ms. Paris, BNF, fr. 375 (*l'explicit* si legge a c. 119a). Cf. Benoît de Sainte-Maure (Constans): 27-29. Non gode di molto credito l'ipotesi di Gégo 1965, che considera il poeta ancora vivente nel 1306 alla corte di Edoardo I d'Inghilterra.

⁸ Si tratta del canzoniere francese tradizionalmente indicato con la sigla W, per la cui puntuale e aggiornata descrizione rimando a Saviotti 2011.

sandrini ciascuna,⁹ è di fatto un lungo e raffinato elogio di Carlo d'Angiò, del quale vengono ricordate le più significative imprese ed esaltate le virtù cortesi e cavalleresche. Questa rievocazione di impronta panegiristica è strutturata dal poeta secondo un rigoroso ordine cronologico:¹⁰ i punti salienti di questa *esquisse* sono il matrimonio con Beatrice di Provenza, la discesa a Roma in occasione dell'incoronazione di Carlo a re di Sicilia e la vittoriosa campagna militare condotta contro Manfredi per la supremazia sull'Italia meridionale (conclusasi con la morte del contendente svevo il 26 febbraio 1266).

Nella lassa d'esordio, cui viene affidata una funzione proemiale, Adam illustra l'argomento del suo poema e la ragione per cui ha scelto di cantarlo:

On doit plaindre, et s'est hontes a tous bons trouveours,
 Quant bonne matere est ordenee a rebours;
 Car qui miex set plus doit metre paine et secours
 A che bien ordener qui miex doit estre en cours
 (RdS I, 1-4)

Che fu damages grans, nichetés et folours,
 Se si bele matere, ou ja iert mes retours,
 Demouroit si qu'ele est mau rimée a tous jours.
 Li matere est de Dieu et d'armes et d'amours
 Et du plus noble prinche en prouèche et en mours
 (RdS I, 7-11)

C'est dou bon roy Charlon, le seigneur des seignours
 Par cui li drois estas de le foi est ressours,
 Qui fu roys de Sezile et de Puille et d'ailours
 (RdS I, 16-18)¹¹

⁹ Le lasse che differiscono per estensione sono le seguenti: III (19 versi), VI (18 versi, di cui uno reintegrato nell'intercolumnio da mano moderna: c. 61a, «Au bon roy Loeys fut a feme l'ainsnée»), VIII (21 versi), X (21 versi), XV (19 versi). Nel manoscritto costituisce un'aggiunta posteriore, probabilmente della stessa mano e in inchiostro più tenue, il v. 212 «de [c]aus prendre et donner tous jours fres et nouveiaus». Cf. Adam de la Halle (Badel): 386.

¹⁰ Come si legge al principio della quarta lassa: cf. Adam de la Halle (Badel): 378: Or avés se prouèche en general oïe, / chi après vous sera clerement desploïe, / Et, de puis qu'il fu nés, en orde poursievie (RdS, IV, 60-62).

¹¹ Adam de la Halle (Badel): 376.

Si tratta dunque, stando alle dichiarazioni del troviero, della *mise à jour* di una materia già trattata in precedenza da qualche maldestro poeta. Poco piú avanti, nella quarta lassa, Adam ribadisce il suo intervento di “re-stauro” nei confronti della nobile materia in precedenza «mau rimee»:

Ne sai quel menestrel l'avoient depechie,
Mais jou, Adans d'Arras, l'ai a point radrechie
(*RdS* IV, 67-68)

Deus fust se ceste estoire eüst esté perie
(*RdS* IV, 71)¹²

Mi preme sottolineare che, benché piuttosto trascurato dagli studiosi,¹³ il *RdS* è in realtà un testo piuttosto interessante per molteplici ragioni: innanzi tutto perché si inserisce a pieno titolo in quella stagione poetica che vide in Carlo d'Angiò un protagonista d'eccezione, sia in ambito trobadorico, sia (pur in misura minore) sul versante della lirica italiana e francese;¹⁴ in secondo luogo, perché è tignosamente reticente ad un incasellamento di genere, oltre ad aver dato luogo al dibattito circa la sua presunta incompiutezza. Generalmente definito come una *chanson de geste* a causa della sua struttura metrica e degli accenni a Carlo Magno, Rolando e Olivieri, il *RdS* non presenta però i tratti tipici del genere epico: prove sufficienti ne siano l'assenza di lasse similari (anche se parzialmente giustificabile per la brevità del testo stesso) e l'adozione di uno stile tutt'altro che formulare, caratterizzato piuttosto in direzione narrativo-romanzesca. D'altro canto, a causa della sua brevità difficilmente conciliabile con la consueta ampia estensione delle canzoni di gesta francesi, la maggior parte dei critici ha ritenuto che il *RdS* fosse, appun-

¹² Adam de la Halle (Badel): 378.

¹³ Segnalo, prima del lavoro di Badel e in ordine cronologico, le precedenti edizioni del testo: Adam de la Halle (Buchon), Adam de la Halle (Jubinal), Adam de la Halle (de Coussemaker), Adam de la Halle (Gégou). Accanto ad esse, ritengo opportuno aggiungere le osservazioni, interamente dedicate al *RdS*, contenute in Barbero 1983: 57-67.

¹⁴ Esempolari, in questo senso, sono il pionieristico lavoro di Merkel 1888, nella scia del quale si inseriscono Barbero 1983 e Borsa 2006. Quest'ultimo, in particolare, traccia un quadro assai convincente della poesia avversa a Carlo d'Angiò. Segnalo, inoltre, la finissima monografia di Asperti 1995, dedicata alle componenti angioine riverberatesi nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica.

to, rimasto un esperimento mai portato a termine.¹⁵ Per parte mia, credo che nessuna delle due posizioni sia accettabile *tout court* e che il problema nasca in realtà da un vizio di forma, ossia dal presupposto secondo il quale il *RdS* sarebbe un testo da ascrivere all'epica. Non è mia intenzione, in questa sede, addentrarmi in una discussione puntuale della questione, ma ritengo che la sola forma metrica del *RdS* non sia una ragione sufficiente per considerarlo una *chanson de geste*, né *strictu sensu*, né se posto in relazione con la produzione epica del pieno XIII secolo, «à la façon de celles d'Adenet le Roi, un poète contemporain». ¹⁶ Il problema della sua incompiutezza mi pare, poi, senza reale fondamento: l'ultima lassa del *RdS* non sembra voler condurre oltre nella narrazione, anzi ha tutta l'aria di essere un epilogo composto *ad hoc*, come suggerito dall'allusione a imprese di là da venire e dalla raccomandazione di Carlo a Dio, affinché lo protegga nelle future battaglie:

[...] Encore miex atent,
 Car seur tous a prouche et sens et hardement
 Et s'a Dieu en aiüe a cui riens ne se prent
 Car canques il avient desous le firmament
 Vient du pooir de Dieu et du consentement.
 (*RdS* XIX, 367-371)

Et Diex li weille aidier selonc chou qu'il emprent!
 (*RdS* XIX, 378)¹⁷

La possibilità che l'opera fosse stata portata a compimento sembra peraltro confermata dall'importante testimonianza di Gilles li Muisis, vescovo di Tournai attorno alla metà del XIV secolo, che nel suo *Chronicon* considera il *RdS* come la più prestigiosa tra le opere dedicate alle imprese di Carlo d'Angiò:

Facta principis Caroli nobilis habentur in metro et in prosa, et maxime Adam li Bochus de Atrebatu fecit et composuit librum unum in quo plurimum ipsum commendavit.¹⁸

¹⁵ In Gégou 1969: 52 (e ribadito successivamente in Adam de la Halle (Gégou): 70 si sostiene, invece, l'ipotesi di una «épopée politique» compiuta e deliberatamente breve. Analoghe anche le conclusioni di Barbero 1983: 57-8.

¹⁶ Adam de la Halle (Badel): 25.

¹⁷ *Ibi*: 392.

¹⁸ Cf. Adam de la Halle (de Coussemaker): XLIX; Guy 1898: 190.

Credo dunque che l'ipotesi dell'incompiutezza si possa confutare piuttosto agilmente e che il *RdS* vada inteso non già come una canzone di gesta, quanto piuttosto come un'elegante *captatio benevolentiae* alla stregua, per citare un esempio dotato di analoghe finalità, della cosiddetta "epistola epica" di Raimbaut de Vaqueiras, rivolta all'amico e protettore Bonifacio di Monferrato.¹⁹

Credo però che sussistano ancor più ragionevoli dubbî per quanto riguarda la datazione del *RdS*, mai seriamente messa in discussione e la cui ridefinizione costituisce l'oggetto centrale di questo contributo. Assegnato tradizionalmente ed unanimemente al periodo 1282-1285,²⁰ il *RdS* sarebbe stato composto alla corte napoletana di Carlo d'Angiò, dove Adam si sarebbe recato al seguito dell'accorrente Roberto II d'Artois durante una delle fasi di maggior crisi della casata: il 1282 è infatti l'anno dello scoppio dei Vespri, seguiti a distanza di pochi mesi dall'invasione della Sicilia da parte di Pietro III d'Aragona. Da questo momento, fino alla morte di Carlo (sopraggiunta il 7 gennaio 1285 a Foggia), le truppe francesi conseguiranno una sconfitta dopo l'altra: il 26 settembre 1282 Carlo è costretto ad abbandonare la Sicilia, consegnandola di fatto agli aragonesi; l'8 giugno 1283 la flotta di Ruggero di Lauria sbaraglia quella angioina nella cosiddetta "battaglia di Malta"; poco più di un anno dopo, il 5 giugno 1284, Ruggero infligge ai francesi una nuova *débâcle* nelle acque del golfo di Napoli, cagionata da una colossale ingenuità del figlio dell'Angioino, Carlo lo Zoppo, e culminata con la cattura dello stesso; nel luglio del medesimo anno, Carlo tenta l'assedio a Reggio Calabria, che però resiste eroicamente e costringe il sovrano ad una umiliante ritirata.²¹ Questa sequela di spedizioni fallimentari ha fatto sí che il *RdS* fosse interpretato come un poema impregnato di spirito militante e

¹⁹ Ciò che interessa qui rilevare è che l'utilizzo, nell'epistola di Raimbaut, della lassa monorima di *décasyllabes* (con tendenza all'alessandrino) non giustifica l'ascrizione dell'epistola al genere epico, del quale semmai riecheggia qualche stilema e alcuni procedimenti retorici. Cf. Linskill 1964: 33-35, 301-44.

²⁰ L'unica voce fuori dal coro è quella di Arthur Dinaux, che invece ritiene – ma senza fornire ulteriori spiegazioni – che la composizione del *RdS* risalga al 1266: cf. Dinaux 1843: 52.

²¹ Galasso 1992: 83-91.

propagandistico, commissionato da Carlo in persona per riaffermare la propria autorità nel momento di maggior debolezza del regno.²²

Al di là di una mera riflessione ontologica, secondo cui sembra quasi inaccettabile che Adam de la Halle possa aver composto il *RdS* proprio nel periodo di massima flessione della potenza angioina in Italia, credo che dal testo stesso si possa estrapolare una serie di dati a favore di una considerevole retrodatazione del *RdS*: l'insistenza su alcuni temi e la mancanza dei riferimenti fondamentali che caratterizzano la parabola di Carlo d'Angiò in Italia negli anni successivi alla vittoria riportata su Manfredi potrebbero anzi fornirci un attendibile *terminus ante quem* per la datazione dell'opera. Si potrebbe perfino ipotizzare, sulla scorta di alcuni dati finora mai presi in considerazione, che il *RdS* potrebbe essere stato composto quando il poeta si trovava ancora in Francia, a contatto con il *milieu* letterario parigino degli anni Sessanta del XIII secolo.

3. PARIGI, 1267: UNA NUOVA PROPOSTA DI LOCALIZZAZIONE E DATAZIONE

I paragrafi che seguono concorreranno ad illustrare gli elementi testuali che possono indurre a rivedere la datazione del *RdS*; il corollario di tale spostamento cronologico porterà a riconsiderare la possibilità che il testo fosse stato concepito e fruito in ambiente ancora francese. I dati cui si attingerà saranno prevalentemente quelli della biografia di Carlo d'Angiò e delle sue vicende matrimoniali e belliche (segnatamente quelle relative all'Hainaut e alla conquista del regno di Sicilia).

3.1. Tra Beatrice di Provenza e Margherita di Borgogna

La *mise en question* della datazione del *RdS* prende le mosse da un primo *excursus* della vita di Carlo d'Angiò,²³ e segnatamente dalla sua biografia coniugale. Carlo contrasse infatti due matrimoni, entrambi fondamentali per la realizzazione delle sue ambizioni territoriali: il primo, celebrato

²² Cf. Gégou 1969: 47; in Adam de la Halle (Gégou): 72 si specifica che il *terminus ante quem* sarebbe il 1283, anno in cui il poeta avrebbe accompagnato Roberto II d'Artois a Napoli.

²³ Cf. *DBI* alla voce *Carlo I d'Angiò* ([http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-i-d-angio-re-di-sicilia_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-i-d-angio-re-di-sicilia_(Dizionario-Biografico))).

il 31 gennaio 1246 con Beatrice di Provenza, figlia di Raimondo Berengario IV e di Beatrice di Savoia ed erede delle contee di Provenza e Forcalquier; il secondo, celebrato il 18 novembre 1268 e durato sino alla morte di Carlo (occorsa il 7 gennaio 1285), con Margherita di Borgogna, contessa di Tonnerre, secondogenita di Eudes di Borgogna e di Matilde II di Borbone.

È indubbio che le prime nozze di Carlo siano state quelle di maggior eco in ambito letterario, se non altro per la loro risonanza politica: su tutte, basti ricordare la «gran dota provenzale» di cui parla Dante in *Pg* XX.²⁴ Il *RdS* dedica ampio spazio agli esordî di questa prima unione matrimoniale: le lasse VI-IX narrano infatti che la brillante reputazione di Carlo era giunta sino alla futura contessa di Provenza, fin da subito infiammata d'amore e mai sazia dei racconti sul giovane principe; decisa a sottrarsi alle nozze con Raimondo VII di Tolosa, cui è suo malgrado destinata, per mezzo di un valletto fa recapitare a Carlo una missiva in cui si professa innamorata di lui e in cui lo prega di salvarla dall'indesiderato matrimonio. Carlo, preso da Amore, si affretta a raggiungere la Provenza e rapisce letteralmente Beatrice durante il corteo nuziale: finalmente promessi l'uno all'altra, i due si sposano ad Aix.²⁵ Il re di Francia e la sua consorte Margherita, informati successivamente della vicenda, accolgono la notizia con gioia e predispongono grandiosi festeggiamenti per i novelli sposi.

La vicenda amorosa di Carlo e Beatrice così com'è tramandata nel *RdS* presenta un'*allure* insolitamente romanzesca,²⁶ quasi leggendaria e si compie nel segno di Amore, ma si realizza solo grazie alla prodezza e al coraggio del conte angioino. Non è chiaro se Adam stia qui attingendo ad una fonte in particolare, o se il racconto degli avvenimenti sia interamente frutto della sua fantasia; ad ogni modo, non pare che Beatrice si fosse mai davvero trovata in procinto di sposare il conte tolosano,²⁷ né il matrimonio con Carlo rappresentò il coronamento finale di un

²⁴ «Mentre che la gran dota provenzale / al sangue mio non tolse la vergogna, / poco valea, ma pur non faceva male» (*Pg*, XX 61-63).

²⁵ Adam de la Halle (Badel): 384: «Loeus qu'il vinrent a Ais, en un secré moustier / Le prist chele a signeur et il li a moullier» (*RdS*, IX, 166-167).

²⁶ Barbero 1983: 62-3.

²⁷ Per la verità l'ipotesi del matrimonio tra Beatrice e Raimondo era stata ventilata durante il concilio di Lione del 1245, ma ogni possibilità sfumò con la morte improvvisa di Raimondo Berengario, occorsa il 19 agosto dello stesso anno: cf. Gaglione 2009: 20.

sentimento a lungo vagheggiato (piuttosto, fu determinante in tal senso l'incontro svoltosi nel novembre 1245 a Cluny tra Innocenzo IV e Luigi IX alla presenza dello stesso Carlo, in cui le nozze vennero stabilite per ragioni esclusivamente politiche).²⁸ Tuttavia l'evento nuziale dovette stimolare l'immaginazione di parecchi contemporanei, dal momento che gli autori delle varie cronache dell'epoca che si occuparono della vicenda si mostrano discordi tra loro nel descrivere gli avvenimenti. Ecco, ad esempio, la testimonianza di Guillaume de Nangis, che nelle *Gesta Sancti Ludovici* introduce l'intervento armato in Provenza del re d'Aragona, Giacomo I:

Sed dum vellet regredi, [sogg. Luigi IX] misit partem militiae suae copiosam, quae Beatricem, sororem juniorem reginae Franciae Margaretae, quam orbatam patre, scilicet comite Provinciae, rex Aragoniae armato circumvenerat exercitu, et obsederat impudenter, ut eam suo, sicut dicebatur, filio traderet in uxorem, de manu ipsius in gladii fortitudine liberaret. [...] inquisita prius praedictae filiae comitis Provinciae voluntate, misit Carolum fratrem suum cum innumerabilis militiae venustate, ut eidem puellae nobili coram ipsius famosissimis avunculis, comite scilicet Sabaudiae, et Thoma quondam Flandrensi comite, nec non archiepiscopo Lugdunensi, aliaque ejus inclyta parentela, in ejusdem matris praesentia solemniter jungeretur. Quantum honor, quantave laetitia, quantaque festivitas illic sit habita, non est meae possibilitatis evolvere vel referre. (*Gesta Sancti Ludovici*)²⁹

Piú aderente alla realtà storica sembrerebbe invece la *Historia Albigensium* (nota anche semplicemente come *Chronica*) redatta da Guillaume de Puylaurens, cappellano di Raimondo VII di Tolosa dal 1244, nella quale il mancato matrimonio tra Raimondo e Beatrice viene imputato ad un concorso di cause di varia natura: in primo luogo, il ritardo nelle operazioni dovuto alla morte improvvisa di Raimondo Berengario; in seconda istanza, il mancato rilascio della dispensa papale, necessaria per dar luogo alle nozze; da ultimo, la segreta collaborazione tra il conte di Savoia, zio della giovane erede di Provenza, e alcuni tra gli esponenti piú in vista della corona francese (specialmente nella persona di Bianca di Castiglia, la madre di Carlo³⁰):

²⁸ Gaglione 2009: 20-1.

²⁹ Guillaume de Nangis (Daunou–Naudet): 354.

³⁰ Si noti che nel resoconto di Guillaume de Puylaurens compare la figura del messaggero, analogamente al *RdS*: ma mentre Adam fa partire il *garchon* per iniziativa

Cui interfuerunt dominus Baudoyneus imperator Constantinopolitanus et Tholosanus ac Provincie comites, qui ibi coram papa tractaverunt de coniugio inter ipsum comitem Tholosanum et filiam ultimam eiusdem comitis Provincie contrahendo, papa dispensaturo super eo propter affinitatis impedimentum. Reversis autem eis ad propria infra paucos dies, comes Provincie moritur, dicto coniugio imperato. Potuit tunc comes addiscere Tholosanus quantum nocuit differe paratis. Quod cum innotuisset ei per celerem nuncium missum a domino Raymundo Gauscelmi tantum interposito uno die, festinus recessit cum paucis, nullam secum vel post se manum trahens armatam, sicut ei a dicto viro fuerat persuasum, non oportere eum venire manu armata aut multitudine, prout et ei per Romeum et Albertum, milites domesticos olim comitis Provincie fuerat persuasum, ut sub tali simulatione agerent, ne ipse comes interim vim inferret, donec ipsi, quod secus tractabant, potuissent ducere ad effectum. Agebant enim secreto quod domino Karolo fratri regis in uxorem daretur puella, sicut effectus postea demonstravit. Quot vero occursum, quotve colloquia cum comite Sabaudie avunculo puelle et baronibus terre intervenerunt, loquentibus in corde et corde Provincialibus cum comite Tholosano, longa retro series, donec fere transierint V menses, quando nec regi Aragonum, quem suspicabantur favorabilem eidem comiti, cum esset Aquis, eam permiserint ut videret, nec Summus Pontifex ad dispensationem processit, regni Francie et Alamannie et Anglie missis ad hoc contradictoribus impeditus. Et ut breviter concludam, nuntius quem mittebat dictus comes domine regine Francie, ut placeret ei fieri, quod cum patre puelle fuerat pertractatum ac etiam promoveret, invenit in via dominum Carolum ad contrahendum cum ea matrimonium festinantem. Quid hic dicam? Iam quidem per hec antecedentia presumi poterat, quod Deo non placeret quod ulterius comes contraheret, aut plus haberet sobolem quam habebat. (*Historia Albigensium*, cap. XLV)³¹

Piú tardiva, ma interessante perché relatrice di un'ulteriore versione dei fatti, è la testimonianza di Giovanni Villani, che nel capitolo XC della *Cronica Nova* («Incidenza, raccontando del buono conte Raimondo di Proenza») attribuisce il merito delle nozze ad «uno romeo [sic!] che tornava da san Iacopo», vale a dire Romeo di Villanova, menzionato anche da Guillaume de Puylaurens e rievocato in *Pd* VI.³² Ecco le parole di Giovanni Villani:

personale di Beatrice, il *nuntius* di Guillaume è inviato da Bianca di Castiglia al figlio Carlo, che lo incrocia lungo il suo percorso mentre era già in cammino verso Aix.

³¹ Guillaume de Puylaurens (Duvernoy): 188-90.

³² «Quattro figlie ebbe, e ciascuna reina, / Ramondo Beringhiere, e ciò li fece / Romeo, persona umile e peregrina» (*Pd*, VI 133-135).

[...] la quarta rimanendo a maritare, disse il buono romeo: «Di questa voglio che abbi uno valente uomo per figliuolo, che rimanga tua reda»: e così fece. Trovando Carlo conte d'Angiò, fratello del re Luis di Francia, disse: «A costui la da', ch'è per essere il migliore uomo del mondo», profetando di lui; e così fu fatto. (*Cronica nova*, VII, 38-44)³³

Per quel che ci riguarda, è evidente che la rielaborazione dell'intera vicenda in chiave amorosa e cavalleresca è perlopiù funzionale, nel *RdS*, all'esaltazione delle virtù del giovane Carlo, per il quale questo *exploit* costituisce di fatto la prova delle sue abilità guerresche e il preludio ai suoi futuri successi.

La parabola della prima regina si spegne, però, in giovane età: Beatrice muore a Nocera Inferiore il 23 settembre 1267, a soli trentaquattro anni, lasciando in eredità al marito le contee di Provenza e Forcalquier. Trascorrerà oltre un anno prima che Carlo riesca a convolare a seconde nozze e la nuova consorte sarà, appunto, Margherita di Borgogna, sposata il 18 novembre 1268 a Trani.³⁴ Nel *RdS*, tuttavia, non vi è traccia di questo passaggio di consegne, non si scorge alcuna allusione alla morte di Beatrice, né soprattutto si trova il minimo accenno a Margherita: il fatto sarebbe piuttosto sorprendente, se l'opera appartenesse davvero al periodo napoletano di Adam. Potrebbe il poeta aver composto un elogio del re, rinverdendo i fasti delle prime nozze, e farne dono al sovrano, magari proprio alla presenza della nuova regina? La mia opinione è che non si possa interpretare la mancanza di riferimenti a Margherita come una volontaria omissione da parte dell'autore. Credo, invece, che al momento della composizione del *RdS* il matrimonio di Carlo con la contessa borgognona non fosse nemmeno stato programmato perché non vi era ragione alcuna per farlo, cosa possibile solo se Beatrice fosse stata ancora in vita. D'altra parte, non ritengo che la pur straordinaria portata politica delle nozze con la contessa di Provenza costituissero un motivo valido per relegare Margherita al ruolo di semplice comprimaria. Abbracciando questa ipotesi, acquisterebbe forse maggior senso anche l'ultima lassa del *RdS*,³⁵ dove dietro un'allusione apparentemente generica e di tono proverbiale, si nasconderebbe in realtà un elogio della buona scelta di Beatrice:

³³ Giovanni Villani (Porta): 401.

³⁴ Gaglione 2009: 107-9.

³⁵ «[...] et surtout la dernière laisse fait un retour malencontreux et obscur sur le mariage du comte»: cf. Adam de la Halle (Badel): 25-6.

Pour c'est faus qui ne prent warde au commencement
 Qui marier se veut a cui il <ne>³⁶ se consent;
 Car il vient miex eslire un bon cors bel et gent
 Qui ait sens et valour et bon entendement
 Con poi qu'il ait d'avoir, que caroigne et argent.
 (RdS, XIX, 359-363)³⁷

Il senso è: meglio sposare un uomo valoroso e di bell'aspetto, ancorché privo di grandi ricchezze (com'era Carlo al momento del suo primo matrimonio), piuttosto che consegnarsi malvolentieri ad un uomo ricco, vecchio e laido. Dietro l'innegabile oscurità di questi versi credo si celi una scelta stilistica pienamente giustificata dalle circostanze: se la destinataria di queste parole è effettivamente Beatrice, la «caroigne» non può che essere il conte Raimondo VII, il cui *appeal* di quasi cinquantenne non poteva evidentemente reggere il confronto con la freschezza e la baldanza di un Carlo nel fiore della sua giovinezza.

3.2. «Jean de Bailloeus» e i fatti dell'Hainaut

Ho precedentemente accennato (cf. § 2) alla possibilità che il *RdS* sia stato concepito mentre Adam de la Halle si trovava ancora in territorio francese. Un elemento a favore di questa ipotesi potrebbe essere la citazione del finora non meglio identificato «Jehans de Bailloeus», cui il poeta fa riferimento nella chiusa dell'undicesima lassa. Con il consueto tono elogiativo, nei versi precedenti Adam celebra la bellezza della figura di Carlo in armi e la sua naturale tendenza a non tirarsi mai indietro di fronte alla possibilità di un corpo a corpo. A questo ricco repertorio di immagini appartenenti alla semantica del combattimento (*RdS*, XI, 200-16) si sovrappone una chiusa inaspettata:

Hé! Jehans de Bailloeus, frans chevaliers loiaus!
 Dieus ait merchi de vous! Ja fustes vous de chiaus,
 Encore paroit il a vous de ses meriaus.
 (*RdS*, XI, 217-219)³⁸

³⁶ L'integrazione di *ne*, assente nel testo di Badel, permette a mio giudizio di restituire non solo l'isometria del verso, ma anche il senso del discorso: "è folle chi vuol sposarsi con colui al quale non s'accorda".

³⁷ Adam de la Halle (Badel): 392.

³⁸ *Ibid.*: 386.

Il passo appena citato è piuttosto sibillino, a cominciare proprio dal destinatario dell'invocazione conclusiva: il primo punto da risolvere è dunque l'identificazione di tale personaggio. Prima di proseguire in questa direzione, osservo che già Henry Guy aveva identificato – spogliando i registri redatti alla corte di Napoli tra 1265 e 1285 e pubblicati nel 1886-1887 da Paul Durrieu³⁹ – un papabile candidato: si tratta di un «Jean de Baillol» del quale non si sa altro se non che fu al seguito di Carlo in Italia in qualità di “homme d'armes”.⁴⁰ Due ragioni mi inducono però a scartare la possibilità che si tratti proprio di lui: innanzi tutto, il fatto che il documento in cui viene menzionato è relativo all'ambiente della corte italiana, un luogo che non pare compatibile con l'elaborazione del *RdS*, come si cercherà di dimostrare nelle pagine seguenti; in seconda istanza, il tono stesso del passo citato sembra rinviare ad un personaggio che probabilmente non faceva parte degli schieramenti di Carlo, ma che doveva trovarsi semmai tra i suoi avversari o quantomeno tra i suoi detrattori.

Dobbiamo, dunque, tornare al testo. Se seguiamo l'andamento cronologico stabilito dal *RdS* nella narrazione (che dovrebbe, a detta dell'autore, svolgersi in maniera rigorosamente sequenziale: cf. nota 10), qualsiasi evento avesse visto la partecipazione del nostro «Jehan de Bailloeus» dovrebbe idealmente collocarsi tra l'investitura dell'Anjou (conferita a Carlo dal fratello Luigi nell'agosto 1246: *RdS*, X, 181-2) e le due rivolte marsigliesi cui allude il poeta stesso (riferendosi probabilmente alle sollevazioni occorse tra 1252 e 1263: *RdS*, XIII, 242-5)⁴¹. Individuata la forbice cronologica di nostro interesse, si pone la questione dei «meriaus», cioè i ‘colpi’ che Jehan avrebbe visto sferrare da Carlo, tali da poterli quasi ancora percepire: si dovrebbe dunque presupporre un coinvolgimento più o meno diretto (così interpreto l'espressione «ja fustes vous de chiaus», cioè ‘voi foste tra quelli’, ‘voi foste proprio lì’). In un primo momento avevo sospettato che potesse trattarsi dell'omonimo Jean de Bailleul (morto il 25 ottobre 1268), signore di Bailleul-en-Vimeu e padre del futuro re di Scozia, la cui fama è legata soprattutto alla fondazione del Balliol College di Oxford e alla partecipazione alla rovinosa battaglia di Lewes (14 maggio 1264), durante la

³⁹ Paul Durrieu, *Les archives angevines de Naples. Étude sur les registres du roi Charles 1^{er} (1265-1285)*, Paris, E. Thorin, 1886-1887, 2 voll.

⁴⁰ Guy 1898: 172, n.4.

⁴¹ Léonard 1954: 48-9; Pernoud 1985: 146.

quale si trovò schierato con le forze realiste soggiogate dalle truppe di Simon de Montfort.⁴² Tuttavia questo personaggio non sembra in alcun modo riconducibile a Carlo d'Angiò, che fu storicamente estraneo alle vicende britanniche; d'altra parte, in quegli anni Carlo fronteggiava a Marsiglia una cospirazione ordita da alcuni eminenti personaggi della città (poi crudelmente soffocata con una massiccia esecuzione al Plan Saint-Michel)⁴³ e stava programmando la discesa in Italia a seguito dell'offerta del regno di Sicilia da parte di papa Urbano IV.

Idealmente più compatibile con i trascorsi di Carlo d'Angiò (ma anche in questo caso non ci sono prove di un contatto diretto) potrebbe essere il «Johan de Bailluel» che compare in qualità di messaggero in un passaggio della cronaca nota come *Estoire de Eracles empereur et de la conquête d'Outre Mer* (d'ora in poi: *EE*), relativo agli anni 1229-1230:

En ce point que li empereres se fu partis de la terre de Surie et de Chypre, Aelis la reine de Chypre, mere dou roi Henri, vint a Acre et requist le roiaume de Jerusalem, si come le plus dreit heir qui fust aparant dou roi Haimeri son ayol. Les gens de la terre orent conseil et li respondirent que li estoient home de l'empereor Fedric, qui tenoit la terre en baillage de son fiz Conrad, por quei il ne poent mie faire ce que ele requeroit. Mais por ce que il ne avoient onques veu celui suen fiz Conrad, ne que il n'avoit esté present au roiaume, il manderent al empereor que il dedenz un an lor envoiast son fiz Conrad; et se il l'envoioit, il le garderoient si com lor seignor, ou se ce non, il feroient vers lui ce que il devroient; et, por ceste requeste faire al empereor, li envoierent messages .II. chevaliers. Li unz fu Jofroi le Tor, qui estoit nez dou pais, et li autres fu Johan de Bailluel, qui fu nez do Flandres. Ces .II. passerent en Puille, en une galée, et arriverent a Brandis; et d'ilec alerent tant que il troverent l'empereor a Saint Lorens qui s'en aleit vers Capes, si come vos avez oi. La li distrent lor messagerie a la quel il respondi que il feroit dedens le terme ce que il devoit. (*EE*, XXXIII,13)⁴⁴

⁴² Cf. *ODNB* alla voce Balliol (John de), III vol.: 605-6.

⁴³ Si tratta della rivolta organizzata da Hugues di Baux e da Alberto di Lavagna. Cf. Pernoud 1985: 146 e Borsa 2006: 383.

⁴⁴ *EE* (Beugnot–Langlois 1859): 380. Nella nota corrispondente al passo citato, si segnala che «un Jean de Bailleul au nombre des chevaliers qui furent présents, le 4 décembre 1259, au serment de fidélité et à l'hommage lige prêté par Henri III, roi d'Angleterre, au roi de France saint Louis». Questo stesso personaggio è ricordato tra i signori di Doulieu in Bayley 1881: 24-5. Non è impossibile che si tratti dello stesso uomo d'armi individuato da Guy 1898: 172, n.4.

Il personaggio, qualificato peraltro come «chevalier», è poi citato anche in un altro punto della *EE* («Johan de Bailluel qui estoit Flamens»: *EE*, XXXIII,20)⁴⁵.

Tuttavia una possibilità più affascinante e *difficilior* è che Adam stia qui apostrofando il “collega” Jehan Baillehaut (o “de Baillehaut”), troviero di modesta caratura operante con ogni probabilità nella seconda metà del XIII secolo e il cui nome compare in un documento del 1274: l'appellativo di «chevaliers» potrebbe in questo caso riferirsi all'appartenenza di Jehan alla potente famiglia dei Baillehaut, originaria di Valenciennes.⁴⁶ Proprio il destino di questa città sembrerebbe giustificare la menzione di Jehan Baillehaut, allorché nel 1254 Carlo d'Angiò ricevette la contea dell'Hainaut da Margherita di Costantinopoli, contessa di Fiandra. Margherita era implicata in un durissimo conflitto contro il suo figlio di primo letto Jean d'Avesnes (vissuto tra 1218 e 1257) nel tentativo di sottrargli la sovranità sull'Hainaut: accettata l'offerta di Margherita, pare che Carlo si fosse trovato di fronte a Jean d'Avesnes mentre cercava di mettere l'assedio proprio a Valenciennes.⁴⁷

Quale che sia l'identità del nostro «Jehan de Bailloeus», viene a questo punto da chiedersi che significato avrebbe dovuto avere, nell'economia e nell'armonia compositiva del *RdS*, la citazione di questo personaggio nel contesto della corte napoletana. Se di Jehan ci si poteva – e doveva – ricordare, è lecito immaginare che la rievocazione non solo non fosse cronologicamente lontana dall'epoca dei fatti, ma nemmeno distante dall'area francese, dove la memoria collettiva poteva aver serbato il ricordo dei fatti dell'Hainaut. Chi avrebbe invece potuto, a Napoli e quasi trent'anni dopo, compiacersi dell'allusione del poeta e ricordarsi di «Jehan de Bailloeus» e dei «meriaus» di Carlo? Al contrario, l'episodio di Valenciennes, pur rappresentando l'unico vero tentativo di ingerenza nel Nord della Francia da parte di Carlo d'Angiò (le cui ambizioni erano piuttosto rivolte verso l'Europa mediterranea), dovette godere di una

⁴⁵ *Ibid.* 386.

⁴⁶ Dinaux 1863: 396-407. Cf. anche Plumley 2013: 160-1, dove si fa presente che il nome di Jehan Baillehaut è l'unico che compare in un gruppo di liriche del ms. Paris, BNF, fr. 24432, rinviabili ad un ristretto *entourage* di membri della confraternita del *Puy* di Valenciennes. Secondo Grossel 2004: 95 non si tratterebbe dello stesso Jehan Baillehaut del documento redatto nel 1274, ma farebbero entrambi parte della stessa famiglia.

⁴⁷ Per la questione del conflitto in Hainaut, cf. Léonard 1954: 48-9.

buona risonanza a livello locale, tanto da meritare una menzione nell'opera di Adam de la Halle. Infine, se il personaggio citato nel *RdS* corrispondesse effettivamente a Jehan Baillehaut, si potrebbe pensare che questi avesse realmente assistito all'assedio, durante il quale l'Angioino aveva dato dimostrazione del proprio vigore.⁴⁸

Anche senza necessariamente postulare un rapporto di identità tra il «Jehan de Bailloeus» del nostro testo con il troviero Jehan Baillehaut, bisognerà tuttavia ammettere che coloro che udirono pronunciare questo nome all'atto della declamazione del *RdS*, con ogni probabilità furono anche in grado di associarlo ad una persona fisica. L'ipotesi può sembrare meno peregrina se si tiene conto dello straordinario talento nel reimpiego dell'attualità che permea la scrittura di Adam de la Halle, in special modo quella del *JF*. Se, come di frequente sottolineato dalla critica, l'autoreferenzialità è un carattere precipuo della produzione letteraria (o, perlomeno, di quella drammaturgica) di questo poeta,⁴⁹ non è assurdo pensare che tale tendenza emergesse già ad uno stadio embrionale nel *RdS*, per poi deflagrare una decina di anni più tardi nella violenta satira sprigionata nel *JF*. Per dovere di cronaca segnalerò che anche un altro «de Bailloel»: si tratta di Colars, che compare proprio nel *JF*, opera in cui il riferimento a personaggi e luoghi conosciuti dal pubblico costituisce, di norma, uno degli spunti fondamentali per la realizzazione della parodia:

DOUCE DAME
 Pour Dieu, sire, voeilliés me oïr.
 Chi envoient deus estrelins
 Colars de Bailloel et Heuvins

(*JF*, 364-366)⁵⁰

Non escluderei che la menzione di «Jehan de Bailloeus» nel *RdS* possa dunque riflettere una strategia di costruzione della testualità analoga a quella utilizzata anche nel *JF*, come in una sorta di «scena integrata nella

⁴⁸ Si noti che nel *JF* Adam dimostra una certa consuetudine nel rievocare i membri appartenenti al Puy di Arras (tra cui probabilmente lo stesso Jehan Bretel, sotto le spoglie di Robert Sommeillon): non escluderei quindi che l'apostrofe a Jehan de Baillehaut, poeta coronato del Puy di Valenciennes, rappresenti nel *RdS* un caso del tutto analogo. Cf. Brusegan 2004: 56-7.

⁴⁹ Cartier 1971: 17.

⁵⁰ Adam de la Halle (Brusegan): 296.

parola».⁵¹ Benché nella *pièce* il bersaglio sia quasi certamente un borghese credulone ben noto alla comunità dei cittadini, nel *RdS* l'allusione richiamerebbe un personaggio (un troviero?) forse meno conosciuto di Adam, ma la cui evocazione è comunque in grado di suscitare nel pubblico una reazione di immediato riconoscimento.

Potrebbe dunque il *RdS* aver effettivamente visto la luce nella Francia del Nord – e non in Italia, come si è sempre ritenuto? Forse sí, e l'ipotesi permetterebbe di spiegare assai piú agilmente la menzione di «Jehan de Bailloeus», specialmente se fosse corretto identificarlo con Jehan Baillehaut. Non molto altro si può dire sul luogo di composizione del *RdS*; tuttavia affiora l'idea della corte parigina di Luigi IX (ricordando che il re stesso legò il proprio nome alle vicende dell'Hainaut, intervenendo personalmente per placare la *querelle* tra Carlo e Jean d'Avesnes), o di un ambiente ad essa affine per gusto, ideologia e conoscenza dei fatti,⁵² un luogo in ogni caso frequentato anche da Carlo prima del suo definitivo trasferimento nell'Italia meridionale. L'idea di Parigi, come avrò modo di proporre piú avanti (cf. § 3.4), consentirebbe altresí di ipotizzare il sussistere di un dialogo tra il *RdS* e alcuni testi piú o meno contemporanei alla spedizione di Sicilia, ma comunque riconducibili ad uno stesso *milieu* culturale: penso in particolar modo al *Dit de Pouille* e alla *Chanson de Pouille* di Rutebeuf, ma anche all'anonimo *Dit du garçon et de l'aveugle* e perfino alla continuazione di Jean de Meun del *Roman de la Rose*, testimoni fondamentali del «fermento provocato in tutta la Francia dalla preparazione dell'impresa».⁵³

⁵¹ Brusegan 1976: 360. «Bailloel», toponimo diffusissimo tra il nord della Francia e le Fiandre, potrebbe qui riferirsi a Bailleul-Sir-Berthoult, località distante pochi chilometri da Arras. Ma sulla base di Dinaux 1863: 399 si farebbe strada l'affascinante ipotesi che possa trattarsi di Colars Baillehaut, citato nel medesimo documento del 1274 relativo a Jehan Baillehaut, al quale sembra imparentato. L'esempio tratto dal *JF* mi pare in ogni caso utile a dimostrare che l'allusione a personaggi strettamente legati al territorio può, nel caso del *RdS*, fornire informazioni sul luogo di ideazione, composizione e fruizione del testo.

⁵² Penso, ad esempio, all'Hôtel fondato dal conte Roberto II d'Artois, «une «succursale de sa cour d'Arras», comme dit Guesnon, avant de partir pour la croisade avec saint Louis»: cf. Cartier 1971: 168-72.

⁵³ Merkel 1888: 280-301. Per la citazione, cf. Barbero 1998: 163.

3.3. *La venuta di Corradino in Italia: un terminus ante quem?*

Il racconto della conquista del regno di Sicilia occupa una vasta porzione del *RdS* (lasse XIV-XVIII) e sviluppa l'arco cronologico compreso tra il 1264 (conclusione delle trattative con Clemente IV) e il 26 febbraio 1266, quando Manfredi è sconfitto e ucciso nella battaglia di Benevento. La fine delle ostilità, suggellata appunto dalla morte di Manfredi, coincide con la definitiva supremazia di Carlo, finalmente senatore di Roma e incoronato come re di Sicilia.

A questo punto l'esposizione degli avvenimenti storici si arresta, ma manca nell'esposizione di Adam de la Halle un personaggio chiave della parabola italiana di Carlo. Mi riferisco naturalmente a Corradino, la cui uccisione passò alla storia per la straordinaria efferatezza del sovrano angioino, il quale non si fece scrupoli a decretare la condanna a morte dell'ancora adolescente principe svevo. La pubblica decapitazione, avvenuta il 29 ottobre 1268 a Campo Moricino a Napoli, rappresentò un evento esemplare di enorme portata simbolica: la dinastia sveva era stata ormai definitivamente estirpata e soppiantata in Italia dalla casata degli Angiò.

Verrebbe però da chiedersi come mai, per l'autore del *RdS*, l'estinzione degli Hohenstaufen si esaurisca già con la sconfitta di Manfredi, tralasciando completamente l'eclatante e sanguinoso epilogo di Corradino. Sembra difficile, ammettendo come datazione il torno d'anni 1282-1285, che non si accenni minimamente all'esecuzione del giovane principe svevo. Secondo il parere di Alessandro Barbero, fondato su un passo di dubbia interpretazione («n'il n'en prist raenchon, ains les mist à yuise»: *RdS*, II, 33), la condanna di Corradino non sarebbe stata omessa, bensì solo accuratamente velata:

[...] l'elogio, introdotto come per caso, della fermezza di Carlo nei confronti dei suoi nemici, che dopo tutto erano anche nemici di Dio e dunque non meritavano d'essere riscattati, ma processati e condannati ("n'il n'en prist raenchon, ains les mist a yuise") è un'abile giustificazione del processo di Corradino, benché questo nome imbarazzante non sia mai menzionato.⁵⁴

In realtà penso che la lettura di Barbero non sia condivisibile, a cominciare dalla logica interna al testo stesso: i nemici (gli «anemis»), per la li-

⁵⁴ Barbero 1998: 167.

berazione dei quali Carlo non aveva accettato alcun riscatto («raenchon»), furono giudicati come si racconterà poco più avanti («si com vous m'orrés dire ains que je gaires lise»: *RdS*, II, 34). Si preannunzia dunque una spiegazione da parte di Adam, ma nessun ulteriore accenno alla specifica vicenda di Corradino fa seguito a quest'anticipazione. Un'interpretazione alternativa, in realtà, ci sarebbe: gli «anemis» potrebbero qui indicare non gli esponenti della casata sveva, bensì i protagonisti della congiura di Marsiglia, ordita da Hugues de Baux e Alberto di Lavagna,⁵⁵ cui presero parte anche alcuni tra i più noti esponenti della città e cui si è accennato rapidamente in precedenza (cf. § 3.2, nota 40). Accettando questa ipotesi, sia la logica del discorso, sia il sistema di richiami interni al testo verrebbero integralmente restituiti: non solo per l'accenno al rifiuto del riscatto per la liberazione dei congiurati (a cui si sostituì invece una più redditizia espropriazione dei beni, essendo i condannati a morte tutti di elevata estrazione sociale)⁵⁶ e per il riferimento al «yuisse» (il processo fu infatti lunghissimo, dall'arresto avvenuto nell'estate 1263 sino all'ottobre dell'anno successivo), ma soprattutto perché poco più avanti nel *RdS* si parlerà chiaramente di ciò che accade nella città provenzale. Ecco il passo:

Des proueches de lui et par terre et par mer
 et de Marcelle aussi qui cuida reveler
 contre lui par deus fois, dont il fist rafrener
 les uns par encachier, les autres par tuer,
 vous peüsse assés dire et lui a droit loer.

(*RdS*, XIII, 242-246)⁵⁷

D'altra parte non sono d'accordo con Barbero quando sostiene che l'argomento della cruenta esecuzione di Corradino costituisse motivo d'imbarazzo: ad ogni modo, non sembra che lo fosse per i poeti transalpini. Basterà, a questo proposito, riportare le celebri parole di Jean de Meun, che nel *Roman de la Rose* rievoca senza alcuna *pruderie* tanto la deposizione di Manfredi, quanto l'esemplare decapitazione del giovane Corradino:

⁵⁵ Pernoud 1985: 146; Borsa 2006: 383.

⁵⁶ Léonard 1954: 53.

⁵⁷ Adam de la Halle (Badel): 386.

De Corradin parler ne quier,
 son neveu, don l'exanple est preste,
 don li rais Challes prist la teste
 maugré les princes d'Alemaigne

(*Roman de la Rose*, 6626-6629)⁵⁸

L'assenza del nome Corradino dal novero dei protagonisti del *RdS* sarebbe piuttosto da intendersi, a mio avviso, non come un abile *escamotage* letterario per evitare un terreno eticamente scivoloso, ma come un fatto legato esclusivamente alla precedenza del testo rispetto all'evento storico; in quanto tale, l'omissione di Corradino rappresenterebbe, analogamente a quanto detto circa l'esclusione di Margherita di Borgogna, un elemento fondamentale per stabilire il *terminus ante quem* dell'opera stessa. A ciò si aggiunga che l'allusione, nell'ultima lassa del *RdS* (collocata significativamente subito dopo l'estromissione di Manfredi), ad imprese ancor più grandiose potrebbe riflettere la maturazione degli interessi di Carlo in direzione di Costantinopoli, il cui primo frutto si può scorgere nel trattato di Viterbo (27 maggio 1267) stipulato con Baldo vino di Fiandra.⁵⁹ È probabile che proprio di questi nuovi e ambiziosi progetti si sia fatto latore proprio Adam de la Halle nella chiusa al suo poema; ma egli stesso, come Carlo al momento degli accordi viterbesi, doveva ignorare l'imminente ed improvvisa discesa di Corradino in Italia, iniziata nel settembre 1267. Per questa ragione, ritengo che il *RdS* possa essere stato composto immediatamente prima, se non a ridosso, di questa data.

3.4. *Il RdS e il Dit de Puisse di Rutebenf*

L'allestimento e i primi esiti della grandiosa impresa di Carlo in Italia suscitarono, come si è detto, un'effervescente reazione da parte dei letterati d'Oltralpe.⁶⁰ Oltre all'importante, ancorché tardiva, citazione di

⁵⁸ Jean de Meun (Formisano–Lecoy): 170. Il passo è ricordato anche in Barbero 1983: 66, che però vi ravvisa un «identico trionfalismo un po' cinico».

⁵⁹ Léonard 1954: 103-8; Galasso 1992: 67. Sugli accordi di Viterbo del 1267 e le immediate conseguenze della discesa di Corradino in Italia nella politica di Carlo d'Angiò si veda, in particolare, Borsari 1955.

⁶⁰ L'impresa italiana di Carlo raccolse parecchi consensi, ma soprattutto alimentò le aspre critiche di moltissimi trovatori: per una rassegna esaustiva dei poeti provenzali avversi a Carlo d'Angiò cf. Borsa 2006: 384-412.

Jean de Meun, si può annoverare anche la menzione dedicata alla spedizione di Sicilia dall'anonimo autore del *Jeu du Garçon et de l'Aveugle* (abbreviato *JGA*), composto probabilmente a Tournai e certamente successivo all'incoronazione di Carlo a re di Sicilia:

Dou roy de Sesile diray,
 que Diex soit en s'aïe!
 qui cascun jour est en asay
 contre la gent haïe.
 Or a chevalerie
 remandee par tout le mont:
 tout cil qui nule cose n'ont
 iront a ost banie.

(*JGA*, 83-90)⁶¹

Ma tra gli autori che maggiormente dedicarono il proprio talento alla celebrazione della campagna di Sicilia svetta la figura di Rutebeuf, che in almeno due dei suoi componimenti – ossia il *Dit de Puille* e la *Chanson de Puille* –⁶² dimostra di recepire con straordinaria immediatezza la portata e le conseguenze dell'impresa. Rispetto a questi due testi “militanti” di Rutebeuf, il *RdS* si pone in un rapporto di continuità e di alterità al tempo stesso: continuità sul piano della sequenzialità degli avvenimenti storici (che nel *RdS* procedono fino alla conquista del regno di Sicilia) e alterità soprattutto dal punto di vista stilistico-formale, che nell'opera di Adam de la Halle raggiunge un livello qualitativamente più elevato.

In particolare, tra il *Dit de Puille* (d'ora in avanti *DP*) e il *RdS* sussiste forse qualcosa di più di un'affinità tematica di natura poligenetica. Lo stretto rapporto tra i due testi va giustificato e si può effettivamente spiegare, se non come vera e propria intertestualità, per lo meno come il risultato di una tendenza comune, quasi una “maniera” riconducibile a luoghi ed epoche contingenti. In una simile prospettiva, il *RdS* integrerebbe elaborazioni testuali preesistenti e ragionevolmente diffuse, rispetto alle quali Adam si professa manifestamente superiore. Su questo punto sembrano inequivocabili quei versi della lassa incipitaria in cui viene chiamata in causa l'imperizia di un «menestrel» che si era cimenta-

⁶¹ *JGA* (Dufournet–Roques): 99. Il passo citato del *JGA* è citato anche in Barbero 1998: 163.

⁶² Rutebeuf (Zink): 306-310 (*Dit de Puille*); 298-302 (*Chanson de Puille*).

to nel celebrare il grande re di Sicilia: la tentazione di scorgere in Rutebeuf il bersaglio di questa critica è, oggettivamente, allettante.

Ma la principale questione che ci si pone non è tanto se l'oggetto degli strali polemici di Adam fosse effettivamente Rutebeuf, quanto piuttosto se tra i due testi si possano evidenziare analogie sufficienti per considerare il *DP* in ottica ipotestuale. Si rivela proficuo sotto molteplici aspetti un esame dedicato alla ricerca di tali analogie tra le due opere. Significativa è, ad esempio, l'adozione di un metro identico – il verso alessandrino – in entrambe le opere: impiegato, come già osservato, in lasse monorime nel *RdS*, nel *DP* è invece utilizzato per strutturare delle quartine monorime (quindici in tutto, per un totale di 60 versi).

Davvero considerevole – data anche l'esiguità del testo di Rutebeuf – è la casistica di riprese lessicali, stilematiche e concettuali da parte di Adam. Il primo esempio riguarda la presentazione dell'argomento del *DP*:

De Puille est la matyre que je wel coumancier
et dou roi de Cezile, que Dieux puisse avancier!

(*DP*, II, 5-6)⁶³

Ecco i versi tematicamente corrispondenti nel *RdS*:

Li matere est de Dieu et d'armes et d'amours
et du plus noble prinche en proueche et en mours
qui onques indossast chevalereus atours
n'a qui onques en terre avenist graind[r]e honnours
que Diex et hardemens et sa roiaus vigours
li fisent conquerer par proueche en estours:
c'est dou bon roy Charlon, le seigneur des seignours,
par cui li drois estas de le foi est ressours,
qui fu roys de Sezile et de Puille et d'ailours

(*RdS*, I, 10-18)⁶⁴

Si noti il riuso del termine *matere* da parte di Adam (che solo nella prima lassa lo adopera per ben tre volte, quasi anaforicamente, ai vv. 2, 8 e 10) e del titolo attribuito a Carlo, che in entrambi i casi è designato come re di «Puille» e di Sicilia; tuttavia la versione del *RdS* dimostra una netta

⁶³ Rutebeuf (Zink): 306.

⁶⁴ Adam de la Halle (Badel): 376.

tendenza all'*amplificatio* dei temi espressi nel *DP*, sfruttando appieno le potenzialità della lassa proemiale per incrementare gli attributi positivi di Carlo.

Un analogo processo di ampliamento testuale si può rintracciare tra i primi due versi della terza quartina del *DP* e la parte centrale della seconda lassa del *RdS*:

Li boens rois estoit cuens d'Anjou et de Provance,
Et c'estoit filz de roi, freres au roi de France.
(*DP*, III, 9-10)⁶⁵

Lui quart de freres fu, drois est que les descrise.
Li uns fu Loëys, li roys de saint Denise,
chiex qui tant essaucha et ama Sainte Eglize,
par cui fu Damiete as Sarrasins conquise;
et li bons quoins d'Artois qui fu a chele prise,
et li quoins de Poitiers; et chis, qui les ravise,
Les seurmontoit de non et de fait et d'emprise.
(*RdS*, II, 24-30)⁶⁶

Ai lapidari versi di Rutebeuf, che liquidano rapidamente l'appartenenza di Carlo d'Angiò alla famiglia reale di Francia, corrisponde nel *RdS* una più dettagliata esaltazione della *pietas* di Luigi IX e la menzione degli altri due fratelli maggiori di Carlo, cioè Roberto d'Artois (morto a Mansura nel 1250) e Alfonso di Poitiers, impreziosita dal ricordo della presa di Damietta.

Comune ad entrambe le composizioni è, inoltre, il recupero di temi e motivi estratti dalla letteratura epica e l'assimilazione della figura di Carlo d'Angiò a Carlo Magno.⁶⁷

Dieux done paradix a touz ces bienvoillans:
qui aidier ne li wet bien doit estre dolans.
Trop at contre le roi d'Yaumons et d'Agoulans;
Il at non li rois Charles, or li faut des Rollans.
(*DP*, VI, 21-24)⁶⁸

⁶⁵ Rutebeuf (Zink): 306.

⁶⁶ Adam de la Halle (Badel): 376.

⁶⁷ L'associazione tra Carlo Magno e Carlo d'Angiò è un elemento rintracciabile, ad esempio, anche nella più tarda *Descriptio victoriae a Carolo Provinciae comite reportatae* di Andrea Ungaro: cf. Capo 1977: 830, n. 49.

Mais s'encore fust Charles en Franche le roial,
 encore trovast on Rolant et Percheval,
 tel gent ot avoec lui pour bien tenir estal
 nos bons roys de Sezile en maint estour mortal,
 car par le hardemens seür et natural
 fu chascuns Oliviers et seürs au cheval.
 Teus hom doit tenir terre et regne emperial.
 Et l'espee en ses puins fait valoir Durendal.

(*RdS*, III, 49-57)⁶⁹

Il procedimento, che – come si è già visto nei due casi precedenti – è estremamente sbrigativo nel testo di Rutebeuf, acquisisce più ampio respiro nel *RdS*: qui Adam de la Halle modifica e integra il concetto espresso nel *DP*, in parte sopprimendo la pur appropriata citazione di Almonte e Agolante (avversari dei Franchi nella *Chanson d'Aspremont*, ambientata nell'Italia meridionale e quindi assai funzionale anche al contesto geografico dell'impresa) e, al tempo stesso, attingendo ulteriormente sia dal vasto repertorio dell'epica (da cui recupera il personaggio di Olivieri e la celebre spada Durendarda), sia dal ciclo arturiano, introducendo *ex novo* la figura di Perceval.

Da questo punto in avanti, Rutebeuf e Adam intraprendono percorsi narrativi diversi; ma il processo di continua ripresa e costante amplificazione testuale sin qui illustrato sembra, in effetti, suggerire una dipendenza del secondo dal primo. Se diamo credito ad Adam quando afferma di aver “raddrizzato” un preesistente poema in lode di Carlo, certo non si può ignorare il testo di Rutebeuf; al tempo stesso, però, nulla consente di provare in via definitiva che sussista un rapporto di “filiazione” tra le due opere. D'altra parte, non bastano né l'uso frequente di rime equivoche, derivative, o addirittura identiche⁷⁰ (tutti

⁶⁸ Rutebeuf (Zink): 308.

⁶⁹ Adam de la Halle (Badel): 378.

⁷⁰ Cf. Rutebeuf (Zink): 306-10: «Et qui por notre mort senti le mors ameir, / Il doint saint paradix, qui tant fait a ameir» (*DP*, I, 2-3); «Conquerons paradix quant le poons conquerre / [...] Quant sentence est donee, noians est de plus querre» (*DP*, V, 17-20); «Quant por crucefier a son martyre aloit. / N'atendons mie tant que la mors nos aloit» (*DP*, VII, 26-27); «Ausi prenons le tens com par ci le me taille, / s'acreons seur noz armes et metons a la taille» (*DP*, VIII, 31-32); «Bien est foulz et mauvais qui teil voie n'emprant / Por eschueir le feu qui tout ades emprant» (*DP*, XII, 41-42: gli ultimi versi della stessa quartina presentano le rime *reprent / prent*); « Bien li meteiz le votre, bien l'i aveiz ja mis / [...] Se chacuns endroit soi c'en fust si entremis» (*DP*,

espedienti retorici estremamente diffusi anche in ambito lirico), né la mancanza di dettagli sulla giovinezza e le imprese di Carlo per motivare quel «*mau rimee*» intorno al quale Adam costruisce la sua “*razzò*”.

Come interpretare, allora, il sistema di relazioni tra *RdS* e *DP*? A tale proposito può giovare, forse, una riflessione di carattere più generale. Se di vera e propria intertestualità non si può parlare, si può però ragionevolmente riconoscere nei due testi un’attitudine condivisa, collocabile in una determinata epoca e in una temperie culturale ben circoscrivibile. Com’è noto, Zink assegna il *DP* ad un periodo compreso tra il 28 giugno 1265 e il 26 febbraio 1266,⁷¹ cioè proprio nel bel mezzo del fermento della campagna militare d’Italia. Ebbene, nel *RdS* si celebrano gli stessi anni e le stesse imprese, ma con un leggero slittamento temporale in avanti, quando ormai Manfredi è stato sconfitto: ciò sembra deporre a favore di una consequenzialità temporale tra le due opere, con il *RdS* che si inserirebbe nel solco inaugurato dal *DP*. Peraltro, accettando la discesa di Corradino in Italia quale *terminus ante quem* per il *RdS*, ci troveremmo esattamente a ridosso della datazione stabilita per il *DP*. In ragione della comunanza d’intenti dei due autori e della contiguità cronologica manifestata da entrambi i testi, sembrerebbe più che un’ipotesi anche l’idea secondo cui il luogo di composizione del *RdS* sarebbe Parigi, città alla quale le vicende di Rutebeuf furono certamente legate. Proprio a Parigi i due poeti potrebbero aver frequentato gli stessi ambienti e le stesse cerchie, favorendo la conoscenza reciproca delle loro opere.

I richiami testuali tra *DP* e *RdS* sembrerebbero confortare questa possibilità e, di conseguenza, si può seriamente pensare di restituire il testo di Adam ad un *milieu* geografico schiettamente francese, ancora inebriato dalla nuova sovranità angioina appena instauratasi nell’Italia meridionale.

Cesare Mascitelli
(Università degli Studi di Siena)

XIII, 49-51); «Prions por le roi Charle: c’est por nos maintenir / [...] A ce qu’il a empris et son ost maintenir» (*DP*, XIV, 53-56); «Prelat, ne grouciez mie dou dizeime paier, / Mais priez Jhesucrit qu’il pance d’apaier» (*DP*, XV, 57-58).

⁷¹ Rutebeuf (Zink): 305.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Adam de la Halle (Badel) = Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, Paris, Livre de Poche, 1995.
- Adam de la Halle (Buchon) = *Poème d'Adam de la Halle*, in Jean Alexandre Buchon (éd. par), *Branche des royaux lignages, chronique métrique de Guillaume Guiart*, Paris, Verdière, 1828: 21-36.
- Adam de la Halle (Brusegan) = Adam de la Halle, *Teatro. «La Commedia di Robin e Marion». «La pergola»*, a c. di Rosanna Brusegan, Venezia, Marsilio, 2004.
- Adam de la Halle (de Coussemaker) = *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Poésies et musique (1872)*, éd. par Charles Edmond Henri de Coussemaker, Ridgewood, The Gregg Press, 1965.
- Adam de la Halle (Gégou) = Fabienne Gégou, *Recherches biographiques et littéraires sur Adam de la Halle, accompagnées de l'édition critique de ses chansons courtoises*, Thèse pour le Doctorat d'État présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, 1973.
- Adam de la Halle (Jubinal) = *Œuvres complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, éd. par Achille Jubinal, Paris, Pannier, 1839, 2 voll., vol. I: 428-37.
- Adam de la Halle (Rony) = Adam de la Halle, *Le «Jeu de la Feuillée»*, éd. par Jean Rony, Paris, Bordas, 1969.
- Benoît de Sainte-Maure (Constans) = Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, publié d'après tous les mss. connus par Léopold Constans, 6 voll., Paris, Firmin Didot, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1912 [rist. New York · London, Johnson Reprint Corporation · Johnson Reprint Company, 1968].
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, ed. critica a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967, 4 voll.
- EE (Beugnot–Langlois 1859) = Auguste-Arthur Beugnot, A. Langlois, *L'histoire de Eracles empereur et la conquête de la terre d'Outremer*, in *Recueil des historiens des croisades. Historiens occidentaux*, Paris, Imprimerie Impériale, 1859, 5 voll., vol. II: 1-482.
- Jean de Meun (Formisano–Lecoy) = Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, versione italiana a fronte di Gina d'Angelo Matassa, introduzione di Luciano Formisano [testo critico stabilito da Felix Lecoy, Paris, Champion, 1965-1970], Palermo, L'Epos, 2007.

- JGA* (Dufournet–Roques) = *Le garçon et l'aveugle. Jeu du XIII^e siècle*, éd. par Mario Roques, traduit et commenté par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1989.
- Giovanni Villani (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1990-1991, 3 voll.
- Guillaume de Nangis (Daunou–Naudet) = *Gestae sanctae memoriae Ludovici regis Franciae, auctore Guillelmo de Nangiaco*, in Pierre-Claude Daunou, Joseph Naudet (éd. par), *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, Paris, Imprimerie Royale, 1840, 22 voll., vol. XX: 309-465.
- Guillaume de Puylaurens (Duvernoy) = Guillaume de Puylaurens, *Chronique 1145-1275*, éd. par Jean Duvernoy, Paris, CNRS, 1976 (rist. anast. Toulouse, Le Pérégrinateur, 1996).
- Pèlerin* (Varty) = *Le jeu de Robin et de Marion par Adam de la Halle, précédé du Jeu du Pèlerin*, éd. par Kenneth Varty, London, Harrap, 1960.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = *The Poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, éd. by Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964.
- Rutebeuf (Zink) = Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, Paris, Bordas, 1989-1990, 2 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Asperti 1995 = Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori: componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- Barbero 1983 = Alessandro Barbero, *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1983.
- Barbero 1998 = Alessandro Barbero, *Letteratura e politica fra Provenza e Napoli*, in Aa.Vv., *L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*. Actes du colloque international, Rome · Naples, 7-11 novembre 1995, Roma, École Française de Rome, 1998: 159-72.
- Bayley 1888 = Francis Bayley, *The Bailleuls of Flanders and the Bayleys of Willow Hall*, London, Spottiswoode, 1881.
- Borsa 2006 = Paolo Borsa, *Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna. La figura di Carlo I*, in Rinaldo Comba (a c. di), *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*. Atti del convegno, Alba, 2-3 settembre 2005, Milano, Unicopli, 2006: 377-432.
- Borsari 1955 = Silvano Borsari, *La politica bizantina di Carlo I d'Angiò dal 1266 al 1271*, «Archivio Storico per le Province Napoletane» 35 (1955): 319-49.
- Brusegan 1976 = Rosanna Brusegan, *Scena e parola in alcuni testi teatrali francesi del Medio Evo (XII-XIII secolo)*, «Medioevo Romanzo» 3, 1976: 350-74.

- Capo 1977 = Lidia Capo, *Da Andrea Ungaro a Guillaume de Nangis: un'ipotesi sui rapporti tra Carlo I d'Angiò e il regno di Francia*, «Mélanges de l'École française de Rome – Temps Modernes» 89/2, 1977: 811-88.
- Cartier 1971 = Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté: étude sur le «Jeu de la Feuillée»*, Genève, Droz, 1971.
- Dinaux 1843 = Arthur Martin Dinaux, *Les trouvères artésiens*, Paris, Téchener, 1843.
- Dinaux 1863 = Arthur Martin Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique*, Paris, Téchener, 1863².
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2013, 79 voll., consultabile on line all'indirizzo <http://www.treccani.it/biografie/>.
- Dufournet 2008 = Jean Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même, ou «Le jeu dramatique de la Feuillée»; suivi de «Sur le "Jeu de la Feuillée": quatre études complémentaires»* (1974), Paris, Champion, 2008.
- Gaglione 2009 = Mario Gaglione, «Converà ti que aptengas la flor». *Profili di sovrani angioini, da Carlo I a Renato (1266-1442)*, Milano, Lampi Di Stampa, 2009.
- Galasso 1992 = Giuseppe Galasso, *Il Mezzogiorno angioino e aragonese, 1266-1494* (I. *Il Regno di Napoli*, t. 1), in Id. (a c. di), *Storia d'Italia*, Torino, UTET, 1992.
- Gégou 1969 = Fabienne Gégou, *Un poème d'actualité: la «Chanson du Roi de Sicile»*, in *Actes du IV^e congrès de la Société Rencesvals*, Heidelberg, 28 août-2 septembre 1967, Heidelberg, Winter («Studia romanica», 14), 1969 : 40-53.
- Grossel 2004 = Marie-Geneviève Grossel, *Trouvères de Hainaut*, in Jean-Charles Herbin (éd. par), *Image et mémoire du Hainaut médiéval*, Valenciennes, Camélia, 2004: 85-98.
- Guy 1898 = Henri Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de la Hale*, Paris, Hachette, 1898.
- Léonard 1954 = Émile G. Léonard, *Les Angevins de Naples*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- Merkel 1888 = Carlo Merkel, *L'opinione dei contemporanei sull'impresa di Carlo I d'Angiò*, «Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche» s. IV, 5 (1888): 277-435.
- ODNB = *Oxford Dictionary of National Biography*, ed. by Henry Colin Gray Matthew, Brian Harrison, Oxford, University Press, 2004, 62 voll.
- Pernoud 1985 = Régine Pernoud, *Saint Louis et le crépuscule de la féodalité*, Paris, Albin Michel, 1985.
- Plumley 2013 = Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford, University Press, 2013.
- Saviotti 2011 = Federico Saviotti, *Precisazioni per una rilettura di BNF, fr. 25566 (canzoniere francese W)*, «Medioevo Romanzo» 35/2 (2011): 262-84.

RIASSUNTO: Nel contributo si propone una nuova datazione per il *Roi de Sicile* di Adam de la Halle, opera nella quale il poeta celebra il re di Sicilia Carlo d'Angiò. Secondo la nuova ipotesi, il testo sarebbe anteriore al settembre 1267, quando Corradino di Svevia intraprese la sua discesa in Italia. Anche in ragione dello slittamento cronologico, si avanza l'ipotesi che l'opera possa essere stata composta non a Napoli, bensì in Francia, ove si inserirebbe all'interno di una più compatta e consolidata tradizione letteraria.

PAROLE CHIAVE: Adam de la Halle, *Roi de Sicile*, datazione.

ABSTRACT: The contribution offers a new date for the composition of Adam de la Halle's *Roi de Sicile*, an eulogistic poem in honour of Charles of Anjou, king of Sicily. According to the suggested hypothesis, the poem should date back before Conradin's descent to Italy, which occurred since September 1267. The paper also proposes France instead of Naples as a more suitable location for the composition and performance of the *Roi de Sicile*, by considering the contemporary French literary tradition.

KEYWORDS: Adam de la Halle, *Roi de Sicile*, dating.

DU BON USAGE DE L'HISTOIRE EN PHILOLOGIE: LE DERNIER SIRVENTÈS DE BERTRAN DE BORN*

Dès 1960, une tendance périlleuse à la décontextualisation historique, qui laisse les œuvres flotter librement hors de tout ancrage culturel, se retrouve dans nombre de commentaires critiques. Cette démarche – presque intimidante et le scalpel à la main – de disséquer les textes, de les abstraire des conditions historiques de leur création tend à vider l'œuvre médiévale de son contenu et, par là, empêche de percevoir sa teneur proprement idéologique. Les conséquences de cette méthode (qui est elle-même le produit d'une époque historique déterminée, où la critique littéraire tendait à devenir une fin en soi), sont parfois fâcheuses: on a tellement perdu l'habitude de se servir d'outils historiques, qu'on risque de commettre des erreurs grossières en re-contextualisant un poème dans un temps et dans un espace qui ne sont pas ceux de l'auteur. Il faudrait donc s'efforcer de concilier lecture immanente et portée socio-historique du texte (telle veut être ma ligne de conduite méthodologique), sans crainte d'être naïvement accusé de néo-positivisme.¹

Le processus de contextualisation doit faire partie intégrante de la compréhension, de la traduction et de la reconstruction textuelle, pour faire d'une œuvre morte une œuvre vivante, afin de construire un lien entre le texte passé et la lecture présente, afin de nouer une connaissance qui ne soit pas seulement d'érudition, afin de construire sur un

* Je présente ici le texte de la leçon probatoire pour l'attribution d'une chaire en philologie romane que j'ai tenue il y a quatre ans à l'université de Zurich.

¹ Je me réfère en particulier à la tendance de certains chercheurs de notre discipline à considérer ce terme comme une insulte. Il faut savoir ce que cela veut dire que d'être néo-positiviste. Je ne donnerai pas une longue liste des conditions nécessaires qu'il faut remplir pour correspondre à cette définition. Il peut néanmoins être utile de se rappeler que les buts proposés dans la première charte officielle du Cercle de Vienne comprennent les tâches suivantes: rechercher les fondements des sciences empiriques et non-empiriques, clarifier les questions philosophiques, et enfin, éliminer de la science aussi bien que de la philosophie, toutes les propositions dépourvues de sens (le terme de science étant pris dans son acception germanique). Si faute il y a être néo-positiviste, c'est une *felix culpa!*

texte un discours métadiscursif qui ne le détruit pas. Pour autant, cet holisme n'empêche pas de discuter une situation herméneutique, une thèse ou un argument de manière séparée, mais cette séparation ne doit venir qu'au terme d'une enquête radicale.

En matière de "certification auctoriale" de certains poèmes des troubadours, en particulier dans le cas des sirventès, une contextualisation historique des textes est absolument nécessaire, compte tenu du fait que la lourde charge allusive qui caractérise ce type de poèmes postule la présence forte d'un énonciateur et donc, à l'arrière-plan, d'allocutaires bien au fait des événements évoqués et disposant des mêmes codes pour les appréhender. D'où la nécessité, pour nous, d'élucider, autant qu'il est possible de le faire, les allusions, les sous-entendus et la quantité d'images codées qui rendent si opaques bon nombre de ces vers. Ces textes qui se veulent écrits sur le vif et à chaud, en prise directe à la fois sur l'événement, et plus encore sur la rumeur qu'il engendre, participent de la mise en condition d'alliés ou d'adversaires qui sont explicitement interpellés ou violemment pris à partie. Le sirventès est ainsi, d'abord, un discours sur l'actualité la plus proche, où la polémique se fait et se veut directe; un discours dans lequel la passion viscérale à son objet (le fief, le seigneur auquel le locuteur est soumis et, surtout, la loyauté de celui-ci à l'égard de ses vassaux) est rétive à toutes les sublimations qu'expérimente la poésie dite "lyrique".

Il n'en reste pas moins que dans cet amalgame apparemment "non littéraire" que je viens d'esquisser est fabriqué tout de même un monde fictionnel permettant d'assurer la cohérence du sens: un système dont il faut s'efforcer de décoder les lois, en distinguant soigneusement entre l'autorité énonciative construite dans le texte et le profil d'un poète historiquement bien connu (dans notre cas Bertran de Born, l'un des "troubadours de Dante"), qui est d'ordre extra-discursif. C'est donc uniquement en conjuguant l'histoire à l'exégèse qu'il est possible d'apporter une réponse aux questions délicates et controversées de l'attribution. Mais c'est évident que les désaccords se renouvellent au moment de l'interprétation selon que nous privilégions dans la lecture le général (le code) ou le particulier (la volonté expressive).²

Dans son article, très intéressant, *Caso, intenzione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni inverosimili nella tradizione manoscritta provenzale*, Mme Fran-

² Voir à ce propos Judet de La Combe 2008.

cesca Gambino³ s'attaque résolument aux attributions considérées comme "invraisemblables" dont les chansonniers occitans nous font part. L'un des cas les plus étonnants serait celui du dernier sirventès de Bertran de Born, *Gent part nostre reis liouranda* (BdT 80, 18), que les quatre manuscrits qui l'ont conservé⁴ donnent tous au troubadour-seigneur d'Hautefort Bertran de Born, mais que la critique récente lui refuse.

Dans l'ensemble, les positions sont partagées: certains philologues, tout en proposant de dater cette pièce de 1196 ou de 1197,⁵ pensent que l'obstacle majeur contre l'attribution à Bertran le Père est avant tout chronologique, pour une raison objective: en 1196, Bertran de Born devient moine cistercien à l'abbaye de Dalon, proche de ses terres, en Limousin. Ce dernier point nous est confirmé par le cartulaire de Dalon,⁶ où, à partir de 1196 jusqu'à 1202, nous trouvons le troubadour et seigneur d'Hautefort mentionné dans différents actes en qualité de moine de Dalon.

Est-il admissible, se sont demandé Thomas⁷ et, plus récemment, Gouiran,⁸ qu'une fois entré dans le cloître le troubadour ait conservé à ce point le souci des choses de ce monde et qu'il ait pu continuer à exprimer des pensées aussi éloignées de la doctrine chrétienne que celles de la troisième cobla: «Guerra vol c'om sanc espanda, / E c'om foc n'abras» ('La guerre veut qu'on répande le sang et qu'on allume des incendies')?

Au contraire, l'argument principal que Stefano Asperti⁹ a résumé, lors d'une conférence de 2009 contre l'attribution à Bertran de Born le Père, concerne les événements auxquels la pièce fait allusion. Non seulement Asperti et Gambino suggèrent de dater la pièce de 1236, mais ils croient que le sirventès se réfère à des événements de l'été 1230, quand

³ Gambino 2000.

⁴ I = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854 (cc. 176v-177r), K = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12473 (c. 162v), d = Modène, Bibliothèque Estense, relié à la fin du ms. D (a, R 4, 4) (c. 281v) et M = Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12474 (c. 232v).

⁵ Voir à ce propos Paden 1980: 196.

⁶ Archives départementales de la Dordogne, cote A 1568/1, c. 97 *Le cartulaire* (Grillon); édition partielle BtBorn (Thomas).

⁷ BtBorn (Thomas): 97.

⁸ BtBorn (Gouiran): 817-27. Je cite les poèmes d'après cette édition.

⁹ Que je remercie de m'avoir mise au courant de ses hypothèses dans une lettre privée.

le roi d'Angleterre Henri III, fils aîné de Jean sans Terre, s'appuya sur les Lusignan et le Duc de Bretagne pour tenter de recouvrer le nord de l'Aquitaine. Mais les Lusignan traitèrent à leur avantage avec le Roi de France et l'opération échoua.

Or, je vais essayer de montrer:

1. que les événements auxquels la pièce fait allusion datent tous d'avant août 1196;¹⁰
2. que l'obstacle de la date de l'entrée au couvent de Bertran figurant dans le cartulaire de Dalon n'est pas insurmontable, à condition que l'on interprète correctement les documents (en l'occurrence, le mois de janvier, dans le calendrier julien, dans le Limousin médiéval, ne précède pas le printemps mais le suit);
3. que les arguments littéraires pour attribuer ce texte à Bertran de Born-le-Père l'emportent sur celles qui appuient l'opinion contraire.

Lisons la pièce pour laquelle l'auteur a emprunté la mélodie de *Chans, quan non es qui l'entenda* (PC 406, 22) de Raimon de Miraval.

Structure métrique: 5 coblas *unissonans* chacune de huit vers heptasyllabiques, s'achevant par une tornada de quatre vers. Schéma métrique: a b b a c c d d, 7' 5 7 7' 7 7' 10 10. Frank, t. 2, p. 102, 577: 297.

Texte de base: éd. Gouiran, ms. K. Corrections proposées: 3 *de nou ras* M, *e nou e ras* Gouiran; 15 *tornera* M, *tornara* Gouiran. Variantes: 5 *rusillos* M; 11 *qivau* IK, *qui au d*; 16 *com lo* IKd, *con fès* M; 23 *dig* I; 25 *qui argen* IKd, *rei qel gen* M; 31 *ni en conten* IKMd.

I

Gent part nostre reis liouranda,¹¹
Per so son tuit gras

¹⁰ Sur le contexte historique de ces événements, voir Hillion 1985.

¹¹ «Liouranda», au pied de la lettre, ce sont les rations pour les soldats; métaphoriquement, il s'agit des fiefs et des compensations matérielles offertes par le seigneur à ses vassaux. Il est intéressant que des expressions semblables soient utilisées autour de 1220 par Falquet de Romans, dans *Far vuouill un nou sirventes* (BdT 157, 6), vv. 5-9: «Pretz sojorna ab los cortès / e no·n qier liranda / mas joi e valor, / e ten cellui per signor / q'a d'aital vianda» [Le mérite demeure auprès des gens courtois, auxquels il ne réclame pas d'autres vivres que joie et valeur, et il reconnaît pour seigneur celui qui possède ce genre de nourriture]: cf. FqRom (Arveiller–Gouiran): 74.

Sei Engles, de nou ras,
 E chascus porta guirlanda.
 E Frances son roillos
 De portar lor garnizos, 5
 E soffront fam e set e ploia e ven.
 E·l reis¹² conquer l'autrui e·l seu defen.¹³

L'expression «nostre reis» permet d'identifier immédiatement tant le dit «moi lyrique» de la pièce que le roi lui-même, respectivement Bertran de Born et Richard Cœur de Lion, dans la mesure où elle apparaît dans plusieurs poèmes du seigneur d'Hauteafort. Notons en outre qu'en 1204, le Poitou est conquis par Philippe Auguste qui le réunit au domaine royal et qu'en 1212 le fils du troubadour Bertran place la «fortericia de Alto Forti» directement dans la main du roi de France.

Bertran de Born, *D'un sirventes no.m cal far loignor ganda* (80, 13):

...reis coronatz [= reis dels Engles, v. 18] que d'autrui pren *liouranda*...

Ar ven la coindeta sazós (80, 5), v. 11-13:

Per so n'estaran vergognos
 cum lo lops q'al las es enclaus
 qand *nostre reis* [= lo reis Richartz, v. 4] poira nos atendre...¹⁴

Un sirventes farai novelh, plazzen (80, 42), v. 17-19:

Al comte dic, non aja espaven,
 de Proensa, q'en breu aura socors
 el nostre reis...;¹⁵

Ibi, v. 41:

¹² D'après moi ici il est encore question du même roi anglais, et non pas du roi de France, comme l'entendent Stimming, Thomas et Gouiran.

¹³ Notre roi, Richard Cœur de Lion, distribue noblement ses rations; de la sorte ses Anglais sont-ils tous gras, frais et tondus de près, et chacun d'eux porte une guirlande de fleurs. Les Français, au contraire, sont couverts de rouille à force de porter l'armure, et ils endurent la faim, la soif, la pluie et le vent. Notre roi conquiert le bien d'autrui et défend le sien, c'est à dire, que le roi d'Angleterre ne combat pas sur son île, c'est pour ça que ses Anglais sont tous gras?

¹⁴ 'C'est pour cela qu'ils en seront honteux comme le loup pris dans le lacs quand notre roi pourra remplir ses promesses parmi nous'.

¹⁵ 'Je dis au comte de Provence qu'il n'ait pas peur, car sous peu notre roi sera secouru'.

lo *nostre reis* assatz a de poder...¹⁶

Si l'on identifiait «nostre reis» au roi d'Angleterre Henri III, comme le propose Mme Gambino, puisque Henri III n'a jamais été roi du Midi (n'ayant pas réussi à recouvrer les domaines de France que Philippe-Auguste avait enlevés à son père, Jean sans Terre), l'expression «nostre reis» n'aurait plus de sens, car il faudrait l'entendre (comme le font Gambino et Asperti): «le roi d'Angleterre, qui aimerait être le nôtre...»! Mais en général, il n'aurait pas de sens de la part d'un troubadour, c'est à dire d'un homme du Midi, appeler un roi d'Angleterre “nostre reis” après 1204, quand le Midi est conquis par Philippe Auguste, qui le réunit au domaine royal français.

II	
Reis que gran terra demanda	
Par que fassa gas,	10
Quan caval non trai de pas,	
Ni chausa de fer non randa.	
Ben fe·l reis, qu'es corajos,	
Car venc sai entre·ls Bretos.	
Mas cel'honors tornera ¹⁷ a niën	15
S'es tals la fis com fes comensamen. ¹⁸	

Je suis convaincue que ce texte immortalise un moment précis du printemps 1196. A l'époque, une femme exerce, toute seule, le pouvoir en Bretagne. Cette femme est Constance, veuve de Geoffroy Plantagenêt, qui avait été reconnue duchesse et tutrice de son fils du nom évocateur d'Arthur par les seigneurs bretons, malgré l'opposition du roi d'Angleterre qui l'avait forcée d'épouser un comte anglais, Raoul de Chester, qui fut aussitôt chassé par les bretons.

Quand le roi Richard se déclara tuteur d'Arthur, qui était son neveu, soudain gronda en Bretagne une opposition dans laquelle noblesse, clergé et peuple se réunirent. Arthur, âgé de huit ans, fut reconnu Duc

¹⁶ 'Notre roi a assez de pouvoir'.

¹⁷ Les éditeurs ont corrigé *tornarà*, mais c'est une faute par rapport à la musique, le rythme nous impose le conditionnel «tornèra a niën».

¹⁸ 'Un roi qui revendique un grand pays, il semble qu'il plaisante s'il ne fait pas quitter le pas à son cheval et ne prépare pas de jambières de fer. Le roi a bien montré son courage en venant parmi les Bretons, mais un tel honneur n'aboutirait/se réduirait à rien si la fin est semblable au début'.

de Bretagne. Vers la moitié du mois d'avril, Richard entra en Bretagne avec Raoul de Chester. Tenant Constance prisonnière, le roi anglais exigea que les seigneurs Bretons signent un accord, le 21 avril (comme le témoigne Guillaume le Breton).¹⁹ Rien d'important ne serait réalisé dans les domaines d'Arthur que d'après les conseils du roi d'Angleterre, voici le «comensamen» dont parle le texte.

Le roi a bien montré son courage en venant parmi les Bretons, écrit le locuteur, mais cet honneur n'aboutira à rien si la fin est semblable au début, s'il ne livre pas bataille aux Bretons, s'il ne fait pas abandonner l'allure de promenade à son cheval pour celle de la guerre. En effet, notre poète avait raison: à peine le roi d'Angleterre avait-il quitté le duché, les Bretons s'armèrent et réclamèrent l'appui du roi de France. Malgré les nombreuses interventions diplomatiques, Richard entreprit de piller et de ravager la partie gallo-bretonne du duché.

C'est le mois d'août, quant il se heurte, près de Carhaix, à la forte armée des seigneurs bretons coalisés. La victoire est remportée par les Bretons. Cette date d'août 1196 est, d'après moi, notre *terminus ad quem*. Car la défaite de Carhaix n'a pas encore eu lieu, à l'époque de la composition du sirventès, il suffit de lire la troisième cobla pour s'en apercevoir.

III

Guerra vol c'om sanc espanda,

E c'om foc n'abras,

E que ja non sia las

De donar, ni meta ganda.

20

Qu'ieu sai fraires aitals dos,

L'us es reis, l'autre coms pros.

Mas ges non ditz vertat aicel que men,

Ni tuit lauzat no son pro ni valen.²⁰

¹⁹ Guillaume le Breton, *Philippéide* dans les *Œuvres de Rigord et de Guillaume le Breton* (Delaborde), réédités sous le titre *Histoire de Philippe Auguste* (Carpentier-Pion-Chauvin), cf. chant V.

²⁰ 'La guerre exige qu'on répande le sang, qu'on incendie, qu'on ne se lasse jamais de donner ou de mettre en gage; moi, je connais deux frères de ce genre: l'un est roi, l'autre comte valeureux [il s'agit de Richard et son frère Jean Sans Terre, comte de Mortain]; mais, in cauda venenum, il ne dit en rien la vérité celui qui ment, et tous les gens qu'on loue ne sont pas vraiment de mérite ni de valeur?.'

A quoi bon cette lapalissade, “celui qui ne dit pas la vérité est un menteur”, si ce n’est pour souligner que la vaillance du roi est du comte est un mensonge et que deux frères Plantagenêts préfèrent la diplomatie au combat?

IV	
Breton son for de garanda	25
E son d’onor bas,	
Car uns coms de San Tomas	
Entret en Broselianda.	
Ben paron de bon cor blos	
E tornat de sus en jos,	30
Car lor Artus demandon freolmen.	
No·n dirai plus, car negus no m’enten. ²¹	

Le comte dont on parle ne peut être que Raoul de Chester,²² que le troubadour appelle comte de Saint-Thomas de Cantorbéry, qui représente par synecdoque l’Angleterre.

En reportant la date du sirventès à 1236, comme le fait Mme Gambino, on ne parvient à identifier aucun comte anglais qui «entret en Broselianda», la mythique forêt bretonne de la légende arthurienne; allusion ironique à l’égard de la célèbre “esperanca bretona”, encore que l’attente chimérique des Bretons du retour d’Arthur de l’île d’Avalon, après la mort de celui-ci, soit ramenée ici à des dimensions bien modestes. Avec l’expression ambiguë «lor Artus demandon freolmen», le troubadour se réfère au fait qu’après avoir reconnu Arthur Plantagenêt comme leur duc, à l’arrivée de Richard et de Raoul, les Bretons s’empressèrent de confier l’enfant à Philippe-Auguste (qui, à son tour, se déclara son tuteur).

Il est important de souligner que c’est toujours dans le chansonnier de Bertran de Born que l’on peut repérer les emblèmes les plus significatifs de la pièce: les références au roi Arthur, d’abord, mais surtout à la

²¹ Les Bretons se conduisent de façon impertinente et ils sont pauvres d’honneur, car un comte de saint Thomas est entré en Brocéliande. Ils semblent bien dépourvus de courage et complètement confondus, puisqu’ils réclament leur Arthur avec autant de faiblesse. Je n’en dirai rien de plus, car personne ne me comprend’.

²² Sur Raoul de Chester, dédicataire du *Bestiaire divin*, voir Rossi 2005a. Sur le rôle littéraire de Hugues IV Candavène de Saint-Pol, voir Rossi 2005b: 71-6; R.–M. Rouse 2010.

forêt de Brocéliande, qui, elle, n'apparaît nulle part ailleurs dans la tradition occitane.

Seigner, en coms, a blasmar (PC 80, 39):

S'Artus, lo seigner de Cardoil,
cui Breton atendon e mai,
agues poder que tornes sai,
Breton i aurian perdut
e Nostre Segner gazagnat.
Si lor tornava Galvain,
non lur auria esmendat
qe mais non lur agues tolut.²³

D'un sirventes nom cal far loignor ganda, v. 33-34:

Lo coms Jaufres, cui es *Bresilianda*,
Volgra fos primiers natz...²⁴

Quand Richard se trouvait en Bretagne, Philippe Auguste décida d'attaquer la Normandie, avec le soutien des barons flamands. Le roi français croyait tenir en main tout ce baronnage, mais il fut surpassé dans la course aux alliés par Richard, qui réussit à séduire Renaud de Dammartin, Baudouin de Flandre et Hugues de Saint-Pol. Au cours du mois de mai 1196, Richard fit parvenir à ces seigneurs flamands une ambassade qui aboutit à un traité marquant un complet renversement des alliances. Un traité qui fut conclu le 25 mai entre Richard et Baudouin, comte de Flandres, que le roi anglais venait de détacher de l'alliance avec Philippe Auguste, moyennant, entre autres avantages, le paiement d'un subside annuel de 5.000 marcs d'argent. Il est certain que l'argent distribué en masse par Richard fut une cause déterminante de ce retournement spectaculaire.

V
Als baros que argens blanda,
Sirventes, diras

²³ 'Si Arthur, le seigneur de Cardeuil, que les Bretons attendent en mai, avait le pouvoir de revenir en ce monde, les Bretons auraient perdu à l'échange et Notre Seigneur y aurait gagné. Si Gauvain y revenait en leur faveur, il n'aurait pas compensé le fait qu'il leur eût enlevé davantage!'

²⁴ Je voudrais que le comte Geoffroy, à qui appartient Brocéliande, fût l'aîné'.

Qu'enz que passon lo pas
 Veion si er foudatz granda,
 Si er sens o danz o pros!
 Car, per seingnor dormillos,
 No voill intrar en guerra ni'n conten,
 Car greu conquer hom ben terra dormen.²⁵

35

Le *Magnus Rotulus Pipae* c'est à dire le *Grand rôle de l'Échiquier de Normandie* fait état des dons importants reçus par Renaud de Dammartin et par Baudoin de Flandre. On comprend donc mieux l'ironie du premier vers du sirventès.

Le troisième baron flamand, Hugues de Saint-Pol, hésita quelque temps avant de trahir Philippe Auguste. Richard dut être très convaincant avec sa «liouranda» en juin 1196. Le comte Hugues de Saint-Pol avait possédé autrefois des fiefs en Angleterre, dans d'Essex et dans le Kent, mais il avait perdu ces lucratives possessions anglaises sous le règne d'Henri II.

Or, le *Magnus Rotulus* pour l'année 1197 (qui registre les événements de l'année précédente) nous indique qu'à l'argent s'ajouta bientôt, pour le comte de Saint-Pol, le domaine royal de Dartford, dans le Kent. Cette donation correspond à une étape importante de la politique de Richard.

Mais, au moment où le sirventès fut composé, Hugues de Saint-Pol n'avait pas encore accepté l'offre de Richard!

Lisons l'envoi:

VI
 Sirventes, vai t'en cochos
 Al comte c'a non n'Ugos,
 Car el val tan, e ve, e sap, e sen,
 Que ja no vol penre malvatz argen.²⁶

²⁵ 'Aux barons (flamands) que l'argent flatterait, sirventès, tu diras que, avant de franchir le pas, ils voient si ce ne sera pas une grande folie, si ce sera intelligent, dommageable ou profitable, car je ne veux pas entrer en guerre ou en conflit pour un seigneur qui somnole: on a du mal à bien conquérir des terres en dormant'.

²⁶ 'Sirventès, rends-toi au pied levé / auprès du comte qui a nom Hugues, / car il vaut, voit, sait et sent si bien / que jamais il ne voudra recevoir de mauvais argent'.

1. OBSERVATIONS HISTORIQUES

Comme l'a remarqué William D. Paden: «L'envergure de la communication chez Bertran de Born dépasse de loin les horizons d'une cour, qu'elle soit locale ou royale. Si on distingue, dans un modèle de la communication, entre fonction et agent qui la remplit, les fonctions qu'on a identifiées chez Bertran comprennent celle de la voix qui parle, du modèle (dans la contrafacture), du sujet, du destinataire et du public. Le public est normalement constitué par les barons».²⁷

Dans notre commentaire, revenons-en tout d'abord à l'histoire. Sur ce plan, comme nous venons de le voir, le point nodal du problème est l'identification des *dramatis personae*: le sujet de la pièce (*nostra reis*), avec son frère, qui préfèrent la diplomatie à la bataille, le comte de *San Tomas*, Raoul de Chester, les barons flamands *baros, que argens blanda*, et le destinataire de la pièce le comte Hugues. Et bien entendu, le public des seigneurs du Midi, obligés de choisir entre un roi Richard qui somnole et Philippe Auguste qui est prêt à le dévorer. Seigneurs qui, en 1194, s'étaient révoltés pour la troisième fois contre le roi Richard qui, de son côté, en 1196, nomme Othon de Brunswick, son neveu allemand, duc d'Aquitaine et comte de Poitou en cherchant ainsi à se débarrasser du Midi.

En raison de sa fonction privilégiée, de clôture et de refrain du poème, la *tornada* revêt une importance particulière en ce qui concerne la contextualisation poétique du sirventès. C'est une fenêtre ouverte sur le monde extérieur, invitant l'auditeur/lecteur à deviner l'identité du personnage auquel le texte fait allusion (et cela qu'il s'agisse d'un *senhal*, codé, ou d'un nom apparemment plus "ouvert").

Selon les premiers éditeurs, Stimming²⁸ et Thomas,²⁹ le «comte n'Ugos», destinataire de la pièce, serait Hugues IX de Lusignan, qui se trouvait dans l'armée de Richard au moment où celui-ci envahit la Bretagne. Le poète exprimerait ainsi l'espoir que le Lusignan ne se laisserait pas acheter par les Français. Deux points rendent cette interprétation contestable:

²⁷ Paden 1996.

²⁸ BtBorn (Stimming).

²⁹ Voir ci-dessous la note 34.

1. Hugues de Lusignan ne porta le titre de comte qu'après la mort de Richard (donc en 1199);
2. le roi dont il est question dans le sirventès est toujours et seulement Richard Cœur de Lion et c'est toujours lui qui est soupçonné d'acheter ses alliés. Par conséquent, il faut songer à un autre destinataire.

Hugues de Saint-Pol, grand mécène, chevalier cultivé me semble être le candidat le meilleur. «El val tan [...] e sap», dit le poète. Non seulement Hugues de Saint-Pol était le cousin germain de Conon de Béthune et formait, avec celui-ci et Bertran lui-même, une véritable société littéraire, mais il avait soutenu Gandor de Douai, lorsqu'il entreprit de réécrire la *Chanson d'Antioche*.³⁰ L'auteur anonyme de *Guillaume de Palerne* lui dédia son roman d'aventure;³¹ en outre c'est bien lui que Nicolas de Senlis désigne comme le commanditaire de la version en prose de la *Chronique* du Pseudo-Turpin. Ce qui n'est pas sans confirmer mon hypothèse concernant l'auteur, la date et les buts du sirventès. Sirventès qui peut être considéré alors comme le testament d'un troubadour qui définit une fois pour toutes le passage du Midi dans le camp de Philippe-Auguste.

Encore que les quatre manuscrits qui l'ont transmis soient unanimes au sujet de l'auteur, la critique récente pense qu'il vaudrait mieux l'attribuer au fils du troubadour, le troisième Bertran de ce nom dans la famille de Born. L'obstacle majeur contre l'attribution à Bertran-le-Père serait, comme nous venons de le voir, avant tout chronologique, et cela pour une raison objective: en 1196, Bertran de Born est devenu moine cistercien à l'abbaye de Dalon, proche de ses terres, en Limousin.

Or, le premier acte du Cartulaire de Dalon, dans lequel le troubadour apparaît portant la robe blanche est daté de janvier 1196. Mais, j'invite le lecteur à retenir la formule latine qui figure dans cet acte:

Factum est hoc .VI. idus januarii,³² [ils utilisent le calendrier julien!] in manu Johannis abbatis Dalonis, apud castrum de Trahinac... anno ab incarnatione Domini MCXCVI presentibus Guidone de Geniz [...] Bertrando de Born, monachis Dalonis.

³⁰ Comme le suggèrent *Canso d'Antiocha* (Sweetenham–Patterson): 54.

³¹ *Guillaume de Palerne* (Micha): 327.

³² D'après le calendrier julien, «Sexto idus januarii» indique six jours avant les idus januarii (c'est-à-dire six jours avant le treize de janvier, qui signifie le 8 janvier).

Bien évidemment, au Moyen-Âge, la datation employée n'était pas la même qu'aujourd'hui et, surtout, elle variait selon les pays.

Comme il résulte d'une étude de Jean Becquet,³³ à Limoges l'année commençait le 25 mars.

Par conséquent, même si ce détail peut apparaître surprenant, un événement qui s'est passé en janvier est postérieur à un événement qui s'est passé entre avril et août. Bertran est entré à Dalon avant la rédaction de cet acte? Je crois que non, car le cartulaire est assez précis au sujet des différents moines et le nom du poète ne figure nulle part avant ce document.

2. OBSERVATIONS LITTÉRAIRES

Sur le plan intra-discursif, c'est le locuteur lui-même qui nous donne les clés de l'identification des stratégies poétiques et intertextuelles qu'il met en jeu. Pour mieux dire, l'instance d'énonciation se trouve à la croisée entre déterminations institutionnelles et sociales d'une langue poétique et usages singuliers et personnels de ce code.

Qui parle? Ou, en d'autres termes, qui chante ces cinq *coblas unissonans*, chacune de huit vers hepta- et pentasyllabiques, s'achevant par une *tornada* (un envoi) de quatre vers? Le schéma est des plus usités, mais il faut signaler que cette pièce emprunte la musique de la chanson *Chans, quan non es qui l'entenda*, de Raimon de Miraval, un auteur dont les mélodies ont toujours fasciné ses confrères.³⁴ Cet emprunt permet au locuteur d'anticiper «l'entensa», l'intention polémique de la pièce et surtout sa valeur morale: «Chans, quan non es qui l'entenda, / No pot ren valer», chantait Raimon de Miraval: «Un chant, quand il n'y a personne qui l'entende ne peut valoir grand-chose; mais puisque j'ai ici l'occasion et la possibilité de prodiguer mes beaux propos mondains, qu'on

³³ Cf. Becquet 1993.

³⁴ Dans le fameux sirventès d'Elias Barjol, *Bels Guazanshs, s'a vos plazja* (132, 5), on lit aux vers 25-9: «Bels Castellas, cortezia / Volh aver de vos; / E volrai que m do n Eblos / Covit, que plus non penria; / En Miraval sas cansos...» [«Beau Castellan, je désire avoir votre courtoisie, et je voudrais qu'Eble me donnât sa table (je n'en demanderais pas davantage); puisse Miraval me donner ses chansons (ses mélodies)»]. Elias Barjol, songeant à réunir en imagination dans un même homme toutes les qualités d'un chevalier courtois a ainsi pris Miraval comme le plus digne d'incarner l'art de composer des musiques.

m'écoute un peu sans faire de bruit! Tout ce qu'on dit est mieux accueilli, quand à la fin, on replace bien ses arguments; et c'est pour cela que je tiens à ce que mes chansons soient comprises». Que le roi et les barons auxquels le sirventès est adressé prêtent à ce poème toute l'attention qu'il mérite, car il en va de leur avenir!

Sur le plan intertextuel, la rime *-anda*, qui revient avec une échéance pressante, non seulement représente comme une sorte de signature, mais sert à rappeler à l'auditoire une pièce fameuse de Bertran lui-même, *D'un sirventes no·m cal far loignor ganda*, où le seigneur d'Hautefort avait écrit: «Conselh vuolh dar el so de n'Alamanda / lai an Richart, si tot no lom demanda», pour lequel il avait emprunté la forme strophique à la chanson de Giraut de Bornelh «S'eus quer conselh, bel'amie Alamanda».

Ce renvoi est, bien sûr, un appel à la guerre de la part de l'auteur de notre sirventès, mais c'est une affirmation paradigmatique en ce qui concerne le sort exégétique du texte: il s'agit en effet d'un rappel à l'ordre insistant sur une "communauté linguistique", celle du Midi, définie par l'appellation *Frances*, et cela contre les Anglais et les Bretons.

L'auteur a développé, ainsi, de véritables stratégies de l'écoute en jouant sur les capacités perceptives des auditeurs, grâce à l'utilisation d'une série bien agencée de formules, de rimes et surtout à la mélodie.

Dans ce poème, qui à juste titre peut être considéré comme son testament, l'auteur définit une fois pour toutes le passage du Midi dans le camp de Philippe-Auguste. Le fait qu'il se soit rendu à l'abbaye de Dallon juste après avoir composé ce texte en est la preuve: plus que le repentir c'est une stratégie politique qu'il suit. En renonçant au pouvoir, il montre qu'il n'a pas trahi *son* roi, qui n'est pas Richard, mais Henri le Jeune; après la mort de celui-ci, les survivants ne sont plus à la hauteur du rêve qu'il a représenté pour une génération de clercs et de poètes.

Pour conclure, l'ensemble des données, tant historiques que fictionnelles, permet de donner à l'instance d'énonciation une substance littéraire qui en fait le masque d'un poète biographique bien connu. Loin de l'enfermer dans un cadre d'ordre exclusivement textuel, la construction discursive et énonciative du texte situe ce masque en relation avec les acteurs réels de la communication, dans la mesure où le sirventès doit être cautionné par un public, dans une interaction sociale et poétique bien définie.

Pourquoi un troubadour des années 30 à 40 du treizième siècle aurait-il dû puiser de façon aussi méthodique dans le chansonnier de Bertran de Born, à une époque où personne n'exécutait plus les chansons du seigneur d'Hautefort? Et en s'adressant à un public qui, lui aussi, n'était plus en mesure de saisir la stratégie poétique du texte?

Si, au contraire, l'auteur était Bertran de Born *lo filh*, comme le prétend la majorité de la critique, on doit admettre que celui-ci aurait appris l'art de chanter exactement comme son père et cela non sans laisser quelques problèmes à la postérité.

Carla Rossi
(Universität Zürich)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

LITTÉRATURE PRIMAIRE

- BtBorn (Gouiran) = Gérard Gouiran, *L'Amour et la Guerre. L'Œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- BtBorn (Stimming) = *Bertran von Born*, hrsg. von Albert Stimming, Halle, Niemeyer, 1913.
- BtBorn (Thomas) = Antoine Thomas, *Poésies complètes de Bertran de Born, publiées avec des extraits du cartulaire de Dalon*, Toulouse, Privat, 1888 (repr. New York, Johnson Reprint, 1971).
- Canso d'Antiocha* (Sweetenham–Patterson) = Carol Sweetenham, Linda M Patterson, *The «Canso d'Antiocha»: an Occitan Epic of the First Crusade*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- FqRom (Arveiller–Gouiran): *L'œuvre poétique de Falquet de Romans*, éd. par Raymond Arveiller, Gérard Gouiran, Aix-en-Provence, Publications du C.U.E.R.M.A., 1987.
- Guillaume de Palerne* (Micha) = Alexandre Micha, *Guillaume de Palerne*, Genève, Droz, 1990.
- Histoire de Philippe Auguste* (Carpentier–Pion–Chauvin) = *Histoire de Philippe Auguste*, édition, traduction et notes par Élisabeth Carpentier, Georges Pion, Yves Chauvin, Paris, CNRS Éditions, 2006 («Sources d'histoire médiévale», 33).
- Le cartulaire* (Grillon) = *Le cartulaire de l'abbaye Notre-Dame de Dalon (1114-1247)*, éd. par Louis Grillon, index revu et augmenté par Maïté Etchechoury, Pé-

rigueux, s. n., 2004 (copie manuscrite consultable aux Archives départementales de la Dordogne, cote A 1568/1 et 2).

Œuvres de Rigord et de Guillaume le Breton (Delaborde) = *Œuvres de Rigord et de Guillaume le Breton, historiens de Philippe-Auguste*, éd. par Henri-François Delaborde, Librairie de la Société d'Histoire de France, 1882-1885, 3 vol. en 2 tomes.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Becquet 1993 = Jean Becquet, *Le commencement de l'année en Limousin au XIIe siècle*, «Bibliothèque de l'École des chartes» 151/1 (1993): 161-69.

Gambino 2000 = Francesca Gambino, *Caso, intenzione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni inverosimili nella tradizione manoscritta provençale*, «Studi Mediolatini e Volgari» 46 (2000): 35-84.

Hillion 1985 = Yannick Hillion, *La Bretagne et la rivalité Capétiens-Plantagenêts. Un exemple: la duchesse Constance (1186-1202)*, «Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest» 92/2 (1985): 111-44.

Judet de La Combe 2008 = Pierre Judet de La Combe, *Sur les conflits en philologie*, «Texto» 13/1 (2008): 1-9 (en ligne http://www.revue-texto.net/docannexe/file/106/delacombe_philologie.pdf).

Paden 1980 = William D. Paden, *De l'identité historique de Bertran de Born*, «Romania» 101 (1980): 192-216.

Paden 1996 = William D. Paden, *Pour un modèle de la communication chez Bertran de Born*, dans Luciano Rossi *et alii* (éd. par), *Ensi firent li ancessor: Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, dell'Orso, 1996, 2 voll., vol. I: 119-29.

Rossi 2005a = Carla Rossi, *Identificazione del dedicatario del «Bestiaire divin» di Guillaume le Clerc de Normandie*, «Medioevo romanzo» 29 (2005): 72-93.

Rossi 2005b = Carla Rossi, *Il manoscritto perduto del Voyage de Charlemagne*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

R.-M. Rouse 2010 = Richard et Mary Rouse, *French Literature and the Counts of Saint-Pol ca. 1178-1377*, «Viator, Medieval Studies» 41/1 (2010): 101-40.

RÉSUMÉ: En dépit de la tradition manuscrite, qui attribue à Bertran de Born le sirventès *Gent part nostre reis liouranda* (BdT 80, 18), la critique récente lui refuse ce texte en prétextant que le troubadour en 1196 s'était déjà rendu moine cistercien à l'abbaye de Dalon. Une analyse plus attentive tant des données historiques à notre disposition que du code expressif utilisé dans le poème nous montre que le sirventès en question pourrait se révéler l'une des dernières compositions du seigneur de Hautefort.

MOTS-CLÉS: Bertran de Born, *Gent part nostre reis liouranda*.

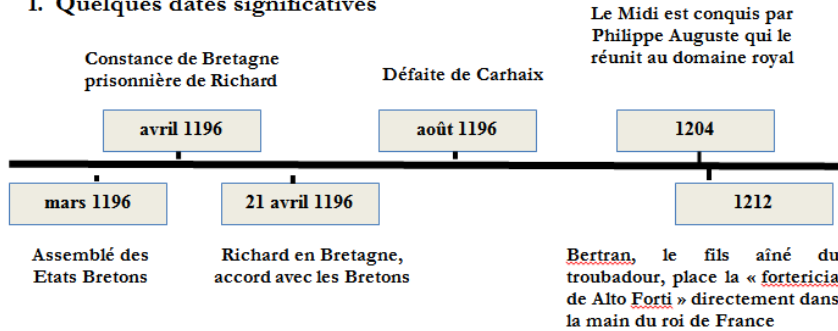
ABSTRACT: In spite of the manuscript tradition, which assigns to Bertran de Born the sirventès *Gent part nostre reis liouranda* (BdT 80, 18), recent criticism rejects this attribution, claiming that in 1196 the troubadour became a monk and entered the Cistercian Abbey of Dalon. A closer analysis both of the historical data at our disposal and of the expressive code used in the poem shows that the sirventès could actually be one of the last compositions of the Lord of Hautefort.

KEYWORDS: Bertran de Born, *Gent part nostre reis liouranda*.

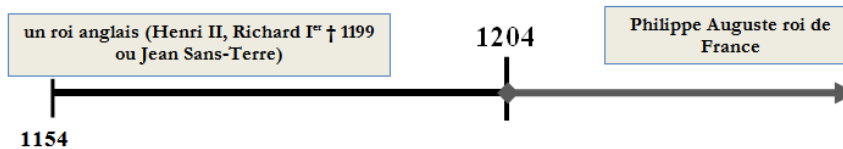
APPENDIX

OBSERVATIONS HISTORIQUES

1. Quelques dates significatives



1.1. Un troubadour qui écrit « *nostre reis* » se réfère à :



2. Calendrier grégorien et calendrier julien

L'année 1196 selon notre calendrier grégorien, conçu à la fin du XVI ^e siècle											
Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Sept.	Oct.	Novembre	Décembre
L'année 1196 selon le calendrier julien du Limousin au XII ^e siècle*											
Début de l'année 25 Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Sept.	Oct.	Nov.	Déc.	Janvier	Février

date probable de la composition du *sirventès*

* Cf. Jean Becquet, *Le commencement de l'année en Limousin au XII^e siècle*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1993, tome 151, pp. 161-169.

PETRARCA, IL «VARIO STILE» E L'IDEA DI LIRICA

1. IL «VARIO STILE»

Il «vario stile» per cui Petrarca chiede compassione e perdono ai lettori nel sonetto proemiale del *Canzoniere* viene solitamente interpretato come «categoria insieme retorica e morale»¹ (*Rvf*, I):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono,
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ï sono, 4

del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono. 8

La varietà stilistica dipenderebbe infatti «da quella tematica e tonale delle rime, oscillanti fra “speranza” e “dolore”», come nella sestina *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* (*Rvf*, CCCXXXII 35-36): «Non à 'l regno d'Amor sí vario stile, / ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto».² Le rime

* Questo saggio fa parte di una ricerca piú ampia sul concetto di lirica tra Medioevo ed età moderna. Giancarlo Alfano, Speranza Cerullo, Davide Daolmi, Alessandro Della Corte, Lorenzo Geri, Andrea Mazzucchi, Maria Teresa Racchetta, Emilio Russo e Federico Saviotti hanno letto e migliorato queste pagine. Ringrazio in particolare Alessandra Paola Macinante per avermi segnalato alcuni importanti passi petrarcheschi. Le traduzioni, tranne quando diversamente indicato, sono mie.

¹ Cito da *Canzoniere* (Santagata): 9. Il sonetto è databile tra il 1349 e il 1350. Cf. Santagata 1992: 106: «Le “rime sparse” sono stilisticamente “varie”, come lo sono le epistole latine: perché varia, instabile è la condizione psicologica del loro autore». Per la datazione, cf. Rico 1976. Non c'è dubbio che Petrarca volesse porre in rilievo l'espressione «vario stile» (cf. Noferi 1974: 167; Orelli 1990: 27; Jacomuzzi 1977: 48).

² Anche nelle *Epistole metriche* si fa riferimento ai «vari sentimenti dell'animo» (Rico 1976: 112). Ritorno piú avanti su questo punto. Nella prima *Familiare* si attribuisce un significato negativo alla caotica varietà degli esperimenti in prosa e in versi giovanili (sia in latino sia in volgare): «Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta [...]; pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur. Quod genus, apud sículos, ut fama est, non multis ante seculis reatum, brevi

sparse sarebbero quindi «polarizzate tra speranza e dolore, vita e morte» e la varietà andrebbe intesa come un'oscillazione tra due poli identificabili con l'amaro e il dolce o con il pianto e il riso.³ Così intendeva nel Cinquecento Giulio Camillo: «La varietà de l'animo de l'amante nasce dal variare dello aspetto della cosa amata, et dalla varietà de l'animo nasce la varietà del stile».⁴ A proposito del «vario stile», dopo aver ricordato come nel *Simposio* platonico l'amore fosse definito quale mescolanza di dolcezza e «amaritudine», Camillo cita Catullo («Quae dulcem curis miscet amaritatem», *Carm.*, LXVIII 18), commentando:

Adunque segue che anchor le composition sue siano varie et che talhor pianga, che talhor, in parte consolato, quantunque non rida, almeno habbia gran tregua con gli affanni che possa ragionare [...].⁵

Piú precisamente, sulla base di *Rvf*, LXXII 58-60 («et gli occhi, onde di et notte si rinversa / il gran desio per isfogare il petto, / che forma tien dal variato aspetto»), Camillo sostiene che le variazioni dell'animo del poeta dipendono dall'aspetto mutevole di Laura: «imperoché il petto del Petrarca variavan le qualità di dolcezza et di amaritudine da gli occhi di Laura».⁶

per omnem Italian ac longius manavit, apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulgares ritmico tantum carmine uti solitos accepimus. Hec itaque variarum rerum tanta colluvio aliquot me diebus occupatum habuit [...]» (*Fam.*, I I 6-7: «Ed erano in parte libera prosa, parte regolati dal metro d'Omero [...] e ce n'erano anche di rivolti a lusingare l'orecchio del volgo, posti sotto il vincolo di leggi loro proprie. Un genere questo che, risorto come è noto non molto tempo fa presso i Siciliani, si è rapidamente diffuso per tutta Italia e oltre, comune una volta presso le antichissime popolazioni greche e latine, giacché sappiamo che i poeti volgari attici e romani usarono comporre soltanto poesia ritmica. Tanta farragine di scritti così disparati mi tenne occupato per piú giorni [...]»; trad. Petrarca (Dotti 2004): 20-1. Si veda pure la lettera al fratello Gherardo dove tra i peccati di gioventú Petrarca menziona anche la pratica della poesia erotica (*Fam.*, X 3 21).

³ *Canzoniere* (Bettarini), I: 6. Si veda anche la chiosa alla sestina CCCXXXII: «la *varietas* tra speranza e dolore, vita e morte, modo *tristo* e *lieto* [...] annunciata dalle «rime sparse» [...] ora spinta all'estremo della divaricazione, come in nessun altro poeta d'amore [...]» [*Canzoniere* (Bettarini), II: 1472]. S'intende invece, in modo piú vago, «stile vario, molteplice, «diviso» come l'Io del personaggio-poeta», in *Canzoniere* (Vecchi Galli): 96.

⁴ Giulio Camillo (*Zaja*): 5.

⁵ Giulio Camillo (*Grohovaz*): 219.

⁶ *Ibì*: 220.

A riscontro del «vario stile» i commenti moderni segnalano inoltre due passi dell'epistolario petrarchesco nei quali è esplicito il valore retorico e morale della *varietas*. Petrarca chiarisce infatti il legame tra i due tipi di varietà nella lettera proemiale delle *Familiari*:

Alioquin, nisi supervacuo nosmet ipsos favore decipimus, quonam modo amicum licet, nisi sit idem alter ego, lecturum hec sine fastidio arbitremur; diversa invicem et adversa, in quibus non idem stilus, non una scribentis intentio, quippe cum pro varietate rerum varie affectus animus illa dictaverit, raro quidem letus, mestus sepe?⁷

Il 4 gennaio 1373, inviando una copia delle rime a Pandolfo Malatesta (la forma del *Canzoniere* detta appunto “Malatesta”), Petrarca torna a spiegare il motivo della «varietà cui allude con la mutevolezza della passione amorosa, così come la rozzezza stilistica con l'età giovanile della composizione»: ⁸ «Ante omnia opuscoli varietatem vagus furor amantium de quo statim in principio agitur; ruditatem stili etas excuset, nam que leges magna ex parte adolescens scripsi». ⁹ Il «vario stile» di *Voi ch'ascoltate* è quindi l'equivalente retorico della frammentazione dell'animo.

L'originalità del nesso tra varietà morale e stilistica è stata più volte evidenziata. Secondo Capovilla, Petrarca esprime «la consapevolezza della assoluta originalità della propria scrittura lirica, laboriosamente modellata e calibrata nella sua varietà stilistica, e in tale asserzione si rapporta alla tradizione cortese nel suo complesso». ¹⁰ Il poeta, nonostante la professione di modestia, sarebbe stato interessato prima di tutto a «rilevare e accreditare il complesso gioco dei toni e dei registri che

⁷ *Fam.*, I 1 19: ‘D'altronde, se non ci si vuole ingannare dalle illusioni, chi mai, se non proprio un amico che sia come un altro noi stessi, vorrà leggere senza noia cose tra loro contraddittorie e disparate, stese in stili diversi e sotto la spinta di diverse emozioni, dettate da un animo raramente lieto e spesso invece melanconico?’. Trad. in Petrarca (Dotti 2004): 26-7.

⁸ Sapegno 1999: 89. Secondo Noferi 1974: 171: «Si riferisce alla doppia e concatenata “varietà” a livello tematico (riso e pianto, speranza e angoscia, vita e morte, ecc.) e a livello di stile (grave e umile, aspro e dolce)».

⁹ *Sen.*, XIII 11 3 (*Var.*, IX 58-61). Cito da Petrarca (Nota): 177. Sulla forma “Malatesta” risultano ancora fondamentali gli studi di Foresti 1931, Wilkins 1951: 170-83 e Santagata 1992: 267-82, da aggiornare con Feo 2001, Pulsoni 2007, Pancheri 2008 e Savoca 2008: 91-3.

¹⁰ Capovilla 1998: 7.

danno voce alle oscillazioni dell'“io” e all'atteggiamento autocritico perennemente sotteso alla presentazione della materia lirica». ¹¹ Tuttavia, se non sbaglio, solo Mercuri ha indicato una possibile fonte del concetto di «vario stile». Dopo aver rimandato alla *Fam.*, I 1, lo studioso nota come Petrarca si riferisca sia alla molteplicità e alla varietà degli ipotesti sia allo stile lirico, «secondo la suggestione di Isidoro per il quale lo stile lirico è caratterizzato dalla varietà», ¹² rimandando alla definizione di lirica contenuta nel capitolo *De poetis* dell'ottavo libro delle *Etimologie*: «Lyrici poetae ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta». ¹³

A mio parere questa indicazione non è stata finora messa a frutto, con l'importante eccezione di un contributo di Speranza Cerullo. ¹⁴ In questo saggio mi propongo quindi di illustrare la diffusione capillare della definizione isidoriana nel Medioevo, di dimostrare che Petrarca possa averla conosciuta e che, sulla base o comunque in relazione con l'idea di lirica delle *Etimologie*, possa aver modellato la propria produzione poetica in volgare.

2. DA ISIDORO DI SIVIGLIA A GUIDO DA PISA

I dizionari delle maggiori lingue moderne assegnano tre significati principali al termine *lirica* (non tengo conto della “musica lirica”). Il *Grande dizionario italiano dell'uso* distingue ad esempio tra: 1) nell'antica Grecia, la poesia cantata o recitata al suono della lira; 2) nel Medioevo, poesia accompagnata dalla musica, di argomento prevalentemente amoroso; 3)

¹¹ *Ibi.* 8.

¹² Mercuri 2003: 70 (cf. anche Mercuri 1987: 361). Riprende lo spunto, senza approfondimenti, Mastrocola, secondo la quale con Petrarca si affermerebbe una «Poesia lirica sulla base di una potenza distraente: il trionfo della libertà dell'occhio e della mente, il vagare (guidato, certo). È una rivoluzione; ma non poi così tanto, se si pensa che la definizione di “poesia lirica” presente nelle *Etimologie* di Isidoro è la seguente [...], cioè i poeti lirici sono così detti perché il loro canto è “vario”» (Mastrocola 1991: 195).

¹³ *Etym.*, VIII 7 4: ‘I poeti *lirici* hanno tratto nome *apò tu lerein*, cioè dal verbo *delirare* riferito alla varietà dei carmi, verbo da cui ha preso il nome anche la lira’. Cito da Isidoro di Siviglia (Valastro Canale), I: 658. Cf. Maltby 1991, ss.vv. *lyra* e *lyricus*.

¹⁴ Cf. Cerullo 2009.

nell'Età moderna, un genere di poesia incentrato sulla soggettività.¹⁵ Il primo e il terzo significato corrispondono a due diverse idee di lirica che propongo di definire rispettivamente *paradigma classico* e *paradigma moderno*. Il primo fu elaborato in epoca alessandrina per descrivere il canone dei nove poeti arcaici (Alcmane, Saffo, Ibico, Anacreonte, Bacchilide, Pindaro, Stesicoro, Alceo e Simonide), che vennero chiamati *λυρικοί* e le cui opere furono classificate come 'poesia cantata al suono della lira'.¹⁶ Questa definizione, che ritroviamo nei grammatici greci e in alcuni di quelli latini, sarà recuperata integralmente e consapevolmente solo alla fine del Medioevo. La terza definizione del *GRADIT* corrisponde invece al paradigma moderno sistematizzato in epoca romantica e impostosi soprattutto per influenza dall'estetica hegeliana:

nella nostra cultura, la lirica è uno dei tre grandi generi teorici in cui la letteratura si divide, quello che accorpa i testi dove un io espone, in uno stile molto lontano dal grado zero della prosa, dei contenuti fortemente soggettivi: passioni, stati d'animo, riflessioni personali.¹⁷

Le definizioni 1 e 3 vanno tenute distinte: la poesia greca era ad esempio cantata, ma non è detto che fosse lirica nel senso di "soggettiva".¹⁸ Il secondo significato è meno preciso. Si ritiene infatti comunemente che nel Medioevo non esistesse una definizione condivisa di lirica e che il termine utilizzato ancora oggi per classificare tanto le poesie dei trovatori quanto quelle di Dante o di Petrarca sia del tutto convenzionale. La convenzione non è però rigorosa. Nel Medioevo non tutta la poesia

¹⁵ Cf. *GRADIT*, s.v. *lirica*.

¹⁶ Cf. Gentili 1991: 23 e Gentili-Catenacci 2010: 17-21. Sul canone alessandrino, cf. Gallo 1974 e Barbantani 1993.

¹⁷ Cf. Mazzoni 2005: 43.

¹⁸ Cf. Rösler 1985, Bonanno 1995 e Antonelli 2002. Per la lirica romanza, cf. Bec 1977-1978, I: 17. Secondo Perugi 2011, la poesia dei trovatori sarebbe però lirica in entrambi i sensi moderni del termine, cioè di "poesia dell'interiorità" e di "poesia cantata". Per alcuni studiosi l'idea moderna di lirica nascerebbe nel momento in cui venne affermandosi un particolare rapporto tra la poesia e il libro, cioè quando la poesia greca prima e poi quella dei trovatori cominciò a essere scritta o raccolta in canzonieri: in tal modo, lirica medievale e moderna sarebbero unificate dalla centralità del libro e dalla rinuncia alla musica (per la lirica greca, cf. Miller 1994; per quella occitana Leonard 2009; sulla poesia inglese medievale, cf. Boffey 2005 e Spearing 2005: 174-210). Per Jeffreys 1994 la lirica è caratterizzata dalla brevità. Sulla nascita dell'io lirico moderno è intervenuto più volte Roberto Antonelli (cf. almeno Antonelli 2013). Per altre recenti idee di lirica, cf. Tomiche 2010, Fajardo-Acosta 2010.

che oggi chiamiamo lirica era cantata e non tutta era poesia d'amore: si parla difatti normalmente di lirica anche in riferimento ai sirventesi politici dei trovatori e alle canzoni dottrinali di Dante. Per verificare la conoscenza da parte di Petrarca del concetto di lirica contenuto nelle *Etimologie* di Isidoro è dunque prima di tutto necessario documentare l'esistenza di un paradigma medievale. Se la dimostrazione è corretta, occorrerebbe prima di tutto inserire tra i significati di *lirica* anche quello di 'poesia metricamente e stilisticamente varia'. La messa a punto di un paradigma medievale contribuisce inoltre a spiegare perché definiamo "lirica" un insieme molto eterogeneo di poesie di autori medievali.

Per circoscrivere tale paradigma occorre partire da quello classico. Nel mondo romano la definizione alessandrina era nota, ma non particolarmente diffusa. Nell'*Ars poetica*, Orazio elenca i temi principali della poesia lirica:

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum
et iuenum curas et libera uina referre.¹⁹

Questa idea di lirica avrà grande fortuna. I retori latini offrono tuttavia anche una definizione parzialmente diversa. Quintiliano riprende il canone alessandrino e pone Pindaro al primo posto per ispirazione, magnificenza, uso delle sentenze e delle figure e per la «beatissima rerum verborumque» copia;²⁰ passa poi a trattare della poesia a Roma e si occupa anche della lirica:

¹⁹ Hor., *Ars poet.*, 83-85: «La musa volle affidare alla lira / gli dèi e i loro figli, le vittorie / dei pugili, i cavalli trionfatori, / nelle corse, gli affari giovanili / e i liberi discorsi in mezzo ai vini», trad. Orazio (Fedeli); *fidibus* indica le corde della lira. Il poeta latino, come precisa Fedeli, «all'interno della suddivisione alessandrina della poesia lirica [...], seleziona gli inni, gli encomi, gli epicini, i carmi erotici e gli scolii. I molteplici metri della poesia lirica vengono unificati nello strumento che ne è il simbolo» (Orazio [Fedeli]: 1498). Cf. anche *Epist.*, I 19-21 sgg. In *Carm.*, III 30-13-14, Orazio esplicita i modelli (Alceo e Saffo).

²⁰ *Inst. or.*, X 61. Si tratta di un tipo di varietà spesso ricordata nella trattatistica, anche più tardi, ad esempio in Sidonio Apollinare (*Epist.*, CXXXXII, citato da Mari 1901: 40).

At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus: nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et varius figuris et verbis felicissime audax.²¹

Ma il genere lirico non ottiene fino in fondo il suo plauso:

Vtiles tragoediae; alunt et lyrici, si tamen in iis non auctores modo, sed etiam partes operis elegeris; nam et Graeci licenter multa et Horatium in quibusdam nolim interpretari.²²

Tacito, nel *Dialogus de oratoribus*, dopo una severa critica dei poeti, ritiene comunque di dover elogiare l'eloquenza in generale (cioè la letteratura):

Ego vero omnem eloquentiam omnisque eius partis sacras et venerabilis puto, nec solum cothurnum vestrum aut heroici carminis sonum, sed lyricorum quoque iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem [et] epigrammatum lusus et quamcumque aliam speciem eloquentia habeat, anteponendam ceteris aliarum artium studiis credo.²³

L'idea della *iucunditas* della poesia lirica sarà ripresa frequentemente tra Medioevo ed Età moderna. In epoca tardoantica ritroviamo ancora episodicamente la definizione oraziana, ad esempio negli *Scholium in Horatium* del V sec.²⁴ Fra l'età classica e il Rinascimento le attestazioni medievali dei termini *lirica*, *lirico* e *poeti lirici* sono tuttavia relativamente rare e non sono parse coerentemente inquadrabili in una più ampia riflessione sul sistema dei generi. Chi riflette sulla poesia latina e romanza medievale o ne spiega le regole di composizione accenna di rado alla lirica;²⁵ anche

²¹ *Inst. or.*, X 1 96: 'Tra i nostri lirici, Orazio è quasi il solo che meriti di essere letto: poiché egli si eleva talvolta ed è pieno di piacevolezza e di grazia, è vario nelle sue figure e le sue parole sono di una così felice audacia'.

²² *Inst. or.*, I 8 6: 'Utile è la tragedia e anche i poeti lirici nutrono lo spirito ammeso che si selezionino non solo gli autori ma anche i passaggi delle loro opere; infatti i greci sono spesso licenziosi e anche in Orazio ci sono dei testi che non vorrei veder esplicitati.'

²³ *De orat.*, X 4: 'Ritengo che tutta la letteratura e tutte le sue branche siano egualmente sacre e venerabili: non solo la vostra cara tragedia o i nobili accenti del poema epico, ma anche la piacevolezza della poesia lirica, la lascivia delle elegie, l'amarezza dei giambi, lo spirito dell'epigramma e tutti gli altri aspetti della letteratura, i quali, secondo me, devono essere posti al di sopra della pratica delle altre arti.'

²⁴ Cf. Keller 1967.

²⁵ Secondo Bernardelli 2002: 7: «il Medioevo canta molto, ma non ricorre nelle sue teorizzazioni [...] alla nozione di lirica». E ancora: «la nozione di lirica è sostan-

per questo si è potuto parlare di una destrutturazione del sistema dei generi della cultura classica.²⁶ Le eccezioni non sono numerose.²⁷

Nel XII secolo, riprendendo l'*Ars*, Onorio di Autun cita Orazio "lirico" nel *De animae exilio et patria* (cap. II: *De prima civitate, grammatica*) e «dichiara quattro generi letterarî con i relativi rappresentanti, collocati nella città della grammatica»:²⁸

[...] libri poetarum, qui in quatuor species dividuntur, scilicet in tragedias, in comedias, in satyrica, in lyrica. Tragediae sunt quae bella tractant, ut Lucretius. Comediae sunt, quae nuptialia cantant, ut Terentius. Satyrae, quae re-

zialmente assente dalla cultura medievale» (*ibi*: 37). Bernardelli (*ibi*: 37-8 n. 1) è però il primo a studiare brevemente la diffusione del concetto di lirica come "metricamente vario" (pur non giungendo alle mie stesse conclusioni). Non è infatti vero, come vedremo, che la nozione di lirica sia assente nel Medioevo: esisteva semplicemente una nozione diversa da quella moderna. Indicazioni preziose in questa direzione sono fornite dal già ricordato contributo di Cerullo (2009). Isidoro è talvolta citato, ma non è perlopiù percepita la vasta influenza della sua definizione di lirica: «Das Mittelalter kennt so wenig wie die Neuzeit eine allgemein akzeptierte Gattungssystematik, und daher sind die Aussagen der bekannten lateinischen Poetiken des Mittelalters in bezug auf das lyrische Genus im einzelnen seher unterschiedlich. Lyrik nimmt in diesen Traktaten einen ganz unterschiedlichen Stellenwert ein. Die Gattung taucht einmal unter der Bezeichnung *lyrica*, ein anderes Mal als *carmen* und als *elegia* oder unter anderen Termini auf, umfaßt dann aber meist ganz verschiedene einzelne dichterische Formen und verweist außerdem im Kontext dieser Poetiken gemeinhin auf die Antike, kaum einmal auf die nationalsprachige Literatur. Das gleiche gilt, wenn Vinzenz von Beauvais in seinem zu seiner Zeit weithin bekannten *Speculum Doctrinale* (um 1250) in Anlehnung an Isidor von Sevilla den *poeta lyricus* erwähnt» (Bergner 1983: 83).

²⁶ Curtius 1992: 397-8. Così anche Bernardelli 2002: 37: «Il franamento del sistema antico dei generi, sostituito da realtà del tutto nuove, e la perdita del contatto diretto con larga parte della tradizione classica conducono allo scompaginamento dell'apparato nomenclaturale connesso, che viene piegato a funzioni e significati sensibilmente diversi da quelli di origine, nonché amputato, come nel caso della nozione di lirica, di alcuni degli elementi costitutivi». Paden 2000: 61-2 n. 39 rimanda a Switten-Chickering 1988-1989, III: 3, secondo cui «The word 'lyric' is not typically medieval».

²⁷ In alcune fonti si fa riferimento al *lyricus* come suonatore di lira; spesso in maniera dispregiativa, specie negli scritti di teoria musicale, come nell'*Epistola de harmonica institutione* di Reginone di Prüm, dove si spiega che i *corporales artefices* prendono il nome non dalla *musica disciplina* «sed ex ipsis potius instrumentis» (PL 132: 501a; vd. in generale Pirrotta 1984: 1-6).

²⁸ Villa 2009: 27.

prehensiva scribunt, ut Persius. Lyrica, quae odas, id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant, ut Horatius.²⁹

Tra XII e XIII secolo, in un poemetto dedicato all'istruzione dei giovani, Etienne de Tournai († 1203) cita Orazio lirico (*Flaccus*), autore delle odi, senza però caratterizzare in modo più preciso il genere poetico (vv. 113-124)³⁰:

Venit ad Gramaticae Poesis hortatum,
Ut, quem prius fecerat illa litteratum,
Hec, novem Pyeridum trahens comitatum,
Prosa, rithmo, versibus faciat ornatum. 116

Poetarum varias excitat camenas.
Flaccus agit lyricas ode cantilenas,
Plautus et Terrentius comedie scenas,
Tytiri Virgilius tenues avenas. 120

Recitat Ovidius elegos amorum,
Juvenalis satyras, hostes viciorum.
Fratrum movet acies Stacius duorum,
Et Homeri pagina casum Trojanorum. 124

Secondo Villa, questo passo dimostrerebbe «quanto il problema della poesia lirica si imponga in un tempo in cui il volgare si applica alla poesia amorosa». ³¹ Come vedremo, nella definizione del canone lirico della poesia amorosa occorre tenere presente anche il concetto di varietà metrico-stilistica: è quindi degno di nota che in Etienne la varietà sembri caratterizzare non il genere lirico in particolare quanto il macro-genere

²⁹ *PL*, vol. CLXXII: col. 1243d (citato da Villa 2009: 27): «[...] i libri dei poeti che si dividono in quattro specie: tragedia, commedia, satira, lirica. Le tragedie parlano di guerra, come Lucano. Le commedie di occasioni nuziali, come Terenzio. Le satire trattano della condanna dei vizi, come Persio. La lirica, che canta con la voce dell'inno le odi, cioè le lodi degli dei o dei sovrani, come Orazio».

³⁰ Cf. Auvray 1902: 288: «Giunge la poesia a esortazione della grammatica, in modo che colui che quella [la grammatica] aveva reso dapprima edotto nelle lettere, questa [la poesia], conducendo il corteo delle nove muse, lo renda ornato con la prosa, col ritmo e con i versi. Desta [la poesia] le varie Camene dei poeti. Flacco con l'ode si occupa dei canti lirici, Plauto e Terenzio delle scene della commedia, Virgilio delle semplici avene di Tiro. Ovidio recita le elegie amoroze, Giovenale le satire, nemiche dei vizi. Stazio muove la battaglia dei due fratelli e la pagina di Omero gli eventi di Troia».

³¹ Villa 2009: 27.

della poesia («Poetarum varias excitat camenas») che contiene in sé la lirica, la commedia, la tragedia e così via.

Nella *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia (ca. 1220), la lirica è ancora definita sulla base dell'*Ars* oraziana; nella sezione sulla «res ficta que tamen fieri potuit» è censito anche il *carmen lyricum*, «quod est de potatione et comestione vel commestatione et amore deorum» («che parla del bere, del mangiare, delle feste e dell'amore degli dei»)³². L'opera è strettamente legata (e forse in parte ne dipende) al *Documentum* di Geoffrey di Vinsauf, nel quale la definizione è molto più sintetica: «Liricum quod agit de comitate deorum et amore».³³ Orazio è fonte anche del *Fabularius* di Corrado di Mure (ca. 1270):

Et nota, quod materia lyricorum est et esse debet, sicut dicit Oratius in poe-
tria: 'Musa dedit fidibus diuos pueros que deorum. Et iuuenum curas et libe-
ra uina referre. Et pugilem uictorem et equum certamine primum'.³⁴

Al di là dalle varie riprese delle classificazioni classiche, nel Medioevo è possibile individuare una diffusa idea di lirica che corrisponde al concetto di varietà presente nelle *Etimologie* di Isidoro. Questa definizione è capillarmente diffusa e sembra applicabile in maniera abbastanza precisa alla prassi poetica di alcune tra le più importanti tradizioni poetiche volgari del Medioevo occidentale (cf. oltre: § II).³⁵ Ripartiamo quindi da Isidoro.³⁶

Nelle *Etimologie*, la grande enciclopedia realizzata all'inizio del VII secolo che ebbe una vasta diffusione manoscritta in tutta Europa e che fu una delle fonti più importanti delle conoscenze degli uomini dell'età media, si trova la già citata definizione che propongo di classificare come «varietà lirica»; definizione che è alla base di quello che chiamo paradigma medievale della lirica e che a mio parere andrebbe collocato accanto a quello classico e a quello moderno. Alla voce *lyra*, Isidoro con-

³² Giovanni di Garlandia (Lawler): 102 (V 348-50).

³³ *Ibid.* 332.

³⁴ Corrado di Mure (van de Loo): 13: 'Prendi nota di quel che la materia del poeta lirico è e deve essere, come dice Orazio nell'arte poetica [...]']

³⁵ Sulla varietà metrica della poesia medievale, cf. anche Stotz 2005.

³⁶ «S'il est banal de rappeler l'importance d'Isidore de Séville au Moyen Âge, sa réception médiévale a été relativement peu étudiée, probablement parce que les philologues et les historiens ont été découragés devant l'ampleur de la tâche» (Elfassi-Ribémont 2008: 1).

ferma l'etimologia da $\lambda\eta\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ (precisando: «quod diuersos sonos efficiat») e offre poi una descrizione dell'origine dello strumento musicale che avrà anch'essa vasta fortuna nel Medioevo.³⁷ Le etimologie di Isidoro sono spesso erronee; tuttavia, quel che conta non è se Isidoro avesse ragione o torto, se cioè *lyricus* provenga dal verbo $\lambda\eta\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ o, come sostenevano i più abili e dotti grammatici alessandrini, dal nome della lira. D'altronde, poiché lo scopo delle *Etimologie* non è quello di identificare in maniera scientifica (in senso moderno) l'etimo delle parole quanto spiegare attraverso di esso il senso profondo delle cose, ritengo plausibile che in questo come in molti altri casi Isidoro si sia limitato a elaborare una teoria semplice per spiegare i fenomeni (benché essa sia dal nostro punto di vista scorretta): il concetto di varietà poteva infatti sembrargli adeguato a rendere conto dell'effettiva varietà metrica e stilistica dei poeti greci e latini.³⁸

Tracce dell'idea di varietà lirica sono tuttavia identificabili già prima di Isidoro. Nel trattato sullo stile di Dionigi di Alicarnasso (60 a.C.-7 d.C.) è ad esempio possibile individuare una descrizione della poesia lirica che potrebbe aver influenzato le *Etimologie*.³⁹ Secondo Dionigi, per poter comporre un discorso che risulti piacevole per l'ascoltatore, occorre rispettare quattro criteri: la melodia dei suoni, il giusto rapporto dei ritmi, la varietà delle modulazioni e la convenienza del soggetto trattato (XI 26).⁴⁰ Dionigi utilizza il concetto di varietà per spiegare in che modo si possano differenziare i suoni prodotti dai diversi elementi del linguaggio: occorre evitare troppe parole corte, troppi polisillabi o la giustapposizione di parole che abbiano gli stessi accenti o la stessa

³⁷ «Lyra dicta ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a uarietate uocum, quod diuersos sonos efficiat. Lyram primum a Mercurio inuentam fuisse dicunt, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus uaria in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est. Quae cum putrefacta esset, et nerui eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Vnde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque siluas cantus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem etiam inter sidera suarum fabularum conmentis conlocatam esse finxerunt» (*Etym.*, III 22 8).

³⁸ Ribémont 2001: 39-81, spiega l'interesse di Isidoro per l'ontologia piuttosto che per l'etimologia in senso moderno.

³⁹ Cf. Dionigi di Alicarnasso (Aujac–Lebel), e Drijepontd 1979: 83-8.

⁴⁰ Secondo de Jonge 2008: 39-40, alla base di questa distinzione potrebbero esserci categorie musicali.

quantità; cambiare il caso dei sostantivi, rompere la monotonia di una serie di nomi, verbi o altri elementi; mutare le formule; variare i procedimenti ed evitare di cominciare o terminare sempre con le stesse espressioni (XII 1-4). Più avanti, dopo aver trattato la questione del ritmo, si occupa nello specifico della varietà, terzo elemento per ottenere il bello stile. Fin qui Dionigi discute in generale della *varietas*; posto però che la varietà evita la monotonia, non tutti i poeti possono essere vari allo stesso modo: agli epici non è ad esempio consentito variare né il metro né il ritmo (XIX 3). I lirici, una volta scelto il modo melodico, non devono alterare le strofe e le antistrofe per conservare la stessa progressione melodica; nell'epodo possono invece variare sia il modo melodico sia il ritmo. Una maggior libertà è concessa invece per quanto riguarda i *còla* che compongono ciascun periodo: possono essere divisi in mille modi, con lunghezze e strutture molto diverse a patto che rientrino nella strofa (XIX 5-6). Secondo Dionigi, se i lirici più antichi come Alceo o Saffo componevano strofe corte avendo quindi la possibilità di introdurre una minor varietà nei *còla* e utilizzando raramente l'epodo, Stesicoro e Pindaro avrebbero invece adottato un periodare più ampio, diviso in metri e *còla* più numerosi, e lo avrebbero fatto «unicamente per amore della varietà» (XIX 7). Il discorso di Dionigi si estende in séguito alla varietà nella prosa (§§ 9-12) e più in là si occupa ancora, in generale, delle varietà dello stile (VI 21), ma ritorna a trattare della varietà propria dei poeti lirici alla fine del trattato, dove spiega nuovamente come, a differenza di quel che è prescritto ai poeti epici e giambici (che non hanno la libertà di utilizzare metri e ritmi diversi), i poeti lirici possano far rientrare in un solo periodo molti metri e ritmi, spiegando altresì come, utilizzando *còla* costantemente diversi, i lirici ottengano un risultato molto simile alla prosa (XXV 5).⁴¹

⁴¹ Cicerone, nell'*Oratore*, considerando del tutto ovvia la presenza del ritmo nella prosa, in quanto il ritmo sarebbe un fenomeno di per sé naturale, spiega: «Sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos com cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio» (*Orat.*, LV 183). Anche un passo delle *Istitutiones* va probabilmente messo in rapporto con l'analogia tra lirica e prosa; nel libro IX, cap. IV (*De compositione*), Quintiliano, discutendo della disposizione delle parole in poesia e in prosa, osserva che in prosa è necessaria una misura stabile dei piedi metrici, benché sia possibile che di tanto in tanto l'oratore sia portato a creare vari tipi di versi: «et contra nihil quod est prosa scriptum non redigi possit in quaedam uersiculorum genera uel in membra, sicut in molestos incidimos

Anche nel mondo latino troviamo traccia, prima di Isidoro, della varietà del genere lirico (come anche del comico). Per Terenziano Mauro (fl. II d.C.): «nam lyrici quotiens sua volunt / carmina per varios dare sonos, / pluribus illa modis ita novant».⁴² Nel *De metris omnibus* attribuito ad Aftonio, un grammatico romano del IV sec., sebbene sia ritenuta ancora esplicita la derivazione della lirica dalla lira, viene sancita la varietà metrica del poeta lirico:

Melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharae ve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum est secutus Horatius. Carmen autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur. Tragicum autem, quod trimetro magis versu componitur, quo usi sunt Sophocles et Euripides. Comicum vero varia versuum et modulorum lege compositum reperitur, sicut plerumque apud Menandrum, sed et alios, cognoscimus.⁴³

Nel valutare la genesi e la diffusione dell'idea di varietà lirica occorre inoltre tenere presente il legame con il più ampio concetto di *varietas* o *variatio* (termini che traducono nel mondo latino il greco μεταβολή) che

grammaticos qui lyricorum quorundam carmina in varias mensuras coegerunt» (*Ist. orat.*, IX 4 53 [è inoltre, di quello che è scritto in prosa, non c'è nulla che non possa essere ridotto in qualche tipo di versetti o in gruppi metrici; ci siamo infatti imbattuti in fastidiosi grammatici che a forza hanno fatto rientrare i poemi lirici in forme metriche differenti]). Questo parallelo con l'eloquenza si ritrova anche altrove e, benché marginale nel nostro discorso sulla varietà, è fondamentale per comprendere l'idea (o piuttosto le idee) di lirica di Giacomo Leopardi (sulla centralità di Leopardi nella storia del concetto moderno di lirica, vd. Mazzoni 2005: *passim*, e Grimaldi in c. s.).

⁴² Terenziano Mauro (Cignolo): 385 (v. 1988). Si può ricordare anche la consuetudine liturgica, ricordata da Cassiodoro nel commento al salmo CIV, di variare l'alleluia nelle diverse festività: «Hoc ecclesiis dei votivum, hoc sanctis festivitatis decenter accomodatum. Hinc ornatur lingua cantorum, istud aula domini laeta respondet et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur» (Cassiodoro: 942). Cf. Dyer 1998. Tornerò più avanti sull'idea che anche i *Salmi* siano classificabili come poesia lirica poiché metricamente vari.

⁴³ *De metris* (Keil), VI: 50: «Abbiamo notizia del [genere] melico o lirico, composto secondo la modulazione della lira o della citara, come fecero Alceo e Saffo, seguiti soprattutto da Orazio; ma il carme lirico, benché sia composto secondo la metrica può sembrare essere al di fuori della legge del metro, giacché è condotto per mezzo dei ritmi col libero arbitrio di chi scrive; il [genere] tragico invece, che è composto per lo più con il verso trimetro, che utilizzavano Sofocle e Euripide; il comico inoltre si trova composto con varia regola di versi e di moduli, come soprattutto presso Menandro, ma anche altri». Sul testo del *De metris*, cf. Morelli 1990.

nella cultura greco-romana era applicato a tutti generi letterari, dall'oratoria al teatro e all'epica, era diffuso nella trattatistica a partire da Isocrate e si era imposto poi nel mondo latino, in particolare con Cicerone.⁴⁴ Nella cultura ellenistica la *variatio* è un principio di organizzazione generale che produce la commistione dei generi letterari nonché la varietà dei motivi, dei metri e degli stili nei libri di poesia (l'esempio più importante sono forse i *Giambi* di Callimaco).⁴⁵ Premesso ciò, recenti sintesi storiografiche riconoscono come già nel mondo latino la poesia lirica in particolare fosse «intesa come espressione personale variegata e mutevole per realizzazione e forma».⁴⁶ Il principio della varietà lirica appare rispettato nelle raccolte oraziane, dove:

Evidente è la presenza del principio della sequenzialità e del parallelismo sia in ambito tematico che metrico: proprio la varietà e la ricchezza metrica dei *carmina* sono infatti senza pari nella letteratura latina e appare voluta la disposizione tesa a evitare la contiguità di metri simili (con l'eccezione delle cosiddette *Odi Romane*, tutte in strofe alcaiche a sottolinearne l'unità tematica e ideologica).⁴⁷

Tematicamente e metricamente vario è ad esempio anche il libro I delle elegie di Propertio, ed è stato sostenuto che l'interesse dei lettori delle raccolte poetiche derivasse appunto dalla varietà di struttura.⁴⁸ E occorre notare fin d'ora come nel *Canzoniere* di Petrarca sia possibile riscontrare questa stessa dialettica tra varietà metrica complessiva e uniformità dei cicli tematici. Tra Cinque e Seicento, quando il paradigma medievale della varietà lirica sarà ancora attivo e sarà intanto tornato in auge il più ampio precetto della *varietas* stilistica, si verificherà quindi una situazione analoga a quella che possiamo osservare nella cultura alessandrina. Ciò che qui mi interessa è però prima di tutto l'idea che la *varietas* sia, come sancisce Isidoro di Siviglia, una caratteristica distintiva della lirica.

Ho identificato sinora una dozzina di fonti medievali, dall'VIII secolo alla prima metà del Trecento, nelle quali la ripresa della definizione isidoriana è più o meno esplicita; ma è probabile che l'elenco debba es-

⁴⁴ Sul concetto retorico di *varietas*, cf. in generale Drijepontd 1979; su Cicerone, cf. Fantham 1987; in relazione a Orazio: Bornmann 1998.

⁴⁵ Cf. Fedeli 1989: 379-80.

⁴⁶ Fusi 2009: 419 (*Nota introduttiva* alla sezione *La lirica*).

⁴⁷ *Ibi*: 464 (*Le raccolte liriche oraziane*, *ibi*: 464-7).

⁴⁸ Cf. Kroll 1924: 226, citato da Fedeli 1989: 380.

sere ampliato.⁴⁹ La definizione isidoriana fu tuttavia interpretata in modi diversi. In estrema sintesi, e tenendo presente che è spesso difficile distinguere concretamente le diverse accezioni, la varietà lirica può essere intesa: 1) come varietà all'interno di un singolo componimento; 2) all'interno del *corpus* di un autore; 3) in rapporto a una tradizione poetica. Per ciascuna di queste tre modalità, essa può essere declinata in senso: a) formale (metrico e musicale); b) stilistico (lingua, *topoi* e altri aspetti prettamente retorici); c) tematico.

È inoltre essenziale sottolineare che si tratta nella maggior parte dei casi di opere molto diffuse e spesso a carattere enciclopedico che attestano una propagazione capillare dell'idea di varietà lirica soprattutto a partire dall'XI secolo, dunque in parallelo con la nascita delle prime tradizioni poetiche volgari.

1) La fonte *post*-isidoriana più antica sembra essere il *De universo* di Rabano Mauro (ca. 780-856), una compilazione enciclopedica nella quale si riprende alla lettera la definizione delle *Etimologie*: «Lyrici poete *apoutou lyrein*, id est, a varietate carminum: unde et lyra dicta».⁵⁰

2) La definizione si ritrova poi nell'*Elementarium doctrinae rudimentum* di Papia, un lessicografo dell'undicesimo secolo (forse italiano), le cui opere furono largamente in uso nelle scuole:

Lyrici poetae dicti a varietate carminum. Lyricum carmen erat in quo arri-
dent laudes puerosque deorum et pugiles et equi iuvenes et vina referri.⁵¹

Papia sintetizza le *Etimologie* con l'*Ars poetica* di Orazio: la lirica è varia e canta gli dei, gli eroi e i banchetti. In maniera perfettamente speculare, la *lyra* è «dicta a varietate vocum que diversos sonos efficiat [...]».⁵²

3) Nel capitolo XV del *Micrologus (De commoda vel componenda modulatione)*, Guido d'Arezzo (ca. 990-1033) sembra utilizzare la definizione isidoriana della lirica per spiegare come si devono comporre i neumi; la

⁴⁹ Rimando a Grimaldi in c. s. per un'analisi dettagliata della ricezione della varietà lirica isidoriana tra Cinquecento e Ottocento, in particolare nel *Trattato della poesia lirica* (1594) di Pomponio Torelli e nei dialoghi di Gabriello Chiabrera.

⁵⁰ Rabano Mauro: col. 419b.

⁵¹ Papia: 184 (s.v. *lyrici*).

⁵² *Ibid.*: 184 (s.v. *lyra*).

struttura musicale, secondo Guido, deve essere modellata sui ‘canti metrici’:⁵³

Metricos autem cantus dico, quia sepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii.⁵⁴

Assieme alla *concordia sonorum*, la *variatio* è in Guido d’Arezzo un principio generale che non può essere riferito a un determinato genere poetico; in questo passaggio si spiega per esempio come ottenere una varietà ben ordinata all’interno di una singola composizione e nel capitolo successivo si tratta invece *De multiplici varietate sonorum et neumarum*. Ma il passo dimostra che il concetto di varietà lirica doveva essere quasi un luogo comune se lo si poteva utilizzare in una similitudine per spiegare un’idea ben più complessa nonché centrale nell’architettura del *Micrologus*.

⁵³ Così anche secondo Ubaldo, attivo tra il IX e il X secolo (cf. Bonvin 1929).

⁵⁴ Guido d’Arezzo (Rusconi): 36-7 (XV 38-43): ‘Chiamo invece metrici i canti a cui mi riferisco, poiché spesso li eseguiamo in modo tale che sembrano suddivisi in piedi come se fossero versi; così accade quando cantiamo quei testi poetici, nei quali bisogna badare a che non si susseguano troppi incisi musicali di due *syllabae* senza alternanza con incisi trisillabi e quadrisillabi. Come infatti i poeti lirici univano ora questi ora altri piedi, così anche i musicisti accostino in un ordinamento razionale neumi distinti e diversi. E razionale è quella diversificazione che dà luogo a una moderata varietà di neumi e di *distinctiones*, in maniera tale, tuttavia, che i neumi rispondano gli uni agli altri sempre armonicamente, e così le *distinctiones* alle *distinctiones*, mediante qualche elemento di somiglianza: una somiglianza nella differenza, come nei dolcissimi canti di Ambrogio’ (trad. Rusconi, con modifiche). Secondo Rusconi: «Si deve tener presente che una certa alternanza di durate è comunque presente anche nel canto gregoriano, sia pur secondo criteri mensuralistici e proporzionali; inoltre, in generi particolari come gl’inni, è possibile che si adottassero scansioni ritmiche regolari, almeno limitatamente a certe melodie» (*ibid.*: 79). Nota Pazzaglia 1967: 56, a proposito del passo citato: «Tralasciando le implicazioni musicologiche, basti qui sottolineare l’ideale di una piena consonanza fra la struttura verbale e metrica dell’inno e la musica», il che condurrebbe Guido ad affermare il valore dell’eufonia poetica. Su questo passo cf. anche Pirrotta 1984: 15-6.

4 e 5) All'inizio del *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirsau (ca. 1070-1150), il *magister* illustra al *discipulus* i diversi tipi di componimenti poetici, «quia magna distinguntur diversitate», ed elenca il *carmen bucolicum*, *tragicum* e *satyricum* per giungere poi al *liricum carmen*:

liricum carmen est a quo commensationes et ebrietates cum ludis dicuntur, tractum apo to lirin id est a varietate, inde delirus qui variatur ab eo quod fuerat.⁵⁵

Corrado riprende quasi alla lettera una delle sue fonti principali, il *Commentum in Theodolum* di Bernard d'Utrecht (un commento all'*Ecloga Theoduli* composto tra il 1076 e il 1099), che, nell'elenco delle forme posto in apertura dell'opera, definisce allo stesso modo la poesia lirica:

Est liricum, quo ludi et potationes exprimuntur, flexum apo to lirin id est varietate. Unde lira et delirus qui ab hoc quod fuerit variatur.⁵⁶

La caratterizzazione tematica della lirica come poesia delle gare e dei banchetti è modellata su Orazio (nel *Dialogus* definito 'lirico e arguto satirico'),⁵⁷ non saprei dire invece se possa essere ritenuta significativa, in rapporto a Petrarca, l'esplicitazione del significato di *lirin*: il poeta lirico è infatti collocato in stretto rapporto con il folle (*delirus*), cioè colui che muta, si trasforma, 'diventa un altro da ciò che era'.⁵⁸ Questa idea non sembrerebbe distante da quella espressa nel sonetto proemiale del *Canzoniere*, dove Petrarca afferma di essere divenuto «altr'uom da quel ch'ï sono» (*Voi ch'ascoltate*, 4). Ma il rapporto tra questi due passi non è dimostrabile.

⁵⁵ Corrado di Hirsau (Marchionni): 42 (rr. 145-146): 'La poesia lirica è quella che canta i banchetti, l'ebbrezza ed i piaceri, ed è tratta apo to lirin cioè dalla varietà, da cui [viene] delirante, colui cioè che muta rispetto a quello che era'.

⁵⁶ Bernard d'Utrecht (Huygens): 62 (rr. 106-108).

⁵⁷ «De Oratio ut fertur lirico et acutissimo <satyrico> non subtrahas quod novisti [...].», chiede il discepolo al maestro [Corrado di Hirsau: 94 (rr. 1116-1117)].

⁵⁸ Si veda anche l'*Opus synonymorum* di Giovanni di Garlandia: «Testudo, cithare, chelys, et lyra dic unum. / A cithara cithariso venit, simul et citharaedus. / Hinc lyricum carmen, lyricen, lyra cum cano formati. / Pollice tango lyram, facio cum vomere lyram / Deliros inde fatuos censere solemus, / Et delirare discordes inde feruntur» (Giovanni di Garlandia: 1584b).

6) La concezione isidoriana della lirica è riutilizzata anche nel *De grammatica* di Ugo di San Vittore (morto a Parigi nel 1141):

Lyricum carmen ex multa uarietate metrorum ut sunt *Ode* Horatii et *Epodon*; hymni laudes; threni lamenta que funeribus et lamentis adhiberi consueuerunt; epitaphia supra tumulos fuerunt enim huiusmodi superscriptiones super tumulos mortuorum; epigrammata superscriptiones id est tituli *epi* enim grece latine dicitur super gramma littera uel scriptio dicitur; poesis opus multorum librorum; poema opus unius; epodon clausula breuis in poemate ubi premissa longiore uersu alter breuior subiungitur sicut in elegis; clausula apud lyricos precisi uersus integris subiecti ut *Beatus ille qui procul negotiis ut prisca gens mortalium*; cento quando ex diuersis auctoribus more centonario hinc inde compositis unum compilatur opus; monostichon opus unius uersus; distichon duorum uersuum; odillion paucorum uersuum.⁵⁹

Anche Ugo illustra il concetto di varietà lirica aggiungendo il riferimento a Orazio. È inoltre particolarmente interessante che la definizione isidoriana della lirica sia seguita da un elenco che può essere interpretato come esemplificazione di quella varietà stessa e nel quale troviamo una serie di generi metrici e tematici già molto diffusi in ambito mediolatino, alcuni dei quali avranno successo anche nelle letterature romanze (come il lamento funebre, il centone e altri).

7) Nelle *Derivationes* di Ugucione da Pisa († 1210) l'argomento è trattato ampiamente:

[1] LIRIN grece, latine dicitur diversitas vel varietas; [2] unde hec lira -e, quoddam instrumentum canendi, quasi a varietate uocum quia diversos sonos efficit, et hinc lyricus -a -um, ad liram pertinens vel dulcis et suavis; unde carmina Oratii dicuntur lirica quia cum lira decantabantur; [3] vel a lirin lyricus -a -um, idest diversus vel varius, et hinc carmina Oratii dicuntur lirica a varietate carminum que in eis continentur, et lirici poete qui lirica scribunt. [4] Liricus componitur yperliricus -a -um, idest dulcis et delectabilis super alios vel super cantum lire. [5] Item lira componitur cum cano et dicitur hic liricen -nis, idest cum lira canens, et inde hec liricina -e, que cum lira canit. [6] Item liras grece, latine dicitur sulcus et proprie aratri, unde hec lira -e apud nos dicitur sulcus; [7] et inde liro -as, idest arare, sulcare, et componitur deliro -as, desulcare, a sulco deviare, exorbitare, sicut boves discordantes faciunt, unde et sepe ponitur pro discordare; unde Oratius (*epist.* 1, 2, 14) 'quicquid delirant reges plectuntur Achivi'; [8] et hinc delirus -a -um, idest

⁵⁹ Ugo di San Vittore (Baron): 137 (75-156, XIII). Il passo è un centone di luoghi isidoriani (cf. *Etym.*, I 39 10 e ss.).

stultus et fatuus et discordiosus. Et nota quod delirare proprie est senum, unde et senes proprie dicuntur deliri quia propter senectutem insaniunt et rectum tramitem tenere non possunt.⁶⁰

In questo passo ci sono diversi elementi notevoli a cominciare dall'esplicita sovrapposizione delle definizioni isodoriane di *lirica* e *lira*: la lira si chiama così per la varietà dei suoni; lirica è la poesia di Orazio che si cantava con la lira; ma essa è poesia lirica anche in quanto varia. Gli aspetti forse più importanti sono tuttavia la sintesi dell'idea di lirica come *dulcedo* con quella della lirica come varietà e il rapporto esplicito tra *lirica*, *lira* e il *delirare* che compare in Corrado di Hirsau.

8) L'idea isidoriana viene ripresa da Vincenzo di Beauvais (ca. 1190-1265), autore dello *Speculum maius*, la più importante enciclopedia del basso Medioevo, dove, in un dizionarietto premesso al primo libro dello *Speculum doctrinale*, leggiamo: «Lyrici, poetae, dicti a varietate carminum».⁶¹

9) Più tardi ritroviamo questo stesso pensiero nel *Catholicon* del genovese Giovanni Balbi, che sappiamo concluso nel 1286, un'altra opera di vasta diffusione forse già accessibile a Dante e poi senz'altro a Petrarca e a Boccaccio, dove alla voce *lyricus* si legge:

Liricus: a lira dicitur *lyricus*, *ca*, *um* ad lira pertinens uel dulcis et suavis. Unde carmina Oracii dicuntur lirica que cum lira cantabantur. Vel a *lirin* dicitur *lyricus*, *ca*, *cum*, *i*, uarius uel diuersus. Et hinc carmina Oracii dicuntur lirica a uarietate carminum que in eis continentur et lirici poetae qui lirica scribunt. Liricus componitur *perlyricus*, *ca*, *cum*, *i*, dulcis et delectabilis super alios uel super cantum lire.⁶²

10) Nicholas Trevet, un inglese nato verso la metà del Duecento e formatosi a Parigi, nella sua *Esposizione* sulla tragedia *Hercules Furens* di Seneca, afferma:

⁶⁰ Ugucione (Cecchini): II 695 (s.v. *lirin*).

⁶¹ Vincenzo di Beauvais, I: 58.

⁶² Cito da Giovanni Balbi: s.v. *lyricus*. Balbi riporta subito dopo anche l'etimologia di *lirin* («latine diuertitas uel uarietas») e poco prima definisce la *lira* «quoddam instrumentum canendi qui a uarietate uocum que diuersos sonos efficiat». Su Dante e Balbi, cf. Martina 1984; sulla possibilità che Dante conoscesse il *Catholicon*, cf. Schück 1865.

Quia [...] ad poetam tragicum pertinet describere luctuosos casus magnorum virorum, solent autem de talibus multi esse rumores in populo et diversa ferri iudicia, ideo Seneca in suis tragediis, ad representandum tales rumores et talia iudicia populi, interpolatim introducit chorum de talibus canentem. Et accipitur hic chorus pro chorea, cuius carmen describitur metro pindarico dimetro anapestico, et sicut mos est poetis lyricis interponit quandoque versus precisos, id est non completos, qui compleant sensum versus longioris. Scribit enim Seneca tragedias variatis metris, quod est proprium poetarum lyricorum.⁶³

Seneca non è solo un “tragico”: è anche un poeta lirico per aver utilizzato metri e versi differenti all’interno di uno stesso componimento.

11) Al tempo di Dante va probabilmente collocata anche la testimonianza del trattato *De versibus faciendis*, attribuito a un *magister* Tebaldo dal manoscritto Marciano lat. XIII 49 (3993), nel quale si legge, all’inizio di un elenco delle principali forme metriche latine:

Lyrical carmina dicuntur quae ex multa varietate metrorum constant, ut sunt ode Oratii et epodon.⁶⁴

È forse possibile identificare questo Tebaldo con il *magister* senese, autore di alcune diffusissime *Regule* d’insegnamento grammaticale, definito nel *Chartularium studii senensis* «fons vivus grammatice facultatis», che lascia Siena per riscuotere un salario dagli aretini e che a Siena viene poi richiamato, per il quale è stato fatto il nome di Tebaldo di Orlandino.⁶⁵ Se così fosse, si avrebbe una prova ulteriore della possibilità che nella Toscana della seconda metà del Duecento l’idea di lirica come varietà fosse diffusa già a livello d’insegnamento elementare.

⁶³ Nicola Trivet (Ussani): (I 2): ‘Poiché al poeta tragico spetta descrivere gli eventi luttuosi degli uomini eccellenti e poiché d’altra parte ci sono tra il popolo molte voci su costoro e si narrano opinioni diverse, per questo motivo Seneca, nelle sue tragedie, per rappresentare tali voci e opinioni del popolo, introdusse un coro che le cantasse. E si intende con questo coro la danza in coro, il cui verso si rappresenta con metro pindarico dimetro anapestico, e, come è abitudine dei poeti lirici, interpone di tanto in tanto dei versi brevi [*precisos*], cioè non completi, che completano il senso del verso più lungo. Scrisse infatti Seneca le sue tragedie in vari metri, il che è proprio dei poeti lirici’.

⁶⁴ Citato da Mari 1901: 43-4 n. 4.

⁶⁵ Vd. Cecchini-Prunai 1942: 11 (e *passim* su Tebaldo), Nardi 1996: 67, 265 (per Tebaldo di Orlandino), e Nardi 1983. Cf. inoltre Black 2001: 379-85, e Black 2007, I: 67-8 ss. Alcuni dei mss. delle *Regulae* sono descritti da Gehl 1989.

12) Il paradigma medievale della varietà lirica è esplicito in Guido da Pisa, le cui *Esposizioni* sulla *Commedia* risalgono certamente a prima del 1333. Guido riprende Isidoro (forse mediato da una delle fonti fin qui analizzate), ma aggiunge varie considerazioni particolarmente interessanti, specie sui *Salmi* che come vedremo risultano cruciali in prospettiva petrarchesca.⁶⁶ Il prologo di Guido si configura come un *accessus* al poema e premette all'esposizione dei canti una discussione sui generi poetici nella quale viene ripresa la definizione isidoriana:

Ad cuius maiorem et clariorem evidentiam te volo scire [...] quod III^{or} sunt genera poetarum, quorum quodlibet genus propriam habet scientiam. Quidam enim dicuntur poete lirici, qui in operibus suis omnes carminum varietates includunt. Et dicuntur lirici *apo tu lirin* greco, id est a varietate carminum; unde et lira dicta que habet varias cordas. Hoc genere carminum usus est David in componendo Psalterium. Unde Arator, Sancte Romane Ecclesie cardinalis, super *Actus Apostolorum* ait: «*Psalterium* lirici composuere pedes».⁶⁷

Guido la applica poi al caso di Dante:

Inter poetas liricos Boetius et Symonides obtinent principatum; inter satyros, Oratius et Persius; inter tragedos, Homerus et Virgilius; inter comicos

⁶⁶ Isidoro è la fonte più utilizzata da Guido; cf. Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 20. Ma Guido conosceva anche Vincent de Beauvais, Ugucione da Pisa e Giovanni Balbi: la definizione di lirica doveva essere per lui del tutto scontata.

⁶⁷ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 243 (*Prologus*, XII). Per la traduzione si veda il volgarizzamento citato oltre. Benvenuto da Imola riprende lo stesso passo di Aratore: «Et dicit: a verso a verso. Ad quod nota quod David scripsit psalmos suos sub lege metri, sicut et Jeremias planctus. Unde Arator poeta dicit: *Metrica vis sacris non est incognita libris Psalterium lirici composuere modi*. Nota etiam quod David fecit centum quinquaginta psalmos, et versus duo millia sexcentos sex. Unde versus: *Ter quinquagenos David canit ordine psalmos, Versus bis mille sexcentos sex canit ille*. De quibus psalmis septem appellantur spirituales, sive poenitentiales; ad quorum similitudinem Petrus noster fecit alios septem; et unus devotissimus, qui magis videtur vocare Deum ad misericordiam, est iste psalmus: *Miserere*. Ideo bene isti tendentes ad poenitentiam cantant istum psalmum poenitentialem, et isti similiter admirati sunt de Dante vivo» [Benvenuto (Lacaita): *ad Pg*, V 22-27]. Pietro Camaldolese (XII sec.), nella sezione sul genere eroico delle *Introductiones de notitia versificandi*, scrive: «Hoc primum Moyses Deuteronomium cecinisse probatur. Vnde apparet apud Hebraeos studium carminum fuisse priusquam apud gentiles; siquidem et Iob Moysi temporibus adaequatus est metro, dactilo spondeoque decurrit. Et sicut quidam sapiens ait: *Psalterium* lirici composuere pedes; unde probatur quoniam metrica uis sacris non est incognita libris» (VI 668-674; cito da Pietro Camaldolese [Sivo]).

autem Plautus et Terrentius. Dantes autem potest dici non solum comicus propter suam *Comediam*, sed etiam poeta lyricus, propter diversitatem rithimorum et propter dulcissimum et mellifluum quem reddunt sonum; et satiricus, propter reprehensionem vitiorum et commendationem virtutum quas facit; et tragedus, propter magnalia gesta que narrat sublimium personarum.⁶⁸

L'importanza di questo passaggio è confermata dall'epitaffio che Guido dichiara subito dopo di aver composto in memoria di Dante e che ebbe una diffusione autonoma rispetto alle chiose:

Et hoc demonstrant duo versus sui epytafi, quos ad suam memoriam fabricavi: *Hic iacet excelsus poeta comicus Dantes / necnon et satirus et lyricus atque tragedus.*⁶⁹

L'Alighieri è definito esplicitamente poeta lirico, sebbene non sia del tutto chiaro in che senso debba essere interpretato il riferimento alla *diversitatas rithimorum*. Poco prima, Guido descrive i tre tipi di endecasillabi nella *Commedia* (quelli di dieci, undici e dodici sillabe):

Est autem rithimus quoddam genus versuum quorum fines ad invicem copulantur, et concordibus sillabis concorditer colligantur. Et iste est unus ex tribus dulcissimis sonis qui magis delectant et mulcent animum auditoris. Et oritur ex musica, cuius partes sunt tres: scilicet armonica, rithimica et metrica, sicut dicit beatus Ysidorus tertio Ethimologiarum libro. Tria sunt vero, quantum ad presentem Comediam, genera rithimorum [...].⁷⁰

È quindi ragionevole pensare che la varietà in ragione della quale Dante è definito *lyricus* sia quella interna alla *Commedia*;⁷¹ tuttavia non credo si possa escludere che Guido da Pisa tenesse qui conto anche delle rime sparse dantesche, presumibilmente già note in Toscana all'epoca dell'ultima redazione del trattato (1335-1340). In ogni caso, mi pare significativo che il poeta della *Commedia* sia definito "lirico" in ragione della varietà (probabilmente da intendere come varietà metrica) dei suoi versi. Di un certo interesse è anche l'anonimo *Prologo sopra la prima cantica della Comedia di Dante Alighieri cittadino fiorentino* (noto anche, dall'*incipit*, come

⁶⁸ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 244-5 (*Prologus*, XII).

⁶⁹ *Ibid.* Cf. anche *ibi*: 13-14. Sulla circolazione dell'epitaffio, cf. Mazzucchi 2002, I: 44-5.

⁷⁰ Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin), I: 241 (*Prologus*, VI).

⁷¹ Ringrazio Andrea Mazzucchi per questa precisazione.

Dante poeta sovrano), che traduce alla lettera alcuni passi delle esposizioni di Guido da Pisa:

Li primi sono chiamati e [ms.: y] detti poeti lirici; questi nelle loro opere e nelli loro libri rachiudono tucte le varietadi [ms.: loro virtudi] et modi de' versi [ms.: divisi]; et sono detti lirici d'uno vocabulo greco che ssi chiama 'potulerim', che in nostra linghua suona 'varietà di versi', onde lo strumento musico è detto lira perché à diverse corde. Questa prima spetie di poesia tenne David propheta in comporre lo Saltero, lo quale scripse per versi lirici in lingua ebrayca, secondo che dice Aratore, cardinale della Chiesa di Roma, sopra gli *Atti degli Appostoli*.⁷²

Dopo aver parlato dei «satiri», dei «tragedii» e dei «comici», l'anonimo torna a discutere dei poeti lirici e traduce ancora, abbreviandolo, il passo citato di Guido da Pisa:

Tra li poeti lirici Boetio e Simonide tengono principato, tra lli satiri Oratio et Persio, tra lli tragedii Omero et Virgilio, tra lli comici et Pla[u]to et Terrenzio. Ma questo magnifico et excelso poeta, non solamente fu poeta comico [ms.: poetando cominciò] per la materia della quale volea tractare, ma eziandio poeta lirico «et eziandio» per le diverse rime ch'egli sí fece, ché non fu huomo che sí dolcemente parlasse et trovasse come fece egli.⁷³

L'anonimo riporta quindi – in volgare – l'epitaffio di Guido da Pisa e passa a trattare dell'*Inferno*. Il *Prologo* è importante sia perché relativamente diffuso e quindi accessibile a diversi lettori della *Commedia* sia perché aggiunge alcune informazioni preziose rispetto al commento del frate carmelitano. In primo luogo, il volgarizzamento chiarisce che *carminum* è una categoria metrico-formale ('versi'); inoltre, precisando che i poeti lirici «nelle loro opere e nelli loro libri rachiudono tucte le varietadi [ms.: loro virtudi] et modi de' versi» (e non solo «in operibus suis omnes carminum varietates includunt»), l'anonimo sembra distinguere tra la varietà all'interno di una singola opera e la varietà all'interno dei libri degli autori, espressione che forse possiamo intendere come 'raccolte poetiche'.⁷⁴ Verso la metà del Trecento era quindi possibile per un

⁷² Cito da Abardo 2003: 347. Sul *Prologo*, cf. Franceschini 2011: 270, 277.

⁷³ Abardo 2003: 348.

⁷⁴ Più fedele e al tempo stesso meno corretto (e quindi per noi meno interessante) è invece il volgarizzamento fiorentino della prima redazione del trattato di Guido, dove si legge: «Quatro sono le generazioni de' poeti. Alcuni sono chiamati poeti lirici, i quali nella loro operazione trattano della diversità d'i versi; e sono detti lirici a *potulerin*,

lettore volgare della *Commedia* considerare Dante poeta lirico tanto per la varietà quanto per la dolcezza dei suoi versi (come spiegherò meglio tra poco, nel *corpus* delle canzoni la varietà metrica è una costante: Dante non utilizza mai due volte lo stesso metro). E non è forse solo una curiosità che in due testimoni il *Prologo* sia attribuito, ma senza alcun fondamento, a Petrarca.⁷⁵

Inoltre, riprendendo Papia o Ugucione, Guido mette assieme i due passi isidoriani sulla lirica e sulla lira: la lira stessa sarebbe detta tale perché ha ‘varie corde’. Ancora nel Trecento la connessione tra lirica e varietà era quindi data talmente per scontata da richiedere un tentativo di connessione tra il concetto di varietà e l’architettura dello strumento musicale. Si noti infine come per Guido, che qui si ricollega a una vasta tradizione che risale probabilmente all’*Historia Apostolica* di Aratore, anche i *Salmi* sono da ritenere poesia lirica (affermazione ripresa in vari commenti biblici).⁷⁶ Come spiega Astell:

Ignorant of parallelism as the inner principle of Hebraic *poesis*, Isidore of Seville, Rabanus Maurus, and others bowed to the authority of Josephus and Jerome and accepted the thesis that Salomon, like the great classical poets, used hexameter and pentameter.⁷⁷

ch’è nome greco, ch’è tanto a dire quanto ‘varietà di versi’, onde questo nome greco è derivata ‘lira’, che è a dire la cetera, ed è detta lira per la varietà delle corde. David usò questo genere di versi nel *Saltero* quando il compuose, secondo che disse alcuno poeta: “Iϰ piedi lirici”, cioè nella varietà di versi, “è fatto il *Saltero*”» [Guido da Pisa (Rinaldi-Locatin), II: 1281].

⁷⁵ Si tratta del Riccardiano 1036, databile al primo quarto del XV secolo, e del Riccardiano 1038, seconda metà del XV (cf. Bellomo 2004: 376). L’attribuzione è tradizionalmente repertoriata sotto l’etichetta del *Falso Petrarca*. La traccia più interessante è contenuta nel Riccardiano 1036, compilato attorno al 1431 da Bartolomeo Ceffoni, che inserisce Petrarca in un elenco di commentatori della *Commedia* (a f. 5r) e gli attribuisce il *Prologo* (cf. Rossi 1988: 310-1, secondo il quale questa e altre sparse testimonianze del rapporto tra Dante e Petrarca avrebbero «almeno un barlume di verisimiglianza», *ibi*: 312).

⁷⁶ «Metrica vis sacris non est incognita libris; / Psalterium lyrici composuere pedes. / Hexametris cantare sonis in origine linguae / Cantica Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt» (Aratore [McKinlay]: 4). Aratore si riferisce propriamente agli esametri. Cf. Curtius 1992: 498. Guido riprende la stessa citazione commentando *If*, XVI 128: «Hoc genere carminum usus est David in componendo Psalterium iuxta illud Aratoris: “Psalterium lyrici composere pedes”».

⁷⁷ Astell 1990: 47 n. 15. Cf. anche Kugel 1981: 167.

La *cithara* di Davide nella *Vulgata* era infatti spesso assimilata alla lira. È d'altronde questo lo strumento con il quale il salmista è frequentemente rappresentato, dalle miniature medievali fino almeno a Rembrandt.⁷⁸ L'opinione secondo la quale l'autore dei *Salmi* fosse il lirico per eccellenza della cristianità e che fosse tale in quanto stilisticamente vario e dolce era diffusa e giocò probabilmente un ruolo decisivo nello sviluppo dell'idea di poeta di Petrarca.⁷⁹

Alla luce del paradigma medievale della lirica possiamo provare a rileggere anche un passo del *De vulgari eloquentia*.⁸⁰ Dopo aver illustrato gli argomenti degni di essere trattati in poesia, Dante si occupa nello specifico della forma metrica (il termine *modus*, che nel *De vulgari* designa con tutta probabilità la forma metrico-ritmica, potrebbe corrispondere alla *maneyra* delle *Regles* di Jofre de Foixà, a sua volta legato al *maneries* dei teorici latini duecenteschi):⁸¹

[...] primo dicimus esse ad memoria reducendum quod vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modus, ut inferius ostendetur.⁸²

⁷⁸ Si legga anche l'*Epistola* 53 di san Girolamo: «Dauid, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum lyra personat et in decacordo Psalterio ab inferis excitat resurgentem» (Girolamo: 460).

⁷⁹ La dolcezza dei *Salmi* è ricordata da Dante in *Conv.*, I 7 15.

⁸⁰ Ho cercato di mettere in rapporto il concetto di varietà lirica con la nozione di “sperimentalismo dantesco” in una comunicazione dal titolo *Dante lirico e non lirico* presentata al convegno internazionale *Anomalie, residui e riusi nelle tradizioni liriche romanze medievali* (Milano, 16-17 giugno 2014).

⁸¹ «Maneyra es que d'aytantes rimes co faras la primera [...]» (Marshall 1972: 56). Nel *Tractat de poètica* del canzoniere di Ripoll, «manera» significa ‘modo’ e indica sia il genere sia il metro (*ibi*: 103, 105).

⁸² *D.v.e.*, II 3 2. Cito testo e traduzione da Dante (Fenzi): 157: ‘come prima cosa dico che occorre ricordare che i poeti volgari hanno concepito le loro creazioni in molte forme diverse: alcune come canzoni, altre come ballate, altre come sonetti, e infine altre in forme irregolari, senza leggi, come mostrerò più avanti.’ Vedi anche la trad. in Dante (Tavoni): 1399-401: ‘per prima cosa occorre richiamare alla memoria che quanti hanno poetato in volgare hanno prodotto le loro poesie in varie forme: alcuni in forma di canzoni, altri di ballate, altri di sonetti, altri in forme senza leggi né regole’. Dante accenna più avanti anche alla varietà dei tipi di versi: «[...] predecessores nostri diversis carminibus usi sunt in cantionibus suis, quod et moderni faciunt» (*D.v.e.*, II 5 2: ‘i nostri predecessori utilizzano diversi tipi di versi nelle loro canzoni, come fanno anche i moderni’), dove *carmen* è propriamente il verso. Marigo traduce

Dante non parla mai espressamente di lirica, e non è chiaro se il suo *multimode* (che tradurrei ‘in varie forme metriche’) possa essere sovrapposto alla *varietas carminum* della tradizione isidoriana. In questa sezione del trattato si interessa in primo luogo delle tre forme principali della tradizione poetica italiana, la canzone, la ballata e il sonetto (di questi due ultimi metri, di quelli minori o «senza leggi né regole» avrebbe trattato nella parte rimasta incompiuta del *De vulgari*). Con tutta probabilità, Dante deve essere considerato semplicemente un buon osservatore: nei trovatori e nei poeti italiani del Duecento la varietà metrica era la norma ed egli potrebbe essersi limitato a descrivere quel che conosceva, senza dover necessariamente postulare un rapporto diretto o mediato con la definizione isidoriana (che Dante potrebbe aver letto ad esempio in Ugucione).⁸³ D'altronde, nel trattato riprende una tripartizione stilistica abbastanza diffusa nel Medioevo, che ritroviamo nella *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia, nella quale, accanto alla classificazione consueta degli stili (*magnus, mediocris, umilis*), si offriva una tripartizione in *carmen tragicum, elegiacum e comedia*, senza mai fare riferimento al genere lirico.⁸⁴ È inoltre possibile rilevare una differenza tra un uso di *carmen* nel senso di ‘verso’ nel *De vulgari eloquentia* e di *carne* come ‘componimento’ in *Pd*, XVII 111 e *Pg*, XXII 57; differenza che si può spiegare considerando che nel trattato Dante ha bisogno di un lessico abbastanza rigoroso. Altrove, in linea con i suoi contemporanei, sembra usare *carmen* più o meno come oggi utilizziamo ‘verso’, cioè sia nel senso proprio di ‘verso’ sia in quello più ampio di ‘componimento’. Tuttavia, se il poeta conosceva Ugucione, Isidoro o un'altra delle fonti medievali che gli erano quasi tutte potenzialmente accessibili, potrebbe aver inteso in due modi la definizione di lirica: come varietà di versi all'interno di uno stesso testo o in più componimenti o come varietà di tipologie di componimenti.⁸⁵ Nel trattato affiorano entrambe le idee di varietà come “forma metrica” e come “verso”; Dante sembra infatti applicare il concetto di varietà anche alle rime (i *rithimi*). Ritroviamo inoltre nel *De vulgari* l'idea di un legame tra la varietà dei versi e l'armonia complessiva del componimento

così il passo di *D.v.e.*, II 3 2: ‘chi ha poetato in volgare ha espresso le sue poesie in molte varietà metriche’ [Dante (Marigo): 183]. In Dante (Mengaldo): 157, si traduce invece ‘hanno dato alle loro creazioni forme molteplici’.

⁸³ Su Dante e Ugucione, cf. Giola 2011.

⁸⁴ Cf. Folena 2002.

⁸⁵ Su Dante e Ugucione, vd. Picone 2006 e Ferretti Cuomo 2008.

che abbiamo esaminato in Dionigi di Alicarnasso; quando discute della relazione tra le rime, dopo aver censito due casi particolari (quello della stanza senza rima e quello della stanza con una sola rima), Dante spiega:

Sic proinde restat circa rithimos mixtos tantum debere insisti. [4] Et primo sciendum est quod in hoc amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt, et ex hoc maxime totius armonie dulcedo intenditur.⁸⁶

Secondo Tavoni (seguito da Fenzi) si tratterebbe di una novità. Fino a questo punto, Dante ha sostenuto che l'armonia del componimento proviene dalla mescolanza di vocaboli *yrsuta* e *pexa* e dall'opera di armonizzazione compiuta dal poeta sulle parole o nella stanza: «Ora le rime, poco rilevanti dal punto di vista strutturale, diventano le prime responsabili della *dulcedo* (parola non altrimenti applicata alla metrica) dell'*armonia* complessiva».⁸⁷ Tale novità si spiega tuttavia anche in relazione alla stretta connessione tra *varietas* metrico-formale e *dulcedo* che era probabilmente implicita nella definizione medievale di lirica e che potrebbe essere quindi una delle chiavi per comprendere anche la genesi dello Stilnovo. Come abbiamo visto, dal punto di vista di Guido da Pisa Dante è infatti lirico sia perché «vario» sia perché «dolce». Le *Expositiones* sembrano sintetizzare le due immagini del poeta lirico individuate nelle fonti classiche: da un lato, è il poeta della *dulcedo* (che corrisponde, se non erro, alla *incunditas* di Quintiliano e Tacito), dall'altro è il poeta della *varietas* (già nei trovatori i concetti di novità e originalità appaiono frequentemente sovrapponibili a quello di varietà metrica e stilistica). Si può ipotizzare che i caratteri principali del concetto storiografico di «dolce stil novo» (la novità e la dolcezza) corrispondano all'idea di Dante come poeta lirico leggibile già in Guido da Pisa, un'idea elaborata sulla base della concezione isidoriana di varietà lirica che in Ugucione e in Giovanni Balbi è strettamente connessa all'idea di soavità e di dolcezza? Un canto lirico, per il Dante dello Stilnovo, era forse al tempo stesso dolce, soave e metricamente vario.⁸⁸

⁸⁶ *D.v.e.*, II 13 3-4: 'Resta dunque che ci si debba fermare sulla commistione di rime diverse. Prima di tutto si deve sapere che su questo punto quasi tutti si prendono i più ampi margini di libertà, e che soprattutto da ciò si cerca di raggiungere la dolcezza dell'armonia complessiva'.

⁸⁷ Dante (Tavoni): *ad l.*

⁸⁸ È una questione complessa, sulla quale mi riservo di tornare in altra sede. Si noti comunque che, sebbene il riconoscimento dell'eccellenza della canzone nel *De*

È quindi possibile che Dante abbia posseduto un concetto di lirica non troppo dissimile da quello delle *Etimologie*, di Ugo di San Vittore, Ugucione, Giovanni Balbi e di uno dei suoi primi lettori e interpreti, Guido da Pisa. Inoltre, come vedremo nel paragrafo successivo, nella produzione poetica di Dante e di Petrarca così come nei trovatori e nei rimatori italiani del Duecento, è possibile identificare un alto tasso di variabilità metrica e formale.

3. LA VARIETÀ DELLA POESIA ROMANZA

Non esiste alcuna prova diretta che i trovatori, Dante e Petrarca conoscessero la definizione isidoriana della lirica e soprattutto che avessero deciso di rispettarla.⁸⁹ Alla luce delle fonti esaminate è tuttavia innegabile che il concetto fosse diffuso in tutto il Medioevo occidentale e che al tempo di Dante apparisse come una nozione quasi elementare. Ulteriori conferme sembrano provenire dalla prassi poetica dei poeti romanzi. Non è ovviamente mia intenzione sostenere che ogni poeta, dai trovatori e Petrarca, fosse sempre rigorosamente vario e originale nel rigido rispetto della definizione isidoriana. Il precetto della varietà lirica potrebbe aver funzionato piuttosto come un ideale di perfezione e di eccellenza stilistica: il tasso di varietà all'interno dei singoli *corpora* poetici

vulgari dipenda principalmente da una gerarchia implicita nella prassi trobadorica e sostanzialmente confermata nella tradizione dei poeti italiani, a questo punto del nostro discorso non potrà essere considerato del tutto casuale che nella prassi poetica dantesca la canzone sia il metro "vario" per eccellenza, laddove il sonetto, ritenuto forse anche per questo meno nobile, è invece strutturalmente più ripetitivo. Secondo Zuliani 2009: 101, in Dante «l'inferiore "nobiltà di metro" (*nobilitas modi*) dei sonetti è spiegabile appunto attraverso il punto di vista, per così dire, arcaico: il rimatore era chiamato a comporre su uno schema metrico non banale, che avrebbe poi fornito al musico la struttura ritmica e quindi la conformazione della melodia. Il sonetto rinuncia in partenza a un simile esito, finendo per assomigliare ad altri testi di registro umile su strutture standardizzate». Per le fonti della definizione di «dolce stil novo», cf. almeno Favati 1975: 132-3, e Pasquini 1995: 650. Dante tratta della «totius armoniae dulcedo» in *D.v.e.*, II 13 3. Sul rapporto tra lo Stilnovo e Orazio, cf. soprattutto Paolazzi 1998: 103-257; secondo Baranski 2011: 105, la dimensione lirica della *Vita nuova* sarebbe «saldata a Orazio, il *lyricus* per eccellenza, e alla poesia erotica del *magister Amoris*», cioè Ovidio.

⁸⁹ Nel *grand chant courtois* sono ad es. relativamente rari i riferimenti alla lira (cf. Fritz 2011: 38-44).

sembra infatti crescere proporzionalmente al grado di abilità compositiva e alla coscienza autoriale.⁹⁰ In altri termini: se interpretati alla luce del paradigma medievale della lirica, la funzione sociale e il sostentamento materiale di un trovatore potrebbero essere stati legati principalmente dalla capacità di saper comporre opere che fossero al tempo stesso stilisticamente e metricamente originali nonché conformi all'orizzonte d'attesa del pubblico.

Nei trovatori è difatti possibile riscontrare un elevato tasso di varietà metrica, intesa innanzitutto come elemento di originalità rispetto ai predecessori:

nella poesia lirica le rime si incrociano e si combinano in tutti i modi possibili, con la sola condizione che le diverse strofe presentino lo stesso schema o che, in alcuni casi, presentino variazioni dello schema giustificate da un progetto strutturato.⁹¹

Come sintetizza Cerullo, dopo aver precisato che la moderna categoria di lirica, «debitrice delle sistemazioni teoriche del primo romanticismo», è «solo esternamente adattabile alla categoria medievale, legata al concetto formale di *varietas* che le *Etymologiae* di Isidoro indicano come sua componente sostanziale»:

Nella produzione provenzale lo stesso concetto [di *varietas*] aderisce al termine *chant*, la tipologia che percorre trasversalmente i generi trobadorici, indicando, al di là dei contenuti – di natura erotica, ideologica o religiosa – e della struttura del discorso – monologica o dialogica –, il prodotto nel quale la componente melodica determina e informa la *varietas* dell'impianto strofico.⁹²

Se si estende l'analisi all'intero *corpus* dei trovatori non si può non restare colpiti dalla varietà metrica: la variazione è infatti la regola e il numero di possibili combinazioni metriche e rimiche è sorprendente.⁹³ Si è potuto parlare per questo motivo di un formalismo “sostanziale” o “ar-

⁹⁰ Con questa espressione intendo il complesso di elementi che fa sì che un autore si riconosca e venga riconosciuto come tale.

⁹¹ Beltrami 1995: 98.

⁹² Cerullo 2009: 155.

⁹³ «L'architecture du *trobar* est aussi variée que magnifique. [...] Cette architecture se dessine aussi bien au niveau de l'espace interstrophique qu'au niveau de la strophe, dans des formes d'une richesse inégalée» (Billy 1989: 19).

chitetturale”.⁹⁴ Questa è d'altronde la situazione fotografata dalle arti poetiche medievali che codificano e descrivono la poesia dei trovatori. Nella *Doctrina de compondre dictats*, composta alla fine del XIII secolo da un anonimo catalano, si prescrive com'è noto di dare *so noveyl* ('suono originale') alla canzone e occasionalmente anche al sirventese. Sembra inoltre essere questa la percezione dei trovatori stessi, che rivendicano frequentemente la novità e l'originalità del canto. Il poeta annuncia spesso di voler comporre una canzone nuova, nel senso di “componimento originale”. In molti dei casi in cui il trovatore annuncia un simile proponimento, lo schema metrico è attestato in maniera esclusiva o comunque per la prima volta in quel testo. Si consideri ad esempio un sirventese di Bernart Marti (una polemica letteraria) che ha struttura sillabica e rimica originale e unica; in questo caso, Bernart sostiene che comporre testi originali è una ‘bella maestria’.⁹⁵ Bernart d'Auriac dice invece che, se ne fosse capace, scriverebbe volentieri una canzone con belle parole e una melodia originale; ma deve rinunciare, perché non ne è in grado (e infatti è stato possibile individuare un possibile modello metrico per questo componimento).⁹⁶ I trovatori e il loro pubblico sembrano quindi ritenere che l'eccellenza di un poeta dipenda dalla capacità di comporre testi metricamente e stilisticamente originali. Il precetto parrebbe attivo dalle prime fino alle ultime generazioni trobadoriche: vi accennano tra gli altri Peire d'Alvernhe («qu'anc chans no fo valens ni bos / que rassembles autruy chansos», *Chantarai, pus vey qu'a far m'er*, 6-7)⁹⁷ e Guilhem de Montanhagol in *Non an tan dig li primier trobador*.⁹⁸ Si tratta di questioni ben note, che tuttavia sembrano assumere un peso differente alla luce dell'idea di varietà lirica. Ben prima dello Stil-

⁹⁴ Cf. Ferrari 1992: 879; il concetto è ripreso da Castano 2001.

⁹⁵ «De far sos novelhs e fres / so es bella maestria / e qui belhs motz lassa e lia / de belh art s'es entremes» (Bernart Marti, *BdT* 63.6, 73-76; cito da Bernart Marti (Beggiato).

⁹⁶ «S'ieu agues tan de saber e de sen / que saubes far bos motz ab novel so / fort voluntiers feira una chanso» (Bernart d'Auriac, *BdT* 57.4, 1-4; tipo metrico derivato). Cito da Bernart d'Auriac (Hershon).

⁹⁷ Cito da Peire d'Alvernhe (Fratta).

⁹⁸ «Non an tan dig li primier trobador / ni fag d'amor, / lai el temps qu'era guays, / qu'enquera nos no fassam apres lor / chans de valor, / nous, plazens e verais. / Quar dir pot hom so qu'estat dig no sia, / qu'estiers non es trobaires bos ni fis / tro fai sos chans guays, nous e gent assis, / ab noels digz de nova maestria» (Guilhem de Montanhagol, *BdT* 225.7, vv. 1-10). Cito da Guilhem de Montanhagol (Ricketts).

novo, il legame tra i concetti di novità, varietà, piacevolezza e dolcezza del canto appare quindi già implicito nella teoria e nella prassi trobadorica.⁹⁹

C'è un dato oggettivo che sembra confermare questa tesi. Si sa che i trovatori erano poeti relativamente colti per la loro epoca e dobbiamo supporre che avessero frequentato scuole nelle quali poter apprendere i complessi rudimenti della dottrina retorica e del *cantus* (che erano tuttavia cosa ben diversa dall'insegnamento teorico della musica).¹⁰⁰ In Aquitania, nella regione di provenienza di Guglielmo IX, il primo trovatore noto, esisteva un particolare tipo di notazione musicale neumatica, detta appunto aquitana. Sono noti i rapporti tra la musica aquitana e la poesia dei trovatori: la nascita del *trobar* potrebbe avere avuto dei rapporti con il *tropus*, un tipo particolare di canto liturgico caratterizzato da una relativa libertà strutturale che secondo alcuni studiosi sarebbe alla base della “rivoluzione” operata dai trovatori scegliendo di cantare in volgare utilizzando una metrica qualitativa e non quantitativa. In Aquitania, all'epoca di Guglielmo IX e della nascita della poesia dei trovatori, ci sono però anche alcune tracce della nozione di lirica come varietà. Le poesie di Orazio, lirico per eccellenza dell'antichità come poi ancora per Petrarca e per Boccaccio, furono infatti trascritte in area occitanica in molti manoscritti, alcuni provvisti di notazione musicale. La musica non era ovviamente originale, ma è possibile che i lettori medievali pensassero che le odi fossero state effettivamente cantate. Tali manoscritti erano probabilmente utilizzati dai maestri di scuola affinché gli allievi apprendessero più facilmente i testi per mezzo dell'accompagnamento musicale. Ciò accadeva anche con altri poeti classici e medievali, come Virgilio e Boezio, ma Orazio era di gran lunga uno degli autori preferiti dai *magistri*: la «varietà metrica dell'Orazio lirico doveva infatti risultare particolarmente funzionale all'istruzione di potenziali cantori».¹⁰¹

Spesso, infatti, la motivazione cogente per la notazione musicale della poesia lirica sembra doversi ascrivere piuttosto a ragioni di forma che non di contenuto. Fornire importanti e inusuali forme metriche di melodie potreb-

⁹⁹ Su questo aspetto è ancora fondamentale De Lollis 1904.

¹⁰⁰ Riché 1989: 236 ss. Poeti colti non vuol dire comunque “intellettuali” (cf. Grimaldi 2013 e Rico 2013).

¹⁰¹ Bernardi 2007: 221.

be essere stato un mezzo per facilitarne il riconoscimento e la comprensione da parte dei lettori.¹⁰²

Alle radici della formazione metrica e musicale dei trovatori sembra esserci quindi anche il poeta latino che piú di tutti corrisponde all'idea di lirica come varietà.

Come si sa, i trovatori erano anche grandi imitatori. Accade abbastanza spesso che riprendano lo schema e le rime di un componimento di un altro poeta e ciò si verifica soprattutto (ma ovviamente non solo) tra testi che sono in qualche modo in rapporto diretto e per i quali si può ipotizzare un dialogo intertestuale; ed è frequente nel caso del sirventese, il genere utilizzato dai trovatori, forse a partire da Bertran de Born, per affrontare argomenti di politica e di attualità, schernire gli avversari o celebrare le imprese dei protettori. Nel sirventese si riutilizza infatti spesso la melodia di una canzone d'amore piú antica ed è probabile che il genere nasca appunto come forma metricamente derivata, ma neanche in questo caso si tratta di una regola fissa, dato che molti sirventesi hanno schema sillabico e rimico non derivato e una melodia originale.¹⁰³

La pratica della *variatio* sembra implicita nei pochi canzonieri d'autore di cui è rimasta traccia. In generale, i libri d'autore e le collezioni mono-autoriali hanno un carattere «spiccatamente polimorfico quanto ai generi rappresentati».¹⁰⁴ Nel *libre* di Guiraut Riquier, trasmesso dai manoscritti siglati C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856) ed R (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543), con buona probabilità ordinato cronologicamente dall'autore, troviamo alternati due gruppi di testi classificati in rubrica come *vers* e *cansos*.¹⁰⁵ Se si esaminano gli schemi metrici e sillabici, la regola della variabilità metrica appare rigorosamente rispettata; su un totale di cinquantaquattro componimenti, troviamo solo due schemi perfettamente sovrapponibili: in un caso si tratta di testi significativamente consecutivi in entrambi i manoscritti (nn. V e VI dell'ed. Longobardi) e nell'altro di uno degli schemi piú diffusi fra i trovatori, che Guiraut utilizza però solo due volte in forma perfettamente identi-

¹⁰² Ziolkowski 2006.

¹⁰³ Cf. almeno Asperti 2004: 478-80.

¹⁰⁴ Asperti 2002: 538.

¹⁰⁵ Cf. Bertolucci 1978. Vd. anche in generale Bertolucci 1991. I *vers* sono pubblicati in Guiraut Riquier (Longobardi), le canzoni in Guiraut Riquier (Mölk).

ca, una volta nei *vers* (n. XIX) e un'altra nelle *cansos* (n. XIII dell'ed. Mölk).

L'altro caso celebre di canzoniere d'autore della tradizione occitana è il cosiddetto "esemplare del Vidal", una raccolta di sedici componimenti che secondo Avalle risalirebbe direttamente al trovatore Peire Vidal.¹⁰⁶ La silloge – che a differenza del *libre* di Guiraut Riquier è basata su un'ipotesi ricostruttiva – è varia sia dal punto di vista tematico sia metrico:¹⁰⁷ i sedici schemi, intesi come combinazione di schema rimico e metrico, sono infatti tutti diversi tra loro. Anche quando Peire Vidal utilizza lo schema rimico più diffuso della poesia occitana (*Frank* 577, cioè la strofa di tipo *abbacdd*), varia ogni volta lo schema metrico.¹⁰⁸ Si può quindi supporre che il libro di un trovatore fosse "lirico" anche perché metricamente vario.

Se esaminamo i canzonieri collettivi, il cui ordinamento è dovuto ai copisti e non agli autori, la situazione non è generalmente molto diversa. Le sezioni d'autore dei canzonieri siglati I (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 854) e K (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12473), che dovrebbero risultare divisi in una prima partizione per le canzoni e una seconda per i sirventesi e le tenzoni, sono state ad esempio descritte in questo modo:

[...] vengono copiati l'uno di seguito all'altro 28 testi di Marcabru, dei quali 23 sono senz'altro classificabili come sirventesi, 2 come canzoni-sirventese, 2 come testi di crociata e 2, infine, come pastorelle; dei 31 testi di Peire Vidal trascritti, sempre senza soluzione di continuità in questa sezione, 9 sono canzoni-sirventese e 3 sirventesi; ancora più significativo il trattamento della serie dei testi di Guiraut de Bornelh: dei 50 componimenti copiati nei due codici, ben 48 sono inseriti nella prima sezione – e fra questi il ventaglio dei generi è amplissimo: oltre alle 32 canzoni, si contano 8 sirventesi, 2 canzoni-sirventese, 2 canzoni di crociata, 1 *planh*, 1 *devinalh*, 1 cosiddetta romanza, i

¹⁰⁶ Cf. Peire Vidal (Avalle): XXXV-XXXIX e Avalle 1993: 36.

¹⁰⁷ Secondo Avalle, «I criteri cui il poeta si è ispirato nella scelta di questa piccola raccolta appaiono caratterizzati da un largo eclettismo»; cf. Peire Vidal (Avalle): XXXVIII).

¹⁰⁸ In un caso la *variatio* è minima: tra *Mout es bona terr'España* (BdT 364.28; *Frank* 577:287) e *Tant an ben dig del marques* (BdT 364.47; *Frank* 577: 274), che hanno lo stesso schema rimico e sono entrambe composte da strofe *unissonans* di otto versi di sette posizioni, varia solo il rapporto tra rime maschili e femminili all'interno di ciascuna strofa. Mutano invece tre rimanti su quattro, nonché il numero delle strofe.

tenzone –, mentre nella seconda sezione appaiono solo 1 tenzone [...] e 1 sirventese del tipo detto *joglaresc*.¹⁰⁹

L'immagine della lirica occitana come varietà appare coerente anche qualora si esamini il *corpus* che tradizionalmente, in ambito trobadorico, si considera “non-lirico”, categoria con la quale si usa indicare tutto ciò che non è organizzato come una canzone, cioè non strutturato in forma strofica: i metri possibili dei testi “non-lirici”, di norma testi narrativi o epistolari, sono infatti molto pochi, appena qualche decina contro le diverse centinaia di possibilità combinatorie della canzone.¹¹⁰ Questo criterio è complementare all'idea che la poesia dei trovatori possa essere considerata lirica solo se organizzata in strofe.¹¹¹ La varietà metrica e tematica della lirica era dunque percepita e praticata in ambito trobadorico. Lo stesso vale per la variazione melodica: benché gli studiosi abbiano messo frequentemente l'accento sulla pratica del *contrafactum* – cioè sulle imitazioni metrico-melodiche – sembrano esistere pochissimi casi di imitazione musicale regolare e perfetta.¹¹² Anche quando riprendono melodie sacre o profane già esistenti, i trovatori rispettano la regola della varietà.

La varietà lirica è la norma anche nella prima tradizione poetica italiana.¹¹³ Sebbene si sia cercato di dimostrare la diffusione di *contrafacta* siciliani di melodie trobadoriche, qualora ci si trovi dinanzi a una struttura metrica originale, circostanza molto frequente nei Siciliani, «il riutilizzo di una melodia preesistente, magari di tradizione trovadorica, non può essersi verificato».¹¹⁴ L'originalità metrica può essere tuttavia considerata una prerogativa dei poeti della *Magna curia* solo per quanto riguarda la canzone e non certo per il sonetto. O meglio: è il sonetto in sé a essere originale, sebbene, una volta “inventato” il genere metrico, si sia prodotta una tendenza all'uniformità e alla ripetitività degli schemi anche e soprattutto per ragioni strutturali: le possibilità combinatorie

¹⁰⁹ Meneghetti 2003: 82-3 n. 9.

¹¹⁰ Cf. in particolare Cerullo 2009.

¹¹¹ Cf. Leonardi 2009: 927-8.

¹¹² Cf. Lannutti 2008. Sul *contrafactum*, cf. Billy 2005.

¹¹³ «L'attenzione dei filologi si è da sempre appuntata sulla estrosa inventiva metrica dei Siciliani, creatori (primo fra tutti il caposcuola Giacomo da Lentini) di schemi strofici innovativi e strutturalmente elaborati rispetto alla tradizione trovadorica» (Carapezza 1999: 327).

¹¹⁴ *Ibid.*

del sonetto sono infatti estremamente più limitate rispetto a quelle della canzone. La produzione di Giacomo da Lentini, in ogni caso:

reca i contrasegni di un evidente sperimentalismo, che non dipende affatto da un registro tematico esteso oltre l'ordinario, ma piuttosto dall'incessante ricerca artigianale, imparentate sí con quelle occitaniche, come anche dimostra il lessico tecnico con cui talora le si designa, ma non pedissequamente ricalcate su di esse. Alla splendida e fortunata fissità del sonetto corrisponde una morfologia frastagliata della canzone, ripensata in varie figure, mai riutilizzata una volta confezionato il prototipo.¹¹⁵

Come abbiamo visto, Dante nel *De vulgari* potrebbe aver voluto mostrare e lodare la libertà compositiva degli autori di canzoni.¹¹⁶ La prassi dantesca, sebbene gli studiosi abbiano a più riprese cercato di evidenziarne le costanti e di individuarne i rapporti con la produzione poetica anteriore e coeva, è caratterizzata da una varietà sorprendente. Se consideriamo l'intero *corpus* delle canzoni, comprese quelle del *Convivio* e della *Vita nuova*, la varietà è una regola fissa.¹¹⁷ Benché vi siano alcune analogie tra gli schemi, nessuno è perfettamente uguale all'altro: come autore di canzoni, Dante è un poeta della varietà lirica. Da questo punto di vista, l'eccellenza della canzone nel sistema dei generi due-trecentesco e nell'elaborazione teorica dantesca sembra perfettamente in sintonia con l'idea di lirica come varietà. La canzone è il metro per eccellenza della lirica, la lirica è varietà e la prassi della canzone dimostra, infatti, una straordinaria e forse programmatica variabilità metrico-formale.

¹¹⁵ Gorni 1984: 447-8.

¹¹⁶ Somelli 2002.

¹¹⁷ Riporto di séguito gli schemi metrici (comprese le canzoni monostrofiche): *Ai faus ris* (ABC BAC cDEdeDFF + congedo ABbCC); *Al poco giorno* (ABCDEF, FAEBDC ecc.); *Amor che movi* (AbBC AbBC CDdEFefF); *Amor che nella mente* (ABBC ABBC CDEeDFDFGG); *Amor, da che convien* (AbC AbC CDdECDDDEE); *Amor, tu vedi ben* (ABA ACA ADD AEE); *Così nel mio parlar* (ABbC ABbC CDdEE); *Doglia mi reca* (ABbCd ACcBd DeeFfGHhhGG); *Donna pietosa* (ABC ABC CDdEeCDD); *Donne ch'avete* (ABBC ABBC CDDCEE); *E' m'incresce* (AbC AbC CDEdFFEE); *Io sento sí d'amor* (AbC AbC CDDECDDEFF); *Io son venuto* (ABC ABC CDEeDFF); *La dispietata mente* (ABC ABC CDEeDFF + congedo ABB); *Le dolci rime* (AbBc BaAc CDEeD-dDFfEGG); *Li occhi dolenti* (ABC ABC CDEdDEFF); *Lo doloroso amor* (ABC ABC CDeeFEGG); *Lo meo servente core* (aBbC ABbC Cdd (d)CEE); *Madonna, quel signor* (AbBa BAaB BCcdD BDdEE); *Poscia ch'Amor* (Aa(a)BbcD Aa(a)BbcD dEeFGgF); *Quantunque volte* (AbC AcB BDEeDFF); *Si lungiamente* (ABBA ABBA (a)CDdCEE); *Tre donne* (AbbC AbbC CDdEeFEfGG); *Voi che 'ntendendo* (ABC BAC CDEEDFF).

Diverso è ovviamente il caso del sonetto, strutturalmente meno libero della canzone: se in Dante il numero di schemi metrici è già abbastanza ristretto, su un totale di circa cinquanta componimenti un quinto riprende serie rimiche già attestate nella tradizione o in altri componimenti danteschi. La collocazione del sonetto in posizione subordinata sia rispetto alla canzone sia alla ballata potrebbe essere legata anche al basso grado di varietà metrico-stilistica che era possibile ottenere in questa determinata forma poetica.¹¹⁸

Veniamo infine a Petrarca. I trecentodiciassette sonetti del *Canzoniere* adottano solo quindici strutture, quasi tutte già attestate nella tradizione.¹¹⁹ Il principio della varietà metrica sembra però rispettato nella scelta delle serie rimiche: solo in sei casi Petrarca ripete una stessa serie e ogni volta l'analogia rimica appare studiata e funzionale.¹²⁰ Dal punto di vista metrico, la canzone petrarchesca sembra funzionare invece con le stesse regole stabilite dai trovatori: «Petrarca si attiene alla regola fissata dai trovatori provenzali, cioè che la caratteristica della canzone sta nel fatto che la sua forma metrica deve essere unica e originale per ogni

¹¹⁸ In quest'ottica assume forse una diversa valenza anche il caso del *descort*, un genere metrico caratterizzato dall'eterostrofismo, laddove le singole canzoni trobadoriche – e romanze in generale – per quanto diverse tra loro sono contraddistinte al loro interno da una rigida regolarità strofica. Se la lirica è il genere della varietà metrica e se la canzone trobadorica è l'esempio più perfetto di tale molteplicità di forme, si dovrà forse tornare a riflettere sul posto del discordo nel sistema dei generi. Solitamente descritto come “anti-canzone”, nei manoscritti trobadorici il discordo è spesso raccolto in sezioni specifiche; talvolta, tuttavia, viene inglobato nelle sezioni di canzoni [cf. Marshall 1972: 97 (rr. 81-83) e Canettieri 1995]. Forse è invece possibile considerare il *descort* una canzone ‘al quadrato’, poiché sembra condurre alle estreme conseguenze il criterio della variabilità metrica. La fusione con la canzone è evidente anche nei manoscritti italiani: si pensi al caso di Bonagiunta Orbicciani, la cui sezione di canzoni del manoscritto Vaticano latino 3793 accoglie senza soluzione di continuità anche i discordi [cf. Bonagiunta (Menichetti): XXXV]. F. Saviotti mi fa notare inoltre che la sezione di *descort* del canzoniere M (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12474), contiene anche canzoni, tra cui *Kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras; e che i casi di *descort* isostrofici, accolti nel *corpus* di Canettieri sulla base della deviazione rispetto allo schema sostanzialmente bipartito della strofe di canzone e in quanto anelli di congiunzione tra il *descort* e la canzone, parrebbero confermare questa tesi.

¹¹⁹ Cf. Pulsoni 1998: 28-9.

¹²⁰ Pulsoni 1998: 93-103. Petrarca avrebbe inoltre evitato di «riprendere le serie rimiche proprie: anche nella struttura formale (come già in quella metrica) dei testi egli deve salvaguardare l'originalità poetica di ogni sua composizione» (Pulsoni 1998: 166).

componimento». ¹²¹ Elwert nota inoltre che: «Fu conseguenza di questa regola la stupenda varietà delle forme escogitate dai provenzali»; tale varietà «caratterizza anche la poesia italiana dei siciliani e dei siculo-toscani», ¹²² benché sia osservabile una restrizione della varietà metrica al passaggio dai siciliani allo Stilnovo e poi a Petrarca. Data tuttavia per acquisita la regola della varietà, secondo Elwert si potrebbe parlare di canzone petrarchesca solo nel senso di un tipo «che consiste in una maggiore limitazione delle varianti dello schema in rapporto a Dante e a Cino». ¹²³ Elwert sottolinea quindi la «stupenda varietà che [Petrarca] ha dato alle 29 canzoni». ¹²⁴ La domanda alla quale lo studioso cerca di rispondere è infatti: «per quali ragioni egli ha introdotto certe variazioni e perché si è anche rifatto a forme della poesia anteriore siculo-toscana e provenzale». L'analisi di Elwert è confermata dai sondaggi più recenti. ¹²⁵ Nei testi diversi dai sonetti e dalle sestine (ventinove canzoni, sette ballate e quattro madrigali, per un totale di quaranta componimenti), Petrarca ripete la struttura metrica solo in due casi: per le *cantilenae oculorum* (*Rvf* LXXI, LXXII, LXXIII) e per le canzoni CCLXX e CCCXXV. Le differenze tra gli schemi delle canzoni e delle ballate sono spesso microscopiche; tra le canzoni CCCXXXIII (ABC, ABC; cDEeDD) e CCCXXXI (ABC, ABC; CDEeDD) l'unica differenza sta ad esempio nella sostituzione di un settenario con un endecasillabo; alcune hanno invece stessa struttura rimica ma non sillabica. Si manifesterebbe quindi nel *Canzoniere* una sorta di «sovrapposizione imperfetta» o, più precisamente, di *variatio*. ¹²⁶ Tuttavia:

l'attenzione che Petrarca pose nell'evitare il riuso di propri schemi metrici, si manifesta in maniera ancora più esplicita nei riguardi delle forme elaborate dalla tradizione: sono rarissime infatti le ometrie con schemi già utilizzati da poeti precedenti. ¹²⁷

Come spiega Gorni, Petrarca riconosce alla canzone lirica «un'escursione stilistica più estesa di quella ammessa da Dante»; e infatti la canzone

¹²¹ Elwert 1983: 390. Cf. anche Praloran 2013.

¹²² *Ibid.*: 390.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*: 391.

¹²⁵ Sulla metrica del *Canzoniere* cf. Praloran 2003.

¹²⁶ Pulsoni 1998: 40 (per l'elenco degli schemi, *ibid.*: 32-6).

¹²⁷ *Ibid.*: 44.

petrarchesca «rispetto agli esemplari canonici del grande antecessore, si caratterizzerà per una più modulata varietà morfologica di schemi».¹²⁸

Si tratta anche in questo caso di fatti ben noti. Tuttavia, alla luce del paradigma medievale della lirica, la varietà metrica di Petrarca sembra assumere un significato diverso. La risposta alle domande di Elwert appare quasi scontata se si considera la varietà un precetto costitutivo della poesia lirica medievale.¹²⁹ In primo luogo, benché il tasso di variabilità sia differente, Dante e Petrarca sembrano rispettare il precetto della varietà metrica del genere lirico. Petrarca contravviene alla regola solo quando organizza dei cicli tematici; e, come si è visto, questo tipo di variabilità è strutturale sia nelle raccolte poetiche oraziane, dove la regola è infranta solo al fine di organizzare dei piccoli cicli, sia nel *libre* di Guiraut Riquier, dove l'uniformità metrica si riscontra quasi esclusivamente in componimenti contigui o comunque connessi.

L'organizzazione del *Canzoniere* tende all'unità, un'unità *a posteriori* fondata su di una originaria varietà metrica e tematica. Sebbene i *fragmenta* volgari vengano solitamente letti come un'opera chiusa (o che tende verso la chiusura), è legittimo chiedersi se Petrarca abbia inteso invece rappresentare la molteplicità costituzionale del genere lirico.¹³⁰

4. PETRARCA E LA LIRICA

Alla luce delle testimonianze analizzate, mi pare plausibile che il «vario stile» del primo sonetto del *Canzoniere* possa essere ricondotto all'idea isidoriana di poesia lirica come varietà:

Col sonetto proemiale Petrarca avvertiva preliminarmente che il volume non era una semplice raccolta di rime sciolte, bensì un vero e proprio romanzo composto di poesie in metro lirico, orientando altresì l'interpretazione della storia sui binari della morale cristiana.¹³¹

¹²⁸ Gorni 1984: 444.

¹²⁹ Secondo Mercuri 2003: 77 n. 17, il vario stile allude anche alla varietà delle forme metriche «che caratterizzano i *Ryf*, che si differenziano dai canzonieri romanzi basati sull'ordine gerarchico delle forme metriche». Tuttavia, dal punto di vista della varietà, Petrarca si allinea perfettamente alla prassi dei poeti romanzi.

¹³⁰ Cf. Cherchi 2008.

¹³¹ Carrai 2005: 121.

Il “metro lirico” non va inteso né come un’astrazione né come una forma poetica determinata, ma nel senso della pluralità di forme metriche, di generi e di stili presenti nei *fragmenta*. Come si è visto, nel *Canzoniere* è infatti possibile individuare, sia sul piano metrico sia su quello tematico, una decisa tendenza alla *variatio*, «cioè la volontà di individualizzare i testi per poi compagnarli raffinatamente in un macrotesto».¹³² Se si danno per acquisite la diffusione e l'esemplarità del paradigma medievale della varietà lirica, Petrarca appare quindi perfettamente allineato con la tradizione romanza.¹³³

All'interno del quadro complessivo qui descritto, ci sono ancora quattro elementi che mi fanno propendere per tale spiegazione dell'origine del concetto di «vario stile». Innanzitutto, come si sa, Petrarca aveva un'opinione apparentemente piuttosto bassa dei suoi componimenti in volgare, credeva di ottenere la gloria poetica dalle opere latine e considerava le poesie volgari delle *nugae* (“cose di poco conto”).

Con questo giudizio Petrarca imitava Catullo, che definiva tali i suoi componimenti amorosi; ma si può notare come questa idea non sia troppo lontana da quella espressa da Isidoro legando l'etimologia di *lyrici* a un verbo greco che significa ‘parlare di cose senza importanza’. Petrarca non conosceva il greco, ma potrebbe aver interrogato in proposito qualcuno più capace di lui; o, più semplicemente, potrebbe aver letto un passo come quelli sul *lyricum carmen* del *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirsau o del *Commentum in Theodolum* di Bernardo di Utrecht, dove è esplicito il rapporto tra il poeta lirico e il *delirus*. Nel verso 4 di *Voi ch'ascoltate* («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»), Petrarca riprende inoltre il *topos* della *mutatio animi* che poteva leggere in Agostino o in Orazio (*Carm.*, IV 1 3: «Non sum qualis eram»; *Epist.*, I 1 4: «non eadem est aetas, non mens»);¹³⁴ ma mi chiedo se il poeta non possa aver sovrapposto all'idea di *mutatio* quella di ‘delirare’, ‘allontanarsi da

¹³² Pelosi 2003: 520 (l'osservazione prende spunto dall'analisi dei numerosi *hapax* rimici dei *fragmenta*). Più in generale si veda Santagata 1989.

¹³³ Un discorso diverso andrebbe svolto, anche in prospettiva petrarchesca, per la poesia latina, che sembra tuttavia rispondere ad altre logiche: la varietà lirica è essenzialmente romanza.

¹³⁴ Cf. *Canzoniere* (Santagata 1996): 8. In *Canzoniere* (Bettarini 2005): 5, si rimanda all'oscillazione tra *qualis fuerim* e *qualis sim* delle *Confessioni* agostiniane. Cf. anche *Fam.*, I 1 5: «vix ipse cognoscerem», citato *ad l.* in *Canzoniere* (Stroppa 2011).

sé stessi', che come abbiamo visto faceva parte della definizione medievale della lirica.

C'è poi la testimonianza di Giovanni Boccaccio, che nelle *Esposizioni* sulla *Commedia*, nella chiosa letterale a *If*, IV 89 (dove Dante nomina «Orazio satiro») sostiene che questi:

Usò similmente quella di Virgilio e d'alcuni altri eccellenti uomini; e fu il primero poeta che in Italia recò lo stile de' versi lirici, il quale, come che in Roma conosciuto non fosse, era lungamente davanti da altre nazioni avuto in pregio, e massimamente appo gli Ebrei, per ciò che, secondo che san Geronimo scrive nel proemio *libri Temporum* d'Eusebio cesariense, il quale esso traslatò di greco in latino, in versi lirici fu da' Salmisti composto il *Saltero*, e questo stilo usò esso Orazio in un suo libro, il quale è nominato *Ode*. [...] Negli altri suoi libri, sí come nelle *Pistole* e ne' *Sermoni*, fu accerrimo riprenditore de' vizi, per la qual cosa meritò di essere chiamato poeta satiro.¹³⁵

Per Boccaccio sono quindi “lirici” sia Orazio sia i *Salmi* di Davide, che come sappiamo sono i due autori principali utilizzati nelle fonti medievali per esemplificare la definizione di lirica, da Ugo di San Vittore a Guido da Pisa. Questa immagine lirica dei *Salmi* è centrale anche per Petrarca. Possiamo quindi supporre che la definizione di lirica come varietà metrica fosse implicita sia in Boccaccio sia in Petrarca?

Una prova può essere cercata nell'unico passo in cui Petrarca cita espressamente Isidoro di Siviglia.¹³⁶ Francesco possedeva un codice delle *Etimologie* (il Parigino lat. 7595),¹³⁷ ciononostante, le citazioni dirette da Isidoro sono molto rare e quelle non dichiarate restano dubbie.

¹³⁵ Boccaccio (Padoan): 198. In italiano, l'occorrenza del termine *lirica* in Boccaccio è seconda in ordine di tempo solo a quella del *Prologo* del commento dantesco di Guglielmo Maramauro, che lo applica però alla *Commedia* (come Guido da Pisa, ma senza riprendere Isidoro): «E però non senza cagione Dante intitola questa soa opera *Comedia* e per versi lirici, li quali se solean cantare ne la [piazza] da' poeti» (Guglielmo Maramauro [Pisoni–Bellomo]: 79). Nel passo di Maramauro, che è guasto e quindi dubbio, potrebbe essersi verificata un'interferenza con la caratterizzazione dei versi delle tragedie di Seneca in Nicholas Trevet, secondo cui l'uso dei versi lirici è da mettere in rapporto con la volontà di rappresentare le voci discordanti del popolo (vd. sopra la fonte n. 10).

¹³⁶ Su Petrarca, Isidoro e la diffusione delle *Etimologie* nel '300, cf. Chevalier 2008.

¹³⁷ Si tratta del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 7595 (consultabile in rete su *Gallica*), dove a c. 76r si legge: «Lirici poete apotulirin id (est) a varietate carminu(m) unde & lira dicta». Sul codice, acquistato dal padre a Parigi, smarrito e recuperato da Petrarca nel 1347, cf. Petoletti 2003 e Dotti 2011: 133.

L'unica menzione esplicita è in una lettera indirizzata al fratello Gherardo datata 4 dicembre 1349 (dunque probabilmente a ridosso della composizione di *Voi ch'ascoltate*), dove Petrarca riprende il capitolo *De poetis* che contiene la definizione di lirica come varietà metrica. La lettera è per la maggior parte dedicata all'esplicazione e alla giustificazione allegorica del *Bucolicum carmen*, ma comprende anche una più generale definizione della poesia:

theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermem dici, quid nisi poeticum est?¹³⁸

Petrarca ricorda quindi l'opinione di Aristotele, secondo il quale i primi teologi furono poeti, e a partire da essa propone una spiegazione del nome "poeta":

Quod ita esse, ipsum nomen indicio est. Quesitum enim est unde poete nomen descendat, et quanquam varia ferantur, illa tamen clarior sententia est, quia cum olim rudes homines, sed noscendi veri precipueque vestigande divinitatis studio – quod naturaliter inest homini – flagrant, cogitare cepissent esse superiorem aliquam potestatem per quam mortalia regerentur, dignum rati sunt illam omni plusquam humano obsequio et cultu augustiore venerari. Itaque et edes amplissimas meditati sunt, que templa dixerunt, et ministros sanctos, quos sacerdotes dici placuit, et magnificas statuas et vasa aurea et marmoreas mensas et purpureos amictus; ac ne mutus honos fieret, visum est et verbis altisonis divinitatem placare et procul ab omni plebeio ac publico loquendi stilo sacras superis inferre blanditias, numeris insuper adhibitibus quibus et amenitas inesset et tedia pellerentur. Id sane non vulgari forma sed artificiosa quadam et exquisita et nova fieri oportuit, que quoniam greco sermone 'poetes' dicta est, eos quoque qui hac utebantur, poetas dixerunt.¹³⁹

¹³⁸ *Fam.*, X 4 1: 'La poesia non è affatto nemica della teologia. Ti meravigli; poco ci manca ch'io non dica che la teologia è la poesia di Dio: chiamare Cristo ora leone, ora agnello, ora verme, che altro è se non poesia?' (trad. Dotti).

¹³⁹ *Fam.*, X 4 3-4: 'E che è proprio così lo rivela il nome stesso. Fu infatti indagato donde derivi il nome di poeta, e sebbene le opinioni siano varie, questa è tuttavia la più probabile: che un bel giorno gli uomini, rozzi sí ma pieni del desiderio di sapere il vero e soprattutto di conoscere la divinità – che è sentimento naturale nell'uomo – avendo cominciato a convincersi dell'esistere un qualche potere superiore, che governasse le cose mortali, stimarono conveniente che esso fosse venerato con un ossequio più che umano e con un culto più degno. E perciò immaginarono per esso sedi magnifiche, che chiamarono templi, e ministri sacri, che nominarono sacerdoti, e statue stupende e vasi d'oro e mense e marmo e vesti di porpora, e perché l'onore non fosse

Petrarca allega le proprie autorità, ma in realtà segue da vicino i primi due paragrafi del capitolo delle *Etimologie* dal quale trae anche i riferimenti a Varrone e al *De poetis* di Svetonio (il *Tranquillus* di Isidoro). Da Isidoro ricava inoltre l'etimologia di «poetas», benché leggesse nel Par. lat. 7595 la lezione *poetes* in luogo del *poioetes* del testo critico, ritenendo dunque il termine legato al concetto di *exquisita locutio* e non a *poieo* nel senso di *finigo*.¹⁴⁰ Petrarca previene a questo punto una possibile obiezione del fratello ed espone quindi la sua concezione del poeta:

'Possum' dices, 'sancto saltem doctori credere, tamen rigori meo carminis tui dulcedo non convenit'. Noli hoc, frater, opinari: et Veteris Testamenti Patres heroyco atque aliis carminum generibus usi sunt: Moyses Iob David Salomon Ieremias; Psalterium ipsum daviticum, quod die noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc Christianorum poetam nuncupare ausim; quippe quod et res ipsa suggerit et, si nichil hodie michi sine teste crediturus es, idem video sensisse Ieronimum, quamvis sacrum illud poema quod beatum virum, scilicet Cristum, canit nascentem morientem descendentem ad inferos resurgentem ascendentem reversurum, in aliam linguam simul sententia numerisque servatis transire nequiverit. Itaque sententie inservitum est, et tamen adhuc nescio quid metricae legis inest et Psalmorum particulas ut sunt, sic versus vulgo dicimus. Et de antiquis hactenus. Novi autem Testamenti duces, Ambrosium Augustinum Ieronimum, carminibus ac rithmis usos ostendere non operosus labor est, ut Prudentium Prosperum atque Sedulium et ceteros pretermittam [...]. Noli itaque, frater, horrere quod Cristo amicissimis ac sanctissimis viris placuisse cognoscis; sensibus intende, qui si veri salubresque sunt, quolibet stilo illos amplectere.¹⁴¹

senza parole, parve opportuno placare la divinità con parole altisonanti e propiziarsela con un linguaggio ben diverso da quello comune e plebeo, usando anche un certo ritmo, che fosse piacevole ed evitasse la noia. Questo non poté farsi in forma volgare, ma in modo artificioso, nuovo e squisito; e poiché un tal modo si chiama greicamente 'poesia', si dissero 'poeti' quelli che se ne servirono' (trad. Dotti).

¹⁴⁰ Cf. Fenzi 2003: 540-1 n. 26.

¹⁴¹ *Fam.*, X 4 6-8: «- Posso credere a un dottore della Chiesa, ma alla mia rigida regola non si addice la dolcezza del tuo carne. - Non crederlo, o fratello; anche i padri del Vecchio Testamento fecero uso di versi eroici o d'altro genere: Mosè, Giobbe, David, Salomone, Geremia; anche i Salmi di David, che giorno e notte voi cantate, in ebraico sono poesia, sí che non a torto né eleganza io potrei chiamare David poeta dei cristiani; perché il fatto stesso è manifesto e, se oggi proprio non mi vuoi credere senza testimoni, leggo che questa stessa opinione ebbe Giordano, sebbene non si sia sentito la forza di tradurre in altre lingue, mantenendo il tempo e il ritmo, quel sacro poema, che canta l'uomo beato, cioè Cristo, il quale nasce, muore, discende nell'infer-

Petrarca “salta” però la definizione di lirica delle *Etimologie*, forse perché al fine di giustificare la varietà metrica della produzione giovanile ritiene di dover ormai evocare come proprio modello principale i *Salmi*, che nelle sue possibili fonti così come in Boccaccio costituiscono il polo sacro della varietà lirica isidoriana.

Di grande interesse è infine l'epistola in versi indirizzata *Ad Horatium Flaccum lyricum poetam* (*Fam.*, XXIV 10).¹⁴² Non datata, ma collocata da Billanovich attorno agli anni 1365-1366, scritta in asclepiadei minori, «ossia nel metro usato dal poeta di Venosa sia nella prima delle sue odi (a Mecenate) sia nell'ultima e conclusiva del terzo libro», secondo Dotti «rappresenta una riscoperta dell'Orazio lirico a fronte del poeta delle satire, delle epistole e dell'*Ars poetica*, ossia di quei tre libri oraziani che nell'età medievale rappresentavano il vero Orazio».¹⁴³ Questo giudizio, molto diffuso negli studi moderni, è solo in parte corretto: come abbiamo visto, Orazio è ricordato frequentemente nel Medioevo in qualità di lirico e non si può dunque parlare di una riscoperta.¹⁴⁴ Comunque sia,

no, risorge, sale al cielo per poi tornare sulla terra. Perciò si accontentò di riprodurne il senso, e tuttavia resta nella sua traduzione un non so che di ritmico e le frasette dei salmi si chiamano anche oggi versetti. E basti degli antichi. Non sarebbe poi gran fatica mostrare che i padri del Nuovo Testamento, Ambrogio, Agostino, Girolamo, fecero uso di carmi e di ritmi, per non parlare di Prudenzio, di Prospero, di Sedulio e d'altri [...]. Non rifiutare dunque, o fratello, ciò che sai essere piaciuto a uomini santissimi, amici di Cristo; guarda al contenuto, e se è vero e salutare, accoglilo, in qualunque stile sia espresso».

¹⁴² Petrarca possedeva un codice con tutto Orazio (il Laurenziano XXXIV 1).

¹⁴³ Petrarca (Dotti 2009): 3565. Per la datazione, cf. Billanovich 1947: 40-1.

¹⁴⁴ Si dovrebbe forse tornare a riflettere sulla presenza di Orazio “lirico” nel Medioevo, considerato di solito in subordine al “satiro” inteso come l'autore delle *Satire*, delle *Epistole* e dell'*Ars*. Secondo Feo: «Nolhac [...] s'accorse subito che l'umanista [Petrarca] abbandonava o piuttosto capovolgeva il giudizio e i gusti degli uomini del Medioevo come espressi intorno al 1280 da Ugo di Trimberg [...] nel *Registrum multorum auctorum*, vv. 116-123» (Feo 1998: 414b; considerazioni analoghe in Brugnoli 1996: 22-4). Dal punto di vista adottato in questo saggio, l'Orazio lirico ricopre un ruolo fondamentale durante tutto il Medioevo e il giudizio di Petrarca non sarebbe per nulla rivoluzionario; è d'altronde improbabile che Orazio fosse conosciuto solo per le *Satire*, poiché la tradizione manoscritta trasmette di solito il *corpus* oraziano completo (cf. Villa 1993: 94-5). Inoltre, come si è visto, anche per san Girolamo Orazio è «satiricus et lyricus poeta» (cf. Friis-Jensen 1988 e Friis-Jensen 1990). Si noti che già secondo Leopardi, nella dissertazione *Della fama di Orazio presso gli antichi* (1816), nei tempi antichi

l'epistola è strutturata come un catalogo o *collage* di luoghi oraziani; Petrarca immagina di seguire il poeta latino nella visita ai luoghi e ai personaggi delle sue opere "liriche" e alla fine lo rappresenta intento a "incantare il cielo" con il suo *vario carmine* (vv. 118-137)¹⁴⁵:

Pronum te viridi cespite, fontium Captantem strepitus et volucrum modos, Carpentem riguo gramine flosculos,	120
Nectentem facili vimine palmites, Tendentem tenui pollice barbiton, Miscentem numeros pectine candido, Mulcentem vario carmine sidera	
Ut vidi, invidiam mens vaga nobilem Conceptit subito, nec peperit prius Quam te per pelagi stagna reciproci, Perque omnes scopulos monstraque fluctuum Terrarumque sequens limite ab indico	125
Vidi Solis equos surgere nitidos, Et serum Oceano mergier ultimo. Tecum trans Boream transque Notum vagus, Iam seu fortuitas ducis ad insulas, Seu me Romuleis arcibus invehis,	
Totis ingenii gressibus insequor. Sic me grata lyre fila trahunt tue, Sic mulcet calami dulcis acerbitas.	130 135

Il verso «Mulcentem vario carmine sidera» è reso da Dotti con 'cantare versi capaci d'incantare il cielo'. La traduzione non coglie però a mio giudizio l'elemento forse più importante: Petrarca utilizza infatti l'espressione *vario carmine* – che possiamo a questo punto definire di

Orazio non era «in quella nominanza altissima che per noi si crede» (il testo in Brugnoli 1996: 85).

¹⁴⁵ Petrarca (Dotti 2009): 3572: 'Quand'io ti vidi giacere su una verde zolla intento ad ascoltare il mormorio delle fonti e il canto degli uccelli, a cogliere fiori tra le umide erbe intessendo serti di flessibili vincastri, oppure a trarre suoni melodiosi dalla cetra e a cantare versi capaci d'incantare il cielo, nella mia fantasia concepì subito una nobile invidia, ma non mi produssi prima che seguendoti per le distese del mare che sempre rifluisce, per tutti gli scogli e i mostri marini e della terra, se non avessi visto i nitidi cavalli del Sole sorgere dall'estremo limite orientale e tornare ad immergersi nell'ultimo Oceano. Ormai verrò con te oltre Borea e oltre Noto; sia che tu mi voglia condurre nelle Isole Fortunate o riportarmi ad Anzio dove batte l'onda del mare, o trascinarli sulle rocce di Roma sarò sempre spiritualmente con te, tanto mi attraggono le corde della tua lira e tanto mi lusinga la dolce acerbità del canto'.

ascendenza isidoriana – proprio nel punto in cui riprende i versi conclusivi della prima ode a Mecenate [«Quod si me lyricis uatibus inseres, / sublimi feriam sidera uertice», I 1 35-36 ('Che se tu mi collochi nella schiera dei poeti lirici, leverò il capo fino a toccare le stelle')], dove si tratta appunto della definizione di poeta lirico. Il passo dell'epistola andrebbe quindi tradotto con 'cantare versi varî capaci d'incantare il cielo'. Secondo Petrarca interprete di Orazio, il poeta lirico, come precisa l'intestazione dell'epistola, mescola il dolce all'amaro componendo versi varî con la lira, che nelle fonti medievali dipendenti da Isidoro è varia anche perché produce con le sue corde suoni differenti.¹⁴⁶ Nell'epistola la varietà è probabilmente da intendere prima di tutto in senso tematico, dato che la raccolta di passi oraziani sembra sottolineare l'estrema eterogeneità del *corpus*; ma è anche, nei fatti, metrica, giacché le opere alle quali Petrarca fa più spesso allusione sono diverse tra loro anche dal punto di vista formale. Come spiega Bettarini:

Anche nel *Canzoniere*, il grande Libro che per la prima volta nella letteratura romanza raccoglie le «rime sparse» del 'genere' lirico in un disegno retrospettivamente unitario sotto il segno dell'Eros-frustrazione, la materia non è tutta Amore, mescolandosi nell'eventuale 'racconto' vari e diversi amori, come l'amicizia, la passione civile, il gusto per l'invettiva [...]. *l'amor Sapientiae* [...].¹⁴⁷

Il primo sonetto del *Canzoniere* può essere quindi letto come una rubrica attraverso la quale Petrarca si propone di definire le coordinate del genere letterario che sta raccogliendo, un genere caratterizzato dalla varietà metrica, stilistica e tematica e che riflette le oscillazioni e le trasformazioni dell'animo del poeta (si ricordi che per Corrado di Hirsau dalla *lirica* viene «delirus qui variatur ab eo quod fuerat»). Le rime *sparsae* e lo stile *vario* non sono tuttavia una caratteristica distintiva del *Canzoniere* ma una costante della produzione poetica dei poeti romanzi; la *varietas* dei *fragmenta* non è «naturale»: ¹⁴⁸ probabilmente dipende invece dalla definizione del genere lirico che il Medioevo aveva ereditato dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia.

¹⁴⁶ Sull'influenza del modello delle raccolte oraziane e dei poeti elegiaci latini su Petrarca, cf. Rico 1988.

¹⁴⁷ *Canzoniere* (Bettarini), I: X-XI.

¹⁴⁸ *Ibì*: XI.

5. IL DESTINO DELLA VARIETÀ LIRICA

Il concetto di varietà lirica in Petrarca sembrerebbe inoltre costituire il punto di raccordo tra il paradigma classico della lirica come ‘poesia cantata al suono della lira’ e quello moderno di ‘poesia dell’interiorità’. Gli studiosi che tra Cinque e Seicento hanno fondato il paradigma moderno erano infatti interessati principalmente a collocare la produzione volgare petrarchesca nel quadro teorico della poetica aristotelica; ed è allora che cominciano ad affermarsi «la categoria unitaria di lirica e il sistema moderno dei generi».¹⁴⁹ A differenza degli interpreti otto-novecenteschi, che hanno messo l’accento soprattutto sull’uniformità e sul monolinguisimo di Petrarca in opposizione alla varietà tematica e linguistica di Dante, i lettori antichi consideravano Petrarca il campione della varietà metrico-formale e della molteplicità degli affetti. Il paradigma moderno della lirica nasce quindi da una sintesi tra elementi formali e contenutistici. In opposizione a una relativa restrizione delle possibilità metriche determinata dall’imitazione delle forme petrarchesche, lo studio dei classici e la riscoperta delle forme liriche antiche prelude infatti a un rinnovamento delle strutture poetiche, specie nel caso della canzone.¹⁵⁰ Come spiega Mazzoni:

Il concetto moderno [di lirica] ha un’origine e una storia: è infatti coevo alla divisione della letteratura in tre categorie teoriche che si afferma fra la seconda metà del Settecento e l’inizio dell’Ottocento nella cultura tedesca e inglese, sostituendo in pochi decenni le partizioni nate nella cultura antica ma ancora vive nel classicismo settecentesco, e diffondendosi in tutta Europa secondo innumerevoli varianti, diverse nelle sfumature ma simili nella sostanza.¹⁵¹

Tuttavia, negli stessi autori nei quali prende a diffondersi la nozione di lirica come espressione della soggettività riaffiora ancora il paradigma

¹⁴⁹ Mazzoni 2005: 55. Secondo Croce 1958: 108: «Fu opera della Poetica italiana del cinquecento lo stabilimento della lirica come terzo genere di carattere imitativo o rappresentativo al pari degli altri due che soli gli antichi teorici avevano conosciuti o ai quali solamente avevano dato questo risalto». Sulla *Poetica*, cf. Alfano 2001 e Procaccioli 2011. Nel Cinquecento l’aristotelismo s’intreccia con la tradizione platonica (cf. Alfano 2006: 159 ss.). Cf. in generale Vasoli 1968: 390-6, e Javitch 1999.

¹⁵⁰ Cf. Guidolin 2010: 435 ss. Il fenomeno si verifica anche nel caso del riuso di temi della lirica classica.

¹⁵¹ Mazzoni 2005: 43-4.

medievale della varietà lirica.¹⁵² Come accadeva già parzialmente in Petrarca, la varietà metrica e la varietà dei sentimenti tendono a sovrapporsi nella definizione moderna del genere lirico. Tra Quattro e Cinquecento, riprendendo la teorizzazione della retorica classica e in particolare di Cicerone, la *varietas* torna inoltre a essere utilizzata come criterio estetico generale: dalla prassi poetica del *Furioso* e di Francesco Colonna agli scritti teorici di Bembo, Erasmo e di Leon Battista Alberti, la varietà stilistica traduce la molteplicità del mondo e della natura ed è ritenuta una componente fondamentale della pittura, dell'arte teatrale e dell'oratoria.¹⁵³ Ciononostante, la varietà era già percepita nel Medioevo come un elemento imprescindibile della definizione di lirica: è quindi possibile ipotizzare che il paradigma moderno si sia sviluppato in rapporto con la definizione isidoriana quando i teorici cinquecenteschi, che sulla base della *Poetica* di Aristotele si erano posti il problema di definirne l'oggetto dell'imitazione, trovandosi di fronte a un *corpus* obiettivamente eterogeneo e continuando a utilizzare la definizione isidoriana ereditata dal Medioevo, elaborarono un'idea di lirica come imitazione della varietà degli affetti. La varietà, che già in Petrarca rappresentava le oscillazioni dell'animo del poeta, venne quindi utilizzata per collocare il genere lirico all'interno del sistema classificatorio aristotelico: se la poesia è imitazione, la lirica, in quanto costituzionalmente eterogenea sul piano metrico, stilistico e tematico, imita la varietà degli affetti. In tal modo, le caratteristiche oggettive del genere lirico furono reinterpretate in epoca moderna da un punto di vista soggettivo.

Il percorso dal paradigma classico a quello moderno passa attraverso l'idea isidoriana di varietà lirica.¹⁵⁴

Marco Grimaldi

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

¹⁵² Cf. in generale Frezza 2001.

¹⁵³ Cf. in generale Gardini 2010: 254-70, e de Courcelle 2001. Su Ariosto, cf. Javitch 2005.

¹⁵⁴ Anche l'*Estetica* di Hegel, comunemente ritenuta paradigmatica per la concezione moderna, reca importanti tracce residuali del concetto di varietà lirica [cf. Hegel (Merker): 1504-5]. Per un'analisi più approfondita rimando a Grimaldi in c. s. e alla citata comunicazione *Dante lirico e non lirico*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aratore (McKinlay) = Aratoris Subdiaconi, *De actibus apostolorum*, ex recensione Arturi Patch McKinlay, Vindobonae, Hoelder · Pichler · Tempsky, 1951.
- Benvenuto (Lacaita) = Benvenuti De Rambaldis De Imola, *Comentum super Dantis Aldigberij comoediam*, nunc primum integre in lucem editum curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, Barbera, 1887, 5 voll.
- Bernard d'Utrecht (Huygens) = Bernard d'Utrecht, *Commentum in Theodolum*, in *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau, Dialogus super auctores*, édition critique entièrement revue et augmentée par Robert B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970: 55-69.
- Bernart d'Auriac (Hershon) = *Les troubadours de Béziers*, introductions, textes, notes par Cyril P. Hershon, Béziers, Société Archéologique, scientifique et littéraire de Béziers, 2001.
- Bernart Marti (Beggiato) = *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a c. di Fabrizio Beggiato, Modena, Mucchi, 1984.
- Boccaccio (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Vittore Branca (a c. di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. VI, 1965.
- Bonagiunta (Menichetti) = Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, ed. critica e commento a c. di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Canzoniere* (Bettarini) = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di Marco Santagata, nuova ed. aggiornata, Milano, Mondadori, 1996.
- Canzoniere* (Stroppa) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Sabrina Stroppa, introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
- Canzoniere* (Vecchi Galli) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Paola Vecchi Galli, Milano, BUR, 2012.
- Cassiodoro = Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Expositio psalmodum*, Turnhout, Brepols, vol. II, t. 2, 1958.
- Cecchini–Prunai 1942 = *Chartularium studii senensis*, a c. di Guido Cecchini, Giulio Prunai, Siena, R. Università, 1942.
- Mazzucchi 2002 = *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Gerolamini di Napoli*, a c. di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2002, 2 voll.

- Corrado di Hirsau (Marchionni) = Corrado di Hirsau, *Dialogo sugli autori*, introduzione, testo, traduzione e note di commento a c. di Roberta Marchionni, Pisa · Roma, Fabrizio Serra, 2008.
- Corrado di Mure (van de Loo) = Conradi de Mure, *Fabularius*, cura et studio Tom van de Loo, Turnhout, Brepols, 2006.
- Dante (Fenzi) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano, Francesco Montuori, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Dante (Marigo) = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo [...], terza ed. con appendice di aggiornamento a c. di Pier Giorgio Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Dante (Mengaldo) = Dante Alighieri, *Opere minori*, t. II, a c. di Pier Vincenzo Mengaldo *et alii*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1979.
- Dante (Tavoni) = *De vulgari eloquentia*, a c. di Mirko Tavoni, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I. *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a c. di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2010.
- De metris* (Keil) = *Grammatici latini*, ex recensione Henrici Keilii, vol. VI. *Scriptores artis metricae*, Hildesheim, Olms, 1961 (rist. ed. Leipzig, Teubner, 1874).
- Dionigi di Alicarnasso (Aujac–Lebel) = Dionysius Halicarnassensis, *La composition stylistique*, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Maurice Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- Giovanni Balbi = Joannes Balbus, *Catholicon*, Westmead, Gregg International Publishers Limited, 1971 [rist. anast. dell'ed. Mainz, Gutenberg, 1460].
- Giovanni di Garlandia = *Opus synonymorum*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 150. B. Lanfranci Cantuariensis Archiepiscopi, *Opera Omnia* [...] accurrante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 1577-90.
- Giovanni di Garlandia (Lawler) = *The «Parisiana Poetria» of John of Garland*, ed. with introduction, translation, and notes by Thomas Lawler, New Haven · London, Yale University Press, 1974.
- Girolamo = Sancti Eusebii Hieronymi, *Epistulae*, recensuit Isidorus Ilberg, New York · London, Johnson Reprint, 1961 (rist. ed. Vindobonae · Lipsiae, F. Tempsky · G. Freytag, 1910-1918).
- Guilhem de Montanhagol (Ricketts) = *Les Poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, éd. par Peter T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964.
- Giulio Camillo (Grohovaz) = Valentina Grohovaz, *L'«Esposizione sopra 'l primo et secondo sonetto del Petrarca» di Giulio Camillo Delminio*, «Studi petrarcheschi» 16 (2003): 197-244.
- Giulio Camillo (Zaja) = Giulio Camillo, *Chiose al Petrarca*, a c. di Paolo Zaja, Padova, Antenore, 2009.

- Guglielmo Maramauro (Pisoni–Bellomo) = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'«Inferno» di Dante Alligieri*, a c. di Pier Giacomo Pisoni, Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.
- Guido d'Arezzo (Rusconi) = Guido d'Arezzo, *Le opere*, introduzione, traduzione e commento a c. di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Guido da Pisa (Rinaldi–Locatin) = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, a c. di Michele Rinaldi, appendice a c. di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 tt.
- Guiraut Riquier (Longobardi) = Monica Longobardi, *I «Vers» del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi mediolatini e volgari» 29 (1982-1983): 17-161.
- Guiraut Riquier (Mölk) = Guiraut Riquier, *Las cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Heidelberg, Winter, 1962.
- Hegel (Merker) = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, ed. italiana a c. di Nicolao Merker, trad. di Nicolao Merker, Nicola Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Keller 1967 = *Pseudacronis Scholia in horatium vetustiora* (1902), recensuit Otto Keller, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1967, 2 voll.
- Isidoro di Siviglia (Valastro Canale) = Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a c. di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2008, 2 voll.
- Marshall 1977 = *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and associated texts*, ed. by John H. Marshall, London, Oxford University Press, 1972.
- Nicola Trivet (Ussani) = Nicholas Trivet, *Expositio Herculis Furentis*, edidit Vincentius Ussani, Romae, in aedibus Athenae, 1969.
- Orazio (Fedeli) = Q. Orazio Flacco, *Le opere*, vol. II, t. 3. *Le epistole, L'arte poetica*, testo critico di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, t. 4. *Le epistole, L'arte poetica*, commento di Paolo Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato · Libreria dello Stato, 1997.
- Papia = *Papias vocabulista*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966 (rist. ed. Venetiis, Philippus Pincius, 1476).
- Peire d'Alvernhe (Fratta) = Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a c. di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- Peire Vidal (Avalle) = Peire Vidal, *Poesie*, ed. critica e commento a c. di d'Arco Silvio Avalle, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Petrarca (Dotti 2004) = Francesco Petrarca, *Le Familiari. Libri I-V*, a c. di Ugo Dotti, con la coll. di Felicita Audisino, t. 1, Torino, Aragno, 2004.
- Petrarca (Dotti 2009) = Francesco Petrarca, *Le Familiari. Libri XXI-XXIV*, a c. di Ugo Dotti con la coll. di Felicita Audisino, t. 5, Torino, Aragno, 2009.
- Petrarca (Nota) = Pétrarque, *Lettres de la vieillesse. Tome IX. Livres XII-XV*, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Jean-Yves Boriaud, présentation, notices et notes de Ugo Dotti mises en français par Frank La Brasca, Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

- Pietro Camaldolese (Sivo) = Vito Sivo, *Le «Introductiones de notitia versificandi» di Paolo Camaldolese (testo inedito del sec. XII ex.)*, «Studi e ricerche» 5 (1982): 119-49.
- Rabano Mauro = *De universo*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 111. B. Rabani Mauri, *Operum secundae partis continuatio* [...] accurante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 9-614.
- Terenziano Mauro (Cignolo) = Terentianus Maurus, *De litteris, de syllabis, de metris*, a c. di Chiara Cignolo, Hildesheim, Olms, 2002.
- Ugo di San Vittore (Baron) = Hugonis de Sancto Victore, *De grammatica*, in Id., *Opera propaedeutica, Practica geometriae, De grammatica, Epitome Dindimi in philosophiam*, éd. par Roger Baron, Notre Dame, Univ. Notre Dame Press, 1966.
- Ugucione (Cecchini) = Ugucione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps a c. di Enzo Cecchini, Guido Arbizzoni *et alii*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Vincenzo di Beauvais = Vincent de Beauvais, *Speculum quadruplex, sive speculum maius: naturale, doctrinale, morale, historische*, Douai, ex Officina typographica Baltazaris, 1624 (rist. anast. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964-1965).

LETTERATURA SECONDARIA

- Abardo 2003 = Rudy Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in Aa.Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 321-75.
- Alfano 2001 = Giancarlo Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla «Poetica» di Aristotele*, «Filologia e critica» 26 (2001): 187-209.
- Alfano 2006 = Giancarlo Alfano, «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni Sorelle»*, «Quaderns d'Italia» 11 (2006): 147-79.
- Antonelli 2002 = *La lirica classica e noi. Undici domande di Roberto Antonelli a Maria Grazia Bonanno e Luigi Enrico Rossi*, «Critica del testo» 5/1 (2002): 265-96.
- Antonelli 2013 = *L'«invenzione» dell'Io lirico*, in Id., *L'Occidente e l'amore. Corso di linguistica e filologia romanza 2012-2013*, Roma, Bagatto, 2013.
- Asperti 2002 = Stefano Asperti, *La tradizione occitanica*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002: 521-44.
- Asperti 2004 = Stefano Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, «Cultura neolatina» 64 (2004): 475-525.
- Astell 1990 = Ann W. Astell, *The Song of Songs in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

- Auvray 1902 = L. Auvray, *Un poème rythmique et une lettre d'Etienne de Tournai*, in *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (rist. ed. Paris, Picard, 1902): 279-91.
- Avalle 1993 = d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc* (1961), nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Baranski 2011 = Zygmunt G. Baranski, *Dante "poeta" e "lector": "poesia" e "riflessione tecnica" (con divagazioni sulla «Vita nova»)*, «Critica del Testo» 15/1 (2011): 81-110.
- Barbantani 1993 = Silvia Barbantani, *I poeti lirici del canone alessandrino nell'epigrammatica*, «Aevum Antiquuum» 3 (1993): 5-97.
- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt hrsg. von Henri Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Bec 1977-1978 = Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge, XII^e-XIII^e siècles. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux: études et texte*, Paris, Picard, 1977-1978, 2 voll.
- Beltrami 1995 = Pietro G. Beltrami, *Elementi unitari nella metrica romanza medievale. Qualche annotazione in margine ad una «Storia del verso europeo»*, in Francesco Stella (a c. di), *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata, 4 maggio 1994*, prefazione di Claudio Leonardi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana · Fondazione Ezio Franceschini, 1995: 75-101.
- Bergner 1983 = Heinz Bergner, *Einleitung*, in Heinz Bergner (hrsg. von), *Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen*, vol. I/1. *Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs*, Stuttgart, Reclam, 1983.
- Bernardelli 2002 = Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita & Pensiero, 2002.
- Bernardi 2007 = Marco Bernardi, *Orazio e i trovatori: le glosse provenzali del ms. Par. lat. 7979*, «Critica del Testo» 10/3 (2007): 201-34.
- Bertolucci 1978 = Valeria Bertolucci, *Il Canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier*, «Medioevo romanzo» 5 (1978): 216-57.
- Bertolucci 1991 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali* (1991), in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2009: 151-72.
- Billanovich 1947 = Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato*, vol. I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947.
- Billy 1989 = Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, PULM, 1989.

- Billy 2005 = Dominique Billy, *Amour et contrafacture dans la poésie des troubadours*, in Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005: 11-32.
- Black 2001 = Robert Black, *Humanism and Education in medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2001.
- Black 2007 = Robert Black, *Education and Society in Florentine Tuscany*, Leiden, Brill, 2007.
- Boffey 2005 = Julia Boffey, *What to Call a Lyric? Middle English Lyrics and their Manuscript Titles*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 83/3 (2005): 671-83.
- Bonanno 1995 = Maria Grazia Bonanno, *L'io lirico greco e la sua identità (anche biografica?)*, in Italo Gallo, Luciano Nicastrì (a c. di), *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995: 23-39.
- Bonvin 1929 = Ludwig Bonvin, *The "Measure" in Gregorian Music*, «The Musical Quarterly» 15/1 (1929): 16-28.
- Bornmann 1998 = Fritz Bornmann, *variatio*, in *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, vol. II: 948-50.
- Brugnoli 1996 = Giorgio Brugnoli, *Da Orazio lirico a Leopardi*, Venosa, Edizioni Osanna, 1996.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Capovilla 1998 = Guido Capovilla, «*Sí vario stile*». *Studi sul canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.
- Carapezza 1990 = Francesco Carapezza, *Un genere "cantato" della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova rivista di letteratura italiana» 2 (1999): 321-54.
- Carrai 2005 = Stefano Carrai, *Petrarca e l'invenzione del «Canzoniere»*, in Francesco Bruni (a c. di), «*Vaghe stelle dell'orsa...*». *L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005: 119-29.
- Castano 2001 = Rossana Castano, *Sulla struttura della canzone trobadorica*, «Rivista di studi testuali» 3 (2001): 113-25.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra "salut" e "canço"*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanzo del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, Unipress, 2009, vol. I: 155-74.
- Cherchi 2008 = Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Chevalier 2008 = Jean Frédéric Chevalier, *Remarques sur la réception des «Étymologies» d'Isidore de Séville au "Trecento"*, «Cahiers de recherches médiévales» 16 (2008), consultabile on line all'indirizzo: <http://crm.revues.org/10692>.

- Croce 1958 = Benedetto Croce, *La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento*, in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958, vol. II: 108-17.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- de Courcelle 2001 = Dominique de Courcelle (éd. par), *La "Varietas" à la Renaissance*. Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale des Chartes, Paris, 27 avril 2000, Paris, l'École Nationale des Chartes, 2001.
- de Jonge 2008 = Casper C. de Jonge, *Between Grammar and Rhetoric. Dionysus of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*, Leiden · Boston, Brill, 2008.
- De Lollis 1904 = Cesare De Lollis, *Dolce stil novo e «Noel dig de nova maestria»*, «Studi medievali» 1 (1904): 5-23.
- Dotti 2011 = Ugo Dotti, *Le due 'biblioteche' di Francesco Petrarca*, in Frank La Brasca (éd. par), *La bibliothèque de Pétrarque*, Turnhout, Brepols, 2011: 131-41.
- Drijepondt 1979 = Henri Louis Fernand Drijepondt, *Die antike Theorie der "variety". Dynamik und Wechsel im Auf und Ab als Charakteristikum von Stil und Struktur*, Hildesheim · New York, Olms, 1979.
- Dyer 1998 = Joseph Dyer, «*Tropis semper variantibus*». *Compositional Strategies in the Offertories of Old Roman Chant*, «Early Music History» 17 (1998): 1-60.
- Elfassi-Ribémont 2008 = Jacques Elfassi, Bernard Ribémont, *La réception d'Isidore de Séville durant le Moyen Âge tardif (XII^e-XV^e s.)*, «Cahiers de recherches médiévales» 16 (2008): 1-5.
- Elwert 1983 = Wilhelm Theodor Elwert, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I. *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olshki, 1983: 389-409.
- Fajardo-Acosta = Fidel Fajardo-Acosta, *Courty Seductions, Modern Subjections. Troubadour Literature and the medieval Construction of the Modern World*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2010.
- Fantham 1987 = Elaine Fantham, *Varietas and Satietas; «De Oratore» 3.96-103 and the Limits of Ornatus*, «Rhetorica» 6/3 (1987): 275-90.
- Favati 1975 = Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Fedeli 1989 = Paolo Fedeli, *Le intersezioni dei generi e dei modelli*, in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I. *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989: 375-7.
- Fenzi 2003 = Enrico Fenzi, *Platone, Agostino, Petrarca* (2001), in Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003: 519-22.
- Ferrari 1992 = Anna Ferrari, *Peire Vidal ou "de la perfection"*, in Gérard Gouiran (éd. par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpel-

- lier, 20-26 septembre 1990, Centre d'études occitanes de l'Université de Montpellier, 1992, vol. III: 879-91.
- Ferretti Cuomo 2008 = Luisa Ferretti Cuomo, *Parole di Dante: di alcuni contatti con le «Derivationes» di Ugucione da Pisa*, in Roger Wright (éd. par), *Latin vulgare – latin tardif VIII*. Actes du VIII^e colloque international sur le latin vulgare et tardif, Oxford, 6-9 septembre 2006, Hildesheim · Zürich · New York, Olms · Weidmann, 2008: 570-7.
- Feo 1998 = Michele Feo, s.v. *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, vol. III: 405-25.
- Feo 2001 = Michele Feo, «*In vetustissimis cedulis*». *Il testo del postscriptum della senile XIII 11 y e la "forma Malatesta" dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Quaderni petrarcheschi» 11 (2001): 119-48.
- Folena 2002 = Gianfranco Folena, *Dante e la teoria degli stili* (1991), in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bologna, Bollati Boringhieri, 2002: 199-228.
- Foresti 1931 = Arnaldo Foresti, *Per il testo della seconda edizione del «Canzoniere» del Petrarca. Nota terza*, «La Bibliofilia» 33 (1931): 433-58.
- Franceschini 2011 = Fabrizio Franceschini, s.v. *Guido da Pisa*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi. I/2. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma, Salerno Editrice, 2011: 268-82.
- Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Frezza 2001 = Guglielmo Frezza, *Sul concetto di "lirica" nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane» 53 (2001): 278-94.
- Friis-Jensen 1988 = Karsten Friis-Jensen, «*Horatius lyricus et ethicus*». *Two Twelfth-Century School Texts on Horace's Poems*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin» 57 (1988): 81-147.
- Friis-Jensen 1990 = Karsten Friis-Jensen, *The «Ars Poetica» in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendome, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin» 60 (1990): 319-88.
- Fritz 2011 = Jean Marie Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Paris, Droz, 2011.
- Fusi 2009 = *Nota introduttiva* alla sezione *La lirica*, in Piergiorgio Parroni (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. VI. *I testi*, t. 1. *La poesia*, a c. di A. Fusi et alii, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Gallo 1974 = Italo Gallo, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il "canone" alexandrino*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 17 (1974), 91-112.
- Gardini 1997 = Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- Gardini 2010 = Nicola Gardini, *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

- Gehl 1989 = Paul F. Gehl, *Latin readers*, «Scrittura e civiltà» 13 (1989): 387-440.
- Gentili 1991 = Bruno Gentili, *Lirica e tragedia: comunicazione e interpretazione*, in Aa.Vv., *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1991, vol. I: 21-36.
- Gentili-Catenacci 2010 = Bruno Gentili, Carmine Catenacci (a c. di), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Giola 2011 = Marino Giola, *Dante e la lessicografia mediolatina. Le «Derivationes» di Ugucione da Pisa tra la «Commedia» e i suoi antichi commentatori: un esperimento di spoglio*, «Versants» 58/2 (2011): 189-213.
- Gorni 1984 = Guglielmo Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, vol. III. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984: 439-518.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 1999-2007, 7 voll.
- Grimaldi 2013 = Marco Grimaldi, *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania» 131 (2013): 200-11.
- Grimaldi in c. s. = *La varietà lirica dal Cinquecento a Leopardi*, in c. s.
- Guidolin 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- Jacomuzzi 1977 = Angelo Jacomuzzi, *Il primo sonetto del «Canzoniere»*, in Aa.Vv., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma, 1977, vol. IV: 41-58.
- Javitch 1999 = Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth Century Italy*, in Glyn P. Norton (ed. by), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999, vol. III: 52-65.
- Javitch 2005 = Daniel Javitch, *The Poetics of "Variatio" in Ariosto's «Orlando Furioso»*, «Modern Language Review» 66 (2005): 1-19.
- Jeffreys 1994 = Mark Jeffreys, *Songs and Inscriptions: Brevity and the Idea of Lyric*, «Texas Studies in Literature and Language» 36 (1994): 117-34.
- Kroll 1924 = Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 1924.
- Kugel 1990 = James L. Kugel, *The Idea of biblical Poetry. Parallelism and its History*, London, Yale Univ. Press, 1981.
- Lannutti 2008 = Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo» 32/1 (2008): 3-28.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Questioni di identità del genere lirico*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, interpretazioni, tradizioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, Unipress, 2009, vol. II: 921-40.

- Maltby 1991 = Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Cairns, 1991.
- Mari 1901 = Giovanni Mari, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, «Studj di Filologia Romanza» 8 (1901): 35-88.
- Martina 1984 = Andrea Martina, s.v. *Giovanni Balbi da Genova*, in *Enciclopedia dantesca*, II ed. riveduta, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. III: 184-5.
- Mastrocola 1991 = Paola Mastrocola, *La forma vera. Petrarca e un'idea di poesia*, presentazione di Giorgio Barberi Squarotti, Bari, Laterza, 1991.
- Mazzoni 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in Aa.Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 77-99.
- Mercuri 1987 = Roberto Mercuri, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987: 229-455.
- Mercuri 2003 = Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, «Critica del Testo» 6/1 (2003): 67-92.
- Miller 1994 = Paul A. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London · New York, Routledge, 1994.
- Morelli 1990 = Giuseppe Morelli, *Per una nuova edizione del «De metris» di Afonio*, «Bollettino dei Classici» 11 (1990): 185-203.
- Nardi 1996 = Paolo Nardi, *L'insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV. Tentativi e realizzazioni dalle origini alla fondazione dello Studio generale*, Milano, Giuffrè, 1996.
- Nardi 1983 = Paolo Nardi, *Comune, impero, papato*, «Bullettino senese di storia patria» 90 (1983): 78-83.
- Noferi 1974 = Adelia Noferi, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere Italiane» 26/2 (1974): 165-79.
- Orelli 1990 = Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990.
- Paden 2000 = William D. Paden, *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in William D. Paden (ed. by), *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, Urbana, Chicago, Univ. of Illinois Press, 2000: 21-65.
- Pancheri 2008 = Alessandro Pancheri, *Ramificazioni "malatestiane". 1. Due discendenti del Laurenziano XLI. 17*, «Studi di filologia italiana» 66 (2008): 35-73.
- Paolazzi 1998 = Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita & Pensiero, 1998.

- Pasquini 1995 = Emilio Pasquini, *Il «dolce stil novo»*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. II. *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 649-721.
- Pazzaglia 1967 = Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, Le Lettere, 1967.
- Pelosi 2003 = *Sincronia e diacronia delle rime nei sonetti petrarcheschi*, in Praloran 2003: 505-29.
- Perugi 2011 = Maurizio Perugi, *La poésie des troubadours. Un modèle européen de civilisation littéraire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.
- Petoletti 2003 = Marco Petoletti, *Petrarca, Isidoro e il Virgilio ambrosiano. Note sul Par. lat. 7595*, «Studi petrarcheschi» 16 (2003): 1-48.
- Picone 2006 = Michelangelo Picone, *Dante e Ugucione*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bulletin du Cange)» 64 (2006): 268-75.
- Pirrotta 1984 = Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Praloran 2003 = Marco Praloran (a c. di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma · Padova, Antenore, 2003.
- Praloran 2013 = Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, a c. di Arnaldo Soldani, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Procaccioli 2011 = Paolo Procaccioli, *La diffusione della «Poetica» di Aristotele nel Cinquecento*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla restaurazione*, a c. di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011: 170-4.
- Pulsoni 1998 = Carlo Pulsoni, *La tecnica compositiva nei «Rerum vulgarium». Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto, 1998.
- Pulsoni 2007 = Carlo Pulsoni, *Appunti sul ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, «L'Ellisse» 2 (2007): 29-99.
- Ribémont 2001 = Bernard Ribémont, *Les origines des encyclopédies médiévales. D'Isidore de Séville aux Carolingiens*, Paris, Champion, 2001.
- Riché 1989 = Pierre Riché, *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 1989.
- Rico 1976 = Francisco Rico, «Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». *Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»*, «Medioevo romanzo» 3/1 (1976): 101-38.
- Rico 1988 = *Prólogos al «Canzoniere»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 18/3 (1988): 1071-104.
- Rico 2013 = Francisco Rico, «Tant fort gramavi», «Romania» 131 (2013), 452-66.
- Rösler 1985 = Wolfgang Rösler, *Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'«io» nella lirica greca arcaica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 19/1 (1985): 131-44.
- Rossi 1988 = Luca Carlo Rossi, *Petrarca dantista involontario*, «Studi petrarcheschi» 5 (1988), 301-16.

- Santagata 1989 = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.
- Santagata 1992 = Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Sapegno 1999 = Maria Serena Sapegno, *Petrarca e lo «stile» della Poesia*, Roma, Bagatto, 1999.
- Savoca 2008 = Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008.
- Schück 1865 = J. Schück, *Dantes classische Studien und Brunetto Latini*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik» 92 (1865): 253-89.
- Somelli 2002 = Lorenzo Somelli, *Teoria e prassi della canzone dantesca*, «Rivista di studi danteschi» 2 (2002): 3-32.
- Spearing 2005 = Anthony C. Spearing, *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Stotz 2005 = Peter Stotz, «*Quod diversa metro non describuntur eodem*». *Charakter und Ausdruckswert der Versmasse im Lateinischen nach spätantiken und mittelalterlichen Texten*, in Manuel C. Díaz y Díaz, José M. Díaz de Bustamante (ed. por), *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*. Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee”, Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005: 917-34.
- Switten–Chickering 1988-1989 = Margaret Switten, Howell Chickering (ed. by), *The Medieval Lyric: Anthologies and Cassettes for Teaching*, a Project Supported by the National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College, 3 Anthologies; Commentary volume; 5 compact discs, South Hadley, MA, Mount Holyoke College, 1988-1989.
- Tomiche 2010 = Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Garnier, 2010.
- Vasoli 1968 = Cesare Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in Aa.Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1968, vol. I: 325-433.
- Villa 1993 = Claudia Villa, *Dante lettore di Orazio*, in Amilcare A. Iannucci (a c. di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993: 87-106.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, Inf. IV e Purg. XXII)* (2000), in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009: 17-37.
- Wilkins 1951 = Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the Canzoniere and other Petrarchan Studies*, Roma, Storia e letteratura, 1951.
- Ziolkowski 2006 = Jan M. Ziolkowski, *Il libro e la nota: il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), «*Liber*», «*fragmenta*», «*libel-*

lus” prima e dopo Petrarca. In ricordo di d’Arco Silvio Avalle, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006: 55-68.
Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.

RIASSUNTO: Il saggio analizza la diffusione della definizione di lirica contenuta nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, che si fondava sulla varietà formale. Si cerca quindi di dimostrare: a) il legame fra tale “varietà lirica” e il «vario stile» del sonetto proemiale del *Canzoniere*; b) l’esistenza di un paradigma medievale della lirica come ‘poesia metricamente e stilisticamente varia’ da accostare a quello classico di ‘poesia cantata al suono della lira’ e a quello moderno di ‘poesia come espressione dell’interiorità’.

PAROLE CHIAVE: Isidoro di Siviglia; Petrarca; Medioevo; poesia lirica.

ABSTRACT: The paper analyses the circulation of the definition of lyric poetry given by Isidore of Seville in his *Etymologiae*, which was based on formal variety. The author tries to prove: a) the link between this “lyrical variety” and the «vario stile» in the first sonnet of Petrarch’s *Rerum vulgarium fragmenta*; b) the presence of a medieval idea of lyric as ‘poetry characterized by metrical and stylistic variety’ that we propose to add to the classical (‘poetry accompanied by music’) and modern idea (‘genre which expresses personal feelings’).

KEYWORDS: Isidore of Seville; Petrarch; Middle Ages; Lyric Poetry.

DANTE, I DIAVOLI E L'IRA DI VIRGILIO

Gli inferi sono uno degli elementi piú importanti del romanzo di Rabelais, come di tutta la letteratura del Rinascimento (non a caso è Dante che l'inaugura).

Bachtin 1979: 329.

Questa parentesi rappresenta una delle rare apparizioni di Dante (in genere, come qui, quasi incidentali) all'interno della monografia bachtiniana dedicata a Rabelais e alle radici della sua poetica. Il sommo poeta pare evocato dallo studioso russo soltanto in quanto autorevolissimo cantore dell'inferno, ciò che ne farebbe, certo discutibilmente dal nostro punto di vista, il precursore, se non l'iniziatore della letteratura rinascimentale. Ma per il resto, Bachtin è evidentemente ben conscio di quanto differente sia la rappresentazione degli inferi nei due autori, di quanto la poesia dantesca sia essenzialmente scevra di connivenze con lo spirito profondo del carnevale che informa invece l'opera di Rabelais.¹ Così appare naturale che tra le numerose scene infernali emblematicamente citate come ascendenti piú o meno diretti di quest'ultima non si annoveri alcun episodio relativo all'itinerario ultraterreno di Dante. Eppure, il registro linguistico-espressivo del "basso-corporeo" trionfante nel Rabelais di Bachtin non è del tutto infrequente nelle descrizioni ctonie della *Commedia*: si pensi, ad esempio, tra i casi piú estremi e per la violenza sensoriale dell'immagine e per il lessico scelto, alla bolgia dei ruffiani e dei seduttori descritta in *If* XVIII, con i suoi peccatori attuffati nelle umane deiezioni. Addirittura, come piú di un critico ha ravvisato,

¹ Lo si coglie, come detto, piú che altro dai silenzi e da rare annotazioni cursorie, come quando, ad es., Bachtin segnala che l'«ambivalenza» di molte immagini riconducibili al basso-corporeo e al grottesco è nella *Commedia* «quasi interamente soffocata» (*ibi*: 479). Nell'unico passaggio di una certa consistenza dedicatogli (*ibi*: 442-3), il critico si concentra invece sulla gerarchizzazione del mondo dantesco, coerente con il principio di strutturazione del reale trasmesso al pensiero medievale dall'opera dello Pseudo-Dionigi. All'interno della complessa rappresentazione dantesca, pur connotata da una solida «volontà ideologica», il critico individua, nella «tendenza [...] potente a lanciarsi sulla linea orizzontale dello spazio reale e del tempo storico», le prime avvisaglie della disgregazione di tale paradigma, che si troverà compiuta solo nella letteratura del Rinascimento.

l'utilizzo di tale registro e una certa raffigurazione dei diavoli ad essa coerente parrebbero potersi leggere almeno in un caso, se non in senso schiettamente rabelesiano, ch  l'orizzonte culturale non pare proprio consentirlo, quantomeno come elementi funzionali all'evocazione di un determinato immaginario, conforme a quello di altri e pi  stereotipati inferni medievali. Si tratta dell'ampio episodio dei canti XXI-XXIII dell'*Inferno*, che si svolge dinamicamente tra le ripe scoscese e il fondo di una bolgia in cui ribolle perenne un fiume di pece, tra i due poeti, i diavoli definiti collettivamente «Malebranche» e alcuni barattieri. Il *plot*, a non presumerlo ben noto, si pu  riassumere succintamente come segue.² Ai poeti, richiedenti, al solito, la licenza di proseguire, viene offerta dal diavolo Malacoda una scorta composta da dieci suoi pari, con il compito di condurre i due fino all'unico ponte che, ancora intatto, possa permettere loro di accedere alla ripa successiva. Ma in effetti non vi   un ponte che non sia crollato col terremoto seguito alla morte di Cristo: essi – e il lettore con loro – scopriranno l'inganno, che lo spaventato protagonista aveva per  subodorato, al contrario della sua guida, dalla bocca del frate bolognese Catalano de' Malavolti (un dannato punito nella bolgia degli ipocriti) soltanto al termine di varie peripezie. Queste, oltre a porre in luce l'indomita per quanto maldestra e infine sconfitta malizia dei diavoli, permettono comunque ai poeti la prosecuzione del percorso e li sottraggono infine dalle grinfie dell'infida scorta. La definizione proposta dalla critica di *diablerie* per tale episodio, unico nel poema,   molto esatta: il termine, che identifica i cortei e le messe in scena di uomini travestiti da diavoli in occasione delle feste popolari del basso Medioevo,³ ne valorizza le caratteristiche proprie e l'eccezionalit  rispetto ad ogni altra iniziativa demoniaca narrata nella *Commedia*. La «rapsodia dei diavoli»⁴ della bolgia quinta offre infatti al lettore – qui reso spettatore partecipe, senza nemmeno che gli sia dato il tempo di accorgersene, e proiettato in proximit  della scena, come fosse dietro ad uno degli *scheggioni* di cui lo stesso Dante si serve in un primo momento per

² Molti particolari, qui di necessit  tralasciati, verranno recuperati nell'approfondimento dell'analisi.

³ Bachtin torna a pi  riprese sulla *diablerie*, come componente essenziale della festa popolare medievale e rinascimentale (cfr. in part. *ibi*: 288-93).

⁴ Secondo la calzante definizione di Pagliaro 1967: 311-24, la cui lettura della scena   per  antitetica rispetto alla nostra.

celarsi agli occhi dei diavoli⁵ – la possibilità di vedere all'opera non, come accade il piú delle volte nel poema, dei démoni pagani, desunti con maggiore o minore libertà dalle fonti letterarie, ma degli autentici demoni cristiani, quali il folklore dell'epoca di Dante se li raffigurava.⁶ Se è vero che la demonologia medievale non doveva nel complesso operare sostanziali distinzioni tra le due diverse tipologie di creature infernali, che meglio definiremo, seguendo l'autore, i secondi come *diavoli*, i primi genericamente come *demoni*,⁷ il trattamento loro rispettivamente riservato nella *Commedia* sembra dimostrare (ogni lettore del poema lo nota) che per Dante una differenza essenziale c'era eccome. Da una parte, seguendo la proposta di Eugenio Ragni, ne situeremo la presumibile origine a livello della loro stessa genesi: solo i diavoli, infatti, tra tutti i demoni, partecipano della sublime natura celeste (in quanto angeli, benché caduti) e portano al contempo il marchio della piú terribile e blasfema ribellione, quella del loro duce Lucifero.⁸ Dall'altra, è naturalmente sul piano culturale che si gioca, per un poeta sensibile quanto lo è Dante alla fascinazione dei suoi *auctores*, la distinzione tra *demoni*, dotati di pedigree letterario, e comuni *diavoli*. I due argomenti congiunti, quello genealogico e quello culturale, paiono assumere la piú grande rilevanza poetica dalla loro contestualizzazione nell'orizzonte teologico e narrativo del poema, all'interno del quale il tasso di “diabolicità” degli esseri infernali biblici o pagani che siano, risulta, in confronto ai diavoli, assai ridotto. La funzione, morale e poetica, che Dante assegna ai diavoli si rivelerà, come avremo ampiamente modo di vedere, del tutto conforme a queste premesse.

Tornando alla diavoleria di *If XXI-XXIII*, al critico moderno essa offre piú di un motivo di imbarazzo, se non di disagio. Perché, ad esempio, Dante sceglie di servirsi tanto abbondantemente soltanto in

⁵ Sulla manifesta “teatralità” dell'episodio, su cui quasi tutti i critici, si sono soffermati, avremo modo di tornare ampiamente nel prosieguo.

⁶ Il primo a segnalare concretamente la presenza nella «demonologia dantesca» di tale matrice «popolare, conforme cioè a certe immaginazioni comuni ai credenti del tempo» pare essere stato Arturo Graf, nel saggio intitolato, appunto, *Demonologia di Dante* (che si cita da Graf 2002: 257-91).

⁷ È ancora Arturo Graf (*ibid.*) a concentrarsi sul processo di “demonizzazione” dei *monstra* biblici e pagani operato in epoca tardo-antica e medievale, che avrebbe portato di fatto ad un'equiparazione, nella demonologia del tardo Medioevo, dei primi ai secondi. Cfr. anche Padoan 1970.

⁸ Si veda Ragni 2010: 75.

questa sede (si tratta, com'è stato rilevato, dell'«episodio» più cospicuo del poema: «qualcosa come 290 versil»),⁹ di personaggi che non provengono da alcuna memoria letteraria? Perché, in particolare, l'*alta fantasia* del poeta giunge al punto da permettere loro, prima della maldestra sconfitta e del definitivo smascheramento subiti paradossalmente ad opera di due dannati, di terrorizzare Dante-personaggio e di turlupinare Virgilio? Per dirla con Riccardo Bacchelli, insomma, «come mai essa fantasia ha inserito nel “poema sacro” la beffa dei Malebranche?».¹⁰ A queste e ad altre domande relative a questioni ad esse collegate che mi pare aleggino tuttora sull'episodio, malgrado gli svariati tentativi di esegesi più o meno parziali, si proverà a rispondere nelle pagine che seguono. Mi soffermerò soprattutto sulle pratiche che mi paiono ancora inevase, limitandomi invece, per quanto attiene agli aspetti già ben delucidati, a rimandare alla copiosissima, ancorché quantomai discordante, bibliografia.

1. PER COMINCIARE: IL «RISO DI DANTE»?

Malgrado quanto ricordato in apertura, riguardo la condivisibile riluttanza di Bachtin a chiamare in causa Dante tra i precursori dei carnevaleschi inferi pantagruelici, il critico e studioso di folklore Piero Camporesi non ha esitato ad applicare la chiave di lettura proposta dal maestro russo alla *diablerie* dantesca. Nel suo *Carnevale all'inferno*, infatti, dopo avere richiamato, assai bachtinianamente, i tratti peculiari della figura diabolica nell'immaginario popolare del Medioevo, insistendo in maniera particolare da una parte sulla sua intrinseca comicità,¹¹ dall'altra sulla

⁹ Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 178.

¹⁰ Bacchelli 1962: 845.

¹¹ «Nella tradizione popolare medievale il diavolo è un attivo inventore di *res comica*, egli esercita una precisa funzione liberatoria delle repressioni sociali e delle inibizioni religiose avvalendosi d'un repertorio ricchissimo di volgarità, scurrilità, oscenità, ‘atti disonesti’, atteggiamenti e battute irriverenti. [...] Il diavolo delle rappresentazioni teatrali e dei *mystères* ha un carattere umoristico e folklorico, si ride di lui anche perché (come il contadino) egli è l'eterno sconfitto. La trivialità liberatoria del suo linguaggio basso corrisponde alla libertà di linguaggio, all'oscenità prescritta dei *ludi* popolari di carnevale e in generale delle feste agrarie, perché inferno e carnevale sono – nella coscienza popolare – intrecciati fino alla quasi completa identificazione, così

sua ambivalenza,¹² in cui terrore e riso, senso della morte e «auspicio di vitale *renovatio*» si trovano ad essere indissolubili, Camporesi individua come segue la non trascurabile, seppure episodica presenza di un siffatto elemento nella *Commedia*:

Nell'impeccabile sistema punitivo escogitato da Dante sulla scorta dell'autorità di Aristotele e di San Tommaso, ma più ancora, si direbbe, della normativa penale barbarica e sul meccanismo pendolare del delitto e del castigo; nella sua geometrica e assiomatica macchina ammazzacattivi d'una "seriosità" lugubre rigorosamente costante, la tradizione folklorica riesce tuttavia ad incidere una crepa, a smagliare un anello della catena criminal-punitiva con una ventata di comicità popolare e di *Küchenhumor*¹³ nella "farsa dei diavoli" dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*, nei quali la violenza sanguigna e vitale del comico popolare prorompe irresistibilmente e con tanta energia da essere integrata nel sistema del "serioso" dantesco con notevole difficoltà. È l'inferno-carnevale della tradizione subalterna a sforzare la penna dantesca, una delle poche parentesi e figurazioni (ma non l'unica) in cui il lettore può assistere alla carnevizzazione e alla trivializzazione dell'ideologia del perfetto meccanismo del castigo.¹⁴

Le affermazioni di Camporesi sono indubbiamente perentorie e toccano l'interpretazione della poesia dantesca a diversi livelli di profondità, che, per evitare travisamenti indebiti, sarà opportuno cercare, per quanto possibile, di mantenere separati. Innanzitutto, nessun dantista ha mai ritenuto seriamente di poter mettere in discussione la matrice popolare-sca dei dieci (o meglio undici, contando anche Malacoda) Malebranche, la cui genesi poetica è anzi stata adeguatamente rintracciata. Da una parte, in senso figurativo, essa si radica certo nelle «molte e frequenti figurazioni di diabolicità ridicolmente orrenda: nelle leggende, nelle favole, nelle vite dei santi e negli aneddoti di peccatori; e nelle arti figurative

come il diavolo è il buffone e il buffone si rispecchia nel diavolo», Camporesi 1985: 23.

¹² «La bivalenza dell'immagine diabolica (terrore e riso, paura e liberazione dalla paura) nasce dalla doppia natura del demoniaco che è ribellione, trasgressione, sovvertimento, e perciò terrore, lotta, sangue, supplizio, fumo e fuoco, ma anche promessa di ritorno alla vita di ciò che sembra morto e perduto, auspicio di *renovatio*, speranza del nuovo rinato sulle ceneri del vecchio, attesa di carne e di vita per rimpolpare il vecchio scheletro del passato», *ibi*: 24.

¹³ L'icastica e fortunata formula risale a Curtius 1992: 481-6.

¹⁴ Camporesi 1985: 25.

basti citare le sculture [*sic*] dell'arte romanica e gotica»,¹⁵ ma anche in rappresentazioni drammatiche potentemente evocative, come quella tenuta «per lo calen di maggio» del 1304 presso il ponte alla Carraia in Firenze, di cui dà notizia Giovanni Villani.¹⁶ Dall'altra parte, in senso onomastico, la straordinaria elaborazione dantesca è almeno triplicemente significativa: *in primis*, nel dar vita a veri e propri “nomi parlanti” che alludono spesso a tratti bestiali;¹⁷ poi, forse, nel richiamare gli antroponomi di alcuni personaggi storici realmente attestati (in particolare a Lucca, com'è ovvio);¹⁸ infine nel rifarsi agli appellativi tradizionali di spiriti e demoni del folklore medievale, quale ad esempio l'Alichino-Hellequin-Arlecchino destinato poi a immensa fortuna con la commedia dell'arte.¹⁹ Solo una generica adesione, invece, ma un assai più veementemente dibattito, hanno suscitato le recise affermazioni di Camporesi riguardo alla portata del prorompere di tale elemento popolare nel contesto, ben altrimenti coerente, dell'inferno dantesco. Le posizioni espresse sono le più diverse ma, se si eccettua il commento al poema di Tommaso Di Salvo,²⁰ in cui l'ipotesi di Camporesi sembra essere accolta nel suo complesso e, anzi, lo scambio umano e psicologico tra Dante e Virgilio nei canti XXI-XXIII viene, in maniera forse un po' azzardata, ricondotto ad una dinamica di rovesciamento dei ruoli tra servo e padrone (secondo uno schema che parrebbe però più plautino o da commedia dell'arte, che da carnevale), gli studiosi si sono in genere astenuti dal riprendere la lettura carnevalesca nelle sue implicazioni più profonde, eludendone in un certo senso le possibili ricadute ermeneutiche di maggior momento. Fermandosi, il più delle volte, ad un prudente riconoscimento dei tratti esteriormente folklorici, ci si è focalizzati invece,

¹⁵ Bacchelli 1962: 846.

¹⁶ Il cronista parla di «uomini contrafatti a demonia, orriboli a vedere», Villani, *Nuova cronica* (Porta), vol. II: l. IX, § 70, 131. Che Dante possa o meno avervi assistito non è questione di grande rilievo: si può infatti presumere che simili messe in scena non fossero eccezionali, come segnalato da Graf 2002. In effetti, se il Villani vi si dilunga, non è tanto per la rappresentazione in sé, quanto per l'incidente che ne seguì (cfr. il titolo del paragrafo: *Come cadde il ponte alla Carraia, e morivvi molta gente*).

¹⁷ Le più recenti e dettagliate pagine relative all'onomastica dei diavoli danteschi e alla storia della sua interpretazione si trovano in Ragni 2010: 98-105, Vela 2013: 690-3 e Crimi 2013: 716-20.

¹⁸ Cfr. *in primis* Luiso 1931.

¹⁹ Per cui si veda in particolare Toschi 1979: 207.

²⁰ Dante, *Commedia* (Di Salvo), vol. I: 381-4.

ora sul realismo e la corporeità delle raffigurazioni,²¹ ora sul problema della più o meno volontaria comicità della scena, ora sul rapporto della *diablerie* dantesca con altri *specimina* testuali affini e contemporanei, nel tentativo forse di restituire una patente di letterarietà all'episodio. Non sono mancate, tuttavia, contestazioni manifeste al merito dei rilievi di Camporesi, giudicati aberranti rispetto alla corretta interpretazione dell'ordinamento teologico-morale dell'universo dantesco. È il caso, ad esempio, di Gustavo Costa, che sottolinea come sia erroneo

considerare l'autore della *Commedia* uno scrittore eversivo e carnevalesco come Rabelais. La interpretazione bachtiniana di Piero Camporesi sebbene abbia avuto notevole risonanza (Di Salvo, p. 381-384), non aiuta a capire lo spirito del nostro canto. Magari può servire a gettare un po' di luce sulla materia a disposizione del poeta, ma non sulla sua creazione artistico-religiosa, che quella materia trasfigura.²²

La prima affermazione di Costa è indiscutibile. Ma relativamente a quanto segue, appare lecito dissentire dalla lettura che viene proposta di taluni passi di Camporesi. Questi è infatti ben lungi dal voler fare di Dante un Rabelais *ante litteram*: la posizione che esprime è, crediamo, diversa e più ambigua, incentrata com'è sull'apparizione quasi preterintenzionale degli elementi folklorici in pochissimi luoghi del poema ed eccezionalmente per quantità, qualità e peso narrativo e iconico, nella *diablerie* di *Inferno* XXI-XXIII. Come egli afferma, infatti, misurando al contempo l'incidenza differenziale di tali elementi rispetto alle precedenti descrizioni letterarie di *infernalità* (la *Visio Tugdali*, il *Purgatorio di San Patrizio*, la *Navigazione di San Brandano*, ma soprattutto il *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona),

Dante, pur accettando etiche aristocratiche e filosofie "superiori", non può talvolta non essere contagiato dalla demonologia 'bassa' elaborata dalle plebi

²¹ Ma, rispetto alla consistenza di tale supposto realismo, si rimarcherà piuttosto, con Carlo Ossola, che «il registro della lontananza dal disegno divino è la dismisura, la disproporzione, la cacofonia dissonante. Si è detto spesso che la vena tipica dell'*Inferno* è il realismo: ma siffatto tono è quello che descrive in modo congruo al reale, che sta quindi accosto all'*ordo rerum*; mentre in Dante la dannazione varca ogni mimesi terrena: il suo è il regno del *deforme* (come il *Paradiso* sarà quello del *deiforme*) e dell'abnorme, tanto dei corpi che della loro parola» (Ossola 2012: 59).

²² Costa 1998: 53.

delle campagne, dalla mitologia folklorica, la cui presenza è ancor più massiccia – come è naturale – nei cosiddetti “precursori”.²³

Il termine «contagiato» è quantomai sintomatico: quasi come una patologia dell’immaginario i diavoli plebei imperversanti in occasione di feste e carnevali, che dovevano appartenere all’esperienza comune del Vate così come di quella dei suoi contemporanei di ogni estrazione sociale, s’insinuerebbero surrettiziamente nella poesia della *Commedia*, esigendo, nel contesto della rappresentazione infernale che è loro congeniale, lo spazio che ritengono di meritare. Ora, che non solo, come riconosciuto da tutti, l’elemento fisicamente folklorico rappresentato dalla figura dei diavoli, ma anche lo spirito sguaiato e irriverente del carnevale faccia in qualche misura la sua comparsa nei canti dell’*Inferno* oggetto d’indagine è, a mio avviso, innegabile. L’irresistibile *vis* comica che lo caratterizza traspare, qua e là, in tutto l’episodio, tra lazzi, peti, burle dei diavoli che ne sono l’inquietante quanto sgangherato protagonista collettivo, senza dimenticare le espressioni e le metafore ironiche dispiegate dal poeta. In questo senso, non si può che dissentire dalle affermazioni di Costa in merito al “riso” che accompagna la scena: secondo il critico, sarebbe il superiore «riso di Dante», al quale non andrebbe attribuito «un carattere eversivo, che metterebbe in crisi la struttura metafisica della *Commedia*», trattandosi, invece, «del riso di un credente che non dissacra un bel nulla, perché è rivolto verso forze demoniache, le quali sono la negazione del sacro»: dunque «una operazione ineccepibile sul piano teologico». ²⁴ Improprio, a mio avviso, è innanzitutto impiegare la formula «riso di Dante» nel senso di puro intento satirico da parte dell’autore, di volontà univoca di ridicolizzare e degradare l’oggetto su cui si appunta. ²⁵ Il riso rilevato dalla maggior parte dei critici in questi canti – ma non è manca-

²³ Camporesi 1985: 33-4.

²⁴ Costa 1998: 57.

²⁵ Si tralascia qui di discutere il possibile movente “autobiografico” di tale riso, legato eventualmente alla volontà dell’autore di fare giustizia con ironia o persino sarcasmo della risibile accusa di baratteria che lo aveva costretto all’esilio da Firenze, per cui cfr. ad es. Dante, *Commedia*, (Chiavacci Leonardi): 362. Se, infatti, questo movente può spiegare la collocazione della scena diabolica proprio nella bolgia quinta, non è però in grado di dare conto della natura della comicità di cui i diavoli sono il motore primo.

to chi ha voluto negarlo²⁶ – è infatti con tutta evidenza quello innescato dalla presenza e dall'azione dei diavoli: è il riso che, insieme all'immane spavento, come si è ricordato, ne accompagna le epifanie medievali. Non sembra di poter vedere – ed è, in fondo, superfluo farlo – una significativa connivenza di Dante-poeta nel coinvolgere il lettore in questo riso: è un riso che, come sottolinea Camporesi, «sforza la penna» dell'autore perché il mettere in scena i diavoli è un tutt'uno con il ritrarli comicamente e con il conferire, *ipso facto*, una dominante registrale comica, o meglio comico-grottesca, a tutto l'episodio. La questione è in un certo qual modo di carattere ricezionale. Scegliere di inserire nel proprio inferno i diavoli – una scelta per molti versi obbligata, si può presumere, per chi volesse descrivere gli inferi – significò per Dante doverli rappresentare così come tale pubblico li conosceva, e non altrimenti: brutti, sporchi, cattivi e soprattutto risibili. Il riconoscimento di tale *contrainte* non significa, naturalmente, svilire la componente liberamente creativa che fa di questi canti alcuni tra i più poeticamente riusciti dell'intero poema. Al contrario che per i demoni di origine classica o biblica, infatti, qui la creatività del poeta si dovette esercitare forse meno sulla reinvenzione dei personaggi in sé, che sulla stesura dell'autentico copione teatrale che vede interagire (e con quale inarrivabile finezza di descrizione del dettaglio e di penetrazione psicologica!) i diavoli con i due pellegrini dell'Oltretomba.²⁷ Il *novo* (= 'straordinario', 'inaudito') *ludo* che Dante promette al proprio lettore all'inizio del canto XXI e che s'accompagna all'occorrenza dell'abituale polisemico *comedia* (l'opera nella sua interezza, ma anche – è superfluo ricordarlo – l'azione drammatica dall'esito positivo), è forse assai lontano dalle sacre rappresentazioni (come quella mimata nei canti VIII-IX, su cui torneremo) che si addicono in via teorica al poema sacro;²⁸ non si dimentichi tuttavia che il diavolo – e un diavolo in bilico tra riso e spavento, proprio come quelli danteschi, secondo la corretta valutazione di Arturo Graf –

²⁶ Per un'esauriva e circostanziata bibliografia della questione «*utrum riserit Dantes*», contestualizzata in un più ampio discorso sulla "comicità" della *Commedia*, giova rimandare a La Brasca 1994.

²⁷ La dichiarata teatralità dell'episodio è denunciata fin dal principio anche dai reiterati inviti fatti da Virgilio a Dante a «guardare», per cui cfr. Landoni 2010: 10.

²⁸ Al contrario, secondo Dante, *Commedia* (Bellomo): 346, la teatralità dell'episodio in questione non sarebbe maggiore rispetto a quella di altre scene della *Commedia*: il *novo ludo* si dovrebbe pertanto intendere piuttosto nel senso di 'sfida', 'gara'.

reclama un posto d'onore nel teatro in volgare fin dai suoi albori, nel *Jeu d'Adam* anglo-normanno del XII secolo.²⁹ Coerentemente con l'ironico assunto di *convenientia* esposto poco oltre (*ne la chiesa / coi santi, e in taverna co' ghiottoni*, XXII 14-15) –, nel bel mezzo di Malebolge³⁰ può quindi andare in scena un vero e proprio *jeu* diabolico, il cui modello più significativo, tanto per l'estetica della diavoleria, quanto per lo stile comico e il registro triviale, il poeta poteva trovare nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle.³¹ E non sarà, in tal senso, un caso se tutti i diavoli rappresentati sono additati per nome, come maschere folkloriche e teatrali ben riconoscibili dal pubblico, a partire da quella, già citata, di Alichino-Hellequin-Arlecchino.³² In tale *jeu*, così come in tutte le altre peripezie infernali che attraversano, i due protagonisti sono trascinati loro malgrado, e costretti a giocarlo secondo le sue regole.³³ Allo stesso modo vi è coinvolto, per il tramite del riso il lettore, che si trova a sperimentare come nel teatro medievale non esistano reali barriere tra scena e platea. Allo stesso modo, infine, Dante-poeta è chiamato, come autore, a conformarsi. Questa se vogliamo paradossale considerazione di ordine poetico-retorico mi pare sia importante porre in evidenza: che, cioè, è possibile misurare la geniale capacità dell'autore di uniformarsi in maniera rigorosa alla materia del suo canto, proprio laddove questa poteva risultargli ideologicamente più estranea, nel rispetto delle norme della poetica antica e medievale che non soltanto imponeva di acconciare la forma al contenuto, ma, come ricorda Claudia Villa, individuava pure nella

²⁹ Graf 2002: 291. Secondo lo studioso, «l'ufficio suo principale sulla scena è quello di far ridere gli spettatori».

³⁰ In merito al fatto che l'episodio si svolga proprio qui e non altrove, è stato remarkedo che «la presenza massiccia di diavoli nella quinta bolgia potrebbe essere messa in relazione con il fatto che nella trattatistica teologica medievale il cinque è sovente indicato come 'numero apostatico' per eccellenza», Barillari 2003: 49, n. 9.

³¹ Cfr. Favati 1965. Lo studioso individua in particolare la trivialità, che in Dante si manifesta in fondo nel solo «squillo di *trombetta*» di Barbariccia, come tratto distintivo immancabile nelle «rappresentazioni teatrali giullaresche ove agiscono diavoli» (*ibi*: 44). La centralità del *Jeu de la Feuillée* nel consolidarsi della rappresentazione letteraria del carnevale – ciò che, ai nostri occhi, allontana ovviamente l'ispirazione di Adam de la Halle da quella che sarà di Dante – è messa in adeguata luce da Bachtin 1979: 281-7.

³² Landoni 2010: 12, ritiene invece che tale «insistenza nomenclatoria» sia da porre in relazione, in un'ottica di peccato e punizione, alla responsabilità individuale del male commesso.

³³ Con quale differente grado di coinvolgimento e consapevolezza tra i due si vedrà più avanti.

“commedia” il genere caratterizzato dall’«*assignare unicuique persone quod proprium est*, secondo una formula affine al principio stesso della giustizia umana *suum cuique tribuere*, sancito dalle *Institutiones* di Quintiliano». ³⁴

Si ha, insomma, a che fare non con il «riso di Dante», ma piuttosto con un “riso dei diavoli” (il genitivo è al contempo soggettivo e oggettivo: riso buffonesco e diabolico dei protagonisti, riso che le loro peripezie provocano nel lettore) che si fa per sua stessa natura riso “generale” e, in qualche misura, *universale*, ³⁵ del tutto appropriato in senso espressivo se si considera l’escursione registrata cui autorizza il genere *comedia*. Resta però aperta la questione se tale riso, circoscritto – è il caso di ricordarlo – ad un singolo episodio, sia capace di mettere in qualche misura in crisi, se non la coerenza poetica, la struttura teologico-morale della *Commedia*. Tale eventualità, si noti bene, è ventilata da Costa, non meno che da Camporesi: il primo la scongiura col leggere (ma quanto opinabilmente, alla luce di quanto appena rilevato?) nell’evidente comicità del testo l’ortodossa irrisione richiesta al lettore nei confronti del peccato; il secondo, dal canto suo, si limita ad evocarla, constatando la palese refrattarietà del riso carnevalesco che domina questa scena a farsi integrare nell’orizzonte teologico-morale del poema. Messa in questi termini rigidamente dicotomici, la questione sembra insolubile. Ma critici senza dubbio più sensibili e meno dogmatici – su tutti Curtius – non si sono affatto turbati nel constatare come la letteratura religiosa medievale non perda occasione di ricorrere a elementi e a tonalità decisamente comici, senza che sia possibile per il lettore moderno identificare ogni volta con chiarezza nel riso a cui l’autore invita il suo pubblico l’intenzione “ortodossa” e strettamente edificante che ci si vorrebbe trovare. ³⁶ Dal canto nostro, convinti, da una parte, che non sia possibile disconoscere la natura del riso che siamo andati enucleando, dall’altra, che dal punto di vista di Dante non poteva ovviamente darsi alcuna ef-

³⁴ Villa 2009: 226. Precisa in nota la studiosa che «*assignare unicuique suum* è formula che definisce l’*intentio* mimetica dei poeti comici, secondo un *accessus* a Terenzio conservato nel ms. Paris, BNF, lat. 7904 (sec. XII), f° IV», (*ibid.*, n. 17).

³⁵ Bachtin 1979: 15. Per l’unica significativa eccezione all’universalità di questo riso, rappresentata a mio parere dal personaggio di Virgilio, si veda *infra*.

³⁶ Cfr. Curtius 1992: 465-86. Né, al contrario, pare possibile, nella maggior parte dei casi, postulare che tale riso servisse ad esorcizzare la paura, come per Bachtin 1979 (in part. 102-6); d’altra parte è la stessa rigida concezione della «serietà esclusiva ed unilaterale della cultura ufficiale» (*ibi*: 84) del Medioevo a determinare ben più di un fraintendimento da parte dello studioso russo.

fettiva contraddizione nella mirabile costruzione del poema, eviteremo di affrontare tale questione in maniera diretta. La possibilità di avanzare una proposta interpretativa globalmente convincente passerà innanzitutto, mi pare, da un corretto apprezzamento del testo – nella sua consistenza puntuale e nelle corrispondenze tra luoghi paralleli – e dei personaggi che esso descrive: i diavoli, certo, ma forse più ancora Dante e Virgilio.

2. «IL DRAMMA DELLE PORTE CHIUSE E LA FARSA DEI PONTI ROTTI»: UN CASO DI AUTO-PARODIA?

Che nella *Commedia* dantesca *tout se tienne*, che la solida coerenza di ispirazione determini anche, pur nella ricca varietà di incontri, vocaboli, stili, una superiore coerenza narrativa e poetica, è considerazione banale e da tutti ripetuta. Mai scontata, invece, è la profondità con la quale essa si scopre ogni volta più vera ad ogni lettura del poema adeguatamente attenta all'emergere di segnali di corrispondenze, echi, rimandi. Uno degli esempi più emblematici di quest'arte dell'allusione interna e del richiamo ad altra parte in funzione dell'unità del tutto è rappresentato dal parallelismo, segnalato tra i primi dal Momigliano, tra il nostro episodio dei canti XXI-XXIII e quello dei canti VIII-IX. Le parole del critico sono, al solito, illuminanti e vale la pena di riportarle diffusamente.

I canti VIII e IX costituiscono una serie di scene drammatiche che si spengono in una scena solitaria: come avverrà nei canti XXI e XXII. Questi due nuclei di canti sono le pagine del poema dove meglio si manifestano le qualità drammatiche di Dante. Fanno centro l'uno e l'altro intorno ad un momento critico nell'ufficio di Virgilio, il quale incontra l'ostilità dei demoni all'ingresso della città di Dite e nella bolgia dei barattieri. Di fronte alla pattuglia di Barbariccia la drammaticità è plebea, di fronte ai diavoli della città di Dite è solenne; quella è uno svago geniale dell'inventiva di Dante, questa è una scena di tragica perplessità. Nell'una e nell'altra l'interesse, di solito concentrato intorno all'aspetto di un cerchio o intorno a un dannato, si fa narrativo e, in vario tono, romanzesco. Il viaggio di Dante, che di solito è un' esplorazione e un colloquio, qui diventa una peripezia, richiamandosi vagamente al suo principio. Il viaggio si è iniziato dopo la peripezia delle tre fiere e dopo che Virgilio ha vinto la trepidazione di Dante; si arresta inopinatamente davanti alle porte di Dite per l'ostilità di "più di mille dal ciel piovuti"; s'incaglia eroicomicamente dinanzi ai roncgli dei diavoli. Questo tempera quel tanto di statico che si potrebbe avvertire nello svolgimento

della cantica, e mostra l'ingegno poetico di Dante sotto una luce un po' diversa dalla solita, inteso ad un ambito piú largo, eccitato da un interesse piú mobile, pronto a tener le fila di un intreccio, a colorire insieme scenario, personaggi ed azione.³⁷

Vediamo piú da vicino che cosa accade nel primo dei due episodî. Giunti alle mura di Dite, i due poeti ne sono in un primo momento esclusi dai diavoli, malgrado il lasciapassare divino esibito, al solito, da Virgilio, ma potranno infine penetrarvi grazie all'intervento provvidenziale di un *messo da Ciel* che sancisce la sconfitta e rinnova la maledizione che spetta agli oppositori dei decreti celesti, tra i quali, ai diavoli si saranno nel frattempo aggiunte anche le tre furie, Megera, Tisifone e Aletto, e, forse (se non è soltanto evocata da queste a mo' di spauracchio), la gorgone Medusa. Tra i due momenti di azione narrativa, si frappone un quadro caratterizzato da stasi e attesa, dominato dal rimbalzare degli stati d'animo e delle parole dei due poeti, in cui sembra di intravedere quasi una sorta di psicomachia, col fronteggiarsi di dubbiosi timori e fiduciose speranze. Gli elementi di analogia riscontrati tra le due scene da chi ci ha preceduto sono talmente cospicui – al punto da poter invocare senza dubbio il concetto di "intratestualità"³⁸ – che non è il caso di soffermarsi ulteriormente in questa sede sulla loro già ben convincente dimostrazione. Ci si limita a menzionare, in ordine sparso:

- 1) l'inconsueta ed ostentata teatralità della rappresentazione;
- 2) la presenza, assai rara per il resto nel poema, di veri e propri diavoli;
- 3) la paura di Dante;
- 4) la "sconfitta" di Virgilio.

Tale eccezionale comunanza di tratti, indiscutibilmente indicativa della volontà del poeta di istituire un parallelo tra i due episodî e pertanto della necessità, quando si voglia coglierne il senso piú autentico, di leggere l'uno tenendo a mente l'altro, non autorizza, però, a sottostimare le

³⁷ Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 59. Una simile lettura – non sarà inutile sottolinearlo *en passant* – dimostra come quelle che possono essere considerate da uno sguardo eccessivamente razionale come incoerenze o aporie nella composizione possano trovare la loro ragione d'essere nella grandezza e nella complessità stessa della poesia di Dante.

³⁸ Per l'*intratestualità* come «variante riflessiva» dell'*intertestualità*, individuabile «quando i testi e/o gli enunciati di cui si tratta risalgono al medesimo autore», basti il rimando a Pasero 2003: 29.

macroscopiche discrepanze. Proprio nel loro esatto apprezzamento, anzi, dovrà consistere la corretta valutazione del rapporto tra i due passi e, in definitiva, la chiave per disvelarne appieno il senso reciproco, e nei confronti dell'intero poema. Entrambi, inoltre (per il secondo in ordine cronologico lo si è in parte mostrato nel paragrafo precedente), sono di per sé portatori di un ricco contenuto semantico: si tratta dunque di procedere, in accordo con la teoria dei quattro sensi della scrittura (*Conv.* II, I 2-15), per addizioni di significato mai per sottrazioni. Ma veniamo ora alle differenze, che affronteremo secondo l'ordine dei quattro elementi comuni poc'anzi individuati (rimandando l'ultimo, che pare meritare una trattazione più approfondita, al paragrafo seguente).

1) Come ha ben sottolineato Bacchelli, al "dramma" di *If* VIII-IX, dal tono grave e ominoso che prelude allo scioglimento permesso dall'intervento del Messo divino, si contrappone, ai canti XXI-XIII, una messa in scena giocata su toni decisamente comici. Piuttosto che di "farsa",³⁹ secondo la terminologia medievale e dantesca si parlerà di *ludus* o, alla francese, di *jeu* e se ne riconosceranno, con Michelangelo Picone, i tratti tabernari (come nel *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel e nell'anonimo *Courtois d'Arras*, prima ancora che nel *Jeu de la Feuillée*) e i lazzi giullareschi.⁴⁰ Appare evidente, in ogni caso, che, per quanto le due "rappresentazioni" siano in sé autonome e poeticamente riuscite, nell'ottica della struttura globale del poema la seconda richiama la prima secondo una modalità che sembrerebbe configurarsi come un rovesciamento parodico, laddove ogni (o quasi) tratto serio può trovare il proprio "doppio" risibile e grottesco.

Solo Sonia Barillari, se non erro, ha apertamente proposto per l'episodio della bolgia quinta una lettura secondo l'ottica della parodia interna o "auto-parodia": si tratterebbe, in particolare, in questo caso di «una parodia che non è indirizzata né all'autore né all'opera ma si appunta contro i protagonisti dell'intreccio modificandone rapporti e funzioni».⁴¹ Malgrado, come la studiosa riconosce subito, manchi manifestamente in

³⁹ Cfr., tra i primi e più autorevoli, Spitzer 1944.

⁴⁰ Picone 2003. Sulla base di una serie di riscontri storici e di parallelismi testuali, lo studioso è propenso – ma le prove addotte paiono tutt'altro che dirimenti – a identificare nell'anonimo barattiere che Dante incontrerà nel canto XXII (Ciampolo di Navarra, secondo i primi commentatori) il poeta francese Rutebeuf, di cui nel poema si intenderebbe stigmatizzare lo «spirito libertino *avant la lettre*» (*ibi*: 88).

⁴¹ Barillari 2003: 64.

Dante l'intenzione di «avere quale bersaglio [della riscrittura parodica] se stesso o il proprio poema»,⁴² pare in linea di principio condivisibile l'utilizzo del termine auto-parodia che viene proposto, in base alla straordinaria compresenza di cogenti fattori formali (l'abbassamento registrale) e referenziali (il potente legame intratestuale, ovverosia «l'interessante e inusitata occorrenza per cui testo parodiante e testo parodiato sono parti di una stessa opera»⁴³). Sorprendente, piuttosto, che la studiosa ne identifichi l'ipotesto non nella scena dinanzi alle mura di Dite, bensì in quella che si svolge tra Dante, Virgilio e i Centauri (*If* XII). Numerosi tratti comuni sono individuati a sostegno di questa ipotesi: la rassicurazione a Dante da parte di Virgilio, fondata sull'esperienza pregressa; l'assegnazione di una *scorta* per percorrere un tratto di cammino infernale; la pena, nei due casi liquida e bollente, dei dannati, che apre la strada ad un parallelismo contrastivo tra violenza e frode dai risvolti politico-didascalici assai interessanti. Il personaggio vittima del rovesciamento parodico sarebbe Virgilio, la cui autorità si conserverebbe «indiscussa, se non rafforzata» dopo il colloquio con i Centauri, mentre risulterebbe «decisamente sminuita e ridicolizzata» nel confronto con i Malebranche, in tal modo smascherando la natura prettamente figurale dell'elemento classico nel poema e la sua «inidoneità a sopperire in qualsivoglia misura ai precetti della fede».⁴⁴ Nonostante alcuni aspetti forse un po' generici (l'interazione tra Virgilio e i Centauri non sembra essere molto diversa per tonalità, contenuti e dinamiche da quelle con altri funzionari infernali incontrati; le parole di Virgilio in *If*, XII 34-36⁴⁵ costituiscono in effetti non tanto una rassicurazione relativa agli interlocutori da affrontare, quanto una mera eziologia del *burrato* appena disceso), la coerenza e la verosimiglianza del quadro che la studiosa traccia con dovizia di argomentazioni sono indubbe.⁴⁶ Non escludendo, dunque, che Dante abbia voluto riferirsi *anche* all'episodio dei Centauri, è altrettanto innegabile che il passo che presenta maggiori e più profondi

⁴² *Ibid.* 50, n. 12.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* 66. Riprenderemo più avanti quest'argomento della "sconfitta di Virgilio", condiviso anche dai critici che non considerano l'eventualità della parodia.

⁴⁵ «Or vo' che sappi che, l'altra fiata / ch'i discesi qua giù nel basso inferno, / questa roccia non era ancor cascata.»

⁴⁶ Il parallelismo tra *If* XII e *If* XXI-XXIII è segnalato anche da Ragni 2010: 73-4, pare indipendentemente da Barillari 2003.

parallelismi con quello dei canti XXI-XXIII rimane però quello di *If*, VIII-IX. Su di esso continuiamo pertanto a concentrarci.

2) In che senso è possibile parlare di parodia per il rapporto che intercorre tra le due scene? Se dal punto di vista espressivo è evidente il rovesciamento di tipo parodico, restano da individuare l'oggetto della parodia e la funzione che essa dovrebbe svolgere in termini poetici e ideologici; tanto più che, come ha ben mostrato Nicolò Pasero, la verifica della presenza dell'auto-parodia in testi medievali si rivela sempre assai delicata.⁴⁷ Nel nostro caso, un'analisi approfondita dei personaggi coinvolti potrà fornire qualche elemento dirimente.

La comparsa di diavoli agenti e parlanti unisce, come già più volte ricordato, i due episodi in via esclusiva.⁴⁸ In molti hanno constatato il tasso estremamente ridotto di "diabolicità" dell'Aldilà dantesco, che si giustifica certo con la scelta da parte dell'autore di rimanere fermamente aderente ai propri riferimenti culturali classici, distinguendosi al contempo il più possibile dalla letteratura infernale a lui coeva o precedente. Per dirla con Sonia Barillari, «un inferno poco medievale, dunque»:⁴⁹ fino alle porte di Dite, Dante segue evidentemente e comprensibilmente da presso la rappresentazione dell'Aldilà classica che trovava in Virgilio e negli altri *auctores* latini. Per giustificare la prima apparizione dei diavoli proprio in corrispondenza della cinta che chiude il basso inferno, sede dei violenti, dei fraudolenti e dei traditori, e non altrove, si potrà pensare non solo e non tanto ad un «vuoto di informazione dovuto alla mancanza di riscontri nel poema latino», che avrebbe di fatto costretto il poeta ad affidarsi a quel punto «all'immaginario del suo tempo, intriso di reminiscenze folkloriche»,⁵⁰ quanto piuttosto ad una scelta composi-

⁴⁷ Pasero 2003: 34. Un ampliamento teorico degli argomenti proposti da Pasero, in cui l'auto-parodia è annoverata tra le «espressioni letterarie che mettono in risalto un certo grado di soggettività», si trova in Marcenaro 2004.

⁴⁸ Alle fugaci apparizioni di *demon cornuti con gran ferze* (XVIII 35) a torturare ruffiani e seduttori nella prima bolgia e di *un diavol ... che ... accisma / ... crudelmente* i seminatori di discordia *al taglio della spada* (XXVIII 37-8) nella nona, basti aver accennato.

⁴⁹ Barillari 2003: 48. Normale, quindi, che oltre ai suoi abitanti più caratteristici, manchi anche, nella *Commedia*, il «consueto armamentario di strumenti di tortura [...] che nel corso di tutto il medioevo (e oltre) ben si prestarono a dotare i predicatori – in virtù della loro carica evocativa – di uno sperimentato repertorio atto a far presa sull'uditorio».

⁵⁰ *Ibi*: 49.

tiva ben precisa e fondata. Come *la città che ha nome Dite* rappresenta geograficamente un inferno nell'inferno, caratterizzato dai tratti individuabili nei dannati che vi sono puniti, ossia, in *climax* di immoralità, la violenza, la frode, il tradimento, ad esclusione dell'incontinenza, peccato minore in quanto non implica teoricamente la piena adesione della volontà, così i carnefici preposti alla cura delle anime rinchiusi entro le mura di tale città dovranno essere demoni tra i demoni, non dilettranti del peccato ma campioni di ogni malizia, quintessenza della malvagità: insomma, genericamente parlando, diavoli veri e propri. Il che non esclude poi che la fantasia di Dante possa sentirsi libera di continuare a far incontrare ai suoi personaggi, durante la discesa verso il centro della terra, ogni sorta di figura di origine classica (ad es. i Centauri) o biblica (Nembrot) con incombenze carcerarie più o meno analoghe e simbolismi più specifici ma anche astratti (si pensi a Gerione, *sozza imagine di froda*, che si dimostrerà però servizievole nei confronti dei poeti). Ciò che importa è che nel momento altamente simbolico del passaggio, i custodi del *limes* infernale siano, come in purgatorio degli angeli, qui dei diavoli: il pellegrino vede bene che cosa aspettarsi dal prosieguo. E alla stessa funzione simbolica liminare di questi diavoli dei canti VIII-IX va ricondotta, mi pare, la profonda disparità di trattamento poetico di essi rispetto a quelli di XXI-XXIII. Se, infatti, in termini ben diversi rispetto alla distesa e movimentata rappresentazione dei Malebranche, i primi sono sobriamente tratteggiati come un essere collettivo e in fondo bidimensionale nel suo identificarsi in pochi tratti vaghi, quali il numero (*più di mille [...] / da ciel piovuti*), l'eloquio rabbioso (*stizzosamente / dicean*), il rapido muoversi (*ciascun dentro a pruova si ricorse*), sarà perché in questa sede l'autore vuole concedere soltanto un primo assaggio di quello che i diavoli sono e di quella che potrà poi essere la loro compiuta "resa" poetica. Come per ciò che si cela complessivamente dietro le mura e le *meschite*, la curiosità del lettore, solleticata da una presentazione tanto evasiva, dovrà attendere (fino alla bolgia quinta) per vedere, del tutto inaspettatamente, ma con stupefacente coerenza, il numero dei diavoli ridursi, ma a favore della varietà di caratterizzazione individuale, la parola sprezzante svilupparsi in discorso fraudolento, beffardo e violento, la rapidità diventare irruenza buffonesca e caotica zuffa. Quella che era una semplice istantanea scattata da lontano si anima delle movenze di un cortometraggio; in tal modo chi legge, esattamente come Dante-

personaggio, prima vede la “città” e i suoi guardiani dal di fuori, mentre pochi canti piú avanti ci si trova letteralmente immerso.⁵¹

Ma c'è di piú. Pare di poter dire che nel “cortometraggio” diabolico stia, rispetto alla prima immagine bidimensionale la piena realizzazione dell'essenza stessa dei diavoli. Che è nell'immaginario popolare dell'epoca di Dante – non ci si stancherà di ripeterlo – ambivalente. I diavoli possono essere gravi e monoliticamente spaventosi solo fintantoché li si osservi da lontano e li si approcci per via indiretta. Nel momento in cui l'uomo ha a che fare davvero con loro li scopre assai piú meschini di quanto avesse potuto immaginare. Essi continuano, certo, a terrorizzare nell'immediato per le loro maniere rudi e violente, nonché per la loro intrinseca malignità, ma si tratta, in fondo, soprattutto nell'ottica di chi aspira alla Salvezza, di “poveri diavoli”, destinati alla sconfitta e, in definitiva, a soccombere alla loro stessa beffa. La messa a fuoco in due tempi, che viene loro riservata sembra poter essere un tratto quasi sostanziale alla loro rappresentazione. Così, con un approfondimento dell'indagine rispetto a quanto argomentato nel paragrafo precedente, se rimane vero che l'elemento carnevalesco nella *diablerie* di *If XXI-XXIII* in qualche misura «sforza la penna» di Dante, la giustapposizione di questa alla scena di *If VIII-IX* e la disamina del loro individuale e reciproco sviluppo permette all'istanza autoriale di tornare prepotentemente tangibile: ad essa va addebitato il procedimento intratestuale che, sfruttando magistralmente la comicità insita nel materiale folklorico che maneggia (i diavoli), ribalta nel passaggio da una scena all'altra la percezione che il lettore ricava dai personaggi raffigurati, in termini che si è autorizzati a definire parodici.

3) Ma il rovesciamento dei tratti e delle funzioni dei personaggi rispetto all'ipotesto non si ferma ai diavoli. Il termine “auto-parodia”, assunto preliminarmente nel senso indicato da Sonia Barillari, si rivela nel nostro caso tanto piú emblematico, in quanto la riscrittura parodica va ad appuntarsi in qualche modo anche sull'autore, sebbene soltanto nella sua veste di personaggio.⁵² Vediamo come e in quale misura.

⁵¹ «Analogie con una tecnica che oggi definiremmo cinematografica» sono segnalate, per il canto XXI, da Dante, *Commedia* (Bellomo): 346-7.

⁵² Per un esempio, piú unico che raro nel Medioevo, di auto-parodia che si configuri anche come “auto-ironia” o “palinodia”, investendo in qualche misura la stessa *Weltanschauung* dell'autore, si veda il caso del *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, *infra*, n. 62.

Nei due luoghi in questione, il protagonista della *Commedia* è caratterizzato principalmente dal sentimento della paura. Bacchelli ha voluto assimilare lo sconfortato timore di Dante abbandonato per un attimo dalla sua guida voltasi a parlamentare con i diavoli sulla porta di Dite, alla paura che provocherà in lui l'atteggiamento dei Malebranche designati per accompagnarlo.⁵³ I due sentimenti, efficacemente descritti soprattutto mediante lo scambio di battute tra Dante e Virgilio, il quale in entrambi i casi si prova ad alleviare la preoccupazione del discepolo, sono dal critico intesi come sintomi e prodromi, in egual misura, di «disperazione: peccato capitale e teologale».⁵⁴ Coerente con tale interpretazione è la considerazione dell'alto ruolo che l'autore assegna ai diavoli: la proposta del critico è infatti che i diavoli siano portatori non soltanto di una lucida coscienza teologale, ma pure di una funzione poetico-morale di assoluto rilievo, nel porsi come limite al cammino del pellegrino, nell'indurlo in definitiva a disperare della salvezza.⁵⁵ Si tratta di un'ipotesi indubbiamente affascinante e capace di dar conto di diversi aspetti cruciali, che qui non si sono ancora presi considerati (lo faremo tra breve) e che vertono sulla “sconfitta” di Virgilio. Ma sarà il caso di prendere tanto sul serio, in entrambi i casi, le prerogative e le iniziative dei diavoli? Quando si venga a verificare la disparità tra le due scene quanto ai mezzi e alla maniera in cui costoro dovrebbero adempiere a questo alto magistero di malvagità, e di che cosa Dante abbia effettivamente paura nei due casi, mi pare che l'ipotesi di Bacchelli non possa che risultare assai ridimensionata.

⁵³ Insiste in particolare su questo aspetto, per *If XXI-XXIII*, Sanguineti 1962: 102.

⁵⁴ Bacchelli 1962: 853.

⁵⁵ Secondo il critico, i diavoli, al contrario dei demoni antichi, si proporrebbero «di agire non solo sulle virtù morali e sulla fiducia razionale di Dante, ma, attraverso l'errore di Virgilio, sulla più essenziale, nella contingenza, fra le tre virtù teologali, la speranza». La «menzognera minaccia [...] basta a *sconfortare* e disperare Dante, tanto da fargli proporre rinuncia e ritorno, che non è più paura e dubbio logico e naturale, e legittimo come tale, ma esplicita ricusazione, appunto disperata, della Grazia e del suo soccorso, della fede in Dio, della carità di Dio» (*Ibi*: 855). In questo senso, la tentazione diabolica avrebbe successo, almeno fino allo scioglimento della peripezia. Se ciò può valere in qualche misura per quanto avviene dinanzi alle porte della città di Dite (per cui si veda *infra*), pare assai discutibile che si possa estendere tale angolo visuale, secondo un rigido spirito di parallelismo, alla «farsa dei ponti rotti».

Nel canto VIII sono le parole corali degli stessi diavoli, il conseguente appello al lettore – il primo del poema⁵⁶ – e l'accurata apostrofe a Virgilio a denunciare chiaramente in che cosa consista tale paura:

e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada
che sí ardito intrò per questo regno. 90
Sol si ritorni per la folle strada:

provi, se sa; ché tu qui rimarrai,
che li ha' iscorta sí buia contrada».
Pensa, lettor, se io mi sconfortai

nel suon de le parole maladette, 95
ché non credetti ritornarci mai.
«O caro duca mio, che piú di sette

volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,
non mi lasciar», diss'io, «cosí disfatto; 100

e se 'l passar piú oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».

(*If.* VIII 89-102)⁵⁷

La paura di trovarsi abbandonato e di non poter piú fare ritorno dal viaggio ultraterreno, malgrado la consapevolezza che esso è posto sotto la tutela invincibile della Grazia divina, potrebbe in effetti preludere alla perdita della speranza nella Salvezza. E la risposta di Virgilio, per quanto alla prova dei fatti insufficiente tanto a placare il momentaneo turbamento di Dante quanto a rimuovere la causa stessa del suo spavento (ché, infatti, ancora piuttosto a lungo *sí e no nel capo [gli] tenciona*, almeno fino al decisivo intervento del Messo),⁵⁸ pare essere del tutto all'altezza,

⁵⁶ L'eccezionalità poetica del momento è sottolineata nel commento di Umberto Bosco: «Dante si rivolge al lettore per renderlo piú vivamente partecipe della sua condizione psicologica. Caronte, Minòs, Cerbero, Pluto avevano sí avuto parole e atti minacciosi nei suoi confronti, ma le parole e le azioni di Virgilio avevano avuto facilmente ragione di quei demoni. Ora invece Dante si accorge che questi non cedono e le loro parole di minaccia suonano assai piú gravi», Dante, *Commedia* (Bosco-Reggio), vol. I: 223.

⁵⁷ Si cita, qui come altrove, da Dante, *Commedia* (Petrocchi).

⁵⁸ Cfr. le espressioni dubbiose e intimorite di Dante all'inizio del canto seguente (*If.* IX 1-15), in parte giustificate dalle manifeste esitazioni di Virgilio.

emotivamente e spiritualmente, della richiesta del discepolo, con il promettere che il proprio e l'Altrui sostegno – ovviamente menzionati nel corretto ordine di importanza – non gli saranno in alcun modo sottratti:

mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo
non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato. 105
Ma qui m'attendì, e lo spirito lasso

conforta e ciba di speranza buona,
ch'ì non ti lascerò nel mondo basso».

(*If.* VIII 104-108)

L'accorto Virgilio invita dunque espressamente Dante a coltivare la speranza, buona in quanto divinamente motivata. In questo frangente, insomma, la paura è lungi dal potersi ridurre ad un aspetto soltanto psicologico del personaggio: elemento insieme poetico-narrativo, nel senso di catalizzatore dell'intreccio suscettibile di determinare la tonalità del dramma che va in scena, e allegorico-figurale, essa è in qualche misura la protagonista di questo momento di passaggio, tanto importante nell'economia del poema.

Ben altrimenti, verso la fine del canto XXI, proprio un attimo prima che lo scatologico segnale di Barbariccia sancisca l'inizio della diabolica missione di accompagnamento dei due poeti, l'autore dà contro dei propri timori:

«Omè, maestro, che è quel ch'ì veggio?»,
diss'io, «deh, senza scorta andianci soli,
se tu sa' ir; ch'ì per me non la scheggio.

Se tu se' sí accorto come suoli, 130
non vedi tu ch'e' digrignan li denti
e con le ciglia ne minaccian duoli?».

(*If.* XXI 127-132)

La minaccia è qui del tutto concreta: i denti digrignati non provocano certo una disperazione di portata esistenziale, quanto piuttosto un fisico terrore di essere azzannato, come da cani rabbiosi. E anche in questa occasione Virgilio risponde a tono, in maniera piuttosto sbrigativa, giacché la banalità della cagione non sembra meritare lunghi tentativi di rassicurazione:

Ed elli a me: «Non vo' che tu paventi;
 lasciali digrignar pur a lor senno,
 ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti».

135

(If. XXI 133-135)

Secondo una logica cartesiana, l'individuazione del motivo delle terrificanti smorfie dei diavoli nella loro rabbia nei confronti dei dannati impigliati significa che Dante non ha nulla da temere, e tanto basti. Il prosieguo, com'è noto, dimostrerà la faccenda essere un po' più complessa, ma quanto alla paura di Dante, per come essa è tratteggiata, non sembra proprio di poterle attribuire altra funzione che quella di porre in evidenza la minaccia meramente concreta che i Malebranche rappresentano. Le differenze tra le due raffigurazioni della paura non finiscono però qui, mi pare, e ciò dipende naturalmente dal tono in cui l'episodio è nel suo complesso narrato, quel registro comico-grottesco che non lascia molto spazio alla serietà o alla profondità. L'omogeneità tonale non pare essere in discussione nemmeno dove, più o meno direttamente, l'autore fa riferimento alla propria paura o a ciò che la provoca:

Già mi sentia tutti arricciar li peli
 de la paura e stava in dietro intento,
 quand'io dissi: «Maestro, se non celi

20

te e me tostamente, i' ho pavento
 d'i Malebranche. Noi li avem già dietro;
 io li 'magino sí, che già li sento».

(If. XXIII 19-23)

Noi andavam con li diece demoni.
 Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa
 coi santi, e in taverna coi ghiottoni.

15

(If. XXII 13-15)

Nel primo caso, a parte la possibile (ma plausibile?) fonte virgiliana – *steteruntque comae*, *Aen.* II,774 – individuata da Bacchelli, l'arricciarsi animalesco dei peli come conseguenza dello spavento rientra a perfezione nel novero delle immagini zoologiche tipiche della produzione fabliolistica⁵⁹ e, più in generale, comico-realistica frequenti lungo tutto l'episodio di *If* XXI-XXIII (si pensi, ad esempio, alle gustose caricature di un

⁵⁹ Cfr. Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 183.

Rustico Filippi).⁶⁰ L'ultima terzina, invece, in cui balza all'occhio l'ironica contrapposizione tra l'esclamazione relativa alla *fiera compagnia* e la sua riduzione, nella massima di sapore proverbiale, ad una masnada di *ghiottoni*, denuncia chiaramente come Dante tenga in considerazione il carattere buffonesco dei suoi accompagnatori non meno di quello spaventoso. Ciò è evidentemente coerente con l'ambivalenza, segnalata da Camporesi, di cui è portatore il diavolo nel Medioevo.

Riassumendo, tanto la paura di Dante davanti alle mura di Dite è profonda, grave e potenzialmente disperata, quanto il terrore che prova al cospetto dei Malebranche è fisico, istintivo e, come chi lo provoca, potenzialmente risibile dal punto di vista di uno spettatore esterno. Tale posizione – si noti – non è qui soltanto quella del lettore, ma anche quella di Dante-poeta che ritorna sulle proprie peripezie con un certo distacco rispetto ai momenti che ritiene, a ragione, meno meritevoli di concentrazione e partecipazione morale, sentimentale o intellettuale.

L'insistere su questo secondo tipo di paura, in misura quantitativamente non minore rispetto all'altra, trova, io credo, la sua più corretta giustificazione se la si valuta come un prezioso elemento compositivo funzionale all'istituzione del parallelismo tra le due scene, nel segno di un rovesciamento che si potrà a questo punto definire a giusto titolo come auto-parodico, nel suo appuntarsi anche su Dante stesso. Come ci si può attendere, tuttavia, tale ribaltamento non rivela un'intenzione parodistica *self-oriented*,⁶¹ incompatibile con la funzione edificante che Dante-personaggio riveste nella *Commedia*, bensì un compiuto coinvolgimento di quest'ultimo nella scena dominata dai diavoli e segnata profondamente in senso registrale dal loro stesso carattere ambivalente. Davvero, come ha ben notato Guido Favati, non è fuori luogo parlare per questo *ludo* di «*jeu* di Dante»,⁶² così come, nella rubrica dell'unico testimone

⁶⁰ Come segnala La Brasca 1994: 80. Sempre sulla base dell'«alta densità animale», letta però alla luce del «complesso campo metaforico di ambito venatorio», Crimi 2013: 708 ha proposto di riconoscere, in particolare nella rappresentazione del canto XXII, «la parodia di una caccia infernale, o, meglio, una caccia infernale dall'esito capovolto».

⁶¹ Come, ad es., quella che manifesta Adam de la Halle nel *Jeu de la Fenillee*: cfr. Pasero 2003: 39-44. Per la fondamentale distinzione tra «forma parodica» (*parodijnost*) e «funzione parodistica» (*parodijnost*), si rimanda a Tynjanov 1997: 30.

⁶² Favati 1965: 50. Le considerazioni dello studioso rimangono vere anche senza aderire alla sua ipotesi interpretativa legata all'autobiografia del poeta (per cui si veda *supra*, n. 26).

manoscritto che lo conserva integralmente, il *Jeu de la Feuillée* è denominato *Jeu Adam*.⁶³ non ‘*jeu* composto da Adam (de la Halle)’, bensì ‘*jeu* il cui protagonista è Adam’.⁶⁴ Ai fini della composizione, la necessità di tale coinvolgimento, sancito ironicamente dall’ultima terzina citata, appare quasi inevitabile, pena la mancata coerenza poetica dell’episodio. Vi è tuttavia un personaggio che, con ogni evidenza e altrettanto opportunamente, ne rimane escluso: Virgilio.

3. NELL’INTIMO: LA “SCONFITTA” DI VIRGILIO

Una questione, forse ancor più dell’elemento carnevalesco o del problema del presunto «riso di Dante», ha suscitato un certo imbarazzo nella critica e una ridda di interpretazioni dissonanti, fondate di volta in volta sull’aspetto teologico, su quello puramente poetico-narrativo o, ancora, su quello psicologico: si tratta dell’atteggiamento e del travaglio personale di Virgilio nei due episodi fin qui analizzati. Come abbiamo già ripetutamente accennato, ciò che li unisce, isolandoli al contempo con evidenza rispetto al resto del racconto, è, dal punto di vista del poeta latino, la sua incapacità di ottenere effettivamente quanto pretende dai ministri infernali che gli sbarrano il passo: la circostanza che in entrambi i frangenti si tratti di diavoli ha, come si vedrà, la più grande rilevanza. Questa “sconfitta” di Virgilio si configura, però, in modo ben diverso nei due casi. Nel primo, infatti, l’opposizione dei diavoli alla prosecuzione del cammino di Dante è, nonostante l’esibizione del solito lasciapassare celeste (come già, e in maniera più formulare – *vuolsi...* – dinanzi a Caronte, Minosse, Plutone...), netta e inappellabile, e soltanto un diretto intervento divino varrà poi a vincerla: il fallimento dell’ambasceria è dunque immediatamente evidente e, col suscitare in Virgilio un istante di turbamento, contribuisce a corroborare la paura di Dante, ponendo infine le basi per il *clou* della sacra rappresentazione. Nel secondo caso, invece, si ha a che fare con l’inganno perpetrato da Malacoda, fingendo di piegarsi alla volontà di Dio e alle esigenze dei due poeti. Al di là della menzogna relativa al presunto ponte intatto,

⁶³ *Li ius adam*: così nella rubrica del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566, c. 48v.

⁶⁴ «The preposition *de* is used to announce the protagonist or theme of a work and not its author», Huot 1987: 71.

non è dato sapere in che cosa piú precisamente dovesse consistere la beffa architettata da Malacoda e quale ruolo avrebbero dovuto giocarvi gli altri diavoli, una volta che fosse apparsa chiara la mancanza di vie di fuga per i due malcapitati. Quel che è chiaro, invece, è che qui la sconfitta di Virgilio è di tipo ben piú sottile e viene sancita, in modo in fondo non necessario ai fini dell'itinerario dantesco, soltanto una volta concluso l'episodio e superato *si bien que mal* l'ostacolo. Tali macroscopiche differenze sul piano compositivo invitano a fare la piú grande attenzione ai dettagli delle due scene, per evitare di considerarle semplicemente l'una il "doppio", la riproposizione in salsa piú gustosa, dell'altra.

La critica è unanime su un punto fondamentale: solo i diavoli, tra tutte le creature infernali incontrate dai poeti, si oppongono attivamente al loro andare, al contrario degli altri demoni che, una volta udito che *vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole*, depongono l'iniziale resistenza e si prestano piú o meno di buon grado a facilitarne la prosecuzione. Nella densità semantica del poema, questa circostanza può trovare spiegazioni molteplici, a seconda del punto di osservazione che si assume. Nell'ottica dei diavoli una simile opposizione è stata letta, condivisibilmente, come una riproposizione della prima disobbedienza di Lucifero nei confronti del Creatore, un atto irrispettoso verso Dio insito nella natura stessa del demonio: benché conosca come certa la propria definitiva disfatta, questi non può fare a meno di rivaleggiare ogni qual volta ciò gli sia possibile con la volontà divina.⁶⁵ La sua maledizione sembra consistere anche in questa coazione a ripetere, a rivivere la prima e irrimediabile (questa sì) sconfitta. Ancora, nell'ottica di Dante-personaggio, come si è già in parte segnalato, le creature che gli impediscono di proseguire mettono direttamente alla prova le sue virtù morali e teologiche negli snodi cruciali – in senso narrativo si tratta dei punti di passaggio: così i diavoli s'assiepano davanti alla porta di Dite, come le tre allegoriche fiere avevano precluso al poeta la salita al monte della beatitudine e

⁶⁵ «Come mai Malacoda ordina una trama essenzialmente inutile, e ch'egli sa, *ab aeterno* e nell'ora, inutile e vana [...] ?», Bacchelli 1962: 850. E ancora: «La mala volontà, l'odio e la vendetta, la malizia di Malacoda sorg[o]no e risorg[o]no dall'ira dello scorno, dallo scorno stesso ammaliziate e avvalorate. Tant'è, che lui e i suoi Malebranche sono, come gli ultimi a tentare renitenza infernale al voler divino, anche gli unici a riprenderne l'intento e il disegno dopo ricevuta e riconosciuta e subita l'ingiunzione di Virgilio: gli unici pervicaci nella sconfitta e nella vendetta di essa» (*ibi*: 852).

preluso al suo varcare la porta dell'Inferno⁶⁶ – rappresentando la tentazione al peccato che può traviare anche l'uomo retto. Venendo, infine all'ottica di Virgilio, quella che più ci interessa in questa sede, è stato sostenuto, certo motivatamente, che la sua sconfitta «significa l'insufficienza delle virtù morali e intellettuali (e del mondo pagano, cultore di esse) a completare un itinerario di emancipazione dal male, se mai mancasse il soccorso divino».⁶⁷ In questo senso, la sua umana ragione, sprovvista di *fides*, risulterebbe incapace, come nell'episodio della bolgia quinta, di capire a chi è bene affidarsi, di chi fidarsi.⁶⁸ Tuttavia, non va sottovalutato neppure il fatto, già ben sottolineato dal commento quattrocentesco del Landino, che Virgilio è, comunque lo si osservi, un personaggio a tutt'ondo: lungi dal poterlo ridurre ad una pura allegoria della ragione umana, gli si dovranno invece riconoscere da una parte la più piena partecipazione alle dinamiche del poema, dall'altra lo spessore umano necessario per non essere soltanto – se è lecito giocare con le parole – l'«ombra» di un antico sapiente.⁶⁹ Vale la pena rammentarlo

⁶⁶ «Dante avverte che nella lotta demoniaca dei canti VIII e IX c'è un significato allegorico. Genericamente, e senza rischio di sbagliare con interpretazioni troppo minute, possiamo dire che questi due canti vogliono segnare un ritorno di pericoli morali dopo quelli della selva, e sono evitati per un secondo intervento divino. I diavoli e le Furie ci ricordano l'antecedente delle tre fiere; il Messo, quello delle donne del canto II. Ma qui è tutto ben più vivo che nel canto I, poiché tutto è calato in grandi scene drammatiche, incrinata appena per un momento da questo avvertimento [*o voi ch'avete gli intelletti sani...* IX 61-63]. Senza di esso noi non sentiremmo affatto la presenza dell'allegoria: e, agli effetti poetici, i canti VIII e IX non sono altro che una potente rappresentazione dei terribili ostacoli incontrati da Dante nel suo viaggio infernale», Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 69.

⁶⁷ Dante, *Commedia* (Inglese): 117. Aggiunge però immediatamente il critico: «Ma si rammenti che, fin dall'inizio, V. ha operato per la forza del mandato conferitogli in cielo, e non per virtù propria» (*ibid.*).

⁶⁸ Cfr. Landoni 2010: 16.

⁶⁹ «Acciocché nel processo del poema questo nome non c'induca in alcuno errore o difficoltà d'intendere el senso allegorico, già in questo principio [il riferimento è alla prima comparsa di Virgilio, in *If*, I 63-sgg.] ci sia noto che non *univoce* ma *equivoco* sarà posto Virgilio, et alchuna volta non sonerà altro che questo poeta. Alchuna volta significherà la ragione humana semplicemente, et Danthe sarà la sensualità. Altra volta lo interpreteremo per lo intellecto illustrato di varie e molte doctrine. Altra volta exprimerremo per quello la ragione superiore, et allora Danthe significherà non la sensualità sola, ma anchora la ragione inferiore», Landino, *Comento* (Procaccioli): t. I, 310. Mi pare interessante notare come ad una lettura «assolutamente» allegorica, il Landino tenda assai ragionevolmente a sostituirla una «relativamente» allegorica, do-

perché talvolta l'identificazione di Virgilio con l'ipostasi stessa della ragione ha determinato, forse al di là delle stesse intenzioni dei critici, un'indebita riduzione del poeta latino alla figura di un ateo o di un agnostico in senso moderno. In fondo, se si vuole essere coerenti con l'impostazione narrativa della *Commedia*, il Virgilio che Dante incontra ha sí vissuto senza la fede, ma lo stesso tono deferente in cui ne parla mostra bene quanto oramai egli sappia con certezza – né potrebbe essere altrimenti – che Dio esiste e quale valore abbia la Grazia che gli è per sempre preclusa.⁷⁰ Né capita mai che si trovi a rinnegarla o disprezzarla, come accade invece a taluni dannati (si pensi all'atteggiamento di Farinata e Capaneo, o al gesto di Vanni Fucci): e poi, se così fosse, non si vede proprio come Dante avrebbe potuto scegliere come guida un simile *esprit fort*.⁷¹ Tanto più che – è Domenico Consoli a ricordarlo – Virgilio rimarrà guida fidata anche nell'ascesa al monte del Purgatorio.⁷² Parimenti, nella medesima ottica, mi pare limitante sostenere, come alcuni hanno preteso fare, che la parola di Virgilio non sia più sufficiente nel

ve l'avverbio “relativamente” va inteso tanto in senso limitativo (non sempre Virgilio “sta per” qualcos'altro), ma anche in senso relazionale: la corretta valutazione del significato del personaggio Virgilio è in rapporto necessario con quello del personaggio Dante e – si potrà aggiungere – con quello degli altri personaggi. Come dire che talvolta il senso tri- e anche quadri-dimensionale della *Commedia*, scaturisce, proprio come in una *pièce* teatrale, dall'azione e dal confronto tra i suoi protagonisti.

⁷⁰ Su tale aspetto, cfr. Comparetti 1872, vol. I: cap. XV.

⁷¹ Robert Hollander si fa invece sostenitore di un Virgilio rinchiuso per sempre in un irredimibile paganesimo sulla base del confronto con la migliore sorte toccata agli ugualmente pagani ma ormai salvati Stazio, Catone e Rifeo e, soprattutto, della sua stessa autodefinizione (*If. I* 125) quale *ribellante* a Dio – ma il tempo usato, va notato, è il perfetto (*perch'io fu' ribellante alla sua legge*), a relegare l'azione in un passato che, al pari di altri casi altamente connotati nella *Commedia* (si pensi ad es. al celebre *Io fui di Montefeltro, io son Bonconte, Pg, V* 88), si presenta come ben distinto dal presente: «Il bisogno di Dante di riportare in vita Virgilio in un universo poetico cristiano solo per riseppeilirlo, può sembrarci crudele e certamente appare un'ambigua necessità. [...] Dante è discepolo e giudice di Virgilio. Noi abbiamo avuto la tendenza a rimanere discepoli di Virgilio e, così facendo, abbiamo ottenebrato la nostra facoltà di giudizio e quella di Dante», Hollander 1983: 151.

⁷² «Non c'è dubbio alcuno, per fermarci a un dato clamoroso, che il Purgatorio sia un regno di fede; eppure V. vi conduce D. con indiscussa autorità: un ulteriore invito a diffidare di ogni formula, anche di quella assai vulgata che assegna a V. il compito di rappresentare la ragione umana assistita dalla rivelazione (se fosse così l'area di competenza virgiliana invaderebbe gran parte di quella riservata a Beatrice)», Consoli 1976: 1041.

regno della malizia (basso inferno), cioè che qui ormai «la ragione umana abbia bisogno del diretto ed espresso aiuto di Dio».⁷³ Dipende dall'interlocutore: con le creature bibliche o pagane, come i Centauri, Gerione o i Giganti, Virgilio non ha difficoltà ad imporre la propria *authoritas* (e Gerione è addirittura, come già ricordato, la frode personificata), ciò che non gli riesce invece dinanzi ai diavoli. Se rimane quindi sempre vero che «a un certo momento della via verso la salvezza non basta più la ragione, sia pure mossa dalla Grazia e agente in nome di essa; occorre che la Grazia, Dio stesso, si manifesti e agisca direttamente»,⁷⁴ sarà fuorviante interpretare sempre i conseguimenti e le frustrazioni delle iniziative di Virgilio alla luce di questo solo assioma.⁷⁵

Inoltre, l'individuazione nei due episodî di supposti indizî di un'esplicita denuncia da parte di Dante delle manchevolezze della sua guida ha indotto alcuni critici, su tutti Robert Hollander,⁷⁶ a fondare su di essi – ché altrove gli elementi idonei ad essere interpretati in questo senso scarseggiano decisamente – l'ipotesi che l'autore abbia voluto così ridimensionare nettamente Virgilio. Di più, che lo avrebbe fatto mediante l'arma sottile dell'ironia, a giudicare dalla malizia presente, ad esempio, nella puntualizzazione dell'ipocrita Catalano che il diavolo è *bugiardo e padre di menzogna* (*If.* XXIII 144), oppure presumibile nelle parole dello stesso Dante, quando, volendo lusingare Virgilio, gli ricorda che ha potuto vincere *tutte le cose, fuor che' demoni duri / ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci* (*If.* XIV 44-45).⁷⁷ Due obiezioni principali, mi pare, si

⁷³ Dante, *Commedia* (Bosco-Reggio), vol. I: 209.

⁷⁴ *Ibid.* p. 236.

⁷⁵ Per le stesse ragioni appena esposte, appare poco convincente la proposta di Dante, *Commedia* (Bellomo): 131 che «la perdita di sicurezza» di Virgilio, «che non dimostra più la medesima dimestichezza con i luoghi e la stessa facilità nel superare gli ostacoli» dalle mura di Dite in avanti, sia poeticamente la conseguenza del mancato ingresso di Enea nel Tartaro, secondo l'interessante equivalenza tra quest'ultimo, secondo la vaga descrizione che ne fa la Sibilla nell'*Eneide*, e la *civitas diaboli*.

⁷⁶ Cfr. in part. Hollander 1983 e 1984.

⁷⁷ Si vedano affermazioni come le seguenti: «L'atteggiamento nei riguardi del valore poetico di Virgilio che si manifesta nel poema dantesco non è tanto ambivalente quanto ambiguo» (Hollander 1983: 82); «con ambiguità desidero indicare una distanza ironica del poeta dal suo materiale mediante la quale egli sembra fare appello a un'ammirazione mista a comprensione per Virgilio mentre se ne serve invece per rimettere il pagano al suo posto» (*ibid.*: 82-3, n. 6). Ma subito dopo arriva la significativa correzione: «Raramente, seppure mai, Dante tratta Virgilio con ovvio disdegno; la percezione delle sue mancanze è lasciata piuttosto all'acume del lettore» (*ibid.*). Con ciò,

possono muovere a una simile lettura: la prima verte sulla posizione di Virgilio nei confronti di Dante, la seconda sul rapporto tra il personaggio del poeta latino e la delicata funzione che gli è assegnata nel poema.

Innanzitutto, appare poco verosimile che, come ritiene Hollander, un Virgilio così sminuito nelle sue prerogative e quasi sbertucciato dai diavoli possa mantenere intatta la propria autorevolezza nei confronti di Dante. Perché mai, insomma, Dante avrebbe dovuto far subire l'irrisione di uno smacco simile, ad opera di esseri moralmente tanto inferiori, alla guida che ha voluto per condurre se stesso dalla possibile perdizione sulla strada verso la salvezza? La complessità del rapporto tra i due poeti, di venerazione per quanto attiene all'aspetto letterario, ma di condanna sul piano religioso, che si rifletterebbe nell'ambiguità individuata dal critico americano nelle parole del poema che rimandano a Virgilio, non mi pare una giustificazione sufficiente. Una presunta volontà di ridicolizzare, anche solo indirettamente, velatamente, il *buon maestro* (VIII 67), il *caro duca* (VIII 97), il *dolce padre* (VIII 110) – in significativo *climax* proprio laddove Dante si trova ad avvertire con maggior acutezza il sentimento che lo lega alla sua guida – al fine di porne in rilievo le mancanze, oltre ad essere priva di appigli testuali inoppugnabili, è del tutto incoerente non solo con la fiducia e l'affetto che il discepolo non perde occasione per dimostrargli, ma pure con l'effettivo mantenimento della sua alta funzione. Quanto a tale funzione, poi, conviene analizzarla con attenzione. Da una parte, è proprio essa, mi pare, a dover far escludere che la figura di Virgilio «liminal and torn, one foot in Eden, the other in Limbo» possa rappresentare «whatever was unresolved in its author».⁷⁸ Se, poi, Virgilio è l'autorevole guida scelta per le sue eccelse virtù intellettuali ed etiche, non è certo grazie a queste che egli può far progredire il discepolo nel suo cammino attraverso i regni ultraterreni. Solo alla Grazia divina, invocata dalle tre donne pietose – esse, in effetti, hanno scelto Virgilio come guida migliore possibile per il loro pupillo – spetta questa facoltà e il poeta latino lo ha sempre ben a mente, se è vero che

l'autore finisce in qualche modo per riconoscere che si tratta di una questione di interpretazione arbitraria: è tale, ad esempio, il reperimento di un esplicito affronto a Virgilio nelle parole di Catone sulla spiaggia del Purgatorio (*ibid.* 86), nonché di un'intenzione ludica e quasi "umoristica" in molte delle riprese testuali dall'*Eneide* (*ibid.* 104-5). Per un più equilibrato apprezzamento di questa *captatio benevolentiae* di Dante nei confronti della sua guida, si veda *infra*.

⁷⁸ *Ibid.* 97.

ogni qual volta qualcuno tenta di sbarrar loro il passo egli replica opponendo ed imponendo immancabilmente non la propria autorità, bensì quella celeste. Come, dunque, in presenza di demoni di ascendenza letteraria (con i quali si può certo anche pensare, poeticamente, che Virgilio si intenda meglio), quando la formula pronunciata è sufficiente ad ottenere il passaggio, così pure con i diavoli recalcitranti o sbeffeggianti, è chiaro che l'oggetto dell'opposizione non è la parola di Virgilio, o egli stesso in quanto fantomatica allegoria della ragione sprovvista di fede, bensì Dante in quanto vivente e la Parola ben più alta di cui questi è beneficiario. In tal senso, se dal punto di vista meramente narrativo, lo sconfitto dai diavoli è senza dubbio la guida, la sola circostanza di essere tale – «ambasciator non porta pena» – gli impedisce paradossalmente di esserlo realmente: di fatto egli non può costituire il reale bersaglio della reazione violenta o fraudolenta, seppure in definitiva sempre inane, dei diavoli.

Chiarito quanto sia inopportuno sovraccaricare di ragioni simboliche troppo elevate gli innegabili limiti dimostrati da Virgilio, «smarrita figura nello spazio ostile della frode»,⁷⁹ e come non si possa fondatamente pensare ad un espediente poetico di Dante per sminuire il suo *duce*, occorre, io credo, ricercare invece le motivazioni più verosimili di quanto accade tra il poeta latino e i diavoli nelle caratteristiche psicologiche del personaggio e nel suo *modus operandi*. Da una parte, Virgilio, moralmente del tutto consapevole della sua alta funzione e disposto ad adempierla nel modo più perfetto, non può credere che esista un serio ostacolo alla sua realizzazione, tanto più da parte di esseri di un livello creaturale tanto infimo. Così, prima di parlamentare con Malacoda, rassicura Dante, dimostrando, peraltro, di saper pronosticare, grazie all'esperienza maturata dinanzi alle mura di Dite,⁸⁰ una qualche opposizione, per quanto vana, da parte dei diavoli:

e per nulla offension che mi sia fatta
non temer tu, ch'i ho le cose conte,
perch'altra volta fui a tal baratta.

(*If.* XXI 61-63)

⁷⁹ Sanguineti 1962: 171.

⁸⁰ E non, ragionevolmente, quando fu costretto a scendere nel basso inferno dalle arti magiche della tessala Erittone (come ricordato in *If.*, IX 22-27). Quanto incongrua sia questa interpretazione è ampiamente argomentato in Dante, *Commedia* (Di Salvo), vol. I: 358, dove pure essa è accolta.

D'altra parte, il poeta latino rimane deluso nelle sue aspettative perché, precisamente come gli farà notare l'ipocrita Catalano al termine di *If* XXIII, non conosce affatto l'ambigua e perversa natura del diavolo e non è, quindi, minimamente in grado nel primo episodio di sospettarne l'inane resistenza, nel secondo, pur avendo imparato a proprie spese a prevedere quest'ultima, di subodorarne l'ulteriore inganno. Ecco, in questo a parer mio si concretizza la "sconfitta" di Virgilio, se di sconfitta a questo punto si può parlare: nel non comprendere la "diabolicità" dei suoi interlocutori, quella che li differenzia sostanzialmente dagli altri demoni incontrati lungo il cammino. Tale incomprendimento è dovuta ad una mancanza di strumenti specifici: l'autore può presumere Virgilio, appartenente all'antichità pagana e non al suo cristianissimo presente, non soltanto scevro – esattamente come lui stesso – da ogni malizia per la sua statura etica, ma anche – questa volta al contrario di Dante – doppiamente inesperto delle peculiarità del diavolo, in quanto del tutto digiuno di diavolerie ed altre manifestazioni carnevalesche ed ignaro della portata delle sue origini luciferine.⁸¹ Ciò garantisce quanto al fatto che non vi sia da parte di Dante nei confronti della guida alcuna ironia funzionale a determinare uno svilimento della sua funzione: se i diavoli lo contraddicono e lo beffano, anzi, ciò non può che andare a suo maggior onore, in quanto dimostra che non è uso a commerciare con certi figure: la lettura più conforme dell'allocuzione di Dante in *If*, XIV 43-45 sopra citata sarà allora presumibilmente quella che si concentra sul riconoscimento a Virgilio della capacità di vincere *tutte le cose*, piuttosto che su quella che ne è una limitazione (*fuor che' demon duri / ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci*) in fondo non disonorevole.⁸² Ne consegue – ed è la

⁸¹ Parla, sinteticamente, per Virgilio, di «totale inadeguatezza alla realtà del demoniaco cristiano» Battaglia Ricci 2013: 767. Secondo il punto di vista "alto" espresso da Bacchelli 1962: 865, «per non cadere nell'illusione, per intendervi la finzione, per sospettar l'inganno e tanto inganno, di tanta e così pervicace malizia, bisognerebbe a Virgilio l'istruzione, che gli è preclusa, di ciò che importi l'originaria ed ultima, la soprannaturale e teologale essenza dei diavoli. Ancora una volta, escluso dalla conoscenza della Grazia, è escluso da quella della disgrazia assoluta, eterna, infernale, per opera d'inferno impenetrabile e insospettabile a lui, per imperscrutabile e misteriosa disposizione di Dio». Ma in fondo, per cogliere la malizia dei diavoli non credo serva scomodare una conoscenza di origine divina: a Virgilio sarebbe probabilmente bastata l'esperienza di un qualunque contemporaneo di Dante.

⁸² E che in fondo Dante non avrebbe potuto tacere: cfr. Dante, *Commedia* (Bellomo): 223. D'altra parte, si può essere d'accordo con Giorgio Inglese sul fatto che,

conclusione del discorso sull'auto-parodia che ci si perdonerà di aver procrastinato tanto a lungo – la totale conformità del non-coinvolgimento di Virgilio nell'atmosfera parodica di *If XXI-XXIII*, sottolineato peraltro già dalle parole di Dante-personaggio che, ben prima dello scioglimento della vicenda, si rende conto di quanto la sua guida sottovaluti (o sopravvaluti moralmente) i diabolici interlocutori. Il poeta latino rimane con tutta evidenza ai margini di un rovesciamento di cui non può partecipare in quanto gliene sono estranee le coordinate. Con ciò, senza tradire la coerenza nella raffigurazione del personaggio rispetto al resto della *Commedia*, l'autore consegue anche un effetto supplementare: quello di enfatizzare la vivace parodicità della scena proprio mediante la sottolineatura contrastiva degli atti e delle parole “fuori registro” del poeta latino, il cui tono perentorio nei confronti dei diavoli e quello della fiduciosa rassicurazione nei confronti di Dante rimangono grosso modo simili nei due episodi. Lo stile, così come l'atteggiamento di Virgilio continuano in effetti ad essere quelli dell'*alta [sua] tragedia* (XX 113), certo non casualmente nominata soltanto diciannove versi prima dell'occorrenza di *comedia* che dà l'avvio alla *diablerie*.⁸³ egli è fin dal principio refrattario all'ispirazione su cui questa si fonda, così come al procedimento parodico che la connota. Il «*jeu* di Dante», quindi, non diventerà mai “*jeu* di Virgilio”.

Lungi dal porre l'accento, dunque, su un ipotetico fallimento di Virgilio o su di un'eventuale derisione nei suoi confronti, mi pare che il poema metta piuttosto in evidenza in questi due luoghi quella che si potrebbe definire in termini moderni come la sua irriducibile alterità nei confronti dei diavoli: egli si presenta in qualche modo come «l'anti-diavolo» per antonomasia.⁸⁴ Così ce lo raffigura Dante, che misura al contempo la propria distanza, umana non meno che poetica da lui. Sulla base delle stesse espressioni adoperate, la sua venerazione per Virgilio può essere intesa come quella di un figlio nei confronti di un padre retto e austero: le burle e le ingiurie patite da parte di persone meschine – oltre ai diavoli anche Catalano, per altri versi, certo lo è – possono ferirlo, ma non riescono in alcun caso a scalfire la sua autorevolezza. Il fi-

rispetto al contesto, «né l'enfatica *captatio benevolentiae* né la sua circostanziata delimitazione risultano chiaramente motivate», Dante, *Commedia* (Inglese): 170.

⁸³ Come ben segnala Ragni 2010: 83-4.

⁸⁴ L'espressione appartiene a Landoni 2010: 16, che sembra però continuare a difendere una lettura allegorica della sua “sconfitta”.

glio, tuttavia, che ha dalla sua un rapporto piú fresco ed immediato con il mondo, anche nelle sue manifestazioni meno edificanti, sa in alcuni casi inquadrare la realtà meglio di lui. E descriverla comicamente.

4. UNA SPIA LESSICALE: L'IRA DI VIRGILIO

Al profilarsi della “sconfitta”, dopo la serrata dei diavoli all'interno delle mura di Dite, la prmissima reazione di Virgilio denota quanto lo smacco subito sia cocente, ben al di là – come si è visto – dei demeriti che è lecito imputargli:

Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio signor, che fuor rimase
e rivolsesi a me con passi rari.

Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
“Chi m'ha negate le dolenti case!”

(If. VIII 115-120)

Non si può mancare di notare, per ben due volte – poco dopo: *E a me disse: «Tu, per ch'io m'adiri, / non sbigottir, ch'io vincerò la prova»* (VIII 121-122) – l'uso della prima persona singolare: piú che un segnale di egocentrismo o di ingiustificabile *hybris*, sarà opportuno interpretarlo, date le premesse, come una reazione istintiva e sentita all'amara constatazione del primo, del tutto inatteso, ostacolo contro cui la consapevolezza della sua alta funzione si trova a scontrarsi. Controprova ne sia che, poco piú tardi, quando, nel protrarsi dell'attesa dell'intervento del Messo, le considerazioni di Virgilio assumono un tono meno irruento, malgrado l'evidente inquietudine, il soggetto torna ad essere plurale: *«Pur a noi converrà vincer la punga», / cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse. / O quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»* (IX 7-9). Il rapido passaggio all'esclamazione finale ottativa, tutta ripiegata, nuovamente, sull'ansia e l'attesa del singolo (*a me*), dimostra bene, insieme al tentennamento rimarcato da Dante-poeta nei versi seguenti, quanto Virgilio sia un personaggio “a tuttotondo”, capace di trasporto emozionale e sentimentale; tutt'altro dunque che una mera allegoria.

Alla scoperta, invece, che, al contrario di quanto Malacoda aveva fatto credere, tutti i ponti che sovrastavano la quinta bolgia sono crolla-

ti, la scena che descrive la reazione di Virgilio è resa piú movimentata dall'intromissione della "chiosa" beffarda di Catalano, che ne determina uno sviluppo progressivo:

Lo duca stette un poco a testa china;
poi disse: «Mal contava la bisogna
colui che i peccator di qua uncina». 140

E'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra' quali udi'
ch'elli è bugiardo e padre di menzogna».

Appresso il duca a gran passi sen gi',
turbato un poco d'ira nel sembiante... 145

(Jf. XXIII 139-146)

L'evidente parallelismo tra le due rappresentazioni, ulteriore elemento da annoverare tra quelli che accomunano i due episodi, non mi sembra sia mai stato adeguatamente sottolineato. Sono, ad esempio, due tratti nella descrizione dell'atteggiamento fisico di Virgilio a denunciarlo: la comune postura del capo, chino e con gli occhi bassi, e l'opposta maniera di camminare, a passi lenti nel primo caso, assai rapidamente nel secondo. Ma anche un fattore lessicale funge da potente *trait d'union* tra le due scene: nella prima il poeta latino dichiara di *adirarsi*, mentre nella seconda è presentato come 'visibilmente (un po') turbato dall'*ira*'. Qual è la natura esatta di questa ira? Può la sua precisa determinazione essere d'aiuto nel determinare una piú corretta interpretazione della "sconfitta" di Virgilio? A tali domande, per concludere, si proverà a fornire una risposta quanto piú convincente possibile nelle pagine seguenti.

Il discorso sul termine *ira* in Dante è dei piú complessi. Non solo, infatti, nell'italiano antico, come pure nelle lingue gallo-romanze medievali, il vocabolo può comportare differenti accezioni, ma per di piú il piano meramente semantico si complica a causa di interferenze con altri livelli di interpretazione, quali quello morale e teologico. Se, dunque, dal punto di vista del puro significato *ira*, come *cruccio*, può essere un semplice sinonimo, ad esempio, tanto di 'rabbia, collera', quanto di 'tristezza, afflizione',⁸⁵ il vizio capitale dell'*ira* – o, in maniera inequivoca, *ira-*

⁸⁵ Si veda la voce *Ira* in *GDLI*, vol. VIII, in particolare le accezioni 1)-3) (521), e 6) (522).

*condia*⁸⁶ – parteciperà di questo secondo senso, ma arricchendolo di una connotazione assolutamente peculiare; così come l'ancor meno classificabile *ira di Dio* sarà certo più affine allo 'zelo' e al 'sentimento della Giustizia',⁸⁷ ormai lontani dal fondo semantico originario dell'*ira*, che non al 'dolore' o alla 'collera'. Più di questa parziale e imperfetta esemplificazione, rendono l'idea della densità del lessema i tentativi, talvolta contraddittori, esperiti da chi si è provato a definire l'*ira*, secondo un approccio linguistico, letterario o filosofico. Per rimanere al primo livello, quello linguistico – tralasciando invece le speculazioni che da Aristotele a San Tommaso, attraverso le scuole ellenistiche e lo sviluppo della morale cristiana, hanno contribuito a costruire la teoria dell'*ira* medievale su cui Dante si fonda⁸⁸ e che oppone l'*ira giusta*, caratterizzata come pungolo ad azioni virtuose,⁸⁹ all'*ira mala*, passione bestiale,⁹⁰ a seconda del ruolo che vi gioca la ragione⁹¹ – mi pare che due ipotesi si fronteggino: quella della polisemia, che tiene ben distinte le accezioni differenti dello stesso termine, e quella che si potrebbe definire “della commistio-

⁸⁶ Definibile come «disposizione naturale (considerata colpevole e peccaminosa) a lasciarsi trasportare facilmente dall'ira», *ibid.*: 522.

⁸⁷ *Ibi.*: [lemma *ira*, accezione 4)], 521.

⁸⁸ Per una trattazione sintetica ma del tutto esauriente, si veda Montanari 1970.

⁸⁹ «Dante e i suoi maestri consideravano lodevoli alcune manifestazioni di ira che portavano ad una vita morale virtuosa: esse infatti aiutano l'uomo a combattere per una buona causa o a resistere al Diavolo, l'avversario per eccellenza. Un'ira giusta o 'buon zelo' è mostrata dal protagonista verso alcuni peccatori dell'inferno» (Boyde 2002: 276). L'esempio più eclatante dal punto di vista di poetico è ovviamente quello di Filippo Argenti, dove le apparentemente spropositate reazioni di Dante (*ira/zelo*) e Virgilio (elogio di tale *ira/zelo*) rispetto alla pochezza del peccatore sono presumibilmente da interpretare in senso simbolico: l'autore parrebbe voler mostrare nella maniera più evidente possibile la divaricazione esistente, in un'ottica morale, tra le due accezioni del vocabolo *ira*, quella che si identifica con il peccato di *iracundia* e quella che ha come proprio modello l'*ira di Dio*.

⁹⁰ Ancora Boyde 2002, individua nella descrizione dei demoni infernali (su tutti Caronte, Cerbero, Pluto, Nembròt) una fedele riproposizione di quelle *transmutationes corporales* che rientrano nella sintomatologia dall'*ira* secondo Aristotele e, soprattutto, san Tommaso (cinque effetti principali: palpitazione del cuore, violento tremore, rigonfiamento della faccia, strabuzzamento degli occhi, vociferare irrazionale).

⁹¹ «Dicendum quod ira dupliciter se potest habere ad rationem. Uno quidem modo, antedecenter. Et sic trahit rationem a sua rectitudine, unde habet rationem mali. Alio modo consequenter, prout scilicet appetitus sensitivus movetur contra vitia secundum ordinem rationis. Et haec ira est bona, quae dicitur “ira per zelum”», S. Tommaso, *Summa Theologiae* (Gilby): 2a-2ae, 158, 1, 2.

ne”, secondo la quale l'*ira* si presenta come un «sentimento complesso, nel quale coesistono componenti dell'indignazione, o del dispetto, o del dolore o anche dell'odio che l'hanno generato». ⁹² La prima è difesa soprattutto dai linguisti, ⁹³ mentre la seconda traspare generalmente da approcci letterari ai testi medievali; se la prima è senza dubbio più rigorosa nel mettere a fuoco le distinzioni, *in primis* quella, macroscopica, tra *ira*-dolore e *ira*-collera, ciascuna con il proprio «réseau lexical» utile a delimitarla, ⁹⁴ la seconda pare più idonea a farne apprezzare le *nuances*. Non importa però tanto, in questa sede, stabilire chi abbia ragione e aderire *tout court* ad uno dei due approcci concorrenti (dal canto nostro privilegeremo, come si vedrà, il secondo), quanto sottolineare la totale imprevedibilità, in italiano come in occitano e in francese, dell'escursione semantica: spesso, in assenza di un contesto nettamente connotato, è impossibile o quasi predicare con certezza a quale tipo di *ira* il testo alluda.

Date tali premesse, torniamo ora ai nostri due casi concreti. In nessuno di essi mi pare di poter dire che una delle due accezioni primarie di *ira*-dolore e *ira*-collera si imponga con evidenza. Ciò che Virgilio prova tende presumibilmente più dalla parte dell'afflizione alla ripulsa dei diavoli e forse inclina più verso una qualche sorta di rabbia dinanzi all'irrisione congiunta di Malacoda e Catalano, ma di certo in nessuno dei due casi egli è manifestamente collerico o decisamente addolorato, malgrado talune letture troppo perentorie e semplificatrici. ⁹⁵ Per comprendere più precisamente il contenuto di quest'*ira* dovremo allora, credo, valorizzare le *nuances*.

Nel secondo episodio, il sentimento prevalente sembra essere il disappunto, il vivace risentimento nei confronti di ciò che contraria il soggetto e rispetto al quale questi si scopre disarmato. Cercando nel poema altre occorrenze di *ira* suscettibili di fornire una chiave di lettura per le nostre due, si possono scoprire due luoghi paralleli interessanti, in

⁹² Montanari 1970: 513.

⁹³ Si veda, in particolare, la monumentale monografia di Kleiber 1978. Considerata la grande omogeneità delle lingue neolatine medievali, non poche delle considerazioni che l'autore applica al francese si rivelano vevoli anche per l'italiano.

⁹⁴ Cfr. *ibi*: 31-9.

⁹⁵ Secondo Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 195, ad esempio, «quando Catalano lo punzecchia, facendo riferimento alla sua miopia intellettuale, Virgilio – comprensibilmente – si infuria e perde il controllo di sé, per la prima ed unica volta nei sessantatré canti in cui è presente nel poema». Non si vede, però, quali elementi indichino che Virgilio «perde il controllo di sé».

cui si può parimenti leggere la presenza di una simile reazione. Nel canto XXX, laddove Dante è ripreso da Virgilio per la sua lunga dimora ad ascoltare la tenzone ingiuriosa tra Maestro Adamo e Sinone, il testo dice che il protagonista sente la sua guida *parlare a lui con ira* (v. 133). Non sono inconcepibili tratti di vera collera, considerato il tono aggressivo di quanto precede: *Or pur mira / che per poco che teco non mi risso!* (vv. 131-132). Tuttavia, alla luce del carattere mai propriamente sanguigno dimostrato dal personaggio nel corso del poema, giocando appunto sui chiaroscuri questa esclamazione potrebbe essere meglio letta, fuor d'iperbole, come un moto di profondo, se vogliamo anche istantaneamente stizzoso, disappunto: Virgilio, dinanzi all'indulgere di Dante nel triviale *amusement* starebbe come il maestro che, malgrado i tanti ammonimenti, non riesca ad evitare che il vizio s'insinui nel discepolo. L'*ira* rappresenterebbe dunque il cruccio dato dalla delusione, piuttosto che una forma di più profonda irritazione, di cui in effetti si faticherebbe a trovare la causa.⁹⁶ Se questa lettura è, come credo, la più verosimile, il sentimento espresso dal termine *ira* nei due luoghi in questione risulta assimilabile. Di certo in entrambi i casi esso è acuito in Virgilio dalla coscienza della bassezza – formale, ancor prima che sostanziale: la contrapposizione stilistica *tragedia/comedia* continua ad essere una chiave di lettura fondamentale – di ciò che lo cagiona: da una parte una tenzone comico-realistica, dall'altra la beffa dei diavoli enfatizzata dallo scherno di Catalano.

Ancora, nel canto VIII, prima dell'approdo dinanzi alle mura di Dite, i due poeti fronteggiano secondo le modalità abituali il demone nocchiero Flegiàs. All'apprendere il senso del loro viaggio,

qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.

(If. VIII 22-24)

⁹⁶ Coerente con questa ipotesi fondata sul piano "morale" è anche lo scioglimento della vicenda: l'enfatico pentimento di Dante, ben conscio di che cosa abbia contrariato Virgilio, ed il suo immediato ritorno sulla retta via cancellano del tutto la colpa (*maggior difetto men vergogna lava*, XXX 142) ma non risparmiano al discepolo una breve ramanzina.

La situazione che provoca l'*ira*, con un inganno in un caso reale, nell'altro soltanto metaforico, è identica a quella di *If* XXIII.⁹⁷ La circostanza che si tratti di un demone iracondo non deve fuorviare: l'*ira* del v. 24 è qui il sentimento di stizza impotente per essere stato deluso nelle proprie aspettative, il disappunto che l'autore trova significativo descrivere proprio perché non equivale affatto al furore peculiare del demone, quale che sia il senso che si vuole riconoscere all'aggettivo *accolto*, 'contenuto, represso', oppure 'concepito'. Non solo, dunque, come ha ben fatto notare la critica,⁹⁸ nei canti VIII-IX il motivo dominante è quello dell'*ira*, ma lo è, secondo la finezza della creazione dantesca, in ogni aspetto della sua polivalenza e nell'intersecarsi dei vari livelli. Se Flegiàs è *irato* in due modi differenti, da iracondo e per delusione, e Dante si fa furente per zelo di giustizia nei confronti di Filippo Argenti, come descrivere infine l'*adirarsi* di Virgilio? Credo, sulla base di quanto fin qui argomentato, che, benché esteriormente prevalgano i tratti dell'afflizione su quelli del disappunto, sempre sulla base di una riconosciuta continuità tra gli aspetti che compongono il variegato mosaico dell'*ira* nella lingua medievale, si possa dare di questo sentimento una caratterizzazione non troppo dissimile, soprattutto consideratene le cause, rispetto a quello che lo stesso personaggio prova nel canto XXIII. In esso coesistono la delusione per il mancato ottenimento di quanto richiesto e la consapevolezza di aver subito un affronto da parte di esseri moralmente subalterni. Per concludere, riassumendo, due reazioni opposte – richiamiamo alla mente i *passi rari* (VIII 117) vs. i *gran passi* (XXIII 145) – spingerebbero a pensare (come è stato in genere fatto) a due sentimenti ben distinti. Ma la lingua di Dante viene in aiuto all'esegeta: in due contesti tanto pieni di rimandi l'uno all'altro non può essere casuale che ciò che prova Virgilio sia definito in entrambi i casi *ira*. Al fondo, mi pare trattarsi di uno stesso profondo disappunto, causato dal senso di "sconfitta" a cui costringe il confronto con un'alterità inconciliabile e persino incomprensibile.

Un'annotazione *in extremis* è relativa ad un verso assai discusso, per il quale, in base a quanto fin qui argomentato, si potrà ora avanzare una nuova interpretazione, a complemento di quelle fin qui proposte. In at-

⁹⁷ *Irato Calabrina de la buffa...* (XXII 133) parrebbe essere un caso analogo; ma è troppo diverso il contesto, così centrato più sull'azione che non sulla psicologia del personaggio, per poter estendere anche a questo luogo l'ipotesi di lettura in questione.

⁹⁸ Cfr. ad es. Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 60.

tesa di poter penetrare nella città di Dite, Virgilio rivolge a Dante questa previsione: ivi «*non potemo intrare omai sanz'ira*» (IX 33). Ci si è in genere concentrati sulla puntualità dell'azione espressa dal verbo *intrare*, intendendo il sintagma *sanz'ira* nel senso di 'senza l'uso della forza', 'con le buone', privilegiando quindi il versante dell'*ira*-collera e più o meno sottolineando la possibilità di un'allusione alla "collera divina" di cui si farà interprete il messo: ciò preluderebbe insomma all'intervento violento capace di piegare la resistenza delle diaboliche sentinelle,⁹⁹ permettendo, qualche decina di versi più avanti, l'ingresso all'interno delle mura *sanz'alcuna guerra* (IX 106) dei due poeti, una volta rimosso l'ostacolo.¹⁰⁰

Ma qualora si consideri l'*ira* di Virgilio quale abbiamo provato a descriverla in tutta la complessità delle sue sfumature e che si palesa per la prima volta proprio al primo contatto con i diavoli custodi del basso inferno, un'ipotesi interpretativa tutto sommato più coerente con la situazione specifica mi pare farsi strada. Riconoscendo, come è del tutto plausibile, che *non intrare sanz'ira* significhi non soltanto non esserne sprovvisti nell'istante preciso in cui si varca la soglia, ma anche, mirando al risultato dell'azione, continuare ad averne al di là di essa, sarei propenso ad intendere tale *ira* come l'inevitabile reazione alle bassezze e alle miserie che i due poeti andranno ad incontrare: la penosa frustrazione del giusto ostacolato dall'empio, l'intimo e giustificato risentimento di chi, pur conscio della propria superiorità morale, peraltro sancita dalla tutela divina, si trova a dover fronteggiare la malizia, l'ingiuria e persino (questo Virgilio ancora non lo sa, ma non tarderà a scoprirlo) la derisione.

Federico Saviotti
(Università degli Studi di Pavia)

⁹⁹ Si veda, ad es., Pagliaro 1967: 388-390.

¹⁰⁰ Cfr. Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 88.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Dante, *Commedia* (Bellomo) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- Dante, *Commedia* (Bosco–Reggio) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Umberto Bosco, Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Dante, *Commedia* (Di Salvo) = Dante Alighieri, *La divina commedia*, a c. di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1985, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Hollander) = *La «Commedia» di Dante Alighieri*, con il commento di Robert Hollander, trad. e cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione critica del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.
- Dante, *Commedia* (Momigliano) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1965, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Landino, *Comento* (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.
- San Tommaso, *Summa Theologiae* (Gilby) = St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae. Volume 44 (2a2ae 155-170): Well-Tempered Passions*, Thomas Gilby o.p., Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- Villani, *Nuova cronica* (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1990-1991, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bacchelli 1962 = Riccardo Bacchelli, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti* (1954), in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962: 845-78.
- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi, 1979.
- Barillari 2003 = Sonia Maura Barillari, *La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell'«Inferno» di Dante*, in Jean-Claude Mühlethaler,

- Alain Corbellari, Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 47-67.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, «*Imagini di fuor / imagini d'entro*»: nel mondo della menzogna, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «*Inferno*», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 740-69.
- Boyde 2002 = Patrick Boyde, «*Lo color del core*». *Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori, 2002².
- Camporesi 1985 = Piero Camporesi, *Carnevale all'inferno*, in Id., *Il paese della fame* (1978), Bologna, Il Mulino, 1985²: 23-48.
- Comparetti 1872 = Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Livorno, Vigo, 1872, 2 voll.
- Consoli 1976 = Domenico Consoli, *Virgilio*, in *ED*, vol. V: 1030-44.
- Costa 1998 = Gustavo Costa, *Il canto XXII dell'«Inferno»*, «*L'Alighieri. Rassegna dantesca*» n.s. 11, 39 (1998): 47-94.
- Crimi 2013 = Giuseppe Crimi, *Demoni e barattieri nella pece*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «*Inferno*», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 708-39.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- ED* = *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1976, 5 voll.
- Favati 1965 = Guido Favati, *Il "jeu di Dante" (Interpretazione del canto XXI dell'«Inferno»)*, «*Cultura neolatina*» 25 (1965): 34-52.
- GDLI* = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Graf 2002 = Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1892-1893), a c. di Clara Allasia, Walter Meliga, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Hollander 1983 = Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983.
- Hollander 1984 = Robert Hollander, *Virgil and Dante as mind-readers («Inferno» XXI and XXIII)*, «*Medioevo romanzo*» 9 (1984): 85-100.
- Huot 1987 = Sylvia Huot, *From Song to Book: the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca · London, Cornell University Press, 1987.
- Kleiber 1978 = Georges Kleiber, *Le mot "ire" en ancien français (XI^e-XIII^e siècles). Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- La Brasca 1994 = Frank La Brasca, *Utrum riserit Dantes?*, «*Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*» 2 (1994): 27-100.
- Landoni 2010 = Elena Landoni, *Virgilio si è distratto. Una proposta per Inf., XXI-XXIII*, «*Rivista di Letteratura Italiana*» 28 (2010): 9-18.

- Luiso 1931 = Francesco Paolo Luiso, *L'anziano di Santa Zita*, in Aa.Vv., *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di S. Bongi*, Lucca, Scuola Tipografica Artigianelli, 1931: 61-91.
- Marcenaro 2004 = Simone Marcenaro, *Autoparodia e soggettività*, «L'immagine riflessa» 13 (2004): 33-44.
- Montanari 1970 = Fausto Montanari, *Ira*, in *ED*, vol. III: 513-16.
- Ossola 2012 = Carlo Ossola, *Introduzione alla «Divina Commedia»*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Padoan 1970 = Giorgio Padoan, *Demonologia*, in *ED*, vol. II: 368-74.
- Pagliario 1967 = Antonino Pagliario, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, 2 voll.
- Pasero 2003 = Nicolò Pasero, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)*, in Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari, Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 27-44.
- Picone 2003 = Michelangelo Picone, *La carriera del libertino. Dante "vs" Rutebeuf (una lettura di «Inferno» XXII)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» n.s. 21, 44 (2003): 77-94.
- Ragni 2010 = Eugenio Ragni, *Mostri e diavoli nell'«Inferno» dantesco*, in Giancarlo Rati (a c. di), *Inferno. Lectura Dantis Interamnensis*, Roma, Bulzoni, 2010: 67-111.
- Sanguineti 1962 = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1962.
- Spitzer 1944 = Leo Spitzer, *The Farcical Elements in «Inferno», cantos XXI-XXIII*, «Modern Language Notes» 59 (1944): 83-8.
- Toschi 1979 = Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.
- Tynjanov 1997 = Jurij N. Tynjanov, *Sulla parodia (1929)*, in Massimo Bonafin (a c. di), *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 25-42.
- Vela 2013 = Claudio Vela, *Il pellegrino tra diavoli e barattieri*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «Inferno», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 682-707.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Lo stile umile e il riso di Dante*, in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009: 215-32.

RIASSUNTO: Numerosi interventi critici hanno analizzato ad ogni livello la *diablerie* che Dante mette in scena in *If XXI-XXIII*; tuttavia, la sua eccentricità formale e contenutistica rispetto al resto del poema sembra ancora imbarazzare gli esegeti. In questo articolo si cerca di giustificarne la coerenza nel quadro della poetica della *comedia* dantesca, concentrandosi su alcuni aspetti di particolare interesse: tra questi, l'opportunità di una lettura carnevalesca – in senso bachtiniano – della *diablerie* e il senso del “riso” di cui questa è portatrice; la presenza di un rovesciamento intra-testuale definibile come “auto-parodico” rispetto alla scena di *If VIII-IX* e apprezzabile a partire dalla rappresentazione dei diversi personaggi; la “sconfitta” due volte patita da Virgilio nei confronti dei diavoli e la definizione, in entrambi ed altri casi, della sua *ira*.

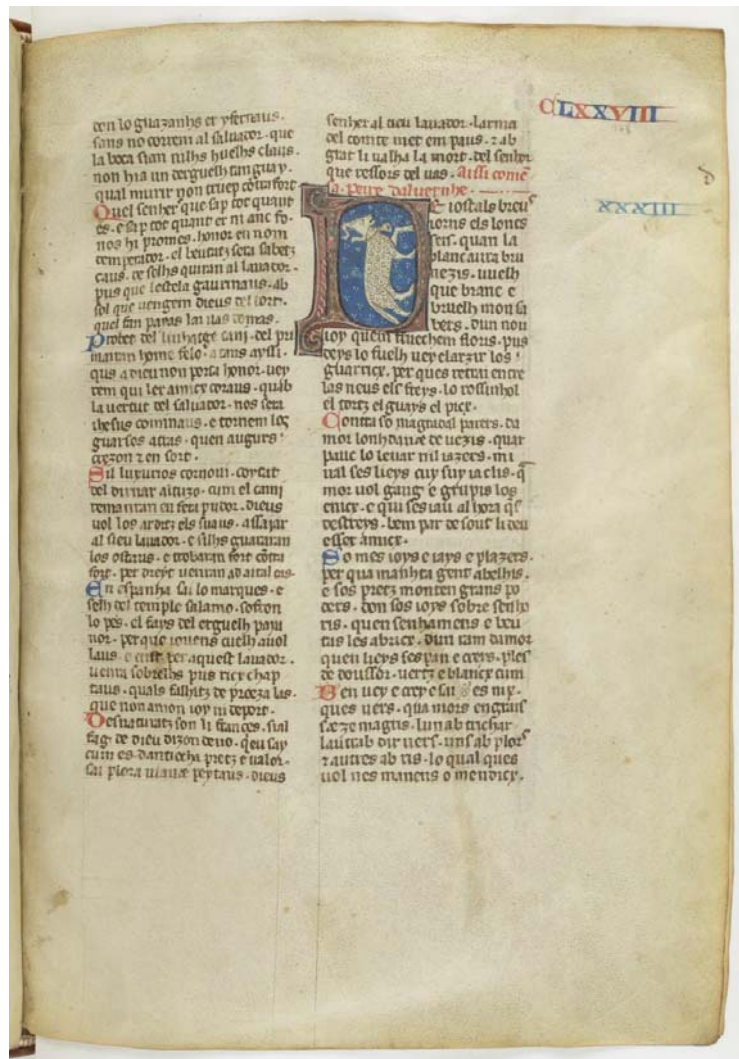
PAROLE-CHIAVE: Dante, Virgilio, diavoli, riso, ira.

ABSTRACT: Many scholars have analyzed at any level the *diablerie* Dante puts on stage in *If XXI-XXIII*; nevertheless, its formal and substantial eccentricity compared with the rest of the poem still seems to puzzle the commentators. In this paper I will try to demonstrate its coherence with the poetics of Dante's *comedia*, by focusing on some very interesting elements: the opportunity of a bachtinian interpretation of the *diablerie* as a carnival expression and the meaning of the “laughter” it conveys; the presence of an intra-textual reversal which may be defined as “auto-parodic” in respect to the scene in *If VIII-IX* and appreciated through the poetic representation of the different characters; the “defeat” which Virgilio undergoes twice against the devils and the definition, in both and other cases, of its *ira*.

KEYWORDS: Dante, Virgilio, devils, laughter, anger/ire.

DISCUSSIONI

LA TRADIZIONE TROBADORICA:
 MANOSCRITTI, FONTI, COMPILAZIONI.
 TAVOLA ROTONDA
 (MILANO, 12 MAGGIO 2014)



Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. français 856, f. 178r (© Gallica.fr)

CONVERGENZE DI TRADIZIONI: PER UN'ANALISI DELLA FONTE ORIENTALE NEL CANZONIERE C*

1. INTRODUZIONE

Lo studio della tradizione manoscritta trobadorica prese avvio con quello che si potrebbe chiamare «metodo strutturale» inaugurato da Gröber nel suo *Die Liedersammlungen der Troubadours*.¹ Lo studioso tedesco tratteggiò un quadro dei rapporti tra i canzonieri della tradizione trobadorica che si può dire, nelle sue linee fondamentali, abbia resistito per oltre cent'anni. Il suo obiettivo fu quello di fornire uno schema sistematico e complessivo all'interno del quale ciascun editore avrebbe potuto costruire l'analisi della tradizione dei singoli trovatori e di ciascun componimento avendo presente una chiave interpretativa d'insieme; ma in realtà il risultato fu un lavoro più ampio, in cui quasi tutti i «nodi» decisivi della tradizione manoscritta si trovano già rilevati ed evidenziati. Forte dell'esperienza di editore di Peire Vidal,² uno dei trovatori di maggior attestazione manoscritta e con un *corpus* di testi fra i più estesi, D'Arco Silvio Avalle poté riprendere e approfondire il quadro di Gröber e sintetizzare la storia della tradizione provenzale con un più profondo livello di dettaglio, coniugando il «metodo strutturale» all'analisi ecdotica in quello che suole definirsi «canone» di Avalle.³ In esso lo studioso fornì anche un contesto culturale alla mera schematizzazione dei rapporti genetici tra i canzonieri, giungendo a discutere ipotesi in merito alle modalità di trasmissione dei testi trobadorici e alla raffigurazione delle metodologie di ricezione e sistemazione dei materiali, tentando una ricostruzione anche dei piani alti dello *stemma*. Questa bibliografia si completa, a stretto giro d'anni, con il *Pubblico dei trovatori* di

* Questo saggio nasce nell'ambito del lavoro dell'Unità FIRB 2010 dell'Università della Calabria (n° RBF10102K_002). Ringrazio Giorgio Barachini, col quale ho più volte discusso i temi qui affrontati e sviluppati.

¹ Gröber 1877.

² Peire Vidal (Avalle).

³ Avalle 1961 e Avalle 1993.

Maria Luisa Meneghetti:⁴ il contesto storico e culturale del “sistema trobadorico” assume quindi contorni di dettaglio e confini, entro i quali sostanzialmente la critica si è mossa negli anni a seguire.

Il dibattito circa la genetica dei canzonieri si è poi sviluppato a ritmi sempre più serrati, e con metodologie diverse.⁵ Spiccano le analisi grafico-linguistiche e geo-culturali di Zufferey,⁶ i successivi interventi di Lino Leonardi,⁷ l'esplorazione e la definizione del collettore orientale e dei canzonieri di area veneta,⁸ sino all'analisi puntuale di singoli testimoni e la disamina delle fonti costituenti i loro materiali.⁹

La verifica delle tradizioni canoniche e l'analisi di fonti secondarie o meno evidenti sono già state avviate negli anni più recenti;¹⁰ tale indagine, che di fatto implica un livello di approfondimento verticale, dove

⁴ Meneghetti 1984 e Meneghetti 1992.

⁵ Si ricordino il congresso di Liegi 1989 (atti in Tyssens 1991), con la messa a fuoco di Roncaglia 1991, quello di Messina del 1991 (Guida-Latella 1993), il convegno AIEO 2002 (Castano-Guida-Latella 2003), infine il seminario di Bergamo 2003 (Lo Monaco-Rossi-Scaffai 2006).

⁶ Zufferey 1987, Zufferey 1991 e Zufferey 2007.

⁷ Leonardi 1987, Leonardi 2006 e Leonardi 2007.

⁸ Fondamentale è Asperti 1995; sulla tradizione veneta in particolare si vedano gli atti dei convegni di Treviso 1990 (Meneghetti-Zambon 1991) e di Venezia 2004 (Lachin 2008a), dove si segnala l'ampia introduzione di Lachin 2008b e l'ipotesi dei *rotula* alla base della tradizione e. Infine il convegno Siena-Firenze 2009 (Leonardi 2011a).

⁹ Per una rapida rassegna dei soli titoli utili al discorso sviluppato in queste pagine si citerà la collana *Intavulare*, dedicata allo studio dei canzonieri romanzi, dove si segnala in particolare Careri 1991, con un'ampia disamina delle fonti di H. Sulle fonti di IK Meliga 1993, Meliga 2003, Zinelli 2007, Meliga 2008; delle fonti di E hanno recentemente trattato Zinelli 2004 e Menichetti 2013. Sul *Liber Alberici* e la costituzione della fonte β si vedano Zufferey 1974, Meneghetti 1991b, Meneghetti 1999, Meneghetti 2003, Zufferey 2007, ripreso e sottoposto ad ampio dibattito da Zinelli 2010. Ancora importanti per ciò che si svilupperà in queste pagine, sotto il profilo metodologico e analitico, sono gli studi su G (Carapezza 2004a, 2004b), Sg (Cabré 2010 e Ventura 2011), P (Resconi 2007); per M si vedano Asperti 1989 e Asperti 1995 nonché Zufferey 1991; sul *Libre* di Miquel de la Tor Careri 1996; su D Barbieri 1995 e Zinelli 2010; su R manca ancora un quadro d'insieme sulle sue fonti, e si dispone solo di Tavera 1978 e Tavera 1992; su C Radaelli 2005, León Gómez 2012, Allegretti 1992; su A Lupo 1992; su T Brunetti 1991. Aggiungerei a questa carrellata almeno Vatteroni 1998, dove lo studio dei rapporti tra i canzonieri è sviluppato alla luce dell'emersione dei *Liederbücher*. La lista di riferimenti bibliografici potrebbe estendersi a contributi che tuttavia esulano dall'orizzonte di questa trattazione.

¹⁰ Ad esempio Barbieri 2006 e Resconi 2011 sulla terza tradizione.

occorre coniugare esaustivamente al dato strutturale quello ecdotico,¹¹ non ha esaurito il suo potenziale. In particolare è doveroso non rinunciare a leggere tali rivoli di tradizione nel più ampio contesto storico-culturale del «sistema» ricezionale del materiale trobadorico; per far ciò giova muoversi, a mio parere, da specifici punti di partenza. Innanzi tutto occorre introdurre nello studio di sintesi della tradizione manoscritta il dato diacronico e autoriale: l’intero «canone» di Avallè parte infatti – e non poteva che essere così – da una visuale centrata sulla generazione classica di Peire Vidal, ma la tradizione dei testi può mostrare differenti morfologie a seconda del periodo cronologico e dell’autore in questione. Anche la prospettiva geografica – e dunque il contesto culturale e sociale – mostra evidenti ricadute sulla morfologia di trasmissione. Infine una visione comparatistica tra le tradizioni liriche romanze e le loro costanti di fondo, prospettiva propria del progetto *TraLiRO*,¹² mette in luce aspetti sinora trascurati dagli studi d’insieme come da quelli di dettaglio.

Obiettivo della “discussione aperta” che si è voluta impostare collegialmente su questo fascicolo di «Carte romanze» è l’approfondimento, partendo da queste considerazioni, di alcuni punti di prospettiva studiati nelle loro implicazioni sul «sistema» complessivo e sull’interpretazione storica e culturale delle dinamiche ricezionali coinvolte.

Un primo punto importante è l’interpretazione delle interazioni tra fonti e compilazioni nel rapporto tra i due rami della tradizione, quello italiano e quello linguadociano; la questione è affrontata da Giorgio Barachini nell’analisi della tradizione di Peire d’Alvernhe. Vi si individuano nuove modalità di circolazione di materiali y in Italia e nuove ipotesi sull’altezza stemmatica della fonte catalana, oggetto di almeno due differenti revisioni, tracciando infine un profilo delle attitudini proto-

¹¹ In tal senso l’intervento d’apertura di Lino Leonardi degli atti del convegno Siena-Firenze 2009: Leonardi 2011b: 6, 22.

¹² *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini (TraLiRO)*, finanziato dal MIUR nell’ambito del programma di ricerca FIRB Futuro in ricerca 2010, coordinato da Alessio Decaria e suddiviso in quattro unità operative: Università degli Studi di Siena, Università di Milano, Università La Sapienza di Roma e Università della Calabria; si tratta di un repertorio sul web che mira a produrre una sintesi complessiva, senza rinunciare all’articolazione di dettaglio, della “filologia dei canzonieri” mettendo direttamente in contatto le tradizioni manoscritte delle diverse aree linguistiche. La pagina descrittiva del progetto è consultabile all’indirizzo <http://www.traliro.unisi.it/>.

filologiche dei compilatori, delineato in modo preciso nell'analisi della *varia lectio*.

Sempre nell'ottica di una verifica complessiva della tradizione trobadorica s'inserisce il saggio di Fabrizio Costantini, che indagherà i rapporti tra i canzonieri nel *corpus* di Bernart de Ventadorn, mettendo in luce alcuni legami sinora non colti dalla critica.

Un altro punto d'indagine è la verifica del dato attributivo ai componimenti anonimi, che nella tradizione provenzale sembra essere una necessità; le differenze, su questo campo, tra la tradizione trovierica, trobadorica e italiana, studiate in modo comparativo, potranno certamente contribuire a fornire un nuovo quadro interpretativo nei rapporti tra i diversi àmbiti. Questo argomento sarà sviluppato dal saggio di Stefano Resconi, con inediti raffronti tra i processi di costituzione dei canzonieri francesi e quelli italiani.

A ciò si lega il frequente ricorrere delle medesime coppie minime in più rami della tradizione provenzale, al fine di determinare in quali casi tali convergenze debbano essere ricondotte a elementi comuni tra i componimenti e in quali casi invece la convergenza sia da attribuire a questioni di tipo genetico e possa dunque dare lumi sui piani più alti della tradizione. Tale argomento sarà sviluppato da Giulio Cura Curà sulla tradizione di Folchetto di Marsiglia.

Un'ultima questione importante è il fenomeno di recupero dei trovatori più antichi,¹³ evidenti nell'analisi degli *unica* del canzoniere C, ad esempio nel *corpus* di Marcabru,¹⁴ unitamente al tema della composita fi-

¹³ Si tratta di un fenomeno già attivo ai piani alti della sistematizzazione dei primi collettori di area orientale, come emerge dall'analisi dell'organizzazione del *Liber Alberici* in cui, soprattutto nella sua seconda parte, come rileva Meneghetti 1991b: 119 «appare dominante lo sforzo di dotare della massima compattezza il panorama letterario proposto, agendo in una triplice direzione: in primo luogo, il recupero di autori molto antichi e, spesso, rari – almeno nella tradizione veneta di e [...]».

¹⁴ Oltre al citato De Conca 2003, si legge in Gaunt–Harvey–Paterson 2000: 11, per quanto riguarda gli *unica* di C: «C or CR together transmit “vulgate” versions of Marcabru’s lyrics, that is versions that have been substantially reworked (probably in the thirteenth century) and which appear to have displaced earlier versions in certain strands of transmission» e, di séguito: «We believe that the Marcabru section in a¹ represents a particularly interesting source deriving from an early stage of transmission», affermazione su cui andrebbe però approfondito il discorso, soprattutto in riferimento a tracce di lezioni buone e guasconismi nel canzoniere (aspetto al quale avevo accennato in una mia lezione dal titolo *Interferenze linguistiche nei primi trovatori: esempi testuali per*

sionomia dei canzonieri della tradizione occidentale. Sotto questo profilo si muove il saggio di Dario Mantovani, che indaga i rapporti tra i canzonieri della tradizione linguadociana con quelli di tradizione italiana prendendo in considerazione i *corpora* di Bertran de Born, Monge de Montaudon, Guilhem de Saint-Didier e Gausbert de Poicibot. Ultimo nodo, che affronterà il sottoscritto in questa sede, riguarda le tracce di fonti di provenienza orientale nel canzoniere C;¹⁵ fornirò un'analisi sistematica degli indizi più evidenti di tale presenza partendo dall'analisi della sezione di Giraut de Borneil.

un quadro d'insieme, tenuta all'Università Statale di Milano, 14 giugno 2012, presso il Dottorato Europeo di Filologia romanza).

¹⁵ La questione è ben indagata per quanto riguarda il canzoniere E (cf. i saggi citati di Zinelli 2004 e Menichetti 2013). Per quanto riguarda C, se ne parla in Gröber 1877, che riteneva esservi una mediazione del *Libre de Miquel*. Ne accenna poi Brunetti 1991: 68, dove si afferma: «È certo comunque che l'ordinatore di T ebbe a disposizione altre fonti i cui effetti si avvertono, ma più sottili e quindi meno facilmente individuabili. Determinare l'apporto di queste altre fonti sarà uno degli obiettivi delle prossime ricerche così come individuare i casi di interferenza o, se si vuole, contaminazione di β in -MRC-, o i casi in cui il manoscritto C non fa parte del consueto y e sembra far capo piuttosto a e». La fonte emerge in molti altri casi, ed è rintracciabile nelle edizioni di singoli autori; solo per fare alcuni esempi, si veda Rigaut de Berbezilh, dove in *Atressi con l'orifanz* lo *stemma codicum* individua una contaminazione tra C e IK (Rigaut de Berbezilh [Varvaro]: 118: «vanno rilevate poi due singolari coincidenze di C con D^aIK»). Un altro esempio è nel *corpus* di Raimon Jordan, nella seriazione e nella *varia lectio* del componimento *BdT* 404.4 (*Lo clar temps vei brunezir*), come rilevato in Raimon Jordan (Asperti): 116, 250. Un altro caso è rilevato nella nuova edizione critica di Elias de Barjols, in particolare nel componimento *BdT* 132.7; ringrazio Giorgio Barachini per avermi anticipato il suo materiale attualmente in corso di stampa (Elias de Barjols [Barachini]). Tracce di contaminazione da e si reperiscono anche in altri autori sui quali si tornerà alla fine. Molti di questi casi si trovano ricapitolati in León Gómez 2012 (pp. 65, 69, 74, 77, 78, 80 in Raimon de Miraval, p. 102 in Peirol, p. 122 in Peire d'Alvernhe, pp. 127, 129, 132, 134 in Peire Rogier, pp. 141, 143 in Rigaut de Berbezilh, p. 167 in Peire Ramon de Toloza; non tutti questi rilievi sono però sempre convincenti e per la maggior parte si tratta della registrazione di osservazioni già compiute dagli editori critici). Sorprende che tali osservazioni rimangano a livello di spunto, e non siano messe a profitto nelle conclusioni dove si citano solo, come fonti, *C*, *CE*, *CM*, *CR* e non è sistematizzata alcuna fonte e nella costellazione di C.

2. LA SERIE β NELLA SEZIONE DI *GIRAUT DE BORNEIL*
DEL CANZONIERE C

La sezione di Giraut de Borneil è conservata, compatta, nelle carte iniziali del canzoniere C (6v-30v), preceduta da quella dedicata a Folquet de Marselha, che apre il manoscritto, e seguita dalla sezione di Peire Vidal. Esorbita da questo saggio un'analisi strutturale dell'intera tradizione giraldiana, che mi riservo di effettuare in altra sede; mi concentrerò invece sulla convergenza delle serie di C con quelle dei mss. D^aIK che rappresentano, come è noto, la fonte β della tradizione orientale. Singolare è che tale dato affiori in diverse edizioni, ma non sia stato sinora adeguatamente rilevato, probabilmente a causa del fatto che, oltre alla sezione di Giraut, se ne reperiscono tracce piuttosto asistematiche nel resto di C.

La serie più lunga e consistente in comune tra C e β è quella di Giraut de Borneil. Ne presento qui la tabella completa: nella prima colonna sono riportati i componimenti nell'ordine in cui ricorrono nel canzoniere C, i cui numeri progressivi sono riportati nella seconda colonna; seguono quindi, nelle altre colonne, i numeri progressivi in cui ciascun componimento ricorre nei restanti canzonieri. In grassetto e in corsivo sono evidenziate le serie che ricorrono nel medesimo ordine, combaciante con quello di C.¹⁶

BdT	C	D ^a	D	I	K	N	N ²	A	B	R	S ^e	a ¹	Q	E	H	M	D ^c	T ¹	U	V
242,048	27		39	54	54		192	35	43	68	136	10	227			21				84
242,062	28	539		55	55		193			54	134	7	257							14
242,024	29	540		56	56		205			44	190	25	229							73
242,041	30	541		57	57	280	202	48	34	343	191	3	231			25				
242,006	31	542		65	65		203			297	192	28	256							
242,013	32	543		58	58					694	148	36	260			3				
242,019	33	544		59	59		195			55	163	22								
242,065	34	545		60	60		208	52	40	42	188	24	224			32				
(...)																				
242,020	69		11	64	64	244	190	10	3	60	167	20	226	107			17	46	2	
242,079	70	548		63	63		199				182				123					92
242,070	71	537		50	50	285	165	51	39	298	172	37	234a							
242,025	72	536		46	46	284	81	50	38		170	39	233							
242,043	73	532		21	21	276	82			70	137	12	235			8				
242,037	74	533		33	33	258	75	41	15	59	181		248							

¹⁶ I dati sono tratti dalla *BEdT*.

Darò una prima descrizione della serie. Si nota subito come la successione di componimenti che mostra il medesimo ordine in C e in D^aIK sia suddivisa in due segmenti. Il primo di questi, che chiamerò S⁽¹⁾, è rappresentato dai seguenti testi: 242.62, 242.24, 242.41, 242.6, 242.13, 242.19, 242.65; in realtà ad essi dev'essere preposto anche 242.48, sebbene non appartenente a β giacché non è tradito da D^a. Esso è tuttavia legato alla serie β in ragione dell'ordine in IK (dove a 242.48 seguono subito gli stessi componimenti di C sino al 242.41) e in N² (dove si registra la coppia 242.48, 242.64). Inoltre all'interno di S⁽¹⁾ si trovano altre due serie circoscrivibili in base al comportamento degli altri canzonieri: la prima è 242.62, 242.24, 242.41, tre testi traditi con il medesimo ordine anche da IK, cui va aggiunto 242.6, che segue 242.41 in N² e che è coinvolto nella tripletta 242.24, 242.41, 242.6 in Sg. La seconda è 242.13, 242.19, 242.65 condivisa solo da C e da D^aIK. Il segmento S⁽¹⁾ è quindi suddiviso in due parti: S^(1A): 242.48 | 242.62, 242.24, 242.41 | 242.6 e S^(1B): 242.13, 242.19, 242.65.

Il secondo segmento S⁽²⁾ è composto da quattro testi che in D^a ricorrono in due coppie: 242.70, 242.25 ai numeri 537 e 536 in D^a, e 242.43, 242.37 copiati un poco prima in D^a, ai numeri 532 e 533. La consecuzione 242.25, 242.43 è invece presente in N², dove i due testi sono copiati, come in C, di seguito l'uno all'altro.

2.1. Analisi dei componimenti implicati – segmento S^(1A)

In S^(1A) vediamo coinvolti i componimenti 242.62 (*Qui chantar sol*), 242.24 (*Ben es dreitz, pos en aital port*), 242.41 (*Jois sia comensamens*), 242.6 (*A l'honor Dieu torn en mon chan*), dove gli ultimi tre sono d'argomento religioso. Tale affinità tematica di fatto depotenzia in questi testi la coincidenza nell'ordine tra i mss., perché sia il compilatore di C, sia il compilatore di β potrebbero aver deciso indipendentemente di raggruppare le canzoni di crociata di Giraut in un'unica sequenza; e tuttavia il fatto che i tre testi siano nella medesima successione, senza che se ne possa trovare una ragione cronologica esterna, rafforza il legame strutturale. L'unico dubbio è se C segua qui una fonte *Cβ* o una fonte *CSg*, giacché la terzina 242.24, 242.41, 242.6 ricorre identica anche nel canzoniere catalano.

Il sospetto però che vi sia un'affinità tra C e la tradizione italiana in questo punto è suggerito dalla presenza nel canzoniere C della serie

242.48 (*M'amiga·m men' estra lei*), 242.62 (*Qui chantar sol*), non presente in D^a, ma presente per converso in IKN². La serie interessante è rappresentata dalla successione 242.13 (*Ar ai gran ioi qant remembri l'amor*), 242.19 (*Ben for'oimais dreigs el temps gen*), 242.65 (*S'anc iorn agui ioi ni solatz*), tre canzoni cortesi che non sembrano avere caratteristiche comuni, a parte il fatto d'essere tutte e tre primaverili, ma non per forza con esordio stagionale. La tripletta ricorre, nel medesimo ordine, in D^aIK.

L'analisi strutturale delle serie non basta, tuttavia, alla dimostrazione di una fonte orientale fruita dal copista di C o da una precedente compilazione, che chiamerò genericamente *Cε-β*. Occorre infatti verificare quanto si è osservato nel confronto tra le serie sul piano ecdotico.

Il primo testo implicato nella serie S^(1A) è *BdT* 242.48 (*M'amiga·m men' estra lei*). Il componimento è trådito dai mss. ABCDIKMQRSgVa. Nella *varia lectio* la presenza di *Ce* è chiara, e coinvolge nello specifico IK. Il v. 12 è il primo punto del testo in cui affiora una traccia piuttosto forte di contaminazione. I primi versi del componimento suonano:¹⁷

M'amiga·m men'estra lei.	
Non sai per qe;	
q'eu non l'ai forfag	
pauc ni re,	
si Dieus m'aiut!	5
Doncs per qe s'azira,	
pos eu null enuei no·il fatz?	
Car li platz;	
c'als non i sai!	
E pero dic qe·i mespren	10
e car encolpatz no·m se.	
Petit eveiava·l rei.	
Mas q'er s'ave	
qe pert ses forfag?	

Già la prima *cobla* presenta un profilo ecdotico che denota una certa indipendenza del comportamento di C dalla fonte *CR*. Si veda, a tal proposito, la variante al v. 6, dove si ha *s'azira*] MRSgVa, *mazira* ABCI", *mauzira* DKQI' e, al v. 8, la situazione *c'als non i sai*] RSgVa, *cal res non i*

¹⁷ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); il testo di Giraut de Bornelh (Kolsen) non differisce nella sostanza, se non negli ultimi due versi, che suonano: «mas qu'es m'ave? / Que pert ses forfach».

sai AB, *cal res noy sai* C, *cal reis nois ai* D, *cal res noi sia* IK, *cal re non i sai* M, *qua re no(n) sai* Q. Soprattutto quest’ultimo verso denota una demarcazione tra le due tradizioni, e quale che sia l’eziologia della variante (e cioè se sia *res* una zeppa introdotta per rimediare a un’ipometria dovuta alla contrazione *non i > no·i*, come avrà pensato Sharman, o viceversa), pare evidente che il canzoniere narbonese tramandi qui una lezione diversa da quella del gruppo occidentale.

Al v. 12 ci s’imbatte in una diffrazione, in cui emergono problemi in tutte le versioni, ma dove senz’altro la lettura di CIK non soddisfa; presento una versione sinottica dei vv. 12-17:

a «Peut enueiaual rei / mas qer save / qe pert ses forfag / qar del be / qe m’a volgut / reconosc qe·s vira»

Q «Parte viia. Al rei. / mas q(ue) mane. / Qe ses tot for fait. / De qel bem q(ue) m’a volgut. / Reconosc. qe·s vira»

C «Perrin ten via va al rei / mas que mave / que ses tot forfait / di quel be / qe m’a volgut / reconosc ques vira»

K «Perrin ten via al rei / mas qe mave / qe ses tot forfait / di quel be / que m’a volgut / reconosc que·s vira»

I ~~«Perrin ten via~~ Petit ne(n) veicra al rei / mas que mave / qe ses tot forfait / di quel be / que m’a volgut / reconosc que·s vira»

R «Per quieu en re no desrey / mas car save / que pert ses forfayt / car del be / que m’a volgut / reconosc q(e)s vira»

AB «Petit enveiaual rei / mas que mave / qe (que B) ses tot forfait / daqel be / qe m’a volgut / reconosc qeis vira»

D «Petit enveiaual rei / mas que mave / qe ses tot forfait / dei qel be / que m’a volgut / reconosc qe·s vira»

M «Petit enveia val rei / mas qe mave / qe ses tort forfach / del be / qe m’a volgut / reconosc qe·s vira»

Sg «Petit enveiaual rei / mas q(ue) mave / qe sesties forfaig / de cel be / q(e) m’a volgut / reconosc que·s vira»

V «Petit enveiaual rei / mas car mave / que prec ses forfait / q(ue) del be / que m’a volgut / reconoc que·s viran»

Appare chiaro che la lezione di CIK «Perrin» sia erronea: il nome proprio potrebbe derivare da una difficile interpretazione di «petit» con uso avverbiale; in I, peraltro, una seconda mano annota una correzione marginale, che riprende la lezione degli altri testimoni del ramo orientale (ma anche di M e Sg), pur permanendo un'incertezza nella formulazione verbale «enveiera». Il significato della lezione di ABD+MSgV «Petit enveiaua:l rei», che va tradotta 'appena invidiavo il re', si spiega facilmente: quando il poeta aveva speranza nel favore della dama, non aveva quasi nulla da invidiare al re; a differenza di ora, quando constatata che il bene che gli ha voluto è mutato. L'eziologia potrebbe dunque essere questa: da «Petit enveiaua:l rei» si passa a un «Perrin t'envia'al rei» o «Perrin t'envia al rei», dal senso 'Perrin ti inviava / ti invia al re', per la difficoltà di leggere «petit» in senso avverbiale e di cogliere tale funzione nel senso complessivo delle due *coblas* d'esordio. La diffrazione prosegue ai versi seguenti: C e la tradizione orientale leggono «mas que m'ave / que ses tot forfach / di quel be / reconosc que's vira» ossia 'ma che mi avviene, che senz'alcuna colpa / da quel bene che m'ha voluto / vedo che si distoglie?', mentre la tradizione occidentale recupera un verbo «mas que s'ave, que pert (prec V) ses forfag, qar...» 'ma che avviene, che perdo senza colpa, giacché...'. La lettura di M, che presenta un irricevibile «qe ses tort forfait» (a meno di non interpretare *forfach* come verbo), dimostra che probabilmente la lezione *tort, tot* è una banalizzazione di una voce verbale, forse proprio *pert* (da cui *prec* di V), conservata nel collettore y. Infine, il testo di R presenta una profonda riscrittura del passo, volta soprattutto a chiarire il senso del v. 12: 'Giacché io in nulla non sbaglio, (se non) perché avviene che perda senza colpa...'. In particolare il v. 12 viene ripristinato con materiale del successivo v. 45, dove l'ultimo emistichio legge «q'ieu desrei».

Mi pare quindi che l'accordo CIK si produca qui su una lezione sicuramente scorretta («Perrin») e su una probabile banalizzazione («ses tot forfait»); e tale convergenza avviene in corrispondenza di un passo in cui R tramanda una lezione sicuramente rimaneggiata, probabilmente per via di un antografo corrotto.

Questa lezione erronea di C comune a IK consente di interpretare nella medesima direzione alcune varianti che portano C all'interno del gruppo orientale. In particolare la variante del v. 21 parrebbe entrare in

contraddizione con quanto era espresso precedentemente nella *cobla*. Vi si legge, infatti:¹⁸

per q’ieu marritz son loignatz
de solatz,
qe ges non n’ai, 20
mas chant per abellimen
e per plazer de la gen.

La lezione *esbaudimen*, trådita da ABCDIKMQ, in luogo di *abellimen* di RSgVa, è senz’altro erronea: dal momento che il poeta ha dichiarato di essere afflitto e allontanato dal *solatz*, egli non potrà certo cantare per *esbaudimen*, ossia per contentezza, bensí solo per il gradimento, l’*abellimen*, degli uditori.

Altre varianti, adiafore o quasi, confermano quanto sinora osservato:

v. 45 Mas si ges tem q’ieu desrei] a, Mas sil ia (si la R) tem q. d. RSg, Sella dopta q’ieu desrei ABCDIKMQ, Selas pessa q. d. V

v. 56 Dreitz es qe la segniorei] RSga, Bes taing qe la s. ABCDIKMQV

v. 60 m’a ben vencut] Ra, m’a ben vendut ABCDIKMQSgV

Al v. 45 si trova infatti una banale oscillazione tra due forme concorrenti del pronome personale: *il(l)* di Sg editata da Giraut de Bornelh (Kolsen) o *ella* della tradizione orientale (parrebbe peggiore la lezione di V, con *elas* al plurale, e di R; mentre Giraut de Bornelh [Sharman] stampa la versione di a col pronome sottointeso); adiafora è la scelta tra *dreitz es* e *bes taing* al v. 56; infine al v. 60 la variante *vendut* sembrerebbe una banalizzazione, benché sia stata rivalutata da Salverda de Grave.¹⁹

I successivi tre elementi della prima parte del primo segmento, 242.62, 242.24, 242.41, mostrano invece un profilo ecdotico piú friabile, meno netto, e comunque la supposta parentela tra C e β emerge in modo subdolo oppure non compare affatto.

* * *

¹⁸ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); il testo di Giraut de Bornelh (Kolsen) non differisce nella sostanza.

¹⁹ Salverda de Grave 1938: 63.

In *BdT* 242.62, *Qui chantar sol*, sembrano profilarsi raggruppamenti abbastanza definiti: D^aIK da un lato, CRSga dall'altro, nella cui orbita graviterebbero, per lo piú, anche Q ed U. A suffragio di queste osservazioni basti citare alcune varianti:

v. 72 c'om de solas onors] IKa, *om.* D, c'om de follas onors CQU, c'om de folas onors RSg

v. 84 guida l'adreg balanz] IKSga guida ta dreg balanz D, guida lo dreg balanz CQR (la strofe manca in U)

La fonte ω emerge nella seguente variante:

v. 96 mi non amet ni vos] DIKQSGa non amet mi ni vos CR (la strofe manca in U)

Non possono essere dimostrate, peraltro, convergenze tra C e β giacché la situazione piú evidente di emersione di *C β *, al v. 49, è totalmente adiafora:

v. 49 E des c'om vol] Sg, E dieus qu'om vol CD^aIK;

Sharman promuove a testo la lezione di Sg, Kolsen (probabilmente con ragione) quella di *C β *, mentre forse erronea è la variante *E dans* di QRU, *E dans* a; cosí pure al v. 33 possono essere accettate sia *Mas si m'adol* di Ra sia *Mas s'ieu m'a(i) dol* di CD^aIKQSgU.

* * *

In *BdT* 242.24 (*Ben es dreitz; pos en aital port*) all'interno di due raggruppamenti piú saldi, D^aIK contro RSg – e C gravita senz'altro nell'ambito di quest'ultimo – si può rinvenire qualche traccia d'un'interferenza tra β e C in alcune varianti, seppur adiafore, ma forse con qualche tratto significativo. Mi riferisco in particolare alla situazione dei vv. 10, 65, 76, 79. Il primo caso è un'inversione di due elementi del primo emistichio, che suona «pot ben esser» in RSgV e «ben pot esser» in CD^aIKQa; non potendosi determinare quale delle due lezioni fosse nell'originale è chiaro che non vi si può attribuire valore congiuntivo, ma forse si può conferire al fenomeno un valore separativo rilevando l'indipendenza di C da RSg. L'idea pare confermarsi al v. 65 dove si legge «Mas anc so crei»

Sg, «Mas anc selui» R da un lato, «Mas eu cre canç» in CD^aIKQa e «Mas eu no cre» V dall’altro. Ancora, al v. 76, la varianza del primo emistichio suffraga queste conclusioni: da un lato «Com er de l’aver metr’entortz» RSg, «Com er de l’aver metrencortz» (poi «metrentortz») a, «Com er de l’aver metre tortz» V, «Com er de l’aver prendre atort» Q; dall’altro lato «E quom daver metrem tortz» C, ipometro, e «E don daver metre(n) entortz» D^aIK. Più forte ancora la variante del v. 79:

v. 79 rema e mostr’a maintas gens] RSgV, Reingna e mostr’a maintas gens
CD^aIKQa

Le fenomenologie descritte individuano una versione RSg distinta da C, che mostra, peraltro, una fonte sua propria, essendo latore di alcune varianti singolari, come al v. 19 dove in luogo di *valens* di RVa e *manenz* di D^aIKQSg il canzoniere narbonese reca *iauzens*; senza contare che nella *cobla* VIII, trådita solo da CRSgVa, C è l’unico a riportare il v. 89; mentre gli manca l’intera *cobla* IX, presente solo in RSgVa. Se non si può dunque concludere per una contaminazione in C da β, è però ipotizzabile un’indipendenza del canzoniere dal gruppo RSg e forse un approvvigionamento dalla sua fonte precipua *C*.

* * *

Veniamo infine a *BdT* 242.41, *Jois sia comensamens*; in una morfologia di tradizione del tipo AB, D^aIK, CRSga, con M e N di collocazione non univoca, si possono individuare alcune varianti ascrivibili a *Cβ*. Anche qui, come nel caso precedente, non si hanno fenomenologie a carattere congiuntivo; tuttavia alcune varianti potrebbero rappresentare più d’un indizio. Ai vv. 41-42 a fronte della lezione «Dieus, q’es caps e cors de nos, / don nos ve sa ios» trådita, con varianti di forma, da AB-MNQRSge, è notevole la variante – forse *facilior* – «Dieus, q’es lo cap e la cros / don nos venc sa ios» di CD^aIKa, fenomenologia che si presenta ancora almeno al v. 61 «Ai Dieus! Can pauc val iovens» (versione a testo in Giraut de Bornelh [Kolsen] e Giraut de Bornelh [Sharman]) con un’inversione al primo emistichio («Dieus e can pauc val iovens» in CD^aIKa, «Dieus tan pauc comandamens» R e «Dieus can pauc comandamens» M), e forse al v. 83 «Si-l platz, venian e parcen» nella forma del verbo (*venron* in CIK, *venrom* D, a fronte di *venia* B, *venie* A, *veron* a, *verran* Q).

Se dunque in questi tre componimenti non si può provare una contaminazione su C da β , non la si può tuttavia escludere, e si può comunque presumere un'indipendenza del canzoniere narbonese dalle versioni RSg.

* * *

L'ultimo elemento di S^(1A) è il componimento *BdT* 242.6 (*A l'honor Dieu torn en mon chan*) presente in D^a ma non in IK in quest'ordine. Alcuni errori significativi segnano la posizione di C; i più evidenti riguardano la penultima *cobla*, dove si legge:²⁰

Pero si vauc solatz cobran
 que m'era loynhatz e ganditz,
 e mos vers es en ioi fenitz
 qu'era comensatz en ploran,
 deis que las ostz chevaucharan
 e l socors dels reys es plevitz.
 Mal er bailitz,
 so vos autrey,
 soudans et amiratz,
 quant ilh venran, si non s'es desloynhatz.

75

Senza dubbio erronea è la lezione di CD^aIK al v. 73, dove si ha *vers]* RSga, *iois* CD^aIK, *ioi* Q, giacché non ha senso dire che «e mos iois es en ioi fenitz» 'e la mia gioia è finita nella gioia', trattandosi probabilmente di un errore per anticipazione; ma anche la sostituzione da parte di CD^aIKQ al v. 72 di *ganditz*, da *gandir*, 'fuggire, sottrarre', con *partitz*, molto più diffuso e attestato, parrebbe una banalizzazione.

Più complessa da capire è l'eziologia della diffrazione al v. 80. La corruzzella si trova nell'ultimo emistichio: *si non s'es desloynbatz]* *si nos son dels loynbatz* Q, *si non son dels loynbatz* CD^aIK, *si non son desloynbatz* a, *si non s'es delunbatz* Sg, *si non vos delunbatz* R. Sharman, sostanzialmente, accetta la lezione di Sg, pur nella grafia di a; ma la genesi delle varianti non è di immediata comprensione. La fenomenologia della *varia lectio* coinvolge infatti più versi. Il primo elemento che va rilevato è la riscrittura di R; la sua lezione è:

²⁰ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); ma nell'edizione di Giraut de Bornelh (Kolsen) non si registrano differenze sostanziali.

Cosi van solatz cobran
 loynhatz e ganditz,
 e mos vers es en ioy fenitz
 qu’era comensatz en ploran,
 des que las ostz sava(n) tornan
 e’l secors dels reys es plevitz.
 Balh’ es baylitz,
 so vos dey,
 saudas et amiratz,
 quant vos veyrez, si non vos delunhatz.

5

La vistosa manipolazione del testo presente in R, dove alcuni versi sono ipometri, è probabilmente da imputare ad un antografo non soddisfacente. Il copista (o chi per lui, nella trafila che porta al testo di R) avrà tentato di comprendere un testo già guasto (la compilazione qui confluita in R, forse ω stesso), producendo una frase che rimane di senso incerto; si può forse ipotizzare: ‘come vanno recuperando sollazzo gli allontanati e i fuggiti, così il mio verso sarà finito in gioia ch’era cominciato nel lamento, fino a quando le armate malvagie (ammettendo *sava(n)* errore per *sava(i)*) tornano, ma il soccorso del re è garantito: il governatore è comandato (soggiogato), cioè vi †devo†: il soldano e l’emiro, †quando voi vedete†, se non vi allontanate’.

Da parte sua Sg tramanda un testo piú corretto, dove si avrebbe «mar er bailitz, so vos autrei, soludans, e almiratz, quant il venran, si non s’es delonhatz», ‘piú sarà soggiogato, cioè ve l’assieuro, il sultano, e l’emiro, quando loro verranno, se non si è allontanato’, dove «il», ‘loro’, è riferito all’esercito cristiano, e il verbo «es» è concordato a «almiratz», mentre «er» a «soludans». Infine secondo β si avrebbe «mal er bailitz, so vos autrey, soudans o amiratz, quant ilh venran, si non son dels loynhatz», da tradurre ‘male sarà soggiogato, cioè vi assieuro, il sultano o l’emiro, quando loro verranno, se non sono tra i fuggitivi’; si avrebbe dunque l’estrapolazione dell’articolo *dels* dal verbo *desloynbar*, ottenendo «si non son dels loynhatz», con il significato ‘se non sono tra quelli messi in fuga, allontanati’. Il canzoniere di Bernart Amoros reca «si non son desloynhatz», ossia ‘se non sono messi in fuga’.

La conclusione che ci interessa è che C concorda con β . È corretta la versione di β ? può darsi. Tuttavia occorre notare che il verbo *delonbar* è assai piú raro di *lonbar*, contando circa 25 occorrenze nel *corpus* lirico trobadorico contro 150 e piú, e si configurerebbe perciò come *difficilior*.

In piú si tenga conto dell'*usus scribendi*, giacché delle 25 occorrenze totali di *delonbar*, ben sei si trovano proprio in Giraut.²¹

Tali errori danno senso ad una serie di varianti significative che C preleva dalla compilazione β . La prima, al v. 18, è una semplice sostituzione adiafora: *trefas*] RSga, *Traitor(s)* CD^aIKQ. Con cautela va invece considerata la variante grafica del v. 40 *iau ζ imen(ζ)*] QRSga, *chau ζ imen ζ* CD^aIK; come è noto si tratta di una caratteristica italianizzante della *scripta* rendere il suono dell'affricata palatale con *i*;²² ora, considerato che il senso del verso induce a ritenere che la lezione corretta fosse «grans iauzimens», ossia 'grande gioia', anziché «grans cauzimens» 'grande clemenza', si potrebbe pensare che la grafia *chausimen* sia stata introdotta nei mss. italiani per ipercorrettismo; il fatto poi che quest'ultima forma compaia anche in C, dove il grafema *cb-* sta per velare etimologica, significa forse che egli interpretava, leggendo il testo dei mss. italiani, *chausimen* da *causimen*.

Infine C reca l'ultima *cobla* che manca in D^aIKQ, in ciò dimostrando, insieme ad altre varianti, la sua attività contaminatoria; si potrà ipotizzare una maggior vicinanza a β nelle *coblas* 4, 5 e 8, a ω (CR) nelle prime, nella 7 e nell'ultima.

2.2. Il segmento *S*^(1B)

Passiamo alla seconda parte del primo segmento, i componimenti 242.13, 242.19, 242.65.

Il componimento 242.13 (*Ar ai gran ioi qant remembri l'amor*) non mostra apparentamenti tra C e i prodotti di β nel testo. Anzi, C si mostra solidamente interno al gruppo RSga. Al contrario nel componimento 242.19 (*Ben for'oimais dreigs el temps gen*) la presenza dell'influenza *C β * è implicata da un probabile errore al v. 32. L'intero giro di versi suona:²³

Pero trobars e trobador
so non de diversa color;
qe tals cui' esser ben apres
qe non sap ies
cum egals chauzimens cove

35

²¹ Dati ricavati da Distilo 2001.

²² Barbieri 2006: 528.

²³ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); in Giraut de Bornelh (Kolsen) una sola differenza significativa, per cui cf. la nota seguente.

ves desmezur’ e ves merce.

Le varianti al verso sono:

v. 32 so non (son en R, son o Sg) RSga, son mot CD^aIK

Diversamente da quanto pensa Sharman, dev’essere qui accolta la lettura di Kolsen, che mette in luce chiaramente l’eziologia dell’errore, rilevando una lezione originale in scrittura continua *sonon* in luogo di «so non», e una traduzione del tipo: ‘ma il poetare e i poeti hanno suono diverso’, ‘suonano in diversi modi’.²⁴ Il verbo *sonar* sarebbe stato interpretato come sostantivo, interrompendo l’unità di scrittura e leggendo *so non* (a), come testimonia la variante di R *son en* e di Sg *son o*, infine banalizzato in CD^aIK con il sinonimo *mot*.

La parentela tra C e D^a è confortata da altre varianti, che a questo punto rafforzano l’apparentamento tra C e i testimoni β:

v. 13 ies a mon cor] RSga, ies e mon cor CD^aIK

v. 41 bon dir] RSga, dire CD^aIK

La fonte *CR* emerge per contro in tre luoghi:

v. 8 cobr’en] IK+Sga, cobrem D^a, cobra CR

v. 23 cug chantar e be] D^aIK+Sga, cuge chantar be CR

v. 44 e l’acor (et acor IK)] D^aIK+Sga, e lai cor CR

* * *

Veniamo al componimento 242.65 (*S’anc iorn agui ioi ni solatz*). Vi si riscontra una tradizione molto fluida, ricca in contaminazioni ma avara di errori. Sembrano comunque profilarsi i gruppi D^aIK vs. un raggruppamento meno definibile MRSg, e la coppia AB, individuata almeno per un errore e una variante, oltre che per il numero maggiore di *coblas* relate. Ad ogni modo ciò che a noi interessa è notare come C appaia contesto, anche qui, tra β e ω, oscillando tra D^aIK e R. L’accordo C+β è evidenziato purtroppo solo da varianti:

v. 7 q’ira·m repaus] AB+SgRa, queram repairal / repaillal D^a + CIK

²⁴ Giraut de Bornelh (Kolsen): 316.

v. 27 duitz (doitz a, dutz R, ductz Sg] AB+SgRa, dous M, dretz CD^aIK, dreg Q

v. 33 q'aviatz] AB+SgRa+QM, en portatz CD^aIK

v. 40 valgues] AB+SgRa+QM, en agues CD^aIK

Al v. 7 la variante di ABSgRa, scelta da Sharman è nettamente distinta dall'altra, promossa a testo da Kolsen; così pure accade al v. 33, dove la preferenza di Sharman cade su *q'aviatz*, diversamente dal primo editore che stampava *en portatz*, identicamente accade per il v. 40 (Sharman: *valgues*, Kolsen: *en agues*). Tuttavia la variante al v. 27, dove pure Kolsen segue il testo C+β, quella, potrebbe essere interpretata come erronea. I versi sono:²⁵

Ai, bels amics ben enseignatz,
necis als fatz
e duitz e savis als membratz,
per vos teing vil abril e mai
e ·l dolz temps gai

25

Duch è riportato, con varie vesti grafiche, da ABRSGa, mentre *dreg* da CD^aIKQ. L'aggettivo *duch*, 'istruito', è molto raro, attestato quasi solo in GrBorn, in altri due luoghi paralleli, sempre in dittologia o trittologia: «*dujtz* e fermes e seguras» in *BdT* 242,79 e «*dutz* e senatz» in *BdT* 242,20; si può dunque ritenere sicura tale lezione, e scartare la più *facilior dreg* 'retto, giusto'.

Sul tavolo di collazione di C abbiamo anche qui la compilazione ω, che emerge in alcune varianti:

v. 44 si pert] D^aIKM, sol pert CQSgRa

v. 49 trobar] D^aIK, fis trobar CMSgaQR

v. 51 pretz, del sen] D^aIKMQSga, el pretz el sen CR

²⁵ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); Giraut de Bornelh (Kolsen) sceglie *drechs* in luogo di *duitz* al v. 27.

2.3. Il segmento $S^{(2)}$

Il secondo segmento significativo si trova verso la coda della sezione giraldiana di C, ed è rappresentato da due coppie ricorrenti anche in D^a : 242.70 (*Si·l cors no·m minstr’ a dreig*), 242.25 (*Ben coven, pos ia bassa·il ram*), 242.43 (*Mas, com m’ave, Dieus m’aiut*), 242.37 (*Ges de sobrevoler no·m tuoill*). Si deve notare, invece, che la successione 25 (*Ben coven, pos ia bassa·il ram*) e 43 (*Mas, com m’ave, Dieus m’aiut*), ossia l’ultima della prima coppia e la prima della seconda, ricalca la serie in NN^2 .

Di questi quattro testi, tre (242.70, 242.43, 242.37) mostrano un’affinità tematica, essendo componenti di ambientazione spagnola. Il copista di C sembra dunque ricostruire una piccola “sezione spagnola” combinando due coppie, la prima ben visibile nei prodotti ϵ - β , la seconda solo in D^a , cucendole in una successione consecutiva così come avviene in NN^2 dove l’ultima della prima coppia è legata alla prima della seconda.

Preliminarmente noterò che $S^{(2)}$, pur sembrando strutturalmente vicino a β , non rivela da β particolari riprese sul piano ecdotico, anzi pare emergere un gruppo CR, e dunque varianti di fonte ω , piú forte; tuttavia sul piano strutturale l’ordine dei testi appare completamente diverso in RSg, mentre C è assai vicino a β .

In *BdT* 242.20 (*Be m’era bels chantars*), primo testo di $S^{(2)}$, si riscontrano legami tra C e ϵ . I mss. sembrano così raggrupparsi, a grandi linee: ABCDIKNQ contro RSga, con E e U vicini al primo gruppo piú che al secondo. Una prima traccia di congiunzione tra C e il gruppo orientale si trova al v. 9, dove il canzoniere tramanda una variante che, per il senso, sembrerebbe deteriore:²⁶

Tant no fo beus
 lo genz temps ni·l pascors,
 cant avia socors
 ab solaz, q’era mais
 no·m grei la pen’ e·l fais
 quant vei los fils iovez dutz e senatz
 e·l pair del sen dels fills estar iratz.

10

²⁶ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman); nessuna differenza significativa rispetto a Giraut de Bornelh (Kolsen), a parte il v. 11 che suona «me greja·lh peu’ e·l fais».

Le varianti sono: *cant avia socors*] QRSga, *quant ama s. E*, *quem fazia s. NU*, *que quant aura s. ABCDIK*; il verbo *aura* al futuro mal si concilia, sul piano semantico, con il *fo* della reggente. Altro errore sembra reperirsi al v. 18:²⁷

q'entrels menutz e·lz fortz
chai bos prez e bobanz,
per q'ieu cug fail enanz.

16

La lezione *falb* è di RSga, mentre ABCDEIKNQU recano la banalizzazione *far*. Questa tendenza trivializzante si riscontra ancora al successivo v. 37, dove l'espressione proverbiale «no valc uns ous en nais», 'non giova un uovo in una mangiatoia' (Giraut de Bornelh [Sharman], ma Giraut de Bornelh [Kolsen] stampa «no valc un ou enais» 'galt Mißvergnügen nicht ein Ei'), è così trasmessa:

no(n) val (valc N) cus (qus C) nous enans (envajs C) ABCDIKN
non val mas de nou nais Sg
non val un ou enans U
nom valc un ou anc mays R
non valc un ou arnais (ar nais a) D^c a
non valc un ou ans nais E
vlea un hoc mais Q

A parte l'errore di rima, che accomuna ABDIKNU e forse C, che avrà corretto il tiro con «envajs», l'errore nell'interpretazione di «uns ous», 'un uovo', è evidente in ABCDIKN, che avranno inteso «non val(c) c'us no·us enans» 'non serve che uno non vi giovi', o – nel caso di C – 'che uno non †ve ne valga†'.

Questi errori danno un senso ad altre varianti di C:

v. 26 E deschapte(n)] ABNQRa, non capte CDEIKSgU

v. 88 co·m galiet e·m trais] ERSga c. mi gabet e. t. ABCNU, c. mengabet e.
t. D, c. menganet e. t. IK (manca Q)

In 242.79 (*Tot suavet e de pas*) la tradizione rileva due gruppi piuttosto costanti: D^aIK da una lato, CSg dall'altro, con H e V in posizione contaminata; la *cobla* II è trädita solo da CSgV ed è aggiunta posteriormente

²⁷ Testo da Giraut de Bornelh (Sharman), senza differenze da Giraut de Bornelh (Kolsen).

in H, la *cobla* IV solo da CSgV. Non emergono legami tra C e il gruppo orientale, anzi si profila qui una fonte *CSg* che sarebbe utile indagare, in parallelo a *HSg* già notata, ma non approfondita, da Careri.²⁸

Nel componimento *BdT* 242.70 (*Si·l cors no·m ministr’a dreig*) non si riscontrano convergenze ecdotiche tra C e β ; così pure in 242.25 (*Be co·ve, pos ja bassa·l ram*), se non forse l’omissione del v. 20 in ABCD^aI-KNQ, che di per sé non ha valore congiuntivo, e che per di più potrebbe spiegarsi con un guasto, data la malcerta lettura degli altri testimoni: Sg «Mil tans queu non soill e mais vail», una chiara e deteriore ricostruzione, e a «E leis sembra qe lamirail», che potrebbe rappresentare un intelligente emendamento di Bernart Amoros.²⁹ Anche il componimento 242.43 (*Mas, come m’ave, Dieus m’aiut*) non mostra prove di rapporto ecdotico tra C e β ; non ha alcun valore congiuntivo, ad esempio, la variante adiafora *languir*] MQRSGa, *marrir* CD^aIKN al v. 7, mentre rende difficile un rapporto tra C e il gruppo orientale la disposizione strofica, dato che in D^aIKNQ manca la *cobla* IV, presente in C, e gli ultimi versi della III sono rimaneggiati. L’ultimo componimento della serie individuata, *BdT* 242.37 (*Ges de sobrevoler no·m toill*), non reca neppure flebili indizi di rapporti tra C e β , e rivela invece una netta divisione tra la tradizione orientale rappresentata da ABD^aIKN e quella occidentale testimoniata da CRSg, con Q probabilmente appartenente alla prima ma non completamente estraneo alla seconda.

Per concludere l’analisi dell’intero segmento S⁽¹⁾-S⁽²⁾ è opportuno sintetizzare i dati osservati sul piano strutturale e su quello ecdotico nella seguente tabella:

Segmento	<i>BdT</i>	Convergenza di serie	Convergenza ecdotica
S ^(1A)	242.48	ϵ	ABDIKQ > C < SgRa V, M
	242.62	β	D ^a IK > C < R + Sga + QU
	242.24	β (+Sg?)	D ^a IK + Q > C < RSg V, C, a
	242.41	β (+Sg?)	ABQ+ D^aIK - CRSga M, N
	242.06	β (+Sg?)	D^aIKQ > C < RSg a
S ^(1B)	242.13	β	D ^a IK - CRSgA + M Q
	242.19	β	D^aIK > C < RSga
	242.65	β	D^aIK > C < RSga+QM AB

²⁸ Careri 1991: 181.

²⁹ Cf. Beltrami 2009: 19-20.

3.1 Peire Vidal

La serie convergente in Peire Vidal è, dal punto di vista strutturale, la più significativa giacché coinvolge una tripletta: 364.28, 364.49, 364.47.

Il primo testo, *Mout es bona terr’Espanha*, è tradito da CD^aEIKR; la tradizione è molto compatta, e possono reperirsi solo «una serie di lezioni adiafore» che contrappongono D^aIK a CER.³⁰ Il secondo testo, *Tart mi veiran mei amic en Tolzan*, tradito da CD^aIKRW, rivela un raggruppamento sicuro D^aIK, mentre CR è ricavato per sottrazione ed è delimitato da opposizioni di varianti significative; infine W rimane indipendente da ogni tradizione. In ogni caso di *Cβ* non si hanno tracce. Per la nostra indagine è interessante il terzo e ultimo testo della serie, *BdT 364.47 Tant an ben dig del marques*, di tradizione più vasta: CD^aD^cEIKNQR. L’albero ricostruito da Avalue colloca C in posizione isolata, come prodotto di α, quando l’altra famiglia vedrebbe da un lato E+D^a+IK, dall’altro D^c+N e RQ; il tutto discendente dal «codice antico». L’errore addotto a dimostrazione del «codice antico» è:

v. 46 Mas tenc que lai en Proensa] D^cNQ, Ma tengut lai en P. CD^aIK

L’errore è tuttavia circoscritto a una parte della tradizione e non può, pertanto, dimostrare l’archetipo, a meno di ritenere che sia stato corretto. Tra l’altro si osservi che questo verso manca in R.³¹ Appare più economico pensare che tale errore dimostri proprio la fonte *Cβ*, tanto più che il fatto che il materiale sia assente in R rientra nel comportamento di C che sembra attingere al materiale di provenienza β quando il testo di ω è corrotto o non soddisfacente.

3.2 Bernart de Ventadorn

Qualche indizio ecdotico della presenza di *Cβ* si reperisce nel secondo testo della coppia, *La douza votz ai anzida*. Già Appel nella sua edizione aveva riscontrato l’affinità, disegnando un albero con un chiaro

³⁰ Peire Vidal (Avalue): 99.

³¹ Peraltro nello stemma di Avalue manca un errore che dimostri il raggruppamento D^aD^cEIKNQR, giacché l’unico individuato, al v. 41 («A dos tans», ipermetro), si trova solo in D^aEIK, e non in D^cNQR; pertanto in suffragio di tale raggruppamento contro C rimangono solo varianti singolari di quest’ultimo, che non hanno valore congiuntivo (Peire Vidal [Avalue]: 105).

segno di contaminazione tra C, posto nello stesso gruppo di D^aIKG, e un collaterale del gruppo opposto RV. Non è pleonastico osservare quanto l'acume dell'editore non abbia tralasciato questi indizî che, se non possono dirsi definitivi e probanti all'interno del singolo componimento bernardiano, certo nel quadro d'insieme che ho tracciato acquisiscono un certo peso.

Il dato ecdotico è evidenziato dalle seguenti varianti:

vv. 9-10 «Ben es totz om d'avol vida / c'ab joi non a son estage»: c'ab (c'ap V)] RV, qu'en CD^aIK, qe G

vv. 13-14 «car tot can es s'abandona / vas joi e refrim' e sona»: vas] V, vals R, de CD^aIKG

vv. 30-32 «d'eus lo seu tort l'ochaizona / et an ne mais li derrer / qu'eu, qui n'ai faih lonc badatge»: l'ochaizona] RV, m'ochaizona CD^aIKG; qu'eu, qui n'ai] RV, que ieu quai CD^aIK, qet eu cai G

Benché si tratti di varianti quasi adiafore, faccio notare che quella del v. 14 si trova in corrispondenza di un verso che, in R, è verosimilmente rimaneggiato (*vals e refrims critz no(n) sona*); infine i vv. 30-32 denotano una differente interpretazione del giro sintattico tra i due gruppi. Per contro l'unica convergenza tra C ed R si concretizza al v. 15, *prat]* D^aIKGV, *pratz* CR, in errore.

3.3. *Monge de Montaudon*

I due componenti coinvolti nella convergenza della serie di C con quella di β , *BdT* 305.11 (*L'autre jorn m'en pogeï el cel*) e *BdT* 305.12 (*L'autrier fui en paradis*) sembrano mostrare minime tracce, a livello ecdotico, del ricorso alla compilazione *Ce- β , come indicato *infra* nel contributo di Dario Mantovani (§ 3).

3.4. *Peire Rogier*

La coppia ricorrente in C e β è 356.5, 356.6; ma una serie piú lunga accomuna C a IK.³²

³² C: 356.5 – 356.6 – 356.4 – 356.9 – 356.1 – 356.8 = IK: 356.1 – 356.8 – 356.6 – 356.5 – 356.9 – 356.4; la serie è descritta in León Gómez 2012: 127.

Un’influenza della tradizione orientale è reperibile già per l’attribuzione del testo *BdT* 356.6 (*Per far esbaudir mos vezis*); è dato infatti a Peire Rogier da CD^aKa²ω; a Bernart de Ventadorn da I (ma all’interno della sezione di Peire Rogier ed è assegnato a questi nella tavola antica), a P. Luzer da R, a Giraut de Borneil da ABN e dall’indice di C. Il canzoniere narbonese mostra quindi una fenomenologia tutta interna alla tradizione italiana. Nel testo si nota poi un comportamento che avvicina C alla tradizione orientale: al v. 32 si legge: «nis taing que ial sapcha enoios» AB; «no(n) tanh que ial sapcha ni uos» C, «nim tai(n)g que ial sapchel ni uos» DaIK, «ni taing que ial sapcha ni uos» N, «no(n) taing ia nol sapchel ni uos» a1,³³ la variante in sé non è determinante, e avvicina C a N più che a DaIK. Si noti che R omette i vv. 31-33, denotando così una lacuna o un antigrafo problematico nella fonte *CR*, situazione che si ripete nelle due *coblas* finali, dove C sembra seguire materiale suo esclusivo.³⁴ Non sembrano emergere indizi testuali utili, invece, in *BdT* 356.5.

3.5. Peire Raimon de Tolosa

La tradizione dei due testi implicati, *BdT* 355.4 (*Era pus l’ivernz franh los brotz*) e *BdT* 355.18 (*Tostemps aug dir q’us ioyz autre n’adutz*), e soprattutto quella del primo (ristretta a CD^aIK) invita a considerare C nell’orbita dei prodotti italiani.³⁵ La seriazione è molto prossima tra C e i prodotti orientali.³⁶ E tuttavia, analizzando la *varia lectio*, non emergono tracce della tradizione italiana,³⁷ e anzi si nota come C sfrutti un materiale mol-

³³ Il caso è riportato in León Gómez 2012: 129.

³⁴ Altri due casi interessanti di apparentamento tra C e DIK sono segnalati da Nicolson 1976 in *BdT* 356.8, e riportati in León Gómez 2012: 132-3.

³⁵ Nonostante secondo León Gómez 2012: 165 alcune varianti comuni a C e D denotino «que C ha tingut accés a fonts relativament “altes”»; è più economico che si tratti, invece, della fonte *Ce-β*.

³⁶ Si ha C: 355.4 – 355.18 – 355.13 – 355.20; D^a: 355.13 – 355.4 – 355.18; IK: 355.13 – 355.4 – 355.20 – 355.18.

³⁷ Se non forse per le varianti in *BdT* 355.4 ai vv. 3, 39, dove si registra l’accordo CD^a (Peire Raimon de Tolosa [Cavaliere]: 12) e in *BdT* 255.18 in tre flebili varianti ai vv. 37, 47, 53 (*ibi*: 106, 109).

to piú ricco. Diversamente da quanto è stato recentemente concluso,³⁸ ritengo che si possa ipotizzare che C utilizzi qui la fonte orientale solo per l'organizzazione dei materiali (da qui la convergenza nelle serie), mentre si attenga, per il testo, alla fonte sua propria *C*, piú completa, ma che probabilmente presentava i testi in un ordine sparso o non soddisfacente.

3.6. Pistoleta

I testi coinvolti nella convergenza della serie di C con quella di β sono 372.2 (*Anc mais nuilhs om no fon apoderatz*) e 372.3 (*Ar' agues eu mil marcs de fin argen*); in entrambi emerge abbastanza nitidamente il gruppo CR, e non mi è stato possibile reperire indizi testuali a favore di un'influenza della tradizione orientale sul canzoniere narbonese, se non qualche debole variante nelle ultime due *coblas* di *Ar' agues*, che sono quelle dove non emergono errori a carico della parentela CR (v. 25 *enois*] *enueytz* C, *enueises* D^a, *enuei* L, *annis* T; v. 30 *fera*] *feyr(ien)* C, *feirra* D^a, *fere* G, *faria* L; v. 34 omissione di *o* CD^aGJK α ; v. 40 *no·ill*] *nous* CD^aJ α). Ma è proprio quest'ultimo componimento che potrebbe testimoniare il ricorso al ramo orientale per l'attribuzione. Infatti il componimento è dato a Elias Cairel da R e dall'indice di C, a Pistoleta dalla rubrica di C e da D^aGJK α , mentre è anonimo in JLPXY θ α e nel canz. cat. E. Questa fenomenologia induce a ritenere che nell'officina di C si avesse a disposizione sia l'attribuzione proposta da ω (Elias Cairel), che viene accolta solo nell'indice, sia quella del ramo orientale, che viene promossa nella rubrica d'apertura.

3.7. Peire de la Mula

L'ultimo caso in esame è la sezione di Peire de la Mula, che vede una convergenza tra C e AD^a ma anche con R. Come per il caso del Monge, anche qui non si può escludere che la serie sia dovuta al ricorso alla fonte ω di CR; d'altronde la tradizione dei due componimenti coinvolti, 352.1 (*Dels joglars servir mi laisse*) e 352.3 (*Una leis qu'es d'escoill*), è così compatta che non se ne possono trarre indicazioni cogenti. L'unico da-

³⁸ Ecco quanto si legge in León Gómez 2012: 171: «La hipòtesi més econòmica és pensar que es tracta d'una font diversa, ja que, hi ha d'altres senyals que delaten que pogué utilitzar una font alternativa a la tradició oriental».

to osservabile è una variante puramente grafico-fonetica nella rima in *-om* (vv. 2, 10) nel primo componimento, che si presenta *com: plom* in A, *cum: plom* in R, *cum: plum* in CD^a; ma si tratta di un fenomeno privo di alcun valore congiuntivo. Per contro appare un indizio di apparentamento CR la variante erronea al v. 4 *mescaba*] AD^a, *acaba* CR.

4. CONCLUSIONI

I dati presentati in questo contributo definiscono la convergenza di una serie piuttosto complessa e articolata in Giraut de Borneil tra C e i prodotti di ϵ - β (D^a+IK). Altre serie, piú brevi e sicuramente meno significative, ricorrono identiche al di fuori della sezione di Giraut tra C e D^aIK. Si potrebbero citare diverse altre serie convergenti tra C e IK, alcune delle quali confermano, almeno nel dato strutturale, i risultati qui esposti.³⁹ A livello testuale in Giraut il primo segmento della serie rinvenuta mostra chiari elementi ecdotici, con convergenze in errore oltre che in variante, comuni a C e D^aIK, e nel primo e nono testo tra C e IK. Anche in altri autori (in particolare Peire Vidal e Bernart de Ventadorn, nelle attribuzioni di Peire Rogier *BdT* 356.6 e Pistoleta *BdT* 372.3) si possono reperire alcune tracce – certo, meno probanti – di convergenza ecdotica tra C e i prodotti di β .

Rimanendo sempre sul livello dell'osservazione si può notare che esiste una corrispondenza macrostrutturale, come già rilevato da Fede-

³⁹ Si tratterebbe di evidenziare eventuali risultanze ecdotiche anche in queste serie CIK, ma l'intento esula dal presente saggio; escludendo quelle già trattate e in comune con D^a, si tratta delle seguenti serie: 155.3-133.10 con IKN²U e D (invertito), 155.23-155.7 con IKPV, 364.35-364.22, 364.49-364-364.17-364.3, 70.10-70.42 con AD (invertito), 70.15-70.23 con D^a, 70.6-70.31 con K^a e S (invertito), 167.45-167.9, 406.24-406.19 con a² (invertito) ADN^b, 406.28-406.2 con ABD^cLMN, 10.46-10.27 con D^cN (invertiti) F, 10.20-10.23-10.38 con N, 10.10-10.22 con ER, 30.13-30.17 con A (invertito), 375.3-375.26, 375.6-375.4, 392.18-392.13, 392.28-392.23-392.20, in parte con N (392.18-392.13 invertiti, 392.28-392.23-392.20); 234.6-234.3 con R (invertito); 9.14-9.12-9.7-9.8-9.21 con D (i primi tre) e con BM (invertiti, i primi tre); 404.11-404.6-404.2-404.1-404.12; 106.14-106.7; 293.43-293.33 con AR; 305.14-305.4 con DRT³; 173.6-173.1-173.14-173.11 con H; 356.4-356.9; 356.1-356.8 con D; 356.7-356.34 con ADE; 389.16-389.36-389.8 con N² e con R (primi due), con A (ultimi due); 29.2-29.8 DLN² (invertiti); 262.5-262.6 con R (invertito); 421.1-421.3-421.10 con GQ e con O (primi due); 16.18-16.7; 370.13-370.14; 355.9-355.5; 355.7-355.16; 450.7-450.6 con AHMNT³. Si escludono le serie in Peire Cardenal.

rico Saviotti,⁴⁰ tra l'ordine degli autori in C e quello in IK; quindi una corrispondenza microstrutturale tra le serie di C e quelle di β (D^a IK) e in due casi ϵ (IK). A queste rispondenze si associano echi evidenti, nella *varia lectio*, della tradizione orientale d'un materiale organizzato e stemmaticamente posto ad un livello tra D^a e IK. L'emersione di queste tracce a livello testuale sembra infittirsi e farsi piú esplicita nei luoghi in cui R reca lezioni rimaneggiate, fortemente corrotte, o addirittura omissioni. A questo punto presenterò di séguito le ipotesi ricostruttive che possono essere avanzate.

4.1. Prima ipotesi ricostruttiva

Il materiale ϵ - β di cui si notano le tracce in C era già costituito oltralpe, ed è recuperato sia dalla fonte *C* sia dalla fonte a monte della compilazione β , in modo indipendente. In quest'ottica si deve pensare che le varianti e gli errori comuni a C e alla tradizione orientale siano derivati da un materiale appartenente a uno snodo alto dello *stemma*, da riconoscere a grandi linee in quello che A Valle denominava «codice antico». Nella tradizione di Peire Vidal, infatti, questo interposito alto sintetizza un prodotto di y che veicola materiale confluyente poi in α , β e a volte ϵ contrapposti al ramo solitamente di derivazione μ . Un caso in cui il «codice antico» mostra di coincidere con la fenomenologia *C ϵ - β * è già stato evidenziato nelle pagine precedenti per *Tant an ben dig del marques*; ma anche in alcune altre circostanze, ad un'analisi ulteriore, esso mostra caratteristiche analoghe.⁴¹ Secondo questa ricostruzione il «codice anti-

⁴⁰ Saviotti 2008: 55.

⁴¹ Non vi è spazio qui per una disamina dettagliata dei casi in questione; darò solo alcuni spunti. Si potrebbe vedere il «codice antico» come espressione di *C ϵ - β * in *BdT* 364.17 *Dieus en sia grazitz*, dove l'apparentamento CIK, ricondotto da A Valle al «codice antico», è determinato da alcune varianti piuttosto forti (vv. 27 e 33; piú deboli quelle ai vv. 5 e 19). Si ha poi un altro esempio simile in *BdT* 364.46 *Tant ai lonjament servat*, dove il codice antico è dimostrato da due varianti forti CIK (vv. 21 e 47). Caso affine – ma piú controverso – è *BdT* 364.8 *Baron, Jhesus, qu'en crotz fon mes*, dove il «codice antico» è dimostrato seriando alcune varianti comuni a CEIK (vv. 14, 17, 22, 35, 44) che potrebbero però essere lette come affioramento del materiale ϵ in C e in E; ciò sembra trovare conferma nelle altre tre varianti che A Valle prende in considerazione come prova del capostipite (vv. 53, 55, 55), che sono condivise da AB, e che perciò appartengono alla tradizione orientale. Interessante è poi il caso di *BdT* 364.37 *Pus tornatz sui em Proensa* dove il codice antico esprime la convergenza di C con IK e di R con IK. Anche il caso di *BdT* 364.22 *Ges quar estius* può essere qui citato;

co» avrebbe veicolato tali serie e tali varianti nella tradizione orientale, e sarebbe stato anche una delle fonti del *Liber Alberici*, all'interno di una dinamica di spostamento dei materiali ovest-est che emerge anche, più tardi, nel così detto «affine di C».

4.2. Seconda ipotesi ricostruttiva

Nell'officina di C viene recuperato un prodotto ϵ di rientro dalla tradizione italiana, con buona presenza di materiale β , collocabile a livello stemmatico tra D^a e IK. Secondo tale punto di vista il «codice antico» dovrebbe essere letto, nei casi succitati (ovviamente non sempre), come traccia della presenza della fonte $*C_{\epsilon-\beta}$ in C. Questo permetterebbe di vedere da un'ottica differente l'idea del «codice antico», che (in questi casi specifici) non risalirebbe ai piani alti dello *stemma*, bensì al livello della formazione del collettore da cui attinge il manoscritto narbonese. La prima ipotesi ricostruttiva sembra infatti incontrare alcune aporie, soprattutto in riferimento al comportamento di C nei confronti di R: pare infatti che si possa ipotizzare il ricorso a $*C_{\epsilon-\beta}$ allorché ω non soddisfa, circostanza evidenziata dal comportamento zoppicante di R. La compilazione da cui discende C doveva essersi costituita utilizzando materiali provenienti da varie fonti: $*C^*$, $*CE^*$, $*CR^*$ che, com'è noto, sono quelle più visibili e a cui si ricorre strutturalmente, in via addizionale. Se il materiale $*C_{\epsilon-\beta}$ qui descritto fosse stato presente a monte del costituirsi della compilazione da cui discende C sarebbe più difficile spiegarsi il ricorso a quelle varianti solo in ultima battuta, dopo la fonte propria di $*C^*$, dopo $*CE^*$, dopo ω . Risulta forse più economico supporre che i materiali $\epsilon-\beta$ siano giunti piuttosto tardi o comunque dopo le altre fonti, e siano entrati nella compilazione da cui attinse C attraverso una nuova revisione dei materiali. Risultato di tale operazione è la costituzione di una compilazione come possiamo compularla nel ms. narbonese, che denota un disegno organizzativo che mette a frutto queste fonti su tre livelli: quello macro-strutturale della sequenza autoriale,

infatti sono fatti discendere dal «codice antico» i mss. CIK (varianti vv. 11, 20, 43, 48, 74): secondo Avalle le varianti sarebbero passate in β e nell'«affine di C» e da qui in margine a ϵ (varianti ai vv. 7, 11, 20, 25, 35, 43, 47, 48, 53, 74, 77, 78). Proporrei però di ribaltare l'ottica: le doppie varianti sarebbero un fenomeno di contaminazione interna tra β ed ϵ (ad eccezione delle varianti Ce), e attraverso $*C_{\epsilon-\beta}$ esse sarebbero poi passate in C.

quello micro-strutturale della sequenza dei testi, e quello ecdotico della scelta delle varianti testuali; in tutti questi tre livelli la scelta è operata con coerenza gerarchica.⁴² Determinare in quale momento la compilazione *Ce-β* abbia arrecato al collettore il materiale (D^a)IK è difficile, ma potrebbe individuarsi in un periodo non troppo lontano dalla data di trascrizione del canzoniere. In questo senso porta anche la fenomenologia della tradizione dei florilegi, studiata in Meneghetti 1991; come si afferma in tale saggio, la collezione di questi frammenti trobadorici ha una fisionomia tipicamente italiana, come la sua tradizione (mss. C^m, D^c, G, Q, N, T, P, F), cui sfugge J, di area provenzale, anzi specificamente esemplato nella regione di Nîmes.⁴³ Su quest'ultimo la studiosa annota: «Mais le fait que [...] le corpus de ses *coblas* dépend de ce second collecteur anthologique auquel puisent aussi G, Q, P et T justifie l'hypothèse que la section finale de J constitue simplement la copie d'un recueil italien perdu, arrivé en région occitane».⁴⁴ In base a questa ipotesi, e in base alle recenti acquisizioni sulla storia esterna del ms. contenente il canzoniere,⁴⁵ si potrà presumere che questo materiale italiano fosse già

⁴² Sul comportamento di C si veda Gröber 1877: 576, che riteneva il comportamento di C molto contaminatorio: «Hierin beweist der Schreiber von C jedenfalls Bedachtsamkeit und Urtheil, aber er ist einer Gefahr, die er gegenüber seinem reichen Quellschatze lief, nicht entgangen, die Texte der einzelnen Lieder nach mehreren Handschriften zu geben, also eclecticische Texte zu biten, und hierdurch wird der Werth seiner Sammlung geschmälert»; e si veda Bertoni 1915: 188. Contro tali ipotesi si schiera Peire Vidal (Avalle): XCV per quanto riguarda Peire Vidal. Ancora Gröber 1877: 578: «Ein Hinweis auf eine ausser von C auch von anderen Handschriften benutzte Quelle ist aber in folgenden Attributionen gegeben, wo meis Creg. von R abweichende Namen nennt, also C die ihm mit R gemeinsamen Vorlagen verliess». Parlando poi dell'ordine strofico, dove soprattutto in Peire Vidal C mostra di accordarsi a canzonieri anche del ramo orientale, egli conclude (*ibi*: 582-3): «Allein mit der blossen Abschrift der einen oder anderen Quelle hat sich der Veranstalter von C nicht immer begnügt, er giebt auch auf eclecticischer Benutzung der Quellen beruhende Texte, B, bei folgenden Liedern. [...] Auf diese Lieder wird sich der Eclecticismus des Schreibers von C nicht beschränkt haben. Sogar dafür, dass er selbst Strophen und Strophenteile hinzugedichtet habe, liegt ein Anzeichen in der mehrfach begegnenden Isolirtheit C's in Ueberlieferung solcher vor».

⁴³ Zufferey 1987: 196-7.

⁴⁴ Meneghetti 1991a: 54.

⁴⁵ Mascitelli 2013; in particolare lo studioso determina in un lasso di tempo che va dal 1275 al 1306 (data *ante quem* dell'assemblaggio del codice in Francia del nord, la prima parte italiana e la seconda provenzale, p. 111) la composizione della silloge trobadorica.

giunto nel Midi della Francia prima del 1306. Se dunque un florilegio di *coblas esparsas* di provenienza italiana si trovava già nella regione di Nîmes e veniva utilizzato per esemplare un *recueil*, nulla toglie che in quel torno d'anni materiale anche più complesso e strutturato, come una compilazione affine a IK con forte componente β fosse giunta dall'Italia un po' più a ovest, sino a Narbona, e abbia costituito la componente *Ce- β * del nostro canzoniere; le due ipotesi collimano e, in un quadro complessivo, mi pare si rafforzino a vicenda.

Qui basti concludere lasciando aperta la questione: la fenomenologia descritta può risalire a uno snodo alto della tradizione, oppure essere la traccia di un ritorno in Provenza di materiale organizzato dalla tradizione orientale alla fine del XIII o nei primi anni del XIV secolo; l'argomento merita maggiori approfondimenti che certo non mancheranno, anche nella discussione che si svilupperà nelle pagine seguenti.

Riccardo Viel
(Università della Calabria)

RIASSUNTO: Nel saggio descrivo le tracce di materiale proveniente dalla tradizione orientale nel canzoniere provenzale C, attraverso un'analisi delle serie e della *varia lectio*, prima nella sezione di Giraut de Borneil, e poi in quelle di altri autori. In conclusione propongo due ipotesi ricostruttive: la prima riconduce le tracce di tale materiale a un livello alto nello *stemma* della tradizione manoscritta trobadorica; la seconda suggerisce l'arrivo in Provenza dall'Italia di materiale manoscritto già strutturato, con una fisionomia simile a D^a/IK.

PAROLE CHIAVE: lirica trobadorica, tradizione manoscritta, canzonieri provenzali.

ABSTRACT: The work describes the traces of written materials coming from the Eastern trobadoric tradition into the chansonnier C. It analyses both the disposition of the texts in the manuscript and the *varia lectio*, starting from the authorial section of Giraut de Borneil and then approaching the sections of other authors. The proposed results lead to two hypotheses: the first one brings back the traces of Eastern materials to an ancient initial moment in the trobadoric tradition; the second one suggests that an already organised manuscript materials (similar to our manuscripts D^aIK) arrived from Italy into the regions of Southern France.

KEYWORDS: Troubadour lyric, manuscript tradition, provençal chansonniers.

LA TRADIZIONE DI PEIRE D'ALVERNHE E ALTRI APPUNTI

Questo intervento è dedicato in primo luogo alla descrizione della tradizione di Peire d'Alvernhe; in tal modo esso può rappresentare un esempio, ipertrofico, di scheda inerente il progetto *TraLIRO*, che per l'ambito provenzale è portato avanti dall'unità dell'Università della Calabria. In secondo luogo, l'analisi della tradizione permette di estrapolare alcuni dei sistemi di lavoro dei compilatori medievali, sistemi sostanzialmente proto-filologici.¹

L'analisi si avvale tanto della critica esterna quanto di quella interna; ciò significa che la determinazione dell'appartenenza di un testo a una fonte non è accertata se la collocazione in cui il testo si trova nella sezione autoriale non ha elementi interni (errori e varianti) che ne avvalorino l'affiliazione alla fonte ipotizzabile per via esterna; per contro, un testo collocato al di fuori di una sottosezione di fonte determinabile non è necessariamente proveniente da altra fonte, se la critica interna ne ammette l'appartenenza alla prima.

La tradizione di Peire d'Alvernhe, parzialmente studiata da Gröber e Beltrami,² è, come spesso avviene, nettamente divisa tra la fonte orientale e la fonte occidentale, con alcune importanti testimonianze di tradizione mista.

¹ Nel corso dell'articolo si sfruttano alcuni accorgimenti d'uso comune: nell'indicazione delle serie testuali, ogni numero rappresenta un testo e non è preceduto da «*BdT* 323», benché abbia cercato di ridurre al minimo casi di questo tipo per evitare difficoltà di lettura. Le lettere tra asterischi indicano le fonti. Ho anche cercato d'evitare la riduzione dei trovatori a sigle alfanumeriche; tuttavia, in alcuni punti ho dovuto far ricorso alle sigle seguenti e già note: AlbSist = Albertet de Sisteron, ArnDan = Arnaut Daniel, ElCair = Elias Cairel, GsbPoic = Gausbert de Poicibot, GrBorn = Giraut de Bornelh, Mbru = Marcabru, MoMont = Monge de Montaudon, PAlv = Peire d'Alvernhe, RbAur = Raimbaut d'Aurenga, RmMir = Raimon de Miraval.

² Gröber 1877 e Beltrami 2003.

1.

Nel primo settore il materiale poetico è veicolato dalle fonti ϵ e β , che raccolgono rispettivamente sette e due testi. La fonte ϵ è visibile in modo chiaro in D, ma anche in A – entrambe *Peire d'Alvernhe-Sammlungen* assieme a IK –, mentre la fonte β è percettibile attraverso la selezione sottrattiva di D^a. I sette testi di ϵ sono tre canzoni d'attribuzione sicura *BdT* 323.2 *Ab fina joia comensa*, *BdT* 323.15 *Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers*, *BdT* 323.17 *En estiu, quan crida·l jais*, tre d'attribuzione contesa *BdT* 323.1 *Abans qe·il blanc poi sion vert*, *BdT* 323.5 *Bela m'es la flors d'aguilen*, *BdT* 323.6 *Bel m'es dous chans per la faja* e una tenzone, *BdT* 323.4 *Amics Bernartz de Ventadorn*, d'attribuzione discussa, perché non ascritta esplicitamente a Peire d'Alvernhe da nessun ms. I due testi di β sono l'arcinoto sirventese *BdT* 323.11 *Chantarai d'aquestz trobadors* e l'altrettanto conosciuta canzone religiosa *BdT* 323.16 *Deus, vera vida, verais*.

I ms. che mettono a frutto una delle due fonti orientali o entrambe sono ABDD^aEGIKLNN²Tz. La disposizione dei testi in ciascun ms. è visibile nella Tavola 1.

Una serie di testi molto compatta accomuna, com'è evidente, ABNz e inoltre, con piccolo scarto, D e, con scarto maggiore, IK. In A e D (ma il discorso è estensibile anche a Nz, dove manca *BdT* 323.15, e a B che introduce un testo di β : cf. sotto), pur nella riorganizzazione dei testi nelle sezioni, i componimenti si dispongono apparentemente a coppie con un testo d'attribuzione sicura accanto ad uno d'attribuzione dubbia: così per le coppie 5 17 (ABDIKNz), 1 2 (ABNz, inversa in D), 6 15 (AD, in filigrana anche in B). Di queste solo 5 17 ha effettive radici in ϵ , mentre l'ultima coppia (6 15) è in realtà un prodotto dello stadio specifico della fonte testimoniato da A(B)D(Nz). La presenza di *BdT* 323.15, di posizione variabile, è da porre in correlazione con la *vida* che ne cita l'*incipit* (in BEN² anche il secondo verso): tutti i testimoni che trasmettono la *vida* (ABEIKN²) hanno ovviamente il testo, ma il fatto resta vero anche per i codici in cui la presenza della *vida* è postulabile a monte della copia (come D),³ con l'eccezione del ms. T, che trasmette il testo, ma non è indiziabile d'aver tralasciato la *vida* (benché sembri che il suo modello fosse disposto come N² che la copia). *BdT* 323.15 manca

³ Gröber 1877: 588; cf. nota 23 per ulteriore bibliografia.

solo nei mss. N e z, entrambi privi di *vida*: il frammento z è, tuttavia, invaluable riguardo tanto a *BdT* 323.15 quanto alla *vida*, perché il bifoglio superstite su cui sono copiate le poesie di Peire d'Alvernhe non era il bifoglio interno di fascicolo: *BdT* 323.6 si esaurisce al f. 1v, mentre le prime righe del f. 2r trasmettono gli ultimi versi di *BdT* 323.10, dunque *BdT* 323.15 poteva trovarsi sul *recto* del foglio che seguiva il nostro f. 1v, nella stessa posizione in cui si ha in ABD. Quanto all'eventuale presenza della *vida* in z, dato che *BdT* 323.5 non può essere stato il primo testo della sezione di Peire d'Alvernhe (per la spiegazione cf. sotto), già De Bartholomaeis emetteva l'ipotesi che all'inizio della sezione potesse trovarsi la *vida* assieme ad almeno un altro testo poetico. L'ipotesi non è verificabile, ma la tradizione a cui z appartiene in questa sottosezione non la contraddice.⁴ Il ms. N è il più affine a z a livello testuale, nonché condivide con esso alcuni elementi di *mise en page*.⁵ *BdT* 323.15 vi manca, ma la serie di Nz indica una fonte e allo stadio mostrato da A, e con ritocchi da BD, nella quale *BdT* 323.15 doveva essere presente. In N *BdT* 323.6 è seguito da *BdT* 389.18 *Assatz sai d'amor ben parlar* e *BdT* 172.1

⁴ Cf. De Bartholomaeis 1915: 163, che comunicava il ritrovamento di due bifogli, l'uno contenente testi di Peire d'Alvernhe, l'altro di Marcabru. Longobardi 1990 ha comunicato la scoperta, nello stesso archivio, d'un altro bifoglio, riconducibile allo stesso codice dei primi (con il beneficio del dubbio, poiché i primi due bifogli sono al momento dispersi), contenente testi di Peire Milon su un foglio, di Ademar lo Negre sull'altro. La sezione di Peire Milon è aperta dalla *vida*, attestata solo in questo frammento, il che rende probabile che ciò avvenisse per tutte le sezioni.

⁵ Lachin 1993: 595, n. 8, suppone che N sia una *Folquetsammlung*; tuttavia, l'argomento addotto (maggiori dimensioni della miniatura di sezione, su 8+1 riga) non è ammissibile perché molte altre sezioni (Uc Brunenc, Cadenet, Peire Raimon de Tolosa, Guilhem de la Tor, Peire d'Alvernhe, Aimeric de Belenoi, Elias Cairel, Marcabru, cioè quasi tutte quelle dal f. 237r al f. 274v) prevedono una miniatura della stessa dimensione. Per la *mise en page* si veda la descrizione di Lachin (*ibi*: 594-5, 597). In particolare, si segnala che «alla fine di molte sezioni rimangono spazi bianchi, di ampiezza diversa» (*ibi*: 595) e «la tendenza generale è quella di iniziare ogni nuova sezione con una nuova facciata» (*ibi*: 597), benché 11 sezioni su 34 non seguano questo principio. La sezione di Peire d'Alvernhe, sprovvista di miniature di sezione, di rubriche di sezione e di testo e di iniziali colorate di testo e di strofa (dunque di tutta la decorazione: cf. *ibi*: 600), si conclude al f. 261r con la seconda colonna quasi interamente bianca (tranne una riga e mezzo in alto). Si noti anche che in N la sezione autoriale può iniziare tanto sul *recto* quanto sul *verso*; Peire d'Alvernhe inizia sul *verso* (il dato verrà ripreso per un confronto con z: cf. nota 18). Lo stesso tipo di *mise en page* si ritrova in altri mss., tra i quali interessante è il confronto con m e con V, dove però il testo non è su due colonne.

Breu vers per tal que meins i poing senza alcun cambio di sezione: il fatto, facilmente visibile grazie all'impaginazione dei testi nel ms.,⁶ è importante per individuare una circolazione italiana di testi esterni a $\epsilon+\beta$. *BdT* 389.18 e *BdT* 172.1 vengono, infatti, considerati anonimi in N, ma ciò è sicuramente errato: essi erano senza dubbio attribuiti a Peire d'Alvernhe.⁷ L'innesto di due testi spurî può significare che il modello risultava confuso nel finale, motivo per il quale *BdT* 323.15 è stato ommesso e i due testi apocrifi si sono introdotti nella sezione, oppure che esso era composto sommando piú d'una fonte. Il mancato riconoscimento dell'attribuzione di *BdT* 389.18 a Peire in N ha prodotto come conseguenza che nessuno studioso si sia avveduto, a mia conoscenza, della comunanza attributiva che l'unisce a m, frammento nel quale *BdT* 389.18 si ritrova nella sezione di Peire d'Alvernhe: m, che si mostra stemmaticamente in comunione con il frammento z per *BdT* 323.9 e 323.10,⁸ attinge per la propria sezione dell'alverniate da un lato alla fonte speciale di C (*C*) nota anche a z, dall'altro a $\epsilon+\beta$: questa seconda fonte è visibile in *BdT* 323.16, ultimo testo di m in fine sezione, le cui lezioni denunciano la sua derivazione da β .⁹ Invece, l'attribuzione errata di *BdT* 389.18 proviene probabilmente da interposito (italiano?) di *C* in cui si è generato l'errore attributivo; da tale interposito deve aver assunto il testo anche N, la cui lezione è talvolta vicina a m (cf. vv. 11, 43

⁶ I due testi sono copiati sulla stessa facciata in cui termina *BdT* 323.6, la cui parte finale occupa quasi tutta la prima colonna del f. 260r; come per tutti i testi interni ad una sezione viene lasciata una sola riga bianca tra la fine del testo precedente e l'inizio del seguente e le prime due righe del nuovo componimento cominciano con un rientro di circa tre caratteri, che doveva ospitare l'iniziale colorata di testo. Non vi è dunque cambio di sezione, che in N si fa, invece, su nuova facciata e con un ampio rientro (fino a cinque sestî di riga) atto a contenere una grande miniatura (cf. nota precedente; il passaggio a nuova facciata può mancare, ma non lo spazio per la miniatura). Della disposizione manoscritta e della mancanza di cambio di sezione s'era avveduto, ma era rimasto del tutto trascurato, Lachin 1993: 600, n. 22, che individuava l'origine dell'errore nelle tavole di Suchier.

⁷ Essi vanno dunque aggiunti all'elenco di testi di N – un tempo ritenuti anonimi e ora riassegnati sulla scorta della collocazione in sezione – dato da Pulsoni 2001: 71.

⁸ Monteverdi 1945: 228.

⁹ I testi di Bertran de Born nell'altro frammento ascrivibile a m sono di fonte $\epsilon+\beta$ (Crespo 1983: 764); m dunque conosceva $\epsilon+\beta$ ed è possibile che i testi di tale provenienza fossero presenti nella parte mancante (precedente) della sezione di Peire d'Alvernhe (come in z? Si noti che *BdT* 323.10 e *BdT* 323.9 hanno la stessa sequenza in m e in z).

e le rime *-ars* anziché *-ar*);¹⁰ in alcuni punti Nm hanno contatti con C (vv. 16, 32), in altri N si avvicina a una tradizione catalana (V e Berenguer de Noya, vv. 12, 13; il trattato presenta anch'esso un'attribuzione difforme; catalana è anche una fonte di z, cf. sotto). *BdT* 389.18 è un'ulteriore testimonianza di *C* in Italia, in tempi precedenti o contemporanei alla compilazione di C, e la sua presenza in N allarga il numero di testimoni che vi hanno attinto. Importante è inoltre sottolineare che N mostra contatti tanto con z a livello testuale nella sezione ε, quanto con m per l'attribuzione di *BdT* 389.18 dalla fonte *C*; m e z sono poi interrelati attraverso *C*, sicché risulta che sia z sia m sia N hanno attinto in parte alle stesse fonti, di cui una molto marginale; siccome tutti e tre sono copiati nell'Italia settentrionale nella seconda metà del XIII secolo,¹¹ probabilmente nel Veneto (con incertezza tra la parte orientale e la parte occidentale),¹² si può pensare che in questa zona all'altezza dei nostri tre mss. alla collezione di ε+β, ben visibile in Nz, si erano affiancati materiali d'altra provenienza.

Se la coppia minima 6 15 non risale oltre lo stadio della fonte mostrato da A e dai mss. affini, la coppia 2 6 compare, oltre che in ANz (e in origine certamente in B), anche in E e IK, dov'è accostata a 5 17. Le due strutture 2 6 e 5 17 hanno una sicura diffusione nei mss. veneti AIKNz + B. La coppia 2 6 manca in D e 5 17 manca in E, sebbene i due mss. abbiano una fonte prossima; in questi casi interviene il fattore individuale: ad es. in D si può sospettare che *BdT* 323.2 *Ab fina joia comensa / lo vers* sia stato anticipato per via dell'*incipit* che implica un inizio, portando con sé anche 1 che è l'unico testo privo di legami seriativi for-

¹⁰ Sulla rima *-ars* al terzo verso di strofa in m cf. Monteverdi 1945: 229-30, che non analizzava la lezione del ms. N.

¹¹ Terzo quarto per z, seconda metà o fine secolo per N; la mano di m, ora disperso, è datata da Monteverdi 1945: 212 alla prima metà del XIII secolo, ma quella del frammento dell'Aia, che col beneficio del dubbio proviene dallo stesso codice, è datata «prima metà del XIV sec.» da Crespo 1983: 751, e al «XIII sec., seconda metà e XIII ex.» da Asperti 2002: 530 assieme a N e z.

¹² Il luogo di deposito dei materiali di N è collocato da Avalle 1993: 81-2, 86 nel Veneto occidentale; Asperti 2002: 530 indica dubitativamente «Veneto orientale». N attinge, come si conferma nel nostro caso, a fonti plurime, cf. la relazione con a, con L (Avalle 1993: 74) e con H (*ibi*: 78, dove si parla peraltro del «processo di sviluppo di ε», il che mostra che l'idea avalliana di ε non è affatto «statique», come affermato da Zufferey 1987: 58).

ti. Ugualmente in E la sezione ha subito una ristrutturazione: Gröber¹³ riconosceva la serie 17 1 in EN (e AB), che presuppone, ferma restando la forza strutturale della coppia 5 17 all'interno di ϵ , un avanzamento di 5 rispetto a un modello di partenza non lontano da ABDIKN. Del resto, interventi riorganizzativi fanno parte delle azioni tipiche dei compilatori, i quali si proponevano probabilmente di fornire un'edizione coerente, che fornisse al lettore una intelligibilità immediata. Altre azioni di questo tipo sono visibili attraverso le differenze di A e B: entrambi i mss. conoscono β , da cui A trae *BdT* 323.11, che, essendo un sirventese, è collocato nell'apposita sezione (e precede, con collocazione studiata che si ha anche in C, la ripresa del Monge de Montaudon, *BdT* 305.16, *Pos Peire d'Alvergn'a chantat*), mentre B non assume tale testo, ma estrae *BdT* 323.6 dalla serie di ϵ attestata da ANz e vi inserisce al suo esatto posto la canzone religiosa *BdT* 323.16 di fonte β , ma con varianti vicine in particolare a R tratte da un probabile esemplare di raffronto di tradizione diversa da $\epsilon + \beta$ ¹⁴ (non è da escludere che da un lato proprio tal esemplare di raffronto rimarcasse l'importanza di *BdT* 323.16 nella produzione dell'alverniate – cf. piú avanti l'importanza dei testi religiosi in

¹³ Gröber 1877: 586.

¹⁴ *Dens, vera vida, verais* è uno dei sette testi presenti in B ma non in A. Di questi sette alcuni sono legati «alcune volte a manoscritti affini come DIK, altre volte a manoscritti di differente famiglia come CMR» (Romualdi 2006: 45). Se Peire d'Alvernhe (Fratta): 101 riteneva R contaminato con B, sarà piuttosto vero il contrario qualora si consideri che «oltre alla presenza dei sette testi [...] c'è da segnalare l'ulteriore presenza in B di numerose strofe e *tornadas* assenti in A» (Romualdi 2006: 63). Tale presenza «induce ad ipotizzare che B abbia potuto completare i testi utilizzando un'altra fonte secondaria e integrativa (un esemplare di collazione?) che doveva avere a sua disposizione, ma che A non possedeva. La fonte (o la pluralità di fonti) complementare non è mai impiegata da B come fonte primaria, bensì solo per integrare, “correggere” o variare il modello principale, vale a dire la fonte comune di AB» (*ibi*: 64). La conclusione di Fratta (contaminazione di R da B) era basata sull'idea che al v. 41 i mss. D^aIKm di fonte β (non ϵ !) recassero una doppia redazione poiché leggono *els tres ricis reis contrero*, testo che avrebbe unito la lezione *els tres reis contra hero* di BRa con la lezione **els tres ricx contrhero* di C; quest'ultimo ms. però legge *els tres reys ricx contrhero*, imputabile a contaminazione da β di cui nella sezione di Peire d'Alvernhe in C vi sono tracce anche altrove (assieme a contaminazione da ϵ ; cf. sotto): qui è peraltro evidente la ragione della lezione di D^aIKm + C che desiderano sopprimere lo iato tra *contra* e *hero*; *ricis* è quindi furtivo dilatatorio e non può essere inteso come doppia redazione (la lettura errata di Fratta, confermata in apparato, è passata a Romualdi 2006: 60, ma è corretta in León Gómez 2012: 121, che però parla di un'ipermetria di CD^aIKm, che in realtà non c'è, essendo stata evitata in ragione della soppressione dello iato).

ω –, dall'altro *BdT* 323.6 risultasse, quanto al tema, ripetitivo rispetto a *BdT* 323.1 e *BdT* 323.5: entrambi i fatti potrebbero aver suggerito al compilatore di B la sostituzione).¹⁵ La sostituzione denuncia da un lato l'intervento del compilatore, intento probabilmente a rafforzare il profilo penitenziale tratteggiato dalla *vida*, dall'altro ci garantisce la concretezza materiale di questo ϵ , dove è possibile lasciare invariata la serie generale ma modificarne uno degli elementi costitutivi.¹⁶ Analogo intervento compilativo è in IK, che assumono sia ϵ sia β interi e li riorganizzano in una serie a loro propria, senza tuttavia destrutturare eccessivamente la fonte piú consistente ϵ , di cui conservano le coppie 5 17 e 2 6 e che viene assunta ad uno stadio non identico, ma neanche lontano da quello individuabile in ABNz + D. Se si accosta l'abitudine generale (che può essere contraddetta in casi specifici) a riorganizzare i materiali,

¹⁵ Non è in verità da escludere neanche che sia la fonte di raffronto ad aver stimolato il passaggio da una *Peire d'Alvernhe-Sammlung* a una *Guirautsammlung*.

¹⁶ La serie d'autori iniziale di A è: PALv GrBorn Mbru RbAur ArnDan RmMir ElCair AlbSist. Quella di B: GrBorn ArnDan RmMir PALv. Gli autori seguenti si succedono, com'è noto, nello stesso ordine, tranne che per l'omissione da parte di B di diversi autori, in parte recuperati alla fine del fascicolo delle canzoni dopo la sezione di Peire Raimon de Toloza (cf. Romualdi 2006: 51-4, con bibliografia). In questo contesto l'intervento di un compilatore è prospettabile anche per A: se A infatti condivide con gli altri mss. di fonte ϵ il fatto d'essere una *Peire d'Alvernhe-Sammlung*, rispetto alla fonte comune a B (una *Guirautsammlung*) il ms. A sembra aver innestato nel modello le sezioni di Marcabru e Raimbaut d'Aurenga ignoti a B. Se si accetta l'idea che Peire d'Alvernhe sia stato retrocesso da B per criteri quantitativi ed estetico-cronologici (così Gröber 1877: 459-60, 468-9 e Zufferey 1987: 36), la fonte comune poteva essere disposta nell'ordine PALv GrBorn ArnDan RmMir (alla cui fine è stato posto PALv in B), con Mbru e RbAur (e ElCair e AlbSist) che o sono innesti di A o sono omissioni di B; ma Marcabru conta trenta testi in A e difficilmente poteva essere escluso da B, data la consistenza del *corpus* (soprattutto se l'avanzamento di Giraut de Bornelh è dovuto anche a criteri quantitativi). È condivisibile a questo riguardo l'opinione di Lachin 1995: 291 (citata anche da Romualdi 2006: 51) che la sezione iniziale di A abbia inteso «documentare in prima istanza una sorta di storia del *trobar clus*», aggiungendo al modello trenta testi di Marcabru e tredici di Raimbaut d'Aurenga (di cui manca la *vida*, nota ma mai copiata in $\epsilon+\beta$, cf. i bianchi lasciati da AIK), ma seguendo alla lettera, per la disposizione degli autori, non tanto un ordine storico-cronologico, quanto la gradazione di valore espressa dalla *vida* di Peire d'Alvernhe che gli conferisce un primato poetico in seguito passato a Giraut de Bornelh. In questa epifania d'autori del *trobar clus* conviene però non includere, per ragioni stilistiche, Raimon de Miraval, che sarà rimasto nella posizione che gli attribuiva la fonte (vicino ad Arnaut Daniel, così come mostra anche B). Un discorso analogo vale anche per Albertet de Sisteron, unito a Elias Cairel.

come avviene in IK, alla constatazione della presenza di varianti ed errori specifici di tali mss., si ottiene che a monte di tali mss. (ma potenzialmente di ogni ms.), nell'antecedente siglato k, c'è un compilatore-filologo che si è assunto la responsabilità di dare un'edizione dei testi che gli sono pervenuti e pertanto li ridispone nell'ordine che ritiene più appropriato alla comprensione e li corregge per quel che può e sa, al fine d'offrire testi comprensibili e privi d'errori evidenti. Questo comportamento emerge ben più chiaramente nella tradizione occidentale.

Si è già accennato al fatto che hanno conosciuto ϵ anche alcuni mss. di tradizione mista. Nel frammento z il bifoglio contiene parte della sezione acefala di Peire d'Alvernhe,¹⁷ dove, come si vede dalla Tavola 1, è chiarissima una fonte ϵ ; z conosce β (*BdT* 323.11 in fine sezione, dove è posto forse a causa del genere differente), ma ha assunto anche due testi, *BdT* 323.10 e *BdT* 323.9, collocati tra i testi di ϵ e quello di β , di tradizione occidentale ristrettissima, marginale e extracanonica (cf. sopra la vicinanza di Nm). Il frammento richiede altre considerazioni rispetto a quelle esposte sopra. Se la sezione di un autore iniziava all'inizio di un nuovo foglio come lascia pensare il fatto che alla fine della sezione di Peire d'Alvernhe (e di Ademar lo Negre) un'intera colonna viene lasciata bianca, allora *BdT* 323.5 non poteva essere il primo testo della sezione come accade in ABN:¹⁸ infatti, la porzione di testo di *BdT* 323.5 con-

¹⁷ I tre bifogli di z sono tutti appartenenti a fascicoli diversi (solo il bifoglio di Marcabru avrebbe potuto essere contenuto, in linea teorica, in quello di Peire Milon e Ademar lo Negre). In mancanza dei numeri di pagina, De Bartholomaeis 1915: 144 notava che solo nel bifoglio di Peire d'Alvernhe «furono apposte le iniziali a colori»; le iniziali colorate mancano anche nel bifoglio scoperto da Longobardi (cf. Longobardi 1990). Il fatto lasciava ipotizzare a De Bartholomaeis che Peire d'Alvernhe si trovasse relativamente vicino all'inizio della silloge, perché il decoratore doveva aver iniziato il lavoro dall'inizio del volume e averlo interrotto prima del completamento. Tuttavia, nei due bifogli editi da De Bartholomaeis mancano anche tutte le rubriche (tranne due nel bifoglio di Marcabru) che invece sono presenti in modo completo nelle sezioni di Peire Milon e Ademar lo Negre: il sistema di confezione del codice è pertanto meno lineare di quanto ipotizzato da De Bartholomaeis e la posizione (anche relativa) della sezione dell'alverniate è indeterminabile. Si confronti anche N dove il lavoro di decorazione s'interrompe al f. 223r per riprendere al f. 275r (per errore di rilegatura i ff. 249r-251v sono decorati) con la sezione dei *partimens*, per interrompersi nuovamente al f. 288v.

¹⁸ Cf. De Bartholomaeis 1915: 163, che riteneva che tutte le sezioni autoriali iniziassero sul *recto* di un nuovo foglio. La sezione di Peire Milon nel foglio edito da Longobardi 1990 inizia effettivamente sul *recto*, ma nulla vieta che una sezione potesse co-

servata comincia a metà del v. 32 (str. VI) e ciò che precede, se il testo era integro (com'è nell'affine N), non poteva occupare più di 25-30 righe (tenendo conto che le strofe trascritte da De Bartholomaeis erano disposte su 4 o 5 righe, che la strofa VI occupava una riga sul foglio precedente e che la strofa I necessitava di più spazio, calcolabile in 8 o 9 righe, a causa dell'iniziale di testo da miniarsi, a cui va aggiunta almeno una riga per la rubrica); ognuna delle due colonne di scrittura nel bifoglio di Peire d'Alvernhe contiene 45 righe, pertanto la porzione mancante di *BdT* 323.5 ne occupava al massimo i due terzi. Se all'inizio della sezione fosse stata presente la *vida*, come si è ipotizzato sopra e come sembra confermato dalla presenza della *vida* di Peire Milon, la biografia integra avrebbe potuto occupare circa altre 25 righe (tenendo conto della lunghezza del testo in *ε* e dell'ampiezza della colonna di scrittura dei fogli conservati), dunque una metà abbondante di colonna; se la sezione di Peire fosse dunque iniziata al *verso* del foglio precedente, allora sarebbe rimasto spazio bastante per un altro testo. Qualunque sia l'ipotesi sull'inizio della sezione, a meno che non si pensi che essa cominciasse sulla seconda colonna del *verso* o a metà di una delle due colonne, non erano i testi di fonte *ε* ad aprirla.¹⁹ Inoltre, il bifoglio non è centrale di sezione, pertanto si deve calcolare che tra la porzione conservata di *BdT* 323.6 (sette strofe intere, ma l'affine N ne ha otto più una *tornada*) e il minimo lacerto di *BdT* 323.10 (ultimo verso della strofa *Que'l reprochiers* più una *tornada* di tre versi, presente anche in *a*; la parte restante del testo poteva coprire dalle 24 alle 36 righe circa, a seconda delle strofe contenute) vi doveva essere almeno un altro bifoglio e quindi almeno altri 7 testi (tra cui potenzialmente *BdT* 323.15: cf. sopra): il compilatore di *z* ci mostra dunque d'aver raccolto un *corpus* di poesie «in numero ragguardevole, di alcune delle quali non si sapeva che avessero circolato in Italia».²⁰

minciare all'inizio del *verso* di un foglio o addirittura a metà di una colonna, come avviene in alcuni casi in N.

¹⁹ Cf. ancora De Bartholomaeis 1915: 163-4, che, con l'ipotesi dell'inizio di sezione sul *recto* del foglio precedente, pensava che i testi di fonte *ε* fossero preceduti da almeno 3-4 testi e comparava la situazione del frammento con quella del ms. E, dove effettivamente i testi di *ε* sono preceduti da un altro testo (*BdT* 323.24; cf. più avanti).

²⁰ De Bartholomaeis 1915: 173. Si tenga però presente il caso di *m* e la sua comunanza già indicata con N. La stessa immagine di *z* si ottiene anche dagli altri bifogli scampati all'oblio del tempo: vicinanza con N per i testi di *ε*; suoi propri *unica*; fonti extracanoniche, tra cui una fonte D^az in Marcabru e una fonte catalana che trasmette

Per la sezione di m rimando a quanto detto sopra e a quanto sarà esposto nella sezione dedicata alla tradizione occidentale.

Il ms. T aggiunge, in coda alla fonte comune ad EV (cf. sotto), due testi di ϵ , *BdT* 323.1 e *BdT* 323.15; il ms., nella parte che ci interessa, è del Veneto settentrionale²¹ ed è un'ulteriore testimonianza della circolazione di materiali differenti da $\epsilon+\beta$ nella zona. La minisequenza di T, per quel che vale, è affine a quella di N², che trascrive inoltre *BdT* 323.5 e, in collocazione separata in fondo al ms., *BdT* 323.11.²²

E, infine, compone la propria sezione di Peire d'Alvernhe giustappo-ponendo materiali di ϵ (senza β ; testi da *BdT* 323.5 a *BdT* 323.1) a testi tratti da una o due fonti molto affini a quelle usate dai mss. TV; poi premette all'intera raccolta *BdT* 323.24 per motivi che chiarirò più avanti. La fonte ϵ di E è senza dubbio una *Peire d'Alvernhe-Sammlung*, come già notava Gröber sulla scorta del fatto che la sezione delle *vidas*, separata dalle poesie, inizia proprio con questo trovatore e gli autori si succedono nell'ordine quasi esatto in cui s'incontrano in D e in modo meno costante in AIK.²³

BdT 70.20 *Gent estera que chantes*, attribuita ad Ademar lo Negre da z e a Bernart de Ventadorn da V: quest'ultimo ms. colloca il testo in una posizione molto sospetta come primo della sezione bernardiana, mentre i rapporti di Ademar lo Negre con Pietro II d'Aragona, indicati dalla *vida* e incrociati con la provenienza catalana della fonte, rendono più che probabile che l'autore del testo sia Ademar (si dovrebbe dunque designare come *BdT* 3.3a). C'è da chiedersi in che rapporto si collochi questa fonte catalana con quella espressa da D^{az} in Marcabru.

²¹ XIV sec. per Avallé 1993: 81, seconda metà o fine del XIII sec. per Asperti 2002: 530.

²² *BdT* 323.11, ultimo testo ad essere stato copiato in N², è separato dal testo precedente, *BdT* 404.6, da una pagina bianca (f. 28r) e *BdT* 404.6 è separato a sua volta dalle prose con *incipit* di poesie da tre pagine e mezzo bianche (ff. 25v-27r). Nella sezione principale di Peire (ff. 19r-20r) l'ordine relativo di N² è quello di IK. Si noti che al f. 20r, in cima all'ultima colonna, la rubrica *Peire dalverne* è barrata e sopra è scritto *Girantz de Borneil*; di seguito si legge la *vida* di quest'ultimo. La cancellatura dà una duplice indicazione: il modello aveva probabilmente più testi di Peire d'Alvergne ma la copia si è arrestata al terzo; la cancellatura indica un'incertezza nel piano di copia che cambia definitivamente al f. 19v: anziché prose seguite da testi poetici come nella parte precedente, si copiano da qui in poi solo le prose seguite dal solo *incipit* dei testi poetici. Il rapporto tra nuovo piano di copia e cancellatura segnala un'incertezza e un ripensamento e non è casuale.

²³ Gröber 1877: 583-4, 587-8. Gröber ne deduceva, in modo semplice ed efficace, che «D hat demnach die Biographien seiner Vorlage unterdrückt» e che, data la presenza delle *vidas* in mss. di fonte ϵ , le biografie «haben, soweit sie nicht schon in

Dalle sezioni dei mss. o frammenti di tradizione mista emerge un altro aspetto tipico dell'operato dei compilatori, i quali, preventivamente all'eventuale riorganizzazione dei materiali e all'altrettanto eventuale correzione dei testi, si sono adoperati al fine di recensire il maggior numero di materiali che fosse loro possibile, traendoli di solito da fonti compatte che vengono nella maggioranza dei casi giustapposte; è talvolta possibile un'operazione selettiva, che ad ogni modo sempre comprende la sottrazione, nelle fonti collocate dopo la prima, dei testi uguali già trascritti.

Le canzoni presenti in ϵ presentano una bipartizione tematica e stilistica, sebbene trovino quasi tutte un fattore unificante nell'esordio stagionale, assente solo in *BdT* 323.2 *Ab fina joia comensa* (dove però la strofa V s'avvia al v. 33 sulle parole «Ses pechat fis penedensa», riprese alla fine della *vida*: «pois el fetz penitensa e mori», fatto che rappresenta una ragione intertestuale di presenza nella sezione). Le tre canzoni d'attribuzione dubbia (*BdT* 323.1, 5, 6) sono testi moralistici dedicati alla condanna dell'amore adultero, d'intonazione marcabruniana e con esordio stagionale; le altre tre (*BdT* 323.2, 15, 17), d'attribuzione sicura (benché *BdT* 323.2 discenda solo dalla fonte ϵ), sono testi d'amore, due dei quali con esordio stagionale (*BdT* 323.15 e *BdT* 323.17; quest'ultimo ha anche elementi moraleggianti). Nella sezione apposita si ha poi *BdT* 323.4, tenzone tra Bernart de Ventadorn e un Peire, individuato in *Peirol* dalle rubriche di ADIK, ciò che è impossibile, e identificato con Peire d'Alvernhe fin dal *Grundriss* di Bartsch; il testo è d'attribuzione comunque malfida e presente in modo completo solo in ϵ , mentre W ha due strofe con la melodia attribuite a *piers vidaus*. In β si trovavano invece il sirventese d'occasione *Chantarai d'aquestz trobadors*, dunque un testo di genere differente da quelli veicolati da ϵ , e una canzone religiosa di tutt'altro tenore rispetto a quelle di ϵ . Escludendo la tenzone che comunque per il "compilatore" di ϵ non partecipava, per quel che s'è detto, alla costituzione del profilo di Peire d'Alvernhe, i pochi testi di $\epsilon+\beta$, di paternità certa o meno, intendono dare profondità e plasticità alla figura di Peire, la quale spazia dal trovatore moralista al poeta d'amore, dal censore satirico all'uomo della *penedensa*, e s'accordano sia con quanto dice la *vida*, non a caso veicolata dalla medesima tradizione, sia con la

seinen Quellen anzutreffen waren, ihn [= il compilatore di ϵ] zum Verfasser», il che conforta la prima deduzione, poiché D, in quanto risalente ad ϵ , avrebbe dovuto avere le biografie. Sulle biografie di E cf. oggi Zinelli 2003b e Menichetti 2011.

posizione privilegiata che tanto la *vida* quanto una parte della tradizione $\epsilon+\beta$ gli accordano: del resto, Peire «era tengutz per lo meillor trobador del mon, tro que venc Guirautz de Borneill» (e con questa chiave, si interpreti la differente scelta dell'autore d'apertura da parte di B rispetto ad A, come già aveva indicato Gröber).²⁴

2.

Le fonti occidentali sono plurime: ben evidenti sono ω , *C*, la fonte catalana di ETV, mentre ha contorni piú imprecisi una delle fonti a cui i mss. CE si affidano piú spesso, *CE*, che qui è del tutto defilata.²⁵

La tradizione occidentale non presenta, come d'abitudine, ampie serie comparabili, se si eccettua 18 8 su cui conviene ritornare. La disposizione dei testi è visibile nella Tavola 2.

Non figurano in $\epsilon+\beta$ i seguenti 16 testi: *BdT* 323.3 *Al dessebrar del país*, *BdT* 323.7 *Bel m'es quan la roza floris*, *BdT* 323.8 *Bel m'es, qui a son bo sen*, *BdT* 323.9 *Bel m'es qu'eu fass'oimais un vers*, *BdT* 323.10 *Be m'es plazen*, *BdT* 323.12 *Chantarai, pos vei qu'a far m'er*, *BdT* 323.13 *Cui bon vers agrada auzir*, *BdT* 323.14 *De Deu no pasc pauc be parlar*, *BdT* 323.15a *Deu lau car resta l[...]*, *BdT* 323.18 *Gent es, mentr'om n'a lezer*, *BdT* 323.19 *Lo foills e'l flors e'l frugz madurs*, *BdT* 323.20 *L'airs clars e'l chans dels auzels*, *BdT* 323.21 *Lauzatz si'Emanuel*, *BdT* 323.22 *Lo seigner que formet lo tro*, *BdT* 323.23 *Rosignol, el seu repaire*, *BdT* 323.24 *Sobre'l veill trobar e'l novel*, e inoltre *BdT* 112.2 *Ges per lo freg temps no m'irais*, *BdT* 175.1 *Deus verais, a vos mi ren* e *BdT* 389.18 *Assatz sai d'amor ben parlar* di cui si è parlato sopra.

Nella Tavola 2, al di sopra dei numeri che indicano i testi, vi sono lettere che esprimono la consistenza della tradizione, la quale già fornisce buone indicazioni per la comprensione delle serie: si nota infatti che vi sono testi diffusi in tutto il subarchetipo occidentale (composto all'incirca da CERTVa, ma a seconda dei casi manca qualcuno dei mss.) e altri a tradizione limitata o limitatissima. Nella fattispecie tradizioni limitate e limitatissime emergono in E in testi non precedenti da e e in C, in particolare nella sezione centrale, da *BdT* 323.9 a *BdT* 323.20, dov'è rappresentata la fonte *C*.

²⁴ Gröber 1877: 460.

²⁵ Eppure la fonte *CE* in altre sezioni veicola materiali molto antichi (ad es. quasi tutti i testi del *Coms de Peiteus*).

Il ms. C presenta qui un caso esemplare dell'uso delle fonti, peraltro piuttosto costante in questo codice. Il ms. mette a frutto tre fonti: una ridottissima fonte *CE*, normalmente preferita da C, visibile attraverso *BdT* 323.3, ma in questo caso ipotrofica; poi la sua fonte speciale *C*, da cui in generale derivano gli *unica* del ms. e che in questo caso affiora anche nei frammenti m_z e talvolta in a (da *BdT* 323.9 a *BdT* 323.20; *BdT* 323.12 è di collocazione incerta; il caso pluritestimoniale di *BdT* 323.17 è discusso sotto); infine la fonte ω che ha in comune con R (da *BdT* 323.13 a *BdT* 323.11). La fonte ω , a rigore, emerge solo in un caso, *BdT* 323.21, ma la compilazione ω investe molti testi di C e di R ad ampia tradizione. Se infatti la fonte indica una provenienza, un ramo minuto della tradizione dal quale alcuni mss. traggono un *corpus* di *unica*, per cui appunto si parla di fonte ω per gli *unica* di CR o di fonte *CE* per gli *unica* di CE, tale provenienza, tale fonte di *unica* un po' astratta, si è in un qualche momento della tradizione concretizzata in una raccolta di materiali poetici, cioè in una compilazione, dove gli *unica* sono stati aggregati ad altri testi piú attestati, quali i testi ad ampia tradizione; al momento della compilazione questi materiali poetici venivano probabilmente sottoposti a revisione testuale, motivo per il quale spesso e volentieri CR presentano consistenti varianti comuni, non solo – è lapalisiano – negli *unica*, ma anche nei testi ad ampia tradizione: si può allora dire che gli *unica* di CR provengono dalla fonte ω , ma le varianti comuni, nei testi a tradizione pluritestimoniale, si sono generate nella compilazione ω (in cui evidentemente era confluita anche la fonte ω). Si noti che nell'operato del compilatore di ω la parte di raccolta dei materiali corrisponde piú o meno a una *recensio* e la parte di revisione testuale corrisponde piú o meno ad un'editio. Nei testi *BdT* 323.15, 13, (21), 14, 18, 8, 16, 11 e in modo piú limitato 12, C trae dalla compilazione ω , come verrà in parte esemplificato piú avanti, varianti piú o meno numerose, comuni ed esclusive a CR, segno di modello comune o di collazione da una redazione di ω . Si noti che tutti i testi si ritrovano nella sezione di Peire d'Alvernhe di R (sezione R¹ di Gröber), con la sola eccezione di *BdT* 323.13 che appare piú avanti, con esatta attribuzione, nella sezione gröberiana R⁵ in uno stato ampiamente lacunoso, ma che ha nondimeno una fonte in comune con C. L'uso di ω da parte di C è quindi disseminato in molti dei testi che ω conteneva e che si vedono in R, non solo in quelli in cui, per la loro collocazione nella sezione di Peire d'Alvernhe

in C, era presumibile attendersi varianti di ω (in R il problema si pone con minore forza, perché R sembra copiare i testi soltanto dalla compilazione ω , benché talvolta – ad es. in *BdT* 323.12 – si avvicini a ETV manifestando un'ampia e fluttuante solidarietà della tradizione occidentale). Il compilatore di C infatti è un proto-filologo piuttosto metodico: egli gerarchizza normalmente le compilazioni che trascrive, collocando sempre all'inizio di sezione quelle che probabilmente riteneva più affidabili, tra le quali, *in primis*, *CE*, e via via (ma costantemente nello stesso ordine) quelle che probabilmente riteneva meno affidabili, tra cui comunemente ω , che viene posta sempre per ultima e le cui attribuzioni alternative sono, salvo numerabili eccezioni, secondarie nell'indice. La fonte esclusiva *C* precede ω . Tuttavia, per costituire il testo trascritto, il compilatore di C si è avvalso di tutti i materiali che aveva a disposizione e pertanto varianti di ω figurano anche fuori dalla sezione copiata specificamente da una compilazione ω . Varianti di ω emergono forse in *BdT* 323.12, testo di tradizione incerta in C,²⁶ e figurano anche in *BdT* 323.15, che è ugualmente tratto in C da fonte poco chiara: la posizione iniziale e la contiguità con *BdT* 323.3, trasmesso solo da CE, farebbero pensare per *Dejosta·ls breus jorns* alla fonte *CE*, ma l'ipotesi non è verificabile perché E ha trascritto il testo da ϵ e ha obliterato l'eventuale redazione di *CE*. Del resto, *BdT* 323.15 mostra elementi d'importanza suoi propri che possono aver suggerito a C d'avanzarlo in prima posizione: infatti, se si eccettua la tenzone d'attribuzione incerta *BdT* 323.4, non presente in C nello stato attuale, *BdT* 323.15 è l'unico testo provvisto di tradizione musicale (melodia conservata in RX), della quale gli studi hanno già messo in rilievo la ricorrenza in posizione iniziale anche

²⁶ Non è chiaro, infatti, se *BdT* 323.12 faccia parte di *C* a causa delle sue *lectiones singulares* o della limitata e ipotetica tradizione precedente *CE*, a cui rimandano appena due lezioni, al v. 48 *saubra* e al v. 49 *noquo*, entrambe in comune con m, fatto che non supporta l'idea che si abbia a che fare con la fonte *CE*. È più prudente parlare qui d'una generica tradizione occidentale. Peraltro, Cm sono uniti anche dalla variante più difficile *eu·il deisera* (m) al v. 28, dove C sopprime *singulariter* il pronome dativo enclitico *·il* di m e degli altri mss. C ha nello stesso verso una lezione di ω , *dich* per *moz*; tale fonte torna anche al v. 30 con *plagues* per *plazia*, ma in generale il testo non permette di parlare di una vera e propria presenza di ω (né di *CE*), perché le lezioni comuni a CR potrebbero essere state assunte in modo aleatorio dalla tradizione occidentale, la quale al proprio interno manifesta una fluttuazione e mescolanza di lezioni che travalicano anche i raggruppamenti più stabili. Assumo il testo come non facente parte di nessuna delle altre fonti.

nei canzonieri non musicali;²⁷ inoltre, come ho già evidenziato a proposito della tradizione ϵ , l'importanza del testo è sottolineata dal fatto che, introdotto dalla frase «[Peire] fez los meillors sons de vers que anc fesson faichs» (e ABE specificano «el vers que ditz»), l'*incipit* di *BdT* 323.15 è citato nella *vida*, nota in potenza a C che adopera anche materiali di provenienza $\epsilon+\beta$ (tuttora si discute se C possedesse le *vidas* nella porzione perduta del codice); infine, *BdT* 323.15 è un testo quasi “firmato” con l'accento all'Alvernia in *tornada*. Si noti che anche *BdT* 323.12 e *BdT* 323.9 sono testi firmati (esplicitamente in questi casi da *Peire d'Alvernhe*) e almeno il secondo appartiene all'inizio della sottosezione di fonte *C*; tuttavia, anche *BdT* 323.18 è sottoscritto da *Peire d'Alvernhe*, ma è posto nel mezzo della sottosezione di fonte ω .

Se per *BdT* 323.15 e *BdT* 323.12 sfugge l'esatta fonte di C, per *BdT* 323.3 essa è facilmente riconoscibile: il *vers* è un *unicum* di CE e proviene dalla fonte *CE*. Questa fonte, o meglio la compilazione corrispondente, apprezzata in genere da C che la usa di solito come esemplare preferenziale, non doveva conoscere molti testi dell'alverniate. Il fatto è visibile fin dalla sequenza degli autori: l'ordine degli autori in C è Mbru PALv MoMont GsbPoic, che corrisponde in E alla sequenza Mbru MoMont GsbPoic;²⁸ C dunque intercala dopo Marcabru la sezione di Peire d'Alvernhe (con l'aggancio già descritto tra Peire e il Monge); l'ordine composto da C (Mbru PALv) corrisponde a quello usato da R. A giudicare dalle fonti usate da C e da E per costituire la sezione di Peire, la fonte *CE* doveva essere costituita come appare in E, cioè senza una sezione dell'alverniate. È quindi probabile che la fonte *CE* conoscesse pochi testi di Peire e pertanto né C né E abbiano potuto usarla

²⁷ Cf. Zinelli 2003b. Il fatto che testi di tradizione musicale ricorrano all'inizio delle sezioni autoriali anche dei canzonieri non musicali si può spiegare attraverso l'importanza della tradizione musicale nel costituirsi della tradizione trobadorica; ciò però andrà in primo luogo inteso come indicazione implicita di notorietà dei testi: d'un testo molto noto si sarà, infatti, più facilmente conservata la melodia e quel testo sarà stato più facilmente (e forse indipendentemente) collocato all'inizio delle sezioni autoriali in funzione distintiva. Si veda più avanti la frase della *vida* di Peire che supporta questa considerazione.

²⁸ Cf. León Gómez 2012: 40; l'autrice tuttavia persegue con eccesso di sicurezza l'idea che in Peire d'Alvernhe CE abbiano un'ampia fonte comune: né la disposizione dell'ordine degli autori che si sta discutendo, né le poche lezioni comuni a CE (cf. § 3) avallano tale idea. L'unico reale contatto di lezione tra i due mss. è l'inversione dei vv. 17-18 in *BdT* 323.17 (ma il fatto può trovare spiegazioni alternative; cf. sotto).

come fonte principale. C copia da essa sicuramente *BdT* 323.3 e forse *BdT* 323.15; inoltre ha due varianti in comune con E in *BdT* 323.12. Il ms. E, nel luogo in cui copia *BdT* 323.3, trascrive subito prima *BdT* 112.2 e subito dopo *BdT* 323.22: nel primo caso, E è l'unico ms. ad attribuire il *vers* a Peire d'Alvernhe, nel secondo è il latore unico di un testo che non può essere attribuito al trovatore perché è posteriore di almeno cinquant'anni. È possibile che questi tre testi fossero in *CE* e due di essi siano stati scartati *ope ingenii* dal compilatore di C. Tuttavia, almeno *BdT* 112.2 ha una tradizione che sembra inconciliabile con la provenienza da *CE* (è trasmesso anche da D^aIKLNS + N² con varie attribuzioni); allora, è preferibile pensare che a *CE* siano ascrivibili solo gli altri due testi o eventualmente il solo testo comune a CE e che tutta questa coda – giacché ci troviamo in fondo alla sezione autoriale di E – provenga da fonti poco ampie che E usa come fonti aggiuntive e pone in fine sezione (sul perché però la sezione si concluda con *BdT* 323.7 che proviene dalla fonte catalana che E usa come fonte principale assieme a ε, si veda sotto). Per quel che ci interessa, il solo testo ascrivibile con sicurezza a *CE* si trova in C nel punto in cui è ragionevole aspettarlo, vale a dire ad inizio sezione, luogo in cui normalmente C trascrive la fonte *CE*.

Dopo quest'incerto inizio di sezione e dopo *BdT* 323.12, seguono in C i testi della sua fonte esclusiva *C*, qui condivisi in parte dai frammenti m_z (*BdT* 323.9, *BdT* 323.10) e in due casi da a (*BdT* 323.17, *BdT* 323.10, entrambi con attribuzione differente). La fonte *C* esprime una tradizione del tutto laterale, qui ribadita sia dalla presenza dei due frammenti italiani, a cui abbiamo già rivolto l'attenzione e che raccolgono tradizioni che esorbitano dal canone, sia dall'incertezza attributiva di a. Si tratta di testi in prevalenza amorosi, ma vi è spazio anche per un testo moralistico (*BdT* 323.9); in un paio di casi c'è incertezza sul fatto che si tratti d'amore terreno o divino (*BdT* 323.19 e *BdT* 323.20; cf. sotto). In questa sottosezione di fonte marginale figura però un testo di tradizione più ampia, *BdT* 323.17. Esso ha in C una redazione differente dalle altre conservate, che discende con ogni evidenza da *C*. Così *BdT* 323.17 non solo non è un componimento esclusivo di C nella tradizione occidentale, dove è trasmesso anche da a, ma nella tradizione orientale è tradito anche da ε; eppure, in C esso proviene da *C*, perché il ms. ne fornisce una redazione molto diversa da quella di tutti gli altri testimoni, a compreso, tanto che l'ultimo editore di Peire ha pensato che si trattas-

se d'una seconda redazione d'autore;²⁹ l'ipotesi attende verifica in relazione al fatto che il testo di C va in direzione d'una maggiore ortodossia amorosa rispetto all'altra versione (il che lo rende sospetto di rimaneggiamento; la tradizione, in cui anche a deve risalire per qualche via alla tradizione di *C*, non sembra smentirlo).

Da *BdT* 323.20 alla fine troviamo testi provenienti dalla compilazione ω , visibile in R e dalla quale sono sottratti i testi già copiati da altra fonte o compilazione (solo *BdT* 323.15 e *BdT* 323.12). I testi di ω in C sono d'argomento religioso tranne *BdT* 323.8 in terzultima posizione e *BdT* 323.11 *Chantarai d'aquestz trobadors* in ultima posizione, che chiude icasticamente la sezione d'autore e crea un nesso con la successiva sezione del Monge de Montaudon che s'inaugura con *Pos Peire d'Alvergn'a chantat*. Ad un confronto con il materiale proveniente da ω che si trova in R, possiamo sospettare che ω avesse un'accesa predilezione per i testi religiosi o morali: dei nove testi comuni a CR cinque (*BdT* 323.13, 21, 14, 18, 16) sono componimenti religiosi o morali-religiosi, due sono amorosi (*BdT* 323.15 e *BdT* 323.12, ammesso che in R provengano da ω), uno (*BdT* 323.11) è un sirventese satirico e uno (*BdT* 323.8) è un *vers* d'attualità politica. In questo senso, la tendenza di C a concludere le sezioni autoriali con «geistliche Lieder» dovrebbe essere fatta interagire con la loro provenienza da ω :³⁰ se in fine sezione C dispone sempre ω e se i testi religiosi si trovano in fine sezione, è possibile che il fenomeno vada attribuito al carattere sottrattivo di ω in C³¹ e non al compilatore di C. Così avviene nella sezione di Peire d'Alvernhe, dove i testi religiosi si

²⁹ Peire d'Alvernhe (Fratta): 112-4.

³⁰ La tesi del «*geistliches Lied*» come marca terminale nel canzoniere provenzale C» è in Allegretti 1992: tuttavia, la maggior parte dei testi indicati provengono da CR o da tradizioni in cui il gruppo CR è ben riconoscibile o da tradizioni locali tarde (e quindi già piú attente al tema religioso) recepite solo da C. L'osservazione di Allegretti è ripresa da León Gómez 2012: 56, che, non a caso, riferisce anche la coincidenza per cui gli stessi testi figurano in fine sezione anche in R. Piú avanti (*ibi*: 106 ss.) questo studio divide la sezione di C in due sottosezioni: la prima dall'inizio a *BdT* 323.20, la seconda da *BdT* 323.13 a *BdT* 323.11; la seconda proviene da ω , mentre della prima si dice che ha fonti diverse da ω . L'argomento in negativo non sembra, tuttavia, ammissibile. L'autrice, inoltre, non riconosce la fonte speciale *C* che è sempre gerarchizzata prima di ω e non problematizza la presenza dell'*unicum* di CE (*BdT* 323.3) all'inizio della sezione, che porta a pensare non a due, ma a tre sottosezioni, di cui la prima ha carattere eterogeneo.

³¹ Vale a dire, al fatto che di ω in C resta solo ciò che non è copiato da altre fonti, è dunque frutto d'una sottrazione.

collocano nel finale di C anzitutto perché provengono da ω e solo in seconda battuta per una scelta del compilatore. Tutt'al più ci si può chiedere se il compilatore abbia dilazionato i testi di tema religioso della fonte *C*, per avvicinarli a quelli di ω . Il dubbio s'insinua soprattutto per *BdT* 323.20 che si può leggere sia come testo religioso sia come testo amoroso e del cui tema non si può dire niente di sicuro essendo a ridosso di ω e dunque della partizione religiosa. Altri testi di *C* non sembrano coinvolti nel fenomeno: di *BdT* 323.19 che è stato interpretato dai moderni sia come testo religioso sia come testo amoroso,³² si può dire che il compilatore dell'unico ms. che ce lo trasmette lo ha letto come testo non religioso: non significa che avesse ragione, ma si dovrebbe tenerne conto. Esorbitante rispetto alla tematica religiosa in ω è *BdT* 323.8, testo politico, rivolto al conte di Barcellona. La collocazione qui è da ricondurre a due fattori: anzitutto la cripticità del testo che è un testo d'occasione, come spesso avviene in Peire d'Alvernhe, e dato che l'occasione non è punto trasparente, anche il significato complessivo resta piuttosto oscuro (almeno per i lettori moderni; lo stesso accade per *Al dessebrar*); in secondo luogo gioca la contiguità materiale con *BdT* 323.18 che si aveva nella compilazione ω (la sequenza 18 8 è anche in R) e anche più in alto nella tradizione occidentale (18 8 è anche in E). *BdT* 323.8 è dunque collocato nella posizione che aveva nella fonte (ed eventualmente si potrà dire che il compilatore di C non abbia trovato un posto migliore per ricollocarlo).

Di E è già stata individuata la fonte ϵ (§ 1) disposta all'inizio della sezione, ma dopo *BdT* 323.24. Si è inoltre valutato se si possa individuare una ridotta fonte *CE*, usata come materiale di supplemento verso la fine della sezione (cf. sopra). Questo codice ha, tuttavia, assunto un'altra fonte principale, da cui trae una messe di testi: tutti i pezzi da *BdT* 323.12 a *BdT* 323.13 e inoltre *BdT* 323.24 all'inizio e *BdT* 323.7 alla fine (cioè tutti i testi tranne quelli di fonte ϵ e *BdT* 112.2 *BdT* 323.3 *BdT* 323.22, visti sopra) mostrano lezioni comuni ai mss. TV o sono testi conservati solo in questi codici. Si tratta della fonte indicata come γ da Zamuner nell'analisi del ms. V, che qui s'incrocia con l'altra fonte individuata da Zamuner in V, detta α .³³ Sono due fonti (o una con due ra-

³² Cf. il resoconto e la posizione di Peire d'Alvernhe (Fratta): 129-30.

³³ Cf. Zamuner 2003: 50-3 e specificamente per Peire d'Alvernhe *ibi*: 54. Il fatto che α e γ si sovrappongono è ammesso esplicitamente da Zamuner: cf. *ibi*: 54: «la fon-

mificazioni) messe assieme in area catalana in un momento piuttosto alto (V è datato, come si sa, 1269), come ha efficacemente mostrato Zamuner³⁴. La fonte catalana è la sola a tramandarci alcuni testi di Peire d'Alvernhe: il *vers* narrativo *BdT* 323.23 nelle sue due parti, il *vers* *BdT* 323.24 di polemica poetica, il *vers* politico-morale *BdT* 323.7 che è presente anche in m e che dà un'indicazione d'ascendenza letteraria nel riferimento finale a Marcabru. La provenienza catalana della fonte acquisita d'importanza se si considera che l'attività di Peire d'Alvernhe è attestata proprio in quell'area, in relazione con la corte d'Aragona: *BdT* 323.2 è inviata «als comtes [...] en Proenssa / [...] e sai a Narbona» (testo solo in ε), *BdT* 323.8 si rivolge a «est comte [...] de Barsalona», *BdT* 323.11 è composto a *Puoiçh vert*, identificato con Puigverd d'Agramunt presso Lleida (manca nella fonte catalana), *BdT* 323.7 si colloca ancora in area iberica con il riferimento a Sancho III di Castiglia (oltre che a Marcabru); restano *BdT* 323.3 (*CE*) inviata a *N'Estrieu* e *BdT* 323.15 rivolta a *Audrics/Andricx*, entrambi non identificati.

I testi *BdT* 323.12, 18, 8 (assieme a *BdT* 323.13 collocato poco più avanti) sono diffusi in tutta la tradizione occidentale; si tratterebbe della fonte α di Zamuner, se la *varia lectio* non riconducesse a un gruppo omogeneo ETV, che rimanda a γ anche per questi componenti. Del resto, è probabile che questa fonte catalana si sia sviluppata a partire da materiali di tradizione occidentale e sia poi stata incrementata con l'apporto di materiali di provenienza regionale catalana.³⁵ A questo pro-

te γ (affine a ET + Aa) si intreccia quasi sistematicamente con la fonte α». γ è il frutto d'un progetto culturale catalano, il cui esito va a comporre una delle basi della tradizione provenzale: cf. *ibid.*: 56-7, e si veda anche più avanti.

³⁴ Oltre a figurare in V (o meglio V¹), ms. che per provenienza geografica, tipo di scrittura, patina linguistica è catalano, queste fonti conservano *unica* di autori catalani o legati alla Catalogna o circoscrivibili nel Sud-Ovest dell'Occitania (Pons de la Gardia, Bernart Marti, Berenguier de Palazol, Raimon de Miraval, Raimbaut d'Aurenga): cf. Zamuner 2003: 38-42. In E questa fonte è spesso ben visibile alla fine (*BdT* 389.25, 406.22, 406.47; questi ultimi due testi precedono la sezione di Peire d'Alvernhe. Cf. ancora 167.31, 173.8, 249.5) o all'inizio (*BdT* 63.4, 47.8, 377.6, 377.4) della sezione autoriale.

³⁵ La dinamica per la quale nuclei di tradizione vengono accresciuti a più riprese da nuovi apporti è argomentata in Zamuner 2003: 37 (con bibliografia), ove si spiega il motivo della differente consistenza della stessa tradizione (α) in C e V. I nostri canzonieri, del resto, operano esattamente in questo modo. Uno dei nuclei tradizionali ha radici in Catalogna e, come si vedrà anche nel caso di Peire d'Alvernhe, ha poi preso una doppia direzione, verso Nord in Linguadoca e verso Est in Italia settentrionale

posito, è notevole ritrovare in E la minisequenza 18 8 di ω ; ciò lascia appunto pensare che sia la compilazione catalana sia la compilazione ω si rifacciano a qualche altra compilazione d'area sudoccidentale, forse di ridotte dimensioni, dove i due testi erano già in sequenza; in questo caso entrambe le compilazioni rappresenterebbero una nuova edizione di Peire a partire da una base comune, diversamente accresciuta.

Il compilatore di E interviene inoltre sulla disposizione dei testi: in particolare, pone *BdT* 323.24 in apertura di sezione e *BdT* 323.7 in chiusura. La scelta è ponderata: *BdT* 323.24, *Sobre·l·vieill trobar e·l·novel*, come s'intende già dall'*incipit*, è un testo (polemico) in cui si affrontano problemi di poetica e in cui l'autore prende le difese del proprio stile *clus* contro le accuse mossegli dai fautori di uno stile *leu*; è ovvio che E lo ha anticipato per creare una sorta di proscenio della sezione autoriale grazie al quale l'autore e il suo stile risultassero fin da principio fortemente individuati. Forse un motivo analogo ha spinto il compilatore alla collocazione di *BdT* 323.7 alla fine: *Bel m'es quan la roza floris* al v. 38 richiama esplicitamente Marcabru (*BdT* 293.22 *Emperaire per mi mezeis*) con una chiara indicazione tematico-stilistica, che è forse stata usata a mo' di conclusione. I due spostamenti spiegano, comunque, perché le fonti usate da E sembrino mescolarsi: l'effetto è solo apparente, perché E usa senza stravolgerle eccessivamente, prima la fonte ϵ , poi la fonte catalana, infine altre fonti (tra cui *CE*), ma scorpora due testi dalla fonte catalana e li disloca l'uno all'inizio, l'altro alla fine.

Il codice T, come si è già visto, usa una fonte ϵ per trascrivere gli ultimi due testi della sezione di Peire d'Alvernhe. I sei testi precedenti sono invece tratti dalla fonte catalana descritta per E. È interessante rilevare che T ed E si approvvigionano alle stesse fonti ed hanno una minisequenza comune (12 18), potenzialmente casuale, ma data la comunanza di fonte, forse significativa. Inoltre, ET sono sempre stemmaticamente più vicini tra loro di quanto uno dei due sia vicino a V. Ciò lascia pensare che, almeno per quel che riguarda Peire d'Alvernhe, fossero disponibili per i compilatori dei due codici solo ϵ e la fonte catalana, già passata

(cf. *ibid.*: 58, sebbene il «fenomeno di *accumulazione*, *dispersione* e *contaminazione* proprio della tradizione manoscritta di area occidentale» abbia radici non solo nei percorsi seguiti dai nuclei della tradizione, ma anche nel modo di trasmissione del testo prima della formazione dei nuclei stessi, che ci sfugge quasi del tutto).

per le mani d'un revisore, che le ha conferito una lezione abbastanza stabile e parzialmente discosta da V.

Il ms. catalano V ha una sola fonte, quella catalana già vista per E e T.³⁶ La fonte, così come si esprime in V, ha elementi di contatto con altri codici della tradizione occidentale, in numero maggiore di quanto non avvenga in ET. Dato che V non pare aver avuto tra le mani altre fonti, ciò conforta la supposizione appena fatta riguardo al livello della fonte attinto da ET dopo un passaggio intermedio per le mani d'un revisore che ne ha acuito la distanza con il resto della tradizione d'appartenenza. Tuttavia, non si può accentuare eccessivamente quest'aspetto, perché V ha spesso lezioni diverse da tutti gli altri testimoni e può aver quindi rivisto il testo in proprio. V inoltre conserva *BdT* 323.15 nella probabile redazione della fonte catalana, non supportata in questo caso da ET che copiano entrambi il testo da e: è interessante notare le divergenze degli editori nel collocare il testo di V, tra chi, come Fratta, ritiene che incroci una redazione a lui propria, di provenienza occidentale, con la redazione ω , e chi, come Beltrami, lo accomuna al solo C; ciò riflette un'incertezza presente in tutti i testi in cui V figura tra i testimoni assieme ad altri codici di tradizione occidentale diversi da ET, segno che la fonte catalana ha una posizione sfumata all'interno della tradizione d'appartenenza (la quale, peraltro, è sfumata di per sé).

Il codice a assemblato da Bernart Amoros è un prodotto composito, la cui pluralità di fonti, alcune non facilmente visibili, è ulteriormente velata dall'attività emendatoria che il compilatore dichiara d'aver condotto. Nella sezione di Peire d'Alvernhe confluiscono due fonti: una fonte che risulta connessa con quella catalana di ETV, benché le lezioni mostrino come la parentela si stabilisca alla lontana, e che fornisce i due testi *BdT* 323.13 e *BdT* 323.18 che si ritrovano nello stesso ordine in V; l'altra affine a ω da cui proviene *BdT* 323.14 trasmesso solo da CRa, *BdT* 323.11 in cui CRa si oppongono ai mss. ϵ , *BdT* 323.16 in cui si ha la stessa opposizione. Il ms. a mostra, com'era lecito aspettarsi, divergenze rispetto a CR: a produrre questa situazione intervengono una serie di concause, tra le quali da un lato la revisione del compilatore di ω già osservata e

³⁶ Cf. nota 33.

dall'altro quella di Bernart Amoros impediscono di indicare chiaramente quali lezioni fossero della fonte e quali siano attribuibili al compilatore.

Il ms. a conosce anche alcuni testi di *C* e ci permette di precisare la marginalità di questa fonte, già sottolineata attraverso la presenza di m_z: *BdT* 323.17 e *BdT* 323.10 sono conservati in a con attribuzioni aberranti a Marcabru e a Raimbaut de Vaqueiras, fatto che è riconducibile ad una circolazione isolata e anonima dei testi prima che giungessero ad a. Non è chiaro quale sia la provenienza immediata dei testi in a. Il secondo testo mostra d'aver circolato in Italia, giusta la testimonianza di m_z, prima di ricomparire in C, e fonti italiane sono assicurate per a anche in altre sezioni, ma, tutto sommato, è preferibile pensare che Bernart Amoros abbia raccolto una fonte occidentale da cui il testo giunge anche a C, sebbene a, rispetto a C, abbia più strofe, che si conservano anche in m. Nulla vieta però di pensare che C abbia operato una drastica selezione strofica per migliorare la comprensibilità di un testo grammaticamente oscuro (str. I: «Be m'es plazen / e cossezen, / qui s'ayzina de chantar / ab motz alqus / serratz e clus, / qu'om no·ls tem ja de vergonhar»), che fonde un inizio moralistico con una seconda metà dedicata all'amore (ma a un amore non cortese).

I frammenti m_z sono da tempo noti per la testimonianza che hanno apportato alla conoscenza dell'opera di Peire d'Alvernhe in Italia; senza la loro scoperta, avremmo dovuto asserire che questo importante trovatore era stato veicolato solo dalla piccola sezione dei mss. di fonte ε+β, i quali sembrano in effetti piuttosto pochi nell'attestare l'opera del «premiers bons trobairre que fon outra mon». I due frammenti, assieme a N com'è stato mostrato sopra, alzano il sipario su una circolazione più ampia di testi dell'alverniate di qua dalle Alpi, forse raccolti al fine di circostanziare meglio la posizione di prestigio che le *Peire d'Alvernhe-Sammlungen* assegnano al nostro; ε, secondo le attuali conoscenze, è comunque attestato in data più antica nella stessa zona in cui vengono prodotti m_z e dunque, anche per ragioni di critica interna, i testi di ε non discendono da una selezione operata da materiali più completi come quelli visibili nei due frammenti.

3.

La descrizione della tradizione mostra che ad occidente e in parte anche ad oriente è comune una pratica di lavoro che prevede la raccolta di materiali provenienti da diverse fonti (*recensio*), la loro eventuale selezione, e quindi la loro giustapposizione o la loro riorganizzazione. A queste operazioni già tipicamente filologiche, si unisce l'uso, al fine di costituire il testo trascritto, di tutte le fonti raccolte, anche in quei casi in cui l'analisi seriativa farebbe pensare che il testo venga trascritto fedelmente da una sola fonte.

Si prenda E: i testi inseriti nella sezione di fonte ϵ , anziché essere trascritti fedelmente da ϵ , hanno anche varianti comuni a C o al ms. a. È il caso di *BdT* 323.17 *En estin, quan crida·l jais*. E trascrive piuttosto fedelmente il testo da ϵ , nella cui sottosezione esso è collocato, adottandone anche lezioni banalizzanti o errate: ai vv. 13-14 la lezione di ϵ (ABDEIKNz) *Pres ai estat en un caslar / ab so que noi aus intrar* si oppone alla lezione di C *Perpres ai en un caslar / ab so que noi aus estar* e a quella corrotta, ma affine, di a *Per pres antrui caslar / ab so qe noi auz estar*; il v. 14 in ϵ è errato, perché ipermetro (anche nell'edizione di Fratta)³⁷ e solo AB omettono *un* per salvare la misura (B inoltre trae dall'esemplare di raffronto la lezione *estar* al v. 14, non ripetitiva rispetto al rimante del v. 20 – verso ipometro nella redazione A di Fratta –); è evidente che ϵ , a cui E s'allinea, non ha compreso e ha banalizzato il verbo *perprendre* di C (e anche a pare non aver ben inteso). E in particolare s'avvicina a D (e si ritorni con la mente alla questione delle *vidas*): v. 6 *als volpils et als descansitz* E, *al volpillos eal descansitz* (gli altri mss. leggono *als volpillos acropitz* e varianti), v. 15 *per so* contro *pero* degli altri mss. Si direbbe dunque che il testo di E abbia una stretta osservanza rispetto al livello di ϵ attestato anche da D. Eppure, al v. 3 E assieme ad AB ha la rima corretta *plais* (anche in Ca) a differenza di DIKNz che leggono *plaisatz* e soprattutto ai vv. 17-18 E ha un'inversione di versi comune a C, pur mantenendo per ciascuno dei due la lezione di ϵ (+a) diversa da quella di C. Inoltre, E presenta, a differenza dei mss. di fonte ϵ e come invece a e C, alcuni versi aggiuntivi a guisa di *tornadas* (quattro in Ea e due in C):

E: Tostems deu anar marritz. qui daital amor er guitiz.
Ieu irai tostems marritz. daital amor soi guitiz

³⁷ Cf. Beltrami 2003: 46-7.

- a: Totz temps deu amar mar■itz.³⁸ qi daital amor es guitz.
 Eu sui de tal amor guitz. don serai tart serai tart seignoritz.³⁹
- C: Totz temps deu esser marritz. qui daital amor es guitz.

Certamente si tratta di contaminazione; ma la contaminazione è il risultato visibile del fatto che E aveva sul tavolo almeno due testi, uno di tradizione italiana che usa come testo-base e uno di tradizione occidentale su cui il testo-base viene controllato e sostituito se giudicato scadente o integrato qualora sia trovato mancante. È quindi una collazione quella operata dal compilatore di E. Il doppio distico finale di Ea si trovava con ogni evidenza nel testo della tradizione occidentale, da dove probabilmente E lo copia tal quale, mentre a fa un tentativo di variazione; C, da parte sua e con acume critico, valuta che la ripetitività della seconda *tornada* la rende superflua e sospetta d'essere un puro doppione di riscrittura e la elimina.⁴⁰ Dinamiche di collazione e contaminazione sono comunque normali nella lirica trobadorica: in questo stesso testo è sicuro il caso di B, ma sono sospetti anche il v. 41 che unisce Ca e AB e il v. 44 che unisce Nz e a.

Un altro caso è dato da *BdT* 323.13 *Cui bon vers agrada auzir*. Testo di sola tradizione occidentale, esso si divide tra la tradizione catalana, con ET piú vicini e V piú discosto, e ω , testimoniato da numerosi accordi tra C e R. Il ms. a, come si è già illustrato, s'avvicina alla fonte catalana, talvolta e in modo piú consistente a ET, talaltra piú a V (la fonte sembra spostarsi a Nord verso E ed a e a Est verso T); i rapporti di a con ETV, tuttavia, non sono facilmente precisabili perché nei punti cruciali CR trasmettono la lezione di ω , probabilmente una redazione revisionata dal compilatore, sicché a potrebbe sembrare piú vicino a ETV solo perché CR obliterano eventuali lezioni discendenti dal subarchetipo comune della tradizione occidentale. Inoltre, la strofa III manca in C ed è lacunosa in R; qui Ra si allineano al v. 15 sul rimante *sofrir* (contro *gequir*), ma anche in questo caso la mancanza della testimonianza di C non permette di precisare se si tratti di una fonte *Ra* di collazione o solo della lezione del subarchetipo mutata da ETV, né soccorre il v. 7

³⁸ *marritz* poi ritoccato in *maritz*.

³⁹ *don serai tarta* è errore di lettura di Fratta, passato a León Gómez 2012: 118.

⁴⁰ La presenza di a impedisce di ritenere che la fonte da cui giungono a E le *tornadas* sia *CE* e tale ipotesi non è autorizzata neanche dall'inversione dei vv. 17-18 perché a potrebbe aver usato una fonte di collazione italiana. Inversione e *tornadas* dovevano trovarsi genericamente nella tradizione occidentale e da lí li ha tratti E.

dove la variante *trobar* di Ra (contro *trobatz*) può essere poligenetica.⁴¹ Ciò che più importa, tuttavia, è la *tornada* che ER condividono (prima *tornada* in R, seconda in E) e che deriva loro da una fonte non presente agli altri mss. (ricordo episodicamente che lo stesso fenomeno accade nella canzone di Guiraud lo ros, *BdT* 240.4 *Ara sabrai s'a ges de cortezia*, ma sarebbe utile una mappatura non occasionale):

R: E mentres sas nis ve chاوز. arial mestier q(ue) saizis glori^a
noies del [.....] do(n) eis los sembel estran q(ue) planhas fols e(n)-
renolops.

E: E mentres sals nis ue chاوز. arial mes-
tier que saizis. de gloria es lonhes dels portz.
don eis lo sembels el trais. que plumals fols
erefolop.

La *tornada* è introdotta per collazione e non è affatto priva di legittimità, se si considera che al v. 52 (cioè nell'altra *tornada*) il ms. V legge *quens garde del enfèrnal potz*; *portz* in E è chiara banalizzazione di *potz* 'pozzo, abisso' di V (R in questo punto non trascrive niente e lascia uno spazio bianco di sette caratteri); il senso del v. 52 di V è peraltro simile a quello del verso di E (sia con *portz* sia con *potz*). La *tornada* presenta inoltre, nella forma di E, contatti con *BdT* 323.6, d'attribuzione contesa tra Peire d'Alvernhe e Bernart de Venzac: l'ultimo verso della nostra *tornada* richiama il v. 46 di *BdT* 323.6 «ben es qui cel pel e plum»; ed entrambi echeggiano l'Alegret di *BdT* 17.2 *Ara pareisson l'arbre sec*, che al v. 25 recita «q'ades la pel' e la pluma» (lezione di C).⁴² Tutta l'immagine, che ricorda alcune rappresentazioni dell'arte figurativa medievale con il diavolo ingannatore, adombrato nel *sembels*, che emerge dall'abisso infernale per far deviare l'uomo dalla retta via (con eventuale rappresentazione delle pene), oppure ricorda la raffigurazione del Giudizio Universale con l'opposizione tra la *gloria* celeste e il *potz* dei dannati, sembra autentica e non è fuori luogo in questo testo. Ciò che può aver indotto alla soppressione della *tornada* in parte della tradizione è il fatto che alcuni

⁴¹ Il gruppo ERTVa, delineato da Peire d'Alvernhe (Fratta): 69-70, è destituito di fondamento: l'unica lezione valutabile (giacché *esquern* per *esquerns* e *marques* per *marquis* sono trivializzazioni poligenetiche) è quella del v. 36 (*Ben deuria pessar, morir* di ERTVa contro *Ben deuria, pissan, morir* di C), dove tuttavia è certo C che tenta di smussare un'asperità (una coordinazione per asindeto).

⁴² Cf. Viel 2011: 82; ringrazio l'amico Riccardo Viel per i buoni consigli che mi ha offerto per decifrare il passo.

luoghi sono evidentemente così corrotti da non risultare facilmente intelligibili, in particolare il primo e l'ultimo verso; propongo questa lettura, seguendo E e proseguendo la numerazione dei versi a partire dagli ultimi delle edizioni:

E mentr'es sals ni·s ve chاوزir,	55
auria·l mestier que s'aizis	56
de gloria e·s lonhes del potz,	57
don eis lo sembels e·l trais,	58
que pluma·ls fols e ren falop.	59
E mentre è salvo e viene a scegliere,	55
gli sarebbe necessario che s'avvicinasse	56
alla gloria e si allontanasse dall'abisso,	57
da cui esce e lo tradisce l'inganno,	58
che spiuma (<i>cioè</i> : castiga) i folli e produce cosa inutile.	59

Una parte del testo resta ipotetica e congetturale. Il v. 55 ha un senso generale chiaro: indica l'uomo quando è ancora in vita ed in possesso delle facoltà mentali per scegliere il bene, ma rispetto a *sals* di E la lezione *sas* (= *sans*) 'in salute' di R è forse preferibile; trovo difficoltosa la sintassi di *·s ve chاوزir* forse emendabile in *·s va chاوزir*. Al v. 57 nella trascrizione di R potrebbero essere caduti *de* a inizio verso e *potz* alla fine (**de gloria, no jes del potz*), sebbene lo spazio bianco lasciato dopo *del* sia bastante per due parole, non una sola, e prima di *gloria* non ci siano bianchi. Se *los sembel estran* falsa la rima e sbaglia l'articolo, *trais* di E gioca forse sullo scambio di forme presente tra il verbo *traür*, comunque preferibile, e il verbo *traire*. Il *sembel* era uno degli strumenti usati per catturare gli uccelli e passa quindi ad indicare l'imboscata (senso non disprezzabile qui) e poi l'inganno.⁴³ Al v. 59 la lezione di R potrebbe essere intesa come una esclamazione (con un giustificabile emendamento: *que planba·l fols*), ma la lezione di E è preferibile per i rapporti intertestuali visti sopra. Il secondo emistichio del verso è a tutti gli effetti una *crux*: tento di restituire una lezione, adottando il termine *falop* registrato nel *FEW* sia sotto FALUWA,⁴⁴ 'tipo di vascello', sia sotto FALUPPA,⁴⁵ tra i cui derivati romanzi alcuni hanno il senso di 'cosa inutile, sciocchezza', e intendo che l'inganno infernale spiuma, cioè castiga, coloro che l'asse-

⁴³ Cf. *FEW*, II: 1612.

⁴⁴ *Ibi*, XIX: 211.

⁴⁵ *Ibi*, III: 395-402.

condano e che quindi possono senza remore essere definiti ‘folli’ e li rende anime perdute, quindi simili a un oggetto inutile. La proposta è altamente congetturale e non si pretende che abbia alcun fondamento, se non quello di rendere leggibile il testo.

Riguardo a *BdT* 323.15, *Dejosta·ls breus jorns e·ls loncs sers*, l'edizione di Beltrami indica nello stemma come E, che trascrive da ε (in particolare è di nuovo vicino a D), contaminata da una tradizione occidentale vicina a RV (al v. 4), mentre per C «fortemente rimaneggiato» si ammette la possibilità che abbia fatto ricorso a «fonti vicine a ε e/o a y». ⁴⁶ È visibile in più punti l'accordo tra C e R (ad es. vv. 6 con N², 15, 21, 23, 24, 36, 37, 39, 50, 51, 54, 55), ma la valutazione di un'eventuale redazione di ω riesce di fatto negativa, perché spesso in quei punti o manca la testimonianza di V (ai vv. 37, 39, 50, 51, 54, 55) o V ha *lectiones singulares* (vv. 23, 36); altrove sono invece attestate lezioni comuni a CV o a RV o a CRV, dinamica che esclude l'uso esteso da parte di CR d'una redazione di ω e riconduce gli accostamenti tra i due mss. alla combinatoria intrinseca alla tradizione occidentale, ricca di varianti alternative attingibili a discrezione del compilatore. Ciò permette di ribadire che *BdT* 323.15, come *BdT* 323.12, era tanto in ω quanto nella fonte catalana parte del nucleo di tradizione occidentale attorno al quale si sono aggregati gli ulteriori materiali e pertanto non riflette strettamente la compilazione da cui proviene (non a caso, in C i due testi, posti in principio di sezione, sembrano esterni a ogni fonte). ⁴⁷

Anche in *BdT* 323.16 *Deus, vera vida, verais* lo studio dell'apparato mette in rilievo alcune contaminazioni. BD^aIKm non si oppongono semplicemente a CRA: il ms. C attinge alla compilazione ω in comune con R, benché anche qui ci sia un margine di fluttuazione all'interno

⁴⁶ Beltrami 2003: 53.

⁴⁷ León Gómez 2012: 108-13 asserisce in questo testo l'esistenza della fonte *CE*, poi estesa indebitamente all'intero *corpus* di Peire d'Alvernhe; la lezione eletta a dimostrazione è tuttavia un puro allomorfo: C *desraziçx*, R *deraziçs*, E *desraicx*, di cui s'afferma che «això no deixaria de ser una “anecdota” formal, si no fos perquè ens permet establir contactes directes entre C i E» e poco più avanti in modo intrepido «el copista de C transcriu la lectura correcta, basant-se en dues que no ho eren» (*ibi*: 108), senza peraltro tenere in conto che *desraicx* con dileguamento di dentale intervocalica (e dunque non lezione errata) non è la forma di E, ma dell'intero ε, salve le varianti grafiche. Inoltre, è sbagliato attribuire ad una fonte comune con E, che l'autrice suppone essere *CE*, le varianti che C probabilmente contamina da ε (tra i cui prodotti v'è certo E, ma non lui solo), come già prospettato da Beltrami.

della tradizione occidentale in cui figura anche a (cf. per Ra v. 54 in realtà invalutabile per la lacuna di C e v. 75 dove può essere C a contaminare con β ; per Ca v. 13 dove però è R che modifica in proprio e v. 52 che può essere un preziosismo poligenetico; un passaggio aggiuntivo comune a CR rispetto ad a è comunque assicurato dalla lacuna dei vv. 85-86); inoltre C conosce anche β , così come ha conosciuto ϵ in *BdT* 323.15, probabilmente perché la *recensio* di C aveva compreso anche un ms. di fonte italiana (cf. vv. 2, 48 e v. 41 su cui si veda la nota 14) e, viceversa, anche qui B usa l'esemplare di raffronto (cf. ancora quanto detto alla nota 14 per il v. 41, e inoltre v. 37 *dardent*, simile a *dardren* di R e a *dardre* di C che ha questa variante al v. 38).

4.

Generalizzando quanto detto in questo lungo discorso, si può dire che i compilatori antichi, come i filologi moderni, operavano non tanto su testi, quanto su intere edizioni: essi si procuravano un buon numero di redazioni differenti (*recensio*), probabilmente discendenti da diverse compilazioni, le quali a propria volta riflettono eventuali revisioni testuali. In ciò i compilatori hanno profuso un impegno cospicuo; caso emblematico è C, sul cui tavolo, a giudicare dall'insieme del canzoniere, dovevano trovar posto alcuni materiali principali: il *Breviari d'amor* che il compilatore usa come *auctoritas* in materia d'attribuzioni (ma da cui non può copiare i testi giacché sono incompleti), una compilazione *CE* (molto scarna nella specifica sezione di Peire d'Alvernhe), una compilazione con materiali suoi esclusivi (*C*), una compilazione ω in comune con R, e inoltre probabilmente una compilazione di fonte italiana simile a IK, e altri materiali sparsi. Dopodiché, i compilatori o giustapponevano, per sottrazioni successive, le diverse fonti a formare una sezione autoriale più estesa, o, se lo ritenevano necessario, riorganizzavano la sezione autoriale sulla base di criteri personali. Al contempo lavoravano sul testo da proporre ai lettori, contaminando o, meglio, collazionando e, dopo aver collazionato, trascogliendo di volta in volta le varianti che ritenevano più opportune, per evitare ogni genere d'errore evidente e per completare i testi con strofe o *tornadas* aggiuntive rispetto all'eventuale testobase che avevano privilegiato. Va tenuta in considerazione, in questo quadro schematico, un'attività di collazione non sistematica, ma puntua-

le, attuata nei punti in cui il testo-base faceva difficoltà e sollevava perplessità nel compilatore (un caso evidente è lo iato del v. 41 di *Deus, vera vida, veraiis*); non sarebbe altrimenti spiegabile il perdurare di lacune che la collazione avrebbe potuto sanare, ma che potevano sfuggire, soprattutto se la sintassi non ne risentiva.

In calce a questo discorso, a guisa di divertito confronto tra noi moderni e gli zelanti compilatori medievali, colgo l'occasione d'indicare una svista ultracentenaria e il suo rimedio. Nella bibliografia pregressa, tra le attribuzioni di *BdT* 375.21, *Si totz los gangz e·ls bes*, si trova indicato che il ms. R (f. 48r) ascrive il testo a Peire d'Alvernhe, paternità giudicata inaffidabile a fronte di dieci mss. (più uno adespoto ma in serie) che lo attribuiscono a Pons de Capduelh. Il ms. R, tuttavia, al f. 48r reca la rubrica *pos de capduelh*. Il *Grundriss* di Bartsch riportava l'attribuzione corretta del ms.,⁴⁸ che Gröber ritenne di dover rettificare;⁴⁹ la svista passò a Zenker,⁵⁰ e di lì a Pillet-Carstens,⁵¹ a Del Monte, a Fratta⁵² e ai repertori.⁵³ Il fatto è ancora più sorprendente, in quanto la svista di Gröber era consistita solo nel ripetere la rubrica del testo precedente, *BdT* 323.13, effettivamente attribuito a Peire d'Alvernhe, e, dunque, l'editore critico, nel trascrivere il testo di *BdT* 323.13 dal ms., avrebbe potuto individuare il problema.

5.

In conclusione, si riassumono brevemente le fonti individuate:

- $\epsilon+\beta$ è la fonte principale e quasi unica della tradizione italiana, è una fonte stabile, attestata attorno alla metà del XIII secolo; include testi d'attribuzione dubbia e anche la *vida*; almeno a giudicare dai frammenti *mz*, vi è stato un tentativo successivo nella tradizione italiana d'accrescere $\epsilon+\beta$ con l'apporto della fonte (o di una parte della fonte) *C* che non ha snaturato la solidità di $\epsilon+\beta$;

⁴⁸ Bartsch 1872: 180.

⁴⁹ Gröber 1877: 390, n. 5.

⁵⁰ Peire d'Alvernhe (Zenker): 11.

⁵¹ Il responsabile è in realtà Carstens, che si occupa di completare la *Bibliographie* a partire da Pistoleta (*BdT* 372).

⁵² Peire d'Alvernhe (Fratta): XXXIV, con termini sbrigativi e riferimenti inesatti.

⁵³ Cf. Pulsoni 2001: 274, 398, 424.

- la fonte catalana γ è una fonte antica, anch'essa risalente almeno alla metà del XIII secolo, benché lo specifico legame che vi s'istituisce tra trovatori attivi in Catalogna e provenienza geografica della fonte potrebbe indicare radici piú profonde; la fonte, attestata a partire dall'uso fattone da V, si disloca «su di un asse geografico che univa la Catalogna all'Italia settentrionale»,⁵⁴ quindi verso Nord (Ea) e verso Est (T);
- la fonte *C* è una fonte marginale, se valutata sulla base del lascito manoscritto a noi pervenuto, benché abbia goduto d'una certa estensione diatopica, dalla Linguadoca all'Alvernia al Veneto; in quest'ultima regione ha avuto probabilmente la funzione d'accrescere la fonte $\epsilon + \beta$; la marginalità è comunque confermata dall'assenza quasi totale nell'onnivora tradizione occidentale e dall'attestazione relativamente tarda in Veneto (ma resta l'interrogativo, per z, sulla comunanza di fonte con D^a nella sezione di Marcabru);
- la fonte ω confluisce nella tarda compilazione ω che trasmette un *unicum* e testi a tradizione occidentale ristretta, uniti a componimenti di piú ampia circolazione, con una marcata predilezione per i testi religiosi; dalla compilazione derivano le lezioni esclusive di CR;
- la fonte *CE* trasmette un solo testo di Peire d'Alverne; probabilmente a causa d'una limitatezza numerica, non assume nella tradizione di questo trovatore l'importanza che altrove C ed E le accordano; trattandosi d'una fonte (e d'una compilazione) cronologicamente bassa, è possibile che essa non abbia giocato un ruolo importante nella tradizione dell'alverniate, perché per questo trovatore si erano già costituite fonti ricche e forti, quale, ad esempio, quella catalana;
- fonti di tradizione musicale: sono dotati di musica due testi: *BdT* 323.15 (RX), la cui importanza, anche melodica, è ribadita dalla citazione nella *vida* e che assurge allo *status* di *vers* di Peire d'Alverne piú noto ed apprezzato in fase di ricezione della lirica trobadorica, almeno tra quelli di sicura attribuzione; e *BdT* 323.4 (W), tenzone attribuibile dubitativamente all'alverniate, ha avuto una circolazione solo nella tradizione ϵ , se si eccettua la presenza nel ms. musicale francese;

⁵⁴ Zamuner 2003: 58.

- altre fonti sono ipotizzabili per i due testi di E *BdT* 112.2 (forse fonte italiana, con ampia diffrazione attributiva) e *BdT* 323.22 (*unicum* spurio).

Giorgio Barachini
(Università della Calabria)

RIASSUNTO: L'articolo si propone di studiare i canali attraverso i quali l'opera di Peire d'Alvernhe ha raggiunto l'età di compilazione dei canzonieri provenzali. Il contributo analizza il numero e la disposizione dei testi conservati in ciascun canzoniere e, passando attraverso lo studio della *varia lectio*, individua sei fonti principali, di cui tre tra le più antiche a noi note (tradizione musicale, tradizione catalana, tradizione italiana $\epsilon+\beta$). Inoltre, lo studio tenta di astrarre dal caso concreto di Peire d'Alvernhe alcuni comportamenti tipici dei compilatori dei canzonieri: operazioni di recensione di materiali di diversa provenienza, loro organizzazione in sezioni d'autore più complete, eventuale collazione dei materiali ed eventuale revisione testuale. Lo studio puntuale della sezione di Peire d'Alvernhe in ogni ms. ha permesso infine di rettificare alcune sviste che persistevano nella tradizione di studi.

PAROLE CHIAVE: Peire d'Alvernhe, lirica trobadorica, tradizione manoscritta, studio delle fonti.

ABSTRACT: The paper aims to study the channels through which Peire d'Alvernhe's poetry was able to reach the time when the Provençal chansonniers have been produced. Analysing the number and disposition of the texts preserved by each manuscript, and taking into account the lessons found in the *varia lectio*, it's possible to recognize six main sources: among them we find the musical tradition, the Catalan tradition and the Italian tradition $\epsilon+\beta$, which are three of the most ancient sources of Provençal poetry. In addition, the particular case of Peire d'Alvernhe unfolds some aspects of the work of the medieval 'editors': recension of texts coming from different sources, their organisation in a new completer authorial section, their possible collation and textual editing. Finally, it's possible to rectify some oversights found in previous bibliography.

KEYWORDS: Peire d'Alvernhe, Trobadour lyric, manuscript tradition, sources of the Old Provençal poetic tradition.

APPENDICE

Tavola 1. Mss. di tradizione orientale¹

A:	<i>vida</i>	<u>5</u>	<u>17</u>	1	2	<u>6</u>	15	^{Tenz.}	4 ^{Periol+EnVent}	^{Siv.}	11						
B:	<i>vida</i>	<u>5</u>	<u>17</u>	1	2	16	15										
N:		<u>5</u>	<u>17</u>	1	2	<u>6</u>	;	389 ¹⁸	172 ¹								
z:		<u>5</u>	<u>17</u>	1	2	<u>6</u>		10	9	;	11						
D:		2	1	<u>5</u>	<u>17</u>	6	15	^{Tenz.}	4 ^{Periol}								
D^a:		16	^{Siv.}	11													
IK:	<i>vida</i>	1	16	15	<u>5</u>	<u>17</u>	2	<u>6</u>	^{Tenz.}	4 ^{Periol+EnVent in K}	^{Siv.}	11					
N²:	<i>vida</i>		1	15	5		11										
T:	8	13	12	18	7	23a	;	1	15								
E:	24	;	5	15	2	<u>6</u>	17	1	;	12	18	8	23a	23b	13	112 ²	3
m:	12	7	15a	10	9	389 ¹⁸	;	16									
G:	4 ^{addep}																
L:	4 ^{Periet+Bermatt}																

¹ La barra doppia || indica testi non contigui e, ove specificato, cambio di sezione nel ms., mentre la barra semplice | indica in z la non contiguità di testi che si trovano nella stessa sezione, a causa della lacunosità del frammento. Il segno ; indica il passaggio da una fonte a un'altra all'interno della stessa sezione.

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA DELLE CANZONI DI BERNART DE VENTADORN: APPUNTI DI CRITICA ESTERNA

L'occasione del progetto *TraLIRO*¹ sta permettendo, fra le altre cose, il riesame puntuale di alcuni segmenti della tradizione lirica trobadorica. In maniera necessariamente cursoria, nell'ambito del dibattito che si articola fra i contributi di questo numero, dedicherò specifica attenzione alla tradizione testuale di Bernart de Ventadorn (d'ora in poi BnVent), nella prospettiva cosiddetta di critica esterna, riguardante in particolare la dislocazione del cospicuo corpus autoriale² all'interno dei canzonieri trobadorici.

Dati relativi alle seriazioni in BnVent si ricavano in parte e in maniera frammentaria già nelle analisi complessive sulla tradizione trobadorica di Gröber,³ per ottenere, invece, un quadro organico e completo, orientato nella prospettiva specificamente autoriale, ancora oggi è necessario procedere dalla trattazione nell'edizione critica di riferimento di Carl Appel (1915). In particolare, nella corposa introduzione, troviamo «Die Überlieferung der Gedichte» («La tradizione dei componimenti»),

¹ *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini*, progetto FIRB 2010 n° RBFR10102K_002.

² Non è necessario ribadire qui la centralità culturale della figura di BnVent nel panorama trobadorico (basti, per es., Meneghetti 1992: 121 ss.); si aggiunga che il *corpus* delle canzoni, della notevole ampiezza di oltre 40 testi (a seconda delle valutazioni attributive), come si vedrà nel dettaglio, coinvolge pressoché l'intero arco della tradizione manoscritta trobadorica. Il quadro della ricezione / tradizione, connesso con il quadro cronologico-generazionale in cui si colloca la produzione del poeta limosino, rende il nostro autore luogo di osservazione interessante e privilegiato, in quanto «punto di discriminazione» (cf. Asperti 2002: 544) fra la tradizione dei trovatori più antichi (in genere modesta, perturbata, circoscritta e anomala) e quella degli autori delle generazioni successive.

³ Gröber 1877 produce in maniera sinottica le serie testuali del nostro autore nelle analisi per R⁶ in rapporto con C (p. 395), per O (p. 426), per A in rapporto con B (p. 470), per il gruppo ADI (p. 474), per D^a in rapporto con AI (p. 487), per N in rapporto con a (p. 508), per U in rapporto con N (p. 538), per G in rapporto con Q (p. 550), per N in rapporto con ADI (p. 567), per E in rapporto con I (p. 586), per F² in rapporto con ADI (p. 633).

ove è prodotta una tavola sinottica che dà conto della presenza delle liriche nei vari mss. L'accompagna un breve commento sulle serie testuali in prospettiva filogenetica in cui emerge, anche sulla scorta dei rilievi di Gröber 1877, una sostanziale e prevedibile impossibilità di ottenere da una mole così rilevante e variegata di dati dei risultati netti e sicuri, se non per alcuni noti raggruppamenti: AB, IK (cui si possono collegare di volta in volta anche D e N), PS, ecc.⁴

Ma il prospetto sinottico della *recensio*, cui seguono e probabilmente derivano le concise osservazioni sulle seriazioni, mostra tuttavia limiti non trascurabili:⁵

1. sono omessi alcuni casi in cui il testimone non reca l'esplicita attribuzione a BnVent, anche quando il testo è sicuramente il suo⁶ (per es. H e D^a, che attribuiscono 70.3 a P^Vid, non hanno questo componimento nel loro regesto);
2. sono omessi alcuni casi in cui un testimone attribuisce a BnVent un testo in realtà non suo (per es. l'unico caso in cui i gemelli IK differiscono, con il solo I che assegna al limosino 356.6);
3. non sempre sono indicati i componimenti presenti due volte nello stesso testimone (per es. in LN ecc.);
4. sono omessi i testimoni in cui i testi sono stati trascritti solo in maniera parziale (per es. la raccolta D^c);
5. si riscontrano talune imprecisioni, forse per refusi o errori di stampa;⁷
6. sono esclusi dal regesto e dalle osservazioni sulla tradizione alcuni testi-

⁴ Appel 1915: CXLI-CXLV. Una sorta di frustrazione, se non proprio insofferenza, serpeggia in queste pagine dell'edizione, come ha puntualmente evidenziato Zinelli 2002: 273-4; difficile stabilire se ciò derivi da una scarsa fiducia nel faticoso *modus operandi* gröberiano o dalla "vaghezza" del risultato raggiunto nell'applicazione sullo specifico autore.

⁵ Anche per Gröber 1877, viste le contingenze pionieristiche dell'epoca, sono riscontrabili limiti analoghi, in particolar modo relativi alla carenza di edizioni critiche affidabili, al numero parziale delle fonti manoscritte contemplate e all'impossibilità di accesso diretto a gran parte di esse (cf. Zinelli 2002: 33 ss.).

⁶ Il criterio di schedatura non è esplicitato e, dall'osservazione empirica del risultato finale, appaiono incongruenze che non consentono di ipotizzare una *ratio* univoca per il trattamento dei testi di BnVent attribuiti dai mss. ad altri autori. Si prenda per es. la stringa relativa a T: «22 (366.1) 1 25 || 28», dalla quale si nota che 70.28 (= T 195), attribuita a P^Vid, è presente nel regesto, ma 70.16 (= T 35), ascritta dal ms. ad ArnMar, è assente. Asistematicità simili nel trattamento dei testi riguardano anche i casi qui sopra ai punti 2-3.

⁷ Minime imperfezioni; per es. si legge che 70.7 in L è seguito da 265.1, ma si tratta di 217.6; oppure si legge che in V si ha 70.34, ma si tratta di 234.15.

moni minori, o per errore o per semplice omissione;⁸
 7. sono assenti naturalmente dalla *recensio* (e dunque dal prospetto) alcuni più recenti ritrovamenti, come z' (Bologna, Archivio di Stato) o K^a (Udine, Biblioteca Arcivescovile).⁹

Tale situazione, i quasi cento anni intercorsi dall'edizione critica integrale, la messa a punto di nuovi e più accurati strumenti di indagine¹⁰ e un fiavole interesse da parte della critica in tempi più recenti per la tradizione testuale bernardiana,¹¹ hanno spinto alla verifica della *recensio*,

⁸ Non si ha in questa parte alcuna notizia, per esempio, di VeAg, utile per 70.1, 70.4 e 70.43, ma menzionato (senza utilizzo effettivo) solo per 70.4 e 70.43, per il quale l'informazione in *recensio* è peraltro non corretta («Die zweite Strophe steht auch im Chansonier Vega Aguiló» [Appel 1915: 249], laddove il ms. contiene ben più della sola seconda strofa). Propriamente erronea è invece l'affermazione «An der Überlieferung sind sämtliche wichtigeren Liederhandschriften beteiligt mit Ausnahme von H» (Appel 1915: CXLI), dal momento che tale ms. partecipa alla tradizione di 70.3 (= H 87) ed è regolarmente inserito nella lista dei testimoni all'interno del commento ecdotico specifico (p. 14).

⁹ Ciò comporta per Appel che 70.20 sia in tradizione monotestimoniale (per l'editore appare solo in V) anziché bitestimoniale; la stessa mancanza priva fra l'altro la discussione attributiva di un dato non secondario, dal momento che z' trasferisce la paternità del testo ad AdNegre. Su questo nuovo testimone, anche in rapporto a BnVent, cf. Longobardi 1990 e Borghi Cedrini 1996; meno grave, almeno nella nostra prospettiva, l'omissione del testimone K^a (Udine, Biblioteca Arcivescovile), che presenta cinque testi bernardiani in sequenza identica agli affini IK.

¹⁰ Sono ormai comuni strumenti di lavoro per la provenzalistica e soprattutto per indagini di questo tipo repertori quali *BEdT* (da noi utilizzato soprattutto per la sezione «Fonti»), i volumi della serie *Intitulare: tavole di canzonieri romanzi* (serie «Canzonieri provenzali») o il *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica* (Pulsoni 2001). Altrettanto utili alcuni studi specifici su canzonieri e tradizione, fra i quali, senza pretesa di esaustività, annotiamo Asperti 1995, Brunetti 1990, Lachin 1993, Tavera 1978, Zufferey 1987, ecc.

¹¹ Gli studi di taglio ecdotico dedicati nell'ultimo secolo in maniera specifica alla tradizione di BnVent sono sorprendentemente rari; ciò forse è dovuto in parte al carattere ostico della materia e, in misura maggiore, credo, a una fede talvolta eccessiva nei confronti dell'edizione Appel, certo benemerita, ma in necessità di revisione (cf. Costantini 2013). La tradizione di BnVent, tangenzialmente, è stata pure discussa in studi dedicati ad altri trovatori (per es. in Squillaciotti 1999 per FqMar) o ad altri aspetti della tradizione trobadorica (per es. Barbieri 2006). Tuttavia, se non vedo male, gli unici contributi che si orientano su una effettiva prospettiva critico-testuale come quella qui intentata sono, in ordine cronologico, Allegretti 1993, Meliga 2003 e Zinelli 2011 (sui quali torneremo). Fondamentale, per quanto non tratti direttamente di seriazioni, il ponderoso contributo di Kaehne 1983, soprattutto per il secondo volume. Per com-

all'allestimento di un nuovo prospetto sinottico maggiormente dettagliato (tavola allegata) e all'elaborazione di alcune note relative alle seriazioni.

La comparazione dei dati di seriazione nel panorama completo di tutti i testimoni della tradizione bernardiana si rivela tanto più proficua in quanto consente di verificare e, in un certo senso, integrare le osservazioni presenti specialmente in Meliga 2003 e Zinelli 2011. Mi propongo quindi di partire dalle acquisizioni dei due saggi per allargare il punto di vista e mettere in parallelo le zone di analogia fra i singoli testimoni o fra gruppi di essi.¹²

Il primo contributo ha per obiettivo l'applicazione del metodo di analisi di critica esterna / interna nell'ambito della tradizione di BnVent; l'autore del saggio sceglie di prendere come campione «un groupe de manuscrits particulièrement liés entre eux: les chansonniers AD-D^aIKN».¹³ Il risultato evidenzia una tendenza analoga per il dato esterno (seriazioni) e per quello interno (lezioni testuali): si conferma grosso modo quanto già appurato da Gröber e Avalle per ϵ e, in particolare, l'articolazione AD - IK - N. Se i raggruppamenti di questa parte di tradizione sono compiutamente illustrati nello studio, ciò che resta in ombra è il rapporto che tale gruppo instaura con gli altri testimoni riconducibili a ϵ e quello con i mss. non facenti capo a questa tradizione. In tal caso, mi pare assuma un ruolo rilevante nelle corrispondenze di seriazione il confronto di IK con DD^aNN², anche alla luce di quanto affermato ancora in Avalle 1993: 78:

I rapporti interni dei vari prodotti della famiglia sono dei più incerti anche a dimostrazione dell'eclettismo del comune capostipite ϵ : [...] IK(N²) si ac-

pletezza bibliografica, si segnalano inoltre le due tesi di laurea di Calef 1993 e di Togni 1994.

¹² Nell'analisi, in linea di massima, si privilegerà il valore probativo di sequenze maggiori della semplice coppia (terzetti, quartetti, ecc.), oppure di più coppie anche non contigue, ma condivise dai medesimi testimoni, o anche di coppie semplici condivise però da più di due testimoni. Sarà invece da considerare con più cautela la coppia semplice, unica e bitestimoniale, in quanto potenzialmente aleatoria. Per la stessa ragione, si valuteranno in prevalenza le microsequenze dotate di stesso ordine di apparizione dei componenti (A "25 29 12", D "25 29 12"), tralasciando i blocchi ove stessi componenti sono ravvicinati ma con ordine difettoso, intercalato, invertito, ecc. (es. A "29 12 42", Q "12 29 42").

¹³ Meliga 2003: 534.

compagnano un po' a D ed un po' a D^a a seconda che si servano dell'“archetipo” o di β .

Meliga pone giustamente in evidenza le serie che collegano in maniera esclusiva D^a con IK, dietro le quali si affaccia β :¹⁴ “45 22 26 9” + “4 13” + “12 23 167.49”; aggiungiamo che il testo di GcFaid, che in quest'ultimo terzetto è intercalato erroneamente all'interno della sezione bernardiana, riceve stesso trattamento anche in GN²Q. Si osservi poi che l'apporto di β su IK, tramite una certa convergenza con CR,¹⁵ può essere ben valutabile anche attraverso le sequenze “1 6” di IKR e soprattutto “6 31” + “15 23” di CIK. I mss. gemelli, che nella tradizione di BnVent divergono in maniera singolare per l'attribuzione al limosino di PRog 356.6 (così assegnato solo in I), contengono anche altre peculiari coppie di testi ricorrenti nello stesso ordine anche in BEMSG (“41 7”) e in G (“16 36”, ma forse casualmente).

In tale contesto, sarà inoltre utile esplicitare, quantificando, anche il ruolo di N²; questo testimone, come è noto, è affine di IK, per quanto, sotto taluni aspetti, possa collocarsi in piani ben più alti.¹⁶ In effetti, la sovrapposibilità con la serie di IK è evidente, ma nelle zone disomogenee vi sono tratti di un certo rilievo:

I	a	b	c	d	e	II	f	III	g		
N ² : 31 10 7	1 6	43 8 [.] 28 12	42	25 19	41	39 29	45 22 [.] 33 4	21 30 3	13 15 37	38 33 1.1	23 167.49
IK: [.]	42 10	1 6	31	43 8 [.] 28 12	25 19	39 29	41 7	45 22 [.] 33 4	13 15	23 167.49	30 38

Oltre alla presenza dei grandi blocchi identici “b” ed “e” e la significativa sequenza “g” (con GcFaid), ciò che conferma ulteriormente l'affinità è che tutti i segmenti identici (piccoli o grandi) sono esattamente nello stesso ordine. Se però spostiamo l'attenzione sulle aree disomogenee (cf. qui sopra I-III), si deve constatare che in IK i blocchi seriali hanno

¹⁴ «La vicinanza di β a IK è probabilmente più forte di quanto si sia supposto finora» (Meliga 2008: 317-8).

¹⁵ Vi si accenna sempre in Avale 1993: 78, ove si porta l'esempio dello stemma di 70.28. Tale stemma (Appel 1915: 165) mostra tuttavia una compresenza nello stesso ramo di IK(N) solo con C, essendo R collocato nell'altro ramo della tradizione del testo. Risulta ormai accertato (cf. Vatteroni 1998: 7-45, e Meliga 2008: 322) che a monte della convergenza di IK con CR il *trait d'union* sia individuabile nel LibMich.

¹⁶ Sulla controversa collocazione del codice umanistico, latore anche di *vidas e razos*, cf. Avale 1993: 111-2. Il ms. è assente dallo spoglio analitico di Meliga 2003.

maggiore continuità (“b-c-d”, “e-f-g”), mentre in N² la serie è “farcita” con materiale che per lo più ritroviamo in IK (sebbene sparso: 31, 10, 7, 42, 41, 30, 38), ma in parte estraneo alla serie e persino alla tradizione dei gemelli (21, 3, 331.1).¹⁷

Altre convergenze fra prodotti di ε e la tradizione linguadociana si possono ravvisare con buona certezza per NG (“41 10 28” + “35 17”) e per N²G (“21 30” + “16 30”); in misura minore almeno nelle coppie in AG (“7 19” + “15 37”) e in CD (“7 33” + “30 35”), solo parzialmente confermate dai dati di critica interna (stemmi, raggruppamenti, apparati) desumibili da Appel 1915.

Passando al contributo di Zinelli 2011, che ha come scopo primario la verifica dell’attribuzione di 70.3, si osserva che l’analisi della seriazione è solo strumentale e circoscritta a quei testimoni latori del componimento, ossia CD^aHMRSS^a. Nel novero delle analogie seriali, alla «forte ressemblance entre la série de C et celle de M» (p. 582) che l’autore ravvisa nello specifico del terzetto “44 3 13” e quindi nella coppia “29 21”, allargando la prospettiva ai testimoni *extra* 70.3, si aggiunge la convergenza fra M e B, con il terzetto “1 41 7” e la coppia “41 7”, e l’articolata sovrapposibilità seriale di C con R per la coppia “30 35” e soprattutto per il quartetto “33 27 132.12 19” e la coppia “29 21”, entrambi coinvolti in dinamiche di doppia tradizione nello stesso ms. e attribuzione erronea.¹⁸

¹⁷ Notevole la presenza nella serie incipitaria di N² di PBremTort 331.1, assente in IK, ma condiviso nell’erronea attribuzione con G (ove troviamo ascritto a BnVent pure GcFaid 167.49) e R; ancora in direzione di y si dovrà guardare per spiegare l’inserimento di 70.3, dal momento che il testo si situerebbe in tradizione linguadociana (CD^aHMRSS^a). Anomala anche la presenza di 70.21 in IK: in entrambi i mss. la lirica è notevolmente postposta rispetto al blocco bernardiano (cf. tavola) e assegnata a SalhEsc (concordando in ciò con D^a).

¹⁸ Di anomalie d’attribuzione e redazionali, come questi casi, ho trattato fra l’altro nella recente comunicazione *Anomalie macrotestuali, seriali e d’attribuzione: osservazioni sul corpus di Bernart de Ventadorn*, tenuta in occasione del convegno internazionale *Anomalie, residui e riusi nelle tradizioni liriche romanze medievali*, Milano 16-17 giugno 2014; rimando quindi l’approfondimento alla pubblicazione degli atti, con la quale il presente contributo si rapporta in una sorta di dittico. Nello specifico di queste serie, l’errata attribuzione di ElBarj 132.12 a BnVent è propria solo di CR; il loro legame risulta ancora più saldo se teniamo presente che nella sua intera tradizione il testo è attribuito ad ArnCat da E e a ElBarj da D^aIK (anonimo in N). Sempre nella serie, 70.19 si distingue in R per essere in duplice presenza; la prima volta (c. 12r) completa il quartetto, la seconda (c. 36r) è attribuita a PEsp. Anche nella coppia “29 21”, che coinvolge pure M,

Nell'ambito di *y*, sarà inutile aggiungere parole sulle ben note linee di contiguità fra C, G e Q;¹⁹ bastino qui le evidenti convergenze seriali: CGQ “43 41”, CG “1 43 41”, GQ “30 7 19” + “6 12”, CQ “43 41” + “33 27”, ecc.

Anche il noto rapporto di C ed E²⁰ si può confermare per la seriazione di BnVent; l'attività riorganizzativa di E, per quanto riguarda la progressione alfabetica nell'ordine degli autori, ha senz'altro contribuito a rendere la sezione bernardiana una sorta di “campo minato”, in cui ben 7 dei 15 testi recano attribuzione errata.²¹ La convergenza proprio negli errori attributivi con C si dimostra indiscutibilmente e si radica con altri testi nelle microsequenze “293.40 11” e “24 461.23a”. D'altro canto E appare vicino anche a prodotti di ϵ , se consideriamo per esempio il terzetto in corrispondenza B “41 7 6” (è la sequenza maggiore che il nostro ms. sviluppa), nel quale la prima coppia di testi è identica anche in IK.

Anche S viene ad assumere una posizione di cerniera fra le due grandi famiglie; Zinelli ne riassume le caratteristiche (Zinelli 2011: 582: «[La *section*] est parfaitement bipartite: pour 7-19, *S* suite la tradition *y* (dont font souvent partie C, M et R), pour 41-44, la tradition vénitienne»), ma la situazione parrebbe più sfumata e fluida di quanto prospettato

la microsequenza in R è realizzata da un testo che compare due volte nella serie bernardiana (70.29). Zinelli 2011: 582, afferma che «dans R, le couple 3 13 est précédé par 29 21, comme dans C»; ma in realtà la sequenza in R è “29 21 13 3”, mentre in C è “3 13 29 21”: mi sembra che in questa microsequenza non solo l'ordine fra le due coppie sia invertito, ma anche che l'unico tratto di sovrapposibilità fra i due mss. resti la coppia “29 21”.

¹⁹ Il dato, già in linea generale appurato in Gröber 1877 e Avalle 1993, trova conferma per lo specifico di BnVent anche dai dati di critica interna provenienti dagli apparati in Appel 1915.

²⁰ Ricordiamo che E, pur facendo parte della famiglia ϵ , al contempo si avvicina alla tradizione di C (cf. Avalle 1993: 78-9); non casuale il forte grado di contaminazione (probabile ed effettiva) che si riscontra nel *corpus* di questo testimone (es. 4, 6, 19).

²¹ Oltre al già citato repertorio di Pulsoni 2001, per lo specifico di E in relazione a BnVent si rimanda ad Allegretti 1993: 664-6. Anche se fuori sezione, si dovrà comunque tener conto nel regesto delle false attribuzioni anche di 70.21 (c. 141a), terzo testo entro la sezione di GlAdem. In tal caso l'errore è contrario (testo bernardiano assegnato ad altri), ma appare significativo che si sviluppi proprio per questo componimento, che in D^aIK è stato ugualmente estromesso dalla sezione bernardiana e assegnato a SalhEsc. Allegretti 1993: 665 ricorda il «binomio rilevante [...] dei mss. C ed E» nella particolarità di porre in chiusura delle sezioni autoriali testi apocrifi, *unica* o testi con tradizione assai circoscritta (per lo più agli stessi CE).

e, comunque, a rovescio. A ben vedere, infatti, nella porzione 7-19 di S notiamo due coppie contigue di D (“1 31”, condivisa peraltro con AFPU, e “6 19”) e nella porzione 41-44, a fronte della coppia D^c “12 29”²² (condivisa inoltre con Q), solo la coppia di R “41 43” e il ragguardevole quartetto di P “41 43 25 16”. Anche l’affermazione «par rapport aux sources employées, *BdT* 70,3 a tout l’air d’un ajout final» (*ibid.*), allargando la prospettiva, potrebbe essere calibrata differently, tenendo conto che la lirica in questione è sí in posizione finale, ma, in coppia con la precedente (“44 3”), la ritroviamo ancora in CM, proprio al centro del terzetto già noto “44 3 13”. Piuttosto, anche in riferimento all’assetto della cosiddetta “terza tradizione”, si dimostra forse maggiormente stimolante il rapporto che lega S con l’affine P; tra i due mss., come abbiamo visto, c’è identità perfetta per una coppia (“1 31”, condivisa anche da U) e persino per un quartetto (“41 43 25 16”):²³ ma se nel primo le fonti sono a tratti amalgamate,²⁴ nel secondo la distinzione fra ϵ e y è in qualche misura piú netta.²⁵

Le esigenze degli studi di Meliga 2003 e Zinelli 2011 fanno sí che il primo concentri l’attenzione su prodotti circoscritti ad ϵ , mentre il secondo sostanzialmente su alcuni di y . Ciò, come si è visto, ha finito per lasciare in secondo piano alcune linee e tendenze che è invece stato utile ripercorrere per i nostri obiettivi. L’analisi separata fra le due tradizioni

²² Il testimone, cosí come F, dato lo *status* di florilegio (cf. Meneghetti 1991a), dev’essere valutato con cautela per quanto attiene al peculiare criterio di ordinamento.

²³ Per BnVent nella “terza tradizione” Barbieri 2006: 421-523 dispone l’analisi specifica delle lezioni significative dei soli 4 testi trasmessi dal gruppo PSU (c è quasi estraneo alla tradizione bernardiana). Le conclusioni dello studio citato e il presente esame delle seriazioni vanno per lo piú nella stessa direzione, per quanto, nel nostro caso, si dovrá tener presente a livello statistico la disparità del numero di componenti tramandati per ciascun ms. (cf. tavola): PSU “1 31”; PS “41 43 25 16”, mentre U ha solo la prima coppia di questo quartetto, fra le altre cose invertita (“43 41”) e in tale ordine condivisa con CGQ. Nell’ambito della “terza tradizione” e specificamente per U, si vedano inoltre le considerazioni di Resconi 2011 che a partire dai testi di AimPeg, individua dinamiche solo parzialmente coincidenti con quelle qui delineate.

²⁴ In S, fra i due segmenti in comune con P, si colloca un quartetto assai complesso e stratificato (“6 19 41 43”), frazionato nel modo seguente: “6 19” D, “19 41” D^cN², “41 43” R, cui si aggiunge la coppia “mista” D^cQ di “12 29”.

²⁵ Nella lunga e continua *suite* in corrispondenza con S “41 43 25 16” + “1 31”, P disloca la tradizione veneta in coda (“1 31” con AD) e quella linguadociana in testa (“41 43”, con R).

ha obliterato inoltre un ulteriore punto di vista che riguarda alcune possibili aree di sovrapposizione speculare fra codici di tradizioni differenti.

Se prendiamo ad esempio A, l'analisi che si può effettuare sulla tavola sinottica allegata evidenzia alcune omogeneità di microsequenze con reperti di y e anche di "terza tradizione"; nell'ordine progressivo dei componimenti, troviamo infatti una convergenza con S per la coppia "1 31". Se però confrontiamo le serie dei due mss. in dettaglio, osserveremo corrispondenze in più casi con altre coppie che risultano contigue e in ordine inverso; il fenomeno non è isolato e, seppure raro, coinvolge altri testimoni (CMN) in vari segmenti seriali, tanto da non lasciare l'impressione della pura casualità. Vediamo qui sotto alcuni esempi:

A: <u>16 25</u> <u>29 12</u> [...] <u>19 6</u>	A: <u>35 30</u> <u>10 42</u>	M: <u>16 42 12</u> <u>39 19</u>
.....>>>
<.....	<.....	<.....
S: <u>25 16</u> <u>12 29</u> [...] <u>6 19</u>	C: <u>30 35</u> <u>42 10</u>	N: <u>12 42 16</u> <u>19 39</u>

Restano esclusi dalla trattazione D^bHcz', in quanto quasi estranei alla tradizione bernardiana (cf. tavola allegata): ciascuno riporta un solo testo, fra l'altro attribuito ad autori differenti.²⁶ Allo stesso modo si sono rivelati marginali ai fini della nostra ricerca altri mss. in cui il corpus di BnVent è esiguo e completamente o prevalentemente frammentato, dunque senza sequenze di consistenza sufficiente: è il caso di SgT³VeAgWXf. Resta infine isolato nelle analisi un ulteriore gruppo di testimoni, in quanto le loro sequenze non presentano tratti significativi di analogia con gli altri codici: mi riferisco in particolare a L, O, V,²⁷ s e, in misura minore, a.²⁸

Trattando di fattori di critica esterna, concluderei passando brevemente in rassegna alcuni elementi, a mio parere non abbastanza trattati

²⁶ Sui testi del nostro corpus con errate attribuzioni mi soffermo altrove (cf. *supra*, nota 18); mi limito qui a segnalare che l'unico componimento che tramanda H (70.3) è ascritto a P^{Vid}, esattamente come avviene in D^a. Ugualmente degna di nota l'interferenza autoriale con P^{Rog} per l'unico testo bernardiano di c (70.11) e l'errata attribuzione di P^{Rog} 356.6 a BnVent in I.

²⁷ Si sofferma in maniera specifica sulle microsezioni interne alla serie bernardiana Zamuner 2003: 35 ss.

²⁸ Il tratto più rilevante che contraddistingue la seriazione all'interno della sezione riccardiana è l'analogia con A per 3 coppie: "33 15", "10 11" (condiviso pure con DIK), "16 25". Notevole e del tutto esclusivo per la tradizione l'inserimento in fine serie di ben tre testi di D^{Prad}.

dalla critica, che riguardano la collocazione delle serie di BnVent rispetto alle serie autoriali circostanti. Dall'analisi sui testimoni escludiamo evidentemente ciò che non rappresenta un campione di analisi significativo e, al contempo, alcuni casi anomali e del tutto particolari, che per le loro specificità possono "inquinare" il risultato e sui quali, come si è detto, ci si è soffermati in altra sede.²⁹ Ciò che qui di seguito ci limiteremo intanto a osservare è una sequenza ternaria di serie autoriali, nella quale il corpus di BnVent assume il ruolo di *pivot*. Abbastanza ovvia la convergenza nella medesima terna di testimoni strutturalmente affini, a partire dai gemelli I e K, in cui si susseguono le tre sezioni GrBorn - BnVent - GcFaid, D e D^a, con GlAdem - BnVent - PVid, A e B, con GlCapest - BnVent - PVid; meno scontata e forse non casuale anche la coincidenza di (F) L e N² con PVid - BnVent - FqMar³⁰ e di D^c e P con GcFaid - BnVent - PVid.³¹ Proprio questi ultimi due casi suggeriscono di entrare nel dettaglio e scomporre le terna in coppie che rechino in uno dei loro estremi il nostro autore: ciò permette di isolare delle costanti e valutare meglio alcune dinamiche di trasmissione.

Fra gli autori che più spesso troviamo affiancati a BnVent, in ordine di frequenza, si ha: PVid,³² GcFaid,³³ FqMar, GrBorn. La posizione

²⁹ Cf. *supra*, nota 18. Restano quindi a parte testimoni ove si ha un solo testo di BnVent (anche per dinamiche attributive erronee), come per esempio D^b, H, VeAg; ugualmente si considera in modo differente E, visto il criterio dislocativo alfabetico; allo stesso modo, si è preferito porre in "quarantena" il dato proveniente da testimoni che parcellizzano oltremodo il *corpus* come per es. O, R (in parte), W (in parte), X, f.

³⁰ In realtà in F, che può comunque presentare limiti di ordinamento propri dei florilegi (cf. *supra*, nota 22), fra la serie di BnVent e quella di FqMar è inserito (con appropriata rubrica) l'unico testo di ElCair nel ms.

³¹ Nell'ordine di P, dobbiamo specificare, a BnVent segue in effetti una microsezione di tre testi rubricati GlAnel - GuiUss - GuiUss (ma GrBorn), cui fa seguito quindi la sezione estesa di PVid.

³² La frequente contiguità fra le sezioni di PVid e BnVent ha generato nella tradizione alcuni scambi di attribuzioni in un'osmosi che riguarda, come è intuibile, soprattutto le parti "testa" / "coda" delle zone di contatto. Anche una certa prossimità stilistico-tematica "di mestiere" fra le liriche dei due autori (rilevata già in Ferrari 1971) avrà verosimilmente avuto un ruolo nella prassi dislocativa adottata di preferenza dai copisti per i due *corpora*. A completezza si deve poi aggiungere al computo delle occorrenze anche il caso (in quarantena parziale) di W, in cui la coppia dei due trovatori, nell'ordine PVid - BnVent, assume una posizione primaria.

³³ La chiara continuità di posizione fra GcFaid e BnVent, anch'essa latrice di non rare perturbazioni d'attribuzione fra i due (cf. tavola allegata), è stata ultimamente ancora accennata, sebbene per altre questioni, da Menichetti 2011: 95.

di questi autori in relazione al nostro e la collocazione delle coppie nei vari testimoni è riassunta dal seguente prospetto:

PVid:	BnVent - PVid	ABDD ^a <u>D^cMP</u>
	PVid - BnVent	<u>CFLN²</u>
GcFaid:	BnVent - GcFaid	<u>CGIK</u>
	GcFaid - Bnvent	<u>D^cP</u>
FqMar:	BnVent - FqMar	<u>FLN²</u>
	FqMar - BnVent	<u>GMQS</u>
GrBorn:	BnVent - GrBorn	V
	GrBorn - BnVent	IKR

Fra le altre cose, osserveremo che, al netto delle già note convergenze degli affini, la peculiarità della terna del gruppo FLN² si rifrange in una tipologia combinatoria non così casuale e inconsueta; lo stesso sembra accadere anche per D^c e P. Altre considerazioni possibili, basate su differenti filtri di ricerca, sarebbero da avanzare circa ulteriori tratti costanti, come per esempio la relazione con la sezione di PoChapt in Sg e nelle complesse dislocazioni bernardiane di R; oppure la contiguità con GISt-Did per l'unico testo attribuito a BnVent in VeAg e per le sezioni di Sg; o anche l'accordo fra S e T nel far seguire al nostro autore Peirol.³⁴ Tali informazioni, alle quali non possiamo che limitarci per questa occasione, messe a sistema con i dati relativi alle anomalie attributive e, su ulteriore piano, con i dati della critica interna, offrono potenzialmente un quadro di analisi sulla stratigrafia della tradizione ben più approfondito e circostanziato.

I dati sopra raccolti, in linea di massima, non possono che confermare le tendenze già espresse da Gröber e Avalle per la tradizione trobadorica, attualizzate chiaramente sulla specifica circostanza autoriale. Semplificando, sono evidenti due grandi blocchi: il primo (entro ε) coa-

³⁴ Si ricorda che con Peirol BnVent intrattiene una tenzone (70.32), peraltro con tradizione ben definita e circoscritta (ADIKN); perturbazioni attributive fra i due autori si riscontrano poi in MNT (cf. tavola allegata).

gulato attorno a un nucleo piú coeso e delimitato (ADIKNN²), il secondo (entro y) piú fluido, con alcuni rapporti costanti (CM, CR, GQ); fra i testimoni di maggiore rilevanza, restano in un certo senso equidistanti e separati fra loro mss. quali FUVa e la coppia PS, per la quale si osserva almeno una certa coesione. Gli appunti sin qui prodotti, che ad ogni modo aggiornano e implementano i risultati di Appel 1915 e dei contributi successivi, costituiscono tuttavia un bilancio solo parziale, dal momento che, per prassi e metodologia, occorrerebbe integrare l'apporto della critica esterna con quello della critica interna, in modo da ottenere informazioni piú accurate sulle dinamiche filogenetiche nei piani alti della tradizione.³⁵ Per completare il processo, nel caso di BnVent, avviata la verifica e la messa a punto delle risultanze relative alla prima modalità di analisi testuale (esterna), sarà dunque opportuno intraprendere anche l'aggiornamento dei materiali editoriali (stemmi, apparati, ecc.),³⁶ operazione certo onerosa, ma ormai sempre piú necessaria.

Fabrizio Costantini
(Università della Calabria)

³⁵ Cf. Avalle 1993: 101, a proposito dell'impossibilità da parte di Gröber di stabilire i rapporti fra ϵ e le altre tradizioni concorrenti; anche il saggio di Meliga, seppur parzialmente, si indirizza su questa via, ottenendo una risposta efficace dai materiali analizzati.

³⁶ In questa direzione si muove, fra l'altro, Kaehne 1983, specialmente nel secondo volume, ove per ciascun testo è dedicato un apposito capitolo di approfondimento in cui le indicazioni testuali di Appel e della critica vengono vagliate e, in alcuni casi, affiancate da nuove soluzioni.

RIASSUNTO: La tradizione manoscritta delle *cansos* di Bernart de Ventadorn è analizzata sotto alcuni aspetti di critica esterna; in particolare, sono aggiornati i dati contenuti nell'edizione critica di riferimento e viene verificato l'assetto dei rapporti genetici fra i piani bassi della tradizione. Le analisi, anche con prospettive di ricerca differenti e ulteriori (stratigrafia e genesi dei raggruppamenti, quadro delle attribuzioni, ecc.), sono condotte a partire dalla collocazione dei blocchi testuali di BnVent nell'ambito dei vari manoscritti; allo stesso modo si presenta una sintesi relativa ai rapporti con le serie autoriali circostanti.

PAROLE CHIAVE: Bernart de Ventadorn, lirica trobadorica, tradizione manoscritta, critica testuale.

ABSTRACT: The manuscript tradition of Bernart de Ventadorn's *cansos* is analysed in some aspects of external criticism; we have updated information from the old critical edition and we have checked the conformation of the genetic relationships concerning the lower levels of this tradition. The analyses, also with different and further perspectives of search (stratigraphy and genesis of the groupings, frame of the attributions, etc), are based mainly on the positioning of their textual blocks of BnVent within all the manuscripts; in the same way, the paper offers a synthesis of the relationships with the surrounding authorial series.

KEYWORDS: Bernart de Ventadorn, Troubadour lyric, manuscript tradition, textual criticism.

Bernart de Ventadorn/3

	a	c	f	S ⁱ	z'	W	X
BnVent 70,1°	BnVent [75]	>PReg< [89f] 70,11	BnVent 70,4 [69f]	BnVent [19g] 3°	>AdNere< (GlAdem?) (27g) 70,20	>FoMar< [138f] 70,41	BnVent 70,1° [81r]
BnVent 70,4	36		BnVent 70,41 [39f]	6			BnVent 70,42° [83f]
BnVent 70,43°	41 [55f]			13		>PVid< [190f] 70,7	BnVent 70,23° [89f]
	42		BnVent [33g] PoChant 3,75,10*	25			
	GrBom 242,12*			10			
	33						
	15						
	28°						
	18						
	29						
	10						
	1						
	27						
	4						
	7						
	43						
	31						
	16						
	25						
	44						
	12						
	21						
	6						
	13						
	37						
	39						
	19						
	DFrad 124,7*						
	DFrad 124,1*						
	DFrad 124,2*						
	22						
	30						
	>PVid<						
	[177]						
	70,28°						
	>Peirol<						
	[172]						
	70,45						

*** Componente di altro autore attribuito nel ms. a BnVent
 * Componente adespoto
 ** Componente in doppia attribuzione
 *>, < Componente cronico espresso in rubrica al posto di BnVent

POSTILLE SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA DI FOLQUET DE MARSELHA

1. PREMESSA

Un capitolo dello studio introduttivo dell'edizione critica di Folquet de Marselha curata da Paolo Squillacioti è dedicato, nell'ambito dell'esame della tradizione manoscritta, all'analisi della seriazione dei componimenti nei codici latori.¹ Lo studioso ha individuato «un certo numero di componimenti che appaiono frequentemente attigui, o almeno ravvicinati, nei canzonieri»;² i criteri di lavoro prescelti, infatti, lo hanno portato ad accogliere, nell'individuazione delle serie, gruppi variamente interpolati, applicando in maniera non rigida il termine *Liederblatt*. Tale opzione, peraltro, è esplicitata e giustificata da Squillacioti, il quale, pur ritenendo probabile che i raggruppamenti non abbiano carattere di casualità e siano da addebitare a fasi alte della tradizione, considera problematico fissare l'esatta consistenza delle serie stesse e ancora di più formulare delle ipotesi sul responsabile della raccolta. Anche altri aspetti hanno indotto lo studioso alla cautela nel ricostruire la tradizione di Folquet: il dilemma sull'identificazione del *Liederblatt* con i raggruppamenti minori o piuttosto con una seriazione più ampia di poesie, di cui i singoli codici avrebbero operato una selezione; la presenza di alcuni testi in più gruppi; l'impossibilità di collocare in un eventuale *Liederblatt* i componimenti a testimone unico e la difficoltà di verificarne la presenza per quelli traditi da un numero esiguo di manoscritti.³

Sulla base della tipologia di analisi intrapresa, l'ultimo editore di Folquet ha notato che le serie tendono a raggrupparsi nei diversi canzonieri in sequenze più ampie – anche in questo caso riferendosi a un concetto di *Liederbuch* come «raggruppamento di poesie che ricorrono in modo abbastanza costante all'interno delle sezioni riservate a ciascun trovatore nei singoli codici»⁴ –, e ha enucleato quattro linee di tradizione

¹ Squillacioti 2009: 15-28.

² *Ibi*: 18.

³ Cf. *ibi*: 21.

⁴ Secondo la definizione di Battelli 1992: 597, citata da Squillacioti 2009: 22-3.

(o «canali di alimentazione»), contrassegnate dalle sigle π , τ , δ , ϱ , le prime tre delle quali ricorrono con una certa frequenza e con regolarità di sequenza in molti codici latori del *corpus* folchettiano:

La successione π - τ - δ è riscontrabile, con gradi variabili di nettezza, in AB-CDGIKMNPQSUVc, ma anche in codici meno ricchi di testi come W e Fa o in E, dove dopo due soli testi di π sono tradite solo poesie di τ e δ . Non è invece riscontrabile in D^cN²Ra, perché i testi sono mescolati, in JKpLf per la presenza dei testi di una sola tradizione, oltre che in A^bVeAgYb, mss. caratterizzati dall'esiguità dei pezzi tramandati.⁵

Pertanto, Squillacioti ha stabilito l'ordine dei testi nella sua edizione a partire dalla sequenza delle quattro linee di tradizione, modificando l'ordinamento a suo tempo fissato da Stroński,⁶ che a suo parere si basa su una proposta di ricostruzione dell'itinerario poetico di Folquet de Marselha non suffragata da elementi sufficientemente fondati e persuasivi.⁷ È altrettanto vero che, in conseguenza dell'accettazione di definizioni late di *Liederblatt* e *Liederbuch*, il nuovo ordinamento risulta non meno sicuro e opinabile.⁸

Per i motivi esposti, ritengo possa essere proficuo riesaminare la tradizione di Folquet de Marselha applicando invece in modo rigido i criterî gröberiani⁹ e soffermandosi quindi su sequenze compatte di componimenti (cf. tav. A).

2. SERIAZIONI DI TRE TESTI

Le sequenze di tre testi sono sporadiche, essendo limitate a pochi casi (tav. B), solo per alcuni dei quali emergono elementi atti ad avvalorare l'ipotesi di seriazioni conseguenti a scelte volontarie.

⁵ Cf. *ibi*: 23-5 (la citazione da 24).

⁶ Stroński 1910.

⁷ Cf. Squillacioti 2009: 25-8.

⁸ Per i rilievi mossi alla prima edizione (Squillacioti 1999) e alla successiva *editio minor* (Squillacioti 2003) si vedano le recensioni segnalate dallo stesso editore nella «Nota alla seconda edizione» (Squillacioti 2009: 3), in particolare l'articolato contribuito di Zinelli 2003a.

⁹ Il rinvio è al classico Gröber 1877; si vedano inoltre Avalle 1993: 61-106, e le riflessioni di Zinelli 2002.

Un primo esempio riguarda le canzoni *Amors, merce: no mueira tant soven* (*BdT* 155.1),¹⁰ *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (*BdT* 155.16) e *Ja n'os cuiç hom qu'ieu camje mas chansos* (*BdT* 155.11), tradite in successione nei mss. ABD. Una seconda terna è tramandata dai soli DFa e comprende la canzone *S'al cor plagues, ben fora oimais saços* (*BdT* 155.18) seguita dai primi due testi della seriazione precedente (*BdT* 155.1, 16), che costituiscono una coppia minima che ricorre in ABDFaHKp (in H solo gli *incipit*) e in ordine inverso in G.

L'esame di errori e *varia lectio* non offre indizi probanti a sostegno dei raggruppamenti individuati,¹¹ mentre si ottengono dati più interessanti dall'analisi contenutistica dei testi. Nella terna *BdT* 155.18, 1, 16 si determina una successione narrativa ben precisa tra le canzoni: nella prima, nonostante le sofferenze e la disperazione (sulle quali è posta molta enfasi, come del resto in numerosi testi folchettiani), l'amante palesa la volontà di non rinunciare ad amare la donna e a celebrarla nella sua poesia. Nel secondo componimento è concesso maggiore spazio alle recriminazioni contro Amore, che tiene il poeta in uno stato di sospensione tra la vita e la morte e non ricompensa i suoi servigi: a dispetto di tutto ciò, l'amante esorta Amore a ricompensare la sua lealtà e rinnova la propria fedeltà alla donna, a cui non osa palesare per intero il proprio stato interiore per paura di accrescere il proprio danno. Nella terza canzone, infine, Folquet de Marselha, oltre a diffondersi in ulteriori lamentele contro Amore, esprime la propria soddisfazione per essere ormai «desamoros» (v. 38: «quan pes qu'eu sui tornatz desamoros»): tale

¹⁰ Per la particolare fortuna di questa canzone cf. Washer 2007.

¹¹ Tra l'altro, le varianti significative della coppia minima *BdT* 155.1, 16 individuano raggruppamenti di codici diversi da quelli indicati. Qualche esempio: 1) *BdT* 155.1, vv. 19-20: que'l cor plora quan vezes los hueilhs rire, / mas per paor que no-us sembl' enoios (19 que·l] que mon ABDLNUc, qem mon G; plora] plor ABCDEGJLNUc. 20 sembl'] sembles ABDGLNPS). 2) *BdT* 155.1, vv. 27-28: qu'adoncs n'agras merce, si doncs no men / lo dous esgartz que·m fai merce parven (27 si doncs no men] mon escien ABDGN. 28 lo] d'un ABDGNc; esgartz] esgart ABDEGKpLMNOPQRSUcf/; que·m fai] siuals ABDGNc; merce] d'amor ABCDGNUc). 3) *BdT* 155.1, v. 31: qu'anc no-us puec dir mon cor celadamen (dir mon cor] plus tener ABDD^eFaLNUc/). 4) *BdT* 155.1, v. 36: Domna, l fin cor qu'ie-us ai no-us sai tot dire (sai tot] pot hom ABDGLN (oms D), puec tot CEJRV). 5) *BdT* 155.1, v. 37: mas so qu'ieu lais qu'ieu non dic per non-sen (so qu'ieu lais qu'ieu non dic] sa uos platz so quieu lais ABDGLN). 6) *BdT* 155.16, vv. 18-19: per que n'es plus en l'engan galiatz / aicel que'l fai c'aisel qu'es enganatz (18 que] qe·n AB qes D; n'es plus en l'engan] l'engan en es plus ABDNPSUc).

condizione rappresenta l'inveramento di quanto prospettato nella seconda *cobla* della canzone precedente (vv. 8-11: «Per qu'er peccatz, Amors, so sabes vos, / si m'auzizetz, pos vas vos no m'azire; / mas trop servirs ten dan mantas sazoz, / que son amic en pert om, so aug dire»), circostanza che potrebbe spiegare la frequenza della coppia minima *BdT* 155.1, 16.

Nell'altra terna di canzoni, in cui a *BdT* 155.1, 16 segue *Ja nos cuig hom qu'ieu camje mas chansos* (come le precedenti con invio nella *tornada* a *Azimans* e *Tostemps*), la sequenza tematica è meno perspicua, poiché con l'ultimo testo Folquet de Marselha torna a manifestare il proposito di abbandonare l'amore: tuttavia, è degno di nota il fatto che per esprimere questo concetto utilizza ancora l'aggettivo «desamoros» (v. 36: «s'ieu ja pogues tornar desamoros»), che nel *corpus* folchettiano è esclusivo di queste due canzoni e vanta solo otto occorrenze complessive nella lirica trobadorica, ragione per cui avrebbe potuto colpire l'attenzione di un copista interessato alla sostanza di ciò che trascriveva. Sono numerosi, ovviamente, i legami stilematici e lessicali tra le quattro canzoni – tutte in *décasyllabes* – complessivamente presenti nelle due terne individuate, ma meno significativi, perché afferenti a temi ricorrenti nel canzoniere di Folquet de Marselha e spesso topici nella tradizione trobadorica in generale.

Il terzo caso va esaminato a partire dalla coppia minima costituita da *BdT* 155.7, 20 (mss. DIKNPQ), la quale appare tutt'altro che casuale, perché non solo i due testi sono accomunati dalla tematica storica, ma soprattutto sono collegati dallo stesso personaggio: Raimon Jaufre Baral, visconte di Marsiglia, di cui il trovatore pronuncia l'elogio funebre nel *planh* *Si com sel qu'es tan greujatz* (*BdT* 155.20, composto tra la fine del 1192 e l'inizio del 1193) e che ricorda come morto e rimpiange nella canzone di crociata *Chantars mi torna ad ajan* (*BdT* 155.7, databile al 1195).¹² Sotto questo rispetto, i due testi sono stati copiati nel gruppo di codici DIKNPQ in una sequenza inversa rispetto al loro ordine cronologico: forse per un errore del copista di un loro antecedente, che trascrisse un *Liederblatt* a rovescio? L'ipotesi è suggestiva e plausibile, ma non facilmente dimostrabile. Inoltre, non manca qualche affinità tra i due componimenti anche a livello metrico, poiché la canzone di crociata ricorre a cinque *coblas unissonans* con schema a7 b7 b7 a7 c7 c7 d7' c7

¹² Per la datazione dei due testi cf. Squillaciotti 2009: 50-2.

e7 e7 f7 f7, il *planh* a sei *coblas unissonans* con schema a7 b7 b7 a7 c7 d7 d7 c7 e7 e7 c7, un *unicum* nella lirica trobadorica.¹³ Nei mss. IKP il *planh* è preceduto dalla canzone *Tan mou de cortesa razo* (BdT 155.23), formando così una terna di testi (BdT 155.23, 7, 20), ma l'unico legame plausibile potrebbe essere rappresentato dall'affinità metrica (la canzone, infatti, ha cinque *coblas unissonans* a schema a8 b8 b8 a8 a8 c8 c4 c8 d4 d8 e8 e8).¹⁴ È da segnalare che la sequenza BdT 155.23, 7 è trådita anche dai mss. CV, costituendo così una possibile coppia minima organizzata su base metrica.

3. COPPIE MINIME

Nella tradizione di Folquet de Marselha le coppie minime – di cui si è già avuto modo di discutere al paragrafo precedente – presentano una frequenza superiore alle sequenze di tre testi, tanto che si è censita una trentina di possibili esempi (tav. C): non tutte queste coppie, tuttavia, presentano legami convincenti, o almeno indizi sufficienti per consentire di ipotizzare la non casualità dell'abbinamento, perciò nella mia analisi mi soffermerò soltanto sui casi significativi, che invero non risultano molto numerosi.

La coppia di canzoni *S'al cor plagues, ben fora oimais sazos* e *Molt i fetz gran pechat Amors* (BdT 155.18, 14), trådita da C e in ordine speculare da J, costituisce un caso di legame tematico, ma abbastanza debole, assicurato com'è dalla topica manifestazione della sofferenza per amore e, in misura nel complesso piú significativa, dall'insistenza sul ruolo di *Merve*. Piú interessante la coppia formata dalla stessa *S'al cor plagues, ben fora oimais sazos* e da *Ben an mort mi e lor* (BdT 155.5), presente nei mss. AB-D^c e in ordine inverso nei mss. IK, in quanto tra alcuni passi delle due canzoni si instaura una sorta di rapporto di causa-effetto. Nella prima l'autore sottolinea gli aspetti rischiosi del "salire in alto" quali metafore dei pericoli connessi alla scelta di una donna di condizione elevata e all'amore in sé, ai quali, nonostante tutto, non vuole rinunciare (vv. 17-26):

¹³ Frank 1953-1957: nnⁱ 575, 1 e 626, 1 rispettivamente.

¹⁴ *Ibì*: n^o 501, 1.

enan non vai ni non puosc remaner,
 aissi cum cel qu'en miei del albre estai,
 qu'es pojatz tant que non sap tornar jos,
 ni sus non vai, tant li par temeros. 20

Pero no-m lais, si tot s'es perillos,
 c'ades non poj e sus a mon poder;
 e deuria-m, dompna, l fis cors valer,
 car conoissetz que ja no-m recreirai, 24
 c'ab ardimen apoder'om l'esglai,
 e non tem dan que m'en puosca escazer

Ai vv. 1-7 della seconda canzone, a dispetto delle sue attese, il trovatore presenta come ormai concretizzato il rischio profilato nel testo precedente:

Ben an mort mi e lor
 miei huoill galiador,
 per que-s taing c'ab els plor
 pois ill so an merit, 4
 qu'en tal dompn'an chausit
 don an faich faillimen,
 e qui trop poja bas dissen

A tale legame di maggiore evidenza si affiancano numerose altre tangenze tematiche e lessicali (i temi della sofferenza e della paura, il contrasto tra la volontà di tacere e l'incapacità di rinunciare all'effusione poetica dei proprî sentimenti, la richiesta di mercé...).

Una fenomenologia analoga si riscontra nella coppia *BdT* 155.3, 10 (mss. CD^cIKU e, in ordine inverso, D), nel contesto di due *cansos* che, in toni simili, cantano un amore vissuto come esperienza drammatica e fioriero di sentimenti contrastanti e talora contraddittorî. Alla strofa esordiale di *Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan*:

Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan
 aissel que-s laissa venser ab merce!
 quar enaissi vens hom autrui e se,
 et a vencut doas vetz senes dan; 4
 mas vos, Amors, non o faitz jes aissi,
 c'anc jorn merces ab vos no-m poc valer,
 ans m'avetz tan mostrat vostre poder
 qu'era no-us ai ni vos non avetz mi. 8

si legano i vv. 19-24 di *Greu feira nuills hom faillessa*:

E ja Merces no vos venssa	
per mi, qu'ieu no lai aten,	20
anz m'estarai planamen	
ses vos, pois tant vos agenssa,	
francs, de bella captenenssa,	
s'ieu puosc, qu'en aisso m'enten	24

Anche in questo caso, dunque, l'accostamento pare determinato, oltre che dai temi analoghi sviluppati nelle due canzoni e dalla loro comune “atmosfera”, dalla condivisione di alcuni elementi stilematici. Tra questi motivi merita una segnalazione almeno quello della *folia*,¹⁵ soprattutto perché nel canzoniere U dopo le due canzoni citate si trova *Sitot me soi a tart aperceubuz* (*BdT* 155.21), dove lo stesso τόπος è sviluppato in più passi e con una certa insistenza;¹⁶ *Greu feira nuills hom faillessa* e *Sitot me soi a tart aperceubuz* hanno un ulteriore punto di contatto nei versi in cui l'autore manifesta il proposito di usare maggiore moderazione nel lamento contro Amore (rispettivamente vv. 44-45 e 17-19). A testimonianza della percezione da parte dei copisti delle affinità tra queste ultime due canzoni, esse sono state trascritte consecutivamente pure nei mss. NQ, ma in sequenza rovesciata.

I singoli testi che formano la coppia *BdT* 155.3, 10 sono presenti in ulteriori due coppie minime tradite da altri gruppi di codici, in entrambi

¹⁵ Cf. *Ail quan gen vens et ab quan pauc d'afan* 9-16: «Per que·m par fols qui non sap retenir / so que conquer, qu'ieu prez ben atrestan / qui so rete que a conquist denan / per son esfors quom fatz lo conquerer; / mas aissi·m retengratz quo·l fols rete / l'espervier fer, quan tem que si desli, / que l'estrenh tant el poynh tro que l'auci; / mas pus estorz vos sui, viure puesc be»; *Greu feira nuills hom faillessa* 25-29: «e cill sofran lo tormen / que fan, per folla atendenssa, / anz del pechat penedenssa. // Mas eu avia plivenssa, / tant quant amei follamen».

¹⁶ Cf. vv. 9-12: «Ab bel semblan que fals' Amors aduz / s'atrai vas leis fols amanz e s'atura, / co·l parpaillos c'a tan folla natura / que·s fer el foc per la clartat que·i luz», 26-27: «car cel c'ab plus fort de si·s desmesura / fai gran foldat», 31-32: «pero en sen deu hom gardar honor, / car sen aunit non prez plus que folia», 39-40: «c'aissi m'es pres cum al fol queridor / que dis c'aur fos tot cant el tocaria». L'esemplificazione relativa ai punti di contatto tematici e stilematici tra i testi esaminati è volutamente selettiva e si concentra soprattutto – ma non in modo esclusivo – su quegli elementi che colpiscono l'attenzione già a una prima, corsiva lettura, e quindi possono più facilmente essere stati avvertiti anche dai copisti, suggerendo loro l'idea di accostare determinati componimenti durante il lavoro di trascrizione.

i casi in abbinamento con la stessa canzone, *Molt i fetz gran pechat Amors* (*BdT* 155.3, 14, in Fa e, in ordine inverso, in GM; *BdT* 155.10, 14, nei mss. MOc): l'accostamento tra i componimenti è assicurato dagli stessi legami tematici e stilematici già esaminati per *Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan* e *Greu feira nuills hom faillessa*.¹⁷ Nel secondo caso potrebbe avere influito sulla scelta di accostare le due canzoni anche una certa affinità metrica, poiché *Greu feira nuills hom faillessa* è costituita da cinque *coblas* a schema a7' b7 b7 a7' a7' b7 b7 a7' a7', con b = -en, *Molt i fetz gran pechat Amors* da cinque *coblas* a schema a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 a8 d8 d8, con c = -en.¹⁸

Ancora la presenza di stilemi comuni, a partire dai τόποι della sofferenza e della morte per amore, pare alla base di un possibile abbinamento volontario di *BdT* 155.1, 10 (nei mss. Mc e, in ordine inverso, CJ), con passi della seconda canzone che a un lettore attento possono sembrare delle verosimili risposte alla prima. Ad esempio, si legga quanto Folquet de Marselha dichiara ai vv. 1-9 e 18-19 di *Amors, merce: no mueira tant soven*:

Amors, merce: no mueira tant soven, que ja'm podes vias del tot ausire; que viure'm faitz e morir mesclamen et enaissi doblatz me mo martire;	4
pero, mieg mortz, vos sui hom e servire e'l servisis es mi miltans plus bos que de null autr' aver rics guizardos	
Per qu'er peccatz, Amors, so sabes vos, si m'auzizetz, pos vas vos no m'azire [...]	8
e quar plainhen vo'n pregon miei sospire; quel cor plora quan vezes los hueilhs rire	18

Ai vv. 5-18 di *Greu feira nuills hom faillessa*, per contro, il trovatore ribatte:

¹⁷ Cf. *Molt i fetz gran pechat Amors* 8-12: «a cui fora pretz et honors, / pois ill vol vensser totas res, / c'una vetz la vences Merces. / Si no'us venz, vencutz sui, Amors; / vincer no'us puosc mas ab Merce», 34-35: «c'anc tant no m'enfollic folors / qu'eu l'auses dir mon pessamen», 39-40: «e de midonz pes / qu'esperan la venssa Merces».

¹⁸ Frank 1953-1957: nnⁱ 477, 1 e 551, 1.

qu'ieu faill car lais, per temenssa
 del blasme desconoissen,
 qu'encontr'Amor no m'enpren:
 qu'eissamen notz trop sofrenssa
 cum leus cors ses retenenssa. 8

Car en vostra mantenenssa
 me mis, Amors, franchamen,
 e forai mortz veramen 12
 si no fos ma conoissenssa;
 don, non aiatz mais crezenssa
 qu'eu m'an, si cum suoill, plaighen
 ni moira oimais tant soven 16
 en mas chansos, qu'en parvenssa
 n'avian meins de valenssa.

Un tipo differente di legame intercorre tra le due canzoni *Tant m'abellis l'amoros pessamens* e *Sitot me soi a tart aperceubuz* (BaT 155.22, 21, in coppia in FaGPS), in strofe di otto *décasyllabes*: infatti, sono entrambe inviate nelle *tornadas* a una terna di destinatari, la prima a «tres dompnas» di Nîmes,¹⁹ la seconda a tre trovatori (Bertran de Born, Raimon de Miraval e Pons de Capduelh), indicati con i rispettivi *senbals* (*Azimans*, *Tostemps* e *Plus-Leial*).²⁰ Un copista potrebbe avere accostato le due canzoni proprio perché accomunate dall'invio a tre destinatari; non si può nemmeno escludere che ritenesse erroneamente che i tre *senbals* della seconda celassero proprio le «tres dompnas» della prima (nessun elemento delle due *tornadas* di *Sitot me soi a tart aperceubuz*, in effetti, indica in maniera esplicita e soprattutto inequivocabile la natura maschile dei destinatari stessi).²¹ In più, sul piano metrico, le *coblas unissonans* dei due testi (con schemi rispettivamente: a10 b10' c10 a10 b10' b10' d10 d10, e: a10 b10' b10' a10 c10' c10' d10 c10')²² alternano entrambe rime maschili e femminili e presentano un verso irrelato all'interno della strofa.

¹⁹ Per l'identificazione delle «tres dompnas» cf. Squillacioti 2009: 48.

²⁰ Per i tre *senbals* cf. *ibid.*: 103-7.

²¹ «Bels N'Azimans, s'Amors vos destregnia, / vos niN Toztemps, eu vos consellaria: / sol vos membres cant eu n'ai de dolor / ni quant de ben, ja plus no us en calria. // En Plus-Leial, s'ab los hueilhs vos vezia, / aissi com fatz ab lo cor tota-via, / so qu'ieu ai dich porri' aver valor, / qu'ieu quier conseil e conseil vos daria» (vv. 41-48).

²² Frank 1953-1957: nnⁱ 768, 1 e 573, 2.

È invece la sola metrica a costituire un elemento di affinità nella coppia *BdT* 155.22, 1, attestata in ABN e, in ordine inverso, in QU, poiché *Tant m'abellis l'amoros pessamens* è formata da cinque *coblas unissonans* a schema a10 b10' c10 a10 b10' b10' 10d 10d, *Amors, merce: no mueira tant soven* da cinque *coblas* a schema a10 b10' a10 b10' b10' c10 c10,²³ in cui le rime a c si scambiano di strofa in strofa: in entrambi i testi la rima femminile b è in *-ire*, mentre una delle altre serie di rimemi è in *-en* (d nella prima canzone, a nella seconda). La stessa fenomenologia si riscontra per la coppia *BdT* 155.14, 27 (tràdita da V e, in sequenza rovesciata, da DT), formata da due canzoni sullo stesso schema metrico (a b b a c c a a d d), con la sola differenza, peraltro non eccessivamente marcata, della misura dei versi, ottosillabi per *Molt i fetz gran pechat Amors* (cf. sopra), eptasillabi e pentasillabi per *Us volers outracuidatz* (a7 b7 b7 a7 c5 c7 a7 a7 d5 d7).²⁴

4. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Come si è cercato di dimostrare attraverso la nostra rapida analisi, in alcuni dei casi censiti si rintracciano elementi che consentono di ipotizzare il carattere non casuale delle terne di testi e delle coppie minime, con sequenze di volta in volta determinate da fattori di ordine contenutistico, stilistico e metrico. Tali seriazioni sono da attribuire verosimilmente a scelte dei copisti più che dell'autore, poiché gli abbinamenti, per gli aspetti individuati, appaiono quale risultato dell'attività di amanuensi che fossero al contempo buoni lettori, quindi quelle figure di copisti-amatori di poesia ben note negli studi sulle letterature romanze. Si conferma al contempo la tendenza dei collettori a organizzare i materiali per temi, metri, circostanze storico-culturali, come approfondito per altri casi in diversi studi apparsi soprattutto negli ultimi anni.

Tuttavia, un risvolto problematico e non trascurabile è che spesso la natura dei punti di contatto indicati nella nostra ricerca non è tale da permettere di escludere l'ipotesi poligenetica (tanto più che non vi è il supporto di errori e varianti significativi nell'individuazione delle terne e delle coppie stesse, da sottrarre pertanto a discussioni di rapporti gene-

²³ *Ibi*: nn^o 768, 1 e 324, 3.

²⁴ *Ibi*: nn^o 551, 1 e 551, 2.

tici tra i testimoni implicati), il che induce a una doverosa cautela di giudizio e alla necessità di ulteriori approfondimenti.

Giulio Cura Curà
(Ghemme)

RIASSUNTO: Il contributo esamina le coppie minime di testi presenti nella tradizione manoscritta del trovatore Folquet de Marselha, allo scopo di rintracciare indizi che possano deporre per la non casualità degli abbinamenti. Dall'analisi intrapresa emerge che solo per alcune coppie l'esito della ricerca è positivo e si rinvergono elementi – pertinenti di volta in volta al piano dei contenuti, degli stilemi e della metrica – che paiono indicare un legame frutto di una scelta voluta, verosimilmente di copisti più che d'autore.

PAROLE CHIAVE: Folquet de Marselha, lirica trobadorica, *Liederblatt*, *Liederbuch*.

ABSTRACT: The essay examines the smallest pairs of texts that we can find in the manuscript tradition of the troubadour Folquet de Marselha, in order to find out circumstantial evidences that should testify for non fortuity of the examined couples. The undertaken analysis points out that the outcome of the research is positive only for some couples; in this case, we find elements – in contents, style and metric – that seem to suggest a link due to a voluntary choice, probably of copyists more than of the author.

KEYWORDS: Folquet de Marselha, Troubadour poetry, *Liederblatt*, *Liederbuch*.

APPENDICE

Folquet de Marseille / 1

A	A ^b	B	C	D	D ^a	D ^c	E	Fa	G
[61v] vida 21 7 10	[88r] 6 3 17 [88v]	[39r] vida 21 7 10	[1v] 16 21 3 10 18 14 5 22 23 7 11 8 15 26 [6v] [114v] 2 (AmMar) [115r] [192r] 9 (GsbPuic) [192r] [227v] 17 (FqR.com) [228r] [228v] 13 (FqR.com) [229r]	[40r] 22 10 3 5 21	[164v] 2 6 13 15 [165v]	[245r] 18 5 8 11 1 23 3 10 10 6 16 21 [246r]	[1] 16 22 15 23 10 6 11 1 17 17 27 8 5 9 2 [9]	[41] 18 1 1 1 22 21 11 3 14 23 [47]	[14] 16 1 18 22 21 14 3 5 8 23 11 27 6 10 [9]

Folquet de Marselha/2

H	I	K	J	Kp	L	M	N	O	P
[49f] 1 16 [49v]	[62f] vida 1 21 14 2 5 18 22 6 16 23 7 20 8 13 3 10 11 15 27 [65f]	[46f] vida 1 21 14 2 5 18 22 6 16 23 7 20 8 13 3 10 11 15 27 [50f]	[67f] 16 10 1 14 18 [68f] [73f] 1 [73v]	[104f] 10 BdIT 30.16 1 16 [105v] [107v] 18 [108v]	[12v] 16 [13f] [23v] 1 5 14 8 3 12 BdIT 168.1 [27v] [117v] 6 [118f] [125f] 22 [125v]	[25f] 16 5 1 10 13 3 18 27 22 BdIT 9.7 23 6 21 11 17 8 9 [34f]	[54f] 22 1 5 16 18 23 14 8 21 3 10 11 15 27 13 6 7 20 2 [64v]	[5] 18 3 11 16 [7] [33] 10 14 [54] [50] 21 [51] [56] 22 [57] [58] 11 BdIT 210.2a 27 [60] [72] 13 [72] [75] vida 17 8 14 21 5 23 1 6 [81]	[7f] 10 11 15 13 8 2 6 BdIT 421.10 BdIT 421.5 BdIT 173.11 BdIT 173.3 [11f] [22f] 16 21 21 18 3 1 5 14 [24v]

Folquet de Marselha/4

b	c	f	N ²
[2r]	[8r]	[5v]	[22r]
22	16	BdIT 156.10	23
[2v]	3	[5v]	1
	18		14
	5	[19v]	2
[6r]	22	26	5
23	BdIT 16.12	[20r]	18
[6r]	10		22
	11	[23r]	6
	14	BdIT 370.9	16
	23	16	7
	8	[24r]	20
	27		21
	6	[32r]	8
	7	BdIT 30.3	13
	21	[32r]	3
	11		10
	[16v]	[39v]	11
		15	27
	[17v]	[39v]	[23v]
	17		
	[18r]	[41v]	
		21	
		[42r]	
		[49r]	
		22	
		18	
		11	
		11	
		[51r]	
		[72r]	
		17	
		2	
		[72r]	

Tav. B

Serie di tre testi (BdT)	Codici latori
155.1, 16, 11	ABD
155.10, 11, 15	IKNP
155.16, 22, 21	FaPS
155.18, 1, 16	DFa
155.23, 7, 20	IKP

Tav. C

Coppie minime (BdT)	Codici latori	Codici con la coppia in sequenza inversa
155.1, 10	Mc	CJ
155.1, 14	EJR	U
155.1, 16	ABDFaHKp	G
155.1, 18	CG	DQf
155.3, 10	CD·IKU	D
155.3, 14	Fa	GM
155.3, 21	NV	C
155.5, 14	ABLP	C
155.7, 20	DIKNPQ	
155.8, 7	DTU	
155.8, 23	ABG	Wc
155.10, 6	D·ER	G
155.10, 11	IKNP	
155.10, 14	MOc	
155.11, 1	D·ER	f
155.14, 8	DLNT	M
155.14, 23	FaSc	
155.14, 27	V	DT
155.15, 13	APQ	D ^a
155.15, 27	IKN	
155.16, 18	NQ	
155.16, 22	EFaPSV	
155.18, 5	ABD ^c	IK
155.18, 14	C	J
155.18, 22	GIK	f
155.21, 10	NQ	U
155.22, 1	ABN	QU
155.22, 21	FaGPS	
155.23, 7	CIKPV	
155.27, 11	DQV	T

SU ALCUNI SNODI NELLA TRADIZIONE DELLA POESIA TROBADORICA ALLA FINE DEL XII SECOLO

1. PREMESSA

Come è indicato da Viel nell'introduzione al suo contributo, la sovrapposizione tra la "stemmatica dei canzonieri"¹ della lirica occitanica e le risultanze della critica testuale mette in luce, anzitutto, un primo dato macroscopico, che è quello di una differente distribuzione dei materiali in rapporto alla diacronia. Il canone (com'è prospettato in Avalle 1993: 102) conosce, cioè, slittamenti di qualche rilievo qualora si indaghino i *corpora* di autori appartenenti a generazioni trobadoriche diverse da quella di Peire Vidal, come Giraut de Bornelh, Peire d'Alverne e Marcabru.

Ma non solo: se dal punto di vista geografico non paiono esservi alternative alla bipartizione della tradizione nei due rami orientale e occidentale,² la distribuzione dei materiali nei canzonieri evidenzia, in casi finora isolati, analoghe dinamiche di tradizione nella produzione di tro-

¹ È stato Roncaglia 1991: 38 a proporre, per la lirica occitanica, una «stemmatique générale des chansonniers» che si possa affiancare, con rilevanza ecdotica, alla stemmatica dei singoli componimenti lirici.

² L'esistenza della "terza tradizione" indicata nel canone avalliano è stata messa in discussione in Barbieri 2006; sulla stessa linea argomentativa (l'idea di una confluenza di fonti, invece di una tradizione vera e propria) si è quindi collocato Resconi 2011. Seppure, poi, sia stato possibile formulare ipotesi sulle caratteristiche linguistiche del pittavino – a partire dalle ricerche di Avalle, anzitutto, cf. Avalle–Monterosso 1965, e poi delle indicazioni offerte in Guglielmo IX (Pasero) e, più recentemente, in Viel 2014 – non esiste, come ha ricordato Maria Luisa Meneghetti nel dibattito successivo alla recente tavola rotonda occitanica del convegno *Anomalie, residui e riusi nelle tradizioni liriche romanze medievali*, un esemplare manoscritto pittavino-aquitano, proveniente cioè dall'area di propulsione originaria della lirica occitanica: i pochi materiali che, ragionevolmente, si può immaginare non abbiano mai lasciato la Provenza per l'Italia (cf. qui, *infra*, la serie Ca + R per Bertran de Born) mostrano inevitabilmente una *facies* meridionale.

vatori piú o meno coevi al Vidal (II metà del XII sec.-1206/7...);³ il “campione” che ho selezionato, e sul quale ho effettuato i primi sondaggi, è costituito da Bertran de Born (attivo come poeta *post* 1175 e *ante* 1200), Monge de Montaudon (...1193-1210...), Guilhem de Saint-Didier (...1165-1195...) e Gausbert de Poicibot (*post* 1199-1232...): nella relativa omogeneità della cronologia relativa, ho selezionato trovatori di cui mi è parsa notevole la “regionalità” (tutti attivi in area aquitano-alverniate); per due di essi – Bertran de Born e Monge de Montaudon – è pure notevole la prospettiva politica filo-aquitana;⁴ i *corpora* sono, invece, diversificati per ampiezza: dalla cinquantina scarsa di Bertran de Born, si passa alla ventina scarsa di Guilhem de Saint-Didier e del Monge de Montaudon, ai 15 di Gausbert de Poicibot. Per tutte queste tradizioni ho indagato, con particolare attenzione, la possibile presenza di recuperi di tradizione orientale (ϵ o β) nelle sequenze di C e R.

2. BERTRAN DE BORN

Il *corpus* del trovatore perigordino ammonta (dati *BEdT*) a 46 componimenti. A questo “canone”, che comprende poesie di attribuzione certa e altre di attribuzione dubbia,⁵ gli editori (con l’eccezione di Appel) hanno sporadicamente aggiunto materiale poetico di altri autori.⁶

Un primo dato da sottolineare – e fatto interessante in sé – è che le seriazioni che caratterizzano la tradizione di Bertran de Born obbediscono quasi per nulla a criterî tematici: tranne un solo caso, che metteremo in evidenza, non c’è dunque alcuna rispondenza tra la disposizio-

³ Le indicazioni – assolutamente di massima – relative alla datazione provengono, qualora presenti, dalle rispettive voci biografiche nella *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*; in caso contrario, ricavo i dati da Riquer 1975.

⁴ Espressa dal Monaco, soprattutto, in *L’autrier fui en Paradis*, per la quale rinvio al testo predisposto in Mantovani 2008.

⁵ Appartengono a questo secondo gruppo, ad esempio, la celebre *Be·m platz lo gais temps de pascor* (*BdT* 80.8a) e l’altrettanto famoso *Mieg-sirventes* (*BdT* 80.25), per il quale cf. Asperti 1998.

⁶ Gouiran ascrive a Bertran de Born il componimento satirico *Er ai ieu tendut mon trabuc* (*BdT* 284.1) e la canzone religiosa *Can mi perpens ni m’arbire* (*BdT* 9.19); Paden (*et alii*) il sirventese *Mout mi plai quan vey dolenta* (*BdT* 223.5), il sirventese-sestina *Ben grans avoleza intra* (*BdT* 233.2) e la già citata canzone di Aimeric de Belenoi (9.19).

ne dei componimenti nei manoscritti⁷ e la partizione tematica introdotta da Gouiran, che si regge sul dato storiografico, su precisi richiami intertestuali e sull'utilizzo degli stessi *senhal* da parte di Bertran. Ho riprodotto tale suddivisione tematica nella seguente tabella:⁸

Argomento (<u>generale</u> /specifico)	Poesie (<i>BdT</i> 80)
<u>Poesia di argomento amoroso</u>	
<i>Ensenhamen</i> a Goffredo di Bretagna	37
Poesie per Matilde di Sassonia	19, 9
Poesie per Guiscarda di Beaujeu	1, 10, 15, 12, 38
<u>La guerra</u>	
Rivalità tra Tolosa e Aragona	23
Ciclo del Re Giovane	33, 13, 14, 26, 41
Ciclo di Hautefort	11, 44, 21, 20
Ciclo di Goffredo di Bretagna	39, 36, 34, 6a
Ciclo del re d'Aragona	32, 35
Fine del regno di Enrico II, avvento di Riccardo	28, 2, 40, 29, 31, 45, 3, 25
III crociata	30, 4
Ritorno di Riccardo e suo secondo regno	8, 5
Elogio della guerra	8a
<u>Poesia morale</u>	
Enueg/Plazer	7
Satira contro i baroni	43
Satira contro i giullari	24, 16, 17
<u>Poesie di dubbia attribuzione</u>	18, 22, 24a

2.1. *La sezione di Bertran de Born in C*

La sezione autoriale esordisce con tre componimenti condivisi, con la stessa successione, con *a*² (*BdT* 80.38, 80.2 e 80.40); ambedue le serie si trovano in posizione di rilievo, in C all'inizio e in *a*² alla fine (in *a*² la sezione, in realtà, è chiusa dal sirventese-sestina di Guilhem de Saint-Gre-

⁷ Cf. le tabelle poste in calce all'articolo.

⁸ La tabella riproduce, nella sostanza, l'indice dell'edizione Gouiran, cf. Bertran de Born (Gouiran): 1002-4; i numeri dei componimenti sono, invece, quelli della *BdT*. Analogamente, in Bertran de Born (Paden-Sankowitch-Stäblein) è presente una suddivisione di tipo tematico; essa è tuttavia più generica e non è sostenuta dal dato storiografico, proponendo in definitiva apparentamenti più "facili" tra le poesie.

gori, che il canzoniere assegna a Bertran de Born).⁹ La serie, in C, potrebbe forse allungarsi se si considera la successiva *BdT* 80.29 (la famosissima *Non puosc mudar mon chantar non esparga*, citata da Dante nel *De vulgari eloquentia*),¹⁰ condivisa con R (che copia la 40 e non la 2); a questo materiale, quasi certamente autoctono, hanno avuto accesso sia C sia Bernart Amoros, che nella sua selezione condivide con il solo C anche *BdT* 80.14. Dal punto di vista tematico, la coppia 2 40 di Ca è l'unica a mostrare un'affinità stretta: ambedue i testi (come del resto la 29) composti tra 1188 e 1189 e incentrati sugli eventi che segnano la fine del regno di Enrico II Plantageneto.¹¹ L'indagine della *varia lectio* conferma la provenienza linguadociana di questa sequenza iniziale di C: se la tradizione della 40 è esclusivamente locale (CRa), per gli altri elementi della sequenza – che hanno una tradizione molto più ampia – si osserva sempre la biforcazione dei mss. nelle due famiglie ϵ e γ : così per la 38, con una famiglia CFRUVa,¹² per la 2 (si ha un gruppo CEa, la poesia non è trädita da R)¹³ e anche per la 29 (una famiglia CRTa, allargata in molti casi a MUV).¹⁴

Il materiale che segue (*BdT* 80.35, 13 e 23) è, a tutti gli effetti, occidentale, pur nell'assenza di seriazioni comuni ai manoscritti:¹⁵ la tradizione di 35 e 23 è infatti suddivisa, in modo abbastanza compatto, nei due rami caratteristici γ e ϵ ,¹⁶ anche se è più arduo riconoscere gli stessi raggruppamenti per la 13, a causa della relativa assenza di errori e lezioni caratteristiche.¹⁷ Per la successiva coppia CE (*BdT* 80.32 e 80.20), la

⁹ Le questioni attributive sono in Loporcaro 1990, dove si dà anche l'edizione del testo.

¹⁰ *DVE*, II, 2, 8.

¹¹ Bertran de Born (Gouiran): 531, 553, 569.

¹² *Ibi*: 128 e Bertran de Born (Appel): 16, dove l'apparato indica in particolare una convergenza in errore CR, che fraintendono il nome proprio *Vivian* (Vivien de Tours) scrivendo rispettivamente *vezjan* (C) e *veia* (R).

¹³ Bertran de Born (Gouiran): 537.

¹⁴ *Ibi*: 572 e anche Bertran de Born (Appel): 72.

¹⁵ Una sequenza con "sostituzione" accomuna, in realtà, CR, che presentano (cf. *infra*, tavv. 1 e 2) *BdT* 80.35 e 80.23 in sequenza, separate rispettivamente in C da 80.13 e in R da 80.15.

¹⁶ Bertran de Born (Gouiran): 480 (35) e 157 (23). Per la 35 sono individuati un raggruppamento ϵ (ADIK), compatto e isolato e uno CRF, questi ultimi in alcuni casi uniti in lezioni caratteristiche a TU; più chiara la partizione della *varia lectio* per la 23, coi due raggruppamenti ADFIK e CMR.

¹⁷ *Ibi*: 206-7.

varia lectio mostra una perfetta solidarietà con il dato della tradizione esterna.¹⁸ Seguono quindi *BdT* 80.7 (tradizione CM) e il sirventese morale *Mout me plai quan vei dolenta*, che è con ogni probabilità da assegnare a Guilhem Magret: benché il testo sia inserito da C nella sezione autoriale, la tavola del manoscritto corregge l'attribuzione a Guilhem Magret, e su questa attribuzione è concorde anche R; in aggiunta, va precisato che se il tema (la polemica contro i “nuovi ricchi”) è solo genericamente accostabile a Bertran de Born, dal punto di vista formale lo schema metrico-rimico non ha contatti significativi con l'*usus scribendi* autoriale, e una possibile spiegazione dell'attribuzione erronea a Bertran¹⁹ risiede, forse, nella contiguità delle due sezioni nella fonte comune a CR, che si è persa in C ma che si vede, ad esempio, in R.²⁰ Il tassello successivo è rappresentato dalla coppia *BdT* 80.28 e 80.9, che C condivide in questa sequenza con R e la cui tradizione è segnata da piccole perturbazioni: se nella *varia lectio* del primo dei due componimenti è assai arduo riconoscere un gruppo occidentale a causa dell'estrema quiescenza dei relatori,²¹ particolare è l'atteggiamento di a (sezione a¹), che trascrive il sirventese all'interno della sezione di Peire Vidal, confezionando un inaspettato *patchwork* tra il testo di Bertran e la canzone *La lançeta e'l rossignol* (*BdT* 364.25). Un altro caso particolare è poi rappresentato da *Casutz sui de mal in pena* (*BdT* 80.9), la seconda delle due canzoni ispirate da Matilde di Sassonia, in cui R, isolato, non segue C (legato, piuttosto, a E) e concorda in più luoghi con AB, o con DFIK.²² Fa seguito a questa coppia, una seconda con tradizione CER, formata da *BdT* 80.42 e 80.31:²³ il primo testo (con tradizione circoscritta ai soli

¹⁸ Un congruo numero di errori e lezioni caratteristiche segna la coppia, cf. Bertran de Born (Gouiran): 351 (80.20) e 457 (80.32).

¹⁹ Il testo è relegato tra le *pièces d'attribution contestable* in Bertran de Born (Gouiran): 845, seguendo le indicazioni di Folquet de Marselha (Stroński): 13; esso è invece assegnato a Bertran da Paden *et alii*, sulla base della generica aderenza dello stile a quello di un signore feudale, piuttosto che a quello di un giullare come Guilhem Magret, cf. Bertran de Born (Paden–Sankowitch–Stäblein): 89-90 e 318.

²⁰ Cf., nelle tavole, la posizione di GIMag subito successiva all'ultimo troncone autoriale (f. 96r).

²¹ I tratti segnalati da Gouiran nella sua discussione stemmatica per il raggruppamento CRTa non sono quasi mai lezioni caratteristiche e sono più spesso solo varianti grafiche, cf. Bertran de Born (Gouiran): 509 e, *infra*, l'apparato (515-8).

²² *Ibi*: 56. Questa inedita affiliazione nella *varia lectio* è segnalata anche da Appel in apparato, cf. Bertran de Born (Appel): 20.

²³ In E la sequenza dei componimenti risulta invertita: 31, quindi 42.

CER) è stato considerato spurio già a partire da Stimming,²⁴ mentre nella *varia lectio* del secondo è nettamente individuata la famiglia CER.

Il successivo gruppo di sette testi (*BdT* 80.44, 80.33, 80.14, 80.15, 80.34, 80.3, 80.36) è, nuovamente, materiale di origine occidentale, rivelato dalla sola *varia lectio* (seppure nella complessiva quiescenza della tradizione), in cui C si presenta perlopiù isolato: per *BdT* 80.44 nessuno dei luoghi segnalati da Gouiran a costituire un gruppo AC ha reale valore congiuntivo, si tratta di luoghi in cui l'innovazione, o la trivializzazione, ha sempre carattere poligenetico.²⁵ Nel caso di *BdT* 80.33, C «s'oppose à l'ensemble ADFIK en proposant un très grand nombre de leçons isolées». *BdT* 80.14, come si accennava *supra*, è materiale di provenienza locale che C condivide con il solo a. Nella *varia lectio* di *BdT* 80.15 è individuabile²⁶ un raggruppamento CRT (+ F) ed è inattesa, anche se non priva di alcuni riscontri con altri manoscritti e altri *corpora*,²⁷ la posizione di Sg in costellazione con E: legati, i due codici, dalla lacuna di un verso e da una lezione caratteristica. Per *BdT* 80.34 si segnalano le pochissime lezioni caratteristiche di C, che è isolabile solo per l'ordine delle strofe e per la presenza di ambedue le *tornadas*.²⁸ Nella tradizione di *BdT* 80.3 è individuabile, sempre per pochissime lezioni caratteristiche, un gruppo CM.²⁹ Infine, nella *varia lectio* di *BdT* 80.36 C è analogamente caratterizzato da alcune lezioni in comune con M.³⁰

Nell'ultimo segmento della sezione autoriale si registra un'anomalia sostanziale che evidenzia la compresenza in C delle due fonti γ e ϵ . Il copista del manoscritto narbonese, infatti, trascrive due volte l'*ensenhamen* a Goffredo di Bretagna, *Rassa, tan creis e mont'e poja* (*BdT* 80.37): nel primo caso (C^a, nella siglatura introdotta da Gouiran)³¹ in una versione significativamente diversa da quella dei manoscritti del ramo ϵ e molto

²⁴ Bertran de Born (Stimming): 48; l'edizione aggiorna quella precedente a cura dello stesso Stimming, riprendendo l'analogo giudizio di inautenticità.

²⁵ Bertran de Born (Gouiran): 300.

²⁶ *Ibi*: 90.

²⁷ Ad esempio, con H nella sezione di Giraut de Bornelh, come è rilevato da Careri 1990: 179-81.

²⁸ Bertran de Born (Gouiran): 412.

²⁹ *Ibi*: 632.

³⁰ *Ibi*: 396-7.

³¹ Il quale, correttamente, tratta le due trascrizioni come due testimonianze distinte. Per la ricostruzione, cf. Bertran de Born (Gouiran): 16-7.

vicina, per contro, a M e R;³² nel secondo (C^b) presentando un testo che è quasi perfettamente sovrapponibile a quello di ε, come si evince dall'apparato critico.³³ È dunque, questo, un indizio di una raccolta di materiali effettuata, credo, a monte dell'allestimento del canzoniere, nel luogo cioè in cui convergono tutte le fonti del codice (quella degli *unica*, la fonte CE, la fonte CR, i recuperi orientali, ecc.), con un atteggiamento che forse si può definire filologico nel senso della *recognitio*, ma che lo è meno nella *selectio* effettiva operata sui singoli *corpora*; in seguito lo scriba di C (o forse il suo antigrafo), nella fase di allestimento del manoscritto, in un caso del tutto peculiare di divergenza delle fonti, le copia entrambe, per scetticismo o per completezza. Dal punto di vista della critica esterna, poi, si noterà la serie *BdT* 80.37 e 80.26, condivisa da CDIK, unico caso in cui C presenta una sequenza analoga a quelle dei manoscritti della tradizione orientale; e va aggiunto che l'indagine della *varia lectio* per il secondo elemento della sequenza (l'altrettanto famoso *planh* per la morte di Enrico il Re Giovane) mostra una sostanziale quiescenza della tradizione: la quale, se non avvalora, nemmeno smentisce le risultanze della critica esterna.³⁴

A parte, quasi sempre staccata dalla sezione autoriale (ad eccezione che in a², dove segna l'inizio della sezione stessa, e in IK, all'interno di essa) è la celebre *Be·m platz lo gais temps de pascor* (*BdT* 80.8a), su cui molti sono i dubbî relativi all'autorialità, e tali dovevano essere già anticamente se è vero che la tradizione ha attribuito il testo a sei diversi autori: Bertran de Born (IKTa), Guilhem de Saint Gregori (ABD), Lanfranc Cigala (Cb), Guilhem Augier de Grassa (M), Blacasset (PUV), Pons de Capdoill (Sg).³⁵ Come già accennato *supra*, queste modalità di trasmissione “monadica” sono molto simili per tutti i relatori: sembra ragionevole supporre che in ε il sirventese fosse ascrivito a Guilhem de Saint

³² C^a è infatti privo della *cobla* incipitaria, aggiunge la *cobla* VI, presenta un ordinamento strofico caratteristico e un testo che concorda in più punti (*ibi*: 17) con MR.

³³ *Ibi*: 22-7; in particolare, Cb concorda con E, con il quale condivide l'ordinamento strofico, la presenza (esclusiva) della seconda *tornada* e almeno un'ipermetria (v. 53) e una lezione caratteristica (v. 54).

³⁴ *Ibi*: 238-9. Gouiran indica qui alcuni passi del testo in cui si può intravedere una convergenza di AB con CE; tuttavia, nessuno di questi luoghi ha un reale valore congiuntivo.

³⁵ Cf. Pulsoni 2001: 11. A queste attribuzioni consegnateci dalla tradizione si deve aggiungere quella moderna, congetturata in Zufferey 1987: 89-90, a Falquet de Romans o a Reforsat de Tres (o de Forcalquier).

Gregori (in ABD è contigua alla sezione di Peire Vidal, e vicina agli stessi componimenti del trovatore tolosano, in particolare *BdT* 364.14 e 364.18); in β , forse era assegnata a Bertran, anche se in proposito varrà la considerazione che i copisti, ove possibile, tendevano ad attribuire i componimenti a trovatori importanti quando si trattava, com'è il caso di *Be·m platz lo gais temps de pascor*, di materiale poetico di grande valore.

3. MONGE DE MONTAUDON

Il trovatore alverniate, com'è noto, appartiene a una generazione poetica affermata intorno all'ultimo decennio del XII secolo, successiva a quella descritta da Peire d'Alvernhe in *Cantarai d'aqestz trobadors* e a sua volta rappresentata dal Monge nel *contrafactum* di quest'ultima, *Pos Peire d'Alvernha chantat*. Nella quale, si noti a margine, è rappresentato il coevo Peire Vidal, oggetto principe dell'indagine avalliana.

Come si può osservare *infra* nella tavola 3,³⁶ la parte più consistente della tradizione è rappresentata, sul versante occidentale, da CR, mentre sul versante orientale i manoscritti latori della maggior parte di componimenti sono D-Da e IK; altri manoscritti rilevanti per numero di componimenti traditi sono a¹, E e f. Con la doppia parentesi uncinata sono indicati gli *unica*, presenti su C, a¹ e H (una sola *cobla*).

Un primo accidente generale, com'è abbastanza frequente nella tradizione occitanica, riguarda le attribuzioni: si nota infatti che alcuni codici assegnano erroneamente al Monge un complesso di quattro canzoni, e in particolare tre di Gausbert de Poicibot (*BdT* 173.3 in a¹, 173.4 in CR, 173.12 in Da); inoltre, in f, una canzone del Monge è attribuita a Gausbert: queste oscillazioni, quale che sia la loro provenienza remota, si spiegano per contiguità tra le sezioni dei due trovatori in uno stadio antecedente della tradizione, di cui alcuni manoscritti recano traccia più o meno diretta (mi riferisco, ad esempio, a ACDEFLS, nei quali la sezione di Gausbert de Poicibot segue o precede quella del Monge; in L, peraltro, si tratta di un componimento anonimo, *BdT* 305.1, che immediatamente precede la sezione di Gausbert).

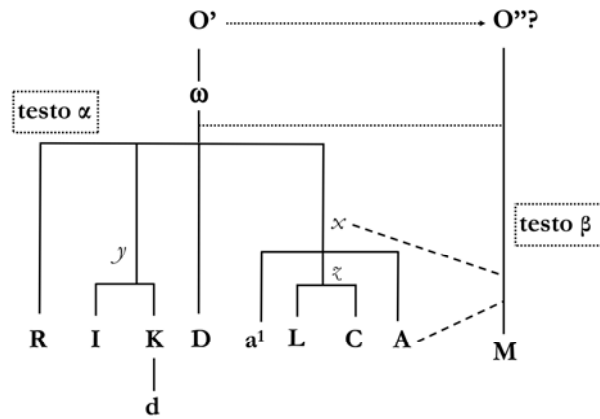
³⁶ In questo capitolo anticipo alcuni dei materiali di lavoro dell'edizione critica del *corpus* del Monge de Montaudon, che sto allestendo per il *Corpus des Troubadours*, progetto coordinato dall'Institut d'Estudis Catalans sotto la direzione di Vicenç Beltrán e di Tomàs Martínez Romero.

Un'osservazione piú diretta dei materiali consente di valutare la maggiore omogeneità del *corpus* del Monge e di intravedere alcune delle costanti già messe in luce da Viel e Barachini nei loro contributi; macroscopica, una volta di piú, appare la posizione di C come raccoglitore e, qui, quasi “selettore” di materiale poetico: un atteggiamento che sembra ipertrofico e che fa di esso, in pratica, il costituente del *corpus* stesso, in quanto latore di 16 delle 19 liriche. Restano esclusi dalla sezione di C gli *unica* di a¹ e H – in H una sola *cobla*, peraltro – e il componimento 305.11a, prosecuzione “narrativa” di *BdT* 305.11, che potrebbe essere stato ritenuto spurio per un'alterazione dello schema metrico-rimico (una “variazione in corsa” di uno schema zagialesco a rima fissa: virato, esattamente a metà della *pièce*, in uno schema a *coblas singulares*).

Fatta eccezione per alcuni lievi ritocchi all'ordinamento dei componimenti, riconosciamo nella successione di C almeno tre segmenti, che corrispondono ad altrettante seriazioni di componimenti in altri testimoni della tradizione. Il primo segmento, quello di apertura, combina materiali di probabile provenienza ϵ : la serie *BdT* 305.16, 14, 4, 3, [2], 1, 6 è la stessa, con diversa sequenza, con cui si apre la sezione del Monge in IK (*BdT* 305.1, 14, 4, 16, 6, 3); in posizione di preminenza C pone la galleria satirica *Pos Peire d'Alvergn'a chantat* (*BdT* 305.16), a differenza di IK, e a seguire un gruppo piuttosto coeso di canzoni; alla sequenza si aggiunge la canzone 2, che C condivide con a¹, selezionata con ogni evidenza per l'identità di clausola nell'*incipit* (*Aissi com cel*). Gli stessi materiali possiamo vedere, in serie piú brevi, in altri prodotti della costellazione ϵ come A (305.3, 305.1, 305.4, 305.14), B (305.3, 305.1, 305.4), D (305.4, 305.14, 305.1, 305.3), T (305.4, 305.14, 305.3, 305.1).

Il riscontro ecdotico a queste risultanze è poco flagrante, a causa della complessiva quiescenza della tradizione: una quiescenza che, aggiungo, è tale non solo per l'assenza di errori direttivi ma anche per la scarsità di lezioni caratteristiche che individuino raggruppamenti di manoscritti noti. Parziali eccezioni a questa regola sono rappresentate dai testi piú noti del Monge, cioè dalla canzone *Aissi com cel qu'a estat ses seignor* (*BdT* 305.1), notissima ai compilatori dei canzonieri,³⁷ e dalla galleria satirica. La tradizione di *BdT* 305.16, si dispone come nello stemma qui riprodotto:

³⁷ È trådita infatti, complessivamente, da 18 testimoni.



In questa configurazione, quale che sia la situazione dei piani altissimi (che M cioè rappresenti un secondo intervento autoriale o, piú semplicemente, rappresenti da solo la famiglia β), C condivide errori guida con tutti i mss. del ramo ϵ ; R, per contro, è in posizione estremamente isolata e portatore di un numero molto alto di *lectiones singulares*.³⁸ Nella tradizione di *BdT* 305.1, invece, osserviamo un raggruppamento C + IK in almeno due occasioni, per una lezione caratteristica al v. 49 e per la presenza della *cobla* VI.³⁹

Un segmento intermedio è invece quello rappresentato da *BdT* 305.11 e 305.12, coppia che C condivide con ADEIKR: l'indagine della *varia lectio* mostra che le due tradizioni, orientale e occidentale, paiono in questo caso correre parallele (CER *vs.* DaIK, con l'aggiunta di N per *BdT* 305.012) senza che sia possibile intravedere tangenze ecdotiche di qualche rilevanza. Al punto che la tradizione occidentale ignora *BdT* 305.11a, trådito invece da DIK: come già si accennava, esso è la continuazione narrativa, già nell'*incipit* (*Quan tuit aqist clam foron fait*), di quanto è raccontato in *BdT* 305.011 (*L'autre iorn m'en pogeï e·l cel*), dove San Giuliano Ospitaliere si lamenta (dove, appunto, il riferimento ai *clam* avve-

³⁸ L'errore comune che caratterizza il ramo α è la lacuna della *cobla* XV, sanata attraverso l'interpolazione della *cobla* V di *Cantarai d'aqestz trobadors* di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323.11); in questa situazione, R si distingue dagli altri manoscritti per la sua attitudine a innovare, presentando in molti luoghi del testo *lectiones singulares* (vv. 10, 11, 16, 23, 46, 54, 77, 82, 89).

³⁹ Come si rileva nella recente proposta editoriale di Burgassi 2012: 32 (per il v. 49) e 41 (per la *cobla* VI).

mon); nella tabella che segue, segnalo l'intertestualità che lega *BdT* 305.7 (la cui tradizione è ACRF) a *BdT* 305.11a (tradizione DIK).⁴²

BdT 305.011

Quan tuit aquist clam foron fait
(vv. 81-85)

«Peitz an faitz, non avez auzi ?
Tant nos an lo safran carzi
que, Oltramar,
o conteron li pelegrin.
Be'n dei clam far!»⁴³

BdT 305.007

Autra vetz fui a parlamen
(vv. 1-8)

Autra vetz fui a parlamen
e-l cel, per bona ventura;
e feiron li vout rancura
de las dompnas qe-is van peignen:
q'ieu los en vi a Dieu clamar
d'ellas, q'ant faich lo teing carzir,
ab qe-is fant la cara luzir,
del teing, c'om degr'en els pauzar.⁴⁴

La *cobla* incipitaria di *Autra vetz fui a parlamen* richiama direttamente, con l'uso del verbo *carzir*, il contenuto della penultima *cobla* di 11a, in una sorta di *capfinidura*; altrove, ho avuto modo di ipotizzare che i componimenti “paradisiaci” del Monge costituiscano una sorta di “politico”, in cui i legami di ambientazione e tema si saldano al dato metrico: certa mi pare essere, perlomeno, la filiera metrica e intertestuale che lega 11 a 11a e, infine, a 7. Un ultimo indizio riguarda i vv. 13-4 di *L'autrier fui en Paradis*, tenzone fittizia che è parte di un fittissimo dialogo intertestuale, in unità di tempo se non di luogo, con il sirventese di Bertran de Born *Be'm plai lo chantars e-l ris* e con la canzone folchettiana *Ja non volgra q'hom anzis*: queste *pièces*, unite nell'intento encomiastico per il ritorno di Riccardo Cuordileone dalla prigionia in Germania, condividono oltre allo schema metrico (Frank 1953-1957: n° 541:2) una percentuale elevatissima – anche se non sistematica – di rimanti e un'interessante serie di *lo-*

⁴² Il testo di *BdT* 305.7 è in Mantovani 2005: 224, quello di *BdT* 305.11a è in Mantovani 2009b: 196; il rapporto intertestuale è mostrato *ibi*, a p. 177.

⁴³ “Hanno fatto di peggio, non avete sentito? Ci han fatto tanto rincarare lo zafferano che, in Terrasanta, lo raccontarono i pellegrini. A buon diritto devo lamentarmi!” (la traduzione alinearè è in Mantovani 2009b: 198)

⁴⁴ “Un'altra volta fui in cielo a conversare, per buona sorte; e le statue fecero rimostranze riguardo alle donne che si dipingono il volto: e io le vidi lamentarsi con Dio delle donne, che hanno fatto rincarare il trucco; poiché fanno risplendere il viso con il trucco che si dovrebbe posare su di esse”. Per la traduzione, cf. Mantovani 2005: 234.

ci intertestuali;⁴⁵ significativo potrebbe essere, ai fini del ragionamento che stiamo svolgendo, il fatto che C, per colmare la lacuna del v. 13 (condivisa con ER) ricostruisca *ex libro*, utilizzando un rimante (*sofranba*) assente dalla *varia lectio* della tenzone del Monge ma che è utilizzato come rimante dagli altri due componimenti, non presenti in C ma testimoniati da mss. del ramo ϵ ; rifacimento erroneo e maldestro, perché i vv. risultano invertiti di posizione. Si osservi la seguente tabella:

<p><i>BdT</i> 305.12 <i>L'autrier fui en Paradis</i> vv. 9-16 «Seigner, estat ai aclis en claustra un an o dos, per c'ai perduz los baros; sol quar vos am e-us servis me fan lor amor estraigna. En Randos, cui es Paris, no-m fo anc fals ni gignos; el, e mos cors, cre que:n plaigna».</p>	<p>Ricostruzione erronea del verso in C, omesso da ER</p> <p>Senher estat ai aclis en claustra un an o dos per qu'ay perduz los baros sol quar vos e-us servis. En Randos cuy es Paris vas cuy nulhs bes non sofranha, no fo anc fals ni ginhos, e crey que mos cors elh planha.</p>
--	--

La sintesi che posso tracciare per tutti questi dati è quella che C (o forse il suo antografo) abbiano potuto trarre dalla tradizione orientale una serie di materiali “utili”: si spiegherebbero con ciò la situazione testuale di *Antra vetz fui a parlamen* e l'intervento *ex libro* appena segnalato. Originariamente, in $\epsilon + \beta$ dovevano circolare tutti i componimenti “paradisiaci” del Monge, che sarebbero giunti in C per quella mediazione: 11a, ritenuto spurio per ragioni metriche, è stato poi escluso dalla silloge narbone-se nel corso del suo allestimento.

Arriviamo così all'ultimo segmento di C, notando una sequenza di componimenti – *BdT* 305.10, 305.9, 305.8, 305.13, 305.5 – di tradizione evidentemente occidentale: due *unica* (8 e 13), due componimenti (9 e 5) di tradizione CE, e un solo componimento, *l'enueg Fort m'enoja, so auszes dire*, che ha tradizione condivisa orientale-occidentale (CDIKR); la dislocazione di questi componimenti, come è stato notato da Massimiliano De Conca, risulta tipica di C, che tende a collocare a fine sezione gli *unica* e i testi condivisi con mss. autoctoni (E e R): così avviene, ad esempio, per Gaucelm Faidit, Raimon de Miraval, Peirol, Arnaut de

⁴⁵ Mi sono occupato di questo particolare dialogo intertestuale in Mantovani 2009a; la segnalazione del rifacimento del v. 13 in C è a p. 215.

Maruelh;⁴⁶ e così pure in Marcabru, ma con *variatio*, ovvero all'inizio e non alla fine della sezione;⁴⁷ per la sezione del Monge è poi significativa la coerenza di genere e tematica: sono tutti *enuesgs*. Aggiungo che per *BdT* 305.010, rappresentato anche dalla tradizione orientale, lo stemma è bipartito in due famiglie (CR vs. DIK) ben segnate da errori e lezioni caratteristiche: non sarà dunque casuale, forse, la collocazione del testo fuori dalle sequenze che C mostra di condividere coi manoscritti della tradizione orientale.

4. GAUSBERT DE POICIBOT

Il *corpus* del trovatore limosino è costituito da 15 componimenti, dei quali 13 canzoni e due sirventesi.⁴⁸ Una prima osservazione riguarda la disposizione della sezione all'interno dei canzonieri: come già ho accennato *supra*, è notevole il numero di codici in cui Gausbert è trascritto contiguamente a quella del Monge de Montaudon (ACDEFLS), come se le due sezioni formassero, in alcune fonti, un'unica sequenza (si spieghino, così, le già evocate oscillazioni attributive);⁴⁹ altri autori che appaiono frequentemente contigui a Gausbert sono Guilhem Augier Novel-la (DIK), Pons de Capdoill (NPa¹), Raimon Jordan (FIK), Uc Brunet (in ADHV).

In questa tradizione, leggermente più circoscritta rispetto a quella del Monge de Montaudon, i manoscritti mostrano una sostanziale compattezza: prendendo come campione, al solito, la sezione autoriale in C, si può immediatamente notare un segmento iniziale, composto da *BdT*

⁴⁶ Cf. De Conca 2003: 285.

⁴⁷ *Ibi*: 289.

⁴⁸ Dall'indagine escludo, intenzionalmente, i due *unica* traditi dal ms. BNF fr. 20050 (X = U fr).

⁴⁹ Non mi spingerei a ipotizzare, sulla base di questo, una fonte comune, secondo vorrebbe León Gómez 2012: 40, che immagina una fonte comune a CE sulla base delle successioni di autori (in C Marcabru, Peire d'Alvernhe, Monge de Montaudon e Gausbert de Poicibot; la stessa sequenza è in E ma senza Peire d'Alvernhe); è peraltro vero che, così come esistono raccolte ordinate a partire dallo stesso autore – le gröberiane Peire d'Alvernhe/Giraut de Bornelh/Folquet- Sammlungen, su cui ha precisato Avalle 1993: 69-70 – esistono sequenze di autori che si ripetono identicamente anche in canzonieri appartenenti a tradizioni opposte, ad esempio in CIK, come ha notato Saviotti 2008: 55.

173.6, 173.1, 173.11, 173.14, i cui elementi ricorrono – con l'aggiunta di 173.2 e 173.3 e con accidentali sottrazioni – in molti altri codici, sia occidentali sia orientali: la serie si presenta completa⁵⁰ in ADIKT e priva di un elemento in GHN (manca, in G, 173.1; in H manca 173.14; in N manca 173.3); in E, essa è priva di 173.2 e 173.11; Ra¹ presentano la coppia 173.6 e 173.14 (il solo R, a parte, presenta la coppia 173.11 e 173.3, in una sezione distinta del codice e dopo una coppia – 173.7 e 173.13 – condivisa con C); interessante è poi U, canzoniere italiano di tradizione, prevalentemente, *y*, che presenta gli stessi materiali di R uniti in un'unica sequenza: con il parziale conforto, come vedremo, della *varia lectio*.

A questa prima serie, C fa seguire materiale prevalentemente locale: *BdT* 173.7 (tradizione *y*, CER) e 173.13 (CR), quindi l'*unicum* 173.15; alternate a 173.2 e 173.3, che hanno una tradizione allargata, seguono poi altre poesie di tradizione occidentale: 173.9 (CR) e 173.8 (CHV);⁵¹ vi è, pure, l'inserimento di *BdT* 155.9, che è assai probabilmente da attribuire a Folchetto, pur nella formula dubitativa elaborata da Squillacioti.⁵²

Restano a margine, nel complesso del canone di Gausbert, alcuni componimenti che nella tradizione orientale circolano staccati dalla sezione autoriale: i due sirventesi *Ara quan l'iverms nos laissa* (*BdT* 173.1a) e *Gasc, pecs, laitz joglars e fers* (*BdT* 173.4), il primo di dubbia attribuzione, il secondo quasi certamente da assegnare a Gausbert;⁵³ quindi la canzone *S'eu vos voill tan gen lauzar* (*BdT* 173.12), di tradizione β , su cui analogamente è stato sollevato qualche dubbio di autenticità.⁵⁴

⁵⁰ Cf. *infra*, tavola 4.

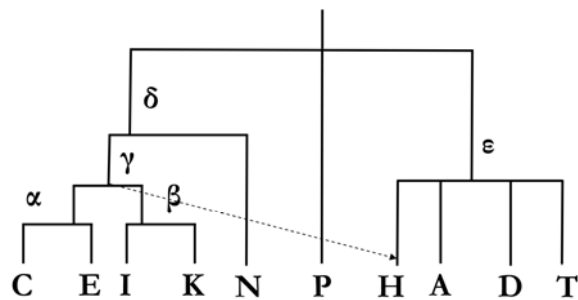
⁵¹ H qui utilizza una fonte *y*, come osserva Careri 1990: 209.

⁵² Folquet de Marselha (Squillacioti): 45; nota Squillacioti che, pur nell'incertezza, è il solo C ad attribuire la canzone a Gausbert de Poicibot e che, probabilmente, le fonti presentano punti di contatto tra i *corpora* dei due autori, se è vero che P, ad esempio (cf. *infra*, tavola 4) attribuisce a Folchetto, con rubrica, due dei componimenti di Gausbert, 173.11 e 173.3.

⁵³ *BdT* 173.4 è, come si accennava *supra*, attribuito al Monge de Montaudon da CR.

⁵⁴ Per la tradizione β , cf. Careri 1990: 169 e 209. Sull'attribuzione, come è notato nella *BEdT*, Shepard si è perlopiù basato su un mero criterio numerico – cf. Gausbert de Poicibot (Shepard): IX; Gausbert de Poicibot (Gambini): 30 assegna, prudenzialmente, il testo a Gausbert tra le canzoni di attribuzione non univoca. Dei cinque relatori, il *Liber domini Alberici* (Da) assegna la canzone al Monge de Montaudon, G non dà alcuna attribuzione; pur nell'attribuzione a Gausbert HIK collocano il testo, come si è

L'indagine della *varia lectio* risulta indispensabile, per questo *corpus*, a gettare qualche lume sulle possibili fonti. Il materiale poetico, infatti, ricorre in modo piuttosto omogeneo in quasi tutti i rappresentanti, sia occidentali sia orientali e potrebbe forse essere ascritto a una lontana fase archetipica, quella che il canone di Avalle 1993: 102 definisce “codice antico”; altra possibile interpretazione per questa distribuzione è l'ipotesi, già proposta, di un recupero di materiale orientale nella tradizione occidentale. In tal senso, il caso più interessante è senz'altro quello di *Amors, s'a vos plagues* (173.1) elemento di una delle serie comuni a C + IK, nella cui tradizione vediamo C (con E) condividere una lezione *deterior* con IK al v. 2, lezione che si sarebbe originata nell'antigrafo comune (γ) a seguito di un guasto meccanico;⁵⁵ i rapporti tra i codici sono delineati da Gambini attraverso il seguente stemma:



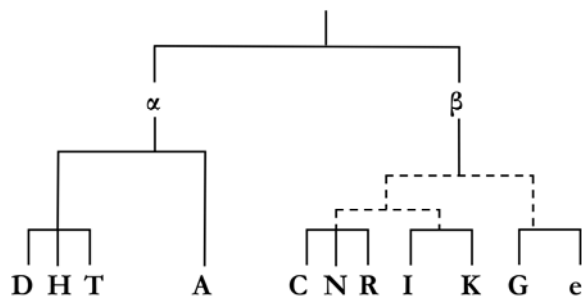
Notevolissima è qui, tra l'altro, la posizione di P, che trascrive la canzone in una differente sezione del codice (P³) rispetto agli altri componenti di Gausbert (allocati in P²), e con una differente rubrica; indizio, come osserva Gambini, della possibile dipendenza di 173.1 da una fonte alternativa.⁵⁶ P in realtà, nota sempre Gambini, sembra più vicino a δ che a ϵ , ed è lasciato isolato nello stemma perché l'unico tratto sostanziale che lo avvicina a manoscritti di quel ramo (in particolare CEN) è l'omissione della prima *tornada*, lacuna che – com'è ovvio – può avere

detto, in posizione “sospetta”, staccato dalla sezione autoriale (H) oppure in ultima posizione nella sezione (IK).

⁵⁵ Gausbert de Poicibot (Gambini): 52 e 64 (nota al v. 2). Le sigle delle famiglie sono qui, ovviamente, assegnate in modo casuale.

⁵⁶ *Ibi*: 15-6; la rubrica in questione è *Lanbert de Ponzibech* in luogo di *Gaubert* della prima sezione. Per la presenza di fonti distinte nelle due sezioni di P, cf. Folquet de Marselha (Squillaciotti): 21 ss.

carattere poligenetico.⁵⁷ Interessante è anche la *varia lectio* della canzone *Be·s cuget venjar Amors* (173.2), nella quale una famiglia β è individuata attraverso un gruppo di quattro lezioni «inferiori rispetto alle lezioni concorrenti»;⁵⁸ si veda il seguente stemma:



Al di fuori della serie condivisa con IK, C (con R) mostra dunque di essere vicino, una volta di più, a manoscritti del ramo orientale; il ramo α , inoltre, è quasi perfettamente sovrapponibile al ramo ϵ individuato nella *varia lectio* di *BdT* 173.1. Meno decisivo, ma comunque interessante è il caso di *Merces e chanzimen* (173.6), in cui un gruppo ACDE è ben individuato, nella parte conclusiva del componimento da una trivializzazione e dall'erronea ripetizione di un rimante (rispettivamente, vv. 55 e 61); la coppia CE, per le prime *coblas*, sembrerebbe invece vicina a IKN, ma solo per la condivisione di varianti adiafore;⁵⁹ un gruppo HT α pare intermedio tra ACDE e IKN (più vicino, però, a IKN); si ha, infine, un ulteriore gruppo GRU α , mentre non classificabili paiono FV. Non offrono pari risultanze i rilievi ecdotici sugli altri due elementi della serie

⁵⁷ Così Gausbert de Poicibot (Gambini): 53: «l'innovazione [l'omissione della *tornada* in NP] può (...) essere avvenuta per cause indipendenti, non è infatti infrequente che uno scriba decida di tralasciare il congedo, ancor più se il componimento ne attesta più d'uno; in questo caso tuttavia, per il gioco delle rime, sarebbe stato forse più logico eliminare il secondo. La situazione complessiva dei testimoni per la prima *tornada*, che vede un'altra coppia di codici (CE) omettere questi versi, per sostituirli con altri sicuramente interpolati, mi fa comunque pensare a una vicinanza di questi quattro manoscritti, anche se non è detto che abbiano avuto un'unica linea di derivazione».

⁵⁸ *Ibì*: 260; che hanno cioè, si lascia intendere, valore congiuntivo proprio in virtù del loro numero. La sigla β , nota Gambini (*ibid.*), «fa naturalmente pensare alla fonte β individuata da A Valle: in effetti è proprio questa l'area cui sembrano appartenere i sette testimoni».

⁵⁹ *Ibì*: 135-6.

CIK: nella *varia lectio* di *S'ieu anc jorn dis, clamans* (173.11) «pressoché la totalità delle varianti erronee riscontrabili sono lezioni singolari, oppure congiungono una coppia o un terzetto di codici»;⁶⁰ è comunque (anche se debolmente) individuato un gruppo ADHT, già osservato in precedenza. Simile è la situazione di *Una grans amors corals* (173.14), nella cui tradizione, molto quiescente, è possibile stabilire niente piú che piccoli apparentamenti (IKN, GL, RUa; risultano non valutabili, stemmaticamente, ACDEPT α). Ugualmente, per *BdT* 173.3 (*Car no·m abelis solatz*, estranea alla serie CIK ma parte della serie ϵ ADIKT, cf. *supra*), la tradizione si rivela estremamente povera di *loci* con valore direttivo, ancorché composta da 16 relatori, e mostra solo pochi raggruppamenti possibili in basi a varianti (DIK, CQUa¹).⁶¹

5. GUILHEM DE SAINT-DIDIER

Il corpus di Guilhem de Saint-Didier (o Leidier) comprende 16 componimenti: accanto a 11 canzoni vi sono due *tensons fictives* (una delle quali, *BdT* 234.8, è di attribuzione dubbia),⁶² un *planh* (per la morte dell'amico Badocs), una canzone religiosa e una parodia anticortese, in forma di canzone. L'osservazione della tavola dei componimenti (*infra*, tavola 5) consente di isolare alcune serie ricorrenti: assumendo come esemplare, ancora una volta, la sezione autoriale di C, notiamo inizialmente una sequenza che comprende *BdT* 234.7, 234.6, 234.3 e 234.4, in cui 234.7 e 234.4 (a loro volta presenti, in coppia, nella sezione autoriale in IK) “incorniciano” 234.6, 234.3, componimenti presenti in una serie binaria in IK; la stessa coppia di canzoni (6 3) è presente anche in R. Un secondo segmento, in C, presenta materiali eterogenei (anche tematicamente): delimitato dall'interpolazione di due componimenti del nipote di Guilhem, Gauceran de Saint-Didier (*BdT* 168.1a e 168.1), esso comprende, oltre a due canzoni caratterizzate da un'ampia tradizione (*BdT* 234.5 e 234.11, due poesie di tradizione autoctona – la già citata tenzone fittizia 234.8 (CR) e la canzone 234.9 (CRV) – e la canzone religiosa 234.2, *uni-*

⁶⁰ *Ibi*: 311.

⁶¹ *Ibi*: 79.

⁶² In Guillem de Saint-Didier (Sakari) non è inclusa neppure tra le poesie di attribuzione controversa; lo stesso Sakari, in alcuni contributi successivi all'edizione (in particolare, cf. Sakari 1957 e 1992a), assegna la *pièce* a Peire Duran.

cum del manoscritto. L'ultimo segmento comprende un terzetto di poesie – *BdT* 234.14, 234.1 e 234.16 – per le quali si può immaginare, incrociando il dato della tradizione esterna con quello ecdotico, una circolazione locale (la sequenza 234.14 234.1 è condivisa da CR, quella 234.1 234.16 da Cf; la tradizione di 234.1, poi è limitata ai soli CRf). Nei manoscritti del ramo occidentale è, poi, ben testimoniata la coppia *BdT* 234.4, 234.16, che compare in RSgfa², e la coppia 234.16 234.7, che compare il GQ.

L'escussione della *varia lectio* consente di rilevare, in proposito, qualche dato interessante: per 234.14, il gruppo CR è ben individuato da una serie di errori (al v. 33, un errore comune che congiunge anche Ta²; quindi ai vv. 10, 12, 23, 28, 34);⁶³ così anche per 234.16, dove CR (+ M) «sont étroitement apparentés», legati da errori e lezioni caratteristiche.⁶⁴ Analogamente, GQ concordano sia nella seriazione dei componimenti sia nella *varia lectio*: in 234.16 uniti dalla lacuna di un verso e dalle lezioni caratteristiche dei vv. 1, 3, 12, 31, 33, 35 e 36;⁶⁵ in 234.7 segnati da errori e lezioni proprie ai vv. 2, 4, 6, 22, 29, 40, dalla presenza di una *tornada* apocrifia (che lega i due manoscritti anche a CO), da un'ipermetria (v. 39, comune anche a O) e dalla lezione caratteristica del v. 21 (condivisa, qui pure, da O).⁶⁶ Qualche legame tra la *varia lectio* di CR e la tradizione orientale emerge, soprattutto, per i componimenti che appartengono al segmento iniziale del canzoniere narbonese: in 234.3 R (perlopiù legato a V ai vv. 12, 14, 27, 31, 35) concorda in lezioni caratteristiche con AD ai vv. 19-20, 37 e 38, nonché al v. 24, dove la concordanza include anche C.⁶⁷ In 234.4 è C, legato stemmaticamente a MORTUVa², a condividere lezioni caratteristiche con IKL in due punti del testo, ai vv. 4 e 44.⁶⁸ Nella *varia lectio* di 234.6, in cui si costituisce un gruppo CGa² (i mss. condividono una *tornada* apocrifia e alcune lezioni caratteristiche, ai vv. 21, 43 e 46) è notevole la posizione di Rf, legati a DIK da una lezione *deterior* (v. 15) e da un'ipometria (v. 41).⁶⁹ Il caso piú eclatante è quello della canzone *Dompna, ieu vos sui messatgiers* (*BdT* 234.7), di cui R dà

⁶³ Guillem de Saint-Didier (Sakari): 141.

⁶⁴ *Ibid.*: 153.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*: 96.

⁶⁷ *Ibid.*: 53.

⁶⁸ *Ibid.*: 68-9.

⁶⁹ *Ibid.*: 90.

una doppia trascrizione in due punti del manoscritto (differentemente da quanto avviene in C per Bertran de Born, cf. *supra*, dove le due copie di *BdT* 80.37 sono scritte consecutivamente); Sakari, giustamente, tratta le due copie (R¹ e R²) come due testimoni distinti e osserva che, se R¹ è organico alla tradizione occidentale (è legato, infatti, a CGMOQVa2), la collocazione stemmatica di R² è coi manoscritti del gruppo ε (ABDIK, con l'aggiunta di Sg), dei quali segue, in particolare, AB.⁷⁰ In aggiunta a questo, si noterà anche che IK concordano con C in due luoghi del testo, in errore al v. 31 e in una lezione caratteristica al v. 18.⁷¹

6. BREVE NOTA CONCLUSIVA

L'indagine di *corpora* "regionali", posto che questa aggettivazione sia intesa, almeno per ora, in senso estensivo,⁷² ha consentito l'osservazione di dinamiche della tradizione per molti versi analoghe a quelle messe in luce da Riccardo Viel per Giraut de Bornelh e da Giorgio Barachini per Peire d'Alvernhe. In modo, tuttavia, più episodico che sistematico, soprattutto nel caso del *corpus* più esteso, quello cioè di Bertran de Born: dove i materiali, a differenza che nei *corpora* del Monge de Montaudon e di Gausbert de Poicibot, appaiono più frammentati che intenzionalmente disposti (anche in C, che sembra faticare a trovare, per il *corpus* di Bertran, un ordinamento convincente); si ha così l'impressione che alla base dell'allestimento dei manoscritti linguadociani – di R, ma anche di C – vi sia un'accettazione più passiva che attiva delle fonti, tanto di quelle locali quanto di quelle orientali. E che l'atteggiamento filologico somigli, maggiormente, a una straordinaria attenzione alla raccolta capillare dei materiali, in direzione solo programmaticamente storico-antologica.

Dario Mantovani
(Università degli Studi di Milano)

⁷⁰ *Ibid.*: 96

⁷¹ *Ibid.*

⁷² In attesa, cioè, di un allargamento del campo di indagine che dovrà, di necessità, verificarsi, e di altrettanto necessarie delimitazioni in senso storico e geografico.

RIASSUNTO: Seguendo le linee guida indicate nella sua introduzione da Viel, l'autore analizza il corpus di alcuni trovatori regionali, attivi cioè in area aquitano-alverniate negli stessi anni in cui fu attivo poeticamente Peire Vidal. L'indagine sulla tradizione di Bertran de Born, del Monge de Montaudon, di Gausbert de Poicibot e di Guilhem de Saint-Didier è incentrata, in particolare, sul recupero di materiale poetico della tradizione orientale da parte dei manoscritti languadociani C e R.

PAROLE CHIAVE: trovatori regionali, Bertran de Born, Monge de Montaudon, Gausbert de Poicibot, Guilhem de Saint-Didier, canzonieri C e R.

ABSTRACT: Keeping to the main principles outlined by Viel in his introduction, the author reviews the corpus of a few regional troubadours, working in the Aquitaine-Auvergne region at the time of Peire Vidal's production. The analysis of the tradition of Bertran de Born, Monge de Montaudon, Gausbert de Poicibot and Guilhem de Saint-Didier is mainly focused on how the Occitan manuscripts C and R reuse poetic material stemming from the Eastern tradition.

KEYWORDS: regional troubadours, Bertran de Born, Monge de Montaudon, Gausbert de Poicibot, Guilhem de Saint-Didier, chansonniers C and R.

APPENDICE

Bertan de Bom/1

A	B	C	D	De	E	F	G	J	I	K
tenzoni [189] vid.vers.A	GSDid [113d] vid.vers.A	GSDid [136e] 38	GSDid [119d] 34	RbAr [256e] 2	Alb [97] 31	cobles espas [62s] vid.vers.A	PglLuz [107d] 10	coblas [146] D'V	PCard [174s] vid.vers.A	PCard [159s] vid.vers.A
21	2	46	38	7	42	razo+1	21	25	25	23
12	26	46	38	37	15	razo+20	21	28	28	28
26	9	29	23	30	37	razo+31	[108s]	8	8	36
20	38	35	28	4	26	razo+2	PBaI	36	36	8
37	81.001	37	8	[257]	32	razo+35		39	39	39
44	32	23	36	U.S.Cire	20	razo+33		9	9	9
11	31	32	29		9	razo+32		5	5	5
9	15	20	21		2	razo+44		4	4	4
33	[116e] GHFg	7	39		[102]	razo+13		43	43	43
38	34	28	31		BnVent	razo+8		30	30	30
23	PVid.364.014	28	15		[210]	razo+34		22	22	22
28	[123d] 8s (GSGreg)	9	37		vid.vers.B	razo+19		8s	8s	8s
8	[123d]	41	2			razo+12		10	10	10
29		44	2			razo+15		10	10	10
39		33	32			razo+38		11	11	11
19		14	35			razo+37		3	3	3
32		15	44			BBoMfils.81.001(*)		11	11	45
35		34	13			razo+20		45	45	razo+21
13		3	2			razo+26		razo+29	razo+29	razo+29
2		36	19			9		razo+31	razo+31	razo+31
5		37(*)	33			10		razo+2	razo+2	razo+2
5		37	12			4		razo+35	razo+35	razo+35
31		5	5			30		razo+33	razo+33	razo+33
15		[165] AmBd	[125s] Giberg			[101v] Antonino		razo+32	razo+32	razo+32
[197] Gnduc		Glauder [342s]						razo+44	razo+44	razo+44
PVid.364.014		PVid.364.014						razo+15	razo+15	razo+15
PVid.364.018		8s (LunCg)						razo+12	razo+12	razo+12
[213v] 8s (GSGreg)		[34d] AmCat						razo+15	razo+15	razo+15
[214r] AmPeg		[142s] Adlor						razo+38	razo+38	razo+38
								razo+37	razo+37	razo+37
								razo+26	razo+26	razo+26
								razo+20	razo+20	razo+20
								razo+34	razo+34	razo+34
								BBoMfils.81.001(*)	BBoMfils.81.001(*)	BBoMfils.81.001(*)
								[170s]	[170s]	[170s]
								RchC-de-L	RchC-de-L	RchC-de-L

Gausbert de Poitbot

A	C	D	Da	E	F	G	H	I	K	L	N	P	Q	R
MoMont [1154] 3 6	MoMont 4(MoMont) [189v] 6	MoMont [46r] 6 2 14 14 11 11 1 1 13 UcBann	MoMont [167r] 12(MoMont) GUss	MoMont [159] 1 14 3 6 8 10 UcSCare	RanJord [33r] 6 MoMont	Pist [103v] 2 14 11 6 6 [106r] PGillus	RanMir [16v] 6 2 11 11 3 [18r] UcBann	GISDid [89r] vida 1 14 3 6 1 2 2	GISDid [64r] vida 1 14 6 6 1 3 2	MoMont [37v] 14 [38r] GITor	DPrad [211r] 6 14 11 1 1 GISD4.234.095 GISD4.202.009 [214r] PoCapd	FqMars RigBerb.421.010(FqMars) RigBerb.421.005(FqMars) [10v] 11(FqMars) 3(FqMars) 14 14 AmnPeg.10.014 AmNPeg	Petrol [78r] 3(Petrol) Petrol	MoMont [3r] vida Cadenet [19v] 4(MoMont) MoMont RanDurf [28r] 6 14 Giberg EgPal [37v] 9 7 13 11 1 2 [38r] BatRev

S	T	U	V	a1	a2	f	w
MoMont [225] 7 11 [227] GICab	GrBann [112r] 1 3 11 14 2 6 AmBel	RYZaq [79r] 6 14 11 [83r] PKanTol	AmDan [104r] 8 6 [104r] UcBann	REvar [208] vida 14 6 [213] PoCapd	MoMont [46r] 3(MoMont) MoMont	Aronimo [6r] 10 Aronimo Aronimo [285r] GsbAnn	Aronimo [283r] 14 2 [285r] GsbAnn

LE SERIAZIONI NEL PROCESSO DI FORMAZIONE DEI CANZONIERI FRANCESI: ALCUNI ASPETTI SIGNIFICATIVI*

Nell'ambito della discussione relativa alle seriazioni rilevabili nei testimoni della lirica provenzale qui ospitata, l'obiettivo di questo contributo – incentrato in realtà sulla poesia oitanica – vorrebbe essere quello di fornire alcuni spunti per un'analisi contrastiva tra alcune delle caratteristiche tipologiche delle due tradizioni liriche galloromanze. Come si vedrà, nel più stabile – ma anche meno indagato – contesto francese lo studio delle sequenze si rivela particolarmente utile nel definire la fisionomia dei materiali circolanti ai diversi livelli della trasmissione manoscritta, nonché nello spiegare alcune strategie adottate dagli allestitori per organizzare i testi all'interno dei canzonieri.

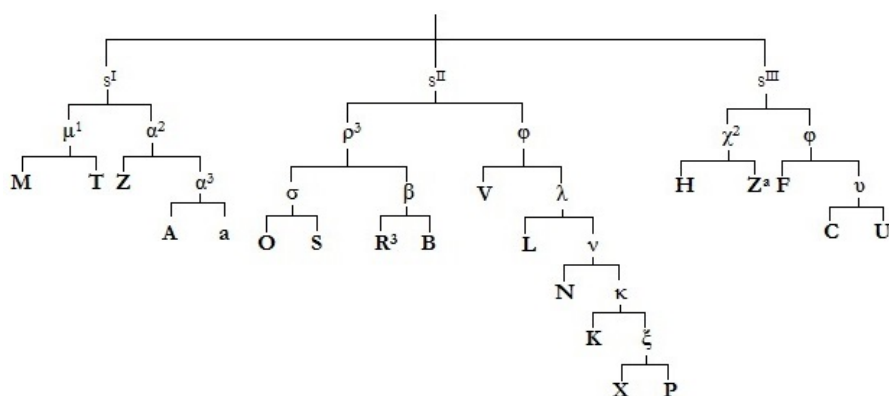
1. ALCUNE PECULIARITÀ DELLA TRADIZIONE LIRICA OITANICA IN RAPPORTO ALLA PROVENZALE

Il punto di partenza della nostra indagine non può che essere una breve disamina del contesto ecdotico nel quale collocare le sequenze di componimenti che verranno analizzate in queste pagine; una disamina utile anche a evidenziare preliminarmente alcune delle caratteristiche che maggiormente contraddistinguono la tradizione trovierica, soprattutto nei confronti di quella trobadorica.

Come noto, il primo e finora unico tentativo di razionalizzazione complessiva della tradizione lirica francese è quello esperito nel 1886 da Eduard Schwan, non a caso allievo di Gustav Gröber, il fondatore di quella che Tobler avrebbe definito di lì a pochi anni «Kritik der Samm-

* Questo contributo si inserisce nell'ambito delle attività di ricerca del progetto FIRB 2010 *Tradizione lirica romanza delle Origini (TraLiRO)*. I componimenti sono richiamati dai numeri identificativi loro attribuiti da Raynaud-Spanke 1955.

lungen».¹ L'ipotesi stemmatica generale da lui formulata, pur con alcune eccezioni o motivi di discussione,² è risultata finora sostanzialmente confermata dalla maggior parte delle analisi dedicate ai singoli *corpora* d'autore. Riporto qui di seguito la fisionomia della ricostruzione di Schwan, operando qualche piccolo ritocco sulla scorta di alcuni contributi recenti riguardanti settori circoscritti dello *stemma*.³



Lo *stemma* è dunque trifido, e individua tre articolazioni principali che si suddividono in sottofamiglie fortemente localizzate dal punto di vista geografico.⁴ Al radicamento territoriale corrisponde abitualmente la notevole stabilità delle costellazioni stemmatiche, sia all'interno dei singoli

¹ Schwan 1886. Sul contesto culturale nel quale vide la luce il fondamentale Gröber 1877 cf. Zinelli 2002.

² Si considerino in particolare le osservazioni di Barbieri 2011. Spetia 1993: 271 ritiene inoltre che i canzonieri compilati in Italia H e Z^a costituiscano una *recensio* autonoma rispetto ai tre rami di Schwan.

³ Ho provveduto a inserire nello *stemma* il canzoniere di Zagabria (Z^a), sconosciuto a Schwan (la cui vicinanza alla sezione francese del canzoniere di Modena è dimostrata da Spetia 1993). Schwan faceva inoltre derivare M e la sua tavola Mⁱ da un comune antigrafo μ² derivato da μ¹, ritenendo che le discrepanze che si rilevano tra Mⁱ e quanto effettivamente trascritto nel *Chansonier du Roi* fossero spiegabili ritenendo la tavola preparata per un manoscritto affine di M e non per M medesimo; Battelli 1993: 276-8 considera invece Mⁱ una «ipotesi di lavoro» dell'allegittore di M.

⁴ I derivati di s^I sono canzonieri allestiti in area settentrionale. La bipartizione del ramo s^{II} trova corrispettivo anche nei luoghi di produzione dei manoscritti (parigini, ma con antigrafì settentrionali, i prodotti di φ, orientali quelli di ρ³), così come quella del ramo s^{III}, da cui discendono da una parte le raccolte italiane HZ^a(χ²), dall'altra in particolare i testimoni lorenese CU (su questo settore della tradizione cf. Beldon 2004).

gruppi sia nei rapporti reciproci tra di essi, nonché la relativa scarsità del contatto orizzontale tra i diversi rami. La compattezza della trasmissione manoscritta francese risulta confermata anche dalla generale sovrapposibilità della tradizione dei testi musicali a quella dei testi verbali;⁵ dato, questo, non secondario tenendo conto dell'importanza che la simbiosi con la musica ricopre in ambito trovierico.

Almeno due caratteristiche che contraddistinguono la trasmissione lirica oitanica rispetto alla sorella occitanica risultano spiegabili tenendo conto proprio di queste sue peculiarità: innanzitutto, si registra un numero percentualmente maggiore di tradizioni localizzate, cioè di testi che vengono traditi esclusivamente da una sola famiglia stemmatica. In secondo luogo, si nota la cospicua presenza di quelle che si potrebbero definire “tradizioni scisse”: con questo termine intendo fare riferimento a quei *corpora* d'autore costituiti da componimenti appartenenti a tradizioni differenziate, ma comunque di volta in volta sempre afferenti a uno solo dei rami dello *stemma* generale di Schwan, così che la partecipazione di un medesimo testo a più recensioni risulti un'eventualità assente o puramente occasionale. Si consideri ad esempio la dislocazione del piccolo *corpus* di Baude de la Quarriere nei testimoni manoscritti:⁶

R.S. 103: KNPX
 R.S. 1349: CKNPX
 R.S. 73: MT
 R.S. 1509: T

Se si esclude la trascrizione di R.S. 1349 in C, la produzione di Baude risulta così perfettamente suddivisa tra gli esponenti di s^I ed s^{II} , senza che queste due tradizioni vengano mai a contatto.⁷

⁵ «Nel repertorio oitanico [...] la pluralità delle intonazioni associate a uno stesso componimento [...] in genere riflette la ripartizione in famiglie individuata sulla base del testo verbale: in linea di massima, si rivelano analoghe o identiche le melodie appartenenti a canzonieri imparentati e dissimili o in tutto diverse le melodie appartenenti a canzonieri riconducibili a famiglie diverse» (Lannutti 2007: 194).

⁶ Un caso particolarmente significativo in questo senso è anche quello di Colin Muset, ben descritto da Barbieri 2011: 184-5; cf. inoltre Colin Muset (Chiamenti): 28, n. 2.

⁷ Casi di questo tipo sembrano dunque supportare la ricostruzione di Schwan senza in realtà permettere di verificarla positivamente attraverso il confronto ecdotico tra le recensioni.

Episodi di questo tipo paiono dunque suggerire la generale assenza di un ordinamento complessivo delle singole produzioni autoriali a livello dell'archetipo, identificando al contrario la diffusione di raccolte parziali a partire da centri di irradiazione localizzati che attingono a materiali ancora in gran parte disorganizzati.⁸ La tradizione lirica oitanica risulta così un ambito particolarmente interessante nel quale osservare il processo di strutturazione progressiva dei componimenti in raccolte più complesse in assenza delle interferenze causate dai numerosi fenomeni perturbativi che caratterizzano invece la trasmissione manoscritta trobadorica.

Dal punto di vista dei criteri di organizzazione interna ai canzonieri, è possibile verificare che la suddivisione dei componimenti in sezioni d'autore, soluzione di gran lunga maggioritaria in ambito provenzale, interessa circa solo la metà della tradizione francese:⁹ si ritrova infatti in tutti i prodotti di s^I e nelle sezioni provviste di attribuzione dei derivati di φ in s^{II}.¹⁰ Come avremo modo di vedere meglio al § 4, i canzonieri C e O optano invece per un ordinamento alfabetico incipitario, mentre il resto delle raccolte – e, dunque, anche la quasi totalità del ramo s^{III} – pare rinunciare a criteri organizzativi coerenti. Non sarà un caso che all'almeno apparente entropia che caratterizza quest'ultimo tipo di canzonieri corrisponda la quasi assoluta mancanza delle rubriche attributive:¹¹ il dato pare assicurare che buona parte dei materiali attingibili già ai piani più alti della tradizione oitanica dovevano probabilmente circolare

⁸ Non mancano poi naturalmente, come nella tradizione provenzale, gli apporti della produzione di autori a circolazione esclusivamente o soprattutto locale: per alcune conseguenze nella pratica di allestimento dei canzonieri cf. Cepraga 2004.

⁹ Almeno a livello superficiale: cf. poi *infra*. Per una descrizione complessiva delle modalità organizzative adottate dagli allestitori dei canzonieri francesi cf. in particolare Battelli 1996 e Battelli 1999.

¹⁰ I canzonieri KNXP sono infatti bipartiti in una sezione provvista di attribuzioni e in una in cui i componimenti, senza indicazione della paternità, sono raccolti in maniera disordinata (cf. Spanke 1925 e Barbieri 2002: 58-68).

¹¹ Le ascrizioni a Moniot d'Arras che caratterizzano buona parte dei materiali di H (cf. Spetia 1997: 36-7) mi paiono spiegabili con una tipologia di svista tipologicamente affine a quella che Pulsoni 2001: 18 ha definito «errore seriativo progressivo». In U si registra invece la presenza di due sole rubriche (come si ricava dalla tavola di Tyssens 2007). Anche in ambito occitanico non mancano casi di raccolte almeno parzialmente disordinate (i grüberiani *zusammengesetzten Handschriften*), nelle quali però il tasso di testi anonimi risulta inferiore rispetto a quello che caratterizza i testimoni francesi in questione.

privi dell'indicazione della paternità. Pur trattandosi di testi prodotti in contesti geografici e ideologici in parte distanti da quelli propri della tradizione del *grand chant courtois*, mi pare da questo punto di vista indicativo il fatto che le più antiche trascrizioni conservate di liriche francesi siano adespotate.¹² Una situazione del tutto identica caratterizza inoltre anche la più antica raccolta a noi giunta di testi lirici oitanici, quella che oggi figura come foglio di guardia nel ms. Rawlinson G.22 della Bodleian Library, probabile residuo di una *Gelegenheitssammlung*.¹³

La cospicua presenza di testi adespotati già ai piani alti dello *stemma* costituisce dunque un'altra peculiarità della trasmissione lirica oitanica rispetto a quella provenzale, come noto invece decisamente refrattaria nei confronti dell'anonimato.¹⁴ Questa situazione, unita al già ricordato alto tasso di coesione interna ai rami della tradizione, mi pare permetta di spiegare il cospicuo numero di casi di vera e propria “diffrazione attributiva” ben noti a qualsiasi editore di testi trovierici: si tratta di componimenti che vengono ascritti a un autore diverso da ciascun ramo dello *stemma* – e non raramente anche dai diversi subarchetipi dei piani medi –, una situazione che si spiegherà probabilmente con tentativi “poligenetici” di attribuire una paternità a testi anonimi nelle fonti.¹⁵ Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero produrre, si consideri il caso di R.S. 1536:

MM:	Gace Brulé
KP:	Chastelain de Couci
C:	Guillaume de Viés Maison
ILOU:	--

¹² Cf. ad esempio la canzone di crociata R.S. 1548a (riguardo alla quale cf. Molk 2001 e Formisano 2009: 321-7), oppure R.S. 1439a (cf. in ultimo Careri–Ruby–Short 2011: 24-5).

¹³ Cf. Formisano 1993a.

¹⁴ Cf. ad esempio Gambino 2000 e Gambino 2002.

¹⁵ In una tradizione molto più contaminata come quella trobadorica, le rubriche attributive sono invece una delle sedi privilegiate del contatto orizzontale (cf. Meneghetti 1994: 167); ne consegue che, al contrario di quanto avviene in ambito francese, l'assenza di attribuzione all'interno di canzonieri provenzali strutturati è talvolta sinonimo dell'incertezza del copista nello scegliere tra le ascrizioni alternative che trovava nelle sue fonti (su questo punto cf. Pulsoni 2001: 15-6).

A ciascuno dei rami dello *stemma* di Schwan corrisponde dunque un'opzione attributiva diversa.¹⁶ Al § 4 avremo modo di considerare dettagliatamente un altro possibile effetto della massiccia presenza di testi adespoti nella tradizione francese.

2. SERIAZIONI PRESENTI A LIVELLO DELL'ARCHETIPO

Chiarite alcune peculiarità della tradizione lirica oitanica, possiamo ora passare all'analisi di seriazioni significative, che, collocabili a varî livelli dello *stemma*, possano illustrare i diversi stadi della progressiva strutturazione dei materiali poetici. In questo paragrafo ci occuperemo delle fasi piú antiche della tradizione, e, piú precisamente, della possibilità di individuare microstrutture di testi presenti già a livello dell'archetipo.

Tra gli episodi di questo tipo che mi è stato possibile rilevare, mi pare particolarmente degno di nota il caso della tradizione di Gace Brulé, all'interno della quale individuo tre seriazioni dal nostro punto di vista notevoli:

Seriazione 1:	
MM ^F T (= s ^I):	R.S. 772-1011-42-1638
KLNVX (= s ^{II}): ¹⁷	R.S. 42-1011-772-1638
Seriazione 2:	
MM ^F T (= s ^I):	R.S. 187-1977
KLNPVX (= s ^{II}):	R.S. 1977-187
Seriazione 3:	
MM ^F T (= s ^I):	R.S. 1465-361-1795-1414-1867
KLNVX (= s ^{II}):	R.S. 1867-1465-1795

Appurato che i rapporti stemmatici tra i testimoni implicati non identificano configurazioni anomale rispetto a quella generale di Schwan,¹⁸ si

¹⁶ Nell'apparato critico allestito da Gace Brulé (Petersen Dyggve) si rilevano però alcuni interessanti punti di contatto tra M e KLPVX, localizzati in particolare nella seconda strofa.

¹⁷ La serie R.S. 772-1638 si rileva anche in O, nonostante la sua organizzazione interna secondo un criterio alfabetico incipitario: si tratta certamente di una traccia del medesimo ordinamento condiviso dai suoi collaterali KLVNX, come risulterà chiaro sulla base di quanto si vedrà al § 4.

¹⁸ Cf. Gace Brulé (Petersen Dyggve), ove non rilevo costellazioni eccezionali in apparato.

dovrà anche rilevare che all'interno delle singole sequenze non vi sono peculiarità che possano far ipotizzare che esse si siano venute a costituire poligeneticamente nei due rami della tradizione.¹⁹ Ci troviamo dunque probabilmente di fronte a tracce di *Liederblätter*²⁰ circolanti a piani molto alti della trasmissione e poi variamente recepiti dagli allestitori dei canzonieri conservati, che, pur alterandone variamente l'ordine interno tramite interversioni o la mescolazione con materiali di altra provenienza, non ne hanno compromesso la fisionomia originaria al punto da non permetterne il riconoscimento. Queste leggere perturbazioni nell'ordinamento saranno con tutta probabilità dovute alla presenza di materiali sfasciolati, oppure a peculiari modalità di trascrizione messe in opera dagli allestitori, eventualmente legate anche alla natura del supporto materiale sul quale erano trascritti i testi.

Elenco qui di seguito qualche ulteriore episodio significativo:

Gautier d'Épinal:
MT (= s^I) KNV (= s^{II}):²¹ R.S. 1050-199

Raoul de Ferrières:
MⁱT (s^I) KNPX (= s^{II}):²² R.S. 1535-1956

Anche in questi casi lo studio della tradizione dei testi non individua alcun elemento anomalo rispetto all'abituale fisionomia dei rapporti tra i canzonieri dei trovieri (e in particolare un'eventuale parentela tra s^I ed

¹⁹ Ad esempio la condivisione del medesimo destinatario (ciò avviene solo per R.S. 1011 e 1638, entrambe indirizzate a Odin, per cui cf. Gace Brulé [Petersen Dyggve]: 37-8), l'appartenenza a un medesimo genere lirico peculiare diverso dalla canzone amorosa, la presenza della stessa lettera incipitaria – o di una serie alfabetica per lettera incipitaria –, oppure della medesima rima al primo verso.

²⁰ Ove questo termine-chiave della teoria gröberiana relativa alle modalità di formazione dei canzonieri dovrà essere inteso alla luce delle importanti osservazioni che si leggono nell'*Introduzione* di Squillaciotti 1999: 9.

²¹ Si noterà che il binomio risulta disciolto nella sezione d'autore indicata dalla tavola di M (M^f).

²² M non trascrive R.S. 1535, ma la sua presenza in Mⁱ e T, tra l'altro all'interno della medesima seriazione, porta a pensare che la sua mancanza in M sia dovuta a una banale svista.

s^{II}): tali microseriazioni dovevano dunque figurare ai piani piú alti della tradizione.²³

Mi pare importante segnalare che il riconoscimento di sequenze significative risulta possibile anche considerando raccolte non ordinate per autore; si considerino questi due casi:

Gontier de Soignies:	
T (s^I):	R.S. 480-395
$K^2N^2X^2$ (s^{II}):	R.S. 395-480
Chardon de Croisilles:	
T (s^I): ²⁴	R.S. 397-736
$K^2N^2P^2X^2$ (s^{II}):	R.S. 736-397

Qui KNPX intervengono con la loro sezione di testi anonimi, collocandosi entrambe le volte in una famiglia alternativa rispetto a quella di T:²⁵ ognuna di queste due microseriazioni potrebbe dunque essere traccia di un *Liederblatt* nel quale erano trascritte poesie di un singolo autore.²⁶

Alla luce delle caratteristiche generali della tradizione manoscritta dei trovieri esposte nel paragrafo precedente, risulta comunque chiaro che le possibilità di riconoscere ordinamenti che, sulla base del solo criterio della maggioranza stemmatica, risultino “archetipali” – ed eventualmente addirittura d’autore – sono decisamente esigue.²⁷

²³ Cf. rispettivamente Gautier d’Épinal (Lindelöf–Wallensköld), dalla cui disamina si può forse supporre la presenza di contatti orizzontali tra S e v, e, per quanto riguarda R.S. 199, Raoul de Ferrières (Trébutien).

²⁴ M ed M’ ascrivono R.S. 736 a Blondel de Nesles.

²⁵ Cf. rispettivamente Gontier de Soignies (Formisano): 27, 43, e Chardon de Croisilles (Suchier): 139, il cui giudizio mi pare piú affidabile rispetto a quello espresso da De Bartholomaeis 1906: 292 a proposito di R.S. 397.

²⁶ Sulla presenza di microsequenze d’autore in $K^2N^2P^2X^2$ cf. Spanke 1925: 272-3. Si avrà modo di individuare tracce di fonti ordinate per autore a monte di raccolte non organizzate in sezioni autoriali anche al § 4.

²⁷ Un caso significativo in questo senso è quello del Chastelain de Couci studiato da Formisano 1993b: 133-5: qui è possibile riconoscere tracce di un coerente ordinamento alfabetico dei materiali condiviso da esponenti delle famiglie s^I ed s^{II} , e dunque risalente al livello dell’archetipo (l’indipendenza di s^I da s^{II} per i singoli componimenti implicati è confermata da Chastelain de Couci [Lerond]). La questione del rapporto tra seriazioni e possibilità di individuare raccolte esistenti a monte della tradizione (nel caso anche d’autore) è metodologicamente spinosa anche in ambito trobadorico: mi limito a rimandare alle opportune osservazioni di Meliga 2006: 85-8.

3. ORGANIZZAZIONE DEI MATERIALI ENTRO LE SINGOLE FAMIGLIE

Per illustrare le dinamiche che sovrintendono alla messa a punto dei materiali poetici all'altezza dei piani medio-bassi della trasmissione analizzerò in questo paragrafo alcuni episodi che mi paiono indicativi di alcune costanti rilevabili nella tradizione trovierica. Alla luce di quanto visto al § 1, risulta chiaro che l'attenzione si concentrerà necessariamente sulle modalità con le quali agiscono i singoli rami dello *stemma* generale.

Iniziamo considerando l'ordinamento che caratterizza i componenti di Gautier de Dargies in quei prodotti di s^1 che ne trascrivono le poesie:²⁸

Sottofamiglia μ^1 :

M: 1223-1989-376-795-418-1624-1421-539-416-1969-419-1622-264-1626-1565-1575-653-684-1633-1472

M': 1223-1989-376-795-418-1624-1421-539-416-1969-419-1622-264-1626-1565-1575-653-1633-1472-684-*Ceste gent ont*

T: 1223-1989-376-795-1969-419-418-1622-264-1626-1565-1575-1624-1421-539-416

Sottofamiglia α^2 :

A: 1969-419-1626-1565-264

a: 1969-419-1626-1565-264-418

Le diverse tipologie di sottolineatura individuano alcuni apporti di materiali già strutturati che, attingibili a diversi livelli della trasmissione, sono stati variamente recepiti dagli allestitori:

Seriazione 1: 1223-1989-376-795

Seriazione 2: 1624-1421-539-416

Seriazione 3: 1969-419

Seriazione 4: 1622-264-1626-1565-1575

Seriazione 5: 653-684-1633-1472

Le seriazioni 3 e 4, che lasciano traccia in tutti i canzonieri della famiglia, proprio per questo motivo dovevano risultare organizzate già al li-

²⁸ Recupero i dati dalla tavola allestita in Gautier de Dargies (Raugei): 23, provvedendo a una correzione relativa al *corpus* trådito da a e a integrare i dati relativi a M'. La partecipazione di tutti i testimoni implicati a un'unica famiglia è confermata anche per questa tradizione da Gautier de Dargies (Raugei): 11.

vello dell'ambiente di irradiazione di questo settore della trasmissione (s^1). La piú ridotta consistenza che caratterizza la serie 4 in Aa rispetto al ramo collaterale potrebbe invece suggerire che la fisionomia che essa assume nei prodotti di μ^1 sia in realtà il risultato dell'unione di un'originaria sequenza simile a quella che si ritrova in Aa con un *Liederblatt* che trascriveva R.S. 1622 e 1575.²⁹ Già in questo stadio molto antico della trasmissione doveva essere presente anche R.S. 418,³⁰ ma in forma estravagante: le diverse dislocazioni nelle quali questa poesia si viene a trovare rispetto alle sequenze maggiormente strutturate lascia infatti supporre che, a livello dei piani alti e medi di s^1 , essa sia circolata trascritta a parte, forse in un foglio isolato.

A livello del capostipite μ^1 di MT risultano invece disponibili, oltre alle serie 3 e 4 che abbiamo appena visto già presenti in s^1 , anche le sequenze 1 e 2. M e T (o, piú probabilmente, loro antigrafici prossimi) si limitano però a giustapporre questi materiali, optando per collocazioni diverse, ma senza intervenire con piú vaste operazioni di riordinamento complessivo.

Si può formulare qualche osservazione a proposito della struttura di queste sequenze. Per quanto riguarda la 4, la posizione di R.S. 1575 in chiusura della serie potrà forse non essere casuale: la situazione attributiva di questo componimento è infatti complessa,³¹ e la scelta di trascriverlo in posizione liminare può forse indicare un certo sospetto da parte di chi ha allestito la serie. Si noterà poi che la sequenza 2 è costituita per la maggior parte da testi che appartengono al genere metrico del *descort*

²⁹ Neppure è però del tutto escludibile l'ipotesi opposta per cui siano stati Aa (o il loro modello) a scegliere solo alcuni componimenti, considerando anche il fatto che si tratta di un settore della tradizione contraddistinto da forti opzioni selettive. a opera delle scelte per rispondere alle esigenze della sua struttura interna: il canzoniere è infatti ordinato per generi e, all'interno di ognuna di queste macrosezioni, i materiali sono organizzati per autore, cercando però di far corrispondere il piú possibile le unità testuali alle unità materiali costituite dai fascicoli, nonché di far cominciare le raccolte dedicate ai poeti maggiori all'inizio del *recto* delle pagine (cf. Tyssens 1998: 19-22). Questo tipo di strutturazione non è sconosciuta all'ambito provenzale: cf. ad esempio Asperti 1989: 137-8 per M e, per quanto riguarda il *libre* di Miquel de la Tor, Zufferey 1987: 160. Sull'ancora piú spiccata attitudine selettiva di A, cf. invece Tyssens 1998: 120-1.

³⁰ Essa doveva essere trascritto anche nella fonte comune ad Aa: cf. Tyssens 1998: 120-1.

³¹ La poesia è attribuita a Gautier de Dargies solo in MMFT. KNPX la assegnano a Gace Brulé, CR al Chastelain de Couci, mentre in LV è adespota.

(R.S. 1421, 539, 416): è molto probabile, dunque, che essa rappresenti una piccola raccolta nella quale erano stati trascritti materiali uniformi dal punto di vista della loro natura metrico-strutturale. Forse non a caso gli allestitori di T (o di un suo antigrafo) hanno scelto di trascrivere questa serie in chiusura della sezione d'autore dedicata a Gautier: così facendo i componimenti che risultano estranei alle forme metriche più diffuse del genere lirico predominante (la canzone amorosa) si vengono a trovare isolati nella loro alterità rispetto al resto del *corpus*.

La seriazione 5 identifica invece un apporto al quale riesce ad attingere il solo M. La sua seriorità risulta evidente anche all'analisi dei testi che lo compongono: R.S. 653 è in realtà una poesia di Gace Brulé, attribuita a Gautier de Dargies dai soli MM.³² R.S. 684 è un componimento che, per il tono risentito con il quale attacca i *losengiers*, risulta eccezionale nel *corpus* dell'autore, mentre R.S. 1633 e 1472 sono invece *unica* di M indicati anche nella tavola M.³³ M deve dunque aver avuto accesso a una congerie di materiali, solo in parte organizzati, contraddistinti da una circolazione notevolmente ridotta. Da questo punto di vista, risulta interessante un errore che si rileva in Mⁱ, ove la serie è chiusa dall'*incipit* di una poesia altrimenti non nota: *Ceste gent ont*. Si tratta con tutta probabilità del primo verso della terza strofa di R.S. 418,³⁴ un componimento che, come abbiamo appena visto, doveva circolare in forma affatto particolare in questo settore della tradizione: non è improbabile

³² La paternità di Gace è confermata anche da Raugei 1979. Mi pare che l'ascrizione erronea possa forse spiegarsi considerando il fatto che Gautier e Gace erano attivi all'interno della medesima cerchia poetica, al punto che il primo invia al secondo alcuni suoi componimenti (cf. Gautier de Dargies [Raugei]: 31 e 97): non è improbabile pensare a una certa fluidità attributiva – legata anche ad occasioni performative – durante le prime fasi della trasmissione (per un episodio tipologicamente affine in ambito trobadorico cf. ad esempio Beltrami 1993: 34-5). Un'ipotesi a mio avviso meno economica è invece sostenuta da Raugei 1979: 483-4.

³³ Si noterà anche che R.S. 1633 è significativamente l'unico componimento della sezione di Gautier del quale, pur essendo stato approntato il rigo musicale, non è stata trascritta la melodia in M.

³⁴ «Cele genz ont petit amé»; Gautier de Dargies (Raugei): 9 non si avvede della circostanza e ritiene effettivamente questa indicazione traccia di un componimento perduto. Si noterà che la lezione *cele* per *ceste* è propria di CU, testimoni che anche nella tradizione di questo testo si oppongono alle altre due famiglie formate da MTa e KNPX (cf. lo *stemma* di Gautier de Dargies [Raugei]: 137); si tratta pur sempre di una variante adiafora, e l'apparato non lascia individuare possibili altri episodî contaminativi.

che il compilatore di Mⁱ abbia erroneamente interpretato il primo verso di questa strofa – con il quale iniziava magari il *verso* di un foglio volante naturalmente sprovvisto di elementi decorativo-paratestuali evidenti – come *incipit* di un componimento.

Se è giusta questa mia ricostruzione delle dinamiche relative alle poesie di Gautier de Dargies interne a sⁱ, all'altezza dei piani medi della trasmissione della lirica francese parrebbe di poter riconoscere la copresenza di materiali già organizzati in serie d'autore piuttosto corpose (simili ai *Liederbücher* di Gröber) e di ben più ridotti *Liederblätter* – talvolta addirittura singoli componimenti estravaganti – che vanno ad arricchire il *corpus* pre-strutturato di norma tramite una semplice giustapposizione che eviti risistemazioni complessive.³⁵

Consideriamo a tal proposito un altro caso che riguarda la famiglia concorrente rispetto a quella sulla quale ci siamo concentrati finora, e analizziamo la dislocazione dei componimenti di Eustache le Peintre nei prodotti di φ che ne riportano le poesie, all'interno di sⁱⁱ.³⁶

V:	<u>1745-129-1134-162-1251-1892-2116</u>
N:	1892-2116- <u>1745-129-1134-162-1251</u>
K:	1892- <u>1745-129-1134-162-1251</u> -2116
X:	1892- <u>1745-129-1134-162-1251</u> -2116
P:	2116

Si riconosce chiaramente una seriazione formata da R.S. 1745-129-1134-162-1251 che doveva risultare già stabile a livello di φ ; a questa sono stati variamente agglutinati R.S. 1892 e 2116, che, probabilmente in forma di fogli volanti, dovevano risultare attingibili a tutti questi canzonieri prodotti nello stesso arco di tempo in ambienti molto prossimi.

Al contrario dei più minuti episodi che abbiamo visto al paragrafo precedente, le seriazioni che è possibile rilevare all'interno delle singole famiglie riconosciute da Schwan non risultano abitualmente condivise – neppure parzialmente – da altri settori della tradizione. Si tratta dunque

³⁵ La circolazione di *Liederblätter* non deve infatti essere stata esclusiva delle fasi più antiche della produzione di testi lirici: sul fronte provenzale questa eventualità, ora confermata da alcuni fortunati ritrovamenti come il *planb* di Giovanni di Cucagna, era stata già supposta da Gröber 1877: 344.

³⁶ Oriente nella prospettiva dei singoli testimoni i dati offerti dalla tabella che si legge in Eustache le Peintre (Gambini): 12; qui, a p. 15, si conferma anche per la tradizione di questo autore la solidarietà stemmatica dei *testes* implicati e la fisionomia abituale dei loro rapporti reciproci.

di assetti creati dai copisti nel contesto di tradizioni che, come si è già visto, risultano abitualmente localizzate, compatte³⁷ e, al contrario di quanto avviene in ambito trobadorico, scarsamente inclini al contatto orizzontale. Anche gli apporti secondari che arricchiscono di nuovi materiali i *corpora* d'autore ai piani medio-bassi paiono infatti attingere anch'essi a tradizioni isolate, non facendosi abitualmente veicolo di recensioni diverse utili a mettere in atto operazioni contaminatorie, né causando veri e propri riassetti nelle seriazioni.³⁸

L'ordine di successione dei materiali nelle seriazioni può in alcuni casi spiegarsi con il tentativo di fornire loro un assetto coerente ripartendoli in base al loro genere lirico³⁹ o metrico (come abbiamo visto nel caso della seriazione 2 riconosciuta nel *corpus* di Gautier de Dargies trascritto nei prodotti di s^I), oppure alla lettera incipitaria dei singoli componimenti.⁴⁰ Mi pare che proprio quest'ultimo criterio sia stato utilizzato dall'allestitore dell'antigrafo comune a KLNVPX per tentare di mettere ordine nella grandissima quantità di poesie di Gace Brulé a sua disposizione; un tentativo presto però abbandonato forse proprio per la difficoltà nel metterlo in pratica su un *corpus* così vasto, dal momento che la seriazione alfabetica incipitaria – che pure fa capolino anche in qualche altro luogo della serie di poesie di Gace trascritta da KLNVPX –⁴¹ è rispettata in maniera perfetta solo per i primi sei componimenti:

³⁷ La compattezza interna alle famiglie è tale che, come si è appena visto, nel caso dell'analisi di sequenze presenti nei settori più strutturati della tradizione dei trovieri risultano spesso paradossalmente più significativi i disaccordi nell'ordine di trascrizione dei componimenti piuttosto che gli accordi.

³⁸ Rispetto alle dinamiche che caratterizzano s^I ed s^{II}, all'interno di s^{III} – e in particolare all'altezza di v – si nota una maggiore propensione alla rimodulazione dei materiali: C, ad esempio, colloca i testi che mutuava da una raccolta di canzoni religiose affine a quella tradita da V all'inizio e alla fine delle serie alfabetiche nelle quali organizza i componimenti di cui dispone (cf. Moreno 1999: 28).

³⁹ Nell'ambito della lirica romanza medievale il discrimine del genere lirico risulta ad esempio ben presente agli allestitori dei materiali presenti già ai piani più alti della tradizione galego-portoghese (cf. Tavani 1980: 41).

⁴⁰ Per alcuni esempi tipologicamente affini relativi alla successione dei componenti di Guillaume le Vinier e Conon de Béthune in s^I cf. Formisano 1993b.

⁴¹ Cf. R.S. 389 [I] - 1575 [I] - nella forma dell'*incipit* comune a questi canzonieri] - 171 [I]; 787 [N] - 160 [N]; 1918 [L] - 1579 [L]; 1779 [Q] - 1198 [Q] - 550 [Q].

R.S. 437 [A] - 565 [C] - 857 [C] - 687 [C] -1664 [D]⁴² - 643 [D]

Le seriazioni sulle quali ci siamo soffermati in questo paragrafo rappresentano dunque dei tentativi di organizzazione dei materiali poetici messi in opera da allestitori/lettori antichi. Proprio per questo motivo, mi pare che esse – insieme soprattutto alle sequenze “archetipali” delle quali si è discusso nel paragrafo precedente – possano essere utilmente tenute presenti dagli editori critici nel momento in cui si trovano a dover scegliere con quale successione presentare i testi nelle edizioni moderne dedicate ai singoli autori. È in ogni caso in questi primi tentativi di ordinamento riservati ai testi dei trovieri del periodo classico che andrà riconosciuto il retroterra che renderà poi possibile la creazione di più complesse raccolte organiche dedicate ai protagonisti del trobadorismo settentrionale maturo.⁴³

4. SERIAZIONI E ORDINAMENTO ALFABETICO INCIPITARIO: UN’IPOTESI SULL’EZIOLOGIA DI QUESTA MODALITÀ ORGANIZZATIVA DEI MATERIALI POETICI

L’anonimato che abbiamo visto caratterizzare buona parte dei materiali disponibili ai piani alti della trasmissione testuale trovierica andrà a mio parere annoverato tra le ragioni che hanno condotto alcuni compilatori ad adottare una forma di organizzazione interna dei canzonieri piuttosto rara in ambito romanzo – e, anzi, quasi esclusivamente francese –, vale a dire l’ordinamento alfabetico per *incipit*.

Il fatto che questo tipo di disposizione dei componimenti sia cronologicamente successivo a quello in sezioni d’autore è provato dal fatto che almeno alcune delle fonti confluite nelle due raccolte contraddistinte da questo principio organizzativo, C e O, dovevano essere ordi-

⁴² Si tratta in realtà della notissima poesia di Chrétien de Troyes *D’amors, qui m’a tolu a moi*.

⁴³ Mi riferisco naturalmente ai *Liederbücher* di Thibaut de Champagne (sul quale cf. già Schwan 1886: 227-9, Formisano 1993b: 137-41, Barbieri 1999 e Battelli 1999: 178-9) e Adam de la Halle (cf. Schwan 1886: 223-7, Zaganelli 1979, Huot 1987: 64-74, Battelli 1999: 166-76 e Formisano 2000). La tradizione manoscritta della raccolta individuale di Thibaut, che non esaurisce comunque le modalità dell’accoglimento delle sue poesie nei canzonieri, ne denuncia ad esempio la natura di apporto organizzato superiore variamente recepito da raccolte appartenenti a più famiglie.

nate per autore. Nel caso di O il dato è evidente ove si consideri che, pur in assenza di qualsiasi rubrica attributiva, all'interno di ogni sezione alfabetica i testi risultano disposti in seriazioni d'autore che replicano la sequenza Thibaut de Champagne-Gace Brulé-Chastelain de Couci rappresentata in KNX, esponenti del ramo collaterale della famiglia s^{II} rispetto a quello nel quale si colloca O: il canzoniere doveva dunque disporre di una fonte ordinata per autore, che pure non esaurisce il numero degli apporti confluiti nella raccolta.⁴⁴ Una situazione simile si può osservare anche in C, che all'interno delle sue singole sezioni alfabetiche presenta a più riprese microseriazioni di materiali contraddistinti dalla medesima paternità.⁴⁵

È chiaro dunque che l'individuazione di questo tipo di seriazioni risulta significativa non solo in quanto rivelatrice di un'opzione di paternità implicita nella posizione di trascrizione del componimento, ma anche poiché utile al riconoscimento dell'autore di *unica* presenti solo nelle fonti ordinate confluite nei canzonieri organizzati alfabeticamente. Si consideri ad esempio questa sequenza che si rileva in O, alle cc. 123-124:

1795	[Gace Brulé: CKMNPRTX; anonimo: LUVZ ^a]
1690	[<i>unicum</i> di O]
550	[Gace Brulé: CKNPX; Sauvage de Béthune: MM ^f T; anonimo: LV]

Si noterà che l'iscrizione a Gace Brulé dell'*unicum* di O R.S. 1690, tra l'altro accettata dagli editori del troviero,⁴⁶ è resa possibile solo dalla sua posizione nella serie, tra un componimento di paternità indiscussa, R.S. 1795, e R.S. 550, che la fonte organizzata per autori del canzoniere

⁴⁴ Del dato si era già accorto Schwan 1886: 135-6; cf. poi Beck 1938: XVI e Battelli 1999: 157. La presenza di altre fonti, oltre a questa ordinata per autore, è dimostrata almeno dalla presenza di un cospicuo numero di *unica*, trascritti significativamente in coda alla singole sezioni alfabetiche, nonché di quattro doppie trascrizioni e di componimenti non attestati nei derivati di φ : cf. Schwan 1886: 146-55.

⁴⁵ Cf. Moreno 1999: 34. Microsequenze autoriali si ritrovano anche in H e Z^a (cf. Spetia 1997: rispettivamente 62 e 109-11), a ulteriore riprova della presenza di fonti almeno parzialmente ordinate per autore – ma con tutta probabilità private dell'attribuzione già anticamente – in questo settore della trasmissione. Per casi affini nella sezione anonima di KNPX cf. *supra*.

⁴⁶ Gace Brulé (Dyggve): 393, e 149 per la discussione di ulteriori casi simili. Cf. anche Gace Brulé (Rosenberg-Danon): 46-8.

Cangé doveva attribuire a Gace, così come i canzonieri stemmaticamente affini.⁴⁷

A questo punto, si può tentare di ipotizzare quali siano stati i motivi che hanno spinto gli organizzatori di C e O ad adottare l'ordinamento alfabetico incipitario nonostante almeno parte dei materiali di cui disponevano fossero provvisti di attribuzione. Credo che la spiegazione possa essere ricercata nella cospicua presenza nelle loro fonti, accanto a componimenti attribuiti, di testi adespoti e/o di paternità incerta; una contingenza, questa, che rende di fatto impossibile organizzare il manoscritto seguendo un organico progetto di ordinamento per autore di tipo provenzale.⁴⁸ L'ordinamento alfabetico per *incipit* diviene a questo punto una strategia utile a fornire un assetto coerente a materiali altrimenti non razionalizzabili. L'indicazione dell'autore dei singoli componimenti risulta a questo punto un dato assolutamente secondario nell'economia della silloge, così che i compilatori possono scegliere o di non riportarla in alcun caso, come avviene in O (la cui eleganza materiale non è dunque turbata dalla presenza solo desultoria di rubriche), oppure di segnalarla quando fosse nota, come fa il rubricatore di C; quest'ultimo ha però con tutta probabilità operato dopo l'approntamento della raccolta, ricercando indicazioni di paternità anche al di fuori dei materiali utilizzati per l'allestimento del canzoniere.⁴⁹

Qualche conferma a questa ipotesi eziologica relativa all'ordinamento alfabetico incipitario si può forse trovare allargando lo sguardo al resto della tradizione lirica romanza medievale.

⁴⁷ Linker 1979: 244 attribuisce il componimento a Sauvage, dando credito all'opzione attributiva della famiglia s¹; Gace Brulé (Dyggve) pubblica il componimento tra quelli di paternità discussa (a p. 419; cf. anche p. 135).

⁴⁸ Il modello organizzativo dei canzonieri trobadorici doveva essere ben noto agli allestitori delle raccolte francesi: a livello di v doveva ad esempio essere presente anche una raccolta di testi provenzali, accolta sia in U sia, in forma più ridotta, in C (cf. Tysens 2007: 29-30, Raupach 1979: 110-1, Lannutti 2011: 159). Dal punto di vista stemmatico, i materiali occitanici confluiti qui (ma anche nel canzoniere francese M) paiono derivare da una delle fonti linguadociane usufruite dai provenzali CR (cf. Battelli 1992), ma, al contrario di quanto avviene nel *Chansonnier du Roi*, nel canzoniere di Saint-Germain-des-Prés sono trascritti in modo disordinato (pur potendosi rilevare anche in questo comparto alcune microsequenze d'autore: cf. Raupach 1979: 78).

⁴⁹ «Nous croyons [...] que le rubricateur de C disposait d'un modèle écrit, mais nous l'imaginons plutôt comme une liste où, sur la base des différents modèles qui circulaient dans l'atelier, l'on avait établi les attributions» (Moreno 1999: 35).

Per quanto riguarda l'area provenzale, l'organizzazione dei materiali lirici secondo un ordinamento di tipo alfabetico doveva caratterizzare in particolare alcuni comparti della tradizione linguadociana recepiti in E, nel *libre* di Miquel de la Tor e in una delle fonti di R.⁵⁰ Tra questo tipo di impostazione e quella che abbiamo visto messa in opera nei canzonieri francesi corre però una differenza sostanziale: mentre in ambito oitanico l'assetto alfabetico è determinato, come appena visto, dall'*incipit* dei componimenti, i settori della tradizione occitana appena evocati dispongono invece i materiali in ordine alfabetico per autore. La prospettiva di tipo autoriale non viene dunque a mancare, e, anzi, l'impianto alfabetico presente in queste fonti tende in vari casi a subire gli influssi di impostazioni criticamente meno neutrali nel momento in cui si realizza in alcuni individui manoscritti: E svincola infatti gli autori più importanti da questo tipo di assetto,⁵¹ mentre, secondo la ricostruzione di François Zufferey, il *libre* di Miquel de La Tor doveva essere organizzato in fascicoli che esordivano con i poeti maggiori, completati dalla produzione dei minori spesso ordinati alfabeticamente.⁵²

Mi pare invece particolarmente utile confrontare la situazione che abbiamo rilevato nei canzonieri francesi (e soprattutto in C) con quella che caratterizza la porzione organizzata alfabeticamente di uno dei tre grandi testimoni della lirica italiana delle Origini, P: a un primo gruppo di testi guittoniani il manoscritto fa infatti seguire una serie di 53 poesie ordinate alfabeticamente per *incipit* nella quale si concentra la maggior parte della rappresentanza garantita ai poeti della Scuola Siciliana nel Palatino.⁵³ I componimenti sono accompagnati da un discreto numero

⁵⁰ Quest'ultimo punto è stato recentemente dimostrato da Menichetti 2011: 91-2; l'ordinamento alfabetico per autore affiora a tratti anche in un altro prodotto dell'avaliano collettore *y*, afferente però alla sua diramazione italiana: G (Carapezza 2004a: 150). Cf. anche Meneghetti 2003: 78.

⁵¹ Menichetti 2010-2011: 45-6, Menichetti 2011: 92 e, più in generale sull'azione di modelli di tipo veneto nella modificazione dell'assetto alfabetico, 104-5.

⁵² Zufferey 1987: 160.

⁵³ È comunque stato appurato che P deve aver mutuato la seriazione alfabetica da un modello, come mostrato dal fatto che due microseriazioni di altrettanti componimenti rilevabili in questa porzione del canzoniere sono condivise anche dal Chigiano L VIII 305 (Contini 1952: 219), mentre un'altra microseriazione di due componimenti è presente anche nella *Poetica* del Trissino, che attinge a una fonte comune a P (Antonelli 1984: XXXIII-XXXIV, n. 72; si noti che in questo caso la *Poetica* – o il suo modello – estende analogicamente al secondo dei due componimenti in oggetto, adespoto nel

di rubriche attributive, che si rivelano però spesso in disaccordo con le paternità espresse dagli altri due canzonieri delle Origini (L e V).⁵⁴ Anche P, così come i canzonieri francesi che abbiamo analizzato poc'anzi, presenta però alcune seriazioni significative che paiono mostrare che, a monte della tradizione, almeno parte dei materiali poi organizzati nella sezione alfabetica dovevano essere disposti per autore.⁵⁵

32, Maçeo di Riccho da Messina, *La ben aventur<a>[o]sa innamorança*

33, Maçeo di Riccho da Messina, *Lo core innamorato*

46, Messer Rainaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*

47, Messer Raynaldo d'Aquino, *Poiké le piace k'avanzi suo valore*

48, Messer Rainaldo d'Aquino, *Per fino amore vao sí allegramente*

53, Bonagiunta Urbiciani, *Quando vegio la rivera*

54, Bonagiunta Urbiciani, *Similmente honore*

55, Bonagiunta Urbiciani, *Gioia né bene non è sença conforto*

56, Bonagiunta Urbiciani, *Sperando lungamente in acrescença*

L'inserzione erronea di *Gioia né ben non è sansa conforto* nella serie di componimenti iniziati con la lettera *S* mi pare facilmente spiegabile con il mantenimento dell'ordine di trascrizione proprio del modello ordinato per autore: non a caso la sequenza 55-54 si rileva anche in V, a dimostrazione del fatto che doveva essere presente già ai piani alti della trasmissione.⁵⁶ La stessa situazione riguarda anche il binomio 32-33, che si ritrova, anche se a membri intervertiti, in V.

Un altro dato che mi pare utile segnalare è la presenza di seriazioni autoriali “camuffate”, cioè sequenze di testi che, sulla scorta delle abitualmente più fededegne rubriche di L e V, risultano attribuibili a un medesimo poeta anche se le opzioni di paternità espresse da P presentano indicazioni di altro tipo:

Palatino, l'ascrizione che P riserva al componimento precedente); cf. anche Leonardi 2000: IX. Un'analisi della struttura interna del canzoniere è offerta da Savino 2001.

⁵⁴ Cf. Leonardi 2000: XI. Un regesto dei componimenti invece rimasti privi di rubrica in questa sezione di P è in Favero 2002: 90.

⁵⁵ Recupero i dati dalla tavola allestita in Leonardi 2000: XV-XXIV: al numero d'ordine progressivo che individua il componimento nella tavola segue la rubrica attributiva e l'*incipit*, secondo la grafia del canzoniere.

⁵⁶ Menichetti 1977: 453-5 ha ricostruito in maniera convincente la fisionomia di questa fonte comune a PV, così, mi pare, da dissipare il dubbio espresso da Contini 1952: 222, n. 25.

- 30, Messer Rainaldo d'Aquino, *In amoroso pensare*
 31, Messer Rugieri d'Amici, *In un gravoso affanno* [V: RiAq]
- 32, Maçeo di Riccho da Messina, *La ben aventur<a>[o]sa innamorança*
 33, Maçeo di Ricco da Messina, *Lo core innamorato*
 34, Rosso da Messina, *Lo gran valore e lo presio amoroso* [V: MaRi]
- 37, Notaro Iacomo, *Madonna, dir vi voglio*
 38, Messer Piero dale Vigne, *Menbrando ciò k'Amor* [L: JaLe.⁵⁷ V: GuBe]
 39, Notaro Iacomo, *Meravilliosamente*
 40, Messer Rugieri d'Amici, *Madonna mia, a voi mando* [L e V (ind.): JaLe]

Questa situazione parrebbe mostrare che le rubriche della sezione alfabetica di P si siano venute a inserire su materiali che non solo dovevano originariamente essere almeno in parte organizzati in sezione per autore, ma dovevano anche presentare una coerenza attributiva maggiore di quanto non lascerebbe pensare lo stato del canzoniere che conserviamo. Ciò lascia ipotizzare che l'ordinamento alfabetico per *incipit* sia stato utilizzato da un antografo di P per riordinare in maniera coerente materiali in parte anonimi e in parte provvisti di attribuzioni, tralasciando probabilmente di riportare le indicazioni di paternità disponibili nelle sue fonti poiché la loro presenza sarebbe risultata spiacevolmente desultoria. In una fase di copia successiva si sarà poi provveduto alla ricerca di altri materiali al fine di reperire informazioni utili a riconoscere gli autori dei componimenti, provvedendo così ad apporre nuove rubriche, che troviamo copiate in P.⁵⁸

Se si accetta quest'ipotesi, all'identità organizzativa superficiale propria del canzoniere francese C e di questa sezione dell'italiano P corrisponderebbe anche un medesimo processo di formazione soggiacente, in grado di spiegare le peculiarità che li contraddistinguono. Le due raccolte paiono così adottare “poligeneticamente” una medesima soluzione – l'ordinamento alfabetico incipitario – per rispondere a una stessa esigenza: razionalizzare materiali che, per via di una cospicua presenza dell'anonimato e/o di uno statuto attributivo ritenuto dubbio, risultava

⁵⁷ La mano che ha apposto l'attribuzione in L è però recenziore: cf. l'edizione del testo procurata da Marco Berisso in *Poeti Siculo-Toscani* (Coluccia): 292.

⁵⁸ Folena 1970: 165 sembra invece mettere in diretto rapporto l'opzione per la seriazione alfabetica e il disordine attributivo: «L'ordinamento alfabetico è un'innovazione del collettore: e ne risultano sconvolte le attribuzioni».

impossibile organizzare coerentemente in sezioni d'autore. Si tratta dunque di una strategia messa in atto quando non risulti possibile dar seguito alla tensione verso il modello preminente dell'organizzazione per sezioni autoriali, un modello che la ricerca di informazioni sulla paternità degli autori effettuata dal rubricatore di C francese e forse anche a monte di P italiano mostra comunque sempre in azione. Come visto, è comunque anche in questo caso l'individuazione di seriazioni significative a permettere la formulazione di ipotesi relative alla fisionomia delle fonti confluite nei canzonieri che conserviamo.

In conclusione, potrà forse essere utile valutare anche i risvolti per così dire "ideologici" di un ordinamento peculiare come quello alfabetico incipitario: come rilevato da Maria Luisa Meneghetti, esso è una delle forme attraverso le quali si realizza la «tendenza medievale [...] a privilegiare la realtà del singolo componimento lirico o delle "rime sparse" rispetto alla realtà della produzione complessiva di un autore perfettamente individualizzato».⁵⁹ Anche se in base alla nostra ipotesi eziologica questo tipo di organizzazione interna sarebbe frutto di precise contingenze concrete, la principale conseguenza della sua adozione è in effetti l'inevitabile valorizzazione del "canone" rappresentato dall'insieme delle poesie trascritte nella silloge; un canone, s'intende, percepito come unitario, coeso e anche per questo meritevole di essere ipostatizzato a prescindere dagli scarti dovuti alle singole specificità autoriali. È dunque l'impressione di avere a che fare con un'espressione artistica ormai formalizzata quella che raccolte di questo tipo dovevano lasciare ai loro lettori medievali, si tratti della tradizione del *grand chant courtois* oppure di una Scuola Siciliana in cerca di eredi in terra toscana.

Stefano Resconi
(Università degli Studi di Milano)

⁵⁹ Meneghetti 1999: 129. Beltran 2004: 119 riconosce invece in queste forme organizzative l'influsso di modelli di ambito universitario.

RIASSUNTO: Attraverso l'analisi di seriazioni di componimenti, il contributo formula alcune riflessioni sulle modalità di formazione dei canzonieri lirici francesi: particolare attenzione è dedicata al riconoscimento della fisionomia dei materiali disponibili ai piani medî e alti della tradizione, e alle relative ripercussioni sui criteri di organizzazione interna delle raccolte.

PAROLE CHIAVE: trovieri, tradizione manoscritta, canzonieri, ordinamento alfabetico incipitario.

ABSTRACT: By analyzing sequences of poems, the essay aims to discuss the formation of French lyric *chansonniers*, with particular attention to the features of sources available in the early stages of the manuscript tradition, and their consequences on the internal organization of the anthologies.

KEYWORDS: *trouvères*, textual tradition, *chansonniers*, alphabetical order by *incipit*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI UNIFICATI DELLA TAVOLA ROTONDA

LETTERATURA PRIMARIA

- Avalle–Monterosso 1965 = *Sponsus. Drama delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, testo letterario a c. di D'Arco Silvio Avalle, testo musicale a c. di Raffaello Monterosso, Milano · Napoli, Ricciardi, 1965.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder. Mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Niemeyer, 1915.
- Bertoni 1915 = Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- Bertran de Born (Appel) = Carl Appel, *Die lieder Bertrams von Born*, Halle a. S., Niemeyer, 1932.
- Bertran de Born (Gouiran) = Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born (édition critique, traduction et notes)*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Bertran de Born (Paden–Sankowitch–Stäblein) = William D. Paden, Tilde Sankowitch, Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1986.
- Bertran de Born (Stimming) = Albert Stimming, *Bertran von Born (zweite verbesserte Auflage)*, Halle a. S., Niemeyer, 1913.
- Chardon de Croisilles (Suchier) = Hermann Suchier, *Der Minnesänger Chardon*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 31 (1907): 129-56.
- Chastelain de Couci (Lerond) = *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e - début du XIII^e siècle)*, édition critique par Alain Lerond, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Colin Muset (Chiamenti) = Colin Muset, *Poesie*, a c. di Massimiliano Chiamenti, Roma, Carocci, 2005.
- Elias de Barjols (Barachini) = Giorgio Barachini, *L'edizione critica di Elias de Barjols (BdT 132)*, Tesi di dottorato discussa nel 2012, Dottorato in Filologia e letterature romanze, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, in c. s.
- Eustache le Peintre (Gambini) = *Le canzoni di Eustache le Peintre*, edizione critica a c. di Maria Luisa Gambini, Fasano, Schena, 1997.
- Folquet de Marselha (Squillaciotti) = *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a c. di Paolo Squillaciotti, nuova edizione riveduta e aggiornata per il «Corpus des Troubadours», 2009, consultabile in rete all'indirizzo: [http://troubadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor = Folquet %20de%20 Marselha](http://troubadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor=Folquet%20de%20Marselha).
- Folquet de Marselha (Stroński) = Stanislaw Stroński, *Le troubadour Folquet de*

- Marseille, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.
- Gace Brulé (Petersen Dyggve) = *Gace Brulé. Trouvère champenois*, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société Néophilologique, 1951.
- Gace Brulé (Rosenberg–Danon) = *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, ed. and transl. by Samuel N. Rosenberg and Samuel Danon, music edited by Hendrik van der Werf, New York · London, Garland, 1985.
- Gausbert de Poicibot (Gambini) = Maria Luisa Gambini, *Le canzoni di Gausbert de Poicibot. Edizione critica commentata*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova (Supervisore: Prof. Furio Brugnolo), Dottorato di ricerca in Filologia romanza ed italiana, XII ciclo, Padova, Università degli Studi, 2001.
- Gausbert de Poicibot (Shepard) = William P. Shepard, *Jausbert de Pycibot. Troubadour du XIII^e siècle*, Paris, Librairie Ancienne Édouard Champion, 1924.
- Gautier d'Épinal (Lindelöf–Wallensköld) = *Les chansons de Gautier d'Épinal*, édition critique par Uno Lindelöf et Axel Wallensköld, «Mémoires de la Société Néophilologique à Helsingfors» 3 (1902): 205-318.
- Gautier de Dargies (Raugei) = Gautier de Dargies, *Poesie*, edizione critica a c. di Anna Maria Raugei, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- Giraut de Bornelh (Kolsen) = Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle a.S., Niemeyer, 1910-1935, 2 voll.
- Giraut de Bornelh (Sharman) = Ruth Verity Sharman, *The «cansos» and «sirventes» of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Gontier de Soignies (Formisano) = Gontier de Soignies, *Il canzoniere*, edizione critica a c. di Luciano Formisano, Milano · Napoli, Ricciardi, 1980.
- Guglielmo IX (Pasero) = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.
- Guillem de Saint-Didier (Sakari) = Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki, Société Néophilologique, 1956.
- Loporcaro 1990 = Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, «Medioevo Romanzo» 15 (1990): 17-60.
- Mantovani 2005 = Dario Mantovani, «*Antra vetz fui a parlamen*» (BdT 305.7). *Analisi ed edizione critica di un componimento del Monge de Montaudon*, «La parola del testo» 9 (2005): 215-45.
- Mantovani 2008 = Dario Mantovani, *Monge de Montaudon: «L'autrier fui en Paradis» (BdT 305.12)*, «La parola del testo» 12 (2008): 5-36.
- Monge de Montaudon (Routledge) = Michael J. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, Publication du Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977.

- Peire d'Alvernhe (Del Monte) = Alberto Del Monte, *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino, Loescher · Chiantore, 1955.
- Peire d'Alvernhe (Fratta) = Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a c. di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1996.
- Peire d'Alvernhe (Zenker) = Rudolf Zenker, *Die Lieder Peires von Auvergne*, Erlangen, Verlag Junge, 1900.
- Peire Raimon de Tolosa (Cavaliere) = Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa (Introduzione, testi, tradizioni, note)*, Firenze, Olschki, 1935.
- Peire Rogier (Nicholson) = Derek E.T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester · New York, Manchester University Press · Barnes & Noble, 1976.
- Peire Vidal (Avalle) = Peire Vidal, *Poesie*, a c. di D'Arco Silvio Avalle, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Pistoleta (Hershon) = Cyril P. Hershon, *Pistoleta*, «Revue des Langues Romanes» 107/2 (2003): 247-341.
- Pistoleta (Niestroy) = Erich Niestroy, *Der Trobador Pistoleta*, Halle a. S., Niemeyer, 1914.
- Poeti Siculo-Toscani (Coluccia) = *I poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, vol. III. *Poeti Siculo-Toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.
- Raimon Jordan (Asperti) = Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, edizione critica a c. di Stefano Asperti, Modena, Mucchi, 1990.
- Raoul de Ferrières (Trébutien) = Guillaume-Stanislas Trébutien, *Les chansons de Messire Raoul de Ferrières, très ancien poète normand*, Caen, Poisson et fils, 1847.
- Rigaut de Berbezilh (Varvaro) = Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a c. di Alberto Varvaro, Bari, Adriatica, 1960.

LETTERATURA SECONDARIA

- Allegretti 1992 = Paola Allegretti, *Il «geistliches Lied» come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, «Studi Medievali» 3^a s. 33 (1992): 721-35.
- Allegretti 1993 = Paola Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., II: 663-83.
- Antonelli 1984 = Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola Poetica Siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984.

- Appel 1915 = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder. Mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Niemeyer, 1915.
- Asperti 1989 = Stefano Asperti, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in Giuseppe Tavani, Luciano Rossi (a c. di), *Studi provenzali e francesi 86/87*, L'Aquila, Japadre, 1989: 137-69.
- Asperti 1995 = Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.
- Asperti 1998 = Stefano Asperti, «*Miei sirventes vueilh far dels reis amdos*» (BdT 80,25), «Cultura Neolatina» 58 (1998): 163-323.
- Asperti 2002 = Stefano Asperti, *La tradizione occitanica*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, vol II. *La circolazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2002: 521-54.
- Avalle 1961 = D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961.
- Avalle 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Barbieri 1995 = Luca Barbieri, *Doppie lezioni e arcaismi linguistici pre-vulgata: la stratigrafia delle fonti nel canzoniere provenzale estense (D)*, «Cultura Neolatina» 55 (1995): 7-39.
- Barbieri 1999 = Luca Barbieri, *Note sul «Liederbuch» di Thibaut de Champagne*, «Medioevo Romano» 23/3 (1999): 388-416.
- Barbieri 2002 = Alvaro Barbieri, *Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare attenzione riguardo alla produzione trovierica)*, in Alvaro Barbieri, Alessandra Favero, Francesca Gambino, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzî*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002: 35-84.
- Barbieri 2006 = Luca Barbieri, «*Tertium non datur*? Alcune riflessioni sulla "terza tradizione" manoscritta della lirica trobadorica, «Studi Medievali» 3^a s. 47 (2006): 497-548.
- Barbieri 2011 = Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011: 179-240.
- Bartsch 1872 = Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Eberfeld, Friedrichs' Verlag, 1872.
- Battelli 1992 = Maria Carla Battelli, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.F. fr. 844) e U (B.N.F. fr. 20050): alcune considerazioni*, in Gérard Gouiran (éd. par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Mont-

- pellier 20-26 septembre 1990, Montpellier, Université Paul Valéry, 1992, II: 595-606.
- Battelli 1993 = Maria Carla Battelli, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. F. Fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 273-308.
- Battelli 1996 = Maria Carla Battelli, *Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, «Revue des Langues Romanes» 100 (1996): 111-29.
- Battelli 1999 = Maria Carla Battelli, *Le antologie poetiche in antico-francese*, «Critica del Testo» 2/1 (1999): 141-80.
- BdT = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle a. S., Niemeyer, 1933.
- Beck 1936 = *Le chansonnier Cangé*, Manuscrit français n. 846 de la Bibliothèque Nationale de Paris publié en facsimilé et transcrit en notation moderne par Jean Beck, Paris, Champion, 1927, 2 voll.
- BEdT = Stefano Asperti (a c. di), *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, versione 2.5, 2012, consultabile in rete all'indirizzo: http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_04_25/index.aspx.
- Beldon 2004 = Valeria Beldon, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese*, «Critica del Testo» 7/1 (2004): 425-46.
- Beltrami 1993 = Pietro G. Beltrami, *Remarques sur Guilhem de Saint Gregori*, in Giuliano Gasca Queirazza (a c. di), *Atti del Secondo Congresso Internazionale della Association Internationale d'Études Occitanes*, Torino, 31 agosto-5 settembre 1987, Torino, Università degli Studi di Torino, 1993, 2 voll., I: 31-43.
- Beltrami 2003 = Pietro G. Beltrami, *Per una rilettura di «Deiosta·ls breus jorns e·ls loncs sers»*, in Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, 2 voll., I: 41-70.
- Beltrami 2009 = Pietro G. Beltrami, *Giraut de Borneil, «Ben cove, pus ja bayssa·l ram» (BdT 242.25)*, «Lecturae tropatorum» 2 (2009), consultabile in rete all'indirizzo: <http://www.lt.unina.it/Beltrami-2009.pdf>.
- Beltran 2004 = Vicenç Beltran, *Los cancioneros trovadorescos y la renovación cultural del siglo XIII*, in Anna Ferrari, Stefania Romualdi (éd. par), «Ab nou cor et ab nou talen». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, 2004: 103-30.
- Borghesi Cedrini 1996 = Luciana Borghesi Cedrini, *Una recente acquisizione trobadorica e il problema delle attribuzioni*, «Medioevo Romano» 20 (1996): 3-44.
- Brunetti 1990 = Giuseppina Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat., F. fr. 15211)*, «Cultura Neolatina» 50 (1990): 45-73.

- Brunetti 1991 = Giuseppina Brunetti, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, «Cultura Neolatina» 51 (1991): 27-41.
- Cabré 2010 = Miriam Cabré, *Le Chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan*, «Romania» 128 (2010): 92-134.
- Calef 1993 = Paola Calef, *La sezione ventadoriana dei canzonieri provenzali ABFIK*, Tesi di laurea dattiloscritta (Relatore: Prof.ssa Barbara Spaggiari), Perugia, Università degli Studi, 1993.
- Carapezza 2004a = Francesco Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.
- Carapezza 2004b = Francesco Carapezza, *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 6. Milano, Biblioteca Ambrosiana, G (R 71 sup.), Modena, Mucchi, 2004.
- Careri 1990 = Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H. Struttura contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990.
- Careri 1996 = Maria Careri, *Per la ricostruzione del «Libre» di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti*, «Cultura neolatina» 56 (1996): 251-408.
- Careri–Ruby–Short 2011 = Maria Careri, Christine Ruby, Ian Short, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, avec la collaboration de Terry Nixon et de Patricia Stirnemann, Roma, Viella, 2011.
- Castano–Guida–Latella 2003 = Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, 2 voll.
- Cepraga 2004 = Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del Testo» 7/1 (2004): 391-424.
- Contini 1952 = Gianfranco Contini, *Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana*, in Aa. Vv., *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Palermo, Renna, 1952: 367-95, poi in Id., *Frammenti di Filologia Romanza. Scritti di eadotica e linguistica*, a c. di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, 2 voll., I: 205-34.
- Costantini 2013 = Fabrizio Costantini, *Dinamiche lessico-editoriali in Bernart de Ventadorn: «cor» e «cors»*, «Critica del Testo» 16/2 (2013): 231-47.
- Crespo 1983 = Roberto Crespo, *Bertran de Born nei frammenti di un canzoniere provenzale*, «Studi Medievali» 3^a s. 26/2 (1983): 749-90.
- De Bartholomaeis 1906 = Vincenzo de Bartholomaeis, *Il trovero Chardon de Croisilles*, «Studj Romanzi» 4 (1906): 261-97.
- De Bartholomaeis 1915 = Vincenzo De Bartholomaeis, *Avanzi di un canzoniere provenzale del sec. XIII*, «Studj romanzi» 12 (1915): 139-86.
- De Conca 2003 = Massimiliano De Conca, *Studio e classificazione degli unica del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche*, in Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution,*

- sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, 2 voll., I: 283-97.
- Distilo 2001 = «*Trobadors*». *Concordanze della lirica trobadorica in CD-ROM*, a c. di Rocco Distilo, Arcavacata di Rende · Roma, Università della Calabria · Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2001.
- Favero 2002 = Alessandra Favero, *I componimenti privi di rubrica attributiva nei canzonieri Banco Rari 217, Laurenziano Redi 9, Vaticano Latino 3793*, in Alvaro Barbieri, Alessandra Favero, Francesca Gambino, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002: 85-167.
- Ferrari 1971 = Anna Ferrari, *Bernart de Ventadorn "fonte" di Peire Vidal?*, «*Cultura Neolatina*» 31 (1971): 171-203.
- FEW = Walter von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Tübingen · Basel, Mohr · Zbinden, 1922-1983, 24 voll.
- Folena 1970 = Gianfranco Folena, *Cultura poetica dei primi fiorentini*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*» 147 (1970): 1-42, poi in Id. *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: 159-96.
- Formisano 1993a = Luciano Formisano, *Le chansonnier anglo-français du ms. Rawlinson G.22 de la Bodlienne*, in Ian Short (ed. by), *Anglo-Norman Anniversary Essays*, London, Anglo-Norman Text Society, 1993: 135-47.
- Formisano 1993b = Luciano Formisano, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 131-52.
- Formisano 2000 = Luciano Formisano, *Sul libro di poesia di Adam de la Halle*, in Marie-Claire Gérard-Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari (éd. par), «*Carmina semper et citharae cordi*». *Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000: 227-46.
- Formisano 2009 = Luciano Formisano, *Riflessioni sulla lirica d'oil: il contesto e i tratti pertinenti*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), Padova, Unipress, 2009, 2 voll., I: 313-35.
- Frank 1953-1957 = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Gambino 2000 = Francesca Gambino, *L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque*, «*Cahiers de civilisation médiévale*» 43 (2000): 33-90.
- Gambino 2002 = Francesca Gambino, *Anonimi per caso, anonimi per scelta e nomi censurati: osservazioni sull'assenza del nome d'autore nella tradizione manoscritta tro-*

- badorica*, in Alvaro Barbieri, Alessandra Favero, Francesca Gambino, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002: 11-33.
- Gröber 1877 = Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien» 2 (1875-1877): 337-670.
- Guida-Latella 1993 = Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll.
- Huot 1987 = Sylvia Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca · London, Cornell University Press, 1987.
- Kaehne 1983 = Michael Kaehne, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1983, 2 voll.
- Lachin 1993 = Giosuè Lachin, *La composizione materiale del codice provenzale N (New York, Pierpont Morgan Library, M 819)*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., II: 589-607.
- Lachin 1995 = Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario di Bressanone, Padova, Esedra, 1995: 267-304.
- Lachin 2008a = Giosuè Lachin (a c. di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004, Roma · Padova, Antenore, 2008.
- Lachin 2008b = Giosuè Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in Id. (a c. di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004, Roma · Padova, Antenore, 2008: XIII-CV.
- Lannutti 2007 = Maria Sofia Lannutti, *Seguendo le "tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle Origini*, «Medioevo Romanzo» 31/1 (2007): 184-98.
- Lannutti 2011 = Maria Sofia Lannutti, *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011: 153-78.
- León Gómez 2012 = Magdalena León Gómez, *El cançonier C (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Leonardi 1987 = Lino Leonardi, *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle «Recherches» di François Zufferey*, «Romania» 108 (1987): 354-86.

- Leonardi 2000 = *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. III. Il canzoniere Palatino. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 217, ex Palatino 418. Riproduzione fotografica*, a c. di Lino Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.
- Leonardi 2006 = Lino Leonardi, *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avallè*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario Internazionale di Studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006: 3-21.
- Leonardi 2007 = Lino Leonardi, *Teoria del testo mediolatino e teoria del testo romanzo: appunti per un confronto*, «*Filologia mediolatina*» 14 (2007): 19-42.
- Leonardi 2011a = Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Leonardi 2011b = Lino Leonardi, *Filologia dei canzonieri e filologia testuale. Questioni di metodo e prassi ecdotica per la tradizione della lirica nel medioevo romanzo*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011: 3-22.
- Linker 1979 = *A Bibliography of Old French Lyrics*, by Robert White Linker, Oxford (MS) · Valencia, University of Mississippi Romance Monographs · Artes graficas Soler, 1979.
- Lo Monaco–Rossi–Scaffai 2006 = Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario Internazionale di Studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Longobardi 1990 = Monica Longobardi, *Frammenti di un canzoniere provenzale nell'Archivio di Stato di Bologna*, «*Studi Mediolatini e Volgari*» 36 (1990): 29-55.
- Lupo 1992 = Lorenza Lupo, *Il canzoniere provenzale A (Vat.lat.5232), la sua copia Aa (Braidense AG. XIV. 49) e la tavola di Angelo Colocci*, «*Quaderni di filologia romanza*» 9 (1992): 27-56.
- Mantovani 2009a = Dario Mantovani, *Prove di dialogo fra i trovatori: Bertran de Born, Monge de Montaudon, Folquet de Marselha, Palais*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), Padova, Unipress, 2009: 197-216.
- Mantovani 2009b = Dario Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici: il caso di due componimenti del Monge de Montaudon*, «*Critica del testo*» 12/1 (2009): 167-202.

- Mascitelli 2013 = Cesare Mascitelli, *Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Soppressi F IV 776: «constitutio codicis» e storia esterna*, «Critica del testo» 16/1 (2013): 85-112.
- Meliga 1993 = Walter Meliga, *I canzonieri trobadorici I e K*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 57-70.
- Meliga 2003 = Walter Meliga, *Critique externe et critique interne dans l'édition des troubadours (sur la tradition de Bernart de Ventadorn)*, in Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), Roma, Viella, 2003, 2 voll., I: 533-41.
- Meliga 2006 = Walter Meliga, *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario Internazionale di Studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006: 81-91.
- Meliga 2008 = Walter Meliga, *I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata*, in Giosuè Lachin (a c. di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004, Roma · Padova, Antenore, 2008: 305-24.
- Meneghetti 1984 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi trobadorici fino al secolo XIV*, Modena, Mucchi, 1984.
- Meneghetti 1991a = Maria Luisa Meneghetti, *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in Madeleine Tyssens (éd. par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Université de Liège, 1991: 43-59.
- Meneghetti 1991b = Maria Luisa Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del «Liber Alberici»)*, in Ead., Francesco Zambon (a c. di), *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno, Treviso 28-29 sett. 1990, Treviso, Ediz. Premio Comisso, 1991: 115-28.
- Meneghetti 1992 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992.
- Meneghetti 1994 = Maria Luisa Meneghetti, *Problemi attributivi in ambito trobadorico*, in Ottavio Besomi, Carlo Caruso (a c. di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992, Basel · Boston · Berlin, Birkhäuser Verlag, 1994: 161-82.
- Meneghetti 1999 = Maria Luisa Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, «Critica del Testo» 2/1 (1999): 119-40.

- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in Aa. Vv., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003: 77-99.
- Meneghetti–Zambon 1991 = Maria Luisa Meneghetti, Francesco Zambon (a c. di), *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno, Treviso 28-29 sett. 1990, Treviso, Ediz. Premio Comisso, 1991.
- Menichetti 1977 = Aldo Menichetti, *Su Bonagiunta e altri lucchesi*, in Giorgio Varanini, Palmiro Pinagli (a c. di), *Studi letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977: 449-56.
- Menichetti 2010-2011 = Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749)*, Tesi di dottorato dattiloscritte (rell. prof. Stefano Asperti, Fabio Zinelli, Martin-Dietrich Glessgen), Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011.
- Menichetti 2011 = Caterina Menichetti, *Per una ricollocazione delle biografie trobadoriche nella diacronia della tradizione manoscritta provenzale*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011: 73-108.
- Menichetti 2013 = Caterina Menichetti, *Le tenzoni del canzoniere E: fonti, strategie compilative, coordinate storico-culturali della sezione*, «Studi Mediolatini e Volgari» 59 (2013): 175-224.
- Mölk 2001 = Ulrich Mölk, *Die älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Monteverdi 1945 = Angelo Monteverdi, *Pier d'Alvernia nel foglio di un canzoniere provenzale del Duecento* (1939), in Id., *Saggi neolatini*, Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1945: 211-47.
- Moreno 1999 = Paola Moreno (éd. par), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*, 3. C (Bern, *Burgerbibliothek* 389), Liège, Université de Liège, 1999.
- Perugi 1978 = Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1978.
- Pulsoni 2001 = Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena, Mucchi, 2001.
- Radaelli 2005 = Anna Radaelli, *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzzi / Tables de chansonniers romans*, I. *Canzonieri provenzali*, 7. Paris, *Bibliothèque nationale de France*, C (f. fr. 856), Modena, Mucchi, 2005.
- Raugei 1979 = Anna Maria Raugei, *Per l'attribuzione di due canzoni di Gace Brulé (Spanke 653 e Spanke 857 = 2027)*, «Acme» 32/3 (1979): 479-89.

- Raupach 1979 = Manfred e Margret Raupach, *Französische Trobadoryrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979.
- Raynaud–Spanke 1955 = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Resconi 2009 = Stefano Resconi, *Note sulla sezione iniziale del canzoniere provenzale P*, «Critica del testo» 12 (2009): 203-37.
- Resconi 2011 = Stefano Resconi, “*Terza tradizione*” o *confluenza di tradizioni?* *Aimeric de Peguilhan nel canzoniere U*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011: 43-72.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Romualdi 2006 = Stefania Romualdi (a c. di), «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 9. Paris, Bibliothèque nationale de France. B (fr. 1592), Modena, Mucchi, 2006.
- Roncaglia 1991 = Aurelio Roncaglia, *Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in Madeleine Tyssens (éd. par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Université de Liège, 1991: 19-38.
- Sakari 1957 = Aimo Sakari, *Une tenson-plaidoirie provençale*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957: 595-613.
- Sakari 1992 = Aimo Sakari, *L'attribution de «D'una domn'ai auzît que s'es clamada» (234.8)*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), Montpellier, Université Paul-Valéry – Imprimerie de recherche, 1992, 3 voll., III: 1145-92.
- Salverda de Grave 1938 = Jean-Jacques Salverda de Grave, *Observations sur l'art lyrique de Giraut de Borneil*, Amsterdam, Uitgave van de N.V. Noord-Hollandsche, 1938.
- Savino 2001 = Giancarlo Savino, *Il canzoniere Palatino: una raccolta disordinata?*, in Lino Leonardi (a c. di), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. IV. Studi critici*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001: 301-15.
- Saviotti 2008 = Federico Saviotti, *Il viaggio del poeta e il viaggio del testo: per un approccio geografico a Raimbaut de Vaqueiras e alla sua tradizione manoscritta*, «Moderna» 10/2 (2008): 43-59.
- Schwan 1886 = *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Eine litterarhistorische Untersuchung von Dr. Eduard Schwan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

- Spanke 1925 = Hans Spanke (hrsg. von), *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KN P X*, Halle a. S., Niemeyer, 1925.
- Spetia 1993 = Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 235-72.
- Spetia 1997 = Lucilla Spetia (éd. par), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. *H (Modena, Biblioteca Estense). Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, 1997.
- Squillaciotti 1999 = *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a c. di Paolo Squillaciotti, Pisa, Pacini, 1999 (nuova ed. riveduta e aggiornata per il «Corpus des Troubadours», 2009, consultabile on line all'indirizzo: [http://trobadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor = Folquet%20de%20Marselha](http://trobadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor=Folquet%20de%20Marselha)).
- Squillaciotti 2003 = Folquet de Marselha, *Poesie*, a c. di Paolo Squillaciotti, Roma, Carocci, 2003.
- Squillaciotti 2009 = Paolo Squillaciotti, *Studio introduttivo*, in *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a c. di Paolo Squillaciotti, nuova edizione riveduta e aggiornata per il «Corpus des Troubadours», 2009, consultabile in rete all'indirizzo: http://taller.iec.cat/trobadors/documents/Paolo%20Squillaciotti_%20Le%20poesie%20di%20Folchetto%20di%20Marsiglia.pdf.
- Stroński 1910 = Stanislaw Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Hans Robert Jauss, Erich Köhler (hrsg. von), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, II.1.6.
- Tavera 1978 = Antoine Tavera, *Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura Neolatina» 38 (1978): 233-49.
- Tavera 1992 = Antoine Tavera, *La table du Chansonnier d'Urfé*, «Cultura Neolatina» 52 (1992): 23-128.
- Togni 1994 = Nadia Togni, *La sezione ventadoriana dei canzonieri provenzali O, T, a*, Tesi di laurea dattiloscritta (Relatore: Prof.ssa Barbara Spaggiari), Perugia, Università degli Studi, 1994.
- Tyssens 1991 = Madeleine Tyssens (éd. par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Université de Liège, 1991.
- Tyssens 1998 = Madeleine Tyssens (éd. par), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Anna Ferrari), 1. *a*

- (B.A.V. Reg. lat. 1490), b (B.A.V. Reg. lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque Municipale 657), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Tyssens 2007 = Madeleine Tyssens (éd. par), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 5. U (Paris, BNF fr. 20050), Liège, Université de Liège, 2007.
- Vatteroni 1998 = Sergio Vatteroni, *Per lo studio dei «Liederbücher» trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gancelm Faidit*, «Cultura Neolatina» 58 (1998): 7-89.
- Ventura 2011 = Simone Ventura, *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*, 10. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sg (146)*, Modena, Mucchi, 2011.
- Viel 2011 = Riccardo Viel, *Troubadours mineurs gascons du XII^e siècle. Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris, Champion, 2011.
- Viel 2014 = Riccardo Viel, *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014: 1761-86.
- Washer 2007 = Nancy Washer, *Paraphrased and parodied, extracted and inserted: the changing meaning of Folquet de Marseille's «Amors, Merve»*, «Neophilologus» 91 (2007): 565-81.
- Zaganelli 1979 = Gioia Zaganelli, *Sul canzoniere di Adam de la Halle. Sistema lessicale e itinerario ideologico*, «Medioevo Romanzo» 6/2-3 (1979): 247-70.
- Zamuner 2003 = Ilaria Zamuner, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi / Tables de chansonniers romans*, I. *Canzonieri provenzali*, 3. *Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana V (Str. App. 11 = 278)*, Modena, Mucchi, 2003.
- Zinelli 2002 = Fabio Zinelli, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)*, «Studi Mediolatini e Volgari» 48 (2002): 229-74.
- Zinelli 2003a = Fabio Zinelli, *À propos d'une édition récente de Folquet de Marseille: réflexions sur l'art d'éditer les troubadours*, «Romania» 121 (2003): 501-26.
- Zinelli 2003b = Fabio Zinelli, *Quelques remarques autour du chansonnier E (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749), ou du rôle de la «farcissure» dans les chansonniers occitans*, in Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, Roma, Viella, 2003, 2 voll., I: 761-91.
- Zinelli 2004 = Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier «estense»*, «Romania» 122 (2004): 46-110.
- Zinelli 2007 = Fabio Zinelli, *Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans «IK»: le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition Méditerranéenne du «Livre dou tresor»*, «Medioevo romanzo» 31 (2007): 7-69.

- Zinelli 2010 = Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, «Medioevo romanzo» 34 (2010): 82-130.
- Zinelli 2011 = Fabio Zinelli, *Un cas d'attribution douteuse? Bernart de Ventadorn, «Amors, enquera·us preyara» (BdT 70,3)*, in Angelica Rieger (éd. par), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008: Bilan et perspectives*. Actes du IX^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008, Aachen, Shaker Verlag, 2011: 579-96.
- Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.
- Zufferey 1991 = François Zufferey, *À propos du chansonnier provençal M*, in Madeleine Tyssens (éd. par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège, Université de Liège, 1991: 221-43.
- Zufferey 2007 = François Zufferey, *Genèse et structure du «Liber Alberici»*, «Cultura Neolatina» 67/2 (2007): 173-233.

RECENSIONI

La storia di Jacob Xalabín, introduzione di Núria Puigdevall i Bafaluy, edizione critica e traduzione italiana a c. di Anna Maria Compagna, Alessandra, Edizioni dell'Orso, 2010, 188 pp. («Gli Orsatti. Testi per un Altro Medioevo», 32)

La *Storia di Jacob Xalabín* con le sue peculiarità e questioni irrisolte è stata oggetto di numerose pubblicazioni, saggi e articoli, raccogliendo l'interesse dei catalanisti.

La ricerca filologica contemporanea negli ultimi anni, tuttavia, si scontra con le limitazioni dovute all'esistenza di poche edizioni critiche filologicamente attendibili che generalmente risultavano, sebbene autorevoli, ormai abbastanza antiquate.¹

La recente pubblicazione dell'edizione critica della *Storia di Jacob Xalabín* a c. di Anna Maria Compagna dev'essere accolta dalla comunità filologica con grande entusiasmo, inserendosi a buon titolo come strumento imprescindibile per lo studio e la ricerca sull'opera anonima catalana.

Anna Maria Compagna, professoressa di filologia e linguistica romanza presso l'Università di Napoli "Federico II", presenta il manoscritto unico rispettandone le varianti e limitando il proprio intervento al minimo. L'edizione critica, accompagnata dalla prima traduzione italiana del testo, può essere quindi la base anche per ricerche di tipo linguistico grazie alla scrupolosità con la quale si riportano tutte le lezioni, anche quelle grafiche, del manoscritto. Il lavoro della Compagna, per la sua struttura e completezza, avvicina il *Jacob* a un pubblico variegato che va dallo studente universitario al ricercatore; grazie alla traduzione, inoltre, rende l'opera accessibile anche ai lettori italiani non specializzati; in tal senso è pienamente efficace la scelta di non appesantire l'edizione con le classiche note esplicative che, d'altro canto, accompagnano la traduzione. L'edizione appare, così, perfettamente equilibrata: da una parte si ha un'edizione critica fedele all'originale quasi ne fosse una trascrizione, accompagnata da un apparato esaustivo ma semplice che riporta le lezioni dubbie e tutte quelle grafiche e sostanziali che non sono state accolte nel testo, soddisfacendo pienamente le esigenze dello studioso; dall'altra parte troviamo una traduzione che, eliminando l'ambiguità stilistica propria del testo ed accogliendo le note esplicative di tipo storico e letterario, consente anche ai neofiti la fruizione di un'opera considerata "minore" che può risultare stimolante ed interessante in numerosi campi di studio.

L'edizione critica è preceduta da un'introduzione curata da Núria Puigde-

¹ Il XXI secolo fino ad ora aveva dato alla luce una sola edizione della *Historia de Jacob Xalabín* (Cingolani). Degna di nota e punto di riferimento per lo studio dell'opera è *Historia de Jacob Xalabín* (Pacheco).

vall i Bafaluy, anch'ella professoressa dell'Università di Napoli "Federico II", nella quale si affrontano i principali aspetti dell'opera catalana. L'introduzione, breve ma essenziale, offre al lettore le delucidazioni necessarie per quanto riguarda soprattutto la storicità dell'opera. La *Storia di Jacob Xalabín* racconta, infatti, le avventure del giovane Jacob, primogenito dell'emiro turco Murad I, allontanatosi dal regno insieme al compagno Alí Pasha a causa dell'amore insidioso della matrigna; il racconto, dopo il lieto ricongiungimento familiare e le nozze fra il protagonista e l'amata, si conclude inaspettatamente con la rappresentazione dell'importantissima battaglia del Kossovo avvenuta nel 1389 nella cosiddetta "Piana dei merli" che segna la tragica morte dell'eroe, Jacob, e del padre Murad.

Sulle motivazioni che spingono l'anonimo autore a trattare questa battaglia storicamente celebre si è discusso molto; la Puigdevall, riportandone le ipotesi più attendibili in forma interrogativa, spinge il lettore alla riflessione.

Puigdevall pone in evidenza una certa dissonanza fra la prima parte dell'opera, piacevole e divertente, e il suo tragico epilogo. È in effetti la contraddizione fra il racconto ameno, esemplare se non cavalleresco della storia e il suo finale tragicamente storico e impattante ciò che più colpisce il lettore moderno. La Puigdevall propone:

Può darsi che il testo sia stato composto così, ma potrebbe anche darsi che il testo di denuncia sia stato il punto di partenza per comporre quello ricreativo, o, al contrario, che l'ipotetico *pamphlet* politico sia il punto di arrivo, una riscrittura di quello esemplare. (p. 10)

Più avanti, la studiosa, riferendosi alle opinioni di Stefano Maria Cingolani, reitera la presenza di un cambiamento del tono narrativo fra i due episodi che sembrerebbe siano stati uniti in un secondo momento; citando ancora Cingolani nella nota 34 troviamo:

D'altra parte, se pensiamo che, in linea di principio, il romanzo doveva finire con il capitolo 14, la prima parte ha una perfetta coerenza narrativa nel presentare peripezie e tribolazioni dell'eroe che si concludono in un logico e scontato finale felice. In questo caso il seguito della storia sarebbe un'aggiunta che non formava parte del piano originario dell'opera. (p. 15)

L'idea di una riscrittura del testo o comunque dell'unione *a posteriori* di due episodi inizialmente autonomi, sebbene plausibile, appare in contraddizione con la prima rubrica che già annuncia lo svolgimento della storia, includendovi il finale e preannunciando la morte del protagonista; anche questa però potrebbe essere stata redatta in un secondo momento.

La scissione fra il corpo del testo e il suo finale, avvertita non solo dalla

Puigdevall,² potrebbe, tuttavia, non essere così nitida come tradizionalmente la si rappresenta. La prima parte dell'opera, ovvero il racconto esemplare e d'intrattenimento, sviluppa gli ingredienti tradizionali o folkloristici in maniera non sempre del tutto convenzionale; i germi della contraddizione fra i due episodi potrebbero essere presenti, infatti, già all'interno del primo dei due. Tali contraddizioni si troverebbero strutturate secondo un climax ascendente che culminerebbe nella contraddizione per eccellenza: la tragica morte dell'eroe.

Sebbene le capacità artistiche e letterarie del nostro autore non appaiano all'altezza di una costruzione narrativa così calcolata e precisa, è possibile ipotizzare che la presenza di tali contraddizioni sia voluta e cercata con una finalità pedagogica e se si vuole anche politica. *La Storia di Jacob Xalabín* è intrisa di ingredienti cavallereschi, tradizionali e folkloristici e perfino di memoria cortese; tuttavia, un'accurata lettura mette in evidenza le numerose innovazioni operate dal nostro autore; Jacob e il suo deuteragonista trovano l'amore non grazie alle loro gesta esemplari, come avverrebbe nella maggior parte dei racconti di cavalleria, bensì tramite l'inganno, il tradimento e addirittura la, rappresentata in chiave comica, violenza sessuale. L'inversione dell'ordine quasi carnevalesco si riscontra nel travestimento, anch'esso enfatizzato come elemento comico, di Alí Pachà, quasi il Gauvain della nostra storia, in una donna. Per quanto riguarda il motivo folkloristico della matrigna innamorata, rielaborazione della *Fedra* euripidea, l'inversione si ha nello scioglimento; la donna, connotata decisamente con note negative, non subisce alcuna punizione, non viene divorata dai propri sensi di colpa come avviene per Fedra che provoca la sua stessa morte, né viene condannata dall'eroe; allo stesso modo, il padre Murad non vive un pentimento patetico per le proprie azioni né è vittima di alcuna punizione; la stessa figura di Murad, caratterizzata più che da tratti negativi da un velo di inettitudine, si esibisce nella contraddizione assoluta del re codardo che di fronte ai nemici pensa di ritirarsi.

La nostra storia potrebbe quindi aver adottato le sembianze di un racconto cavalleresco cosparso di ingredienti tipicamente occidentali, insieme alle numerose invocazioni a un Dio del tutto cristiano, per svolgere la funzione retorica del *delectare*; con argomenti familiari e piacevoli, l'autore attrae l'attenzione del pubblico occidentale al quale si rivolge; il lettore-ascoltatore, che conosce perfettamente gli schemi narrativi rievocati, vede le proprie aspettative tradirsi nello scioglimento inaspettato dei motivi tradizionali. Il messaggio morale che si nasconderebbe dietro questo meccanismo di inversione e

² Puigdevall a p. 11, riporta da *Història de Jacob Xalabín* (Cingolani): 33: «hi ha una considerable contradicció entre les regles compositives de l'estructura que regeix la primera part, que comporten un final feliç, i el final tràgic de la segona, amb la mort de l'heroi. Tot i així, és possible percebre algun element de continuïtat en el tractament i la interpretació de Jacob entre l'una secció i l'altra».

contraddizione potrebbe essere proprio quello politico che vorrebbe mettere in guardia l'Occidente sulla minaccia turca incarnata da Bajazet; si rappresenta così una Turchia geograficamente e storicamente realistica in modo quasi esasperante, profondamente diversa dal mondo occidentale in cui, invece, gli eroi, per il solo fatto di essere nobili, belli e gentili, ottengono l'aiuto di Dio che li porta alla vittoria; i Turchi sono pericolosi proprio perchè personaggi di un mondo al contrario in cui il cattivo Bajazet, personificazione del Male, trionfa a scapito dell'eroe, valoroso e nobile, Jacob detentore delle massime qualità occidentali.

Nell'introduzione, l'autrice si sofferma sulla presenza di certi elementi, e in particolare su quelli di natura stilnovistica, di provenienza italiana; si sottolinea infatti l'esistenza di una letteratura catalana quattrocentesca composta anche dal gran numero di opere italiane che si erano diffuse, per mezzo di traduzioni, in territorio catalano. Quest'osservazione fa riflettere sulla precisione storica con cui l'anonimo autore rappresenta la battaglia del Kossovo a così poca distanza dalla sua realizzazione. Le fonti europee contemporanee alla battaglia, infatti, non conoscono i fatti con la stessa precisione che dimostra l'autore del *Jacob*; l'anonimo autore è a conoscenza dell'equivoco relativo alla ritirata dell'esercito cristiano,³ sostiene infatti che entrambe le parti alla morte dei rispettivi sovrani desiderassero ritirarsi e non attribuisce la vittoria schiacciante a nessuno dei due contendenti; parla della morte dell'emiro Murad, e di quella del principe Lazzaro in battaglia e della successiva morte del primogenito turco Jacob. Questa seconda notizia, ovvero l'assassinio dell'erede al trono turco da parte del fratello⁴ Bajazet, è riportata nella *Cronica volgare di Anonimo fiorentino*, attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti,⁵ in cui si legge:

fu fatto signore del paese il maggior figliuolo del detto Moratto e fu chiamato il Moratto novello. Ma poco durò signore; però che 'l fratello l'uccise e per sé prese la signoria del paese e fu chiamato poi il Baisetto [...]. (*Cronica volgare di Anonimo fiorentino* (Bellondi), cap. VII).

³ La vittoria turca della battaglia è in realtà frutto di un equivoco. Nella *Storia di Jacob Xalabín* si legge che una parte dell'esercito cristiano, raggiunte le tende dell'accampamento turco, decide di tornare indietro; l'esercito turco li incalza; così l'esercito cristiano interpreta questo movimento come la ritirata dei propri compagni. È allora che viene ucciso l'emiro turco Murad e in seguito il principe serbo Lazzaro. La morte dei due sovrani provoca scompiglio ed entrambi gli eserciti si ritirano per seppellirli ed onorarli. In realtà, quindi, la battaglia non si conclude con alcun vincitore, avendo sofferto ingenti perdite entrambe le parti.

⁴ La *Storia di Jacob Xalabín*, forse per enfatizzare la negatività del personaggio di Bajazet, lo considera bastardo, quindi fratellastro di Jacob. Questa notizia, però, non si trova nelle fonti storiche relative alla battaglia.

⁵ *Cronica volgare di Anonimo fiorentino* (Bellondi).

Nella stessa cronaca tuttavia i Turchi sono considerati vincitori e non si fa riferimento in nessun momento al fatto che i Cristiani avessero erroneamente interpretato la ritirata dei propri compagni. Il re Tvrtko di Bosnia, passato appena un mese dalla battaglia, considera l'esercito cristiano di Lazzaro vincitore, come dimostrano una lettera datata 1 Agosto 1389 diretta al Senato dalmata e la risposta del 20 Ottobre 1389 del Senato fiorentino a una precedente lettera dello stesso ormai perduta;⁶ da quest'ultima si evince che a Firenze per le strade, già poche settimane dopo la battaglia, si parlasse della stessa; il dettaglio sullo stratagemma dei cammelli adottato da Murad nella battaglia,⁷ presente nella lettera oltre che nella *Storia di Jacob Xalabin*, dimostra che i Fiorentini possedevano sicuramente alcune notizie sullo svolgimento della battaglia, se queste venissero da Tvrtko o da altri, non ci è dato di saperlo; a Firenze, però, come si legge nella stessa lettera, la morte di Murad viene percepita come prova della vittoria serba. È evidente che la notizia della morte di Murad sia arrivata in Occidente molto rapidamente.⁸ Esaminando i registi delle deliberazioni del Senato di Venezia,⁹ si apprende che anche a Venezia la battaglia del Kossovo doveva trovarsi al centro delle preoccupazioni della Repubblica; è per questo che Andrea Bembo viene mandato a Costantinopoli con l'obbiettivo di ottenere informazioni sull'accaduto durante la battaglia, della quale l'unica notizia certa pare la morte di Murad. L'*Archivio di Stato di Venezia* conserva un documento che riporta le indicazioni ad Andrea Bembo;¹⁰ sulle notizie da lui apprese, però, non vi è finora alcun documento reperibile.

Alla luce dell'imprecisione delle notizie ufficiali di uno stato così vicino, politicamente e commercialmente, alla Turchia, e all'Oriente in generale come era Venezia, risulta ancora più sorprendente la precisione storica dell'anonimo del *Jacob*. Tuttavia le notizie che quest'illustre Bembo potrebbe aver portato in patria e le voci che chiaramente circolavano potrebbero essere alla base delle conoscenze dell'anonimo autore catalano, che fra l'altro cita nelle prime pagine dell'opera proprio Venezia. Lo stile estremamente orale della *Storia di Jacob Xalabin* potrebbe quindi spiegarsi pensando all'opera anonima catalana come figlia di quelle "voci di strada" di cui si legge nella lettera fiorentina e che certamente dovevano essere presenti anche a Venezia e presumibilmente nel resto d'Europa e quindi in Catalogna.

⁶ Tali lettere si trovano edite in Emmert 1990: 42-49.

⁷ L'esercito turco utilizza dei cammelli carichi di sonagli in prima linea con l'obbiettivo di spaventare i cavalli dell'esercito contrario.

⁸ Tale notizia doveva avere una grande rilevanza per gli stati europei che possedevano interessi commerciali e politici con l'Oriente.

⁹ Thiriet 1958.

¹⁰ Si tratta di *Senato*, Misti 40, ff. 126v, 127r-v.; registi editi in Thiriet 1958.

La *Storia di Jacob Xalabín* nella sua totalità è senza dubbio uno dei tasselli che formavano nell'immaginario occidentale la cosiddetta minaccia turca; il sentimento di timore e rispetto che avvolgeva l'impero ottomano in Occidente è alla base della produzione letteraria occidentale di argomento turco e il *Jacob* non può che esserne l'espressione in lingua catalana. Il ruolo che doveva avere la *Serenissima*, capitale occidentale d'Oriente, nella creazione di un'identità culturale turca in Occidente non è da sottovalutare; La *Chronique du religieux de Saint-Denys* fa proprio di Venezia l'ambasciatrice della notizia della morte di Murad I nella battaglia del Kosovo.¹¹

Una prospettiva veneziana e più in generale italiana potrebbe giovare allo studio del *Jacob Xalabín* e quest'edizione critica la cui culla è proprio l'Italia potrebbe quindi esserne il punto di partenza.

Floriana Li Puma
(Napoli)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Chronique du religieux de Saint-Denys (Bellaguet) = *Chronique du religieux de Saint-Denys*, éd. par. Louis François Bellaguet, t. II, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1839-1852, 6 voll.

Cronica volgare di Anonimo fiorentino (Bellondi) = *Cronica volgare di Anonimo fiorentino dall'anno 1385 al 1409 già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti*, a c. di Elina Bellondi, Città di Castello, Lapi, 1915.

Historia de Jacob Xalabín (Cingolani) = *Historia de Jacob Xalabín*, ed. per Stefano Maria Cingolani, Barcelona, Edicions 62, 2008.

Historia de Jacob Xalabín (Pacheco) = *Historia de Jacob Xalabín*, ed. per Arseni Pacheco, Barcelona, Barcino, 1964.

Basile, *Cunto de li cunti* (Petrini) = Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a c. di Mario Petrini, Roma-Bari, Laterza, 1976.

¹¹ *Chronique du religieux de Saint-Denys* (Bellaguet). Si legge: «De villa Veneciarum nuncii ad regem Franciae missi sunt mense jullio, qui adversarium Crucifixi, Turcorum principem Lamorat, in prelio interfectum nunciavreunt, tu dicetur» (capitulum XVII).

LETTERATURA SECONDARIA

Emmert 1990 = Thomas A. Emmert, *Serbian Golgotha Kosovo, 1389*, New York, Columbia University Press, 1990.

Thiriet 1958 = Freddy Thiriet, *Régestes des délibérations du Sénat de Venise concernant la Roumanie*, Paris, Mouton & Co, 1958.

Sonia Maura Barillari, *Protostoria della strega. Le fonti medievali latine e romanze*, Aicurzio, Virtuosa-Mente Edizioni, 2014, pp. 319.

Quando nel 1390 l'inquisitore milanese fra' Beltramino da Cernusco emise la definitiva sentenza di morte nei confronti di Sibilia e Pierina¹, i tempi erano ormai maturi per l'affermazione del prototipo della strega su cui si fonderà l'impianto persecutorio dei secoli successivi. La letteratura demonologica dei secoli XV-XVII costruisce uno stereotipo della strega all'interno del quale, nonostante le sovrapposizioni teologiche, si possono riconoscere tratti ben più arcaici. Il fondo di culti e di miti alla base delle credenze stregoniche sono stati ricostruiti, ormai anni or sono, da Carlo Ginzburg². Altri studiosi hanno messo in risalto le continuità strutturali del ritratto ostile della setta stregonesca, evidenziando le trasmigrazioni di alcuni luoghi comuni criminalizzanti e denigratori, quali il cannibalismo e le orgiastiche riunioni notturne, dall'antichità romana al Medioevo³.

Il teorema accusatorio teso a sottolineare la pericolosità sociale dei cristiani all'interno della *societas* romana viene utilizzato successivamente in chiave anti-eretica dai pensatori cristiani, per poi fornire alcuni fondamentali elementi agli inquisitori a caccia di streghe. Nonostante la ricca messe di studi sulla stregoneria e di edizioni di carte processuali, una vera e propria ricognizione sulle antecedenti medievali della strega, non è stata ancora tentata, salvo qualche pregevole eccezione⁴. Il libro di Sonia Maura Barillari colma questa lacuna proponendo una ricostruzione, arricchita da un'antologia di fonti, della «protostoria della strega». Il passaggio più controverso da spiegare, a livello teorico e storico, è costituito dal cambiamento radicale da parte delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti delle credenze già diffuse nel Medioevo sulla stregoneria. Come suggeriva Schmitt resta ancora da investigare in profondità la fase che conduce dai *non credenda* (le illusioni demoniache) ai *credenda* (la realtà degli atti diabolici)⁵, ovvero dalla posizione "illusionista" a quella "realista".

Nello studio della Barillari, attraverso l'analisi serrata di fonti disposte rigorosamente in ordine cronologico, è possibile cogliere i prodromi gradualmente e inesorabilmente di questo passaggio. Nella prima sezione la studiosa procede ad un'indagine semantica ed etimologica dei nomi della strega. I dati linguistici

¹ Muraro 1976: 240-245; cfr. Ginzburg 1989: 68-69.

² Ginzburg 1989.

³ Ginzburg 1989: 48-54 ; Cohn 2008: 17-32.

⁴ Cardini 1984; Schmitt 1992: 43-86.

⁵ Schmitt 1988: 88-97. Un'indagine accurata sulla nascita della demonologia nell'Occidente medievale e quindi sul cambiamento di prospettiva rispetto all'efficacia realistico-fattuale degli atti diabolici è stata condotta da Alain Boureau, 2006. Lo studio di Boureau si concentra in particolare su alcune questioni giuridiche e teologiche.

sembrerebbero confermare il nesso delle credenze sulla stregoneria con complessi culturali di tipo totemico e sciamanico. In questa direzione non stupisce la presenza nelle fonti medievali di fugaci cenni a gruppi di uomini e di donne. La specializzazione femminile dell'attività stregonica si svilupperà in concomitanza con la creazione dello stereotipo inquisitorio.

Nella seconda sezione la Barillari si concentra sull'analisi dei documenti ufficiali di canonisti, legislatori, enciclopedisti. Emerge chiaramente come nell'incontro con le culture germaniche, il cristianesimo altomedievale abbia rappresentato un'istanza di 'misericordioso' razionalismo: l'accusa di stregoneria nei confronti di uomini e donne è condannata e punita con ammende pecuniarie commisurate allo statuto giuridico degli accusatori (liberi o schiavi)⁶. I capi di accusa forniscono un quadro chiaro dei poteri delle streghe: utilizzo di calderoni per preparare infusi e decotti; uso di erbe nocive e velenose; cannibalismo. Tuttavia, come sottolinea l'Editto di Rotari, «mentibus christianis nullatenus credendum est»⁷. La posizione teologica razionalista trova una conferma nel più importante documento altomedievale sulle credenze e sulle superstizioni popolari: il *Corrector* di Burcardo di Worms⁸. Compilato agli albori dell'anno mille, il *Corrector*, in linea con la posizione agostiniana ortodossa, ritiene che i racconti sui voli notturni, sulle *syhaticae* e sulle altre pratiche femminili, siano soltanto illusioni, *phantasmata* insufflati dal demonio per traviare lo spirito semplice delle *mulierculae*⁹. La posizione illusionista nei confronti del potere del demonio impone, infatti, di perseguire e di stigmatizzare le credenze ma non gli attori. In perfetta sintonia con le affermazioni di Burcardo si collocano sia gli interventi precedenti di Agobardo vescovo di Lione, che salva dal linciaggio i tre sospetti tempestari, giunti, a detta del popolo, da Magonia¹⁰ sia gli strali successivi di Giovanni di Salisbury contro chi crede che ciò che avviene in spirito sia potuto accadere realmente e fisicamente nel corpo¹¹.

Eppure, proprio negli anni in cui Giovanni di Salisbury scriveva il *Policraticus*, la mentalità collettiva era interessata da un cambiamento profondo, ben-

⁶ Uno snodo fondamentale nella costruzione di un apparato persecutorio e punitivo sperimentato nel corso dei secoli XII-XIII nei confronti delle eresie e poi applicato alla stregoneria è costituito dalla sostituzione, in ambito giuridico, della procedura accusatoria con quella inquisitoria. Nel processo accusatorio, l'accusatore era pienamente responsabile delle proprie accuse: la mancata dimostrazione delle stesse conduceva alla punizione dell'accusato. Nella procedura inquisitoria, invece, prima si raccolgono fama e fatti, quindi si formula l'accusa e si persegue l'accusato; cfr. Cohn 1993: 55-71.

⁷ Editto di Rotari, *MHG*, IV: 87.

⁸ Burcardo di Worms, *PL*.

⁹ Sulla posizione quasi "illuministica" di Burcardo, cfr. Barillari 2011.

¹⁰ Agobardo di Lione, *PL*.

¹¹ Giovanni di Salisbury (Keats-Rohan), II, 17.

ché non ancora esplicito: «de angosce e i timori» che assillavano le coscienze oltre l'anno mille incidevano anche sulla riformulazione dell'immagine della strega. Nel quarto capitolo, la Barillari si sofferma sulle attestazioni testuali di figure femminili ambivalenti e sempre piú inquietanti che sembrano anticipare il ritratto maturo delle *maleficae* di età moderna. Il passaggio da una concezione illusionista dei poteri e degli atti diabolici a un'impostazione realistico-fattuale si realizza in maniera quasi impercettibile all'interno di una costellazione di testi distanti dalle ufficiali riflessioni teologiche. Le creature fantastiche che popolano le collettanee mediolatine di *mirabilia* di provenienza insulare presentano alcuni tratti che confluiranno nella definizione canonica della strega. Le donne di origini sovranaturali che attraversano le pagine di Walter Map¹², così come le rapide comparse di lamie e larve negli *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury¹³ svelano una pericolosa intimità e complicità con la sfera demoniaca. In particolare in Gervasio di Tilbury l'ortodossia illusionista agostiniana viene messa in discussione attraverso l'adesione a una concezione folklorica che, rivisitata alla luce della cultura clericale, consente di attribuire un corpo ai *phantasma* e di unificare in un'unica figura tratti fino ad allora appartenenti a creature diverse (p. 178-183).

La produzione mediolatina di storie meravigliose dei secoli XII-XIII sembra così anticipare un cambiamento di sensibilità e di immaginario. Contemporaneamente nella letteratura in lingua volgare fanno la loro comparsa altre tipologie di donne di natura oltremondana riconducibili alla sfera della magia: fate e maghe. Nella quinta sezione, significativamente intitolata «Fata o strega?» la Barillari si inoltra nella selva delle opere narrative di area oitanica, dove la *sorcière* si confonde agilmente con la maga antica, mentre la fata amante conosce la sua compiuta realizzazione. La letteratura romanza non lascia molto spazio alla figura della strega, seguace di Diana/Erodiade/Abbonda, che negli *Otia Imperialia* sussume tutti i tratti delle *lamie/mascae/fadas* e li condensava in un unico profilo. Le *sorcières* dei testi antico-francesi dei secoli XII-XIII sono donne straordinarie (pp.93-102; 168-178), imparentate con le divine Medea e Circe, in grado di stravolgere gli elementi cosmici e di agire sui destini e sulla sorte, come l'etimologia di *sorcière*<*sortiaria* conferma. Solo in *Amadas et Ydoine*¹⁴ le tre streghe volano di notte e manipolano i sogni, dimostrando una pericolosa capacità di violare lo spazio domestico, esattamente come le *mulierculae/lamie* di Gervasio di Tilbury oppure i lupi mannari, saccheggiatori delle cantine (p. 110-125).

¹² Walter Map (James–Brooke–Mynors), II, 12; II, 13; IV, 8; IV, 9.

¹³ Gervasio di Tilbury (Banks–Binns), III, 86; III, 93.

¹⁴ *Amadas et Ydoine* (Reinhard).

A conferma, tuttavia, dell'affermazione di una tipologia differente rispetto alle *sorcières/maghe* si pone il testo di Jean de Meun¹⁵, che pur confutando la fede in certe credenze, contribuisce a diffondere un ritratto unitario delle *estries* (p. 210-213). A differenza delle *sorcières/maghe* letterarie, dominatrici degli elementi cosmici, le *estries* di Jean de Meun possiedono il potere di volare di notte al seguito di Donna Abbonda e di penetrare nelle case chiuse. Qualche anno prima della confutazione da parte di Jean de Meun delle visioni fallaci delle «foles vieilles», Giovanni di Alta Selva nel suo *Dolopathos* offre un'immagine delle streghe che integra il tratto del banchetto cannibalico e che, affiancata alle figure tracciate da Walter Map, da Gervasio di Tilbury e da Etienne di Bourbon (pp. 188-189; 249-250) conferma il processo di agglutinazione di tutti gli elementi fondanti uno stereotipo di «ampia e funesta fortuna». Les *estries* del *Dolopathos* latino¹⁶ e del suo fedele volgarizzamento oitanico per mano di Herbert¹⁷, rapiscono di notte madri con figli, per abbandonarsi, in un'atmosfera ormai presabbatica, all'infanticidio e al relativo festino antropofagico.

Sempre negli stessi anni Ralph di Cogeshall racconta la fuga in volo della vecchia eretica appartenente alla setta dei Patarini, di cui fu testimone proprio Gervasio di Tilbury, all'epoca al seguito del vescovo Guglielmo dalla Bianche mani¹⁸. La connessione tra stregoneria ed eresia investigata già dagli storici¹⁹ sembra così trovare una traccia testuale, evidenziando come il rapporto non sia diretto, bensì obliquo e come una delle possibili cause del passaggio dai *non credenda* ai *credenda* possa essere stato costituito, sul finire del secolo XII, proprio dalla paura e dal senso di accerchiamento suscitati da diffondersi delle eresie. Ma qui il discorso porterebbe troppo lontano. Lo studio della Barillari, infatti, si chiude con l'analisi della testimonianza di Ralph di Cogeshall. La caccia alle streghe si scatenerà ufficialmente un secolo e mezzo dopo. La Barillari apre la sua introduzione ricordando una celebre affermazione di Needham sulla strega, inserita dall'antropologo americano tra quei fattori primari la cui persistenza nell'immaginario si impone con la solidità di un fatto incontrovertibile.

Concludiamo anche noi con Needham, ricordando che se «i fattori primari» si sintetizzano «in modo differenziale per rappresentare i più svariati ambiti sociali»²⁰ e che se «il loro significato combinatorio corrisponde all'ambito»²¹, allora se ne può dedurre che l'ambito in cui gli autori dei secoli XII e XIII si

¹⁵ Guillaume de Lorris–Jean de Meun (Poirion), vv. 18419-18514.

¹⁶ Iohannis de Alta Silva (Oesterley): 68-72.

¹⁷ Herbert (Brunet–de Montaiglon): 296-302.

¹⁸ Ralph di Cogeshall (Stevenson): 121-129.

¹⁹ Cfr Ginzburg 1989: 36-61; Cohn 2008: 55-102.

²⁰ Needham 2006: 60.

²¹ Needham 2006: 61.

muovono è notevolmente mutato rispetto a quello in cui agivano Burcardo e prima di lui altri teologi i quali negavano risolutamente la sfera realistico-fattuale di qualsivoglia trasformazione magica.

Martina Di Febo
(Università degli Studi di Genova)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Agobardo di Lione *PL* = Agobardo di Lione, *Liber contra insulsam vulgi opinionem de grandine et tonitruis*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 104. S. Agobardi Lugdunensis [...], *Opera Omnia* [...] accurante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 147-58.
- Amadas et Ydoine* (Reinhard) = *Amadas et Ydoine*, roman du XIII^e siècle éd. par John R. Reinhard, Paris, Champion, 1926.
- Burcardo di Worms *PL* = Burcardo di Worms, *Decretorum libri XX sive Corrector*, in *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 140. Burchardi Vormatiensis episcopi, *Opera Omnia* [...] accurante Iacobo Paulo Migne, Parisiis, 1844-1855, coll. 537-1057.
- Gervasio di Tilbury (Banks–Binns) = Gervase of Tilbury, *Otia imperialia. Recreation for an emperor*, ed. and transl. by Sheila E. Banks and J. W. Binns, Oxford, Clarendon Press, 2002 (trad. it. Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia*, a c. di Fortunata Latella, Roma, Carocci, 2010 e Id., *Il libro delle meraviglie*, a c. di Elisabetta Bartoli, Pisa, Pacini, 2009). Giovanni di Salisbury (Reinhard) = Ioannes Saresberiensis, *Policraticus I-IV*, edidit Katharine S.B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993.
- Herbet (Brunet–de Montaignon) = Herbert, *Li romans de Dolopathos*, éd. par Charles Brunet, Anatole de Montaignon, Paris, Jannet, 1856.
- Ioannis de Alta Silva, *Dolopathos sive de rege et septem sapientibus*, hrsg. von Hermann Oesterley, Strassbourg · London, Trübner, 1873.
- Guillaume de Lorris–Jean de Meun (Poirion) = Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Roman de la Rose*, éd. par Daniel Poirion, Paris, Garnier · Flammarion, 1974.
- Ralph di Coggeshall (Stevenson) = Ralph di Coggeshall, *Chronicon Anglicanum*, ed. by Joseph Stevenson, London, Longman, 1875.
- Walter Map (James–Brooke–Mynors) = Walter Map, *De nugis curialium*, ed. and transl. by M. R. James; revised by Christopher N. L. Brooke, Roger A. B.

Mynors, Oxford, Clarendon press, 1983 (trad. it. Walter Map, *Svaggi di corte*, a c. di Fortunata Latella, Parma, Pratiche, 1990).

LETTERATURA SECONDARIA

- Barillari 2011 = Sonia Maura Barillari, *Il vescovo e le "mulierculae": credenze e pratiche tradizionali agli albori dell'anno Mille*, in *Secretum Secretorum. Saperi e pratiche all'alba della scienza sperimentale*, Genova, Nova Scripta Edizioni, 2011: 25-47.
- Boureau 2006 = Alain Boureau, *Satana eretico. Nascita della demonologia nell'Occidente medievale (1280-1330)* (2004), Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006 (ed. or. Paris, 2004).
- Cardini 1984 = Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.
- Cohn 2008 = Norman Cohn, *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe* (1975), Milano, Unicopli, 2008.
- Ginzburg 1989 = Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- Muraro 1976 = Luisa Muraro, *La Signora del gioco*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Needham 2006 = Rodney Needham, *Caratteri primordiali* (1978), Milano, Medusa, 2006.
- Schmitt 1988 = Jean Claude Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1988.
- Schmitt 1992 = Jean Claude Schmitt, *Medioevo «superstizioso»* (1988), Bari · Roma, Laterza, 2004.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

GIORGIO BARACHINI (gbarachini@yahoo.it) ha conseguito un Dottorato di ricerca in «Filologia e letterature romanze» presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e partecipa attualmente al progetto *TraLiRo* come assegnista presso l'Università della Calabria. Si occupa di lirica provenzale, di epica francese medievale e di *Nouveau roman* francese contemporaneo.

MARIA COLOMBO TIMELLI (maria.colombo@unimi.it) è professore di Storia della Lingua francese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue ricerche riguardano in particolare il medio francese e le riscritture in prosa dei secoli XV e XVI: In questo ambito, oltre a numerosi articoli, ha pubblicato alcune edizioni critiche (*Erec et Enide*, Genève, Droz, 2000; *Cligés*, Genève, Droz, 2004; *La Manequine* de Jean Wauquelin, Paris, Classiques Garnier, 2010) e ha coordinato il *Nouveau répertoire des mises en prose* (Paris, Classiques Garnier, in corso di stampa).

FABRIZIO COSTANTINI (fab.costantini@gmail.com) è ricercatore in Filologia e linguistica romanza presso l'Università della Calabria. Si è occupato, fra l'altro, di filologia materiale nell'ambito della lirica italiana delle Origini, di narrativa francese antica (materia troiana, *Roman de la Rose*) e lirica trobadorica (lessicografia, tradizione manoscritta). Si interessa inoltre di informatica applicata alle discipline linguistico-filologiche (concordanze, basi dati lessicali) e collabora con il Laboratorio di Filologia informatica dell'Università della Calabria.

GIULIO CURA CURÀ (giulio.curacura@libero.it) si è laureato in Lettere Moderne nell'Università degli Studi di Pavia (1999) e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in «Letterature Comparate, Filologia Romanza e Romanistica» presso l'Università degli Studi di Torino (2003). Ha pubblicato edizioni e studi di letteratura italiana antica (su testi ascetici, su Percivalle Doria, Brunetto Latini, Dante Alighieri, Jacopo Alighieri e Giovanni Villani) e di letteratura provenzale, occupandosi in particolare dei trovatori minori del Duecento e della poesia e della trattatistica del Trecento. Attualmente sta proseguendo le ricerche sulla poesia provenzale dei secoli XIII-XIV e ha in preparazione l'edizione critica del *Dottrinale* di Jacopo Alighieri.

ALFONSO D'AGOSTINO (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, dedi-

cati 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, 2013 e *Il fabliau della vedova consolata* (con S. Lunardi), Milano, 2013.

MARCO GRIMALDI (grimaldi.marco@gmail.com) si è laureato nell'Università degli Studi di Napoli Federico II, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la «Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza» e ha lavorato in séguito nell'Université Paul Valéry – Montpellier III e nell'Università degli Studi di Trento. Dal 2014 è ricercatore di Filologia della letteratura italiana nell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, dove collabora a un progetto di edizione delle poesie dei trovatori relative alla storia d'Italia. Si è occupato prevalentemente di letteratura occitana e italiana del Medioevo e ha scritto un libro sui trovatori (*Allegoria in versi*, 2012). Nel 2015 uscirà un suo commento alle *Rime* di Dante.

DARIO MANTOVANI (dario.mantovani@unimi.it) ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la «Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza» ed è attualmente Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di lirica dei trovatori, di poesia satirica medievale, del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure e di letteratura canterina. Ha pubblicato l'edizione critica della *Guerra di Troia in ottava rima* (2013) e ha dedicato numerosi saggi alla produzione del Monge de Montaudon, del quale ha in preparazione l'edizione critica (*Corpus des Troubadours*, 2015).

CESARE MASCITELLI (cesare.mascitelli@gmail.com) si è laureato in Filologia romanza presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi incentrata su fonti, canone e lingua del canzoniere trobadorico J. Attualmente iscritto al secondo anno della «Scuola di Dottorato Europea in Filologia romanza», la sua tesi in corso verte sul codice Marciano fr. Z 13 (= 256), contenente la compilazione franco-veneta nota come *Geste Francor*.

STEFANO RESCONI (ste.resco@gmail.com) è assegnista di ricerca in Filologia Romanza nell'Università degli Studi di Milano. Si interessa soprattutto di letteratura provenzale e lirica francese, con particolare attenzione alla loro ricezione in area italiana e ai problemi legati alla tradizione manoscritta. Nella sua bibliografia figurano anche contributi dedicati alla poesia dantesca e al romanzo francese antico.

CARLA ROSSI (carla.rossi@uzh.ch) dal 2010 è docente di Filologia Romanza presso il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo. Dopo gli studi in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" ha conseguito una laurea in Lingua e Letteratura Italiana, Lingua e Letteratura Francese e Storia dell'Arte presso l'Università di Zurigo; nel 2005 ha svolto un dottorato di ricerca in Filologia Romanza presso l'Università di Friburgo. Le sue ricerche vertono principalmente sulla letteratura satirica e burlesca, francese e italiana, dal Medioevo al Rinascimento, sul rapporto tra Marie de France e gli *eruditi sancti Thomae*, sulla cultura e la letteratura anglo-normanna, oltre che sul destino di alcuni codici sottratti al British Museum di Londra. Ha pubblicato numerose monografie e edizioni critiche, opere di narrativa ed è stata traduttrice dal tedesco, per Sellerio Editore, di testi di Karl Kérényi.

LUCA SACCHI (luca.sacchi@unimi.it), dottore di ricerca presso la «Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza», è ricercatore in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Milano, dopo aver partecipato come assegnista di ricerca al progetto *TeCoLM (Testi e codici della Lombardia Medievale)* dello IUSS di Pavia. Si è occupato in particolare della tradizione italiana e romanza della *Historia Apollonii regis Tyri*, pubblicando fra l'altro un'edizione di quattro volgarizzamenti italiani (Firenze, 2009 – Edizione Nazionale); ha dedicato vari studi all'enciclopedismo volgare di ambito iberico e galloromanzo, ponendo a confronto testi accomunati dall'impianto dialogico (*Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, 2009), tra cui il *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia, di cui prepara un'edizione critica.

FEDERICO SAVIOTTI (raimbaut@hotmail.com), dottore di ricerca presso la «Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza», è ricercatore in Filologia romanza nell'Università degli Studi di Pavia e traduttore dal francese. Per tre anni ha svolto attività di ricerca post-dottorale presso la cattedra di Littératures de la France médiévale del Collège de France. Le sue ricerche portano sulla produzione lirica e didattica del Medioevo in lingua d'oc e d'oïl, in particolare sulla poesia dei trovatori, sulla produzione moralistica in *strophe d'Hélinand* e sul *milieu* culturale di Arras fra Due e Trecento. Dirige attualmente un progetto di ricerca FIR su "Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale".

RICCARDO VIEL (riccardo-viel@libero.it), dottore di ricerca in Filologia romanza, svolge attualmente attività di ricerca presso il Laboratorio di Filologia informatica dell'Università della Calabria e lavora nell'ambito del progetto *TraLiRO* come assegnista. Si occupa di filologia e lessicografia provenzale e di filologia dantesca.

NEL PROSSIMO NUMERO
SI PARLERÀ DI:

Testi

Viaggio di San Brandano (Roberto Tagliani)

Saggi

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (Beatrice Barbiellini Amidei)

Dante, *Vita Nuova* (Donato Pirovano)

Giulio Landi, *Vita di Esopo* (Guglielmo Barucci)

Varietà

Da Chrétien de Troyes a Shakespeare (Alfonso D'Agostino)

Parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle: l'étape lyonnaise
Actes de la Journée d'étude de l'association RHR (Lyon, 1^{er} juin 2013)

LIBRI RICEVUTI

- Paola Allegretti, *Adespoti, prosimetri e filigrane. Ricerche di filologia dantesca*, Ravenna, Longo, 2013.
- Carlos Alvar, Constance Carta (éd. par), *In limine Romaniae: chanson de geste et épopée européenne*, Bern, Peter Lang, 2012.
- Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.
- Marco Arnaudo, *Dante barocco. L'influenza della «Divina Commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013.
- Gennaro Maria Barbuto, *Machiavelli*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Teodolinda Barolini, *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, traduzione di Giuseppe Bernardi, Milano, Bompiani, 2012.
- Mario Barra-Jover, Guylaine Brun-Trigaud, Jean-Philippe Dalbera, Patrick Sauzet, Tobias Scheer (éd. par), *Études de linguistique gallo-romane*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- Giovanni Bocaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo a c. di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia bibliografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Lucia Bodecchi, *San Francesco nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali · Longo, 2013.
- Piero Boitani, *Dante e il suo futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Elisa Brilli, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012.
- Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, t. 1.
- Massimo Cacciari, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Milano, Adelphi, 2012.
- Duilio Caocci, Rita Fresu, Patrizia Serra, Lorenzo Tanzini, *La parola utile: saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012.
- Roberta Capelli, *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma, Carocci, 2013.
- Stefano Carrai, *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella Commedia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Arrigo Castellani, *Il «Trattato della dilezione» d'Albertano da Brescia nel codice 2.4.111 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a c. di Pär Larson, Gio-

- vanna Frosini, con un contributo di Teresa De Robertis, Firenze, Accademia della Crusca, 2012.
- Giuseppe Chiecchi, *Dante, Boccaccio, l'origine. Sei studi e una introduzione*, Firenze, Olschki, 2013.
- Vittorio Coletti, *Eccessi di parole. Sovrabbondanza e intemperanza lessicale in italiano dal Medioevo a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.
- Carlo Cremaschi, «*Tristis enim res est*». *Scritti di filologia classica e umanistica*, con contributi critici di Carlo Maria Pacati, Jean G. Pr aux, Giuseppe Scarpati; a c. di Sergio Cremaschi, Bergamo · Parma, Junior · Spaggiari, 2013.
- Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della «Triade classica»*, scritti di Alfonso D'Agostino, Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, premessa di Maria Luisa Meneghetti, Milano · Udine, Mimesis, 2013.
- Dante Alighieri, *Epistole. Ecloghe. Questio de situ et forma aque et terre*, a c. di Manlio Pastore Stocchi, Roma · Padova, Antenore, 2012.
- Domenico De Martino (a c. di), *Le conversazioni di Dante 2021*, prefazione di Lanfranco Gualtieri, Antonio Patuelli, vol. 2, Ravenna, Longo, 2013.
- Maurizio Fiorilla, *I classici nel «Canzoniere»*, Roma · Padova, Antenore, 2012.
- Edoardo Fumagalli, *Il giusto Enea e il pio Rifeo: pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012.
- Marco Gallarino, *Metafisica e cosmologia in Dante*, Napoli · Bologna, Istituto Italiano per gli Studi Storici · Il Mulino, 2013.
- Gaia Gubbini, *Passione in assenza. Lessico della lirica e temi del romanzo nella Francia medievale*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2012.
- Ralph J. Hexter, David Townsend (ed. by), *The Oxford handbook of medieval Latin literature*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Inventario dell'archivio di Gianfranco Contini*, a c. di Claudia Borgia, prefazione di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Luis Marcelo La Favia, *The sons of Dante interpret Dante*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali · Longo, 2012.
- Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll.
- Giuseppe Ledda (a c. di), *Pregiera e liturgia nella «Commedia»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali · Longo, 2013.
- The «Liber elegantiarum» by Joan Esteve: a catalan-latin dictionary at the crossroads of fifteenth-century European culture*, edited by Lluís B. Polanco Roig, Turnhout, Brepols, 2012.
- «*Libro d'amore*» attribuibile a Giovanni Boccaccio. *Volgarizzamento del «De Amore» di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi*, edizione critica a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

- Giovanni Lovito, *L'Aquila e la croce. Lettura storica della «Divina Commedia»: sulle tracce del Veltro*, presentazione di Alberto Granese, Salerno, Plectica, 2012.
- Niccolò Machiavelli, *Teatro*, introduzione e commento di Denis Fachard, Roma, Carocci, 2013.
- Enrico Malato, *Dante al cospetto di Dio*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Leggere Dante oggi: i testi, l'esegesi*. Atti del Convegno-seminario di Roma, 25-27 ottobre 2010, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Paola Manni, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Joanot Martorell, *Tirante il Bianco*, a c. di Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2013.
- Valerio Marucci, Valter Leonardo Puccetti (a c. di), *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. 1 - 2012, Ravenna, Longo, 2013.
- Alison Morgan, *Dante e l'aldilà medievale*, edizione italiana a c. di Luca Marcozzi, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, vol. 3. *De vulgari eloquentia*, a c. di Enrico Fenzi, Luciano Formisano, Francesco Montuori, Roma, Salerno Editrice, 2012; vol. 4. *Monarchia*, a c. di Paolo Chiesa, Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno Editrice, 2013; vol. 7.1. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi: Il Fiore e Il Detto d'Amore*, a c. di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Michel Paoli, Monica Preti (éd. par), *L'Arioste et les arts*, prefazione di Gianni Venturi, Paris · Milano, Musée du Louvre · Officina Libraria, 2012.
- Emilio Pasquini (a c. di), *Studi e problemi di critica testuale, 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012.
- Passione veronese*, a c. di Paolo Pellegrini, presentazione di Gian Paolo Marchi, Roma · Padova, Antenore, 2012.
- Manlio Pastore Stocchi, *«Il lume d'esta stella». Ricerche dantesche*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Marco Praloran, *La canzone di Petrarca*, Roma · Padova, Antenore, 2013.
- Gianfranco Ravasi, *I «Salmi» nella «Divina Commedia»*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Maria Teresa Rosa Barezzi, *Guillaume de Machaut le maître*, redazione e aggiornamento bibliografico a c. di Michele Epifani, Livorno, Sillabe, 2013.
- Antonio Rossini, *Trinità e comunione in Dante*, Pisa · Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.
- Ruggeri Apugliese, *Rime*, a c. di Francesca Sanguineti, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Iacopo Sannazaro, *Arvadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.

- Cesare Segre, *Opera critica*, a c. di Alberto Conte, Andrea Mirabile, con un saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, 2014.
- Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, a c. di Maurizio Dardano, Roma, Carocci, 2013.
- Lionello Sozzi (a c. di), *Storia europea della letteratura francese*, Torino, Einaudi, 2013, 2 voll.
- Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013.
- Barbara Vanin (a c. di), *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr di Venezia*, Roma · Padova, Antenore, 2013.
- Lucio Villari, *Machiavelli: un uomo del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2013.
- Cristina Zampese, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2012.

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

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



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno
 31 luglio 2014 alle ore 01:08

ISSN 2282-7447