



Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 3/1 – 2015

ISSN 2282-7447

Carte Romanze

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

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

Anno 3/1 (2015)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

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

Redazione

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Mauro Corsietti
Giulio Cura Curà, Dario Mantovani, Stefano Resconi
Luca Sacchi, Roberto Tagliani

ISSN 2282-7447

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

Logo della rivista: © Studio Fifielfield – Milano

*A partire da questo numero Matteo Milani
entra a far parte della direzione della rivista.*

3/1 (2015) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Riccardo Burgazzi, *La “romaría” cantata da Joan Servando* 9
- Luca Sacchi, *Itinerari peninsulari di Amico e Amelio. Con una versione inedita della «Vita» latina (Philadelphia, Psul Codex 313)* 45

Saggi

- Raymond J. Cormier, *Virgil Re-Purposed in the Old French «Roman d'Eneas»* 87
- Giulia De Martino, Rossana Guglielmetti, *Il volgarizzamento oitanico della «Navigatio Brendani» nel ms. Paris, BNF, fr. 1553 e il suo modello latino* 107
- Cesare Mascitelli, *Il sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi tra Raimbaut de Vaqueiras e la corte d'Aragona* 127
- Donato Pirovano, *Il manoscritto Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la «Vita nuova»* 157
- Guglielmo Barucci, *Un (nuovo) «Esopo» cinquecentesco: la «Vita di Esopo» del conte Giulio Landi* 223

Varietà, note e discussioni

Via Lyon: *Parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle.*
Partie II. La circulation des textes entre Lyon et Paris

- Pascale Mounier, Anne Réach-Ngô, *Introduction* 283
- Gaëlle Burg, *De Paris à Lyon, les mutations éditoriales du «Lancelot du lac»* 287
- Maria Colombo Timelli, *«Valentin et Orson», de Paris à Lyon* 313

Anne Réach-Ngô, <i>De Pierre de Sainte-Lucie à Benoit Rigaud, les mutations lyonnaises du «Chevalier de la Croix» (1534, 1581)</i>	333
Références bibliographiques unifiées	352
Paolo Chiesa, <i>Autografi medievali e filologia. In margine a un convegno paleografico</i>	359
Alfonso D'Agostino, <i>Da Chrétien de Troyes a Shakespeare («The Tragedy of King Richard The Third», a. I, sc. 2)</i>	375

Recensioni e schede

<i>La chronique et histoire des merveilleuses aventures de Appolin roy de Thir (d'après le manuscrit de Londres, British Library, Royal 120 C II), édition critique par Vladimir Agrigoroaei, publiée sous la direction de Claudio Galderisi, Pierre Nobel, préface de Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2013 (Luca Sacchi)</i>	389
Alvise Andreose, <i>La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla «Relatio» di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza</i> , Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2012 (Roberto Tagliani)	396
Romana Brovia, <i>Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del «De remediis utriusque fortune» in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)</i> , Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013 (Barbara Ferrari)	407
Notizie sugli autori	415
Nei prossimi numeri	417
Libri ricevuti	419

TESTI

LA ROMARÍA CANTATA DA JOHAN SERVANDO

L'única fonte di informazioni su Johan Servando è rappresentata dalle sue stesse poesie. I due manoscritti¹ che ne tramandano l'opera gli attribuiscono ventidue *cantigas*: due *de amor*, sedici² *de amigo* e quattro *de escarnio e maldizer*. La collocazione dei testi all'interno dei codici aiuta a stimare il periodo dell'attività di Johan Servando attorno alla metà (1240-1260) o al terzo quarto (1250-1275) del secolo XIII e ad

¹ Il "Cancioneiro da Biblioteca Nacional" o "Cancioneiro Colocci-Brancuti", ovvero il *Cód. 10991*, conosciuto anche come "B" e il "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", ovvero il *Vat. Lat. 4803*, conosciuto anche come "V".

² I codici ne trasmettono diciassette, ma B1146 [bis] / V 749 sarebbe una versione incompleta e corrotta di B1146 / V738. La spiegazione di come ciò sia avvenuto è data da Giuseppe Tavani in modo così esauriente da poter essere citata alla lettera (cf. Tavani 1969: 161-2): «le poesie di autori particolarmente fecondi circolavano o riunite già in più ampie raccolte individuali ovvero distribuite in due o più *rotuli*. Quest'ultima ipotesi della suddivisione in due o più parti autonome, confluite e riunite nel canzoniere generale, è documentata dalla iterazione della rubrica attributiva all'interno di un gruppo di testi di cui la rubrica iniziale ha già dichiarato l'autore, ed è confermata dalla presenza di uno stesso testo, ripetuto, con qualche variante, in due luoghi diversi all'interno del gruppo di poesie di un unico trovatore. Esempari di questo riguardo sono i canzonieri individuali di Ayras Nunez e di Johan Servando [...]: qui manca in entrambi i codici l'iterazione della rubrica attributiva (la sopravvivenza di queste rubriche doveva essere estremamente malsicura), ma uno stesso testo, con varianti notevoli soprattutto nella prima strofa e con un diverso numero di strofe, si trova ripetuto in due luoghi della sua raccolta individuale (LPGP 77, 9 e 19). È da ritenere che il compilatore della silloge, riunendo assieme due raccolte parziali di uno stesso poeta, abbia controllato se nelle due parti comparivano ripetuti uno o più testi e che abbia espunto i doppi: così sarà accaduto nella maggior parte dei casi. Ma quando questi doppi presentavano varianti tali da non rendere facilmente avvertibile la loro identità (ed è quanto può essere accaduto [...] per Ayras Nunez e Johan Servando, visto che i testi ripetuti nelle rispettive raccolte offrono divergenze già nell'*incipit*), o da far ritenere preferibile, una volta identificati, consegnarli ambedue alla tradizione canzonieristica (se questa seconda ipotesi non sembrerà anacronisticamente filologica), il controllo è stato eluso o comunque non ha avuto per conseguenza l'espunzione di una delle versioni, che pertanto sono state tramandate entrambe». Si vedano anche Bertolucci Pizzorusso 1984 e Beltran 2009.

identificarlo come un giullare.³ Per quanto riguarda la sua provenienza, sono state formulate diverse ipotesi,⁴ tra le quali quella attualmente piú accreditata lo vede originario della zona di Orense.⁵

Johan Servando è noto soprattutto per aver scritto un ciclo di *cantigas de romaría* e nel presente articolo, dopo aver spiegato brevemente quali siano le caratteristiche di questo tipo di composizioni (paragrafo 1) e quali cantighe del Servando rientrino in tale “modalità lirica” (§ 2), si propone un’analisi testuale volta alla ricostruzione di una possibile trama basata sui contenuti delle poesie, accompagnata da uno schema finalizzato ad evidenziare quali siano i rapporti tra le “voci” protagoniste di tale impianto lirico-narrativo (paragrafo 3).

1. LE *CANTIGAS DE ROMARÍA* NELLA TRADIZIONE

I canti di pellegrinaggio sono una delle modalità della “canzone di donna” della tradizione lirica gallego-portoghese.⁶ Si tratta di gruppi di composizioni che

toman como pretexto de reunión co amigo a existencia dunha *romaría*, ou polo menos dunha ermida ou santuario ó que acudir para rezarlle ó patrón pedíndolle a chegada do amigo, que non sempre está lonxe pola súa vontade, ou, cando menos, para solicita-la intervención divina para resolver controversias ou para superar obstáculos dos dous amantes.⁷

³ Seguendo infatti altri studi sulla disposizione degli autori all’interno della tradizione manoscritta, egli risulta inserito nella “sezione dei giullari” (cosí denominata da Resende de Oliveira in *Depois do Espectáculo trovadoresco*): si vedano nello specifico D’Heur 1975, Resende de Oliveira 1994 e Lorenzo Gradín 1998.

⁴ Si vedano Nunes 1972-1973: III, 685-6 (nuova edizione del testo del 1926-1928), Gonçalves 1986 e Camargo 1990.

⁵ Cf. Gonçalves 1986. Come detto, la teoria di Gonçalves è la piú convincente tra quelle finora proposte, anche se analizzando tutte le ipotesi esistenti e formulandone di nuove, sono giunto alla conclusione che è possibile rimetterla in discussione; mi riprometto di tornare sulla questione in un articolo appositamente dedicato alle origini di Johan Servando.

⁶ Per un quadro generale e sintetico riguardante le caratteristiche principali di questo sottogenere si rimanda a Correia 1993.

⁷ Brea-Lorenzo Gradín 1998: 257. Si veda anche Filgueira Valverde 1977.

Ritengo conveniente e pratico fare ancora riferimento al testo di Brea e Lorenzo Gradín,⁸ che hanno esposto con estrema chiarezza e schematicità gli elementi che caratterizzano questa “modalità”:

- a) Dichiarazione del proposito di *fazer romaría* (citando in generale il nome del santuario), normalmente nel primo o secondo verso.
- b) Informazione sulle attività che si svolgono normalmente in un pellegrinaggio: *fazer oraçon; queimar candeas; bailar*.
- c) Riconoscimento, da parte dell'amica, dell'obiettivo fondamentale del suo interesse per partecipare al pellegrinaggio: *vee-lo amigo* e avere occasione di *falar* con lui. L'incontro degli amanti non è abitualmente frutto del caso, bensì dell'esistenza di un appuntamento previo, dato che l'amico le invia un *mandado*; ma non sempre l'innamorata è libera di rispondere a questo messaggio, poiché vuole impedirlo la madre, che la tiene *guardada*. Quest'incontro provoca, logicamente, l'allegria degli amici; al contrario, l'impossibilità di celebrarlo provoca il pianto della ragazza. E uno dei due, o entrambi, possono sentire *sanha*⁹ ('rabbia') quando le cose non vanno come si aspettavano.

Stilato un elenco di autori di *cantigas de romaría*¹⁰ e raccolti i loro testi, è stato possibile condurre un confronto con le canzoni di Johan Servando e con i dati offerti da Monteagudo nella conclusione del suo prezioso articolo *Cantores de santuario, cantores de romaría*,¹¹ trovando in esso sostanziali conferme: ventuno autori (di cui diciassette giullari) per ottanta *cantigas de amigo* ascrivibili alla modalità *de romaría* grazie alla citazione diretta di un santuario o, nei pochi casi in cui non succede, per lo meno di un chiaro contesto di pellegrinaggio, identificabile attraverso il motivo (*romaría, oraçon, ermida, altar, sagraçon, orar, rogar, igreja, sagrado*) o il destinatario (*amigo, mba madre*, che può essere *velida, nossas madres, nós meninas, amigas, vos, filla*, quando a parlare è la madre, *irmana, Deus*).

⁸ Brea–Lorenzo Gradín 1998: 257-8.

⁹ Il caso piú frequente di *sanha* è quando questa si configura come l'ira della ragazza per la mancanza dell'amico, il quale non si presenta all'appuntamento; si possono vedere in proposito Cohen 1996 e Vázquez 1999.

¹⁰ Cf. Tavani 1980: 131 e Brea–Lorenzo Gradín 1998: 258. Si vedano anche la voce «Cantiga de romaría» in Tavani–Lanciani 1993: 141 e il *database* della Lirica Profana Galego-Portoghese (MedDB) <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>.

¹¹ Cf. Monteagudo 1998: 125-7.

Molti di questi cicli di pellegrinaggio risultano mutili:¹² di otto autori possediamo solo una *cantiga de romaría*¹³ e solo di quattro¹⁴ (oltre a Servando) ce ne sono pervenute più di cinque. Solo poche volte, quindi, è possibile rintracciare tutte (o quasi) le caratteristiche del *ciclo de romaría* esposte sopra.

Importante notare inoltre che, di questi ventuno autori, dodici hanno scritto anche *cantigas de amor*, per un totale di cinquantacinque testi; ebbene: solo in tre di questi appare il nome del santuario presente poi nel *ciclo* dello stesso autore. Queste tre *cantigas* sono appunto le due *de amor* di Johan Servando e una (delle dieci che ha scritto) di Bernal de Bonaval, delle quali si offrono di seguito i passi corrispondenti che interessano la questione:

BernBon, LPGP 22, 1, vv. 1-3

A Bonaval quer' eu, mha senhor, hir
e, des quand' eu ora de vós partir
os meus olbos, non dormiran.

JServ, LPGP 77, 23 (= I), vv. 19-22

Andan m'assi preguntando
que lhis diga por que ando
Trist'eu por San Servando,
con pavor que ei d'alguen.

JServ, LPGP 77, 1 (= II), vv. 19-20

Par San Servando, mentr'eu ja viver, /
por mia senhor cuid'e cuid'a morrer.

Entrambi gli autori sembrano quindi aver introdotto il motivo del canto con la partenza dell'*amigo*, che prende la parola direttamente annunciando di voler intraprendere il pellegrinaggio.

La decisione di andar via è sofferta, sia per l'*amigo* tratteggiato da Bernal (*os meus olbos, non dormiran*), sia quello che ci offre Johan (*trist'eu*).

¹² *Ibi*: 105.

¹³ Airas Carpancho, Pero Viviaz, Paio Gomez Chariño, Airas Nunez, Sancho Sanchez oltre a Mendiño, Golparro e Fernan do Lago dei quali questa composizione è anche l'unica nota.

¹⁴ Martin de Padrozelos, Martin de Ginzo, Martin Codax e Johan de Requeixo.

2. LE *CANTIGAS DE AMOR E DE AMIGO* DI JOHAN SERVANDO

Nel seguente passo, tratto da un articolo di Henrique Monteagudo, è condensato un problema che deve necessariamente porsi chiunque voglia lavorare a un ciclo di *cantigas de romaría*:

Cuestión central na problemática da modalidade “de santuario”: *as cantigas de cada autor están articuladas ou non en serie?* Obviamente esta pregunta só é pertinente para os autores con máis de un texto preservado. Outramente, soamente podemos facer conxecturas imposibles de verificar [...]. Por parte, Johan Servando tamén é caso á parte, polo elevado número de textos “de santuario” que ofrece. *A nosa opinión é rotundamente favorable a considerar que por vía da regra as cantigas de santuario de cada autor forman serie* [...]. Seguramente, a articulación nunha serie implicaba tamén a execución das cantigas en secuencia continuada.¹⁵

Nel caso di Johan Servando si può dunque individuare una “serialità”¹⁶ nelle composizioni, guardando al suo ciclo di pellegrinaggio come a un discorso narrativo? In altre parole: riordinando i suoi testi, è possibile cercare di ricostruire una trama?

Se la risposta a questi interrogativi è negativa, allora ci si deve accontentare di parlare di “variazioni su un tema”, cioè la formula “San Servando” usata come esclamazione riferita al santo¹⁷ nel caso delle *cantigas de amor* e come nome di un santuario nel caso delle *cantigas de amigo*.

Se invece si accetta l'ipotesi della serialità, allora si devono affrontare anche una serie di altre questioni: ad esempio, ipotizzare l'esistenza di una trama lirico-narrativa tra le *cantigas de santuario*; cosa che, nel caso di Servando, non solo sarebbe plausibile, ma addirittura da ampliare alle *cantigas de amor*. Questo canzoniere, infatti, sul piano contenutistico, non è scindibile nettamente in tre sezioni (*amor*, *amigo* ed *escarnio*), come invece è possibile fare per molti altri autori della stessa tradizione, poiché le

¹⁵ Monteagudo 1998: 111; corsivi miei.

¹⁶ Per alcuni lavori su questo argomento si rimanda a Cohen 1996, Ferreira da Cunha 1956 e Tavani 1988.

¹⁷ La storia di San Servando è strettamente legata a quella di San Germano, suo fratello, entrambi martiri ed entrambi celebrati il 23 ottobre. Si dice che fossero nati a Mérida, da San Marcello “il Centurione” e Santa Nonia. Per informazioni agiografiche sulla vita di San Servando si vedano *Acta Sanctorum*, BHL 1901: 888-9 ed eventualmente Tamayo Salazar 1658.

sue *cantigas de amor* potrebbero leggersi come un ciclo unico con quelle *de amigo* attorno al nome del santo e al tema del pellegrinaggio.

Si potrebbe opinare che i codici stessi abbiano spezzato in carte differenti il racconto di Servando; ma se da un lato è possibile rispondere che anche i manoscritti sono faldoni antologici e presentano scelte eteroautoriali nella disposizione dei testi, dall'altro è opportuno osservare con Elsa Gonçalves che nulla distinguerebbe le due *cantigas de amor* di questo giullare se non fosse presente la formula-giuramento *par San Servando*, collocata nell'ultima strofa di una e nella *fiinda* dell'altra.¹⁸

Si potrebbe opinare anche che le *cantigas de romaría* siano una modalità della *cantigas de amigo*, se non un vero e proprio "sottogenere"¹⁹ e che quindi bisognerebbe tenerle separate dalla sezione *de amor*; ma conviene davvero – mi chiedo – negare la continuità narrativa che le due *cantigas de amor* del Servando hanno con le diciassette *de amigo*? Ci si scontra, qui, con una delle particolarità del canzoniere di Johan Servando: egli, con Bernal de Bonaval,²⁰ è l'unico degli autori di un ciclo di *romaría* ad aver legato con un esplicito richiamo interno i due generi. Ciò che invece manca all'interno del ciclo composto da Johan Servando sono canzoni dialogate²¹ e tale mancanza non consente di avere un ponte più solido tra le *cantigas de amor* e *quelle de amigo*: spiega infatti Mercedes Brea che

todas estas cantigas en las que dialogan la dama y su enamorado funcionan como una especie de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa, no sólo por dar cabida a las dos voces sino también por ofrecer en la *cantiga de amigo* un tipo femenino más afín a la *senhor* de la *cantiga de amor* que a la *amiga* representada en las canciones de mujer de vertiente tradicional.²²

Le due *cantigas de amor* del nostro giullare sembrerebbero insomma introdurre il motivo del pellegrinaggio: in queste la voce maschile, dopo aver visto la *senhor* ed essersene innamorata senza però potersi dichiarare, annuncia di voler partire per San Servando (quindi all'interno di una

¹⁸ Si veda Tavani–Lanciani 1993: 357.

¹⁹ Si veda in proposito Brea 1999.

²⁰ Cf. in proposito Monteagudo 1998: 103: «Más especial aínda é o caso dunha cantiga de amor de Bernal de Bonaval, en que aparece o topónimo Bonaval, e que polo mesmo se atopa en relación coas catro cantigas de amigo deste autor en que aparece o mesmo nome, nunha delas mencionando unha festa de sagraçon».

²¹ Cf. il paragrafo 3 del presente articolo.

²² Brea 2007-2008: 282.

cantiga de amor viene nominato il santuario che sarà poi meta di *romaría*; ciò avviene per l'appunto solo in Johan Servando e Bernal de Bonaval).²³ Con la partenza il suo canto viene immediatamente ripreso dalla ragazza: nelle *cantigas de amigo*, come di consueto, è la voce femminile a esporre il proprio punto di vista ed esplicitare sentimenti e risentimenti, alternandoli con quelli della *madre*, che a sua volta prende la parola senza mai abbandonare il filo rosso che lega tutti i testi: il cammino verso la *ermida* di San Servando.

3. LA ROMARÍA DI JOHAN SERVANDO: UN CICLO A PIÙ VOCI

Il canto di pellegrinaggio composto da Johan Servando risulta essere il più esteso della tradizione e, in un certo senso, il più completo: quello che più di tutti soddisfa le caratteristiche di questa modalità tematica. Avendo così tanto materiale, è possibile tentare una ricostruzione dettagliata della trama, cercando innanzi tutto di ripristinare l'ordine della narrazione e poi di illustrare una sorta di “schema dei personaggi”.

3.1. La trama

Leggendo le *cantigas* così come si susseguono nei codici ci si accorge che sul piano logico qualcosa non funziona: dopo la partenza dell'*amigo*, troviamo subito l'incontro degli amanti,²⁴ per poi tornare indietro al lamento della ragazza motivato dalla volontà dell'amato di andarsene.²⁵ Poi, sempre per bocca della ragazza, scopriamo che egli è partito,²⁶ che vi sono delle donne dirette al santuario²⁷ e ascoltiamo le suppliche alla

²³ Nel testo catalogato 22, 1 in LPGP, v. 1: *A Bonaval quer' eu, mba senbor, bir.*

²⁴ LPGP 77, 20 (chiamato “III” nel presente articolo), *inc.: Quand'eu a San Servando fui un dia d'aqui.* Per un quadro più completo dei testi citati si rimanda all'Appendice A.

²⁵ LPGP 77, 15 (chiamato “IV” nel presente articolo), *inc.: Ir-se quer o meu amigo.*

²⁶ LPGP 77, 2 (chiamato “V” nel presente articolo), *inc.: A San Servand'en oraçon;* e LPGP 77, 3 (chiamato “VI” nel presente articolo), *inc.: A San Servando foi meu amigo.*

²⁷ LPGP 77, 19 (di seguito “VII”), *inc.: Ora van a San Servando;* e LPGP 77, 4 (di seguito “VIII”), *inc.: A San Servand'u ora van todas orar.*

madre per ottenere il permesso di partire.²⁸ Segue una sorta di lamento per la prigionia,²⁹ ma subito dopo si parla di nuovo della partenza dell'amato.³⁰ Il testo successivo³¹ sembra riferito a un mancato incontro presso il santuario, mentre quello che segue (ironico)³² parla di un incontro avvenuto. Solo a questo punto, seguendo i manoscritti, parla la madre.³³ Quindi, senza soluzione di continuità, riprende la parola la ragazza con un altro pianto per la partenza dell'amato³⁴ e segue una sorta di preghiera nella quale la donna si dichiara risoluta a voler morire per amore.³⁵ A questo punto i codici inseriscono nuovamente un canto riferito alle donne (si tratta però di un testo ripetuto)³⁶ per poi finire con un dialogo che sembra tutt'altro che conclusivo.³⁷

Come si può notare, tra salti e ripetizioni, la trama appare confusa. Tentate varie strade, credo di poter affermare che il materiale a disposizione non sia mai ordinabile in modo esaustivo; è vero, tuttavia, che alcune *cantigas* hanno punti di contatto con altre e, quindi, sono raggruppabili in sequenze sulla base del proprio contenuto o delle parole chiave. Ho quindi individuato cinque sequenze utili alla ricostruzione della trama:

- a. Partenza dell'*amigo* (*cantigas de amor*).
- b. Lamento della ragazza per la partenza.
- c. Preghiera della ragazza alla madre per ottenere il permesso di andare a San Servando.
- d. La ragazza arriva a San Servando, ma l'*amigo* non si fa vedere.
- e. La ragazza arriva a San Servando e incontra l'*amigo*.

Di queste, le prime tre sequenze si susseguono con una certa continuità, mentre le ultime due rappresentano una sorta di stacco narrativo. Stacco che può giustificato dall'assenza di un narratore, per non ricorrere al-

²⁸ LPGP 77, 21 (di seguito "IX"), *inc.*: *Se meu amig' a San Servando for*; e LPGP 77, 17 (di seguito "X"), *inc.*: *Mia madre velida, e non me guardedes*.

²⁹ LPGP 77, 22 (di seguito "XI"), *inc.*: *Trist'and' eu, velida, e ben vo-lo digo*.

³⁰ LPGP 77, 14 (di seguito "XII"), *inc.*: *Foi s'agora meu amigo e por én*.

³¹ LPGP 77, 13 (di seguito "XIII"), *inc.*: *Fui eu a San Servando*.

³² LPGP 77, 8 (di seguito "XIV"), *inc.*: *Diç meu amigo que lbi faça ben*.

³³ LPGP 77, 12 (di seguito "XV"), *inc.*: *Filba, o que queredes ben*.

³⁴ LPGP 77, 7 (di seguito "XVI"), *inc.*: *Disseron-mi ca se queria ir*.

³⁵ LPGP 77, 18 (di seguito "XVII"), *inc.*: *O meu amigo, que me faz viver*.

³⁶ Cf. nota 4.

³⁷ LPGP 77, 16 (di seguito "XVIII"), *inc.*: *Ir-vos queredes, amigo*.

la “perdita di materiale”. Non è prevista una voce-guida: il pubblico che ascoltava il canto del giullare senz’altro sapeva come colmare i vuoti narrativi. I punti 4 e 5, infine, sembrerebbero finali alternativi.

La mia ipotesi ricostruttiva è dunque la seguente.

a. Partenza dell’uomo (*cantigas de amor*). Comprende le *cantigas* II e I,³⁸ in quest’ordine poiché mi sembra più sensato che prima l’*amigo* annunci di essersi innamorato della *senhor* e di sforzarsi di ottenere il suo bene (II) e poi di aver ottenuto un “tale amore” dalla *senhor* che lo porterà a pensarla sempre, ma di doversene andare a San Servando (anche se in questo caso potrebbe trattarsi di anche di una semplice invocazione al santo) per paura di qualcuno (la madre?) (I).

II

I. Amici, penso sempre alla mia signora, per farle piacere <e per non darle un dolore>, perciò dirò ciò che mi succede nel farlo: devo riflettere su come occuparmene nel miglior modo possibile, *però, riflettendo, non posso sapere come potrei ottenere il suo bene*. II. E vedendo che io penso e ho pensato, dal giorno in cui vidi la mia signora, poi mi trovai a pensarla sempre così; ho potuto dirigere meglio il mio pensiero e pensai, *però...* III. Ho pensato tanto come nessun altro alla mia signora, se mi avrebbe fatto bene; [e] non smetterei di preoccuparmi se potessi riflettere meglio, *però...* F. Per San Servando, finché io vivrò, penso alla mia signora e penso di morire.³⁹

I

I. Un giorno vidi la mia signora, che mi diede un tale amore, che non dirò, ovunque sia, chi lei è, per nessuna cosa: *io non oso dire per causa di chi mi viene tutto il male che mi viene*. II. Mi chiedono ogni giorno ciò che non oserei dire, dato che ho continuamente paura di morire e per questo *io non oso...* III. Mi chiedono in segreto che confessi loro la verità, però con gran lealtà e per non compiere una follia, *ionon oso...* IV. Così mi vanno chiedendo che dica loro perché io vado triste; per San Servando! Con paura di qualcuno *io non oso...*

b. Lamento della ragazza per la partenza. Comprende le *cantigas* XVIII, IV, XII e V, legate dal verbo *ir*, riferito all’amico: *Ir-vos queredes* (XVIII), *Ir-se quer* (IV), *Foi s’agora meu amigo* (XII), *foi meu amigu’e* (V). Antepongo

³⁸ LPGP 77, 23 (chiamato “I” nel presente articolo), *inc.*: *Un dia vi mia senhor* e LPGP 77, 1 (chiamato “II” nel presente articolo), *inc.*: *Amigos, cuido sempr’en mia senhor*. Per la nominazione di tutti i testi che seguono nelle sezioni successive, si vedano le note 15-28.

³⁹Le liriche di Johan Servando sono riportate in galego nell’*Appendice A*.

la numero XVIII poiché in essa la ragazza, direttamente o indirettamente, si rivolge all'amico; segue la IV dove la ragazza prende atto di quella che sembra essere ancora una semplice volontà dell'*amico*. Con la XII cambia il tempo verbale (si passa dal presente al passato): «ora (*agora*) l'amico se ne è andato»; mentre la V toglie l'indicazione temporale e lascia solo l'atto compiuto: «il mio amico se ne è andato».

XVIII

I. Volete andarsene, amico, e perciò io sento un peso così grande e mi fate intristire per voi, io ve lo dico bene, *perché, amico, senza vedervi, io non avrei altro piacere; e come potrei io avere piacere di qualsiasi altra cosa, senza vedervi?* II. E vi dirò un'altra cosa: poiché voi ve ne volete andare e da me dipartirvi, amico mio, io ho perduto tutta la mia felicità, *perché...* III. Piangeranno questi occhi miei, poiché ve ne andate contro la mia volontà, perché siete arrabbiato, ma per Dio, ma restate qui con me, *perché...* F. Andrò a San Servando per pregare che mi dia il vostro piacere.

IV

I. Andarsene vuole il mio amico, io non so vendicarmi di lui e, poiché sta male con me, se io mi mostro adirata davanti a lui: *quando egli mi vedrà collerica, non oserà andarsene da qui.* II. Egli vuole andarsene da qui presto, per non farmi compagnia, ma poiché non ha paura del male che gli farà la mia collera: *quando...* III. L'altro giorno egli andò a pregare a San Servando; se ne andò già da qui per la sua via, ma se io incomincio ad arrabbiarmi: *quando...*

XII

I. Se ne andò ora il mio amico e perciò mi ha giurato, per il mio bene, che mi ha amato e ama molto più d'ogni altra cosa; *ma io ben credo che non sia così: piuttosto credo che lui muoia per me e io per lui, dal momento in cui lo vidi.* II. Quando se ne andò, mi vide restare triste, e dopo disse per non farmi soffrire che per il mio bene mi seppe tanto amare; *ma...* III. Quel giorno che se ne andò mi giurò che, per il mio bene, mi amò sempre tanto e mi amerà, da quando cominciò con me; *ma...* F. Per San Servando, so che sarà così: che io morirò per lui e lui per me!

V

I. A San Servando a pregare se ne andò il mio amico e, giacché io non ci andai, piangono da allora *questi miei occhi, con gran dolore, e io non posso evitare a questi miei occhi di piangere.* II. Poiché ora se ne andò da qui il mio amico e io non l'ho visto, si misero a piangere da allora *questi...*

c. Preghiera della ragazza alla madre⁴⁰ per ottenere il permesso di andare a San Servando. È il gruppo piú ampio e compatto. Le *cantigas* che ne fanno parte sono individuabili prima di tutto dalla presenza della parola-chiave *madre*, poi da un caratteristico contesto dialogico. Apre questa terza parte il testo VI, vero e proprio ponte con la sezione precedente, poiché nella prima cobla riprende la presa d'atto caratterizzata dal verbo *ir* («San Servando andò il mio amico»), ma nella seconda si rivolge alla *madre*. Inizia quindi la preghiera della figlia per ottenere il permesso di andare a San Servando (X), motivata dal fatto che vi si recano altre donne che potrebbero controllarla (VII), giacché la motivazione che spinge la ragazza a intraprendere il cammino non è spirituale, bensì quella di vedere l'*amigo* (VIII). Dato che non la lasciano partire, anzi, la rinchiudono, la ragazza diventa triste e continua nella sua lamentela (XI). A questo punto prende la parola la madre, che cerca di far ragionare la figlia: «e andate voi a voler bene a chi non vuole vedervi?» (XV), ma senza riuscire a far desistere la figlia dal suo intento di partire: l'uso del futuro (*Se meu amig'a San Servando for*, v. 1) della cantiga IX avvia verso il finale. Penso che questo testo si possa interpretare come la risposta della figlia alla madre, per l'inciso: *m'agora por el mal dizedes* (v. 8).

VI

I. A San Servando andò il mio amico e, poiché non venne a parlare con me, *lodirò a Dio e piangerò dagli occhi miei*. II. Se lo vedessi, madre, sarei ricompensata, ma poiché mi tenete prigioniera, *lodirò*... III. Se egli non mi vedesse, sarà per me morto, e piú perché mi fece un torto tanto grave, *lodirò*...

X

I. Mia madre cara, non m'impedite d'andare a San Servando, perché se lo fate, *morirò d'amore*. II. E non m'impedite, se volete agire bene, d'andare a San Servando, perché se me lo impedite, *morirò d'amore*. III. E se voi m'impedite quest'intento d'andare a fare un pellegrinaggio a San Servando, *morirò d'amore*. IV. E se voi m'impedite d'andare a San Servando a vedere il mio amico, ben ve lo dico, *morirò d'amore*.

VII

I. Ora vanno a San Servando donne a far pellegrinaggio e non mi lasciano andare con loro, dato che io subito là andrei *perché va lí il mio amico*. II. Se io fossi in tal compagnia di donne, sarei guarita, ma oggi mia madre non vuole che io mi metta in cammino verso là, *perché*... III. Quella compagnia di donne, che non ha pari, andrà là e io me ne andrei oggi con loro, ma non mi

⁴⁰ Per una studio sulle *cantigas de madre* si rimanda a Sodrè 2003.

vogliono lasciare, *perché...* IV. Che mia madre non mi veda piú, se di lei non sarò vendicata, perché oggi non vado a San Servando e mi tiene rinchiusa, *perché...*

VIII

I. A San Servando dove ora vanno tutte a pregare, madre cara, per Dio vengo a supplicarvi *che mi lasciate andare là, a San Servando e, felice sarei, per non mentire, se vedrò il mio amico.* II. Poiché mi dicono che il mio amico sarà laggiú, madre cara e signora, sarebbe bene *che...* III. Poiché tutte vanno volentieri laggiú a fare orazioni, madre cara, per Dio, vengo a dirvi *che...*

XI

I. Io vado triste, cara, e ve lo dico sinceramente, perché non mi lasciano vedere il mio amico. *Ora possono rinchiudermi, ma non mi impediranno di amarlo.* II. Infatti mi colpirono a causa sua; ma andai l'altro giorno a San Servando per vederlo. *Ora...* III. E infatti mi rinchiudono affinché non lo veda: questo non può succedere per niente al mondo! *Ora...* F. E mi possono rinchiudere a lungo, ma non mi impediranno di amarlo.

XV

I. Figlia, colui al quale volete bene, se ne partí ora da qui e non volle vedervi, *e andate voi a voler bene a chi non vuole vedervi?* II. Figlia, come fate male ad amarlo senza il mio gradimento, poiché non vi vuole vedere! *E andate...* III. Per questo io gli voglio male, figlia mia; e non per altro, perché non ha voluto vedervi. *E andate...* IV. Andate piangendo per lui, e lui andò a San Servando e non volle vedervi; *e andate...*

IX

I. Se il mio amico andrà a San Servando, e Dio glielo conceda per il suo amore, *voglio andarlo a vedere, madre.* II. E se lui andrà, come mi sollecitò, a San Servando, dove un'altra volta mi cercò, *voglio...* III. Il mio amico, che voi mi togliete, anche se ora mi dite male di lui, *voglio...*

d. La ragazza arriva a San Servando, ma l'*amigo* non si fa vedere. Si potrebbe interpretare questo sia come un finale tragico, sia come un primo tentativo, che va a vuoto, di incontrare l'amico. La sequenza si apre con il testo XIII, che produce uno stacco con la sezione precedente segnalando che la ragazza è andata a San Servando. Appare in questo testo anche il *mandado*, il messaggio dell'*amigo* che viene consegnato da parte di terzi alla ragazza: «se ne voleva andare, perché mia madre volle picchiarmi», il che sembra coerente con i contenuti delle due *cantigas de amigo*. Ben si lega a ciò il testo XVI, nel quale la ragazza dice ciò che gli è stato riferito con il messaggio. Il testo XVII è di difficile interpretazione: fino alla terza cobla mostra una ragazza risoluta nel suo desiderio

di morte, ma la *fiinda* sembra poi negare tutto. Del resto, il ritornello è piú che mai adeguato al contesto tragico: «Tutti si devono meravigliare di questa fine, quando io morirò per lui e lui per me».

XIII

I. Andai a San Servando per vedere il mio amico; ma non lo vidi nell'eremo, né lui parlò con me, *innamorata*. II. Mi dissero il messaggio che molto desidero: che sarebbe venuto a San Servando; ma poi io non lo vedo, *innamorata*.

XVI

I. Mi dissero che il mio amico se ne voleva andare, per il quale mia madre volle picchiarmi; se prima non mi vedrà, *se ne troverà male se potrò, se ora se ne andrà dove vuole, mio malgrado, se ne troverà male se potrò!* II. Torto mi fece, poiché ora mi mentí: mi doveva venire a vedere, però non mi vide e, poiché non rispettò il mio ordine, *se ne...* III. Egli mi pregò che gli volessi bene e (io) prego Dio che gli dia sofferenze d'amore giacché se ne andrà da qui: *se ne...* IV. A San Servando andai in preghiera, per vederlo e non apparve e, per tanto, che Dio mi perdoni, *se ne...*

XVII

I. Il mio amico, che mi fa vivere triste e preoccupata da quando io lo vidi, questo so bene, morirà per me e quindi io, dopo, morirò per lui. *Tutti si meraviglieranno di questa fine, quando io morirò per lui e lui per me*. II. Vivo addolorata, per Nostro Signore, per il mio amico, che non mi vuole piú aiutare, e so molto bene che morirà, ma quindi io, dopo, per lui morta sarò. *Tutti...* III. Il mio amico sa molto bene che non guarirà, che mi fa soffrire, che morirà, ne sono sicura, per me e dopo io, quando mi vedrò morire per lui. *Tutti...* F. Per San Servando, che io venni a pregare, non morirà il mio amico per me.

e. La ragazza arriva a San Servando e incontra l'*amigo*. Individuo in questa sequenza un finale comico sia per il tono rilassato che mostra ora la voce della ragazza, sia per la marcata ironia che caratterizza il testo XIV. Il testo III permette di far seguire questo finale alla sezione D, o (nel caso che i due finali siano alternativi) di associarsi in antitesi al dialogo con la *madre*: qui la ragazza ci dice di essere contenta per il chiarimento avuto con l'*amigo*. Il testo XIV gioca sulla doppia interpretazione di "bene": la ragazza pensa che "bene" sia l'essersi finalmente visti, ma l'*amigo* vuole da lei un altro tipo di "bene", il che si ricollega al testo II, dove l'uomo si sforzava di ottenere il "bene".

III

I. Quando io un giorno andai da qui a San Servando a fare il pellegrinaggio e vidi lí il mio amico, vi dirò in verità quanto io da lui intesi: *sono molto contenta di ciò che gli dissi; ma mi sono innamorata di lui tanto che mai ne guarirò*. II. Che buon pellegrinaggio feci col mio amico, perchè gli dissi, grazie a Dio, quanto gli volevo dire, e gli dissi il gran torto che sempre ricevetti da lui. *Sono...* III. Quando lui parlò con me, mi disse, per Dio, queste parole: cosa gli concederò? E io gli dissi quindi: “Conserverò per voi dolore nel mio cuore”. *Sono...* IV. Mai io troverò da questo viaggio se non bene; rivelai infatti al mio amico, il dolore nel quale mi tiene il suo amore e credo che lui ne sia lieto. *Sono...*

XIV

I. Dice il mio amico che gli faccia bene, ma non mi dice che tipo di “bene” vuole da me; io per “bene” intendo il fatto che sono venuta qui da lui per vederlo, ma lui non pensa così, *ma se io sapessi quale bene egli vorrebbe avere da me, senz’altro glielo darei*. II. Lui mi chiede il “bene”, da quando io l’ho visto, e non mi dice il “bene” che vuole avere da me; e io per il fatto di vederlo ritengo che sia un bene molto grande, eppure lui non pensa così, *ma se...* III. Lui mi chiede il “bene”, non so in quale senso, però non mi dice il bene che vorrà da me; e io ritengo che il fatto che lo vidi sia già un gran bene, eppure lui ritiene di no, *ma se...* F. E per Servando! Un giorno mi arrabbierò, se lui non mi dice che “bene” voglia da me!

La *fiinda* del testo XIV rimanda al tema dell’arrabbiatura e, in un certo senso, potrebbe “rimescolare le carte”: arrivato a questo punto il lettore potrebbe ricominciare a leggere dalla prima sequenza o riprendere dalla seconda e così via. Come si è premesso, dunque, da un lato è possibile raggruppare i testi del Servando in sequenze, dall’altro non è facile stabilire quale di esse venga prima dell’altra.

3.2. Il sistema delle voci

È noto che Shakespeare [...] anziché alternare la sua voce a quella dei personaggi, ha dato loro direttamente la parola: incarnati da attori, essi rappresenteranno sul palcoscenico la vicenda attraverso le parole e le azioni prescritte dal copione. Chiameremo questo modo di rappresentazione *mimesi*; *diegesi* invece il modo di rappresentazione esemplificato da “Amleto disse a Ofelia di andare in convento”. È evidente che questi modi possono convivere, come in “Amleto disse a Ofelia: – Vai in convento”.⁴¹

⁴¹ Brioschi–Di Girolamo 1984: 173.

Se per analizzare la vicenda amorosa che ha per sfondo il cammino verso l'eremo del santo facessimo riferimento alla nota classificazione proposta da Seymour Chatman (quand'anche essa sia pensata per i romanzi moderni), la definiremmo una «rappresentazione mediata in modo minimo», che «non registra nulla al di là delle parole o dei pensieri verbalizzati dai personaggi».⁴²

Homo Fictus è il termine con cui Forster (1927) denomina quella caratteristica specie antropologica che è costituita dalla popolazione che abita e vive i romanzi e i racconti in generale. A differenza di *Homo Sapiens*, *Homo Fictus* sembra meno afferrabile: [...] mentre il secondo ha un'esistenza ontologica irriducibile alle relazioni in cui è immerso, alle vicende che vive, al racconto che possiamo fare, il primo esiste solo per quel che ce ne viene raccontato, per le vicende che ci vengono riferite e per le relazioni che lo legano agli altri personaggi della storia. [...] Questa elementare constatazione [...] sottolinea la necessità di parlare, prima ancora che del personaggio “in sé”, del *sistema* dei personaggi rappresentati all'interno dell'opera.⁴³

Analizzati con le moderne teorie narratologiche, i “personaggi” della tradizione lirica galego-portoghese non soddisfano appieno le definizioni stesse di personaggio. Se tornassimo a riferirci a Chatman e al suo ritenere «che il personaggio consista in un paradigma di tratti, in cui *tratto* è usato nel senso di *qualità personale relativamente stabile o costante*»⁴⁴ e a ciò aggiungessimo l'osservazione di Barthes, «il quale suggerisce che i tratti non ancora nominati rimangono nel nome proprio del personaggio, come un resto misterioso»:⁴⁵

Il Nome Proprio permette alla persone di esistere al di fuori dei sèmi, di cui tuttavia la somma la costituisce interamente. Dal momento che esiste un Nome [...] verso cui affluire e su cui fissarsi, i sèmi diventano dei predicati, induttori di verità, e il nome diventa soggetto.

Potremmo notare che i nostri “personaggi” mancano proprio di questa caratteristica fondamentale: il nome proprio. Ciò che interessa sottolineare e mettere in relazione con la nostra storia è l'effetto dell'assenza di un narratore esterno che descriva azioni e personaggi. La *Romaría* a San Servando è cantata da tre voci: l'*amigo*, la ragazza e la *madre*. Voci,

⁴² Chatman 2003: 176.

⁴³ Brioschi-Di Girolamo 1984: 186-7.

⁴⁴ Chatman 2003: 130.

⁴⁵ *Ibì*: 135.

appunto, non personaggi. E «quando ci occupiamo della voce, ci domandiamo chi parla».⁴⁶

Nella *cantigas de amor* e *de amigo* di Johan Servando (e dell'intera tradizione della quale egli fa parte) abbiamo dei “nomi comuni” (*senhor, amigo, madre*) caratterizzati da pochi “tratti” (giusto qualche aggettivo, nessun elemento utile a una descrizione fisica o psicologica) che raccontano in prima persona la propria storia. Facendo riferimento alla famosa tabella di Genette,⁴⁷ ci troviamo principalmente nel caso “1” e solo talvolta nel “2”:

	<i>Avvenimenti analizzati dall'interno</i>	<i>Avvenimenti analizzati dall'esterno</i>
<i>Narratore presente come personaggio nell'azione</i>	1) L'eroe racconta la sua storia	2) Un testimone racconta la storia dell'eroe
<i>Narratore assente come personaggio nell'azione</i>	4) L'autore analista o onnisciente racconta la storia	3) L'autore racconta la storia dall'esterno

Alla luce di tutto ciò, i tratti e i rapporti che distinguono le nostre “voce”, possono essere così riassunti:

	<i>Punto di vista della ragazza</i>	<i>Punto di vista dell'amigo</i>	<i>Punto di vista della madre</i>
<i>Ragazza</i>	addolorata (III, V, X), arrabbiata (IV), ostinata (IX, X, XI), supplichevole (VIII, IX), triste (XI, XVII, XVIII)	adorabile (II)	da proteggere (XV)
<i>Amigo</i>	ingannatore (XII, XIII, XVI), irrinunciabile (VII, VIII, IX, X, XI) malizioso (XIV)	timoroso (I)	ingrato e detestabile (XV)
<i>Madre</i>	cara (VIII, X, XI), iperprotettiva (VII, VIII, X), malvagia (XVI, XVII)	temibile (I?)	

⁴⁶ Brioschi–Di Girolamo 1984: 179.

⁴⁷ Genette 1986: 234.

Abbiamo inoltre due “presenze corali”: gli *amigos* ai quali si rivolge la voce maschile, che non sono altro che un nome da associare appunto al “coro”, ovvero il pubblico o comunque a un interlocutore silenzioso che assiste in presenza al canto (del resto, quella del “discorso in presenza” è una caratteristica tipica e fondamentale del moderno atto lirico) e la compagnia *de donas* diretta a San Servando, alla quale la voce femminile si rivolge indirettamente, descrivendola come “senza pari” (VII).

3.3. Dialoghi mancanti?

Come si è piú volte affermato, il ciclo di *romaría* composto da Servando è il piú completo che ci sia pervenuto. Di fatto tra le *cantigas* che lo compongono sono individuabili tutte le caratteristiche del “pellegrinaggio lirico ideale” (dichiarazione del proposito di *fazer romaría*, informazioni sulle attività che si svolgono normalmente durante un cammino, *vee-lo amigo*, *falar* con lui, presenza di un *mandado* e di una madre che la tiene *guardada* la figlia, sentimento della *samba*). Johan offre addirittura entrambe le modalità di incontro: “avvenuto” che provoca l’allegria degli amici; “mancato” che provoca il pianto della ragazza.

Ciò che invece non sentiamo mai nei testi di Johan Servando sono due voci che dialogano nella stessa composizione; altri autori della tradizione lirica galego-portoghese hanno invece sperimentato all’interno della modalità *de romaría* quattro tipi di *cantigas* “a due voci”.⁴⁸

Un primo tipo di dialogo ci è offerto da Don Denis (LPGP 25, 37), Martin de Padrozelos (LPGP 95, 3) e Pai Gomez Charinho (LPGP 114, 8 e 27) e avviene tra l’*amigo* e la ragazza. Seconda modalità di *cantiga* a due voci è quella del dialogo tra la ragazza e sua madre rintracciabile nei canzonieri di Lopo (LPGP 86, 6), Pero de Veer (LPGP 123, 8) e Johan de Requeixo (LPGP 67, 5). Il tipo “dialogato” era poi particolarmente gradito a Bernal de Bonaval che ne ha composti due esempi diversi (LPGP 22, 5 e 7): un dialogo tra la ragazza e il coro (o comunque una terza voce) e un’introduzione di un “narratore” al canto della ragazza. I testi citati sono stati tutti riportati nell’Appendice⁴⁹ a questo articolo.

⁴⁸ Per uno studio piú approfondito sui dialoghi presenti nei due generi amorosi della lirica galego-portoghese si rimanda a Brea 2007-2008.

⁴⁹ Cf. *Appendice B*.

Alla luce di queste possibilità, che rappresentano l'unica caratteristica mancante nel ciclo di Johan Servando, ci si potrebbe chiedere se il "materiale perduto" che regolarizzerebbe la trama fosse proprio nelle *cantigas* dialogate; ma è questa una suggestione destinata a rimanere tale.

In conclusione, si sottolinea ancora una volta come il presente articolo rappresenti un tentativo, se vogliamo sperimentale, di esplorare una possibilità interpretativa molto difficile da sostenere con i dati della tradizione manoscritta, ma plausibile da un punto di vista performativo. Se infatti nessuna prova certa consente di affermare che le canzoni di questo trovatore non siano semplicemente variazioni su un tema ben diffuso e di gusto tipicamente cortese, è altresì possibile osservare come le sue *cantigas de amigo* e *de amor* convergano sullo stesso argomento, la *romaría*, del quale Johan Servando è l'autore più produttivo. E le *cantigas de romaría* certamente contengono suggestioni di tipo narrativo.

Riccardo Burgazzi
(Università Carolina di Praga)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Acta Sanctorum* = *Acta Sanctorum*, ed. Socii Bollandiani, Antverpiae-Parisiis, 1643-1925, online all'url <http://acta.chadwyck.com>.
- BHL = *Bibliotheca Hagiografica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, K-Z, Bruxelles, ed. Socii Bollandiani, 1900-1901.
- Camargo 1990 = João Camargo, *Textos medievais portugueses. Cantigas de João Servando*, Araraquara, Unesp, 1990.
- Cohen 1996 = Rip Cohen, *22 cantigas d'amigo de Johan Garcia de Guilbade*, «Revista Colóquio/Letras» 142 (1996): 5-50.
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003, online all'url: <https://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843>.
- LPGP = Mercedes Brea (a c. di), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 voll.

Tavani–Lanciani 1993 = Giuseppe Tavani, Giulia Lanciani, *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.

LETTERATURA SECONDARIA

- Beltran 2009 = Vicenç Beltran, *Tipología y génesis de los cancioneros: del Liederblatt al cancionero*, 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: 446-72.
- Bertolucci Pizzorusso 1984 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, «Studi mediolatini e volgari» 30 (1984): 91-116.
- Brea 1999 = Mercedes Brea, *Las cantigas de romería de los juglares gallegos*, in Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (ed. por), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, 3 voll.: I, 381-96.
- Brea 2007-2008 = Mercedes Brea, *El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa*, «Estudios Románicos» 16-17 (2007-2008): 267-83.
- Brea–Lorenzo Gradín 1998 = Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais de Galicia, 1998.
- Brioschi–Di Girolamo 1984 = Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- Chatman 2003 = Seymour Chatman, *Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Milano, Il Saggiatore, 2003.
- Cohen 2010 = Rip Cohen, *Pragmatics and Textual Criticism in the Cantigas d'Amigo*, in Mariña Arbor Aldea, Antonio F. Guiadanes (ed. por), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (= «Verba. Anuario Galego de Filoloxía» 67), 2010: 25-42.
- Correia 1993 = Ángela Correia, *Sobre a especificidade da cantiga de romaria*, «Revista da Biblioteca Nacional» 8/2 (1993): 7-22.
- D'Heur 1975 = Jean-Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais*, Paris, Centro Cultural Português, 1975.
- Ferreira da Cunha 1956 = Celso Ferreira da Cunha, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1956.
- Filgueira Valverde 1977 = Xosé Filgueira Valverde, *Sobre lírica medieval Gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello, 1977.
- Genette 1986 = Gerard Genette, *Figure III* (1972), Torino, Einaudi, 1986.

- Gonçalves 1986 = Elsa Gonçalves, *Pressupostos Históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: 1. Quel da Ribera; 2. A romaria de San Servando*, in Eugenio Asensio (ed. por), *Critique Textuelle Portugaise*. Actes du Colloque, Paris, 20-24, octobre 1981, Paris, Calouste Gulbenkian, 1986: 48-53.
- Lorenzo Gradín 1998 = Pilar Lorenzo Gradín, *A transimisión das cantigas de romaría dos xograres galegos*, in Aa. Vv., *O mar das cantigas*. Actas do Congreso, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998: 155-68.
- Monteagudo 1998 = Henrique Monteagudo, *Cantores de santuario, cantares de romaría*, in Aa. Vv., *O mar das cantigas*. Actas do Congreso, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998: 99-127.
- Nunes 1972-1973 = José Joaquim Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego portugueses. Nova Edição (1926-1928)*, Lisboa, Centro do livro brasileiro, 3 voll.
- Resende de Oliveira 1994 = António Resende De Oliveira, *Depois do Espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos século XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Sodré 2003 = Paulo Roberto Sodré, *Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de géneros da cantigas líricas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.
- Tamayo Salazar 1658 = Ioannes Tamayo Salazar, *Martyrologium Hispanum. Anamnesis sive commemoratio omnium Sanctorum hispanorum*, vol. V., Lugduni, Laur. Arnaud & Cl. Rigaud, 1658.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, L'Aquila, Japadre, 1980.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Elementos Narrativos e Dramáticos no Cancioneiro de Joban Nunez Camanez*, in Id., *Ensaio Portugueses*, Lisboa, INCM, 1988: 244-57.
- Vázquez 1999 = Pacho Vázquez, *A sanba nas cantigas de amigo*, in Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (ed. por), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, 3 voll.: III, 471-87.

RIASSUNTO: Il presente articolo è stato tratto dalla mia tesi di laurea magistrale (giugno 2012): «Proposta di edizione critica del canzoniere di Johan Servando», che si ascrive al progetto di restauro della tradizione lirica gallego-portoghese attraverso la produzione di monografie dedicate ai singoli trovatori. In questo studio si analizzano i canti di pellegrinaggio composti da Johan Servando (giullare, seconda metà sec. XIII), che formano il più voluminoso ciclo di *cantigas de romaría* dell'intera tradizione, sotto tre punti di vista: il tentativo di ricostruzione di una trama interna che dia senso al ciclo; il confronto con altre *cantigas de romaría* della tradizione; un esperimento di analisi delle voci liriche con moderne teorie di critica letteraria.

PAROLE CHIAVE: Johan Servando, *Cantigas de romaría*, Lirica gallego-portoghese, *Cantigas de amigo*.

ABSTRACT: This article has been taken from my master dissertation (July 2012): «Proposal for a critical edition of the songbook by Johan Servando», which is ascribed to a project of production of monographs dedicated to individual troubadours of the Galician-Portuguese lyric tradition. The study analyzes the songs of pilgrimage composed by Johan Servando (jester, second half sec. XIII), which form the most voluminous cycle of *cantigas de romaría* among the whole tradition, from three points of view: the attempt to reconstruct a plot that gives meaning to the cycle; the comparison with other *cantigas de romaría* in the tradition; an experiment of analysis of the “lyrical voices” by using modern theories of literary criticism.

KEYWORDS: Johan Servando, *Cantigas de romaría*, Galician-Portuguese lyric tradition, *Cantigas de amigo*.

APPENDICI

Appendice A – Paragrafo 3, La trama

Nella seguente tabella si raccolgono, nell'ordine in cui appaiono nei codici, i testi di Johan Servando,⁵⁰ indicando per ciascuno di essi il riferimento numerico col quale sono indicati nel presente articolo e nel *corpus* LPGP. Si segnalano inoltre le parole e i versi “chiave” delle diciotto composizioni (si è tralasciato il testo ripetuto) per la discussione svolta attorno alla *romaria* a San Servando.

<i>Testo</i>	<i>Parola/Versi chiave</i>
I / LPGP: 77, 23	
1 Un dia vi mia senhor, que mi deu atal amor que non direi per u for, quen est, [e] per nulha ren:	<i>Atal amor</i> , 2; <i>ando</i> , 20; <i>pavor</i> [...] <i>d'alguen</i> , 22.
5 <i>non ous'eu dizer por quen mi ven quanto mal mi ven.</i>	
10 Preguntan-me cada dia polo que non ousaria dizer, ca m'ei todavia medo de mort', e por en: <i>non ous'eu [dizer por quen mi ven quanto mal mi ven.]</i>	
15 Preguntan-m'en puridade que lhis diga en verdade, mais eu, con gran lealdade e por non fazer mal sen, <i>non ous'eu [dizer por quen mi ven quanto mal mi ven.]</i>	
20 Andan-m'assi preguntando que lhis diga por que ando trist'eu: par San Servando! Con pavor que ei d'alguen <i>non ous'eu [dizer por quen mi ven quanto mal mi ven.]</i>	

⁵⁰ I testi sono tratti dalla mia tesi di laurea magistrale, *Proposta di edizione critica del Canzoniere di Johan Servando*, discussa nel 2012 presso l'Università degli Studi di Milano.

II / LPGP: 77, 1

- 1 Amigos, cuido sempre en mia senhor
por lhi fazer prazer [e non pesar],
pero direi que mi [a]ven en cuidar:
ei a cuidar en cuida-lo melhor,
5 *pero, cuidando, non posso saber
como podesse dela ben aver.*
- E o cuidar que eu cuid'e cuidei
des aquel dia en que mia senhor vi,
logu'en cuidar sempre cuidei assi;
10 por cuida-lo melhor e o cuidei,
*pero, cuidando, [non posso saber
como podesse dela ben aver.]*
- Tanto cuidei ja que non á par
en mia senhor, se mi faria ben;
15 en cuidar non me partiria én
se poderia o melhor cuidar,
*pero, cuidando, [non posso saber
como podesse dela ben aver.]*
- Par San Servando, mentr'eu ja viver,
20 por mia senhor cuid'e cuid'a morrer.

III / LPGP: 77, 20

- 1 Quand'eu a San Servando fui un dia d'aqui
faze-la romaria e meu amigu'i vi,
darei-vos con verdade quant'eu d'el entendi:
*Muito venho pagada
de quanto lhi falei,
5 mais á m'el namorada
que nunca lhi guarrei.*
- Quand'eu a San Servando fui
un dia d'aqui; 1;
Que bona romaría con meu
amigo fiz; 8;
"Averei de vos doo eno meu
corazón", 17.*
- Que bõa romaria con meu amigo fix,
ca lhi dix', a Deus grado, quanto lh'eu dizer quix,
10 e dixi-lh'o gran torto que sempre d'ele prix.
*Muito venho pagada,
por quanto lhi falei;
[mais á m'el namorada,
que nunca lhi guarrei.]*

- 15 U el falou comigo, disse-m'esta razon:
 por Deus, que lhi faria? E dixi-lh'eu enton:
 "Averei de vós doo [e]no meu coração".
*Muito [venho pagada,
 de quanto lhi falei;
 20 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.]*

- Nunca m'eu d'esta ida acharei se non ben,
 ca dix'a meu amigo a coita'n que me ten
 o seu amor e cuido que vai ledo por én.
 25 *Muito venho pagada,
 [por quanto lhi falei;
 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.]*

IV / LPGP: 77, 15

- 1 Ir-se quer o meu amigo,
 non me sei eu d'el vingar,
 e, pero mal está migo,
 se me lh'eu ant'assanhar:
 5 *quando m'el sanbuda vir,
 non s'ousará d'aquend'ir.* *Ir-se quer, 1;
 Assanbar, 4;
 Companha, 8.*

- Ir-se quer el d'aqui cedo
 por mi non fazer companha,
 mais pero que non á medo
 10 de lhi mal fazer mia sanha:
*quando m'el sa[nbuda vir,
 non s'ousará d'aquend'ir.]*

- Foi el fazer noutro dia
 oraçon a San Servando,
 15 por s'ir ja d'aqui sa via,
 mais se m'eu for assanhando:

*quando m'el sanbuda [vir,
 non s'ousará d'aquend'ir.]*

V / LPGP: 77, 2

- 1 A San Servand'en oraçon
 foi meu amigu'e, porque non
 foi eu, choraron des enton *foi meu amigu'e [...]
 non foi eu, 2-3;*

5 *estes meus olbos con pesar,
e non os poss'end'eu quitar
estes meus olbos de chorar.* *o non vi, 7;
chorar, 8.*

Pois que s'agora foi d'aqui,
o meu amigu'e o non vi,
filharon-s'a chorar des i
10 *estes olbos meus con pesar,
e non os poss'end'eu quitar
[estes olbos meus de chorar.]*

VI / LPGP: 77, 3

1 A San Servando foi meu amigo, *foi meu amigo, 1;*
e, porque non vëo falar migo, *chorarei, 4;*
direi-o a Deus
e chorarei dos olbos meus.
madre [...] / me tenedes
5 Se o vir, madre, serei cobrada *guardada, 5-6;*
e porque me tēedes guardada, *m'el fez tan gran torto; 10.*
direi-o a Deus
e chorarei [dos olbos meus.]
10 Se m'el non vir, será por mi morto,
[e] mais porque m'el fez tan gran torto,
direi-o a Deus
e cho[rarei dos olbos meus.]

VII / LPGP: 77, 19

1 Ora van a San Servando donas fazer romaria, *Ora van, 1;*
e non me leixan con elas ir, ca log'alá iria, *non me leixan, 3;*
porque ven i meu amigo.
5 Se eu foss'en tal companha de donas, fora guarida, *non quis oje mia madre, 8.*
mais non quis oje mia madre que fezess'end'eu a ida,
porque ven i meu amigo.
Tal romaria de donas vai alá, que non á par,
e fora-m'eu oje con elas, mais non me queren leixar,
por que ven i meu a[migo.]
10 Nunca me mia madre veja, se dela non for vingada,
Porque o'ja San Servando non vou e me ten guardada,
porque ven i meu amigo.

VIII / LPGP: 77, 4

- 1 A San Servand'u ora van todas orar, *madre velida, por Deus vin vo-lo*
 madre velida, por Deus, vin vo-lo rogar *rogar / que me leixedes alá ir,*
que me leixedes alá ir, 2-3.
a San Servand'e, se o meu amigo vir,
- 5 *leda serei, por non mentir.*
- Pois mi dizen do meu amigo ca i ven,
 madre velida e senhor, faredes ben,
que me [leixedes alá ir,
a San Servand'e, se o meu amigo vir,
- 10 *leda serei, por non mentir.]*
- Pois todas i van de grado oraçon fazer,
 madre velida, por Deus, venho-vos dizer
que me leixedes alá ir,
[a San Servand'e, se o meu amigo vir,
- 15 *leda serei, por non mentir.]*

IX / LPGP: 77, 21

- 1 Se meu amig'a San Servando for, *i lo quer'eu, madre, veer, 3;*
 e lho Deus guisa polo seu amor,
i-lo quer'eu, madre, veer.
- 5 E se el for, como me demandou,
 a San Servando, u m'outra vez buscou,
i-lo quer'eu, [madre, veer.]
- O meu amigo, que mi vós tolhedes,
 pero m'agora por el mal dizedes
i-lo quer'eu, [madre, veer.]

X / LPGP: 77, 17

- 1 Mía madre velida, e non me guardedes
 d'ir a San Servando ca, se o fazedes,
morrerei d'amores.
- 5 E non me guardedes, se vós ben ajades,
 d'ir a San Servando ca, se me guardades,
morrerei [d'amores.]
- Mia madre velida e non me*
guardedes, 1;
morrerei d'amores, 3.

E se me guardades vós da tal perfia
d'ir a San Servando, fazer romaria,
morreirei [d'amores.]

- 10 E se me guardades, eu ben vo-lo digo,
d'ir a San Servando veer meu amigo,
morreirei [d'amores.]

XI / LPGP: 77, 22

- | | | |
|----|--|---|
| 1 | Trist'and'eu, velida, e ben vo-lo digo,
porque mi non leixan veer meu amigo.
<i>Poden m'agora guardar,
mais non me partirán de o amar.</i> | <i>Mi non leixan veer, 2;

mais non me partirán de o amar,
4.</i> |
| 5 | Pero me feriron por el noutro dia,
fui a San Servando se o ve[e]ria.
<i>Poden m'agora [guardar,
mais non me partirán de o amar.]</i> | |
| 10 | E, pero m'aguardan que o non veja
esto non pode seer por ren que seja.
<i>Poden m'agora [guardar,
mais non me partirán de o amar.]</i> | |
| | E muito me poden guardar,
e non me partirán do amar. | |

XII / LPGP: 77, 14

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | Foi-s'agora meu amigu'e por én
á-mi jurado que, polo meu ben,
me quis e quer mui melhor d'outra ren;
<i>mais eu ben creo que non est'assí:
ante cuid'eu que moira el por mi
e eu por el, en tal ora o vi.</i> | <i>Foi s'agora meu amigo, 1; á-mi
jurado que [...] / me quis, 2-3;

mais eu ben creo que non
est'assí, 4;

Par San Servando / morrer eu
por el e el por mi, 19-20.</i> |
| 10 | Quando se foi, viu-me triste cuidar
e logo disse, por me non pesar,
que por meu ben me soube tant'amar;
<i>mais eu ben creo [que non est'assí:
ante cuid'eu que moira el por mi
e eu por el, en tal ora o vi.]</i> | |

Aquel dia que se foi mi jurou
 que, por meu ben, me sempre tant'amou
 15 e amar, pois migo começou;
mais eu ben creo que non est'assí:
[ante cuid'eu que moira el por mi
e eu por el, en tal ora o vi.]

Par San Servando, sei que será assí:
 20 de morrer eu por el e el por m!

XIII / LPGP: 77, 13

1 Fui eu a San Servando
 por veer meu amigo;
 e non vi na ermida,
 nen falou el comigo,
 5 *namorada.*

Fui eu a San Servando, 1;

e non vi, 3;

Disseron-mi mandado, 6.

Disseron-mi mandado
 de que muito deseio:
 ca verria a San Servando;
 e pois eu non o veio,
 10 *namorada.*

XIV / LPGP: 77, 8

1 Diz meu amigo que lhi faça ben,
 mais non mi diz o ben que quer de m;
 eu por ben tenho de que lh'aqui vin
 polo veer, mais el assi non ten,
 5 *mais, se soubess'eu aqual ben el querria*
aver de m, assi lho guisaria.

Diz meu amigo que lhi faça
ben, / mais non mi diz o ben que
quer de min, 1-2;

aver de mi, assi lho guisaria /
mais se soubess'eu a qual ben el
querria, 5-6;

Pede-m'el ben, quant' que o eu vi,
 e non mi diz o ben que quer aver
 de min; e tenh'eu que de o veer
 10 lh' mui gran ben, e el non ten assi,
mais, [se soubess'eu aqual ben el querria
aver de m, assi lho guisaria.]

Par Servand', 19.

Pede-m'el ben, non sei en qual razon,
 pero non mi diz o ben que querr
 15 de min, e tenh'eu de que o vi j
 que lh' mui gran ben e el ten que non

*mais, se sou [bess'eu aqual ben el querria
aver de mí, assi lbo guisaria.]*

20 Par Servand', e assanhar m'ei un dia,
se m'el non diz qual ben de min querria!

XV / LPGP: 77, 12

1 Filha, o que queredes ben
partiu-s'agora d'aquen,
e non vos quiso veer.
E ides vós ben querer
5 *a quen vos non quer veer?*

Filha, 1;

*e non vos quiso veer /
foi ora a San Servando, 17-18.*

Filha, que mal baratades
que o sen meu grad'amades,
pois que vos non quer veer.
E ides vós ben [querer
10 *a quen vos non quer veer?]*

Por esto lhi quer'eu mal,
mia filha, e non por al,
porque vos non quis veer?
E ides vós ben querer
15 *[a quen vos non quer veer?]*

Andades por el chorando
e foi ora a San Servando
e non vos quiso veer.
E ides vós ben querer
20 *[a quen vos non quer veer?]*

XVI / LPGP: 77, 7

1 Disseron-mi ca se queria ir
o meu amigo, por que me ferir
quiso mia madre, se m'ante non vir,
achar s'á end'el mal, se eu poder,
5 *se ora for sen meu grad'u ir quer,*
achar s'á end'el mal, se eu poder!

Disseron-mi ca se queria ir, 1;

Torto mi fez, 7;

mandado, 9;

coitas d'amor, 15.

Torto mi fez que m'agora mentiu:
a veer-m'ouve, pero non me viu,
e, por que m'el demandado saiu,

10 *achar s'á en d'el mal, [se eu poder,
se ora for sen meu grad'u ir quer,
achar s'á end'el mal, se eu poder!]*

El me rogou que lhi quisesse ben,
e rogo a Deus que lhi dea por én
15 coitas d'amor, e pois s'el vai d'aquen:
*achar s'á [en d'el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad'u ir quer,
achar s'á end'el mal, se eu poder!]*

A San Servando foi en oraçon
20 eu, que o viss', e non foi el enton,
e, por atanto, se Deus mi perdon,
*achar s'á en [d'el mal, se eu poder,
se ora for sen meu grad'u ir quer,
achar s'á end'el mal, se eu poder!]*

XVII / LPGP: 77, 18

1 O meu amigo, que me faz viver
trist'e coitada, des que o eu vi,
esto sei ben, que morrerá por mí
E, pois eu, logo, por el ar morrer,
5 *maravilbars'an todos d'atal fin,
quand'eu morrer por el e el por min.*

Trist'e coitada, 2;

d'atal fin, 5.

Vivo coitada par Nostro Senhor,
por meu amigo, que me non quer ja
valer, e sei que por mi morrerá,
10 Mais, pois eu logo por el morta for,
*Mara [vilbar-s'an todos d'atal fin,
quand'eu morrer por el e el por min.]*

Sabe mui ben que non á de guarir
o meu amigo, que mi faz pesar,
15 ca morrerá, non o meto en cuidar,
por mí e, pois m'eu por el morrer vir,
*maravilbars'an todos d'atal fin,
[quand'eu morrer por el e el por min.]*

Por San Servando que eu rogar vin,
20 non morrerá meu amigo por min.

XVIII / LPGP: 77, 16

- 1 Ir-vos queredes, amigo,
e ei end'eu mui gran pesar,
ca me fazedes trist'andar
por vós, eu ben vo-lo digo,
- 5 *ca non ei sen vós a veer,
amigo, ond'eu aja prazer;
e com'ei sen vós a veer
ond'eu aja nen ñu prazer?*
- E ar direi-vos outra ren:
10 pois que vós vos queredes ir,
meu amigu', e de mí partir,
perdud'ei eu todo meu ben,
*ca non ei sen vós [a veer,
amigo, ond'eu aja prazer;
e com'ei sen vós a veer
15 ond'eu aja nen ñu prazer?]*
- Chorarán estes olhos meus,
pois vos ides sen meu grado;
porque mi andades irado,
20 mais ficade migo, par Deus,
*ca non ei sen vós [a veer,
amigo, ond'eu aja prazer;
e com'ei sen vós a veer
ond'eu aja nen ñu prazer?]*
- 25 A San Servand'irei dizer
que me mostre de vós prazer.
- Ir-vos queredes, 1;
me fazedes trist'andar, 3;
Chorarán estes olhos meus, 17;
A San Servand'irei, 25.*

*Appendice B – Paragrafo 3, Dialoghi mancanti?*Den, LPGP 25,37 – Dialogo *amigo/senhor*

- En grave dia, senhor, que vos oí
falar e vos viron estes olhos meus!
– Dized', amigo, que poss' eu fazer i
en aqueste feito, se vos valha Deus?
– *E avede mesura contra mi, senhor!*
– *Farei, amigo, fazend' eu o melbor.*
– U vos en tal ponto eu oí falar,
senhor, que non pudi depois bem aver.
– Amigo, quero-vos ora preguntar
que mi digades o que poss' i fazer.
– *E avede mesura contra mi, senhor!*
– *Farei, amigo, fazend' eu o melbor.*
– Desque vos vi e vos oí falar, non
vi prazer, senhor, nen dormi nen folguei.
– Amigo, dizede, se Deus vos perdon,
o que eu i faça, ca eu non o sei.
– *E avede mesura contra mi, senhor!*
– *Farei, amigo, fazend' eu o melbor.*

MartPedr, LPGP 95,3 – Dialogo *ragazza/amigo*

- Amig', avia queixume
de vós e quero-mi-o perder,
pois veestes a meu poder.
– Ai mia senhor e meu lume,
se de mi queixum' avedes,
por Deus que o melboredes.
– Tant' era vossa queixosa
que jurei en San Salvador
que nunca vos fezess' amor.
– Ai mia senhor mui fremosa,
se de mi queixum' avedes,
por Deus que o melboredes.
– Amigu', en poder sodes meu,
se m' eu de vós quiser vingar,
mais quero-mi vos perdoar.
– Ai senhor, por al vos rogu' eu,
se de mi queixum' avedes,
por Deus que o melboredes.
De min, que mal dia naci,
senhor, se vo-lo mereci.

PayGmzCha, LPGP 114,8 – Dialogo ragazza/*amigo*

- Dizen, sennor, ca dissestes por mi
que foi ia temp' e que foi ia sazón
que vos prazía d' oyrdes entón
en mi falar, e que non é ia 'ssí.
– Dizen verdad', amigo, porque non
entendía o que pois entendí.
– E, señor, dizen, pero vos tal ben
quero, que moyro, que ren non me val,
ca vus dizedes dest' amor atal
que nunca vos ende senón mal vén.
– Dizen verdad', amigo, e pois é mal
non y faledes, ca prol non vus ten.
– Pero cuid' eu, fremosa mia sennor,
desque vos vi, que sempre me guardei
de vos fazer pesar. Mais, ¿que farei,
ca por vós moir' e non ei d' al sabor?
– Non vus á prol, amigo, ca ia non sei
o porque era todo o voss' amor.

PayGmzCha, LPGP 114,27– Dialogo ragazza/*amigo*

- Voss' amigo, que vos sempre servyu,
dized' amiga, ¿que vos mereceu
poys que ss' agora convosco perduu?
Se per vossa culpa foy, non foy ben.
– Non sey amiga, dizen que oyo
dizer non sey qué, e morre por én.
– Non sey amiga que foy ou que é
ou que será, ca sabemos que non
vos errou nunca voss' amigo e son
maravilhados todos end' aquí.
– Non ssey, amiga, el cada hu é
aprende novas con que morr' assy.
– Vós, amiga, non podeades partir
que non tenhan per cousa desigual
servirvos senpr' e fazérdeslhi mal
¿e que diredes de ss' assí perder?
– Non sey amiga, el quer senpr' oír
novas de pouca prol pera morrer.

Lopo, LPGP 86,6– Dialogo *madre*/ragazza

- Filha, se gradoedes,
dizede que avedes.
– *Non mi dan amores vagar.*

– Filha, se ben ajades,
dizede, non mençades.
– *Non mi dan amores vagar.*
– Dizede, pois vos mando,
por que ides chorando.
– *Non mi dan amores vagar.*
Par San Leuter vos digo:
cuidand' en meu amigo,
non mi dan amores vagar.

PVeer, LPGP 123,8 – Dialogo *madre/ragazza*

– Vejo-vos, filha, tan de coraçon
chorar tan muito que ei en pesar
e venho-vos por esto preguntar,
que me digades, se Deus vos perdon,
por que mi-andades tan trist' e chorando.
– *Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando.*
– Non vos vej' eu, filha, sempre cantar,
mais chorar muit' e tenho que por en
algun amigo queredes gram ben,
e dized' ora, se Deus vos ampar
por que mi-andades tan trist' e chorando.
– *Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando.*

JReq, LPGP 67,5 – Dialogo *ma\dre/ragazza*

– Pois vós, filha, queredes mui gran ben
voss' amigo, mando-vo-l' ir veer,
pero fazede por mi ãa ren
que aja sempre que vos agradecer :
*non vos entendan, per ren que seja,
que vos eu mand' ir u vos el veja.*
Mando-vos eu ir a Far' un dia,
filha fremosa, fazer oraçon,
u fale vosco, como soia,
o voss' amigu' e, se Deus vos pardon,
*non vos entendan, per ren que seja,
que vos eu mand' ir u vos el veja.*
E pois lhi vós gran ben queredes,
darei-vos, filha, como façades:
irei convosqu'e vee-lo edes,
mais, per quanto vós comig' andades,
*non vos entendan, per ren que seja,
que vos eu mand' ir u vos el veja.*

BernBorn LPGP 22,5 – Dialogo coro/ragazza

“Ay, fremosinha, se ben ajades!
Longi de vila quen asperades?”.
“Vin atender meu amigo”.
“Ay, fremosinha, se gradoedes!
Longi de vila quen atendedes?”.
“Vin atender meu amigo”.
“Longi de vila quen asperades?”.
“Direy-vo-l’ eu, poys me preguntades:
vin atender meu amigo”.
“Longi de vila quen atendedes?”.
“Direy-vo-l’ eu, poi-lo non sabedes:
vin atender meu amigo”.

BernBorn, LPGP 22,7 – Presenza narratore

Diss’ a fremosa en Bonaval assy:
“Ay, Deus! Hu é meu amigo d’ aqui,
de Bonaval?
Cuyd’ eu, coitad’ é no seu coraçõ
porquê non foy migo na sagraçõ
de Bonaval.
Poys eu migo seu mandado non ey
já m’ eu leda partir non poderey
de Bonaval.
Poys m’ aqui seu mandado non chegou,
muyto vin-eu mays leda ca me vou
de Bonaval”.

ITINERARÎ PENINSULARI
DI AMICO E AMELIO. CON UNA VERSIONE
INEDITA DELLA *VITA* LATINA
(PHILADELPHIA, PSUL CODEX 313)

1. TRA FRANCIA E ITALIA

Fin dalle origini Amico e Amelio sono due cavalieri franchi, e tali rimangono nella maggior parte delle riprese della loro leggenda che si susseguono durante il Medioevo; tale appartenenza è rafforzata dalla collocazione geografica del rispettivo luogo di nascita (al di là delle oscillazioni nei toponimi) e confermata dal legame con una corte di area galloromanza, che nella quasi totalità dei testi è quella di Carlomagno. Inoltre, in questa storia intessuta di simboli, che vede due uomini esattamente coetanei e identici per fattezze, nonostante la stirpe diversa, affrontare a turno sacrifici estremi l'uno per l'altro nel nome dell'amicizia, non v'è dubbio che i nomi dei protagonisti siano a loro volta densi di significato;¹ e soltanto in lingua d'oïl *Ami* e *Amile* presentano fra loro un'omofonia quasi completa, richiamando allo stesso tempo il sostantivo astratto di cui i rispettivi possessori incarnano il modello perfetto.

Tutto ciò, unito al fatto che dall'area francese provengono tanto la redazione piú antica che ci resti della leggenda (cioè l'*épistula ad Bernardum* di Rodolfo Tortario) quanto quella piú celebre (la *chanson de geste* omonima), ha prodotto un'ovvia concentrazione delle ricerche su questo versante della tradizione, comprese le propaggini che ne discendono in direzione nord-orientale, dalle Fiandre alla Germania.² Del medesimo rilievo, tuttavia, partecipa senza dubbio anche l'Italia: e ciò non solo perché ci viene raccontato che sulle strade della penisola i due amici si incontrano ancora infanti – quando i padri li conducono a Roma dal papa perché li battezzino – per tornarvi poi a piú riprese, fino al giorno in

¹ Tra i numerosissimi lavori dedicati a tale nucleo narrativo vanno ricordati almeno Klapper 1923, Calin 1966, Planche 1977, Segre 1993, tutti assai ricchi di spunti, pur nelle differenze di metodo.

² Si vedano da ultimi Winst 2009 e Alvar-Bizzarri 2010; prima di essi un quadro generale era stato fornito da Leach 1937: IX-XIV.

cui vi trovano la morte e la sepoltura, in due tombe miracolosamente riunite, di cui a lungo si conservarono tracce di vario genere nei pressi di Mortara; ma anche per la presenza di almeno tre versioni italiane della loro leggenda, databili al XV secolo, a cui gli studi piú recenti ed esauritivi sulla propagazione europea non hanno dedicato che qualche allusione; può dunque essere utile offrire qui il testo di una di esse e qualche nota integrativa d'insieme, segnalando gli elementi di continuità e quelli di innovazione rispetto alla fonte, che fu, in tutti e tre i casi, la cosiddetta *Vita Amici et Amelii carissimorum*.³

2. LA *VITA* LATINA E LE SUE DERIVAZIONI

Delle quattro versioni piú antiche della leggenda la *Vita* ha avuto la diffusione piú ampia, generando a sua volta il maggior numero di discendenti in varie lingue, ma gli studi che la riguardano sono assai pochi rispetto a quelli dedicati all'opera di Rodolfo, ad *Ami et Amile*, o all'anglonormanno *Amyis e Amilioun*; di conseguenza i dati assodati su di essa restano esigui.⁴ Nella forma estesa ci è stata tramandata da almeno quindici manoscritti, due dei quali dovrebbero risalire al XII secolo, e proprio entro questo periodo viene collocata in genere la stesura del testo, a non troppa distanza, quindi, dagli altri capostipiti;⁵ pur essendo di di-

³ Come è noto Pasquali 1953b ha difeso la tesi di un'origine tutta italiana della leggenda, che tuttavia da tempo pare poco plausibile.

⁴ L'epistola, edita fra gli altri da Monteverdi 1928, si trova anche in Alvar-Bizzarri 2010: 56-67; per *Ami et Amile* cf. *ibid.*: 106-317 e Dembowski 1969; il romanzo anglonormanno è stato pubblicato da Kölbing 1884 e Ford 2011.

⁵ I testimoni (tanto completi quanto frammentari) elencati da Leach (1937: x-xi), e quelli piú tardi aggiunti da Oettli (1986: 131-9) sono tutti di origine francese, anglonormanna e tedesca, come si può evincere dai cataloghi e dalle riproduzioni disponibili in linea: Basel, Universitätsbibliothek, E III 3, ff. 22r-28r; Cambridge, University Library, M 2463 (Mm VI 4), ff. 188-199; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 866, f. 103; Dijon, Bibliothèqu municipale, 649 (389), f. 79; London, British Library, Add. 18922, ff. 204-221b; Paris, Bibliothèqu nationale de France, Lat. 3550, ff. 148r-162v, Lat. 3632, f. 156-168, Lat. 6188, ff. 48r-61r, Lat. 13775, ff. 82r-86, Lat. 14069, f. 135, Lat. 15219, ff. 54-66, N.a.l. 357, ff. 33-43; Reims, Bibliothèqu municipale, 1414, ff. 35-40; Saint-Omer, Bibliothèqu municipale, 776, ff. 76r-87v; pare perduto il codice segnalato da Leach alla Staatsbibliothek di Monaco. Tale lista è però tutt'altro che definitiva e deve essere integrata, anzitutto col ms. N 227 Sup. della Bi-

mensioni relativamente ridotte, più vicina dunque all'epistola latina che non alla *chanson de geste*, si affianca a quest'ultima nel delineare per intero la biografia dei protagonisti, dal concepimento alla morte.⁶ Proprio le circostanze del trapasso vi ottengono anzi uno sviluppo narrativo peculiare, che le inserisce nel quadro del conflitto tra Carlomagno, chiamato in aiuto da Adriano I, e i Longobardi di Desiderio.⁷ È in queste pagine che si palesa con maggiore chiarezza la lettura devota della materia epica, poiché pur ponendo al centro il sacrificio eroico di Amico e Amelio nella battaglia decisiva, l'autore accenna in poche parole allo scontro armato, mentre ne descrive con cura le premesse e le conseguenze, precisando in particolare la condotta esemplare dei due anche in tale contesto («qui tamen Christi operibus cotidie studebant jeiunando, orando, elemosinas faciendo, viduis et orphanis opitulando, iram regis sepe mitigando, malos tolerando et regna Romanorum consulendo»);⁸ di tenore identico è il comportamento del loro sovrano, che prima offre ripetutamente all'avversario pagano una soluzione pacifica, e poi, dato il rifiuto sdegnoso di questi, viene condotto alla vittoria dall'intervento divino, dando infine impulso – su suggerimento di Albino vescovo di Angers – all'edificazione delle due chiese di Mortara destinate a preservarne la memoria, oltre che a custodire le spoglie dei due cavalieri, venerati come dei martiri.

Molti dettagli di questa sezione, in particolare per quanto riguarda i contatti diplomatici e gli spostamenti degli eserciti, hanno corrispondenze letterali con la *Vita Hadriani* e con gli *Annales regni Francorum*, come mise in luce quasi novant'anni fa Bédier, secondo cui per mezzo di tali ausili l'autore avrebbe dato maggior consistenza storica, almeno in apparenza, a una canzone di gesta perduta.⁹ Quel che è certo è che un simile epilogo offre da un lato la perfetta conclusione del rapporto privilegiato – e denso di implicazioni – tra i due franchi e la Chiesa roma-

blioteca Ambrosiana di Milano, ff. 27r-31v, di area italiana (ringrazio William Robins per la segnalazione).

⁶ Il testo si legge in Mone 1836, Kölbing 1884: XCVI-CX e in Alvar-Bizzarri 2010: 70-101.

⁷ Tanto l'opera di Rodolfo (vv. 21-22; cf. Alvar-Bizzarri: 56) quanto *Ami et Amile* (177, vv. 3494-3496; cf. *ibi*: 316) collocano la morte dei due amici in questo stesso luogo; mentre il primo sorvola sulle cause, nella *chanson de geste* essa viene motivata con una malattia al ritorno dalla Terrasanta.

⁸ *Ibi*: 96.

⁹ Bédier 1926: II, 198-200.

na, che aveva preso le mosse dal battesimo *in basilica sancti Salvatoris* (cioè San Giovanni in Laterano), ed era proseguito con la permanenza di Amico alla corte del papa nelle prime fasi della malattia; dall'altro rappresenta il compimento di una parabola di santità tracciata dall'alto e costellata di atti simbolici (dal dono di una veste al pellegrino al giuramento di amicizia sulla spada in cui sono incastonate delle reliquie) e di eventi miracolosi supplementari (il sogno profetico del conte di Alvernia prima della nascita del figlio; l'improvviso arrestarsi dello slancio che sta conducendo l'una contro l'altra le schiere dei due amici ormai adulti, ignari della rispettiva reciproca; e ancora il suono spontaneo delle campane a festa, dopo che si è compiuta la guarigione di Amico) che non hanno riscontri nelle altre versioni. Tutto concorre insomma a rappresentare la cavalleria dei protagonisti come *militia Christi*, in accordo con i precetti rivolti dal padre di Amico al proprio figlio in punto di morte:

Memento, fili, precipue mandata Dei custodire, miliciam Christi exercere, fidem dominis servare! Auxilium sociis et amicis tribue, viduas et orphanos defende, miseros, tribulatos, necessitatem patientes subleva, atque ultimum diem in memoria semper habe!¹⁰

In questa chiave è logico che la stessa amicizia veda spostato il proprio asse: quanto nell'epos è *compagnonnage* esclusivo e supremo, che implica la difesa reciproca della vita e dell'onore anche a prezzo del sacrificio di sé e della propria discendenza,¹¹ diviene nella *Vita* una forma eccezionale di *caritas* che si riverbera anche al di fuori della coppia, investendo le relazioni con altri personaggi, comprese quelle conflittuali: ne dà prova in particolare Amico, che ad esempio perdona coloro che nella sua corte gli recano ripetutamente offesa dopo la morte del padre, e più tardi, quando ha preso il posto di Amelio, tenta invano di persuadere Arderico a desistere dal duello che gli costerà la vita.¹² A perfezionare la lettura devota degli eventi concorrono poi in maniera decisiva gli interventi del narratore, che dissemina il testo di esclamazioni e invocazioni a Dio, di preghiere e riferimenti biblici che illuminano le azioni dei personaggi;

¹⁰ Alvar-Bizzarri 2010: 72; su tale sviluppo tematico cf. *ibi*: 22-4.

¹¹ Cf. in merito Peterlongo 1993 e Winst 2009.

¹² Per la verità il cavaliere teme anche per la propria anima, disponendosi a uccidere un uomo che verso di lui non ha alcuna colpa: «Heu michi, qui mortem huius comitis tam fraudolenter cupio! Scio enim, quod si illum interfecero, reus ero ante supernum iudicem» (Alvar-Bizzarri 2010: 84).

sono emblematiche in proposito le parole che commentano il cedimento di Amelio alla passione per la figlia di Carlo, nonostante il monito ricevuto dall'amico in proposito:

Sed heu! Ubi sunt monita fidelissimi Amici, que in archano pectoris Amelii deberent vigilanter permanere et stultam illius voluntatem reprimere? Nec tamen iste casus multum videbatur extraneus, cum nec David sanctior nec Salomone sapientior aliquis regnaverit.¹³

L'intensità della tinta devota, che pure dovette contribuire in misura decisiva alla fortuna e alla propagazione dell'opera, andò per lo più attenuandosi nelle riscritture successive, che la conservarono in alcuni punti sfumandola negli altri. Ciò vale anzitutto, in campo latino, per la redazione *brevior* più diffusa nei secoli seguenti, grazie al suo ingresso nella sezione carolingia dello *Speculum historiale* (cc. CLXII-CLXVI, CLXIX del libro 23, intitolata *De duobus pueris consimilibus Amico et Amelio*), e più tardi nel *Sanctuarium* di Bonino Mobrizio, col titolo *Vita et passio sanctorum Amelii et Amyci martyrum in vita sua simillimorum*.¹⁴ In essa alcuni passaggi sono riassunti (a partire dalle vicende dei rispettivi padri) e vengono meno le esclamazioni e i commenti del narratore, nonché molti dei dialoghi, ma permane l'accento sulla condotta esemplare dei due protagonisti e sul disegno celeste che li riguarda;¹⁵ vi si conserva inoltre – come era prevedibile data la matrice storiografica dell'opera – la sezione guerresca finale, e così pure il miracolo della traslazione notturna del sepolcro di Amelio dalla chiesa di S. Pietro a quella di S. Eusebio, accanto alla tomba di Amico; dopodiché si passa all'assedio di Pavia e alla sua caduta, che apre la via ad altre imprese memorabili di Carlomagno.

¹³ *Ibi*: 78; vi si allude al fatto che anche i due più celebri sovrani di Israele furono preda dell'amore. Si noti inoltre che su questo passo falso di Amelio non viene offerto il minimo dettaglio, a differenza di quanto accade nelle altre versioni.

¹⁴ Il testo circolò anche in forma indipendente, tanto in area centroeuropea (cf. Schönbach 1878) quanto in Italia, dove lo si trova, ad esempio, associato al *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* di Étienne de Bourbon nel ms. Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Cavensis 50, ff. 176r-180r (appartenuto alla Certosa di Sal Lorenzo a Padula), e inserito in una lunga serie di leggende di santi nel codice Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 82 Suss., ff. 91r-95v (dal fondo del monastero di S. Francesco Grande).

¹⁵ Così sono condensati i precetti del padre di Amico: «vir nobilis et sanctus prae-mouit Christi militiam exercere, fidem Domini seruare, sociis et amicis auxilium ferre, misericordiae opera exercere» (col. 956 della stampa Douai, Baltazar Bellère, 1624).

Nelle riduzioni piú drastiche invece i dettagli storici e geografici vennero trascurati a favore dei fatti privati di maggiore impatto, mentre il perimetro dell'esemplarità si riduceva, spostato variamente dalle singole letture. Così il capitolo 64 della *Scala Coeli* di Jean Gobi, che con ogni probabilità attinge proprio allo *Speculum*, accenna in apertura al contesto carolingio e in conclusione alla sepoltura comune, ma tralascia del tutto la battaglia di Mortara e i fatti che la preparano, concludendo il racconto poco dopo la scoperta che i figli di Amelio sono vivi e vegeti;¹⁶ e proprio l'atto di fede piú estremo – il libericidio sollecitato dall'angelo, con il duplice miracolo che ne consegue (la guarigione del lebbroso e la salvezza dei due infanti dalla morte) – diviene il punto focale del racconto, intitolato non a caso alla *infirmitas compassiva*.¹⁷ Al contrario nel breve *exemplum* latino di area tedesca edito da Klapper, delimitato come il precedente ma privo di coordinate temporali precise e concentrato semplicemente sulla dedizione reciproca dei protagonisti, il gesto atroce di Amelio viene sottratto all'impulso divino e presentato come errore commesso per troppo affetto, a cui Dio pone rimedio solo in seguito alle preghiere del lebbroso risanato.¹⁸

3. LA FORTUNA ITALIANA DELLA LEGGENDA

Le prime menzioni di Amico e Amelio in testi peninsulari, ben note da tempo, dipendono a loro volta da quanto si narra nella *Vita*, e perciò qualificano i due amici come santi o beati; ma l'unico evento a cui accennano è il loro decesso in quel di Mortara, nella schiera dei Franchi: ne parla anzitutto Goffredo da Viterbo nel *Pantheon*, mettendo in rilievo l'onore tributato loro da Carlo:

Campus apud Ligures Mortaria rite vocatur
Rex ubi congredditur, Ligurum pars victa fugatur,

¹⁶ I punti di contatto piú chiari con la redazione *brevior* si trovano nelle prime righe, a partire dall'indicazione che la storia si legge «in gestis Karoli Magni» (Polo de Beaulieu 1991: 188).

¹⁷ Non a caso l'invocazione a Dio compiuta dal padre dopo il sacrificio è l'unico frammento di discorso diretto proveniente dalla *Vita*: «Domine Jhesu Christe qui precepisti hominibus fidem servare, et leprosos tuo verbo sanasti, sana hunc, cuius amore sanguinem fudi filiorum meorum.» (*ibi*: 188-9; cf. Alvar-Bizzarri 2010: 36-7 e 454-7).

¹⁸ Klapper 1914: 339-40.

Sic Desiderii copia terga dedit.
 Pro nece multorum, que facta fuit, populorum
 Dicitur illorum Mortaria nomen agrorum,
 Qua peregrinorum stat modo grande forum.
 Tunc duo consocii meritis vitaque beati
 Amis et Amilius parili sunt marte necati;
 Karolus hiis tribuit digna sepulcra satis.¹⁹

Piú tardi è Iacopo da Varazze a ricordare l'evento, nelle pagine della *Legenda aurea* su Pelagio papa: «Erant tunc in exercitu Karoli Amicus et Amelius strenuissimi milites Christi, quorum miri actus leguntur; qui apud Mortariam, ubi Longobardos Karolus superavit ceciderunt. Et hic terminatum est regnum Longobardorum».²⁰ Nel Trecento fra gli altri è in particolare Iacopo d'Acqui, che nella sua *Cronica imaginis mundi* offre una descrizione in parte originale della guerra tra Carlo e Desiderio, a ritornare sulla vicenda in termini simili, confermando la santità dei due cavalieri e manifestando addirittura l'intenzione di ripercorrerne la storia per intero in altra sede:

De morte et sepultura nobilium militum francorum Amelii et Amici, qui in illo bello succubuerunt.

In isto enim duro bello mortui sunt milites strenuissimi, quorum unus vocatus est Amelius et alius Amicus, qui erant socii et milites probissimi in curia Karoli Magni. Et cessata preli quassatione, dum mortui ab eorum amicis quererentur, sunt inventi isti duo mortui, et unus ab alio in terra parum distabat. Et cum summo fletu sunt eorum corpora mortua de terra elevata et portata ad ecclesiam Sancti Albini extra opidum Mortarie et ibi in duobus monumentis sunt eorum posita corpora. Tamen monumentum unius aliquantulum erat distans a monumento alterius, et ideo, ut ab omnibus continue asseritur, monumenta eorum sunt, Deo iuvante, elevata absque humano auxilio et sunt simul posita, ita ut in predicta ecclesia Sancti Albini monumentum unius tangit monumentum alterius. Et dicuntur sancti Amelius et Amicus, quia, secundum quod eorum pulcra narrat ystoria, miraculose sunt nati et sancte vixerunt et pro sancta Ecclesia sunt mortui. Eorum autem ystoriā inferius intendimus ponere tempore oportuno, Deo iuvante, et ubi fuerit ponemus signum.²¹

L'unica eccezione, almeno parziale, alla regola viene da quella che pare essere la prima menzione sicura di Amico e Amelio in un testo volgare

¹⁹ Goffredo da Viterbo (Waitz): 211.

²⁰ Iacopo da Varazze (Maggioni): II, 1424.

²¹ Iacopo d'Acqui (Gasca Queirazza): 18-21.

italiano, a opera di Fazio degli Uberti; il *Dittamondo* infatti, pur accennando alla loro morte nel contesto che già conosciamo, ne esalta l'amicizia in chiave laica, attraverso il paragone con altre due coppie di amici tra le più celebri del mito classico (lib. II, cap. 19):

E se tu in quello tempo fossi visso
 veder potevi Amilio ed Amico,
 che s'amâr d'un amor sí caldo e fisso,
 che certo quei che funno al tempo antico,
 Eurialo e Niso, non s'amâr piú forte,
 né Finzia con Damon, che quei ch'io dico.
 E se 'l ver vuoi saper de la lor sorte,
 a Mortara, se cerchi, troverai
 qual fu la vita loro e qual la morte,
 overo in Pavia, se tu vi vai.»²²

Per trovare delle versioni complete della *Vita* bisogna invece attendere il XV secolo. L'unica sinora edita per intero, a quel che mi risulta, è contenuta in un'opera che proprio al *Dittamondo* si ispira, almeno dal punto di vista macrotestuale, vale a dire il *Novelliere* di Giovanni Sercambi, del quale costituisce l'*exemplo* 39.²³ Fin dal titolo (*De vera amicitia et caritate*) si intuisce che l'inserimento della storia nella nuova compagine non ha prodotto uno scarto deciso rispetto alla linea tracciata nella fonte; in effetti le modifiche sono per lo più limitate all'identità dei luoghi e dei personaggi, in accordo con la pratiche di riuso dell'autore.²⁴ Vengono così a scivolare nell'anonimato i papi, mentre i genitori dei protagonisti acquisiscono un nome e un'origine nuova, per cui il padre di Amico diviene Tobbia, cavaliere borgognone, e quello di Amelio Ricciardo, conte tedesco. Allo stesso modo vari toponimi della *Vita* sono sostituiti con determinazioni generiche, dando maggiore rilievo alle località che restano, tra cui Lucca, patria dell'autore, Parigi e Roma; e a quest'ultima in particolare viene assegnata una preminenza inedita all'inizio e al termine della narrazione. Proprio alle porte della città santa, infatti, il racconto viene esposto ai membri della brigata in fuga dalla peste, una volta che hanno raggiunto la basilica di S. Paolo fuori le mura; e in San Pietro viene collocata con disinvoltura la tomba degli amici, nelle righe conclusive:

²² Fazio degli Uberti (Corsi): I, 144.

²³ Sercambi (Rossi): I, 243-53.

²⁴ Cf. ad esempio *ibi*: I, LVII.

Per la qual cosa, doppo molti beni che faceano, Amico e Amelio vissero lungamente, e quazi in un tempo morirono e funno soppelliti in uno avello in San Piero a Roma, là ove noi quello potremo vedere.²⁵

A differenza delle altre questa innovazione ha una ricaduta notevole sul piano narrativo, comportando l'omissione completa della campagna contro i Longobardi e del prodigioso approssimarsi delle due tombe, di cui non viene fatta parola: come già per Jean Gobi, anche per Sercambi il doppio prodigio che salva Amico dalla malattia e i figli di Amelio dalla morte sembra più che bastevole a suggellare la loro dedizione reciproca, ed è su questo evento che il racconto si chiude. La scomparsa del martirio in battaglia non è d'altronde un fatto isolato, poiché i connotati di santità che l'autore della *Vita* aveva rimarcato nella condotta dei protagonisti sono stati via via eliminati, e con loro i vari miracoli minori; il rapporto privilegiato con Roma è tutto quello che resta dell'antico ruolo di difensori della Chiesa, e la cavalleria da essi praticata si definisce ormai in termini meno sacrali:

Ritornati ciascuno de' preditti alla loro patria col dono che 'l papa aveva lor fatto, e crescendo Amico in molta sapientia fine a l'età di xxx anni, lo padre, amalando, amonío il figliuolo suo dicendo: – Amico, figliuol mio, io ti comando che tu ami Idio; apresso che sii misericordioso a tutte persone e difensore de le vedoe e pupilli; e sopra ogni cosa terrena abi in reverensa il figliuol del conte Ricciardo tedesco nomato Amelio [...].²⁶

Questa rinuncia alla celebrazione agiografica si accompagna all'omissione delle preghiere dei personaggi e degli interventi accorati del narratore latino; e anche dove emerge una rara traccia dei commenti di quest'ultimo, la sua misura è comunque limitata rispetto allo sviluppo diegetico, arricchito di nuovi dettagli e precise simmetrie:

Or che diremo della potensia de Dio? Ché i fanciulli di II anni, come si videro esser insieme, mai non volsero mangiar né bere né dormire se non che quello che facea l'uno l'altro seguia; e più volte provati dal padre, trovonno cosí era, intanto che fu di necessità che l'uno e l'altro in uno medesimo letto dormissero e in nel camino in uno lettuccio fusseno portati. E più che convenia che in una medesima tassa mangiassero e bevessero e d'una medesima

²⁵ *Ibi*: I, 253.

²⁶ *Ibi*: I, 246.

vivanda; e sopra l'altre meraviglie che il padre di ciascuno avea li pareva questa. E così caminarono a Roma.²⁷

La vividezza delle scene e delle emozioni conta di più dell'interpretazione degli eventi, che viene lasciata all'intuito dei lettori rinunciando al supporto scritturale; si vedano per esempio le righe che seguono, a proposito della malattia di Amico e poi del suo riconoscimento da parte di Amelio e della moglie:

E dimorando Amico colla sua donna, sopravvenendoli alcuna malattia, di lebra il ditto Amico fu ripieno in tanto che tutta la casa li pussava. [...] La moglie d'Amelio ode che Amico, il quale vinse la battaglia d'Arderigo, era lo 'nfermo; scapigliata, piangendo, colle lagrime bagnava Amico. Ed era tale il duolo che Amelio e la moglie facea<no> ch'era una teneressa a vederli.²⁸

Di una seconda versione italiana aveva offerto qualche estratto più di un secolo fa Giulio Bertoni, segnalandone la presenza all'interno di un testimone del *Fiore di Virtù*.²⁹ Si tratta del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ital. II 15 (5190): quattrocentesco, di consistenza e dimensioni ridotte (65 cc. antiche, 195 x 130 mm), esso contiene oltre al *Fiore* una copia adespota e anepigrafa della *Deifira* di Leon Battista Alberti.³⁰ Il racconto che ci interessa vi occupa i ff. 5v-9r e 10r-13v (buona parte del 9r e il 9v sono stati lasciati in bianco, in corrispondenza di una carta mancante nell'antigrafo), inserendosi senza soluzione di continuità all'interno del terzo capitolo, dedicato per l'appunto all'amicizia, immediatamente prima delle *sententiae* che supportano l'insegnamento esposto in apertura (f. 5v):³¹

²⁷ *Ibi*: I, 245. Nella *Vita* invece: «Sed o ineffabilem societatem, quam inter parvulos cerneret, et utriusque voluntatis idemptitatem! Unus namque sine alio cybum et nisi eiusdem fere modi nolebat suscipere neque uti requie sompni nisi in eodem cubiculo» (Alvar-Bizzarri 2010: 70).

²⁸ *Ibi*: I, 250-1.

²⁹ Bertoni 1911: 69-70.

³⁰ Il codice, descritto da Frati-Segarizzi 1909: 203-4, è stato censito tra i testimoni del *Fiore di virtù* da Cornagliotti 1975: 53, e tra quelli della *Deifira* in Alberti (Grayson): III, 383-4.

³¹ Riporto la trascrizione dal manoscritto con minimi interventi grafici, sulla base degli stessi criteri esposti nel § 5, a cui aggiungo l'eliminazione di <h> iniziale non etimologico nella diatesi di *essere*; l'asterisco segna il principio dell'inserito narrativo (e la sua fine nella citazione alla pagina successiva).

I amixi se aquista per tre cose: la prima laudandoli in absentia, [la seconda] onorarli in presentia, [la terza] servirli a li bexogni. * De l'amor ve voio dir una bela instoria et piatoxa. El si trova uno grande signor lo qual havea nome conte de Bernia, et veramente quello era ben contte de quella contrada: el ge naque uno fiolo molto bello, et sí se messe in core ch'el papa el dovesse batizar; et mai non se vete cusí bella creatura. Et ancora in una altra contrada si trovò uno altro gran signor et chavalier lo qual era signor de tuta quella contrada che se chiamava Belizano, che de le belle contrade ch'avese el mondo; et simelmente li naque uno bellissimo fiolo, et metesse in cor ancora lui di portarlo a Roma et farlo batizare al papa. Et algun de costoro non sapea uno di l'altro.

Anche questo testo è il risultato di un libero rimaneggiamento del materiale latino, che ha alleggerito diversi passaggi e ne ha irrobustiti altri. Lo vediamo nell'episodio del primo incontro dei due bambini, a cui viene data nuova verosimiglianza tanto negli ambienti quanto nelle circostanze che favoriscono il contatto tra i genitori (f. 6 r):

Et tanto cavalchè costoro, l'uno non sapiando de l'altro, che li zonseno a Roma. Et cadauno domandava la mior stancia de Roma, de che li fono <menati> insignato a l'uno et a l'altro la mior, et cusí li dui andono. Siando costoro dismontadi al ditto albergo eli se disarmano, et zascaduno se fece dar le chiave de le soe camere per lor persone et per lor fameia. Quando questi fantolini se veteno in questo albergo comenzano a farse careze insieme; e 'l conte de Bernia vezando li fantolini cusí zugar insieme et cum tanta alegrezza molto li pareva belli, et avevane gran a piacer de li. Siché siando li cavalieri a tavola per manzar, et l'uno domandò l'altro quello havea a far in Roma, et donde eli era [...].

Curiosamente alcune innovazioni si avvicinano a quelle di Sercambi, benché appaiano del tutto indipendenti rispetto al *Novelliere*. Anche in questa versione, anzitutto, la città di Roma assume una centralità superiore rispetto alla fonte, arrivando per esempio a sostituire Parigi come meta del pellegrino che confonde Amico con Amelio (f. 7r):

Et habiando cavalchè piuxor dí per lo camino, elo trovò uno pelegrino per la via che andava verso Roma; et Melio lo chiamò et disse: «Pelegrino, tu vai molto per lo mondo: haveresti mai trovato né vezuto uno conte che se chiama de Bernia?» Et lo pelegrino li respoxe et disse che mai non lo vete; e Melio cazò man a la borsa, et deli molto danari digando: «Prega Dio che me dia gratia che lo trova». Et lo pelegrino lo recevè gratioxamente.

Nel Lazio si ritorna (almeno cosí parrebbe) nel finale, ma questa volta il

contesto è una versione originale dello scontro con i Longobardi, secondo cui i due amici vengono messi da Carlo a capo dell'esercito inviato in difesa del papa, che dopo la loro morte va incontro alla sconfitta (f. 13r-v):

Or Melio montò a cavalo cum molta bella zente, et cavalchò in Bernia, et Amigo et lui andono in Franza, et lo re Carlo quando li vete li recevete benignamente, et feceli capetani de cinquecento chavalieri, et mandoli dal papa. Et quando el Papa li vete li recevete gratiosamente et volentiera, et feceli capetani de tuta la sua zente. Siché, siando ordinato per dar bataia contra la zente del re Desiderio in uno luogo che se giamava Campo Santo, et la bataia fo cusí grande et si meraveioxa, che molta zente de l'una parte e de l'altra ge morí, ne li qual ge morí Amigo et Melio, per che el fo sconfito la zente del papa.

Al momento della chiusa, che precede il ritorno al testo del *Fiore*, ritroviamo i sepolcri riuniti, senza che ci venga detto con precisione dove si trovano, né il nome dell'edificio che li custodisce (f. 13v):

Et Amigo et Melio fono trovati morti uno apreso l'altro, et lo re fece far una bela sepultura ad Amigo cum una bela archa, perché lo era so zenero; et madona Altagrada ne fece far una altra a Melio, et era lutana l'una da l'altra per spacio de mezo mio. Et como eli sono messi in la sepultura, la note per divino miraculo se levò la sepultura de Melio, e si fu posta apreso quela de Amigo. Et lo re de Franza et la raina aldando <aldando> questo miracolo li feno edificar una belitissima ghesia, et foli ordinato per le lor anime che sempre ge fose dito messa in quela ghesia. Vertú se trova che in quelli do corpi sí fo grandissima amistade che questi do aveano, et sí se trova che quelli do fono sancti per la soa vertude. * Salamon dice: «A fè del amigo no è cosa che se possa apropiar».

Questo ritorno conclusivo al sacro non deve trarre in inganno: in accordo sostanziale con il «gusto laico e comunale della cultura»³² proprio dell'opera in cui sono state innestate, le vicissitudini di Amigo e Amelio appaiono qui lontane dall'ideale di militanza religiosa della *Vita*, ed è piuttosto la loro esperienza mondana ad essere valorizzata. Lo si coglie bene quando Melio incontra il padre della sua futura sposa (f. 6v-7r):

Unde Melio se partí et arivò ad uno castelo d'uno richisimo homo, lo qual era uno grandissimo hostiero, che lo si havea aquistado tanto de l'ostaria che lo havea fato uno belo castelo et forte. Lo qual homo lo recevete beni-

³² Corti 1959: 49.

gnamente et feceli gran honore, et domandoli como l'era et como stava li soi fati et como ello havea lasato cusí li soi beni et li soi casteli; et Melio respoxe et disse che li soli vasali et li soi homeni de maxnada sí lo haveano tradito et cazato del suo castelo, donde el convegniva andar ramengo per lo mondo. Allora l'oste sí li disse: «Vui siate lo ben venuto: io per amor de nostro Padre intendo di farve grandò honore; et sel ve piace io ve darò questo castelo et mia fiola per moier; e forse che voi tornereti in lo vostro paixe et in lo vostro castelo et in le vostre possession.» Allora Melio recevette lo invito volentiera, et disse che molto li piaceva lo parentado; sí che l'osto li dè so fiola, et uno bello castelo cum ela, et vestilo lui et la dona richamente come se convegnia a tal signore, et cusí vestí tuti i soi donzelli et sua fameia secondo la sua condicion.

Si sarà notato in queste righe un altro tratto peculiare di questa versione, e cioè lo scambio dei nomi tra i protagonisti, che ha inizio fin dal momento del battesimo, in cui il figlio del cavaliere di Belizano viene chiamato Melio, e quello del conte di Bernia Amigo;³³ la storia prosegue così a parti invertite fino alla fine. Tocca dunque ad Amigo far innamorare di sé la figlia di Carlo, suscitando così la gelosia di Andrico (f. 8v):

Or sapiate signori che la fiola de lo re Carlo che havea nome Polisenia [sizi], la qual era una de le [piú] bele done del mondo, et era d'ogni tempo biancha e vermeia, et reluceva piú cha stela. Et questa dona era fortemente innamorata del conte de Bernia, et avevalo domandado de gratia al padre che lo la servise a la tavola; e cusí pare ilo concesse de gratia. Advene che uno che se chiamava conte Andrico se acorse che la dona amava molto questo Amigo conte di Bernia, per la qual cosa questo conte Andrico li portava una gran invidia et grameza.

Viceversa sarà Melio ad affrontare l'ordalia al posto di Amigo, e toccherà a lui di ammalarsi e di giungere al castello del conte di Bernia coi segni della lebbra (f. 11v):

Finalmente vene una gran carestia in Roma, che molta zente moria de fame; et vezendo Melio questa carestia, et che li soi famegi lo volea abandonar, elo li pregò tanto per amor de Dio che i lo acompagnase a quela citade onde stava lo conte de Bernia, zenero de lo re Carlo; et li famegi vezando la pietade granda de costui che li domandava, sí lo acompagnò cum la sua careta. Et Melio si havea una campanela che andava sonando et domandando per l'amor de Dio, sí como fano quei di Sancto Lazaro; et quando el fo arivado

³³ Ricordo che lo stesso scambio avviene in altre versioni europee, cfr. Winst 2009: 459-60; a loro volta anche i copisti si confondono di frequente: accade anche nel testo qui pubblicato, al § 4.

a quella citade dove stava Amigo, elo se fece menar al suo palazzo cum tuta la careta. Et quando el fo dentro del palazzo, elo comenzò a sonar la campanela, domandando limoxina per Dio; et quando amigo aldi sonar la campanela molto se maraveiò, digando ch'elo non vete mai in quella citade alguna persona vegnir per tal modo.

Se nelle due versioni descritte fin qui l'intento di attualizzare la *Vita* ha comportato rinunce consistenti e apporti di tenore diverso, la situazione cambia con il terzo volgarizzamento superstite, che si presenta come racconto autonomo in una piccola silloge quattrocentesca di marca devota, a cui ho già dedicato due contributi in questa stessa sede.³⁴

4. LA *VITA DEI FRANCHI AMELIO E AMICO*

Il ms. Codex 313 della Pennsylvania State University Library di Philadelphia conserva il testo che ci interessa al fianco di alcuni racconti volgari, redatta in una *koine* riconducibile con buona approssimazione al Piemonte orientale.³⁵ Oltre alla storia di Apollonio di Tiro vi troviamo quelle di Eufrosina, di Giovanni l'eremita e di un re superbo umiliato, accomunate dalla combinazione dell'esemplarità cristiana con l'intensità patetica e la varietà dei colpi di scena; e poiché di tutto ciò era assai ricca pure la vicenda di Amico e Amelio, non è strano che sia stata scelta per chiudere la serie.

L'inversione dell'ordine consueto dei nomi dei protagonisti che si osserva nella rubrica, in latino nel codice e qui tradotta a mo' di titolo, non ha corrispondenze nel corpo dell'opera, che anzi si distingue dalle altre due versioni, come anticipato, per l'aderenza fedele al modello latino tanto nella sostanza quanto nella forma. In primo luogo i fatti salienti e la loro sequenza vi risultano conservati dal principio alla fine, compresi gli eventi miracolosi di contorno e la sezione guerresca finale, benché quest'ultima sia stata condensata, riassumendo gli eventi e le parole che Carlo e Desiderio si scambiano fra loro o rivolgono ai rispettivi eserciti, come nel passo che segue (§ 14, 7-8):

³⁴ Cf. Sacchi 2013 e Sacchi 2014.

³⁵ Non ripeto qui la panoramica data in precedenza della lingua della silloge volgare e in particolare della prima opera (Sacchi 2013: 263-65; Sacchi 2014: 49-58), rispetto a cui nella *Vita di Amelio e Amico* non emergono differenze marcate; le note al testo di quest'ultima daranno conto dei fenomeni meno comuni, con gli opportuni rinvii.

E intrareno in una grandissima e bellissima silva, la qual se giamava Bella Silva dal suo effecto. E lí incoientiò a fare animo a tuto il suo campo, e animargli che piú non fugiseno ma combatesseno fortemente, che non dubitava averebeno victoria; e faceva molte promesse a soa zente. E lo cristianissimo re Karlo confortando e animando lo suo exercito tiròe dreto; e trovando lí infideli armati e bene in ponto in quella silva ricomandandose a Dio, comisse la bataglia cum loro.³⁶

Tale sintesi tuttavia non lede la santità dei due cavalieri, confermata dai miracoli che si verificano in prossimità dei loro sepolcri (§ 14, 14): «E poi successive per li lor sancti meriti Dio fece molti altri miraculi e gratie a chi se ricomandaveno a dicti sancti Amelio e Amico.». La continuità anche ideologica con la fonte è ancora piú evidente nel tessuto della narrazione, che recupera diversi paragoni biblici (Amico mostra una saggezza tale «che pareva uno altro Salomone», § 3.1; Amelio cede alla passione per la figlia di Carlo, ma «pur [...] ancora non era piú sancto che David né piú savio che Salomone, li quali ancora lor cadereno», § 7.5) e alcune citazioni scritturali, talvolta in latino, talvolta tradotte (§§ 10.1 e 12.13-14):

E luy avea continuamente patientia rigratiando Dio e pensando ciò che dice la *Sapientia*: «Omnem filium, quem Deus recipit, corrigit, flagellat et castigat».

Se ello mi ha servato la fede fine a la morte, or perché non debio fare ogni cossa per luy? Cristo ha dito in lo Evangelio: «Quello che voliti sia fato per voi, fatilo per altri».³⁷

Non solo; anche i commenti del narratore sono stati tradotti, e talvolta persino rafforzati con nuove considerazioni; l'esempio migliore ci riporta al momento in cui i due bambini instaurano d'istinto un legame stupefacente (§ 2.5-7):

³⁶ Nella *Vita* invece: «Sed Karolus, divino igne succensus post tercium diem vocavit maiores et fortiores de exercitu dicens: "Aut in bello cadite aut victoriam vobis adquirite!" Unde factum est, ut rex Desiderius cum Longobardorum exercitu usque ad locum, qui nunc dicitur Mortaria, fugeret, qui tunc nominabatur Pulchra Silvula, quia delectabilis erat. Pausavit itaque ibi, sic suos alloquens: "Milites fortissimi, mecum panem manducate, aquam bibite, refrigerium equis parate!" Mane autem orto die supervenit rex Karolus cum suo exercitu invenitque Longobardos et ibi uterque exercitus viriliter pugnavit.» (cf. Alvar-Bizzarri 2010: 96-8).

³⁷ Il riferimento è rispettivamente ad *Hebr.* 12,6 e *Tob.* 4,15 (in questo secondo caso è la *Vita* latina ad attribuire il monito al Vangelo).

Ma cosa mirabile! O cosa stupenda! O amicitia divina et inseparabile de quelli doi fantini facta insemal! Ché l'uno non voleva manzare senza l'altro, l'uno non voliva dormire senza l'altro, né stare l'uno senza l'altro. Tu averisti veduto che quando voleveno metere l'uno in leto non voliva, ma piangeva perfine a tanto che insemal li era l'altro. O amicitia incomenzata per tempo! Ben è segno che farà bone radice e sarà vera e firma amicitia, che né roba né altro rispetto gli à induti a cotal amicitia e firmitade spirituale.

Tutto concorre insomma a rinforzare la carica devota della vicenda, nella quale non a caso gli esponenti della chiesa mantengono un'identità precisa, e in cui alcuni dettagli sacri paiono essere stati aggiunti appositamente, come il fatto che Amelio e Amico ricevano a Roma non solo il battesimo, ma anche la cresima. Se da questi indizi è legittimo ipotizzare l'appartenenza al clero del volgarizzatore, e la possibilità di un uso del testo rivolto alla predicazione, altri interventi minori dimostrano come tale obiettivo sia stato perseguito anche attraverso una ricerca di concretezza, tanto nei tempi, che spesso vengono ricondotti a una misura più plausibile, quanto nei luoghi, che si arricchiscono di qualche spunto curioso, come l'inserimento della Piccardia nell'itinerario del conte di Alvernia in cerca di Amelio (4.4):

Lo andava cercando per diversi peisi de Franza e de la Galia, vel Alamagna e de Picardia, unda sapeva che lí erano soi parenti; e niuno li ne sapea dare nova sicura unda fuse al presente.

Si tratta di un tassello minimo, che potrebbe certamente risalire al modello latino a cui l'autore anonimo attinse, al momento non identificabile in assenza di uno studio complessivo sulla tradizione manoscritta della *Vita*; ma potrebbe anche rappresentare una spia della costanza con cui sulla vicenda dei due amici franchi continuava a proiettarsi l'esperienza dei contatti e degli itinerari che collegavano i centri della penisola e quelli d'Oltralpe.

5. CRITERI DI EDIZIONE

Gli interventi sul testo sono ridotti al minimo: separo le parole, scioglio le abbreviazioni, riduco j a i, distinguo u da v sulla base del valore fonetico, inserisco secondo l'uso attuale le maiuscole e la punteggiatura, compresi gli accenti e gli apostrofi, i quali hanno valore diacritico nei

casi seguenti: *à* ‘ha’ 1.7, 7.9, 12.5, ecc., *a* ‘hai’ 13.1, *ày* ‘hai’ 5.11, *dè* interiezione 3.2, *di* imperativo di *dire* 12.3, *pò* ‘può’ 4.8, 7.1, *sa* ‘sai’ 5.8, 7.7, *sè* ‘sei’ 3.4, 5.9, 7.11, *ꝛa* ‘qui’ 4.9, *ꝛà* ‘già’ 1.2, 3.1, 3.3, ecc. Indico tra parentesi quadre i fogli del manoscritto secondo la numerazione piú recente (32r-38v). L’apparato in coda al testo segnala gli interventi del copista (*add.* = *addidit*, *praem.* = *praemisit*, *corr.* = *correxit*) e quelli del sottoscritto (*suppl.* = *supplevi*), talvolta commentati nelle note corrispondenti.

6. TESTO

Incipit vita Amelii et Amici Franchorum

1.

1. [32r] Nel tempo de Pipino, re de Franza,³⁸ era uno zentilhommo cavalier, todesco de natione,³⁹ ma avea aquistato uno castello in Franza; lo qual castello se giamava Bericano.⁴⁰ 2. Era questo zentilhommo molto acostumato e devoto e de grandio sangue de parentella; era zà stato longo tempo cum soa dona, e finalmente hebene uno figlolo. 3. E perché non aveano se no quello solo, feceno voto a Dio e promisseno che, se viveva, che lo portarebano a Roma dal sancto padre papa, per fargli dare lo sancto baptismo e la confirmatione,⁴¹ e che lo papa gli imponerebe il nome che gli piacerebe.

³⁸ *Pipino*: il Breve (714-768), padre di Carlomagno.

³⁹ *todesco*... *Franza* ‘tedesco di nascita, che però aveva acquisito un castello in Francia’; la precisazione sul fatto che il feudo sia francese manca nella *Vita* latina, dove se ne menziona semplicemente il nome; tuttavia il dato è significativo per il nostro traduttore, che riprende il dettaglio nel paragrafo seguente.

⁴⁰ *se giamava Bericano* ‘si chiamava Bericano’: mentre nella fonte *Bericanum* è sempre aggettivo etnico (*in Bericano castro*), il volgarizzatore usa *Bericano* anche come toponimo. A differenza che nell’epistola di Rodolfo Tortario, dove Amico proviene da Blaye (*Blavia*) in Gironda (per le implicazioni di questa localizzazione, particolarmente significativa in quanto posta sulla via dei pellegrini verso Santiago, cf. Alvar-Bizzarri 2010: 16-7), la *Vita* colloca la sua nascita genericamente nel Berry; secondo la *chanson de geste* invece è Amile che proviene da questa regione, e precisamente da Bourges.

⁴¹ *il sancto*... *confirmatione* ‘il santo battesimo e la cresima’. Nella *Vita* della cresima non si parla, bensì solo del battesimo: «ad lavacrum regenerationis suscipere» (*ibi*: 70); il nostro testo invece insiste ripetutamente sulla presenza di entrambi i sacramenti.

4. In quello medesimo tempo il conte de Alvergna⁴² hebe una visione e sognò, dormendo in el lecto cum soa dona contesa, granda apresso il parto.⁴³ 5. La visione fu tal: gli pareva che in el suo palatio in Alvergna gli fusse il papa che batizava molti fantini et gli crismase cum la crisma.⁴⁴ 6. Allora il conte de Alvergna desedandose, e stupendo⁴⁵ de tal visione, fece convocare phisici e altri savi del suo paese e gli dise la visione soa, pregandoli che gli volisano dire que cosa significava tal visione fidelmente. 7. Allora uno homo antiquo, phisico savio⁴⁶ e tochato dal Spirito Sancto⁴⁷ dise: «O signore mio conte, alégrete e sta di bona vogla e rigratia Dio, che al ti nascierà uno figlolo che sarà grandamente virtuoso, bono e sancto, lo qual tu farai portare a Roma; e lo farai batezare e crismare per mane⁴⁸ del sancto padre papa.» 8. El conte, approbando il parlare de questo phisico, fu toto contento e alegro. L'altro iorno sequente la dona soa aparturite uno bellissimo figlolo, e lo feceno nutrire cum granda diligentia perfine a doi anni.

2.

1. Passati li doi anni lo conte se mete a cavallo cum alquanti de sua zente, e se mete a camino facendo portare seco il bellissimo figlolo; e andando verso Roma viene a capitare a la città de Luca.⁴⁹ 2. E intrando in una bella e granda hostaria per logiare⁵⁰ lí, trovò uno zentil homo cavaliere todesco ma per possessione francho,⁵¹ lo qual anchora lui, acompagnato da soa zente menà, ovvero faceva portare, uno suo figlolino a Ro-

⁴² Rodolfo specificava che Amelio era nato a Clermont; dalla stessa città proviene Amis nella *chanson*.

⁴³ *con... parto* 'con la contessa sua moglie, incinta e prossima a partorire'.

⁴⁴ *crismase con la crisma* 'cresimasse con l'olio santo' (per *crisma* cf. *TLIO*: s. v.).

⁴⁵ *desedandose, e stupendo* 'svegliandosi e stupendosi'. In piemontese mancano attestazioni di *desedarse* 'svegliarsi', diffuso in lombardo occidentale e emiliano, cf. *LEI*: s. v. **de-excitare*.

⁴⁶ *uomo... savio* 'uomo anziano, medico sapiente'.

⁴⁷ *tochato... Sancto* 'ispirato da Dio' (nella *Vita* «divino consilio monitus», cf. Alvar-Bizzarri 2010: 70).

⁴⁸ *per mane de* 'per mano di', con un metaplasmo frequente in tutto il testo.

⁴⁹ Ricordo che Lucca era una tappa importante della via Francigena, anche per la presenza del crocifisso del Volto Santo, oggetto di particolare venerazione.

⁵⁰ *logiare* 'alloggiare'.

⁵¹ *per possessione francho* 'francese per feudo', con un calco sul latino *possessione franchum* (*ibid.*: 70).

ma per devotione, per farlo batizare e confirmare per mane del sancto padre. 3. Or il conte intrando in quella hostaria e trovando questo cavaliere, insemma l'uno a l'altro se domandareno chi fuseno et unda andaveno; 4. e habiando inteiso l'uno da l'altro tuto il facto e la causa [32v] del camino loro, se salutareno l'uno l'altro e feceno granda amicitia insieme; e de compagnia⁵² cum granda letitia andareno a Roma.

5. Ma cosa mirabile! O cosa stupenda! O amicitia divina et inseparabile de quelli doi fantini facta insemma! Ché l'uno non voleva manzare senza l'altro, l'uno non voliva dormire senza l'altro, né stare l'uno senza l'altro. 6. Tu averisti veduto che quando voleveno metere l'uno in leto non voliva, ma piangeva perfine a tanto che insemma li era l'altro. 7. O amicitia incomenzata per tempo! Ben è segno che farà bone radice e sarà vera e firma amicitia, che né roba né altro respecto⁵³ gli à induti a cotal amicitia e firmitade spirituale.⁵⁴

8. Or venuti che sono a Roma insemma, apresentareno questi doi soi figlini al papa, lo qual avea nome Deusdedit,⁵⁵ dicendo: 9. «Beatissime papa, noi credemo e sapiamo che tu sei in loco de Sancto Pedro. Adoncha io, conte de Alvergna, e questo mio amico cavalier, signore del castello Bericano, pregemo la toa sanctità che ti piazza batizare questi nostri figloli, li quali da tanto lonzi peisi⁵⁶ per ciò fare cum granda devotione abbiamo fati portare denanze a toa sanctità. 10. Ultra di questo pregemo che vogli acetare questi presenti nostri, per ben che non siano sufficienti et degni per toa sanctità; ma vogli acetare la nostra voluntà e li nostri cori piú che li presenti.» 11. Rispose lo papa benignamente e disse: «Figloli amatissimi,⁵⁷ siati li benvenuti: li vostri doni ben mi sono cari e aceti, ma io non ho bisogno de quelli; datigli a li poveri. 12. L'altra vostra prima domanda de batizare li vostri figloli farò voluntera, benché io sia peccatore.» E cum granda devotione gli batezòe tuti doi in Sancto

⁵² *de compagnia* 'assieme'.

⁵³ *respecto* 'interesse', cf. *GDLI*: s. v. *rispetto*¹³.

⁵⁴ Questo comma, in cui è di nuovo il narratore a commentare gli eventi, manca nel testo edito della *Vita* latina.

⁵⁵ Due papi ebbero tale nome, Adeodato I (615-618) e Adeodato II (672-676), ma entrambi vissero molto prima che Pipino divenisse re dei Franchi (714-768); diverso invece il caso di Adriano I, che comparirà negli sviluppi della vicenda legati a Carlomagno (§ 14).

⁵⁶ *da tanto lonzi peisi* 'da paesi tanto lontani'; per *peisi* con dittongo secondario cf. Sacchi 2014: 51-2.

⁵⁷ *amantissimi* 'amatissimi', cf. *TLIO*: s. v. *amante* (3).

Iohanne Laterano, in la basilica del Sancto Salvatore nostro. 13. E al figlolo del conte d'Alvergna mise nome Amelio, e al figlolo del cavalier de Bericano impose nome Amico; e molti grandi signori romani furono compadri e padrini.⁵⁸

14. E poy che il papa hebbe batezato questi doi figlioli, se fece portare doe taze de legno ornate de oro e de prede pretiose; tale era l'una taza como l'altra, e tanto tegneva⁵⁹ l'una como l'altra. 15. E le donò a quelli doo fantini dicendo: «Queste doe taze vi dono in memoria; e che sempre vi aricordati che io vi ho batezati in la basilica del Salvatore.» 16. Per li quali presenti li padre de li fantini, cioè il conte de Alvergna e lo nobile cavalier de Bericano, humelmente rigratiarono il sancto pontifico; e cum grande gaudio e letitia [33r] ritornarono a li lor peisi e a lor castelle.

3.

1. Lo figlolo del cavalier Bericano crescendo diventava tanto prudente e savio e ben acostumato che pareva uno altro Salomone; e avendo zà avuto ani 24 o circa,⁶⁰ lo padre vegio, siando grave infirmo, amoniva lo figlo suo dicendo tal parole: 2. «O caro mio figlolo, o dulcissimo figlolo, dè ascolta lo mio conseglo e doctrina che io, tuo padre, vegio e in fine de la mia vita, ti do. 3. Zà è venuto il tempo che io mora, e che ti lassa in tua libertà: figlolo dulcissimo, vogli servare li comandamenti de Dio, e voluntera combattere per la lege de Cristo, però che tu sei galiardo combattitore; 4. fa che tu sè fidele al tuo re e principe; adiuta voluntera li toi compagni et amici; defende li orphani e le vidue et aiutali; a li poveri e necessitosi sovene; e sopra ogni cossa aricordate de la morte tua. 5. Ancora aricordate: non ti dimenticare la amicitia e compagnia de Amelio, figlolo del conte de Alvergna, lo qual ti sarà bono amico; luy e tu fusti batezati insema dal papa, e recevesti insema dal papa tal dono l'uno como l'altro, cioè una taza pretiosa per uno. 6. Voi siti tuti doi de uno tempo e de una medesima grandeza e statura; e sí vi simigliati tanto che l'uno par l'altro, e pare che almanco siati fradelli.» 7. E habiando dito tal parole al figlolo, ricevendo li sacramenti de la sancta gesia morite in bona vegeza; lo cui corpo il figlolo degnamente fece sepelire.

⁵⁸ *compadri e patrini* 'padrini'.

⁵⁹ *tanto tegneva* 'aveva la stesa capacità': la forma e le dimensioni delle due tazze sono identiche.

⁶⁰ Nella *Vita* latina Amico perde il padre a trent'anni, cf. Alvar-Bizzarri 2010: 72.

8. E incontinenti, como sole advenire, certi homini maligni e iniqui incomenzareno avere invidia a le prosperitate del bono zovene, e portargli odio, e fargli molte iniurie; e li apareglaveno occultamente molti ingani e insidie. 9. Ma il bono iovene amava tutti, portava in pace ogni cossa,⁶¹ e a tuti perdonava; e per questo piú creseva l'ira in el core de li invidiosi. 10. E que piú? Tanto crebe la persecutione e le insidie pericolose de li cativi contra il bono iovene, che fu constreto de fugire e abandonar lo suo castello Bericano cum soi servi. 11. Allora aricordandose de le parole del padre, dixè a dece soi servi che fugivano cum sí: «O dolci mei compagni e amici, la malitia de li homini iniqui ha cazati noi fora del nostro castello e di nostra cassa e patria; ma spero in Dio ch'al ne adiutará. 12. Stati de bona vogla e fati boni animi in Dio: noi andaremo dal mio amico Amelio, conte de Alvergna e molto potente. Non dubito niente che ello a noi sovenerà de soe grande riccheze: ello è mio intimo e caro amico. [c. 33v] 13. E se per aventura non seramo ricevuti da luy andaremo da Ildegarda regina, moglie de Karolo re de Franza, la qual per usanza ha pietà e misericordia a li descazati da casa loro; forse che darà qualche amanimento.»⁶² 14. Resposeno li soi servi: «Meser, noi siamo apareglati de venire teco in ogni loco e obedire a te, nostro patrono.»⁶³ E metendose in camino ben a cavallo e ben armati andareno in Alvergna a la corte del conte Amelio.

4.

1. In quello tempo il conte Amelio, habiando inteiso la morte del padre de Amico Bericano, e como era molestato da certi signoroti iniqui che lo volevano descaciare fora del suo castello e de le sue cose, se era partito d'Alvergna per andare in Bericano per visitarlo, confortarlo e aiutarlo quanto gli fusse possibile. 2. Or il conte non trovando il suo Amico, partendo de lí, se deliberà⁶⁴ de non ritornare a sua patria né cessare de cercare perfine a tanto che ritrovase il suo carissimo amico Bericano, cava-

⁶¹ *portava in pace ogni cosa* 'sopportava tutto con pazienza', come si conviene a un santo.

⁶² *amanimento* 'aiuto, sostegno materiale', cf. *TLIO*: s. v. *ammannimento*, col valore di 'allestimento, provvista'.

⁶³ *patrono* 'padrone'.

⁶⁴ *se deliberà* 'decise'; per questa uscita della terza persona di indicativo perfetto forte, attestata sporadicamente anche nella *Storia di Apollonio*, cf. Sacchi 2014: 57.

ler valente e savio;⁶⁵ 3. li fo dito che pochi iorni passati era partito via cum soi servitori per grande invidie che li erano adosso.⁶⁶ 4. Lo andava cercando per diversi peisi de Franza e de la Galia, vel Alamagna e de Picardia, unda sapeva che lí erano soi parenti;⁶⁷ e niuno li ne sapea dare nova sicura unda fuse al presente.

5. Anchora Amico cavalier Bericano simelmente non cessava andando cercando⁶⁸ il conte de Alvergna suo caro amico: sperava pur de esser adiutato da luy; 6. e qualche volta mandava in Alvergna a vedere se il conte era revenuto; e non siando venuto andava in altre parte per trovarlo.⁶⁹ 7. E cusí caminando fue logiato in casa de uno grandio zentilo homo; lo quale intendendo da li servi tute le desfortune de Amico, suo capitano e patrone, e per que causa andava cusí errando, quello zentilhomo andòe ad Amico cavalier e disegli: 8. «O valente cavalier Amico, io ho inteiso de la tua prudentia e de le tue virtute; ancora ho inteiso le toe desfortune. Sta de bona voglia: 9. se al te piace ti darò mia figlola unica per mogle, e a li toi servi darò possessione e roba asay. Za may riposete⁷⁰ e sta meco, e ti farò mio figlolo.» Questo partito piaque ad Amico e a soa zente; e cum gaudio fureno fate le noze.

5.

E passato che fu uno anno, dise Amico valente cavalier a li soi dece servi: «Or que abiamo fato, amici mei servi? Che nuy abiamo cessato de cercare quello nostro grandissimo amico Amelio conte de Alvergna, lo quale non cesa de andare cercando nuy.» 2. E lasando lí cum suo socero e cum soa dona doy de li soi servi fideli, pigliando quella taza che ebe dal papa quando fu batizato, se partí cum octo soi servi per andare ver-

⁶⁵ Il passaggio è particolarmente tormentato nel codice, poiché l'azione dell'umidità si è aggiunta agli interventi del copista: quest'ultimo infatti, come si può vedere in apparato, all'inizio del periodo ha scambiato un protagonista con l'altro, proseguendo di conseguenza fin quasi alla fine, trovandosi poi costretto a diverse correzioni.

⁶⁶ Questa precisazione, che a rigore avrebbe dovuto trovarsi dopo il comma 1, manca nella *Vita* latina (cf. Alvar-Bizzarri 2010: 74).

⁶⁷ Nella *Vita* il dato è riferito solo alla *theutonicam terram*, da cui proviene la famiglia di Amico (*ibi*: 74).

⁶⁸ *non cessava... cercando* 'non smetteva di cercare'.

⁶⁹ Anche questi dettagli mancano nella *Vita* latina.

⁷⁰ *Za may riposete* 'fermati ora qua?'; per *za* con questo valore cfr. Cornagliotti 1976: 165.

so Parise,⁷¹ cer[34r]cando il conte suo amico carissimo. 3. Lo quale conte zà doi anni passati⁷² non era cessato de andare cercando Amico cavalier Bericano; lo qual conte ancora lui allora andava a Parise. 4. E siando apresso la citade incontrò uno pelegriano a lo quale, como soleva fare a molti, domandò se sapeva alcuna novella de Amico cavalier Bericano, descatiato del suo castello; e lo pelegriano dise che non sapeva altro. 5. E perché era malvestito il conte gli fece dare una veste dicendo: «Prega per me, o pelegriano, a ciò che io possa trovare quello che vo cercando zà doi anni passati, e che meta fine a questa mia fatica e malenconia.» 6. E poi se ne andò a la corte del re Carlo, e là domandando non potete trovare nova del suo Amico Bericano.

7. Or quello pelegriano, caminando per suo camino su l'ora del vespro, se incontrò in Amico cavaliere Bericano; e salutandose dise Amico: «O pelegriano servo de Dio, io desidero de oldire da te qualche bona novella de quello che vo cercando. 8. Dime per toa fede, sa' ti⁷³ alcune novelle de Amelio figlolo del grande conte de Alvergna unda pò esere e in que peise?» Allora lo pelegriano maraveglándose dise: «O signore conte, perché me bufone tu?⁷⁴ 9. Non sè tu lo conte de Alvergna, secundo che mi diseti questa matina, lo qual mi domadasti se io sapeva novella alcuna de Amico Bericano cavalier valente, tuo amico carissimo, e che zà sono doi anni che tu lo vai cercando senza riposo? 10. Deh perché adesso ancora mi domande tu questo? Io credo che mi voleti truffare⁷⁵, cum ciò sia cosa che tu mi pare il conte; 11. e non so per che causa tu ày mutate le vestimente, li cavalli e le arme, e ancora mi domandi ciò che mi domadasti questa matina, quando mi donasti per elemosina questa veste.» 12. Rispose Amico: «Pelegriano, non ti turbare, ché io non sono il conte de Alvergna como tu credi, ma sono Amico, Bericano cavalier, che non cesso de cercarlo: ma prende questa elemosina de denari e prega Dio, che mi donò gratia de trovare Amelio conte.» 13. Allora il pelegriano ricevendo la elemosina dise: «Valente cavalier, presto vatene in Paris: spero che lí troverai quello che cum tanto desiderio vay cercando,

⁷¹ *Parise*: alla corte parigina di Carlomagno.

⁷² *zà doi anni passati* 'già da due anni'.

⁷³ *sa' ti* 'sai tu'.

⁷⁴ *me bufone tu* 'mi prendi in giro', cf. *bufonè* 'motteggiare' in Ponza 1877: 183. La reazione del pellegrino è dovuta alla fortissima somiglianza dei due protagonisti, che produce qui per la prima volta uno scambio di identità.

⁷⁵ *me voleti truffare* 'volete prendervi gioco di me'.

lo qual cum tanto desiderio va cercando te.» Amico presto camina verso Parise.

6.

1. E Amelio la matina se partí da Paris, non abianto lí trovato quello che cercava; e como fu longe da Parise circa sei migla, intròe in uno bello prato⁷⁶ su la ripa de uno fiume giamato Sequana⁷⁷ apresso la strata comuna; 2. e lí demontava cum soa zente per riposarse uno poco a quelle ombre e per fare colatione cum soa zente. 3. In quella hora Amico Bericano, lo qual camina verso la citade, vedendo da la longa, penssando che [34v] fuseno parisiani li quali li voleseno asaltare e per questo se fuseno tirati da parte, dise a li soi octo compagni e servi: 4. «O compagni fideli, questi sono parisiani homini fortissimi che ne voleno asaltare: adesso è tempo de far de li fati, se voliamo campare. Fati bono animo, Dio ne aiuterà! 5. Menate le mane! Se potremo campare questa volta siamo beati; seremo recevuti in Parise gloriosamente, e lí spero troveremo il conte.» E cusí exortava Amelio li soy, vedendo Amico cum soa zente venirse incontra ben armati.

6. E facendo animo a soa zente se mete andare incontra cum le lanze in resto⁷⁸ e cum le spade nude; e Amico fece il simile. E strinzendo⁷⁹ li cavali l'uni e li altri se coreveno adosso l'uni a li altri, in tal furia che aresti dito che tuti se deveveno occidere. 7. Ma il misericordioso Dio, lo quale dispone ogni cossa a soa voluntà, fece che quando fureno apresso l'uni a li altri, l'uni e li altri se firmareno. Allora Amico Bericano incomentiò a parlare e dise: 8. «O fortissimi cavalieri, chi siti voi che voliti occidere Amicum Bericano, descatiato da casa soa cum li soi compagni?» Amelio conte, sentendo queste parole, tuto smarito se maraveglòe e recognobe Amico, nobile cavalier, amicissimo suo, e dise: 9. «O karissimo Amico! O fine e ripose de le mie fatiche! Io sono quello tuo dolce compagno e amico giamato Amelio, conte de Alvergna, lo qual zà doi anni passati non ho cessato de andarte cercando!» 10. E presto descendendo da cavallo l'uni e li altri dolcemente se abrazaveno e se basaveno rigra-

⁷⁶ Sulla ricorrenza di questa ambientazione nella *chanson de geste* cf. Foehr-Janssens 1996.

⁷⁷ *Sequana*: è naturalmente la Senna.

⁷⁸ *in resto* 'in resta', con un altro metaplasmo.

⁷⁹ *strinzendo* 'spronando'.

tiando Dio de tanta insperata letitia e gaudio. 11. E tirando fora Amelio la sua spada in la quale erano reliquie de sancti se promisseno e iurareno su quelle reliquie la fede e amicitia l'uno a l'altro; e insemma cum granda festa ritornareno a la corte del re Karlo. 12. E lí averisti veduto questi doi iuveni, moderati, acostumati, prudentissimi e bellissimo insemma, tal l'uno como l'altro de abigliamenti e de vulto e de etade e de statura, amati da tuti per lor belli costumi e da tuti honorati e apresciati. 13. E que piú? Il re Karlo, innamorato de loro, fece Amelio conte suo credendario,⁸⁰ e Amico fece suo tesaurario.⁸¹

7.

1. E da lí a uno anno⁸² Amico dise ad Amelio: «O dolce amico mio! O conforto mio! P' desidero de andare vedere la mia moghe, la qual se pò pensare che io l'abia abandonata; 2. e piú presto che poterò ritornarò da te, dolce conforto de la anima mia, e speranza de la vita mia! Tu, dolce fratello, ristarai qua nel tuo officio perfine a la mia ritornata. 3. In questo mezo doe cose ti prego e te amonisco: la prima che tu sei savio e honesto cum la figlola del re; la seconda che mai non faci amicitia cum Anderico conte e cortezano del re, perché ello è falace, al ti inganerà.» 4. [35r] Rispose Amelio: «Ogni cossa mi studiarò de osservare;⁸³ ma ti prego, torna presto!» E Amico se partí.

5. In questo mezo Amelio fu preiso de amore de la figlola del re e finalmente hebe sua compagnia.⁸⁴ Oi me! Unda suno li amaistramenti de Amico tanto fidele? 6. Ben per amor de Amico almanco Amelio devea contenerse; ma pur Amelio ancora non era piú sancto che David né piú savio che Salomone, li quali ancora lor cadereno.⁸⁵ 7. In questo mezo

⁸⁰ *credendario*: in latino *dapifer* (Alvar–Bizzarri 2010: 78), quindi incaricato di servire il re a tavola; cf. *TLIO*: s. v. *credenzjere*, con valore piú generico.

⁸¹ *tesaurario* 'tesoriere'.

⁸² Nella *Vita* latina *triennio transacto* (*ibi*: 78); l'innovazione rende piú verosimile la durata dell'assenza di Amico da casa.

⁸³ *ogni... osservare* 'cercherò di seguire tutte le tue ammonizioni'.

⁸⁴ Inizia cosí la relazione illecita che metterà a rischio la vita di entrambi i protagonisti; a essa si allude però in poche parole, mentre in *Ami et Amile* si hanno particolari piú precisi sull'incontro, di cui è responsabile la principessa Belisande, che in piena notte si infila silenziosa nel letto di Ami, occultando la propria identità (cf. *ibi*: 148).

⁸⁵ Come è noto entrambi i personaggi, nonostante la loro saggezza e il loro valore, dovettero soccombere alla passione per una donna.

quel falso Anderico cum ingano dise ad Amelio: «Non sa' to, carissimo Amelio, che al è stato robato il thesauro del re, e per questo Amico tuo compagno, thesaurario, è fugito? Pertanto fa amicitia firma meco e fraternità.» 8. E iurareno su le reliquie de esser veri e fideli amici e fradelli insema; e pertanto Amelio se fidò de manifestare ogni suo secreto al inganatore Anderico.

9. E uno iorno, dando Amelio l'aqua a le mane del re, Anderico dise al re: «Non fare, re! Non ricevere aqua da costui, il quale è piú degno de morte che de honore, lo quale à corrupto tua figlola!» 10. Amelius tremando non rispose parola e stava inzenogato. Allora lo re piglòe Amelio per la mane e levandolo⁸⁶ dise: «Non abi pagura, ma cerca de purgarte da questa infamia.» 11. E Amelio dise: «O re iustissimo, non vogli credere a le grande bosie⁸⁷ de questo iniquo mio accusatore! So che sè iusto e non ti parti da la iustitia né per amor né per odio: 12. ti prego, dami spatio de avisamento,⁸⁸ e cum la punta de la lanza⁸⁹ proverò che Anderico traditore iniquamente mi ha calompniato! E de questo dinance tua maiestà e de tuto lo mondo lo voglio convincere cum la lanza e cum la spada.» 13. Dise lo re: «Hogi poi vespero⁹⁰ tornati da me.» E tornando tuti doi, Anderico avea seco Aribertum cavalier; e Amelio, vedendose solo, incomentiò a contristarse de la absentia de Amico, suo fidelissimo et sapientissimo compagno. 14. Allora la regina Ildegardis prendete a defendere la causa de Amelio, e impetrò dal re spatio de consiglio per Amelio cum questo pato: che se al iorno ordinato Amelio non si ritrovase a la prova, che fusse privata de lecto regale.

8.

1. In questo mezzo che Amelio va cercando consiglio, ecco che Amico ritornava a la corte; e presto gitandosi⁹¹ a li soi pedi incomentiò a dire: «O unica speranza de la vita mia possa Dio!⁹² 2. Oi me che ti ho mal

⁸⁶ *levandolo* 'facendolo alzare in piedi'.

⁸⁷ *bosie* 'bugie'.

⁸⁸ *spatio de avisamento* 'tempo di provvedere', cf. *TLIO: s. v. avviso* (1)²; in latino *spacium consilii*, cf. *ibi*: 80.

⁸⁹ Dunque attraverso un'ordalia condotta con le armi.

⁹⁰ *poi vespero* 'dopo il vespro, questa sera'.

⁹¹ Il soggetto è ovviamente Amelio.

⁹² *possa Dio* 'dopo Dio'; nella *Vita* invece «O unica spes mee salutis» (Alvar-Bizzarri 2010: 80).

obedito! Ché io ho peccato cum la figlola del re, e per questo ho ricevuto la batagla contra il falso Anderico mio accusatore.» 3. E Amico suspirando gli dise: «Orsú presto, lasiamo qua li nostri compagni, e noi doi soli intremo in questo bosco.» E siandò lor doi soli in el bosco duramente lo riprendete como prudentissimo;⁹³ 4. e poi dise: «Presto, mutiamo insema le vestimente e le arme e li cavali, e tu presto vatene a casa mia, et io cum lo adiutorio de Dio farò la batagla cum Anderico per ti,⁹⁴ e farò toa [35v] vindicta.» 5. Dise Amelio: «Unda andarò? Che io non cognosco tua casa né toa dona né tua famigla.» Dice Amico: «Va securamente et domandando ben troverai; ma guarda non tochi mia mogle.» E piangendo se partireno l'uno da l'altro.

6. Andò Amico a la corte regale in forma de Amelio, e Amelio andò a casa del compagno in forma de Amico; lo qual vedendo, la dona de Amico, credendo che fusse lo suo marito, lo abrazava; e volendolo basare lui non volse, dicendo: 7. «Pàrtete da me, dona, che adesso ho causa de plorare e lacrimare, e non de festezare; per tanto non voglio che tu mi basi fin a tanto che meta fine a le mie grande malenconie.» 8. E di nocte, stando in uno medesimo leto, se pose la spata in mezo⁹⁵ dicendo: «Dona mia, se tu paserai di qua da questa spata, cum questa ti farò morire.» E sempre cusí perseveròe fine a la venuta de Amico.

9. Or venuto il termino de combattere, la regina è trista e malenconica asai, dubitando che Amelio non fusse partito⁹⁶ per paura de la batagla; 10. e Anderico accusatore se gloriava dicendo che Amelio era fugito per pagura, e che la regina non devea piú andare al lecto del rei, la qual avea lasà violare la figlola da Amelio. 11. E ecco in questo mezo Amico, vestito de le vestimente e de le arme de Amelio, e apresentandose denance al re su l'ora de sexta dise cusí: 12. «O re piatoso, lo quale sempre sei usato defendere li innocenti, io sono qua, apareglato a combattere cum Anderico, falso mio accusatore e de la figlola del re e de la regina; e cum arme voglio purgare questa infamia.» 13. Respose dolcemente lo re e dise: «Fa bono animo conte, che se tu serai victore ti darò quella mia figlola Belizandra per mogle.»

⁹³ *como prudentissimo* 'come era logico aspettarsi dalla persona saggia che era'.

⁹⁴ *per ti* 'al posto tuo'.

⁹⁵ Su questo motivo fortunatissimo nella letteratura medievale cf. Heller 1907 e piú in generale Brockington 2008.

⁹⁶ *dubitando... partito* 'temendo che Amelio se ne fosse andato'.

9.

1. La matina sequente Anderico e Amico ben armati se apresentano su la piazza denanze al re e tuto il populo parisiano; e la pia regina, acompagnata da molte vergine e altre done, andava per le gesie facendo elemosine e offerte e pregando per Amico.⁹⁷ 2. E Amico como iusto e piatoso diceva infra de sé: «Oy me, che io cercho de fare morire questo cum fraudulentia! Tuti credeno che io sia Amelio: si io lo occido non farò senza peccato⁹⁸ dinance a Dio; si luy occide me sarà vergogna mia propria.» 3. E cusí cogitando⁹⁹ se approximò Anderico e gli dise: «O conte Anderico, como habiamo piglato mal consiglio a voler morire tu o io cusí crudelmente! Se tu voli desdire il male che tu ai dito¹⁰⁰ non bisognerà che se occidiamo;¹⁰¹ e sempre sarò tuo amico.» 4. Anderico furioso reppose: «Io non voglio tua amicitia né tuo servitio, ma io iurarò de presente quello che io ho dito, e lo mantenerò cum la spada levandote il capo de su le spale!» 5. E iurò como Ame[36r]lio avea violata la figla del re; e Amico iurò che lui may non fece quello peccato, e «Anderico è mentitore: questo se proverà cum le arme!»

6. E piglando campo¹⁰² incomentiareno a correre l'uno contra l'altro; e durò questa bataglia doe hore,¹⁰³ e finalmente Amico butò da cavallo lo iniquo Anderico, e in presentia del re e de tuti li populi cavando soa spada li taliò il capo. 7. Lo re fu mal contento de la morte del suo cavalier Anderico, ma fu molto contento che per questo modo fusse purgata la infamia de soa figlola; e la donò per mogle ad Amico cum grandi thesori, e gli donò una cità apresso il mare volendo che lí habitase.

8. Amico cum letitia sposò la figlola del re, e poy presto secretamente se ne va a casa sua. E Amelio vedendolo venire cum suo exercito volía fugire, pensando che fuse stato vintto; 9. e Amicus gli mandò dretto dicendo: «Non fugire, conte, che i' ho fato vendita¹⁰⁴ del tuo accusa-

⁹⁷ Per la verità la regina prega per colui che crede essere Amelio.

⁹⁸ *non farò senza peccato* 'non lo farò senza macchiarmi di una colpa di fronte a Dio'.

⁹⁹ *cusí cogitando* 'mentre Amico pensava a questo'.

¹⁰⁰ *Se... dito* 'se vuoi ritrattare la denuncia che hai fatto del crimine'; nella *Vita* «si falsum crimen, quod michi imponis, velles refellere» (Alvar-Bizzarri 2010: 84).

¹⁰¹ *che se occidiamo* 'che ci uccidiamo a vicenda'.

¹⁰² *pigliando campo* 'distanziandosi per prendere slancio'.

¹⁰³ Nella vita sono tre, cf. *ibi*: 84.

¹⁰⁴ *vendita* 'vendetta'.

tore crudele Anderico e li ho tagliato il capo; e ho disponsata¹⁰⁵ per te la figlola del re.» 10. E tornando e humelmente rigratiando Amico, andò a la corte cum soe vestimente e cum soe arme e cum soi compagni; e prendendo la figlola del re andò a stare in quella citade che lo rei gli donò per dota.

10.

1. Amico restando cum soa moge, per voluntade de Dio diventò leproso, in tanto che non se poteva levare dal leto.¹⁰⁶ E luy avea continuamente patientia rigratiando Dio e pensando ciò che dice la *Sapientia*: «*Omnem filium, quem Deus recipit, corrigit,¹⁰⁷ flagellat et castigat.*»¹⁰⁸ 2. E venete tanto in odio a la soa moge che molte volte lo volse far morire. La qual cosa cognoscendo Amico, domandò doe de gli soi servitori piu fideli e li dixè: 3. «Presto, vi prego, portatime fora de le mane de mia moge iniqua; piglate secretamente la mia taza e portatime al mio castello Bericano: forse che quelli che me l'ano tolto arano di me compassione.»

4. E aproximando a la porta de Bericano, la bergata de Bericano andarenò incontra dicando: «Chi è questo infermo che voy portati?» E lor risposeno: «Al è Amico, nostro signore, lo qual è percoso da la lepra: al prega che voi gli fati misericordia.» 5. Allora quella mala zente, crudeli, intendendo che al era leproso batereno gli servi de Amico; e Amico butarenò zú de la bera¹⁰⁹ dicando: «Presto, fuggite, se no seriti mortali!» 6. Allora Amicus incomantiò a lacrimare e suspirare dicando: «O piatoso Iesú, o che tu me aiuti, o che tu me fare morire, o che tu mi doni bona patientia che per tuo amore possa portare ogni cosa in pace!» 7. Or voltandose verso de li soi servitori dixè: «Deh, carissimi mei, vi piaga de portarme a Roma: forse che lí Dio mi donarà qualche gratia.» 8. E siando in Roma il papa Constantino,¹¹⁰ homo piatoso e sancto, cum molti romani cavaleri, che fureno patrini de Amico quando [36v] fu batizato,

¹⁰⁵ *ho disponsata* 'ho sposato'; la forma è un calco su *desponsavi*, cf. *ibidem*.

¹⁰⁶ *in tanto... letto* 'al punto che non poteva alzare dal letto'.

¹⁰⁷ Nella *Vita* abbiamo *corripit*.

¹⁰⁸ La frase, che deriva da *Hebr.* 12,6, è decisiva per l'interpretazione della malattia nella *Vita*, dove essa costituisce una prova, in qualche modo il segno di un privilegio offerto da Dio verso la salvezza; cf. Calin 1966: 84-90.

¹⁰⁹ *bera* 'barella', cf. Levi 1927: 44 (col valore di 'feretro').

¹¹⁰ Costantino (*Constantinus* nella *Vita*) fu papa dal 708 al 715, in anni precedenti il regno di Carlomagno.

cognoscendolo gli feceno honore, e gli soveneno de le cose necessarie.

11.

1. Da lí a trei anni vene una tanta carestia in Roma che li padri desideravano la morte a li figlioli propri, in tanto che Amico cum li soi doi servitori erano in grande necessitade, non siando visitado che era in principio.¹¹¹ 2. Alora Azo et Orato¹¹² soi servitori diseno: «Meser, tu sai como fin a qui noi ti habiamo seruito fidelmente e may non ti abiamo habandonato e in ogni cosa sempre ti siamo stati obedienti: 3. te pregamo vogli darne licentia, a zò che non moriamo qua di fame cum teco.» Incontinente Amicus suspirando e piangendo dise: 4. «O dolci figlioli e non servi, vi prego per Dio non lasati qua ma portatime a casa de Amelio conte, mio compagno e caro amico!» 5. E li servi diseno: «Meser, sempre ti abiamo obedito e vogliamo sempre obedirte»; e piglando lo portarono a la cità de Amelio.

6. Stando a la porta del suo palatio incomentiareno sonare le tavolette,¹¹³ como fano li leprosi quando voleno avere elemosina. E Amelio, oldendo, presto dise a uno suo servo: «Porta de pane e de carne e vino a quello povero.» 7. E lo servo tornando dise: «Segnore conte, se io non vedesse la toa taza lí su la mensa, in verità direbe che al è quella che ha quello povero leproso, perché tal è l'una como l'altra de grandezza e de belezza.» E presto il conte Amelio dise: 8. «Menatime qua quel povero.» Menato che fu, il conte gli disse: «Donda sei tu e chi sei tu?» Respose lo leproso: «Io fue nato in Bericano; foe batizato in Roma dal papa che avea nome Deusdedit, il quale mi donòe questa taza e mi pose nome Amico.» 9. Alora Amelio cognobe che questo era il suo fidelissimo compagno Amico Bericano, lo quale combatendo contra Anderico per suo amore l'avea liberato da la morte, 10. «metendo la soa vita a scoto¹¹⁴ per me, e a me ha facto avere la figliola del re!» E correndo incontra, gli butòe gli brazi al colo basandolo, e abrazandolo strectamente butava

¹¹¹ *non siando visitado* 'non ricevendo visite' e di conseguenza sostegno da coloro che fino ad allora lo avevano aiutato.

¹¹² Nella *Vita* Azones e Horatus.

¹¹³ Le tavolette, o castagnette, erano lo strumento di legno con cui i lebbrosi avvissavano da lontano del proprio arrivo, permettendo così alla gente di tenersi a distanza; per le consuetudini sociali relative alla lebbra nel Medioevo cf. Brody 1974.

¹¹⁴ *metendo... a scoto* 'mettendo a repentaglio', cf. *GDLI*: s. v. *scotto*⁵.

grande lacrime, e dicendo ad alta voce: 11. «Tu sei il mio carissimo compagno e dulcissimo amico e carissimo fratello!» La qual cossa oldendo e vedendo, la figlola de re, mogle del conte Amelio, corse presto; 12. e ancora lei lacrimando abrazava Amico, aricordandose como combatendo cum Arderico, che lei avea infamata, fece la vendeta taglandogli il capo e metendose a la morte per sé e per Amelio suo marito. 13. E poi molte lacrime¹¹⁵ collocareno Amico in una bellissima camera cum bonissimi leti, dicendo: «O carissimo nostro fradello Amico, habi bona patientia in tua infirmità et sta de bona vogla, che nuy non ti abandoneramo may tanto che viveray in questo mondo. 14. Ogni nostra cosa sarà tua al tuo piacere per ogni modo.» [37r] E Amico rigratiando Dio e loro acetòe la proferta e ristò a leto cum li soi doi fidelissimi servitori. Qualche volta Amelio per grando amore lasava la dona sola e andava dormire cum Amico in una medesima camera.

12.

1. Or una nocte l'angelo Raphael mandato da Dio vene ad Amico e dise cum voce submissa:¹¹⁶ «Amico, dormi tu?» E lui, pensando che Amelio lo giamesse, rispose: «Non dormo, fratel compagno karissimo.» 2. E l'angelo dise: «Ben ài risposo: perché sei fato compagno de li cittadini de paradiso per la toa bona patientia. Io sono angelo Raphael, mandato da Dio per darte remedio de tua sanità, perché Dio ha exaudito le tue oratione. 3. Addonca di' al tuo compagno Amelio conte che occida li doi soi figloli e che te lavo del sangue loro, e sarai guarito.»¹¹⁷ Respose Amico: «Deh, angelo de Dio, non piaça a Dio che per mia sanità io vogla che Amelio occida soi figloli!» 4. Dise l'angelo: «Cusí bisogna, ché Dio il comanda.» E dite queste parole l'angelo se partí. Amelio, il quale dal suo leto sentiva parlare ma non intendeva, tuto conturbato e smarito dise: 5. «O carissimo Amico, chi è colui che ti è venuto parlare, e fin adesso à favelato teco?» Amico rispose: «Niuno, karissimo Amelio, ma secundo mia usanza io faceva mie prege e oratione a Dio.» 6. Dise il conte: «Non è cusí, Amico mio, ma una terza persona ha parlato teco pur ora.» E levandose dal suo leto, trovando l'uso serrato¹¹⁸ andòe al lecto de Amico

¹¹⁵ *poi molte lacrime* 'dopo molti pianti'.

¹¹⁶ *con voce submissa* 'a bassa voce'.

¹¹⁷ Sul bagno di sangue cf. Pasquali 1953a.

¹¹⁸ *l'uso serrato* 'la porta chiusa'.

e dise: «Carissimo Amico, ti prego, dime chi ha favelato teco questa nocte!» 7. Allora Amico incomentiò amaramente lacrimare, e piangendo dise: 8. «Perché cum toe preghi mi constrenghe a dire, ti lo dico, ben che mal volentire: sapi che l'angelo Raphael è stato qua, e mi dise: 9. “Amico, dorme tu? Sapi che Dio comanda che Amelio occida li soi doi figlioli, e che te lavo in el loro sangue, e sarai guarito.”» Amelio conte, sentendo questo, tuto turbato dise: 10. «O Amico, io ti ho ricevuto in casa mia, li mei servi e ancille et ogni mia cosa a ti ho fato comuna.¹¹⁹ perché adoncha cum ingano trove tu a dire che l'angelo ti ha parlato e cerchi la morte de li mei cari figlioli?» 11. E Amico piangendo dise: «Constreto per li toi pregi io ti ho dito questo che a te despiace: pura ti prego per questo non mi vogli cazar fora de casa toa.» Dise il conte: 12. «Ciò che ti ò promesso ti attendarò:¹²⁰ non ti abandonarò perfine a la morte. Ma ti prego per la nostra amicitia e per la nostra fede, e per lo baptismo che in sema abbiamo ricevuto in Roma te adiuro che tu me dice se l'angelo ti à dito queste parole, o vero altra persona.» 13. Respose Amico: «Cusí piaso¹²¹ a Dio hozi liberarme da questa lepra, como è vero che il suo angelo Raphael questa nocte mi ha dito quelle parole.» Allora Amelio comentia secretamente a piangere et pensare intra sé: 14. «Se lui fu apreglato dinance al rei metere la so vita per me, or perché non occiderò per sé li mei figlioli? Se ello mi ha servato la fede fine a la [37v] morte, or perché non debio fare ogni cossa per luy? 15. Cristo ha dito in lo Evangelio : “Quello che voliti sia fato per voi, fatilo per altri.”¹²² E presto andando al leto de la dona e diseli: «Madona, è tempo de andare a la gesia a dire vostre horatione, e odire la messa.»

13.

1. E andata che fu a la gesia, il conte Amelio andòe a leto unda ereno gli figlioli carissimi cum uno cortello in mano e uno bacino; e trovandogli a dormire, suspirando e piangendo incomentiò a dire: 2. «Oy me, che io debia occidere queste mie doe perle! Oy me, dolce sangue mio, o dolcissimi mei figlioli, da aúra innanze non sarò piu vostro padre, ma sarò

¹¹⁹ *ogni... comuna* 'ho condiviso con te ogni cosa', calco sul latino *omnia feci communia*, cf. Alvar-Bizzarri 2010: 90.

¹²⁰ *ti attendarò* 'manterrò la mia promessa'.

¹²¹ *piaso* 'piaccia'; per questa forma di congiuntivo cf. Sacchi 2014: 57.

¹²² Il passo proviene da *Tob.* 4, 15.

vostro crudele ocisore! Deh, morte crudele, ché non mi a' tu occiso denanze questa hora?» 3. E cusí lacrimando sopra gli figloli, se desedareno,¹²³ e incomentiareno a ridere contra il suo padre, e volergli butare li brazi al collo; l'uno era de doi anni, l'altro de trei.¹²⁴ E Amelio piú forte lacrimando dise: 4. «O dolcissimi figlolini, tanto tosto non rideriti piú!» E cusí dicendo, aricordandose del comandamento de l'angelo, iugulòe li figloli, e recevete il sangue nel bacino; e poi li tornòe¹²⁵ nel leto como iaceveno in prima, e li coperí como se dormiseno.

5. E presto cum quello sangue caldo corse a lavare Amico dicendo: «Signor Iesú Cristo, vogli mondare questo mio compagno da la lepra, per lo qual ho occiso li mei figloli.» 6. E presto fu sanato politamente; e cum grandò gaudio rendereno gratie a Dio, lo qual non abandona quelli che spereno in luy; e poi il conte vestí Amico de le soe vestimente pretiose, e abrazo abrazo correveno verso la gesia per rigratiare Dio de tanto beneficio. 7. Allora tute le campane da per sé incomentiareno a sonare da festa per voluntà de Dio; e lí corse tuta la cità per intendere questo miraculo. La contessa vedendo questi doi abrazo intrare in gesia, non sapeva cognoscere¹²⁶ qual de lor fusse suo marito, dicendo: 8. «Le vestimente tute sono de Amelio; ma qual al sea de lor doi non cognosco.» E lo conte dise: «Io sono il vostro marito Amelio, e questo è il mio compagno Amico, lo qual Dio ha sanato.» 9. Dise la contesa: «Vi prego, naratime come è questo facto.» Dise il conte: «Non cerchiamo piú oltra, ma rigratiamo Dio che ha fato questa misericordia al nostro caro compagno.»

10. E tornando a casa era hora de disnare; ma per lo grandò miraculo non si aricordavono de manzare, né ancho andavono a visitare li figloli; de la morte de li quali Amelio aricordandose continuamente suspirava. 11. La contessa volendo avere lí presenti li figloli, per dare consolatione ad Amelio secundo la usanza cum li figloli, perché lo vedeva suspirare, comendò a li servi che andasseno portare li figloli. 12. Dise il conte: «Deh, madona, lasatigli ancora uno poco dormire!» E poi secretamente luy solo intròe in la camera per piangere la morte de li figloli. 13.

¹²³ *se desedareno* 'si svegliarono'.

¹²⁴ Nella *Vita* si afferma che entrambi i figli hanno tre anni, cf. Alvar-Bizzarri 2010: 92.

¹²⁵ *li tornòe* 'li rimise', cf. Cornagliotti 1976: 131.

¹²⁶ *cognoscere* 'riconoscere', la forma può essere semplice latinismo, ma non è escluso che tradisca la pronuncia palatale di *gn*, cf. *ibi*: 264.

E li trovòe vivi e sani, [38r] asetati su il leto che solatiaveno insema;¹²⁷ e intorno il collo avevano uno filo d'oro, che significava la cichatrice del cortello; e questo filo d'oro tanto che viseno sempre gli aparse. 14. Or Amelio vedendo questo altro grande miraculo gli piglòe tuti doi in le soe braze. E presto gli portòe in brazo de la contessa piangendo de grandissima alegrezza e dicendo: 15. «O carissima mogle, or zamay fa festa e alegrete, che li nostri figlioli, li quali io ho occisi per amore del nostro compagno carissimo Amico al comandamento de l'angelo, del sangue de li quali io ho lavato Amico et è mundato e sano, sono vivi e sani como tu vedi. 16. E questo segno d'oro è lo segno como io gli taglay le lor teste: or rigratiamo tuti la bontà de Dio, lo qual hozì tanti miraculi per soa pietade ha fato in casa nostra.» 17. E poi naròe per ordine ogni cossa a la contessa, la quale piangendo de alegrezza disse: «O conte, marito mio dulcissimo, o perché non mi giamasti a questo fato? 18. E quando tu taglavi il capo a li nostri figlioli io avesse ricevuto il sangue nel bacino;¹²⁸ e cum mia mane ancora io cum quello sangue avesse lavato Amico, tuo fidelissimo compagno e mio signore!» 19. Disse Amelio: «Orsú, non piú parole: rigratiemo continuamente Dio e diventiamo ogni iorno piú devoti.» E cusí feceno, servando castidade continua. 20. E per questi grandi miraculi tuta la citade fece grande festa e letitia per dece iorni; e in quello iorno lo demonio occise la mogle de Amico.¹²⁹ 21. Da li a sex meisi, cum bona voluntà de Amelio, Amico, congregato suo exercito, expugnòe Bericano; e tanto gli asidiòe che vincti se deteno¹³⁰ e luy benignamente gli perdonòe e remisse ogni iniuria. 22. Et cum bona pace habitòe in Bericano tenendo seco uno de quelli figlioli del conte Amelio, cioè lo primogenito; e vixè in grande timore de Dio e in granda devotione.

¹²⁷ *asetati... insema* 'seduti sul letto che giocavano assieme'; per *asetati* cf. *ibi*: 52, 262.

¹²⁸ *io... bacino* 'io avrei raccolto il sangue nel bacile': la moglie (come nella *Vita*) condivide pienamente l'atto di sacrificio del marito, e lo ribadisce con le parole che seguono.

¹²⁹ Nella *Vita* il demonio fa precipitare la donna da un burrone: «Eadem vero die Amici coniux iniqua arrepta est a demone et cadens per precipicium expiravit» (Alvar-Bizzarri 2010: 94).

¹³⁰ *vincti se detono* 'si dichiararono vinti'.

14.

1. Passati alquanti anni Desiderio, pagano re de li Lungobardi, fece granda armata e cum granda potentia andava debelando le terre de li fideli.¹³¹

2. Dunda Adriano, sancto papa, mandòe legati al cristianissimo re de Franza Karlo, che volesse dare [38v] secorso e adiutorio¹³² a la sancta gesia; e lo cristianissimo re Karlo mandò al rei infidele Desiderio che volesse cessare da tanto male. 3. E non volendo ritirarse, lo re Karlo congregòe soi baroni, conti e cavaleri; inter li altri domandò suo genero Amelio et Amico Bericano. 4. E cum grandissimo exercito vene in Lumbardia per obviare¹³³ al re infidele, lo quale ancora luy era per la Lumbardia cum grandò exercito. 5. Al quale lo re cristianissimo mandò dire o che restituisse le terre che avea occupato a la gesia, ovvero che dizaràe lo suo exercito contra de sé.

6. E stando duro e obstinato lo re perfido, se aproximareno l'uno campo a l'altro. Ma la nocte precedente uno tanto timore vene al re Desiderio e a tuta soa gente che presto tuti fugitene da la fatia del re Karlo.

7. E intrareno in una grandissima e bellissima silva, la qual se giamava Bella Silva dal suo effecto.¹³⁴ E lí incomentiò a fare animo a tuto il suo campo, e animargli che piú non fugiseno ma combatesseno fortemente, che non dubitava averebeno victoria; e faceva molte promesse a soa zente. 8. E lo cristianissimo re Karlo confortando e animando lo suo exercito tiròe dreto; e trovando lí infideli armati e bene in ponto in quella silva ricomandandose a Dio, comisse la bataglia cum loro. 9. E de l'una parte e de l'altra moritano grandissima multitudine: restòno ancora in quella bataglia Amelio gener del re e Amico Bericano, cum granda multitudine de altri cavaleri fortissimi del re Carlo. 10. E lo re Desiderio cum quelli pochi che li erano restati fugite in Pavia, e lí se tenea forto.¹³⁵ Ma finalmente, assediato dal re Carlo, fu preiso cum quelli pochi che li erano seco, e mandato legato in Franza.

11. E lo re Carlo in quella Bella Silva fece fabricare doe gesie per sepelire li corpi morti de li cristiani, l'una a honor de Sancto Eusebio vesco de Vercelli, l'altra a honore de Sancto Petro. 12. E perché lo re ama-

¹³¹ *debelando... fideli* 'sottomettendo i territori dove vivevano i cristiani'.

¹³² *secorso e adiutorio* 'soccorso e aiuto'.

¹³³ *obviare* 'opporsi', cf. *TLIO: s. v. ovviare*.

¹³⁴ In latino *Pulchra Silvula*.

¹³⁵ *se tenea forto* 'manteneva la sua posizione, resisteva', cf. *TLIO: s. v. forte* (1)^{2,3}.

va lo suo genero Amelio e Amico gli fece metere in doe arche de preda,¹³⁶ l'uno in l'una de quelle doe gesie, l'altro in l'altra; ma per voluntà de Dio la matina se trovareno l'una cum l'altra. 13. Dio monstròe questo primo miraculo a demonstrare quanto li piaceva la lor carità e amicitia in vita, poiché volse che morti steno in sema. 14. E poi successive¹³⁷ per li lor sancti meriti Dio fece molti altri miraculi e gratie a chi se ricomandaveno a dicti sancti Amelio e Amico.¹³⁸ 15. Apoy lí fu edificato una terra, e perché lí fu occisa tanta gente fu giamata Mortaria fine al presente.

7. APPARATO

1.1 Pipino] Pinino 1.3 aveano] aveno 1.6 visione] visone 2.2 menà] *add.* ~~à~~ 2.8 Or] O 2.15 basilica] balica 2.16 cioè] cio 3.3 però] *per* ho 3.11 dece] *praem.* ~~des~~ 3.13 se] *suppl.* 4.1 del] *add.* ~~suo car~~ padre] *in* *marginè* 4.2 il¹] *add.* ~~caualer amico~~ conte] *supra lineam* trovando] *add.* ~~in~~ ~~Alverna~~ il²] *add.* ~~conte~~ suo²] *praem.* ~~in Alverna~~ non ritornare] [.....] ritrovase il] [.....] 4.9 riposete] risposete 5.5 me] *in marginè* 5.8 esere] es... 5.9 tu] *add.* tu 5.10 adesso] *praem.* ~~ancora~~ questo] ~~el medesimo~~ 6.3 vedendo] *vendendo* fuseno¹] f...o 6.5 vedendo] *praem.* ~~vend~~ 6.11 ritornareno] ritornarena 7.8 iurareno] iurarareno 7.14 prendete] *predente* 8.1 mezzo] merzo 8.6 in forma] *praem.* ~~E amelio~~ 8.13 animo] *add.* *supra lineam* 9.2 me] *suppl.* 9.6 butòe] *add.* j 10.1 *quem*] *suppl.* 10.8 siando] *praem.* ~~☞~~ soveneno] soveneneno 11.8 leproso] *add.* ~~E lo inferno rispose~~ 11.10 butòe] *praem.* ~~be~~ 12.1 compagno] *add.* *in marginè* 12.3 sangue] *praem.* ~~suo~~ 12.4 Dise] *add.* ~~dio E~~ 12.7 mi] *praem.* ~~no~~ 12.11 E] *praem.* ~~M~~ 12.13 Allora] ..lora 12.15 evangelio] *praem.* e 12.15 odire] o..re 13.2 Deh] de^h 13.3 brazi] bra 13.13 d'oro] *praem.* ~~dolo~~ 13.18 io] *add.* ~~avesse~~ 13.21 a] *praem.* ~~ad~~ 14.2 dare] *add.* dare 14.5 drizaràe] drizaroe lo²] *corr.* 14.14 Amico] *add.* Laus deo. Amen.

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

¹³⁶ *arche de preda* 'sepolcri di pietra'; per *preda* cf. Cornagliotti 1976: 175.

¹³⁷ *successive* 'in seguito', cf. *GDLI*: s. v.

¹³⁸ In questo punto il copista conclude apparentemente la copia (v. l'apparato), salvo poi riprenderla subito sotto con la frase conclusiva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alberti (Grayson) = Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a c. di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-1973, 3 voll.
- Alvar-Bizzarri 2010 = «*Amis y Amiles*». *Cantar de gesta francés del siglo XIII y textos afines*, introducción, traducción y notas de Carlos Alvar, Hugo O. Bizzarri, Turnhout, Brepols, 2010.
- Cornagliotti 1975 = *Flors de virtut. Versió catalana de F. de Santcliment*, a c. d'Anna Cornagliotti, Barcelona, Barcino, 1975.
- 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.
- Dembowski 1969 = *Ami et Amiles, chanson de geste*, publ. par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1969.
- Fazio degli Uberti (Corsi) = Fazio degli Uberti, *Il dittamondo e le rime*, a c. di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- Ford 2011 = *Anglo-Norman Amys e Amilioun: the text of Karlsrube, Badische Landesbibliothek, ms. 345 (olim Codex Durlac 38) in parallel with London, British Library, ms Royal 12 C. XII*, ed. by John Ford, Oxford, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2011.
- Goffredo da Viterbo (Waitz) = Gotifredi Viterbiensis *Opera*, ed. Georgius G. Waitz, in Georgius H. Pertz (ed.), *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, 22, Hannover, Hahn, 1872: 1-338.
- Iacopo d'Acqui (Gasca Queirazza) = Giuliano Gasca Queirazza, *Gesta Karoli Magni Imperatoris. Storia e leggenda carolingia nella «Cronica Imaginis Mundi» di frate Iacopo d'Acqui*, I, Torino, s. n., 1969.
- Iacopo da Varazze (Maggioni) = Iacopo da Varazze, *Legenda aurea, con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e corretto a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze · Milano, SISMEL-Edizioni del Galluzzo · Biblioteca Ambrosiana, 2007, 2 voll.
- Klapper 1914 = *Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischen Urtext*, hrsg. von Joseph Klapper, Breslau, Marcus, 1914.
- Kölbing 1884 = *Amis and Amiloun. Zugleich mit der altfranzösischen Quelle*, hrsg. von Eugen Kölbing, Heilbronn, Henninger, 1884.
- Leach 1937 = *Amis and Amiloun*, ed. by MacEdward Leach, London, Milford, 1937.
- Mone 1836 = Franz J. Mone, *Die Sage vom Amelius und Amicus*, «Anzeiger für Kunde der Teuschen Vorzeit» 5 (1836): 145-67, 353-60, 420-2.

- Polo de Beaulieu 1991 = *La Scala coeli de Jean Gobi*, ed. par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
- Sacchi 2014 = Luca Sacchi, «*De le soe desfortune e de tute le soe prosperitade ne fece doy libri*»: un «*Apollonio di Tiro*» ritrovato, «*Carte Romanze*», 2/1 (2014): 47-87; *online*, disponibile all'url <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/4131>.
- Sercambi (Rossi) = Giovanni Sercambi, *Novelliere*, a c. di Luciano Rossi, Roma, Salerno editrice, 1974, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bar 1982 = Francis Bar, *Raoul le Tourtier et la chanson de geste d'«Ami et Amile»*, in Aa. Vv., *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75 anniversaire, I, Saint-Père-sous-Vézelay, s. n., 1987: 973-86.
- Bédier 1926 = Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1926, 2 voll.
- Bertoni 1911 = Giulio Bertoni, *Storia letteraria d'Italia. Il Duecento*, Milano, Valardi, 1911.
- Brockington 2008 = Mary Brockington, *The Motif of the Separating Sword in World Art and Literature: A Study of Its Origins and Development*, Lewiston, Mellen, 2008.
- Brody 1974 = Saul N. Brody, *The Disease of the Soul: Leprosy in Medieval Literature*, Ithaca · New York, Cornell University Press, 1974.
- Calin 1966 = William Calin, *The Epic Quest. Studies in four Old French «Chansons de Geste»*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1966.
- Corti 1959 = Maria Corti, *Le fonti del «Fiore di virtù» e la teoria della “nobiltà” nel Duecento*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*» 136 (1959): 1-82.
- Dufournet 1987 = Jean Dufournet (études recueillies par), «*Amis et Amiles*». *Une chanson de geste de l'amitié*, Paris, Champion, 1987.
- Foehr-Janssens 1996 = Yasmina Foehr-Janssens, *La mort en fleurs. Violence et poésie dans «Ami et Amile»*, «*Cahiers de Civilisation Médiévale*» 39 (1996): 263-74.
- Ford 2002 = John C. Ford, *Contrasting the Identical: Differentiation of the “Indistinguishable” Character of «Amis and Amil»*, «*Neophilologus*» 86 (2002): 311-23.
- Frati-Segarizzi 1909 = Carlo Frati, Arnaldo Segarizzi, *Catalogo dei codici marciani italiani*, Modena, Ferraguti e c., I, 1909.
- GDLI = Salvatore Battaglia (dir. da), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002.
- Heller 1907 = Bernard Heller, *L'épée, symbole et gardienne de chasteté*, «*Romania*» 36 (1907): 36-49.

- LEI = LEI. *Lessico etimologico italiano*, ed. da Max Pfister, Wolfgang Schweickard, Wiesbaden, Reichert, 1984-.
- Levi 1927 = Attilio Levi, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*, Torino · Milano · Firenze · Roma · Napoli · Palermo, Paravia, 1927.
- Monteverdi 1928 = Antonio Monteverdi, *Rodolfo Tortario e la sua epistola*, «Studi Romanzi» 19 (1928): 7-45.
- Pasquali 1953a = Costanza Pasquali, *Il bagno di sangue risanatore nella leggenda di «Amico e Amelio»*, «Lares» 19 (1953): 25-36.
- Pasquali 1953b = Costanza Pasquali, *Origini italiane della leggenda d'«Amico e Amelio»*, «Cultura Neolatina» 13 (1953): 218-28.
- Peterlongo 1993 = Daria Peterlongo, *Il «compagnonnage» nella leggenda di «Ami et Amile»: amicizia e amore nel Medioevo*, «Medioevo romanzo» 18/3 (1993): 423-41.
- Pichon 1987 = Geneviève Pichon, *La lèpre dans «Ami et Amile»*, in Dufournet 1987: 51-66.
- Planche 1977 = Alice Planche, *«Ami et Amile» ou le Même et l'Autre*, «Zeitschrift für romanische Philologie» Sonderband zum 100jährigen Bestehen (1977) (= *Beiträge zum romanischen Mittelalter*): 237-69.
- Ponza 1877 = Michele Ponza, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, Pinerolo, Lobetti-Bodoni, 1877⁹.
- Sacchi 2013 = *Un volgarizzamento italiano inedito della «Historia Apollonii Regis Tyri» dalla collezione di Hermann Suchier*, «Carte Romanze», 1/2 (2013): 251-72; *online*, disponibile all'url <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/3509>.
- Segre 1993 = Cesare Segre, *Due casi di “gemelli” per amicizia. Contributo alla definizione del “motivo”*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993: 227-37.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dir. da Paolo Squillacioti; *online*, disponibile all'url <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (cons. 20.06.2015).
- Winst 2009 = Silke Winst, *Amicus und Amelius: Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition*, Berlin · New York, de Gruyter, 2009.
- Woledge 1939 = Brian Woledge, *«Ami et Amile». Les versions en prose française*, «Romania» 65 (1939): 433-56.

RIASSUNTO: L'articolo studia la fortuna italiana medievale della *Vita Amici et Amelii carissimorum*, che narra la storia dei due cavalieri identici nell'aspetto e pronti ai piú grandi sacrifici l'uno per l'altro, indissolubilmente uniti in vita e dopo la morte. Le tracce del successo della *Vita* latina, tra le redazioni piú antiche della leggenda, conducono a tre versioni volgari del XV secolo, ciascuna dotata di un profilo originale; di una di esse, finora inedita, è pubblicato il testo.

PAROLE CHIAVE: *Vita Amici et Amelii carissimorum*, *Ami et Amile*, volgarizzamento, edizione critica, narrativa medievale.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the success in medieval Italy of the *Vita Amici et Amelii carissimorum*, a story about two knights identical as the aspect, who are reciprocally ready to the extreme sacrifice and indissolubly united in life and after death. The footsteps of the success of the latin *Vita* – one of the oldest versions of the legend – lead to three versions translated into vernacular during the XVth century, each featuring an original profile; I present the critical edition of one of them, hitherto unpublished.

KEYWORDS: *Vita Amici et Amelii carissimorum*, *Amis and Amil*, vernacularization, critical edition, medieval narrative.

S A G G I

VIRGIL RE-PURPOSED IN THE OLD FRENCH ROMAN D'ENEAS

In the twelfth-century French “romances of antiquity” we can observe the unmistakable impact of scientific renewal on the process of vernacularization. We can grasp as well the palpable freedom these harbinger texts exercised with regard to their prestigious models. However, it remains to be determined whether these medieval adaptations will fit into the context of rhetoric, hermeneutics and academic discourse so artfully illuminated by Rita Copeland.¹ For mere reference and contextualization, we include here the *Thebes* and *Troy* romances, as well as Wace’s *Roman de Brut* and the triad adapted from Ovid’s *Metamorphoses*.² Indeed, I do wonder if the romances of antiquity, and of course the *Roman d’Eneas* in particular, may be said to challenge by a kind of hermeneutic and ideological replication the established Latinate continuity. We could say that the aim was to substitute for, effect a rupture with, and thus appropriate in a metonymic or metaphoric mode, the privileged discourse of the *auctores*. But that idea remains to be developed – lack of space here will keep our discussion confined to the “marvelous”, as found specifically in three non-Virgilian embellishments to the anonymous *Roman d’Eneas*, an expanded re-interpretation of the *Aeneid*.

«Seuls les mauvais manuels et les demis savants contestent désormais l’existence d’un humanisme médiéval» opined Jean-Charles Payen in 1984.³ In other words, most medievalists would concur that unmistakable signs of a new era appear on the horizon around 1050 A.D. in western Europe. Indeed, a nascent humanism emerges in this period of

¹ Copeland 1991: *passim*, 103-7.

² Cormier 1986, Cormier 2000. On the *Enéas*, see the interesting and recent Tagliani 2013. Earlier studies are comprehensive on the subject of the romances of antiquity, e.g.: Angeli 1971; Petit 1985. For thorough background on the genre, see: Mora-Lebrun 1994; Logié 1999; and again Mora-Lebrun 2008.

³ Payen 1985: 95-101 (95). See also Payen 1984: 386-8, at p. 387: «[Au XII^e siècle, l’humanisme] définit une qualité complexe, fait de culture et de civilité. Afficher son *humanitas*, c’est manifester son appartenance à une élite qui s’est initiée aux belles lettres, et qui sait vivre dans le monde parce qu’elle évite les excès et les démesures».

ebullient and effervescent vitality. In what is dubbed the long European twelfth century (1050-1250), French humanism predominated, a phenomenon that has already been analyzed at length historiographically. As Italianist Ronald Witt recently put it (2012: 317): «The term “humanism” aptly describes French culture in the period [...]».⁴ In this context, interior monologue and dialogue arose from a new awareness of the interior life (the unique individual is now consciously separate from the court), which was further linked to the chivalric adventure/quest whereby audiences yearned for the unusual and the marvelous – now stimulated especially by wondrous stories brought back from the East by returning Crusaders, in particular the first (ca. 1100) and second (ca. 1150). The twelfth-century imagination was swept along by all that; as well as by the resultant new interest in Arabic and Greek culture, just as intellectuals were encouraged by the rise in medical science and a more systematic study of philosophy and theology, and were stimulated by the progress of national vernaculars. All this was suggested long ago by Lynn White as he chronicled the shift in modes of thought from rather unscientific teleological, symbolic and anthropocentric tendencies to a more realistic, naturalistic and objective methods.⁵

As far back as the 1920s, Charles Homer Haskins demonstrated in two landmark studies that this new modality received its impetus from a notable scientific revival.⁶ Important steps were taken in astronomy, mathematics, philosophy, geography, medicine, architecture and even zoology. It was in fact through a series of translations that much new information became available in the West, channeled mainly from Greek and Arabic sources. In addition, for the period under consideration here, the first and second Crusades brought back a whole new

⁴ See Witt 2012.

⁵ White 1947. Deep insights into the intellectual achievements of this era may be noted in the *Quaestiones naturales* of Adelard of Bath, a work that illustrates a devotion to and harboring of such subjects as physics, the natural sciences, and possibly even metaphysics.

⁶ Haskins 1924, Haskins 1927. More recently, d’Alverny 1982. For a vivid illustration, Omont 1882: 44; the partial list of manuscripts of this text shows five of eight dating from the twelfth century. See especially Faral 1913 for full details on all these matters. See now also Ziolkowski 2009, for whom the long twelfth century is a «fraught period» (44); C. Stephen Jaeger 2011 draws on the example of humanist John of Salisbury.

world of oriental exotica, marvels and wonders to the eager and curious eyes of western Europe.⁷ The twelfth century was a significant pre-Humanistic high-water mark between the Carolingian Renaissance and the Renaissance associated with Petrarch and his quest for the elegant wisdom of the ancients. As the contemporary scholar John of Salisbury observed in his prescient *Polycraticus* (1159; dedicated to Thomas Becket), discreet and moderate but zealous members of the Academy embrace reasoning and skepticism, pursue and preserve liberty just as they cherish humility and frugality.⁸

Haskins raises a second issue which deserves our notice in this context, namely, the literalness of typical medieval translations. He emphasizes that they are faithful to the original, «so not to obscure the truth»,⁹ as the style of works translated into Latin remains dependent on the original. But what we find in the *Roman d'Eneas* is a remarkably fierce independence of style, so that the divergences, or anomalies, as I have called them elsewhere, appear in many cases to be intentional. If this is so, it remains for future scholarship to uncover the detail, to discover the models and the author's rationale for his work, which even rather recently has been called a “travesty” of Virgil.¹⁰

Of the several *merveilles* scattered throughout the *Eneas* that have been commonly noted in previous scholarship, three surprising cases suffice for an initial discussion. These are non-Virgilian “marvels” that have stumped concerned philologists for at least one hundred years (beginning with Faral 1913). Their strange otherness deserves examination as problems in textual reception. My explanations for the non-

⁷ Beaujouan 1982: 484-7, on cultural dynamism and the external and internal factors leading to a «predisposition to Arabic influences» (p. 485).

⁸ See John of Salisbury (Keats-Rohan); John of Salisbury (Nederman): 175-91 (liberty), 160-78 (moderation).

⁹ Haskins 1924: 233.

¹⁰ Cormier 2011. See da Fonseca-Wollheim 2013 on the subject of adaptation, to follow on the recent remarks of celebrated conductor John Elliott Gardiner: «[...] In the 1920s [...] the freedom of the interpreter began to be curtailed by composers demanding exact adherence to an ever-more-precisely notated text. “It represents the absolute break of the tradition from Monteverdi to early Stravinsky, whereby the interpreter has freedom to use gesture and rhetoric and passion to articulate, vary and embellish what’s written down”, Mr. Gardiner said. “If you think about it, the written page of music is so limiting. It’s one stage: the moment when the butterfly is being pinned to the board and chloroformed. What you are trying to do as a conductor is to get to the previous stage, where it is still fluid in the imagination of a composer”».

Virgilian “re-purposings” are tentative and provisional, awaiting further elucidation. In these pages, I deal with three “sticky bits” in the Old French text (vv. 483-496, 534-539, and 9792-9814).¹¹ The first segment deals with the crocodiles found in the waters of *Libya* (i. e., Dido’s Carthage); mysteriously, they have no bowels (vv. 483-496). Next, the Capitol building in Carthage possesses special acoustics, we are told, that make distant whispers audible (vv. 534-539). Finally, Pallas’ baldric (ripped off by Turnus once he slays the youth) is changed by the anonymous romancer to a finger ring (vv. 9792-9814).

The first two illustrations of “amazing marvels” deal with that *urbs nova*, or Carthage, the citadel where Aeneas lands after the destructive Mediterranean storm. In the epic narrative Virgil observes (*Aeneid* I, 419-493, 505-508) that the prosperous and thriving new city will one day have to be destroyed by Rome. The former grandeur of the capital is reflected of course in Rome’s present glory. Carthaginian dwellings, Senate building, harbors, theater and a temple dedicated to Juno – all are under construction when Aeneas first sees the city. Ironically, he is overcome by sorrow and longing for his beloved home, razed by the Greeks in the Trojan War. But it is especially the representations of scenes from the battle at Troy that move the hero to tears of great sadness and amazement. Within the panorama of Roman mythical history, and not unlike the hero’s huge, studded buckler (*Aeneid* VIII), this view of Carthage emblemizes at once the past, the present and the future. Yet in the hands of the Old French romancer, Carthage becomes a typical fortified medieval town with unusual characteristics. Gone are the absorbing and artistic depictions on the city walls. Now we have a twelfth-century seaside fortress, a marvelous urban complex and represented as a typical “rich antique city” for Pauphilet, a complete town with a vital populace.¹²

¹¹ Textual citations from *Eneas* (Salverda de Grave); all translations from *Eneas* (Yunc).

¹² Pauphilet 1929: 207. See also Macabies 1967: 145-51; for this scholar, the citadel draws metonymically on direct reality, on a knowledge of government and feudal-fortress architecture and also prefigures the ideal, celestial city that will fall under the Law of Love, thus foreshadowing the Lavinia episode and representing one aspect of civilization’s continuity, its perennial nature, which must include the experience of failure. See also Petullà 1968: 420-1.

A good example of scientific awakening in the *Eneas* is revealed with certain wonderful maritime animals present in the waters around Carthage, for our purposes, the crocodile (vv. 471-486):

En cel mer joste Cartage,	
iluec prent l'an, a cel rivage [...]	472
les noires refont an Cartage	
del sanc d'un grant serpent evage,	
que l'en apelle cocadrille,	
dunt molt a iluec an une isle;	476
serpanz sont granz a desmesure	
et de molt diverse nature;	
quant a sa proie devoree,	
donc si s'endort gole baee;	480
il nen a noiant de boiel;	
el cors li antrent li oisel	
et pasturent an son dormant	
ce que mangié ot de devant;	484
ne s'espurge pas autrement,	
car n'a mie de fondement. ¹³	

The anecdote about Nile crocodiles, as a source for scavenger birds that feed off the amphibian, has been attributed to Pliny, but in some medieval texts the animal's intestines are punctured.¹⁴

¹³ «In the sea by Carthage, near the shore, they catch a sort of fish [... with which] they make black dyes in Carthage from the blood of a great water serpent, which is called the crocodile, of which there are many on an island. These serpents are enormously large, and of a very unusual nature; when one of them has devoured his prey, then he falls asleep with gaping jaws. He has no bowels whatever. The birds enter inside his body and during his sleep feed on what he has previously eaten. He does not purge himself otherwise, for he has no fundament» (*Eneas* [Yunc]: 65).

¹⁴ Faral 1913: 92. The source in Apuleius – see *Eneas* (Salverda de Grave): 131n – describes birds that remove leeches from crocodile mouths, but no exact parallel to the *Eneas* version has been found. Pliny's account (Plinius, *Naturalis Historia* [Mayhoff]) describes similarly the cleaning activity of the birds (*ichneumon*), but there is no mention of the fundament; see also Seneca, *Naturales quaestiones* (Corcoran), following Pliny, on Nile dolphins that puncture the crocodile underbellies, that is, their saw-tooth back, kills crocs by cutting their soft belly (repeated by Isidore, Isidore of Seville [Barney]: XII, vi, 11, who notes that the crocodile is «the only animal that moves its upper jaw», XII, vi, 19-20, following Pliny's remark nearly word for word, *Natural History*, VIII, 37-89). See Adelard of Bath (Mütter): 14, and now Adelard of Bath (Burnett): 108-11, for a discussion of the digestive system (doubtless following Aristotle and Galen), with the comment that sand animals have no stomach – which

Such earlier textual authorities vis-à-vis the natural world seem to have worked their way into numerous medieval collections, glosses and etymologies. Beyond Pliny's description,¹⁵ the closest late antique model I have found is in a third century epitome of Pliny, written by Solinus. In his *Collectanea rerum memorabilium*, he describes the crocodile as a beast with no tongue and sharp teeth, and which spends its nights in the mud, its days in the waters of the Nile River.¹⁶ In general, these attributes of the Nile crocodile go back to Aristotle and Herodotus, and are reiterated by Pliny, then Solinus. There being no scientific evidence whatsoever for the anecdote of symbiosis between sandpiper and crocodile, it may be mythical or allegorical in nature. And yet, given the infamous details regarding the hero's purported homosexual behavior, I am inclined to speculate here that the reference to "no fundament" may very well be an inside joke by the romancer.¹⁷

Now we turn to the Capitol building in Carthage that possesses special acoustics, we are told, that make distant whispers audible (vv. 528-548):

Li Capitoilles sist a destre,	528
fors del chastel a une part,	
ou fussent par comun esgart	
li senator mis por jugier,	
por tenir droit, por tort plaissier :	532

might have suggested to the *Eneas* author that crocodiles have no fundament. See Le Blay 2007: 114-30, who views the cowardice of the crocodiles fleeing the bold dolphins in an historical-allegorical mode.

¹⁵ Cf. also Lucian (Harmond): I, 15 for a humorous and possibly homophobic twist, from a text that doubtless influenced Rabelais and Voltaire. Anderson Cooper 2013: with the TV reporter swimming in a Botswana river among these killer reptiles that predate the dinosaurs: though sluggish in winter, Nile crocodiles tend not to attack unless one swims and floats over them. Cloaca and penis were quite visible. Online, one finds this unattributed observation, very much inspired by Pliny's observations on this monstrous "scourge" (see *Natural History*, VIII. 36-38): «Il existe une étrange symbiose entre les crocodiles et certains oiseaux. Le pluvian d'Égypte nettoie la gueule des crocodiles (en particulier des sangsues) en échange d'une protection de son nid et ses poussins contre les prédateurs. Il n'est pas rare de voir un pluvian évoluer en pleine tranquillité à l'intérieur même de la gueule d'un énorme crocodile du Nil» (<http://www.pratique.fr/crocodile-crocodiles.html>).

¹⁶ Solinus (online & *Catalogus*), especially xxxii, 22. See also Burger Munk Olsen 1982-1985: II, 485-520.

¹⁷ See Cormier 1987.

ce fu leus a tenir les plaiz.
 Par merveillos angin fu faiz;
 molt fu biaus et larges dedanz,
 voltes et ars i ot dous cenz ; 536
 ja n'i parlast hom tant an bas,
 ne fust oïz eneslopas
 par tot lo Capitoille entor.¹⁸
 Li vint et quatre senator 540
 i estoient ja esgardé.
 Puis ot Rome la poësté,
 d'iluec a molt lointaing aage,
 que Dido volt metre an Cartage. 544
 Encor idonc ne par ert mie
 cele cité tote fornie,
 encor faisoit Dido ovrer
 as murs entor por miauz fremer. 548

It is possible that Dido's Capitol was built of limestone, as that material, used in the ancient amphitheater of Epidaurus for the rows of limestone seats, reflects high-frequencies back towards the audience, and this design, it has been discovered, enhances the effect of reverberation.¹⁹ Like light or matter, photon waves and sound waves create an

¹⁸ «The Capitol was situated on the right, outside the castle, to one side. There by common consent the senators would gather to do justice, to uphold the right, to curb the wrong: this was the place where court was held. It was made with wonderful ingenuity, very beautiful and spacious within, with two hundred vaults and arches. However softly anyone might speak, he would be heard immediately throughout all the Capitol around him. The twenty-four senators were chosen there. Later, at an age long distant from that one, Rome had the power which Dido wished to bring to Carthage. Her city was not yet entirely completed; Dido was still having work done on the walls around it, to strengthen them» (*Eneas* [Yunc]: 66). Faral 1913, referring to the theater of Heracles in Athens, tentatively concludes that the *Eneas* author obtained this acoustical detail, as well as other facets of the buildings in Carthage, from some medieval version of the *Septem orbis miraculis*. Pliny's account describes seven towers in Prytania that repeat sounds, like the phenomenon in an enclosed valley, or the "heptaphone" created in Olympia (Plinius, *Naturalis Historia* [Mayhoff]: 23. 99-100).

¹⁹ *Mystery of Greek Amphitheater's Amazing Sound Finally Solved* (<http://www.livescience.com/7269-mystery-greek-amphitheater-amazing-sound-finally-solved.html>, accessed 21 March 2013). See now Cox 2014: especially 145, 153-6, 166-77, for numerous illustrations of whispering galleries. See also the Saflieni Hypogeum's Oracle Room in Malta: «one of the smallest side chambers has the peculiarity of producing a powerful acoustic resonance from any vocalization made inside it» (<http://brashawfoundation.com/malta/saflieni.php>). Cf. The Old Temples Study Foundation (<http://www.otsf>).

echo effect, as they adhere or cleave to a wall's circumference. This acoustic feature can occur even in caves, in irregularly-shaped frictionless-walled galleries, such as the so-called legendary Ear of Dionysius in Syracuse, Sicily, the Pantheon in Rome, or the ritualistic ball-game park (the Mayan *pitz*), made of stone, as found in Chichen-Itza, Mexico. On the other hand, relatively modern examples of the phenomenon come from Grand Central Station in New York City, the Taj Mahal or the well-known Whispering Gallery in the Dome of St. Paul's Cathedral at London. The results of a detailed investigation showed the presence, with a steady source of sound, of an interference-field in the gallery having radial and circumferential nodal lines. That is, according to an investigation that drew on several comparanda,

the study of the propagation of *impulsive* sounds in these whispering galleries showed that the multiple sounds heard are not echoes as might be thought at first, but are due to the fact that the sound wave travels circumferentially round the gallery several times before it is sensibly extinguished, and is heard each time as it passes the observer. The smallness of the decrement in successive returns is a measure of the strength of the whispering gallery effect. The interval between successive returns is equal to the circumference of the gallery divided by the velocity of sound within an accuracy of one per cent. The waves travelling in opposite directions round the gallery can be differentiated by ear.²⁰

Thus, a whispering gallery may be formed by a «circular, hemispherical, elliptical [...] enclosure, often beneath a [...] vault wall», as well as by an ellipsoid-shaped dome or even with «concave parabolic dishes, serving as acoustic mirrors».²¹ Exactly how this unusual *merveille* was transported to our twelfth-century romancer remains to be determined. And yet, it is tempting to perceive Dido's Whispering Gallery as an ironic take on the court of Henry II Plantagenêt. Reading Nicholas Vincent's precious and detailed account of life at that tumultuous and roving royal site leads less to speculation and more to a convincing and humorous

org/Archaeoacoustics.htm). Both Web pages accessed 31 May 2014; the last two references thanks to my Road Scholar friend, Jan Jannett.

²⁰ Raman 1921-1922: 215. This article draws on the work of Harvard scholar Sabine 1922.

²¹ See, e.g., Seife 1997, Lancaster and Bentele 2010. A special exhibit, opened in 1938 at the Museum of Science and Industry in Chicago, made the acoustic phenomenon available to public-school children.

model, however elusive, for the unusual vernacular intervention. At that court, even whispers, *soto voce*, could be heard and might incriminate.²²

Finally, Pallas' sword belt or baldric (ripped off by Turnus once he slays the youth) is reduced or miniaturized by the anonymous Old French poet to a finger ring. Here is Turnus, on his knees, begging for mercy:

«[...] tes hom serai, a toi me rant».
 Donc prist son hialme, se li tant;
 Eneas en ot grant pitié.
 Turnus li a l'aume laissié;
 andementres qu'il li tendoit, 9795
 an son doi l'anel Pallas voit,
 qu'il li toli, quant il l'ocist;
 tot son grant duel en refreschist,
 quant de Pallas li remembra;
 toz taint d'ire, si sospira 9800
 et dist: «Tu m'as crié merci,
 tot m'as laissié et tot guerpi,
 cest reigne o la fille lo roi.
 Ge aüsse pitié de toi,
 ne perdisses vie ne membre, 9805
 mais par cest anel m'en remembre,
 de Pallas que tu occïs;
 el cuer m'en as molt grant duel mis:
 ne t'ocirra mie Eneas,
 mais de toi se venche Pallas.» 9810
 A icest mot sailli avant,
 se l'a feru de maintenant,
 o le branc que Vulcans forja
 an prist lo chief: Pallas vanja.²³

²² Vincent 2007; cf. Walter Map, *De nugis* (James–Brooke) – First and Fifth sections – a satirical comparison of royal courts with Hell and its mythical inhabitants.

²³ Vv. 9791-9814: «Eneas had great pity on him. Turnus gave up his helmet to Eneas. While he was holding it out, Eneas saw on his finger the ring of Pallas, which Turnus had taken from him when he killed him. All his great sorrow was renewed when he recalled Pallas. All dark with anger, he sighed and said: “You have begged mercy of me, and have left and abandoned to me all this realm, and the king's daughter. I would have had pity on you, nor would you have lost life or limb; but because of this ring I remember Pallas, whom you killed: you have put very great sorrow in my heart by that. Eneas will not kill you, but Pallas avenges himself on you”. With this word he jumped forward, struck Turnus immediately with the sword which Vulcan forged, and took his

As did Virgil to Homeric epic – with a grasp of delicate Callimachean aesthetics – so does the vernacular romancer, deploy the “nutshell effect” (what Young dubs the technique, 65, 68). The authorial intervention perhaps reiterates Virgil’s synecdoche.²⁴

Abbreviation does not occur by chance, as Zumthor observed.²⁵ Biblical style and letter writing both suggested that brevity is one of the «virtues of narration» (Curtius 1963: 305, 309). Attenuation in this sense forms part of a certain medieval aesthetic.²⁶ To take it to the level of rhetoric, concision and the laconic support of *brevitas* or *breviloquium*: adornment is then lost, embellishment nullified, and like a short vs. long epic or a brief short story vis-à-vis a developed romance, compres-

head: he had avenged Pallas» (*Eneas* [Yunk]: 250). See Nelis and Polleichtner 2009: 101-13 on the «legitimate anger» of Aeneas, who delivers a «stoic blow».

²⁴ Regarding the ekphrasis of the baldric in Virgil, I cite the apt words of Virgil specialist Michael C. J. Putnam 1994: 178, 187; he observes that «[the] belt that the beautiful young Pallas, whose name implies both femininity and virginity, has worn into battle, that the handsome, prideful (and equally virginal) Turnus assumes after he has killed Pallas and the sight of which arouses Aeneas to kill Turnus in a furious rage at the epic’s end, has depicted on it one of the most violent scenes in Greek tragedy, the treacherous mass murder of forty-nine (here) nameless husbands by their equally nameless wives inspired by a vendetta of their father against his brother or by their own hatred or by both emotions. [...] Much, even about the deed itself, is left to our imagination. [...] Therefore both in theory and in practice, in the topos of ekphrasis and in the tale it tells, the description of the baldric is in certain key senses a synecdoche for the poem as a whole. In the compressed simultaneity with which it feigns the stoppage of time, it echoes those larger poetic tools, repetition and circularity, which [...] also help poetry mimic the stasis of art and which allow the poem itself, from one angle of vision, to assume the semblance of a large continuous ekphrasis. As for the tale itself, we can also see how it represents the poem as a whole». Curiously and perhaps ironically, the Old French text has a prior reference to a *baudrier/baldric* of white silk and precious stones (see Thiry-Stassin 1985: 69). See the relevant remark of Marichal 1968: 465: «Le traducteur remplace le baudrier par un anneau, sceau par lequel le chevalier authentifie ses actes, bijou personnel grâce auquel, dans la littérature, enfants, parents, amants se retrouvent après des années de séparation». Historical overview in Ward 1981; see also the influential monograph by Cherry 1992: 51 ss.

²⁵ Zumthor 1982: 3-8. Representing the diminutive challenges the pictorial artist as well as the author: cf. Stewart 1993: 52: «language describing the miniature always displays the inadequacy of the verbal». As the saying goes, «Less is Best», but yet as Horace complained famously *brevi esse laboro, obscurus fio* («When I try to be concise I become obscure»), *Ars Poetica*, vv. 25-26. See also Curtius 1963; Murphy 1974: 370-1, 373, on brevity, “miniaturizing” and conciseness in the *Rhetorica ad Herennium*.

²⁶ See now Croizy-Naquet–Harf-Lancner–Szkilnik 2011.

sion and condensation rule.²⁷ The signifier is reduced and metonymy or metaphor suggest a lesser for greater object: a round sword belt (long-winded, prolix epic) is diminished, one might almost say it is understated or feminized. Functional battle gear becomes decorative jewelry.²⁸ Curtius notes as well (400) that the *via brevitatis* represents a more modern mode, a twelfth-century turn from superfluity. Beyond this, the Old French poet, with virtuosity,²⁹ has again captured and reinvented Virgil's poem, this time with the smallest of ornamental detail: the immensity of the task to found Rome is contrasted, perhaps by means of self-referentiality and a «sublime turn» (Young 2013: 62), with the tiny finger ring.

To conclude, I return to the titillating marvels and exotica of the East and their powerful impact particularly after the first and second Crusades. But more than that, from a narrative viewpoint, perhaps our medieval author inserted these and other marvels to his retelling in order to compensate for all the classical mythology he felt obliged to suppress. A simple appeal to “Christianising” will not explain all the mythological omissions here, although many secondary deities or characters, like Aeolus, Cupid, or Allecto, Laocöon, Iarbas, or Palinurus, are elided. Similarly, the romancer eliminates Olympian councils and dreams and apparitions (Hector or Creusa). The opening of the gates of Janus' temple (signifying wartime) or the funeral games in honor of Anchises, presumably lacking meaning for a twelfth-century audience, are eliminated, as is much of the narration by the hero (Book III) of his fi-

²⁷ See especially Payen 1980: 7-23 (difficulties of genre identification).

²⁸ See Faral 1924: 85: since *amplificatio* was preferred, *abbreviatio* is infrequent in medieval vernacular texts! See further Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, in Faral 1924: 194-262, especially 218-20, *de l'abréviation* (vv. 700-732), of the seven techniques of compression, blended propositions seems most relevant here, *sensus multarum clausus in una*, v. 709: «fusion of many concepts in one, so that many may be seen in a single glance of the mind. By such concision you may gird up a lengthy theme [...]» – many hammer blows of the craftsman on the “anvil of nouns” will lead to apt concision, cf. Geoffroi de Vinsauf (Nims): 41-42. Varvaro 1967: 113-41, with attention to rhetorical matters, points out (115) how Virgil's rhetorical *ordo artificialis* contrasts with the chronological order of events in the *Enéas*, the *ordo naturalis*. See also Thomas, *Tristan* (Payen): vv. 444, 2518, *et alii*; for reminiscence of the rôle of King Mark's significant ring in the *Tristan* story, v. Corbellari 2005: 157-68.

²⁹ See Curtius 1963: 313, as well as his excursus, *Brevity as a Ideal of Style*, 487-94.

nal hours in Troy. To compensate and explain, he expands, as has been noted, upon the Judgment of Paris and Dido episodes, as well as the Venus and Mars adultery story, and the 2000-line amplification devoted to Lavine is of course infamous. In the authoritative words of W. Wetherbee, characterizing the thrust of Servius' commentary, so influential on the medieval poet,

Writing at the end of a century of polemic between pagan and Christian over the religious and philosophical significance of myth, he is content to compile different views, and places euhemeristic, naturalistic and semi-mystical interpretations side-by-side without acknowledging their inconsistencies or relative importance. At times he even seems impatient with Virgil's recourse to *fabula*, and dismisses his mythic imagery as no more than poetic license, arbitrarily and superfluously juxtaposed with more meaningful utterance.³⁰

By simply saying that the romancer substitutes human for divine intervention, or that he ignores the idea of Roman glory under Caesar Augustus may be true, from a certain point of view. But there is much more to be said indeed on the subject of audience and patronage for such a re-purposing of classical models – once one includes discussion of the *Thebes* and *Troy* romances, as well as Wace's *Roman de Brut* – all of which adaptations belonging to a related codicological grouping.

The French scholar Daniel Poirion once referred to the processes of adaptations as found in the romances and lays of Antiquity as a «re-mythologisation littéraire», apparent in «manifestations du merveilleux».³¹ And as Sir Richard Southern reminded us some thirty years earlier³² a new medieval humanism in this period, post-1050s A.D., sought

³⁰ Wetherbee 2005: 99-144 (103).

³¹ Poirion 1982: 35.

³² Southern 1970. My colleague, Maud McInerney, has offered some further comments upon reading this essay: «[...] The whispering phenomenon [...] does seem to be connected to the ideal politics of the room, though [...]. If everyone can hear everything, no secrets can be kept. In this context, the idea that Dido's chamber is an inspiration for the Roman Senate seems provocative, though I've not really got an idea of where to go from there. The thing that strikes me about the conversion of Pallas' baldric into a ring is that it's sort of the opposite of what happens to Camille's desire for loot. In the *Aeneid*, what attracts her are the soft and flowing garments of a Trojan priest, all soft and flowing (and crocus yellow, if memory serves). In *Eneas*, on the other hand, it's actually armor that she desires. Her desire for loot, in other words, is masculine, indistinguishable from that of any other warrior, interesting because in

to limit or abolish the supernatural from human concerns. Scientific knowledge was the tool for introducing a «single coherent rational view of the whole of nature, including the nature of man» (29). While perhaps hard to conceive in our modern highly-secularized and sophisticated day, God's creatures in nature possessed dignity, splendor and grandeur: the whole of creation «[...] is seen as an orderly system» (32), with humankind as its keystone.

Now, are we in the end to take the unusual crocodile description as a jest? It seems to me one explanation, given the current dearth of other possibilities. Dido's Whispering Gallery, within the context of the whole episode in "Libya", appears fraught with referentiality, given what we have learned about Henry II's hectic and highly competitive court atmosphere. And the replacement of Pallas' baldric with a small object of personal adornment also seems ironic as the romancer turns away from or at least ignores lexical precedent in the *Vie de St. Alexis* and within his own textual adaptation. We are reminded on this subject of the insightful remarks by Francis Gingras on *le merveilleux* and its consistency: «Cette hyperbolisation de la merveille est conditionnée [...] par la vocation édifiante de stratégie énonciative, la force de sa représentation n'a d'égal que la constance et la rigueur de sa résolution».³³

Strange amphibians, wonderful echoes and symbolic accessories all fit into this "butterfly"- a boundless and marvelous curiosity cabinet that is the *Roman d'Eneas* – something like Virgil in a nutshell.

Raymond J. Cormier
(Longwood University, VA, United States)

every other way (her hair!) she is so much more feminine than Virgil's heroine. The reduction of the baldric into a ring, a mere ornament rather than a functional piece of military equipment seems to work in the opposite direction. [...].

³³ Gingras 2006: 44

REFERENCES

TEXTS

- Adelard of Bath (Burnett) = Charles Burnett (ed. and trans. by), *Adelard of Bath, Conversations with his Nephew*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Adelard of Bath (Mütter) = Adelard of Bath, *Questiones naturales*, in Martin Mütter (hrsg. von), *Die Questiones naturales des Adelardus von Bath*, «Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters» 31/2 (1934).
- Cormier 1986 = *Piramus and Thisbé, Narcissus and Dané, Philomena and Procné*, in Raymond J. Cormier, (ed. and trans. by), *Three Ovidian Tales of Love*, New York, Garland, 1986.
- Eneas* (Salverda de Grave) = Jean-Jacques Salverda de Grave (éd. par), *Eneas. Roman du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1925-1929, 2 voll.
- Eneas* (Yunc) = John Yunc (trans. by), *Eneas. A Twelfth-Century French Romance*, New York, Columbia University Press, 1974.
- Geoffroi de Vinsauf (Nims) = Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, trans. by Margaret F. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (PIMS), 1967.
- Isidore of Seville (Barney) = Isidore, *Etymologies*, trans. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof, Muriel Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- John of Salisbury (Keats-Rohan) = Ioannes Saresberiensis, *Policraticus I-IV*, ed. K. S. B. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993 («Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis», 118).
- John of Salisbury (Nederman) = *Policraticus: Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, ed., trans. Cary J. Nederman, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Lucian (Harmond) = Lucian, *True History*, ed. by A. M. Harmon, London, Heinemann, 1921, 9 voll.
- Plinius, *Naturalis Historia* (Mayhoff) = *Caii Plinii Secundi Naturalis Historia libri XXXVII*, ed. Karl Fr. Th. Mayhoff, Leipzig, Teubner, 1906.
- Seneca, *Naturales quaestiones* (Corcoran) = Lucius Annaeus Seneca, *Naturales quaestiones [libri] IV-VII*, ed. by Thomas H. Corcoran, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972, vol. 2.
- Solinus (*Catalogus*) = *Catalogus Translationum et Commentariorum*, ed. Paul O. Kristeller, Ferdinand Edward Cranz, Washington (DC), Catholic University Press, 1960. VI. 71-85.

- Solinus (online) = *Caii Iulii Solini Collectanea Rerum Mirabilium*, consulted online at <http://www.thelatinlibrary.com/solinus5.html>.
- Thomas, *Tristan* (Payen) = Thomas, *Tristan. Les Tristan en vers*, éd. par Jean-Charles Payen, Paris, Garnier, 1974.
- Walter Map, *De nugis* (James–Brooke) = Walter Map, *De nugis curialium*. ed. and tr. Montague R. James, Christopher N. L. Brooke, and Roger A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983.

STUDIES

- Angeli 1971 = Giovanna Angeli, *L'«Eneas» e i primi romanzi volgari*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1971.
- Beaujouan 1982 = G. Beaujouan, *The Transformation of the «Quadrivium»*, in Benson–Constable–Lanham 1982: 463-87.
- Benson–Constable–Lanham 1982 = Robert Louis Benson, Giles Constable, Carol Dana Lanham (ed. by), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982.
- Cherry 1992 = John Cherry, *Goldsmiths*, London, British Museum Press, 1992.
- Cooper 2013 = *60-Minute* TV segment (aired 24 March 2013), featuring reporter Anderson Cooper. USA, CBS TV.
- Copeland 1991 = Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Corbellari 2005 = Alain Corbellari, *Les Jeux de l'anneau: Fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale*, in Keith Busby, Bernard Guidot, Logan E. Whalen (ed. by), *«De Sens rassis». Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam · New York, Rodopi, 2005: 157-68.
- Cormier 1987 = Raymond J. Cormier, *Humour in the «Roman d'Eneas»*, *«Florilegium»* 7 (1985): 129-44.
- Cormier 2000 = Raymond J. Cormier, review of Judith Weiss (ed. and trans. by), *Wace's «Roman de Brut». A History of the British*, *«Arthuriana»* 10, 3 (2000): 125-8.
- Cormier 2011 = Raymond J. Cormier, *The Methods of Medieval Translators. A Comparison of the Latin Text of Virgil's Aeneid with its Old French Adaptations*, Lewiston (NY), Edwin Mellen Press, 2011.
- Cox 2014 = Trevor Cox, *The Sound Book. The Science of the Sonic Wonders of the World*, New York, W.W. Norton, 2014.
- Curtius 1963 = Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. by Willard R. Trask, New York, Harper & Row, 1963.
- da Fonseca-Wollheim 2013 = Corinna da Fonseca-Wollheim, *Crops and Music, Each in Its Season. John Elliott Gardiner and Period Music*, *«New York Times»*

- 5 April 2013, *on line* at http://www.nytimes.com/2013/04/07/arts/music/john-eliot-gardiner-and-period-music.html?pagewanted=all&_r=1&, accessed 9 April 2013.
- d'Alverny 1982 = Marie-Thérèse d'Alverny, *Translations and Translators*, in Benson–Constable–Lanham 1982: 421-62.
- Croizy-Naquet–Harf-Lancner–Szkilnik 2011 = Catherine Croizy-Naquet, Laurence Harf-Lancner and Michelle Szkilnik (éd. par), *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Faral 1913 = Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des romans et contes courtois*, Paris, Champion, 1913.
- Faral 1924 = Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924.
- Gingras 2006 = Francis Gingras, *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Canada, Presses de l'Université Laval, 2006.
- Haskins 1924 = Charles H. Haskins, *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924.
- Haskins 1927 = Charles H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1927.
- Jaeger 2011 = C. Stephen Jaeger, *John of Salisbury. A Philosopher of the Long Twelfth Century*, in Thomas F. X. Noble, John Van Engen (ed. by), *European Transformations. The Long Twelfth Century*, South Bend, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011: 499-520.
- Lancaster–Bentele 2010 = Ron Lancaster, Brigitte Bentele, *Mathematical Lens: How Many Light Bulbs...?*, «The Mathematics Teacher» 104/3 (2010): 176-80.
- Le Blay 2007 = Frédéric Le Blay, *Les Crocodiles des bords du Nil. Sénèque, Questions sur la nature, IVa, II, 12-15*, «Revue des Études Latines» 85 (2007): 114-30.
- Logié 1999 = Philippe Logié, *L'Énéas, une traduction au risque de l'invention*, Paris, Champion, 1999.
- Macabies 1967 = Anne-Marie Macabies, *Que représente le Carthage d'«Eneas»? («Eneas», vv. 407-548)*, «Revue des langues romanes» 77 (1967): 145-51.
- McInerney 2013 = Maud McInerney, *in littera*, 21 April 2013.
- Marichal 1968 = Robert Marichal, *Naissance du roman*, in Maurice de Gandillac, Edouard Jeaneau (éd. par), *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Paris · The Hague, Mouton, 1968: 449-82.
- Mora-Lebrun 1994 = Francine Mora-Lebrun, *L'«Enéide» médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, 1994.

- Mora-Lebrun 2008 = Francine Mora-Lebrun, «*Metre en roman*». *Les romans d'antiquité du XII^e siècle et leur postérité (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Champion, 2008.
- Munk Olsen 1982-1985 = Birger Munk Olsen, *L'Étude des auteurs latins classiques au XI^e et XII^e siècles*, Paris, CNRS, 1982-1985, 3 voll.
- Murphy 1974 = James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1974.
- Nelis–Polleichtner 2009 = Damien Nelis, Wolfgang Polleichtner, *Emotions and the Death of Turnus in Vergil's «Aeneid» XII*, in Philippe Borgeaud and Anne-Caroline Béatrice Rendu Loisel (éd. par), *Violentes émotions. Approches comparatistes*, ed., Genève, Droz, 2009: 101-13.
- Omont 1882 = Henri Omont, *Les Sept merveilles du monde au Moyen Âge*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 43 (1882): 44.
- Pauphilet 1929 = Albert Pauphilet, *Enéas et Enée*, «Romania» 55 (1929): 195-213.
- Payen 1980 = Jean-Charles Payen, *Lai, fabliau, exemplum, roman court. Pour une typologie du récit bref au XII^e et XIII^e siècles*, in Danielle Buschinger (éd. par), *Le récit bref au Moyen Âge. Actes du colloque (avril 1979)*, Amiens, Université de Picardie · Centre d'Études médiévales, 1980: 7-23.
- Payen 1984 = Jean-Charles Payen, *L'utopie chez les Chartrains*, «Le Moyen Âge» 90 (1984): 383-400.
- Payen 1985 = Jean-Charles Payen, *L'Humanisme médiéval et la redécouverte de l'individu en Occident du XII^e à la fin du XIII^e siècle*, «Les Cahiers de Fontenay» 39/40 (1985): 95-106.
- Petit 1985 = Aimé Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, 2 t., Genève, Slatkine, 1985.
- Petullà 1968 = Rosanna Petullà, *Il «Roman d'Eneas» e l'«Eneide»*, «Filologia medioevale e umanistica» 102 (1968): 409-31.
- Poirion 1982 = Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Putnam 1994 = *Virgil's Danaid Ekphrasis*, «Illinois Classical Studies» 19 (1994): 171-89.
- Raman 1921-1922 = Chandrasekhara Venkata Raman, *On Whispering Galleries*, «Proceedings of Indian Association for the Cultivation of Science» 7 (1921-1922): 159-172.
- Sabine 1922 = Wallace C. Sabine, *Collected Papers on Acoustics*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1922.
- Seife 1997 = Charles Seife, *Curve Throws X-rays for a Loop*, «Science» n.s. 277, no. 5328 (1997): 902.
- Southern 1970 = Richard W. Southern, *Medieval Humanism and Other Studies*, New York · Evanston, Harper & Row, 1970.

- Steward 1993 = Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham (NC), Duke University Press, 1993.
- Tagliani 2013 = Roberto Tagliani, «*Et terre et fame tient por soe*» (v. 1614): *Considerazioni sul «Roman d'Eneas»*, in Alfonso D'Agostino (a c. di), *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, Milano · Udine, Mimesis, 2013: 137-66; 205-10.
- Thiry-Stassin 1985 = *Le Roman d'Enéas*, traduit par Martine Thiry-Stassin, Paris, Champion, 1985.
- Varvaro 1967 = Alberto Varvaro, *I nuovi valori del «Roman d'Eneas»*, «*Filologia e letteratura*» 13 (1967): 113-41.
- Ward 1981 = Anne Ward, John Cherry, Charlotte Gere, Barbara Cartridge (ed. by), *Rings Through the Ages*, New York, Rizzoli, 1981.
- Wetherbee 2005 = Winthrop Wetherbee, *From Late Antiquity to the Twelfth Century*, in Alastair Minnis, Ian Johnson (ed. by), *The Cambridge History of Literary Criticism. II. The Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005: 99-144.
- White 1947 = Lynn White jr., *Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages*, «*American Historical Review*» 52 (1947): 421-35.
- Witt 2012 = Ronald G. Witt, *The Two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Young 2013 = Elizabeth Young, *Homer in a Nutshell: Virgilian Miniaturization and the Sublime*, «*Publications of Modern Language Association*» (PMLA) 128/1 (2013): 57-72.
- Ziolkowski 2009 = Jan Ziolkowski, *Cultures of Authority in the Long Twelfth Century*, «*Journal of English and Germanic Philology*» 108 (2009): 421-48.
- Zumthor 1983 = Paul Zumthor, *La brieveté comme forme*, in Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano, Pamela D. Stewart (éd. par), *La nouvelle. formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du Colloque International* (Montreal, McGill University, 1982), Montreal, Plato Academia Press, 1983: 3-8.

ABSTRACT: In these pages, I deal with three “sticky bits” in the twelfth-century *Roman d'Eneas* (vv. 483-496, 534-539, and 9792-9814). These are vernacular “marvels” that have stumped concerned philologists for at least one hundred years (beginning with Edmond Faral, 1913). The first segment deals with the crocodiles found in the waters of “Libya” (i.e., Dido’s Carthage); mysteriously, they have no bowels. Next, the Capitol building in Carthage possesses special acoustics, we are told, that make distant whispers audible. Finally, Pallas’ baldric (ripped off by Turnus once he slays the youth) is changed by the anonymous Old French poet to a finger ring. I attempt to offer suggested explanations for the three non-Virgilian embellishments.

KEYWORDS: *Roman d'Eneas*, Virgil’s *Aeneid*, translation.

RIASSUNTO: In questo contributo mi occupo di tre “divagazioni” che l’autore del *Roman d'Eneas* compie rispetto alla fonte latina (vv. 483-496, 534-539 e 9792-9814), tre elementi del “meraviglioso” che hanno disorientato, per un centinaio d’anni (a partire da Edmond Faral, nel 1913) i filologi che se ne sono occupati. Il primo segmento tratta dei coccodrilli trovati nelle acque della “Libia” (ovvero, la Cartagine di Didone): misteriosamente, essi sono privi di viscere. Nel segmento successivo è descritto il Campidoglio di Cartagine, la cui speciale acustica consente – così ci dice l’autore – di ascoltare i sospiri anche a distanza. Infine, il bälteo di Pallante (sottratto da Turno nel momento in cui egli uccide il giovane) è sostituito dall’anonimo poeta antico-francese con un anello. Per ciascuno di questi abbellimenti non virgiliani, tento di offrire una spiegazione convincente.

PAROLE CHIAVE: *Roman d'Eneas*, *Eneide*, traduzione

IL VOLGARIZZAMENTO OITANICO
DELLA *NAVIGATIO BRENDANI*
NEL MS. PARIS, BNF, FR. 1553
E IL SUO MODELLO LATINO

La leggenda dell'itinerario avventuroso dell'abate Brendano nell'Oceano, narrata in latino da un anonimo irlandese della seconda metà dell'VIII secolo e oggi conosciuta con il titolo di *Navigatio Brendani*, ebbe come è noto diffusione amplissima.¹ A una tradizione diretta che conta oltre 140 manoscritti conservati, l'interesse di lettori dei più vari ambienti culturali e linguistici portò ad aggiungere una quantità sia di abbreviazioni ancora latine, sia di rielaborazioni e traduzioni vernacolari, molte delle quali di ambito romanzo. Mentre assai studiate e disponibili in valide edizioni sono versioni come quella anglo-normanna di Benedeit² o quelle di area italiana,³ meno indagato rimane il *corpus* brendaniano oitanico, che conta almeno due diversi episodi. Il primo è la versificazione della storia del santo irlandese nella seconda redazione dell'*Image du Monde* di Gosselino di Metz, piuttosto aderente al latino,⁴ la seconda è una versione prosastica anonima, ancora da chiarire nell'articolazione della tradizione e da scindersi in almeno due forme indipen-

¹ Per tutte le notizie sull'opera e sulla sua trasmissione si farà riferimento all'edizione critica recentemente pubblicata Orlandi-Guglielmetti 2014.

² Edita sulla base del ms. London, British Library, Cotton Vesp. B X (I) in Waters 1928, poi in Short-Merrilees 1979.

³ Una primitiva traduzione veneta testimoniata in più forme, edite rispettivamente da Novati 1896, poi Grignani 1975 (ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 158 inf.), Esposito 1921 (frammento del ms. Dublin, Trinity College, L.5.19), ancora Grignani 1975 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr., miscell. C2 1550, versione toscanizzata), Raugèi 1984 (ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 1513, versione "padana"), Tagliani 2014 (ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, it. 1708); e una toscana in due forme, edite da Waters 1931, poi Galy 1973 (ms. Tours, Bibliothèque Municipale, 1008), e da Marinoni 2012 (ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi 2757). Cf. Tagliani 2014: 12-7. Per i loro rapporti con la tradizione latina, cf. Orlandi-Guglielmetti 2014: ccxxviii-ccxxx.

⁴ Edita in Jubinal 1836: 105-64 sulla base del ms. Paris, BnF, fr. 1444, e in Hilka 1928: 1-49 sulla base del ms. Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 577.

denti, come suggeriscono evidenti difformità tra le testimonianze manoscritte. Ad una di tali forme, quella tramandata dal ms. Paris, BnF, fr. 1553 (risalente al 1285 circa), è dedicato il nostro studio.⁵

1. LA VERSIONE OITANICA IN PROSA

1.1. *Versioni o.1 e o.2*

La posizione isolata del ms. fr. 1553 nell'insieme della tradizione oitanica è stata presto rilevata. Del codice sono pubblicate ben due trascrizioni, la prima a cura di Achille Jubinal (1836), la seconda a cura di Carl Wahlund (1900).⁶ È quest'ultimo a distinguere due forme antiofrancesi autonome:⁷ da un lato quella del singolo testimone qui in esame, molto fedele al testo latino, dall'altro quella, evidentemente più fortunata, trasmessa da almeno diciotto copie conservate.⁸ Renata Anna Bartoli, cui si deve un primo tentativo di individuare le caratteristiche di fondo delle due versioni – per quanto possibile sulla base delle trascrizioni disponibili e dello stato delle conoscenze della tradizione latina al

⁵ Il codice è stato consultato attraverso la riproduzione digitale disponibile online in gallica.bnf.fr, da cui saranno tratte anche le citazioni seguenti.

⁶ Jubinal 1836: 57-104; Wahlund 1900: 2-101 (cui segue la trascrizione del ms. fr. 1716 della Bibliothèque Mazarine, cf. *infra*). Il riscontro diretto sul manoscritto ha mostrato la minore affidabilità della prima, mentre assolutamente accurato risulta il lavoro di Wahlund.

⁷ *Ibī*: xxv-xliv.

⁸ I manoscritti al momento censiti sono: Besançon, Archives Départementales du Doubs, 6, ff. 1r-2v (frammento, sec. XIV); Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 9225, item 47 (sec. XIV), e 10326, ff. 189r-203v (sec. XIII); Chantilly, Musée Condé, 456 (sec. XIV); Ex Cheltenham, Phillipps 3660 (proprietario italiano ignoto dopo la vendita presso Sotheby's nel 1972); London, British Library, Add. 6524, ff. 129r-137v (sec. XIV), e Add. 17275, ff. 262r-269v; Oxford, Queen's College, 305, ff. 148r-159r (sec. XV, secondo quarto); Paris, Bibliothèque Mazarine, fr. 1716, ff. 36r-43v (mutilo in sede iniziale e finale, sec. XIII *ex*); Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 183, ff. 28r-29v (sec. XIII), fr. 413, ff. 189v-198v (sec. XV), fr. 423, ff. 56r-62v (sec. XIV), fr. 6447, ff. 204r-211r (sec. XIII), fr. 13496, ff. 248r-259v (sec. XIII), fr. 17299, ff. 182r-194v (sec. XIII), fr. 23117, ff. 253r-262r (sec. XIII/XIV), n.a. fr. 10128, ff. 186r-200r (sec. XIII), n.a. fr. 23686, ff. 53v-96r (sec. XIII). Cf. Burgess–Strijbosch 2000: 53-4 (dove l'ultimo dei codici elencati è però erroneamente segnato fr. 23686 e datato al XII secolo).

tempo –, assegna loro rispettivamente le sigle *o.1* e *o.2*.⁹ Il testo del ms. fr. 1553 (*o.1*) consiste in una traduzione molto letterale della *Navigatio Brendani*, nel dialetto tipico del nord-est della Francia, da datarsi secondo Jubinal alla fine del XII secolo.¹⁰ La forma *o.2* sarebbe invece stata realizzata nel XIII secolo, in un dialetto franco-piccardo, con un metodo traduttivo meno fedele e letterale rispetto a *o.1*; talvolta vi sono presenti alcune inesattezze, palesi errori di traduzione e di interpretazione, o oscurità di senso, caratteristiche che potrebbero testimoniare una certa fretteolosità o essere la spia di un tentativo poco riuscito di rielaborazione del testo da parte del volgarizzatore.¹¹

1.2. *Il manoscritto fr. 1553*

Il manoscritto fr. 1553 (*olim* 7595),¹² pergameneo, è di più mani e presenta miniature e lettere istoriate e decorate. Si tratta di un'ampia miscellanea di opere in antico francese, in parte esito di volgarizzamenti. La prima sezione, fino al f. 254 compreso, contiene testi in poesia; i ff. 255r-287v sono invece costituiti da due quaternioni in prosa, entro i quali si inserisce anche il racconto del viaggio di Brendano. Seguono altri scritti in rima. I ff. 435r-436v presentano una grafia più minuta e differente rispetto allo stile delle altre scritture, segno forse di un'interpolazione successiva. Il lavoro di trascrizione sembra essere stato svolto in maniera autonoma e indipendente dai vari copisti, ma secondo un progetto che pare unitario. Per quanto riguarda la collocazione temporale,

⁹ Bartoli 1993: 331-3.

¹⁰ Per spiegare le anomalie rispetto ai rami noti della trasmissione latina, Bartoli non escludeva la possibilità che il volgarizzatore oitanico avesse attinto a più di un codice nel corso della traduzione, operando una contaminazione di lezioni. Si dimostrerà qui come, in realtà, le varianti principali del testo oitanico siano attribuibili nella maggior parte dei casi a un singolo modello latino. Le altre peculiarità del testo volgare classificate da Bartoli come banalizzazioni o errori rispetto al dettato in lingua originale si sono per lo più confermate tali.

¹¹ Nella sua edizione, Wahlund affermava di aver individuato il modello latino di questa seconda versione nel ms. Paris, BnF, lat. 15076, da lui trascritto a fronte del testo francese del codice della Mazarine: in verità uno studio fondato dei rapporti con la tradizione latina resta ancora da affrontare, sulla base della ben più ampia conoscenza attuale di quest'ultima.

¹² Per una descrizione più approfondita e l'elenco delle opere cf. Wahlund 1900: xxxiv ss.

al f. 323v si trova una sottoscrizione che riporta la data del 1285; essa si riferisce alla singola opera (*Li Romans de Witasse le moine*), ma se è corretta l'interpretazione unitaria del volume la *datatio* dovrebbe riflettersi anche sulle altre sezioni.

Il volgarizzamento della storia di Brendano occupa i ff. 254r-287v ed è vergato su due colonne, in una gotica libreria di piccolo modulo ma ben leggibile. Il testo si apre con una grande lettera B miniata, all'interno della quale sono rappresentati san Brendano e i suoi confratelli a bordo del *curach*, la tipica imbarcazione irlandese usata dai monaci per i sette anni di navigazione. Lettere paragrafali di colore differente e di modulo maggiore parrebbero indicare una divisione del testo in capitoli, che non corrisponde però a quella riscontrabile in esemplari latini.¹³

2. INDIVIDUAZIONE DEL MODELLO LATINO

Obiettivo del presente contributo è indagare il comportamento del traduttore e verificare la sua effettiva fedeltà nei confronti del modello alla luce del confronto con l'intera tradizione latina, oggi praticabile grazie all'apparato critico dell'edizione di Giovanni Orlandi e Rossana Guglielmetti, che dà conto – nella forma completa ancora inedita – di tutte le varianti dei 141 manoscritti attualmente noti.¹⁴ Su tale base diviene infatti possibile individuare il preciso ramo dello stemma della *Navigatio* latina entro il quale l'esemplare tradotto deve collocarsi: un esemplare, come vedremo, che va ad arricchire lo stemma stesso, poiché risulta essere il gemello perduto di uno dei testimoni conservati. Chiarito questo, diventa più esattamente apprezzabile anche l'effettiva distanza tra punto di partenza e punto d'arrivo, vale a dire il margine di libertà che il volgarizzatore si concesse.

¹³ La ripartizione in capitoli oggi in uso fu introdotta da Selmer 1959; la più recente edizione Orlandi–Guglielmetti 2014 aggiunge un'ulteriore suddivisione in paragrafi, cui si farà riferimento nelle citazioni dei passi che seguiranno, da essa tratti.

¹⁴ Come annunciato nell'edizione del 2014, sarà l'*editio maior* di prossima pubblicazione ad accogliere l'apparato critico integrale.

2.1. *Il rapporto con il ms. Laon, Bibliothèque Municipale, 345*

Il confronto fra testo critico latino e traduzione oitanica ha messo in luce innanzitutto come le principali innovazioni riportate da quest'ultima fossero caratteristiche di un preciso gruppo di codici latini, siglato γ^7 . Esso appartiene a una delle cinque famiglie discendenti dall'archetipo della tradizione, γ , testimoniata a partire dall'XI secolo prevalentemente in area francese, che conta complessivamente 36 esemplari conservati.¹⁵ Il gruppo si distingue per un alto grado di intervento volontario sul dettato, volto a un affinamento della lingua e dello stile, che si traduce spesso nella riformulazione di intere frasi: circostanza che offre numerose, chiare prove della parentela con il nostro testo.

Elenchiamo a titolo di esempio alcune delle varianti significative che accomunano γ^7 e il volgarizzamento, a confronto con il testo critico:

I 33 Abba, novimus quia fuistis in paradiso Dei; spatium maris, ubi est ille paradisus, ignoramus. Nam saepe [...] spatium... ignoramus *om.* γ^7
Sire abbes nous avons seut que vous fustes ou paradys diu. Car nous [...]

VI 16 Tunc sanctus Brendanus cum suis fratribus secuti sunt canem usque ad oppidum.
sanctus... fratribus *om.* γ^7
[...] et sivirent le chien dusques au chastel.

IX 5 Perambulantes autem illam insulam, invenerunt [...] perambulantes... insulam *om.* γ^7
Il trouverent [...]

IX 16 Finitis omnibus et allatis navi, dixit ad sanctum Brendanum praedictus vir [...] finitis... navi] allatis autem ad navim copiis γ^7
Quant habondanches de choses furent a le nef aportees [...]

XI 4 [...] praecepit sanctus Brendanus ut navim per funes contra alveum fluminis traxissent quantum plus potuissent.
quantum plus potuissent *om.* γ^7
[...] li sains hom leur commanda k'il traissent le nef par cordes contre le chanel dou fleuve.

¹⁵ Cf. Orlandi–Guglielmetti 2014: clxx-clxxv.

XI 5 Erat autem illud flumen tam latum sicut et latitudo illius navis. Praedictus pater sedebat in navi; et ita fecerunt per spatium unius miliarii usque dum ad fontem venerant eiusdem fluminis.

praedictus... dum] traxerunt autem navim unius spatio miliarii donec sancto viro intus sedente γ^7

Li fleuves estoit de si grant largeche de com grande li nes estoit. Il traissent le nef l'espasse d'une liue dusqu'adont k'il vinrent a le fontaine de che flueve et entues estoit li sains hom.

XII 8 Filioli, nolite peragere illicitam rem sine licentia [...]

rem] nichil sumatis *add.* γ^7

Biau fils ne voellies mie faire chose que vous ne debes faire ne prendes nule chose sains coingie [...]

XV 8 [...] magnificans Deum et osculans pedes singulorum, incipiens a sancto patre usque in novissimum, dicens [...]

incipiens... novissimum *om.* γ^7

[...] loant diu et baisoit les pies de chascun et disoit [...]

XX 1 Sanctus Brendanus cum suis nautoribus non post multos dies viderunt Insulam praedictam Familiae Ailbei, ibique natalem Domini celebravit cum suis fratribus. His perfinitis diebus festis venerabilis pater [...]

sanctus... fratribus] in insula autem familie ailbei celebrant nativitatem γ^7

festis *om.* γ^7

venerabilis pater] Brendanus γ^7

En l'isle celebrient les maisnies Albei le nativite nostre signor. Ces choses faites en certains iors Sains Brandains [...]

XXI 5 [...] ut celebrasset cum silentio suam missam, ne bestiae audissent ac elevassent se ad persequendos servos Christi.

audissent ac elevassent se] audito peregrino γ^7

Christi] concitarentur *add.* γ^7

[...] k'il cantast le messe bas quel es bestes par l'estraïne oie ne fuissent emeutes a iaus werijer.

XXV 14 Postea et antea crucior in profundo inferni cum Herode et Pilato et Anna et Caipha.

postea... inferni] ceteris diebus et noctibus in inferno crucior γ^7

Tous les autres iours et toutes les autres nuis sui iou tormentes en infier avoes Herode et Pylate Anna et Chaypha.

Vi sono, inoltre, numerose altre innovazioni del testo francese che riconducono a un preciso codice fra quelli che formano il gruppo latino, il ms. Laon, Bibliothèque Municipale, 345 (La, secondo il sistema di sigle dell'edizione latina). Copia pergamenacea risalente al XIII secolo e

proveniente da Vauclair, esso tramanda ai ff. 1r-49v la *Vita s.s. Barlaae et Iosafat* (BHL 979),¹⁶ ai ff. 50r-65v la *Navigatio sancti Brendani*, ai ff. 66r-84v la *Vita s. Mariae Oigniencensis* di Jacques de Vitry (BHL 5516).¹⁷ La maggior parte delle aggiunte, lacune e altre varianti presenti nel testo del ms. fr. 1553 e non riconducibili a γ^7 sono infatti presenti anche in La e ne costituiscono lezioni singolari entro la tradizione latina. Eccone alcuni esempi:

I 3 Cumque interrogatus esset multis sermonibus a praedicto sancto patre [...] multis sermonibus *om.* La
Com il fust demandes dou devant dit saint pere [...]

I 29 [...] nescimus in quam, et ibidem demorari aliquando unum mensem, aliquando duas ebdomadas seu unam ebdomadam vel plus minusve. aliquando unum mensem *om.* La
[...] mais nous ne savons en quele il demouroit a le fie II semaines ou une ou plus ou mains.

I 30 Nolite, fratres, putare aliquid nisi bonum. Vestra conversatio procul dubio est ante portam paradisi. aliquid] aliquando La
conversatio] consumatio La
procul dubio *om.* La
Biau frere ne voellies mie auchune fie cuidier fors que bien vo fins est devant le port de paradys.

I 36 [...] ut redirem ad cellam meam, ad quam iturus ero cras. cellam] insulam La
[...] pour aler a m'isle ou iou devoie l'endemain aler.

VI 8 [...] acceperunt vascula ut aliquid de aqua potuissent sumere [...] vascula *om.* La
present in tel maniere k'il peussent auchune chose de prendre de cele eue [...]

IX 7 Fratres vero festinabant, secundum mandatum viri Dei, ad gregem; qui statim acceperunt de grege unam ovem. fratres... statim] illi La
Il present dou foc une brebis [...]

¹⁶ È da notare come quest'opera, molto diffusa, compaia volgarizzata nello stesso ms. fr. 1553, ai ff. 198r-254v.

¹⁷ Cf. *Catalogue général Départements* 1849: 190-1.

X 12 Deus enim revelavit mihi hac nocte per visionem sacramentum huius rei [...]
 hac nocte *om.* La
 per visionem *om.* γ⁷
 Car nostre sire a revele a mi le secre de ceste chose [...]

XI 8 [...] arbor mirae latitudinis in girum, non nimis altitudinis [...] nimis altitudinis] magnitudinis alte La
 [...] uns arbres de mervilleuse largeche mais n'estoit mie de haute grandeche [...]

XVI 32 [...] herbas ac radices ad suum opus colligere [...] opus] usum iussit La
 [...] les herbes et les rachines commanda a queillir a sen oes [...]

XXII 19 Cum autem transierunt quoddam foramen, posuerunt arborem et vela in altum [...] foramen] flumen La
 Com il eurent trespasse I flueve il misent lor arbe et leur voiles [...]

È evidente come fra il manoscritto La e il volgarizzamento oitanico intercorra uno stretto legame di parentela; per di più, esso proviene dall'abbazia di Vauclair, località del Nord-Est della Francia, ossia l'area cui rimanda la patina linguistica del volgarizzamento stesso.

L'esame testuale, tuttavia, evidenzia anche varie innovazioni caratteristiche di La che al contrario non sono condivise dalla versione oitanica e portano quindi a escludere con sicurezza una dipendenza diretta di quest'ultima dal manoscritto latino. Fra queste, lacune e altri guasti che il traduttore non avrebbe mai potuto sanare correttamente *ex ingenio*, né spesso percepire come tali, poiché lasciavano un dettato accettabile (il che rende assai improbabile anche il ricorso a un esemplare secondario così da emendare il modello primario per contaminazione).

Di nuovo, presentiamo i casi più significativi:¹⁸

IX 21-22 [...] quomodo potuissent oves esse tam magnae sicut ibi visae sunt: erant enim maiores quam boves. Cui ille dixit: [...] sicut... dixit] respondit La

¹⁸ Frequenti anche, ma non decisive in sé per la dimostrazione della non dipendenza se considerate singolarmente, sono innovazioni di La non condivise quali scambi *nos/vos*, o versetti biblici completi in oitanico ma lacunosi in La: simili difformità di comportamento potrebbero anche essere interpretate come eventi di ripristino casuale o complementi a memoria.

[...] par quel maniere les brebis pooient estre si grandes que'eles son vues la: eles estoient plus grandes de bues. A chius dist: [...]

XI 19 [...] tantum alienavit nos a consortio aliorum qui steterunt.
aliorum] illorum La
[...] tant il nous a il entrechangie de le compaignie des autres ki i furent.

XI 43 Accepta benedictione sancti patris reversus est in locum suum.
patris] homo *add.* La
Apries ces parolles quant il eut pris le beneichon dou saint pere est revenus en sen liu.

XV 33 Post septem annos, antecedentes magna ac diversae periclitaciones, vobis invenietis Terram Repromissionis Sanctorum [...]
antecedentibus magnis et diversis periculis γ^7 : *om.* La
Et apries les VII ans vous avenront molt de peril et divers et troveres la tierre de le repromission de sains [...]

XVI 6 [...] antecedeabant undae mirae altitudinis usque ad navim dumtaxat.
mirae altitudinis] magnitudinis La
[...] les ondes d'esmervilleuse hauteche aloient devant li dusques a le nef.

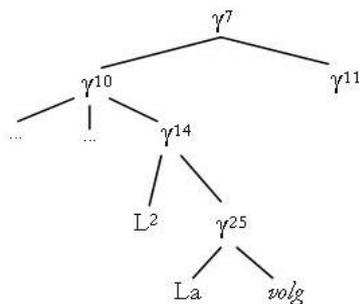
XVII 6 [...] tamen cooperta scaltis albis et purpureis.
scaltis *om.* La
[...] nequedenques estoit ele couviert de blanques escales et vermelles.

XXVI 8 Erat autem parva et nimis rotunda illa insula quasi unius stadii.
rotunda *om.* La
Cele isle estoit molt petite et reonde aussi que d'un estage.

2.2. *Stemma del gruppo comprendente il volgarizzamento*

Se dunque da un lato il volgarizzamento risulta evidentemente imparentato con il ms. La, ma dall'altro non può dipenderne, la spiegazione più plausibile appare l'esistenza di un modello comune a entrambi, antigrafo sia della copia latina, sia del volgarizzamento trasmesso nel ms. fr. 1553: questo esemplare perduto sarà responsabile di tutte le innovazioni condivise, mentre quelle del solo La saranno da ritenersi suoi guasti singoli. Di conseguenza, nello stemma latino andrà inserito un ulteriore testimone entro il gruppo γ^7 : precisamente, un interposito fra l'antigrafo comune a La e al codice gemello London, British Library, Harl. 3958 (in

sigla L²),¹⁹ antigrafo già presente nello stemma come γ^{14} , e La stesso. Questo nuovo snodo, in linea con il sistema di sigle dell'edizione, prenderà il nome di γ^{25} .²⁰



Grazie all'analisi del volgarizzamento, dunque, anche l'articolazione della trasmissione latina può arricchirsi di un passaggio che era divenuto invisibile.

3. L'OPERATO DEL TRADUTTORE

Il confronto fra il modello latino così precisato e la traduzione oitanica ha messo in luce una quasi totale corrispondenza, confermando e consolidando il giudizio già espresso dagli studiosi sopra citati di una notevole fedeltà della versione volgare all'originale. Su questa base diviene possibile andare oltre nella valutazione del comportamento del traduttore, naturalmente dopo aver considerato l'ulteriore elemento di interferenza introdotto dall'intervento dell'ultimo soggetto coinvolto, il copista responsabile dello specifico esemplare che tramanda il suo lavoro.

¹⁹ Manoscritto pergameneo datato fra XII e XIII secolo e proveniente da Sainte-Marie de Fontfroide (Languedoc), tramanda nella prima unità codicologica il frammento finale della *Vita s. Alexis* (BHL 287, f. 1r-v), di nuovo la *Vita ss. Barlaae et Iosafat* presente anche in La e, volgarizzata, nel codice francese in esame (ff. 2r-103v), quindi la *Navigatio* (ff. 103v-121v): cf. Nares–Horne 1808: III, 98.

²⁰ Cf. per lo stemma, del quale si riporta qui sotto solo lo stralcio pertinente opportunamente modificato, l'edizione Orlandi–Guglielmetti 2014: ccxliii.

3.1. *Il comportamento del copista*

È necessario escludere fin da principio l'ipotesi che l'opera di traduzione dal latino all'oitanico sia avvenuta direttamente sul ms. fr. 1553. Nel testo di questo si riscontrano infatti numerosi errori che un traduttore competente, come mostra di essere l'artefice del volgarizzamento, non avrebbe mai potuto commettere. Bisogna perciò presupporre l'esistenza di un diverso originale, rispetto al quale il copista introduce innovazioni dovute perlopiù a distrazione.

Alcuni degli errori a lui ascrivibili investono riferimenti temporali e in generale determinazioni numeriche, come i seguenti:

I 36 Post vero quadraginta [*ma si pensi alla forma dei codici, XL*] dies, accepta beneditione [...]
Apries el iour quant nous eusmes rechut beneichon [...]

II 1 Igitur sanctus Brendanus, de omni congregatione sua electis binis fratribus septem [...]
Apries chou esliut sains Brandains VII des freres de se congregation [...]

La riduzione a sette dei confratelli con cui San Brendano intraprende il suo viaggio, in realtà, è una svista frequente anche all'interno della tradizione latina. Non è tuttavia facilmente spiegabile come omissione del modello latino o del traduttore oitanico, in quanto poche parole dopo il numero di quattordici è riportato in maniera corretta.²¹

In altri passaggi, come i due che seguono, alcune parole vengono tralasciate, compromettendo il senso della frase. Si tratta di lacune che non si possono perciò imputare al traduttore:

VI 13 Cum vero omnes ascendissent de navi et stetissent foris in terra [...]
Quant il furent tout de le nef et fuissent en le terre [...]

XXV 33 Non habebitis potestatem inde, neque princeps vester, sed potestas Dei erit.
Vous n'ares mie cele poissanche, ne vos prinches, car li volentes iert.

In un caso, nel testo oitanico compare una parola priva di senso:

²¹ Più difficile dire se la mancanza di una traduzione per *omni* sia omissione del copista o scelta volontaria del volgarizzatore. Sono diversi i casi di piccole omissioni che non modificano di fatto il senso della frase e si prestano dunque a entrambe le interpretazioni.

IX 20 [...] contra occidentalem plagam, quae vocatur Paradisus Avium [...]
 [...] encontre occident qui est apielee Paradyssannum [...]

Probabilmente il copista non riusciva a capire che cosa fosse scritto nel modello da cui stava trascrivendo, dove il toponimo doveva essere conservato in latino, e ha riportato in successione le lettere che credeva di distinguere.

Il testo francese, inoltre, modifica leggermente alcuni nomi propri rispetto alla tradizione latina (ma si tratta in questo caso di varianti di minor peso, data la facilità con la quale l'onomastica subisce innovazioni in fase di copia):

X 13 [...] qui habet nomen Iasconius.
 [...] qui a non Jaconius.

XI 54 [...] Invenietis quoque insulam post tres menses quae vocatur Insula
 Familiae Ailbei.
 [...] Et trouveres une isle apries VIII iours qui est apielee familie Alibei.

Dall'analisi emerge il profilo di un copista mai invasivo, che evita innovazioni volontarie e trascrive fedelmente, benché senza troppa attenzione al testo che sta vergando. Alle sviste di cui per distrazione punteggia la copia non ritorna neppure a porre rimedio con una rilettura, che gli avrebbe permesso di accorgersi delle discrepanze introdotte, spesso facilmente correggibili. Nessun'altra mano provvede a emendare il testo neanche in una fase successiva.

3.2. *Il comportamento del traduttore*

Una volta ricondotti alla loro origine i fenomeni testuali dovuti a monte al modello latino e a valle al copista del volgarizzamento, è possibile tentare una valutazione dell'operato del traduttore. In alcuni passaggi egli sceglie una resa estremamente letterale, che riproduce la stessa struttura e quasi gli stessi suoni della frase latina:

I 5 [...] Indica nobis verbum Dei atque refice animas nostras de diversis miraculis quae vidisti in oceano.
 [...] demoustre nous le parolle Diu et refai nos ames de divers miracles que tu as veus en le mer.

XII 70 Quomodo potest in corporali creatura lumen incorporale corporaliter ardere?

Comment puet en corporeil creature lumiere incorporeus ardre corporelement?

Questo calco esatto, a discapito spesso dell'eleganza del testo, si riscontra in percentuale molto elevata nei discorsi diretti e nelle descrizioni dei luoghi visitati da Brendano. Il fatto può apparire singolare, soprattutto se si considerano l'enorme diffusione del testo, la varietà delle versioni latine e vernacolari che ne sono derivate e la tendenza della maggior parte dei traduttori e copisti a cambiare e "personalizzare" il dettato e più volte anche l'intreccio della storia. È arduo d'altro canto giudicare quanto tale fedeltà sia o meno insolita in assoluto, in un insieme di prassi vario come quello delle traduzioni medievali. Come riassume Gianfranco Folena:

La molteplicità di situazioni del tradurre è fortissima, nel Medioevo, in rapporto ai livelli linguistici, sia cioè che la lingua di partenza sia il latino oppure un volgare, e in rapporto ai livelli culturali e ai generi letterari, testi religiosi e didattici, giuridici, storici e poetici. [...]. Di fronte a tale varietà di situazioni si capisce come manchi in sostanza nel Medioevo una nozione unitaria del tradurre.²²

Probabilmente è proprio nel genere letterario quale lo percepiva il volgarizzatore, che di fronte alla poliedrica natura della *Navigatio* deve aver sentito come prevalente l'aspetto religioso, la chiave per intendere le sue scelte traduttive. Come ricorda Cesare Segre, a proposito del comportamento dei volgarizzatori medievali di scritti agiografici:

Quando poi il testo ha una trama narrativa [...], il volgarizzatore si sente quasi del tutto libero [...]. Ma la libertà è minore se la narrazione è di carattere agiografico. V'è un rispetto sostanziale maggiore [...]. Le opere di edificazione crearono una tendenza stilistica con una sua chiara fisionomia, che non aspira all'effetto, ma all'attenzione.²³

Se si guarda in particolare all'area francese, è noto come, mentre le versioni degli *auctores* classici tendono a una più libera rielaborazione, si riservi una maggiore fedeltà alle opere mediolatine, specialmente quelle «di consumo e varia divulgazione con scarso o nessun impegno lettera-

²² Folena 1991: 13-4.

²³ Segre 1964: 27-8.

rio», tra le quali appunto «innumerevoli vite di santi». ²⁴ Il volgarizzatore oitanico della *Navigatio* potrebbe dunque aver ricercato una traduzione il più letterale e fedele possibile al modello latino perché vi vedeva uno scritto di carattere soprattutto agiografico, prima e più che una narrazione fantastica suscettibile di interpolazioni personali (a differenza di come la intese la maggior parte degli altri volgarizzatori).

Si è accennato a come taluni particolari omessi, che riguardano dettagli non fondamentali per la comprensione della storia, possano dipendere sia da errori di copia, sia da una volontà di semplificare del volgarizzatore. Più interessante è come questi reagisca a passaggi in cui nel testo latino si trovano espressioni ambigue o difficili. In questi contesti il traduttore omette l'espressione in questione per aggirare il problema, oppure la banalizza o ricorre a un giro di parole; si tratta dei pochi casi in cui inserisce varianti di propria iniziativa:

IV 3 [...] fecerunt naviculam levissimam, costatam et columnatam ex ivo,²⁵
sicut mos est in illis partibus [...]
[...] fisent une nachiele tres legiere costue et a coulombes de dehors, si com
il est coustume en ces parties [...]

XXII 15 Quarto autem die invenerunt calicem de genere conopei et patenam de colore columnae, iacentes in quadam fenestra in latere columnae contra austrum.

Au quart iour trouverent I calisse de le maniere dou cincelier et le platine de le couleur de le coulombe encontre le vent.²⁶

²⁴ Segre 1995: 272-4, dove si citano anche le versioni del *Physiologus*, di diversi lapidari, di Pietro Alfonsi, della lettera del Prete Gianni, dell'*Elucidarium* di Onorio e della leggenda di Barlaam e Iosaphat. A proposito di quest'ultima, ad esempio, tradotta più volte sia in versi sia in prosa, l'editore della forma prosastica trädita dal ms. Vaticano Reg. lat. 660 (fine XIII sec.), giudicata indipendente dalle altre, segnala perfino la conservazione di vocaboli latini e ortografie latinizzanti: Mills 1973: 12-3. Sarà invece con le versioni di Vegezio e Boezio (tra le altre) di Jean de Meun che la Francia accoglierà anche per i classici la pratica già viva in Italia della «traduzione didattica in prosa» (come la definisce Folena 1991: 21) in luogo del rifacimento poetico. Cfr. in proposito anche Segre 1963.

²⁵ Nel manoscritto La, e probabilmente anche nel suo antigrafo γ^{25} , si leggeva *ex vno* (mentre L² congettura su questa base *ex vimine*): parola priva di significato che potrebbe aver indotto il traduttore oitanico alla modifica.

²⁶ Il testo oitanico non traduce «iacentes in quadam fenestra in latere columnae»: ma si tratta di un'omissione già avvenuta nella famiglia latina γ^7 .

Le evidenti differenze potrebbero essere nate come reazione del traduttore francese di fronte alla difficoltà di alcune espressioni del testo latino, di cui non conosceva con precisione il significato.

Gli esempi sotto proposti riguardano invece casi in cui il traduttore oitanico ha inserito personali aggiunte, probabilmente per spiegare o precisare un concetto che, altrimenti, sarebbe risultato poco chiaro se reso letteralmente:²⁷

XI 47 Accipite de isto fonte vestra vascula plena et panes siccos quos potestis observare in alium annum.

Prendes vos vaissiaus tous plains de ceste fontaine et pains ses c'est bes-cuit que puissies warder en l'autre en.

XXI 12 Tamen non appropinquabant naviculae sed longe lateque natabant, et ita huc atque illuc [...]

[...] et n'aprochoient ne tant ne quant a le nef mais ains aloient lonc en noant cha et la [...]

In altri passaggi, come i seguenti, è verosimile che il volgarizzatore abbia frainteso l'accezione opportuna di termini latini (*solitarius* e *gravitas*) nel contesto:

I 7 [...] confugit a facie mea et voluit esse solitarius.

[...] se departi de devant mi et iestres curieus.

XII 35 [...] et fratres unanimiter cum magno silentio et gravitate levaverunt se a mensa [...]

[...] li frere se leverent tout ensemble par grant silenche et par pesantume de le tavle [...]

²⁷ Un procedimento del genere, che alla traduzione esatta e letterale del latino affianca talvolta semplificazioni e chiarimenti per venire incontro ai lettori, si riscontra ad esempio nella versione antico-francese dell'*Elucidarium* di Onorio: cfr. Türk 2000: 53-87, ove si descrivono criteri e obiettivi traduttivi della prima delle cinque forme note. L'editrice lascia aperto il giudizio sull'identificazione del pubblico di riferimento, che Lefèvre 1954: 286 riconosceva in una «élite laïque, trop peu instruite pour comprendre le latin et qu'une certaine distinction d'esprit poussait à désirer recevoir une formation intellectuelle, morale et religieuse par le contact direct avec des livres qu'elle pouvait lire ou se faire lire». Un pubblico che in qualche misura potrebbe corrispondere a quello cui si rivolgeva il nostro volgarizzatore, come diremo.

La resa di *li dyables* per *Leviathan*, infine, rientra nei casi di banalizzazione del testo rispetto al modello originale:²⁸

XXV 11 Ibi est Leviathan cum suis satellitibus.
La est li dyables et si sergant.

Nel complesso l'artefice del volgarizzamento appare dotato di una buona conoscenza del latino, che gli consente una traduzione estremamente letterale e precisa, pressoché priva di errori. Quando giudica preferibile riprodurre la frase in modo meno aderente, riesce inoltre a trovare un'efficace espressione corrispondente in oitanico, come accade ad esempio per determinazioni temporali relative alle ore della giornata, presenti con una certa frequenza nel corso del racconto e adattate, laddove possibile, al sistema non liturgico di calcolo del tempo:

IX 19 [...] et cras usque in sextam horam.
[...] et demain dusques a midi.

XI 29 [...] usque ad tertiam vigiliam noctis.
[...] dusque a mienuit.

Quando invece la sua lingua non ha un'alternativa lessicale riporta le ore così come sono espresse nel modello latino:

XV 21 [...] missas Deo offerebant usque ad tertiam horam.
[...] une messe²⁹ dusques a l'eure de tierche.

XVII 20 [...] ad tertiam alios tres [...]
[...] a tierche les autres trois [...]

Il volgarizzatore si mostra altresí attento e interessato al testo sul quale sta lavorando; è infatti in grado di accorgersi di alcune lacune del manoscritto latino e di proporre integrazioni congetturali:

XIII 10 [...] in alios quoque duorum dierum <et noctium>,³⁰ in reliquos vero unius diei et noctis [...]
[...] li autre II iors et II nuis, et li autre I iour et I nuit [...]

²⁸ Cf. in proposito Bartoli 1993: 333.

²⁹ Il passaggio al singolare potrebbe essere attribuibile al copista, ma anche dipendere da una volontà innovativa del traduttore.

³⁰ L'integrazione è degli editori, a fronte di una lacuna già d'archetipo: cf. Orlandi–Guglielmetti 2014: cxvii.

XI 19 Poenas non sustinemus: praesentiam Dei possumus videre [...]
 Nous ne souffrons nule painne mais le presenche diu ne poons nous veir [...]

Questo ultimo caso è particolarmente interessante per il ragionamento teologico che presuppone. La stessa tradizione latina non è concorde, ma il gruppo cui appartiene il modello usato dal volgarizzatore non riporta la stessa lezione dell'oitanico, bensì quella esatta, senza *non*. Il traduttore, come accadde anche a diversi copisti latini, deve aver creduto di trovarsi di fronte a una lacuna, in quanto si sta parlando di spiriti definiti in qualche modo peccatori e coinvolti nella caduta di Lucifero, ai quali poteva apparire insostenibile sul piano dottrinale che fosse ugualmente concessa la visione di Dio.³¹

Tendenzialmente il volgarizzamento non propone un “aggiornamento” del testo al proprio tempo, assai diverso rispetto a quello in cui la *Navigatio* era nata. Tra i pochi casi in cui ciò avviene, la definizione dell'eremita Paolo del cap. XXVI: chiamato *miles Christi* nel testo latino, nel testo oitanico diventa – secondo l'abituale resa francese – *chevaliers iesu crist*, appellativo tipico della cultura tardo-cortese cristianizzata, influenzata dall'esperienza delle crociate, e in particolare del linguaggio romanzesco. Questo contesto potrebbe corrispondere all'ambiente in cui il traduttore oitanico realizzò la propria opera.³² Si può immaginare, per come si pone al servizio del testo ricevuto, che egli si sia impegnato nella traduzione non mosso da ambizioni letterarie individuali, ma per permettere di leggere una storia celebre e dotata di fascino sia narrativo sia spirituale anche a chi, nel XIII secolo, non era in grado né desideroso di misurarsi con il latino. Se è vero che la lingua della *Navigatio* è un latino volgareggiante, ben più accessibile di quello classico, e lo stile piano e lineare, simile a quello della Bibbia, tuttavia, in un'epoca in cui gli idiomi volgari stavano prendendo il sopravvento, poteva non essere più immediatamente comprensibile e soprattutto non incontrare i gusti di lettura del nuovo pubblico cui il traduttore destinò i suoi sforzi.

Giulia De Martino, Rossana Guglielmetti
 (Università degli Studi di Milano)

³¹ Sulla complessa questione dello statuto degli spiriti del cap. XI, vaganti nell'aria nei giorni feriali e incarnati in uccelli candidi nei periodi festivi, quando li incontrano Brendano e i suoi monaci, cf. *ibi*: lxxvii-lxix.

³² Così suggeriva Bartoli 1993: 332-3.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Esposito 1921 = Mario Esposito, *Un fragment de la «Navigatio Sancti Brendani» en ancien venicien*, in Id., *Mélanges philologiques: textes et études de littérature ancienne et médiévale*, Firenze, chez l'auteur, 1921: 22-8.
- Galy 1973 = «*Navigatio sancti Brendani*». *Édition critique de la version italienne contenue dans le MS 1008 de la Bibliothèque Municipale de Tours*, éd. par Jacqueline Galy, Nice, Université de Nice, 1973, 2 voll. [Tesi di Dottorato inedita].
- Grignani 1975 = *Navigatio sancti Brendani: la navigazione di San Brandano*, a c. di Maria Antonietta Grignani, Milano, Bompiani, 1975 [1992², 1997³, 2004⁴].
- Hilka 1928 = *Drei Erzählungen aus dem didaktischen Epos «L'Image du Monde» (Brandanus - Natura - Secundus)*, hrsg. von Anfon Hilka, Halle, Niemeyer, 1928.
- Jubinal 1836 = *La «Légende latine de S. Brandaines», avec une traduction inédite en prose et en poésie romanes, publiée d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, remontant aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles*, éd. par Achille Jubinal, Paris, Merklein, 1836.
- Marinoni 2012 = Maria Carla Marinoni, *Un volgarizzamento inedito della «Navigatio Sancti Brendani»*, in Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursi, Matteo Milani (a c. di), *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012: 405-28.
- Mills 1973 = *L'histoire de Barlaam et Josaphat: version champenoise d'après le ms. Reg. lat. 660 de la Bibliothèque Apostolique Vaticane*, éd. par Leonard R. Mills, Genève, Droz, 1973.
- Novati 1892 = *La «Navigatio sancti Brendani» in antico veneziano*, a c. di Francesco Novati, Bergamo, Cattaneo, 1892; seconda ed. Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1896 [rist. Bologna, Forni, 1973].
- Orlandi–Guglielmetti 2014 = «*Navigatio sancti Brendani*». *Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, a c. di Giovanni Orlandi, Rossana E. Guglielmetti, introduzione di Rossana E. Guglielmetti, traduzione italiana e commento di Giovanni Orlandi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Raugei 1984 = *La «Navigazione di San Brandano»: versione italiana del ms. Bologna, Bibl. Univ. 1513*, a c. di Anna Maria Raugei, Fasano, Schena, 1984.
- Selmer 1959 = «*Navigatio Sancti Brendani abbatissae*» *from Early Latin Manuscripts*, ed. by Carl Selmer, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1959.

- Short–Merrilees 1979 = *The Anglo-Norman Voyage of St. Brendan*, ed. by Ian Short, Brian Merrilees, Manchester, University Press, 1979.
- Tagliani 2014 = Roberto Tagliani, «*Navigatio sancti Brendani*», *volgarizzamento veneto: edizione del ms. Paris, BnF, it. 1708*, «*Carte romanze*» 2/2 (2014): 9-124.
- Türk 2000 = «*Lucidaire de grant sapientie*»: *Untersuchung und Edition der altfranzösischen Übersetzung 1 des «Elucidarium» von Honorius Augustodunensis*, hrsg. von Monika Türk, Tübingen, M. Niemeyer, 2000.
- Wahlund 1900 = *Die altfranzösische Prosaübersetzung von Brendans Meerfahrt, nach der Pariser Handschrift Nat.-Bibl. fr. 1553*, hrsg. von Carl V. Wahlund, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1900.
- Waters 1928 = *The Anglo-Norman «Voyage of St. Brendan by Benedeit»: A Poem of the Early 12. Century*, ed. by Edwin G.R. Waters, Oxford, Clarendon Press, 1928 [rist. Genève, Slatkine, 1974].
- Waters 1931 = *An Old Italian (Lucchese) Version of the «Navigatio Sancti Brendani*», ed. by Edwin G.R. Waters, Oxford, Oxford University Press, 1931 («*Publications of the Philological Society*», 10).

LETTERATURA SECONDARIA

- Bartoli 1993 = Renata Anna Bartoli, *La «Navigatio Sancti Brendani» e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, Fasano, Schena, 1993.
- Burgess–Strijbosch, 2000 = Glynn S. Burgess, Clara Strijbosch, «*The Legend of St Brendan*»: *A Critical Bibliography*, Dublin, Royal Irish Academy, 2000.
- Catalogue général Départements* 1849 = *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des Départements*, vol. I, Paris, Imprimerie nationale, 1849.
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Lefèvre 1954 = Yves Lefèvre, *L'«Elucidarium» et les «Lucidaires». Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge*. Paris, E. de Boccard, 1954.
- Nares–Horne 1808 = *A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum: With Indexes of Persons, Places, and Matters*, ed. by Robert Nares, Thomas H. Horne, London, Printed by command of his Majesty King Gerg III, George Eyre and Andrew Strahan, I-III voll. 1808, IV vol. 1812.
- Segre 1963 = Cesare Segre, *Jean de Meun e Bono Giamboni traduttori di Vegezio. Saggio sui volgarizzamenti in Francia e in Italia*, in Id., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963: 271-300.
- Segre 1964 = Cesare Segre, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1964 [1969²].

Segre 1995 = Cesare Segre, *I volgarizzamenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, vol. III *La ricezione del testo*, dir. Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Roma, Salerno, 1995: 271-8.

RIASSUNTO: Il volgarizzamento della *Navigatio Brendani* tramandato nel ms. Paris, BnF, fr. 1553, che pare costituire una forma a sé stante nell'ambito delle testimonianze della versione oitanica in prosa, è qui esaminato in relazione alla tradizione latina dell'opera. Risulta così possibile individuare a quale gruppo nello stemma latino appartenesse l'esemplare preso a modello per la traduzione e verificare l'estrema fedeltà della versione, le cui apparenti peculiarità risalgono già quasi tutte al modello stesso. Il profilo del volgarizzatore che emerge dall'analisi è quello di un traduttore al servizio del testo latino, che evita iniziative individuali.

PAROLE CHIAVE: *Navigatio Sancti Brendani*, volgarizzamenti, letteratura antico-francese.

ABSTRACT: The vernacular translation of *Navigatio Brendani* transmitted in Ms. Paris, BnF, fr. 1553, seemingly an unusual form of the Oitanic version in prose, is explored here in relation to the Latin tradition of the work. It is possible to identify which group of the Latin *stemma* the model for translation belonged to, and thus verify the extreme faithfulness of the translation itself: almost every apparent peculiarity of the Oitanic text dates back to the exemplar. Such an analysis reveals the translator's profile as serving the Latin text and avoiding any free interpretation of the work.

KEYWORDS: *Navigatio Sancti Brendani*, vernacular translations, Old-French literature.

IL SONETTO PROVENZALE DI PAOLO LANFRANCHI TRA RAIMBAUT DE VAQUEIRAS E LA CORTE D'ARAGONA*

1. INTRODUZIONE

Nei *Poeti del Duecento* Gianfranco Contini affrontò la figura di Paolo Lanfranchi definendolo, in un rapido cappello introduttivo, «interprete della cultura stilnovistica in senso “realistico” e sentenzioso». ¹ Il pur autorevole giudizio di Contini non sembra però aver inciso più di tanto sulla critica successiva. Allo stato attuale, Paolo Lanfranchi risulta ancora relegato ai margini della scuola poetica toscana della seconda metà del Duecento, pagando probabilmente lo scotto di una vena non particolarmente prolifica: il suo *corpus* ammonta infatti (tralasciando il componimento provenzale di cui si discuterà diffusamente più avanti) ad appena sette sonetti, di cui solo uno in duplice attestazione. ²

Eppure vi fu un momento in cui Lanfranchi suscitò un più vivo interesse tra gli studiosi, in particolare tra la fine dell'Ottocento e il principio del secolo successivo, quando una ristretta cerchia di intenditori – fra cui spicca il nome Guido Zaccagnini – ne promosse la pubblicazio-

* Questo articolo rielabora un mio precedente intervento dal titolo *L'eredità poetica di Raimbaut de Vaqueiras nel sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi da Pistoia*, tenuto il 29 gennaio 2014 presso l'Università degli Studi di Siena nell'ambito del Seminario di Filologia Romanza organizzato dal prof. Lino Leonardi, cui va il mio sincero ringraziamento per avermi dato la possibilità di discutere dell'argomento. Ringrazio altresì la prof.ssa Maria Luisa Meneghetti, per gli importanti suggerimenti e il costante stimolo all'elaborazione di questo contributo, e il dott. Federico Saviotti, per la proficua discussione intorno ai rapporti tra Lanfranchi e Raimbaut de Vaqueiras.

¹ Paolo Lanfranchi (Contini): 353.

² I sonetti italiani di Lanfranchi sono traditi in maggioranza dal celebre canzoniere di Niccolò de' Rossi (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 3953): si tratta di *L'altr'er, dormendo, a mi se venne Amore, Dime, Amore, vorestú tornare, L'altr'er, pensando, mi emaçinay, Un nobel e çentil ymaçinare, Ogni meo fatto per contrario façço*. Al solo altro testimone pervenuto (Modena, Biblioteca Estense, α N.6.4) si deve la trasmissione di *Quatro homi sum dipincti ne la rota*. L'unico componimento che si avvale della lezione di entrambi i codici è *De la rota son posti exempli asay*.

ne e ne restituí un'immagine arricchita da importanti acquisizioni archivistiche.³ La riscoperta di Lanfranchi e l'edizione dei suoi sonetti furono però, in quel frangente, perlopiú funzionali a contestualizzarne il personaggio nel panorama dei rimatori pistoiesi;⁴ al poeta venne cosí garantita una modesta fama all'interno di quella rassegna collettiva, ma solo in quanto membro di una vivace comunità poetica.

Dopo Contini, il piú rilevante tra i contributi critici è stato – e tuttora rimane – quello offerto da Giancarlo Savino,⁵ che nel 1982 allestí una nuova edizione del *corpus* dei sonetti italiani. L'operazione condotta da Savino ha avuto il grande merito, oltre che di tributare un sincero riconoscimento di valore, di riscattare l'individualità poetica di Lanfranchi, sottraendola ad una costellazione letteraria inevitabilmente dominata dalla figura “polare” del ben piú celebre Cino da Pistoia.

Ad ogni buon conto, se l'esiguità del *corpus* a lui ascrivibile può essere stata una delle ragioni del generale disinteresse dei critici verso Paolo Lanfranchi, va però ricordato che gli studiosi di lirica trobadorica hanno invece riservato al poeta ben piú intense riflessioni, sollecitati dalla notevole – benché unica – escursione del poeta nel dominio letterario della lingua d'oc: il sonetto *Valenz senber, reis dels Aragones* (PC 317,1).⁶ In questo caso il contributo del pistoiese, fortunatamente preservato (secondo modalità non ancora del tutto chiarite) dal solo canzoniere trobadorico P (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI.42),⁷ ci informa che egli fu l'unico, insieme a Dante da Maiano, a

³ Paolo Lanfranchi (Baudi di Vesme): 391-404; Paolo Lanfranchi (Zaccagnini): 69-87; Lanfranchi (Zaccagnini-Parducci): 27-31, 40-2; Paolo Lanfranchi (Contini): 353-6.

⁴ Per il ruolo e la rivalutazione di Paolo Lanfranchi nel panorama lirico di Pistoia si veda anche il recente contributo di Marrani 2008.

⁵ Paolo Lanfranchi (Savino 1982): 68-95, ora ristampato: cf. Paolo Lanfranchi (Savino 2003): 79-103.

⁶ La cui paternità è garantita dalla rubrica attributiva, che legge «Paulo lanfranchi de Pistoia».

⁷ Il sonetto è trascritto a f. 63va. Per una presentazione generale del canzoniere provenzale P ed una bibliografia aggiornata, si veda l'esauriente contributo di Noto 2003. Non essendo questa la sede adatta per riflessioni di filologia della tradizione, mi limito a segnalare le interessanti osservazioni di Asperti relative alla zona del canzoniere in cui si trova il sonetto di Lanfranchi: si tratterebbe, infatti, di una raccolta di *coblas esparsas* ove si ravviserebbe una commistione di poesia «di matrice provenzale o angioina» particolarmente caratterizzata in direzione dell'Italia e in cui spicca la presenza di *coblas* adiacenti con protagonisti o addirittura autori Pietro III e i suoi figli (cf. Asperti 1995: 179-81). Sempre a Lanfranchi sono state talora attribuite – come ricorda Giusep-

rimare in provenzale attraverso una forma squisitamente nostrana, nonché la sola, per quanto ci è dato sapere, frequentata da Lanfranchi: il sonetto, appunto.⁸ Assai più degli esperimenti del Dante “meno illustre”, però, l’eccezione lirica lanfranchiana si pone in aperto contrasto con il rigoroso sistema dei generi della lirica occitana, nel quale la veicolazione dei contenuti politici è generalmente demandata al sirventese. Lanfranchi, affidando il proprio messaggio all’agilità metrica del sonetto e facendo un uso estremamente consapevole del provenzale, opera di fatto una scelta che, a mio parere, esula dal puro e sterile esercizio di stile e merita, dunque, di essere valutata in tutta la sua complessità ideologica. Se il poeta, infatti, manifesta da un lato l’innegabile aderenza alla tradizione lirica toscana, che nel sonetto trova uno dei suoi strumenti più versatili e funzionali, dall’altro sembra non potersi esimere dall’adottare una lingua “sovranaazionale” che risponda a precise e più alte esigenze comunicative, spiegabili – come sembrano confermare anche le tematiche enunciate nel sonetto stesso – solo con una frequentazione del *milieu* catalano.

A questa felice rifusione di metro italiano e idioma “internazionale” non corrisponde però, purtroppo, un’adeguata padronanza linguistica che permetta a Lanfranchi di eguagliare i risultati poetici conseguiti nei sonetti italiani; da ciò ci si pone inevitabilmente la questione delle modalità di apprendimento del provenzale da parte del pistoiese, o perlomeno dei testi sui quali egli poté condurre la propria formazione. Come si cercherà di mostrare nel prosieguo di questo contributo, appare di un certo rilievo la dipendenza stilematica del sonetto provenzale da alcuni componimenti di Raimbaut de Vaqueiras, che fu tra i maggiori esponenti e sperimentatori della lirica provenzale e che, forse non casualmente, fu oggetto di una massiccia attività di antologizzazione nel corso del Trecento proprio in area catalana.

pe Noto – alcune *coblas* trascritte subito dopo il sonetto (PC 461,126 *Ges al meu grat non sui joglar*; PC 461,193 *Per zo no·m voil desconortar*; PC 461,246 *Va, cobla: al Juge de Galur*; PC 461,217 *Seigner Juge, ben aug dir a la gen*; PC 461,133 *Ges per li diç non er bons prez sabuç*): cf. Noto 2012: 8-10.

⁸ Dante da Maiano (Bettarini): 189 (*Sel fis amors tenia·l meu coratge*, PC 121,2), 192 (*Las! so que m’es al cor plus fis e cars*, PC 121,1). I due sonetti, preservati dal quattrocentesco canzoniere *c* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XC inf. 26), unitamente all’esperienza di Paolo Lanfranchi dimostrerebbero, per la studiosa, «che sulla fine del Duecento si sperimentò in Toscana questo genere inusitato» (p. XXX).

2. IL SONETTO PROVENZALE
E I SUOI RAPPORTI CON LA PENISOLA IBERICA

2.1. *Il testo: datazione e problemi ecdotici*

Il sonetto *Valenz senher, rei dels Aragones* s'inserisce a pieno titolo nel novero dei componimenti d'ispirazione antifrancese:⁹ i probabili estremi cronologici per la stesura sarebbero il mese di ottobre del 1285 e l'11 novembre dello stesso anno, data di morte di Pietro III d'Aragona¹⁰ (al quale il sonetto è dedicato). Prima di procedere ad un piú minuto esame del componimento, riportiamo il testo di *Valenz senher* secondo l'edizione di Kleinhenz:¹¹

Valenz Senher, rei dels Aragones, a qi prez es honors tut jorn enansa; e membre vus, Senher, del rei franzes, qe·us venc a vezer e laiset Fransa	4
ab dos sos fillz es ab aquel d'Artes: hanc no fes colp d'espaza ni de lansa, e mainz baros menet de lur paes; jorn de lur vida sai n'auran menbransa.	8
Nostre Senhier faccia a vus compagna, per qe en ren no·us qal[rá] duptar: tals quida hom qe perda qe gazaingna.	11
Seigner es de la terra e de la mar, per qe·l rei engles e sil d'Espangna ne varran mais, se·l[s] vorres aiudar.	14

Il sonetto (schema rimico: ABABABABCDCDCD) presenta una singolare alternanza di *décasyllabes* maschili (con uscita in *-es* e *-ar*) e femminili

⁹ Ma, come si noterà nelle pagine seguenti di questo contributo, non in linea con la poesia ispirata dalla polemica antiangioina, per la quale rinvio al completo ed esauriente studio di Borsa 2006.

¹⁰ Brunetti 2004.

¹¹ Il sonetto è stato oggetto di numerose edizioni e ristampe, che indico qui in ordine cronologico: Paolo Lanfranchi (Raynouard): 277; Paolo Lanfranchi (Baudi di Vesme): 279; Paolo Lanfranchi (Monaci): col. 94; Bertoni 1915: 457; Paolo Lanfranchi (Kleinhenz): 31; de Riquer 1975: 1663. L'edizione è qui emendata al v. 11, dove si ripristina la lezione *tals quida* in luogo di *tals, qui da* per ragioni di ordine metrico. Varia, dunque, anche la punteggiatura: si elimina l'*enjambement* tra i vv. 10-11, separati ora dai due punti.

(in *-ansa* e *-agna/-angna*) con il palese obiettivo di riprodurre una serie endecasillabica: segno, questo, di intenzionalità da parte dell'autore nell'adattare il provenzale ad una struttura d'ascendenza schiettamente italiana. Di qualche aggiustamento necessita il v. 10, ipometro, per il quale la soluzione piú economica consiste nell'aggiunta di una sillaba al verbo *qal*, che restituirebbe dunque un futuro (*qalrá*, secondo Kleinhenz) o un congiuntivo (*qalla*, secondo Bertoni);¹² manifestamente ipometro è anche il v. 13, a meno di considerare come un bisillabo la forma *rei*.¹³ Piuttosto oscuro è il significato del v. 11,¹⁴ o sintatticamente mal concepito dall'autore o, come spesso avviene, irrimediabilmente compromesso da una trasmissione malaccorta: mi pare però inaccettabile la proposta di Kleinhenz, soprattutto perché produce ipermetria (nella sua edizione lo studioso stampa infatti *qiii da*, senza tener conto degli effetti metrici derivanti dallo iato).

Non piú in discussione mi sembra invece l'identificazione dei personaggi citati da Lanfranchi: Filippo III l'Ardito è il «rei franzes» (v. 3), protagonista della cosiddetta «crociata aragonese» promossa da papa Martino IV; i «sos dos fillz» (v. 4) sono evidentemente Filippo IV il Bello e Carlo di Valois; infine in «aqel d'Artes» (v. 4) sarebbe da ravvisare non già Roberto II d'Artois, notoriamente impegnato sul fronte italiano a sostegno di Carlo d'Angiò,¹⁵ bensì il cardinale Jean Cholet, passato alla storia per aver simbolicamente investito Carlo di Valois della corona d'Aragona col proprio galero il 28 aprile 1285 a Girona.¹⁶ Qualche pre-

¹² In ogni caso, come nota Rosanna Bettarini, «al prezzo di leggere eccezionalmente *no·us* in due sillabe»: cf. Dante da Maiano (Bettarini): XXXII.

¹³ Bettarini propone, come anche Bertoni, un reintegro di *-o* nell'articolo determinativo: «per qe l<o> rei engles e sil d'Espangna»: cf. Dante da Maiano (Bettarini): XXXII. Ma si può anche pensare ad una ipometria originaria: come nota la studiosa, il caso particolarissimo di Dante da Maiano (6 infrazioni metriche su 28 versi totali pervenuti in occitano) dimostra che le irregolarità nella resa dell'endecasillabo attraverso il *décasyllabe* sono probabilmente da far risalire direttamente all'autore.

¹⁴ La traduzione di Kleinhenz, viziata dalla correzione *qiii da*, appare piuttosto farraginoso e non troppo convincente: «non vi occorrerà temere in alcunché tali [persone], a cui l'uomo dà sia perdita che guadagno», per cui cf. Paolo Lanfranchi (Kleinhenz): 30, n. 4. Bertoni 1915: 457 traduce: «Accade che si crede che un tale perda, mentre invece vince».

¹⁵ Paolo Lanfranchi (Kleinhenz): 36.

¹⁶ A seguito di tale episodio, Carlo di Valois verrà ricordato in ambiente catalano con il poco lusinghiero soprannome di *rei del xapeu*. L'epiteto è ricordato da Soldevila 1963: 401 ed è utilizzato in maniera fortemente sprezzante nella *Crònica* di Ramon

cisazione, infine, sul sintagma «rei engles e sil d'Espangna» (v. 13). Kleinhenz giustifica appieno la presenza di *sil*, pronome dimostrativo in forma plurale, sulla base della complessa rete di relazioni familiari che legarono il sovrano d'Aragona sia con quello di Spagna (Sancho IV, figlio di Alfonso X e di Violante, sorella di Pietro) che con quello di Portogallo (Dinis, che sposò Isabella, figlia di Pietro). Secondo questa interpretazione, dalla fallimentare spedizione dei francesi trarrebbero profitto entrambi i re iberici. Nondimeno sarebbe da ascrivere a ragioni di ordine matrimoniale la presenza nel testo «rei engles» Edoardo I, che risulta legato alle vicende di Spagna in virtù delle nozze con Eleonora di Castiglia, sorella di Alfonso X. In realtà (e, conseguentemente, in accordo con l'emendamento proposto da Giulio Bertoni, che corresse *sil* in *sel*) mi sembra più sensato pensare al solo Sancho IV, dal momento che le vicissitudini relative alla sua ascesa al trono giustificano esaustivamente la reciproca inimicizia con il re di Francia. Com'è noto, Sancho era il secondogenito di Alfonso e dunque automaticamente escluso dalla successione: tuttavia Ferdinando de la Cerda, erede designato al trono e già nominato reggente dal 1274, morì appena ventenne nel 1275, creando una situazione di instabilità che si risolse proprio in favore di Sancho. Alfonso, infatti, ignorando i diritti di successione dei figli di Ferdinando, nominò Sancho nuovo erede, il quale non esitò a far imprigionare la vedova di Ferdinando, quella Bianca di Francia che era appunto sorella di Filippo III. L'episodio determinò una serie di tensioni diplomatiche tra Spagna e Francia, facendo paventare anche il rischio di una guerra. Dal 1277 Bianca rientrò finalmente nei territori francesi, ma i suoi figli Alfonso e Ferdinando (poi noti come *Infantes de la Cerda*) finirono sotto il controllo del prozio Pietro III, al quale erano stati affidati proprio da Violante d'Aragona: tenuti in custodia nella fortezza di Xàtiva, vi rimasero prigionieri sino al 1285. Appaiono dunque più pregnanti le conseguenze che sarebbero derivate dal buon esito della spedizione condotta da Filippo III, che si sarebbero inevitabilmente abbattute tanto sulla corona di Aragona, quanto su quella di Castiglia; ed è probabilmente alle

Muntaner durante un dialogo fittizio imbastito tra Filippo il Bello e il fratello Carlo di Valois («– Què és, frare? Ja diuen que vós vos fets nomenar rei d'Aragó. [...] A bona fe, bell frare, vós sots *rei del xapeu*; que del reialme d'Aragó vós jamés no n'haurets punt; que nostre avonclo, lo rei d'Aragó, n'és rei e senyor; que n'és pus digne que ho sia que vós, e defendrà'l-vos en tal manera, que bé poretz conèixer vos ha heretat del vent»). Cf. Ramon Muntaner (Soldevila–Bruguera): 180-1.

sorti dei due regni, legate a doppio filo, che allude Lanfranchi nella chiusa del suo sonetto («ne varran mais, se·ls vorres ajudar», v. 14). Quanto al coinvolgimento di Edoardo I nelle vicende di Pietro III, non va dimenticato che, oltre ad essere re d’Inghilterra, egli era anche duca d’Aquitania e di Guascogna, feudi che furono storicamente alla base di attriti tra la corona inglese e quella francese: dagli esiti della *querelle* tra i regni di Francia, Castiglia ed Aragona poteva dipendere, infatti, il destino di quei territori, che si sarebbero trovati inesorabilmente accerchiati dalla potenza francese.¹⁷ Non bisogna inoltre dimenticare che, benché scoraggiato dall’anatema di Martino IV (che aveva scomunicato il re d’Aragona nel 1282), tra i due sovrani sussisteva l’accordo che avrebbe unito in matrimonio il primogenito di Pietro, il futuro Alfonso III, ed Eleonora, figlia di Edoardo: una ragione in più per comprovare l’interesse per i rivolgimenti franco-aragonesi anche al di là della Manica.¹⁸

Qualche dubbio residuo permane invece circa il luogo di elaborazione del sonetto. L’espressione «sai n’auran membransa» (v. 8) non chiarisce, infatti, se la memoria dell’evento sia da intendersi in senso geografico (dunque nei territori ove si svolse il conflitto) o, in ragione della portata dell’evento, in senso assoluto (cioè ‘qui in terra’). Data la scarsità di dati biografici relativi a Paolo Lanfranchi, non si ha conferma, ma al tempo stesso neppure smentita, che l’autore lo componesse a Barcellona, sede della corte di Pietro III, come già ipotizzato anche da Milá y Fontanals;¹⁹ d’altra parte, sulla scorta di Brunetti, «non è dimostrabile [...] né strettamente necessario ipotizzarlo»,²⁰ soprattutto, come ricordato dalla studiosa, in considerazione dei ripetuti soggiorni di Paolo Lanfranchi a Bologna, crocevia strategico dove ebbero a confrontarsi poeti provenienti da tutta Europa.²¹ Tutto ciò che sappiamo a proposito della vita del poeta, infatti, è che fu originario di Pistoia e che si trovò almeno in due occasioni nella città emiliana, probabilmente a causa del suo atteggiamento filoimperiale (nonché, pare, estremamente bellicoso), che dovette costargli un duplice esilio: una prima volta tra febbraio

¹⁷ Runciman 1979: 265-6; Johnstone 1980: 573-4; sugli interessi di Filippo l’Ardito in direzione della Guascogna, cf. in particolare Johnstone 1980: 587.

¹⁸ Runciman 1979: 315-6; Lalinde Abadia 1979: 14.

¹⁹ Milá y Fontanals 1861: 243-4.

²⁰ Brunetti 2004.

²¹ Rossi 2004: 28-9.

1282 e gennaio 1283, una seconda nel 1295.²² Nessun documento comprova, invece, che si fosse trovato in Catalogna durante il tentativo di invasione armata da parte dei francesi. Certamente non è difficile spiegare la simpatia di Paolo Lanfranchi, ghibellino, per il re d'Aragona, diretto antagonista di Carlo d'Angiò per il predominio sul meridione d'Italia; eppure il sonetto, che mostra una conoscenza dei fatti quasi "in presa diretta", rappresenta un caso del tutto isolato sul territorio italiano.

Per quanto ne sappiamo, infatti, sembra che nessun altro rimatore italiano oltre Lanfranchi abbia affrontato il tema delle schermaglie franco-aragonesi; d'altronde, non vi si interessarono neppure i trovatori gravitanti nell'orbita della vicina Provenza, perlopiù impegnati a deprecare le negligenze di Carlo d'Angiò nei confronti della contea, acquisita grazie alle nozze con Beatrice (celebrate il 31 gennaio 1246). In sostanza si può affermare che, nei territori in cui gli interessi angioini si scontrarono con le autonomie locali da un lato (Provenza) e con il potere imperiale dall'altro (Italia), l'invettiva fu sempre e comprensibilmente votata alla reprimenda della condotta di Carlo d'Angiò: si pensi, ad esempio, alla questione della gabella del sale affrontata da Bertran d'Alamanon,²³ ai tre sirventesi dello strenuo Bonifaci de Castellana,²⁴ all'esaltazione di Calega Panzan a fronte della discesa di Corradino di Svevia in Italia.²⁵ Si tratta, certo, di circostanze anteriori all'esordio in occitano di Paolo Lanfranchi: circostanze alle quali, dopo la disfatta di Corradino, non avrebbe avuto alcun senso riagganciarsi. A fronte di una così nutrita tradizione poetica antiangioina, però, sorprende che Lanfranchi, pur desideroso di celebrare il nuovo antagonista di Carlo sulla scena internazionale, non abbia, ad esempio, scelto di celebrare la conquista aragonesa della Sicilia, un fatto sicuramente più eclatante per le sorti dello scacchiere politico italiano rispetto alle pretese di Filippo l'Ardito sul suolo iberico, che appunto non paiono – a meno di future scoperte – aver lasciato alcuna traccia presso i poeti attivi nella nostra penisola.

²² Per una rassegna completa delle fonti documentarie utili a ricostruire la biografia di Paolo Lanfranchi e alla relativa bibliografia, cf. Brunetti 2004. Sull'origine politica del bando che colpì Lanfranchi permane ancora qualche riserva, come sottolineato anche da Carocci 2010: 73.

²³ *De la sal de Proensa·m doill* (PC 76,5). Cf. Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave): 47-53.

²⁴ *Ara pos iverbs es el fil* (PC 102,1); *Guerr'e trebails e brega·m platz* (PC 102,2); *Si tot no·m es fort gaja la sazòs* (PC 102,3). Cf. Bonifaci de Castellana (Parducci): 495-511.

²⁵ *Ar es sazòs qu'om si deu alegrar* (PC 107,1). Cf. Bertoni 1915: 441-5.

Se dunque l'originalità contenutistica dell'elaborazione provenzale di Lanfranchi può avallare l'ipotesi di un suo soggiorno presso la corte d'Aragona, è altresì possibile corroborare ulteriormente tale ipotesi rivolgendo lo sguardo alla coeva produzione poetica nelle aree interessate dal conflitto franco-aragonese. Sembra infatti che negli ambienti vicini a Pietro III, contrariamente a quanto rilevabile in Italia, la spedizione d'Aragona avesse sollevato un sostanzioso dibattito poetico: proprio sull'altra sponda del Tirreno e poco dopo la proclamazione della crociata, prese il via un'accesa schermaglia poetica in cinque tempi, oggi nota come "ciclo del 1285",²⁶ alla quale presero parte lo stesso Pietro III (PC 325,1, *Peire Salvatg', en gran pensar*), Peire Salvatge (PC 357,1, *Seigner, reis qu'enamorat[è] par*), Roger Bernat III, conte di Foix (due volte: PC 182,1, *Frances qu'al mon de gran cor non a par*, sulla cui paternità è stata giustamente avanzata qualche obiezione;²⁷ PC 182,2, *Salvat[è], tuit[è] ausem cantar*)²⁸ e Bernart d'Auriac (PC 57,3, *Nostre reis qu'es d'onor ses par*).²⁹

L'argomento del ciclo è proprio l'invasione francese guidata da Filippo l'Ardito: al recupero dello schema metrico e alla ricorrenza del tema affrontato, ossia la difesa dei territori di pertinenza aragonese (cui fa da controcanto l'offensiva transalpina, celebrata dal Coms de Foix e da Bernart d'Auriac), si aggancia la frequente metafora per cui l'esercito di Filippo è rappresentato sempre come «flors» (PC 57,3: «don veyrem per terra e per mar / las flors anar», vv. 4-5; *ibid.*, «veyran las flors, flors

²⁶ Tale denominazione si trova in de Riquer 1975: 1590.

²⁷ Jeanroy 1925: 79: «L'attribution [...] au même comte de Foix est sûrement fautive [...]. On ne saurait toutefois ne pas être frappé par le nombre des italianismes». La proposta non sembra però convincere Linda Paterson: «His idea that the author might have been one of the emissaries sent by Rome to stimulate the zeal of the crusaders would explain the italianisms». Per le valutazioni di Paterson sui presunti italianismi nel testo, cf. Coms de Foix (Paterson 2013b).

²⁸ L'incipit corrispondente nella *BEdT* è in realtà *Mas qui a flor se vol mesclar* che però, come mostrato da Paterson: 2013, è da considerare come la seconda *cobla* di un medesimo testo. Tale *cobla*, sempre secondo Paterson, è dunque da posporre a quella che nel canzoniere I è erroneamente attribuita a «Lo reis Peire d'Aragon» e che nella stessa *BEdT* indica, infatti, un componimento a sé stante.

²⁹ Il ciclo è edito in Jeanroy 1925: 77-88 e de Riquer 1951: 303-9, poi riproposto in de Riquer 1975: 1594-600. Di recente apparizione è l'edizione delle singole canzoni del ciclo procurata da Linda Paterson per il database *RLALTO*, che si utilizzerà – salvo diversa indicazione – per le citazioni. Sul contributo storico di cui il ciclo di sirventesi è latore, cf. Soldevila 1963: 368-70.

d'onrada semensa», v. 10;³⁰ PC 325,1: «das flors que say volon passar», v. 4; *ibid.*, «E mos neps, que sol flors portar», v. 13;³¹ PC 357,1: «Senher, reys qu'enamoratz par / non deu estar / ab cor felo / contra flors», vv. 1-4; *ibid.*, «culhir las flors», v. 7;³² PC 182,2: «Mas qui a flor se vol mesclar», v. 13),³³ garantendo dunque al ciclo uniformità e una sicura rete di rapporti reciproci tra i testi che lo compongono. Nel suo insieme, questo gruppo di tenzoni rappresenta l'unico caso a me noto, oltre al sonetto di Lanfranchi, che tratti diffusamente della crociata aragonese. Straordinaria convergenza a livello contenutistico, dunque, anche se non necessariamente formale come invece propone Espadaler, il quale individua nell'uso del verbo *vezzer*, adoperato da Lanfranchi al v. 4, una possibile ripresa in senso sarcastico da Bernart d'Auriac («Catala, no·us desplassa ges / si·l reys frances / vos vai vezzer ab bels arnes», vv. 25-27).³⁴

A favore di una prospettiva iberica vengono in aiuto le preziose considerazioni di Savino circa la «cultura poetica corrente e retrospettiva» sprigionata non tanto dal sonetto provenzale di Lanfranchi, quanto piuttosto da quelli italiani.³⁵ In particolare, lo studioso sostiene che gli sviluppi narrativi del sonetto *Un nobel e çentil ymaçinare* (imperniato sul sogno d'amore) tradiscano una profonda conoscenza del romanzo provenzale di *Flamenca*, che il poeta «doveva aver assiduamente frequentato» durante il proprio soggiorno alla corte d'Aragona.³⁶ Un recente contributo di Marco Grimaldi ha inoltre messo in evidenza come il tema del sogno, così come appare recepito nel canzoniere di Paolo Lanfranchi,³⁷ manifesti notevoli affinità con *Entr'Arago e Navarra jazia* di Cerverí de Girona (PC 434,7a).³⁸ Se il genere del *sompni* sembra aver goduto di una particolare rilevanza al di là dei Pirenei, verosimilmente in ambienti vicini alla corte di Pietro, è possibile che Lanfranchi, «quando la fama di Cerverí, recentemente scomparso, doveva essere all'apice», potesse aver consultato «delle

³⁰ Bernart d'Auriac (Paterson).

³¹ Peire rey d'Arago (Paterson).

³² Peire Salvatge (Paterson).

³³ Coms de Foix (Paterson 2013a).

³⁴ Espadaler 2001: 901.

³⁵ Paolo Lanfranchi (Savino 1982): 76.

³⁶ Paolo Lanfranchi (Savino 1982): 80-2.

³⁷ Sul tema dell'*interrupted dream* si veda la disamina di Kleinhenz 1972: 192-6.

³⁸ Cf. Grimaldi 2008: 13: «D'altronde, Paolo mutua palesemente sia gli stilemi caratterizzanti del *sompni*, sia tratti più tipici di *Entr'Arago*, primo fra tutti l'esordio sui toni della pastorella».

carte occitane» dalle quali “ereditare” il lascito poetico del trovatore catalano.³⁹

Quanto esposto sinora, corroborato – vale la pena di ribadirlo – dall’inusuale consonanza tematica rispetto al ciclo del 1285 e alla sorprendente conoscenza, che pare di prima mano, delle ostilità tra francesi e aragonesi,⁴⁰ incrementa le probabilità che Lanfranchi fosse davvero alla corte di Pietro III nel 1285. Non sorprenderebbe, d’altra parte, che Lanfranchi avesse deciso di cercare protezione proprio in Catalogna. Il malcontento generalizzato negli ambienti ghibellini d’Italia in seguito alla morte di Corradino di Svevia e la presenza di altri trovatori – come, ad esempio, Paulet de Marselha – avversi alla politica perseguita da Carlo d’Angiò in Italia e Provenza⁴¹ potrebbero in effetti aver convinto il poeta a trascorrere un periodo nell’ambiente, a lui politicamente più congeniale, dominato dalla straordinaria figura di Pietro III. Non andranno poi dimenticati il forte interesse di questo sovrano verso la lirica trobadorica, da lui stesso praticata, e la sua benevolenza nei riguardi dell’attività dei trovatori (alcuni dei quali stabili frequentatori della sua corte, da Cerverí de Girona e Folquet de Lunel fino al già citato Peire Salvatge):⁴² rinnovato apprezzamento che, come ha giustamente osservato Asperti, consentiva finalmente di «riannodare il rapporto profondo e per certi aspetti strutturale fra trovatori e sovrani catalano-aragonesi».⁴³

I trascorsi catalani di Paolo Lanfranchi spiegherebbero meglio, d’altronde, la sua decisione di comporre il proprio sonetto in occitano. L’infrazione commessa rappresenta, come si è detto, un esperimento di compromesso tra radicamento nella consuetudine metrica ed elezione di una lingua “altra”; tale compromesso risulterebbe pienamente giustificato non soltanto dall’internazionalità stessa del veicolo linguistico

³⁹ Grimaldi 2008: 14.

⁴⁰ Si potrebbe qui aggiungere che la menzione stessa del legato papale Jean Cholet, nell’ottica della composizione in Catalogna di *Valenz senber, reis dels Aragones*, è un dettaglio di un certo peso: presenza implicita, nel recriminare l’indebita appropriazione da parte di Carlo di Valois del titolo di re d’Aragona nel testo attribuito a Pietro III («[...]et auzem comtar / que’s fai nomnar / rey d’Arago» vv. 16-18), esplicita nel sonetto, dietro la sprezzante perifrasi «aqel d’Artes» (v. 4).

⁴¹ Cabré 2011: 173-5.

⁴² Per una panoramica esauriente e sostenuta anche da solide acquisizioni di natura archivistica, cf. de Riquer 1951: 274-93.

⁴³ Asperti 1999.

prescelto, diffuso con successo dall'Italia fino, appunto, alla Catalogna,⁴⁴ ma anche e soprattutto dalle contingenze – di ordine prevalentemente ricezionale –, che dovettero esigere l'adozione della lingua d'oc per omaggiare il grande sovrano straniero.

3. LA FORMAZIONE POETICA DI LANFRANCHI: SUGGERZIONI RAMBALDIANE E CULTURA POETICA IN CATALOGNA

Esaminata la questione del soggiorno catalano di Lanfranchi, restano da risolvere almeno due nuovi interrogativi strettamente collegati all'elaborazione del sonetto: dove sarebbe realmente avvenuta la formazione provenzale di Lanfranchi e quali furono i suoi effettivi modelli di riferimento? Qui le difficoltà si fanno più robuste, anche in ragione dei pochi componimenti pervenuti. I documentati periodi trascorsi dal poeta a Bologna, dove certamente circolarono, durante il Duecento, materiali affini a quelli confluiti nei grandi canzonieri di lirica provenzale copiati nell'Italia settentrionale potrebbero, almeno in parte, fornire spiegazioni. D'altro canto, però, non va sottovalutata l'importanza della ricezione della poesia trobadorica nelle regioni dell'Italia centrale, dove già ai primi del Trecento dovette approdare il canzoniere J⁴⁵ e dove furono confezionati due codici – i toscani U (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI.43)⁴⁶ e il già ricordato P, latore del nostro componimento⁴⁷ – che rappresentano il perno di una tradizione locale estremamente compatta, al punto che Avallè vi ravvisò (insieme a S, forse – e non casualmente – bolognese, e *c*, fiorentino) la nota e discussissima «ter-

⁴⁴ Perfettamente esemplificata in Asperti 1995: 180-1, n. 64: «L'importanza della poesia del Lanfranchi va cercata in un aspetto diverso: essa segna, anche emblematicamente, il passaggio ad una nuova tradizione, ben cosciente, già a quel momento, della propria identità formale [...], e su questa base capace di adattarsi "linguisticamente" ad un pubblico diverso e a condizioni particolari». L'idea è condivisa da Borsa 2006: 400.

⁴⁵ Mascitelli 2013: 108-12.

⁴⁶ Resconi 2014: 265-6.

⁴⁷ Il codice è sottoscritto da un certo «Petrus Berzoli de Eugubio» (f. 83va), che però è responsabile solo di due sezioni dell'intera unità codicologica, tra cui quella in cui compare il sonetto di Paolo Lanfranchi: cf. Noto 2003: 42. Meneghetti 1991: 54 non esclude che il codice sia stato esemplato in Umbria (ma con significativi fiorentinismi che, come ricordato da Meneghetti 2013: 254, rinviano alla Firenze dell'ultimo quarto del Duecento); Asperti 1995: 163 lo ritiene, invece, più genericamente toscano.

za tradizione». ⁴⁸ Inoltre, almeno a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo, la stessa Toscana, in particolar modo Firenze – sulla cui partecipazione alla diffusione della poesia trobadorica non si è mai insistito particolarmente – pare aver giocato un ruolo di primo piano in qualità di «luogo effettivamente legato alle attività di un peculiarissimo “circolo poetico”», come dimostrato dalla menzione di «Florença» al v. 4 della *cobla* di Paves (PC 320,1). ⁴⁹ Che le primissime nozioni di lingua e cultura provenzale di Lanfranchi fossero venute costituendosi già su quell’asse toscano-emiliano delineato dagli sporadici appigli biografici relativi al poeta è cosa, come si intuisce, più che probabile; una seconda fase di “apprendistato” si potrebbe poi ipotizzare con l’approdo in Catalogna, dove pure si registra la produzione di sillogi trobadoriche almeno dal 1268 (data che compare nel *colophon* del canzoniere marciano V). ⁵⁰ A Barcellona, sede della corte reale, il contatto con altri trovatori ivi insediati – e forse anche l’accesso ad una messe di materiali trobadorici di più agile reperibilità – potrebbero aver innescato quel processo di “raffinamento” su cui sembrano puntare i già ricordati lavori di Savino e Grimaldi.

Alla già complessa formulazione di ipotesi sulla formazione provenzalistica di Lanfranchi si aggiunge il problema dell’individuazione dei suoi possibili modelli di riferimento: terreno scivolosissimo, trattandosi della sua unica prova in lingua d’oc. Tuttavia, come era stato già puntualizzato da Asperti, qualche indizio sulle fonti trobadoriche di Lanfranchi sembra emergere dall’incipit del sonetto, sorprendentemente ricalcato sul verso d’esordio di *Valen marques, senber de Monferrat* (PC 392, III), terza *branche* della cosiddetta “epistola epica” di Raimbaut de Vaqueiras. ⁵¹ Partendo proprio dalla similarità incipitaria delle due composizioni, si è qui cercato di verificare se tra il sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi e il *corpus* di Raimbaut de Vaqueiras sussistano ulteriori fenomeni di ripresa stilistica e stilematica e di capire secondo quali modalità i materiali rambaldiani fossero stati recepiti ed integrati nel tessuto del sonetto. I risultati dell’indagine che mi accingo a presentare, benché lungi dal permettere sicure acquisizioni, indurrebbero a considerare la possibilità di un processo di *imitatio* – o quantomeno di riformulazione

⁴⁸ Avalle–Leonardi 1993: 98-101. Sull’argomento si vedano anche i recenti contributi di Barbieri 2006: 524-6 e Resconi 2014: 167-84.

⁴⁹ Come prontamente rilevato da Resconi 2015: 280.

⁵⁰ Zamuner 2003: 29.

⁵¹ Asperti 1995: 180-1, n. 64.

– da parte del pistoiese sulla base di almeno tre composizioni estratte dal repertorio rambaldiano.

3.1. *Ara· m digatz, Rambaut, si vos agrada* (PC 392,1=15,1)

Il primo testo che si prenderà in esame è la famosa *tenso* di Raimbaut de Vaqueiras con il marchese Alberto Malaspina (PC 392,1=15,1 *Ara· m digatz, Rambaut, si vos agrada*).⁵² In particolare si veda l'ultimo verso della quinta *cobla* del componimento, pronunciata dal marchese, che trascrivo qui di seguito:

Per Dieu, Rambaut, segon la mi' esmansa,	
fesetz que fols qan laissez lo mestier	
don aviatz honor e benanansa;	
e cel qe·us fetz de joglar cavallier	40
vos det enoi, trebaill e malanansa	
e pensamen et ir' et encombrier,	
e tolc vos joi e pretz et alegransa,	
que puois montetz de ronssin en destrier	
<u>non fesetz colp d'espaza ni de lanssa.</u>	45

Il confronto con il v. 6 del sonetto di Lanfranchi («hanc no fes colp d'espaza ni de lanssa») mostra una lampante affinità: proprio come nel caso dell'incipit, modellato – come già si è accennato – su quello dell'epistola epica di Raimbaut, anche qui assistiamo ad un recupero pressoché integrale di struttura e lessico. Ma se in quel caso la ripresa poteva avvalersi di una *variatio* dettata dall'occasionalità del componimento, qui sembra di assistere ad un vero e proprio “prelievo” di materiale testuale ed al suo successivo “reinnesto” nel tessuto del sonetto. Certamente non si può escludere l'ipotesi poligenetica; ma se ragioniamo in special modo sulla struttura endiadica costituita da *espaza* e *lansa* e sulla sua frequenza nella lirica trobadorica, si noterà che essa appare solo in altre quattro occorrenze, di cui una è, per giunta, ascrivibile proprio a Raimbaut de Vaqueiras:

- 1) Bernart de Ventadorn, *Tuit cil que·m pregon qu'eu chan* (PC 70,45), v. 28:
«ab coup d'esper' o de lanssa»;⁵³

⁵² Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 109-10.

⁵³ Bernart de Ventadorn (Appel): 269.

- 2) Paves, *Anc de Roland ni del pro N'Aulivier* (PC 320,1), v. 5: «e no fo ges d'espada ni de lanza»;⁵⁴
- 3) Rostaing (?), *Bels segner Deus, s'ieu vos soi enojos* (PC 461,43), v. 50: «l'arc el balest' en ren, espad' e lanza»;⁵⁵
- 4) Raimbaut de Vaqueiras, *Ara pot hom conoisser e proar* (PC 329,3): «e fei-
ra·i qecs d'espaz' e lansa·i fraigna». ⁵⁶

In nessuna di queste attestazioni, però, ritroviamo lo stesso grado di similarità che si instaura tra la tenzone e il sonetto di Lanfranchi; solo nella *cobla* di Paves sembra di poter rintracciare qualche analogia in più, suggerita anche dall'uso della stessa congiunzione. Ma a favore di una derivazione del verso lanfranchiano da *Ara· m digatz* depone anche la presenza del verbo *faire*, per cui il sintagma «non fesetz colp» è rielaborato nel sonetto in «hanc no fes colp», denunciando una perfetta coincidenza anche a livello lessicale.

Prima di procedere oltre, si potrà obiettare che l'espressione «non fesetz colp d'espaza ni de lansa» è di Alberto Malaspina: ci si potrebbe dunque domandare se sia o meno il caso di riferirsi a Raimbaut de Vaqueiras quando si invochi *Ara· m digatz* tra le fonti di Paolo Lanfranchi. Nel caso specifico – e anticipando parzialmente quanto verrà detto in merito al costituirsi di un peculiarissimo canone rambaldiano in Catalogna – ritengo che si possa rispondere affermativamente, a condizione di tenere presente la percezione autoriale che Lanfranchi dovette avere di tale componimento. Se da un lato, infatti, si può ipotizzare che il prestigio di Raimbaut possa aver indotto il pistoiese a non differenziare il singolo apporto di ciascuno dei due contendenti (e, di conseguenza, ad avvertire la *tenso* come “rambaldiana” *tout court*), dall'altro va tenuto presente che, in area catalana, *Ara· m digatz* fu probabilmente inglobata già in epoca piuttosto alta nel *corpus* di Raimbaut de Vaqueiras, determinando la soppressione di ogni rinvio autoriale ad Alberto Malaspina.⁵⁷

⁵⁴ Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers): 73.

⁵⁵ Rostaing (Suchier): 336. L'identificazione con Rostaing Berenguer de Marsella è in Perugi 1985: 51-2.

⁵⁶ Cf. Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 218.

⁵⁷ Se l'ipotesi è corretta, si rende più chiara la ragione per cui la rubrica che precede il componimento nel manoscritto catalano Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146) sia del tutto priva della menzione del marchese. Essa, infatti, a differenza dei canzonieri italiani DIK (che conservano solo il nome di Alberto Malaspina) e A (che trasmette i nomi di entrambi i contendenti), mantiene solamente la menzione di «Riambaut de

Ammettendo, come si mostrerà più avanti, che la conoscenza – almeno parziale – di Raimbaut de Vaqueiras da parte di Paolo Lanfranchi sia avvenuta per il tramite di una tradizione catalana fortemente ossequiosa nei riguardi di questo poeta, si potrà forse meglio comprendere la motivazione del recupero testuale.

3.2. *Ara pot hom conoisser e proar* (PC 392,3)

Lo spunto fornito dalla *tenso* con Alberto Malaspina non costituisce naturalmente una prova schiacciante, ma rappresenta un invito ad approfondire la questione dei rapporti tra il pistoiese e il suo possibile modello. Si prenda ora in esame la cosiddetta “canzone della crociata” *Ara pot hom conoisser e proar* (PC 392,3)⁵⁸ e si noti, innanzi tutto, la presenza di tre rimanti che occorrono anche nel sonetto. Si tratta di *gazaigna* (v. 52), *Espaigna* (v. 63) e *companha* (v. 69)/*compaigna* (v. 78):⁵⁹ pur trattandosi di occorrenze molto frequenti in sede di rima presso i trovatori, è tuttavia interessante osservare il contesto in cui questi termini vengono impiegati da Raimbaut e Lanfranchi, in particolare *gazaigna* e *companha*.

In *Ara pot hom* l’uso di *gazanbar* è piuttosto significativo perché posto in relazione col verbo *perdre*: come si è visto, l’occorrenza è registrata, secondo analoghe modalità, anche nel v. 11 del sonetto («tals quida hom qe perda qe gazaingna»):⁶⁰

Mas tant nos fai nostre pechatz torbar	45
que mort vivem e non sai dire com,	
c’un non i a tant gaillart ni tant pro,	
si a un gauch non ai’ autre pesar,	
ni es honors q’ad anta no s’afraigna,	
car contr’un gauch a l plus rics mil corrotz.	50
Mas Dieus es gauz per c’om si seign’ en crotz,	
<u>per que non pot perdre qui lui gazaingna;</u>	

Vaqueiras»: relitto attributivo, forse, ereditato da una pregressa antologizzazione della tenzone all’interno di un più indifferenziato *corpus* rambaldiano.

⁵⁸ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 217-9.

⁵⁹ Gli stessi rimanti compaiono anche nell’ottava *cobla* di *El so que pus m’agensa* (PC 392,14): cf. Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 79-88.

⁶⁰ *Perdre* e *gazanbar* sono utilizzati anche in PC 392,14, *El so que pus m’agensa*, vv. 110-11: «no sap qui l se guazanha, / qu’el l’a perdut», e in PC 392,I «et ab armas perdut e guazanhab», a testimonianza della predilezione da parte di Raimbaut per questo stilema: cf. Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 79-88, 303-8.

per q'ieu am mais, s'a lui ven a plazer,
de lai morir que sai vius remaner
en aventura, fos mi' Alamaigna.

55

Mentre però in Lanfranchi il significato del verso sembra compromesso, l'espressione è invece perfettamente chiara in Raimbaut: si direbbe anzi, data l'affinità di lessico e di contesto, che il verso rambaldiano possa aver suggerito la struttura di quello che è il passaggio più oscuro del sonetto. In tutti e due i casi si dà infatti il caso di “perdere” o “guadagnare” secondo quanto concesso da Dio: nel testo di Raimbaut de Vaqueiras l'ambito è quello della crociata, in cui l'intervento divino è decisivo; malgrado le difficoltà interpretative opposte dal v. 11 del sonetto, sembra che anche per Lanfranchi si alluda a qualcosa del genere, dal momento che gli esiti della guerra contro i francesi saranno determinati dalla *compagna* di *Nostre Senhier* (v. 9) che, ragionevolmente, sosterrà le parti del sovrano aragonese. Le affinità si fanno anche più stringenti se si guarda alla prima *tornada* di *Ara pot hom*, trådita dai soli canzonieri CR. Ecco che, come nel sonetto, vediamo affiorare nuovamente il medesimo concetto proprio attraverso la stessa terminologia adottata da Lanfranchi:

Nostre Senher nos mand' e'ns ditz a totz
qu'anem cobrar lo sepulcr' e la crotz;
e qui volra esser de sa companha,
mueira per lui, si vol vius remaner
em paradis, e fassa som poder
de passar mar e d'aucir la gen canha.

70

Sia in questo particolare luogo della canzone, sia nel sonetto, il termine *compagna/companha* appare dunque caricato di una più pronunciata accezione militaresca: tanto per Raimbaut quanto per Lanfranchi il significato più appropriato sembra quello di ‘esercito di Dio’, appropriato per entrambi i contesti.

3.3. *L'epistola epica (PC 392, I-II-III): un'acquisizione “catalana”?*

Come è stato accennato nelle prime pagine di questo contributo, l'incipit della terza *branche* dell'epistola di Raimbaut («Valen marques, senher de

Monferrat»⁶¹ sembra aver fornito la base su cui Lanfranchi formulò l'esordio del proprio sonetto («Valenz senher, rei dels Aragones», v. 1). Allargando lo sguardo sulla totalità dell'epistola, e dunque prendendo in considerazione anche le altre due sezioni (*Senher marques, no·us vuellh totz remembrar*, PC 392,I; *Valen marques, ja no·m directz de no*, PC 392,II), si può notare che, delle quattordici occorrenze in sede di rima nel sonetto, ben sette coincidono con i rimanti del testo di Raimbaut, pur presentando in maggioranza desinenze diverse:

- 1) PC 392,I «e laus en Dieu quar tan m'a enansat» (v. 5);
- 2) PC 392,I «vensen grans coytas, et ai vos ajudar» (v. 26), PC 392,III «viro·m nafrat e vengro·m ajudar» (v. 61), PC 392,III «e tant mesqui vos ai vist ajudar» (v. 93);
- 3) PC 392,I «et ab armas perdut e guazanhat» (v. 17);
- 4) PC 392,II «que no·s tengron ab vos detz companho» (v. 7);
- 5) PC 392,II «dartz e cairels, sagetas e lanso» (v. 20);
- 6) PC 392,III «lo fag que fem de Saldina de Mar» (v. 16); PC 392,III «e·l crit se leva per terra e per mar» (v. 37)
- 7) PC 392,III «seguramen, e deuria·us membrar» (v. 64).

Si segnala inoltre la presenza del segmento «e membre vos», con effetto anaforico e ad inizio del verso, tanto nel sonetto (v. 3), quanto nell'epistola (due volte, entrambe in PC 392 III: «e membre vos d'Aimonet lo jocglar», v. 21; «e membret vos cum vos det un baizar», v. 26).

Se dunque, oltre ad *Ara· m digatz, Rambaut, si vos agrada* e *Ara pot hom conoisser e proar*, Lanfranchi ebbe ben presente anche l'epistola epica, s'impongono a margine due considerazioni supplementari: una relativa alla tradizione manoscritta dell'epistola stessa, l'altra alla ricezione di Raimbaut in area catalana.

Sul primo punto – e considerando quanto detto a proposito del plausibile soggiorno di Lanfranchi presso la corte di Pietro III – non va trascurato che la tradizione manoscritta dell'epistola appare oggi, in tutto e per tutto, radicata e germogliata in un'area compresa tra Linguadoca e Catalogna, come prova la sua sopravvivenza, oltre ai codici catalani Sg e c^v, solo in canzonieri esemplati in area *y* (linguadociani sono C, E e forse J; probabilmente tolosano R).⁶² Naturalmente non si può

⁶¹ Cf. Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 303-8.

⁶² In merito alla tradizione manoscritta dell'epistola di Raimbaut, si vedano soprattutto le osservazioni di Avalor-Leonardi 1993: 57-9. Per le localizzazioni dei

escludere *a priori* la diffusione di questo testo in Italia all'epoca di Lanfranchi, specialmente in considerazione del suo dedicatario, il marchese Bonifacio di Monferrato: tuttavia, in assenza di testimonianze che modifichino l'attuale stato dei fatti, la circolazione dell'epistola nella sola area occidentale potrebbe valere come prova indiziaria della presenza di Lanfranchi nella penisola iberica, dove potrebbe averla effettivamente conosciuta.⁶³

La preziosa testimonianza catalana dell'epistola introduce al secondo spunto di riflessione, ossia la ricezione di Raimbaut in Catalogna, la quale trova la sua espressione più compiuta nel canzoniere Sg. Gioverà senz'altro ricordare, in questa sede, la particolarissima fisionomia di questa silloge, magistralmente descritta da Giuseppe Tavani:

Una raccolta, dunque, a dir poco anomala, confezionata nel secondo quarto del XIV secolo, e destinata essenzialmente – almeno così sembra – al ricupero monografico di un trovatore catalano tardo, scarsamente rappresentato persino in canzonieri locali (Veg-Ag) o di area finitima (CR), e completata – non sappiamo se in seconda istanza o contestualmente – da una selezione esemplare della produzione lirica provenzale di epoca classica (in prima fila il prediletto Raimbaut de Vaqueiras e il raffinato Giraut de Borneill).⁶⁴

In Sg si legge il riflesso di un congruo apprezzamento, benché ormai già trecentesco, nei riguardi di Raimbaut de Vaqueiras (oltre che di altri trovatori di epoca classica): caso notevolissimo e specifico – anche in relazione al repertorio ivi tramandato – di quella che Pulsoni ha definito come «fortuna “extraterritoriale”» della lirica trobadorica.⁶⁵ Ma si tratta, va ribadito, di una fortuna tardiva e, in ogni caso, successiva alla stesura di *Valenz senher, reis dels Aragones*. Tuttavia, se la conoscenza dell'epistola

canzonieri, il punto di riferimento bibliografico rimane Zufferey 1987: 149-52 (ms. C), 187-8 (ms. E), 196-7 (ms. J), 132-3 (ms. R), 248-50 (ms. Sg, siglato Z dallo studioso).

⁶³ Il problema della circolazione delle lasse epiche costituisce tuttora uno dei punti più spinosi della tradizione manoscritta della poesia di Raimbaut. Gioverà comunque ricordare che, in tal senso, potrebbe aver giocato un ruolo importante il luogo di elaborazione del testo (Grecia, secondo Linskill 1964: 303), che potrebbe anche non presupporre un suo passaggio in Italia. Resterebbero da individuare, in ogni caso, i canali di trasmissione che determinarono l'approdo dell'epistola in Linguadoca e Catalogna.

⁶⁴ Tavani 2007. Dello stesso parere si era già mostrato Asperti 1985: 72-3, il quale riconosceva, dietro l'allestimento delle sezioni riservate ai trovatori di epoca classica, «una chiara volontà “monumentaria” ed esemplare, quale tentativo di definire, attraverso un manoscritto, un canone autorevole di poeti».

⁶⁵ Pulsoni 2004: 360.

da parte di Lanfranchi è subordinata alla sua permanenza in Catalogna, viene da chiedersi se la popolarità locale di Raimbaut non si possa far risalire già ad un'epoca anteriore e, in seconda istanza, se tale popolarità avesse in qualche modo invitato il pistoiese a modulare il proprio componimento sulla scia di un successo già consolidato.

Contro questo argomento si leva, su tutte, la conformazione del canzoniere V, di cui abbiamo già fatto menzione. In un importante studio del 2008 Federico Saviotti ha giustamente ricordato come in V, alla pur notevole presenza di trovatori antichi, non faccia riscontro alcun componimento di Raimbaut de Vaqueiras: un dato che, secondo l'autore, potrebbe essere un possibile indizio dell'ignoranza, all'epoca dell'allestimento del codice (ultimo quarto del XIII secolo), di questo trovatore.⁶⁶ Al tempo stesso, però, richiamando un precedente contributo di Furio Brugnolo (che aveva individuato suggestioni rambaldiane nella *cantiga*-pastorella di Dom Dinis *Vi oj' eu cantar d'amor*), Saviotti invita a ripensare la diffusione della poesia di Raimbaut in territorio portoghese:⁶⁷ diffusione che, com'è noto, non ha lasciato testimonianze manoscritte e che anticiperebbe di svariati decenni la confezione, all'altro capo della penisola, del "monumento" Sg. È dunque possibile, malgrado l'assenza di testimonianze contemporanee e alternative al canzoniere V, che una silloge di composizione rambaldiane fosse diffusa in forma di *Liederbuch*?

Il fatto che Sg appartenga ad uno stadio cronologicamente già avanzato non osta, in effetti, a che una raccolta delle poesie di Raimbaut, costituitasi diversi decenni prima, avesse goduto di una sua circolazione autonoma e che tale raccolta, in un secondo momento, fosse stata ampliata – per poi rifondersi in Sg – attraverso l'inserzione di componimenti assegnati a Raimbaut per ragioni di prestigio poetico.⁶⁸ Dei 21 *items* trasmessi dalla silloge (che rappresenta uno dei testimoni più sostanziosi, in termini numerici, della tradizione manoscritta), ben 6

⁶⁶ Saviotti 2008: 50-1. Non va però dimenticato che il canzoniere V, in buona parte integrato da una mano veneta del tardo Trecento, presenta numerosi spazi bianchi e lacune (cf. Zamuner 2003: 23, n. 12): da ciò si evincerebbe che il compilatore catalano di V sperava, probabilmente, di venire in possesso di nuovi materiali, sulla cui composizione non è evidentemente lecito avanzare alcuna ipotesi.

⁶⁷ Saviotti 2008: 51, n. 1. Per i contatti tra Dom Dinis e Raimbaut de Vaqueiras, si veda Brugnolo 2004: 620-35.

⁶⁸ Così si esprime Tavani 2015: 15 che definisce Sg «il luogo ideale per usufruire almeno del "parassitismo di covo", per annidarsi tra i grandi [...] anche sotto falso nome purché con una etichetta illustre».

sono repertoriati nella *BEIT* come false attribuzioni; tra questi, appunto, spiccano gli *unica* rambaldiani *Altas undas que venez suz la mar* (PC 392,5a, la cui paternità continua ad essere oggetto di animati dibattiti)⁶⁹ e *Gaita be, gaiteta del castel* (PC 392,18), oltre al *planh*, condiviso dal solo canzoniere Vega-Aguiló, *Ar pren comjat per tostems de chantar* (PC 392,4a).⁷⁰ Come sottolineato da Tavani, l'inclusione di liriche spurie nel canone rambaldiano sarebbe una conseguenza non trascurabile delle nuove tendenze consistoriali,⁷¹ inaugurate a Tolosa nel 1323, ma che trovarono largo consenso anche in Catalogna durante il XIV secolo.

L'antologizzazione dei componimenti "abusivi" nel canzoniere catalano sembra implicitamente mostrare in filigrana almeno due distinte fasi di allestimento della sezione dedicata a Raimbaut: una, primitiva, che si potrebbe definire, sulla scorta degli studi condotti da Ventura e Zufferey, "d'importazione",⁷² forse ancora slegata dal contesto materiale delle sillogi trobadoriche e riformulata a livello locale (come potrebbe suggerire lo spostamento dell'epistola epica nel cuore del *corpus*, con gli altri testimoni – eccettuando c^v, in quanto non facente parte della categoria dei canzonieri lirici – che la collocano al principio o in chiusura della sezione);⁷³ e una secondaria, di "accumulazione", in cui il *corpus* è incrementato dalle poesie erroneamente attribuite, confluendo poi in Sg

⁶⁹ Ultimi in ordine cronologico sono stati gli interventi, presentati per le *Lecturae Tropatorum*, di Giuseppe Tavani (contrario all'attribuzione) e Saverio Guida (favorevole): cf. Tavani 2008 e Guida 2013.

⁷⁰ Si ricordino le considerazioni di Ventura 2006: 58-9, ove si ammette l'esistenza di una tradizione effettivamente autoctona. Sull'inaffidabilità delle attribuzioni degli *unica* di Sg a Raimbaut de Vaqueiras si veda ancora Tavani 2015: 2-8. In merito ad *Ar pren comjat*, infine, Brugnolo 2004: 635 richiama un interessante rete di analogie tra questo *unicum* e un altro componimento dionisino, *Oimais quer'eu ja leixá-lo trobar*. Se le ipotesi di Brugnolo sono accettabili (unitamente a quanto sostenuto dallo studioso in merito a *Vi oj' eu cantar d'amor*), è verosimile che *Ar pren comjat* fosse già noto a Dom Dinis come componimento attribuito a Raimbaut.

⁷¹ Tavani 2015: 8, 15.

⁷² Ventura 2006: 68 ammette infatti la possibilità di un piccolo *corpus* preesistente che «potrebbe essere stato assemblato in circostanze e ambienti prossimi a quelle corti dell'Italia settentrionale». L'ipotesi è coerente con gli italianismi grafici repertoriati da Zufferey 1987: 250-68, che lascerebbero trasparire «plusieurs sources (dont certaines italiennes)» (p. 271). Sull'argomento si mostra concorde anche Saviotti 2008: 59.

⁷³ L'epistola, come ricordato da Saviotti 2008: 58, si trova in posizione pressoché incipitaria in E (lasse III-II), in chiusura di sezione in C (III-II-I) e in J (III-II), isolata dal *corpus* in R (III-II-I), come risultato di una «giustapposizione al resto del *corpus* [...] in genere artificiosa».

(o nel suo modello) sulla base di un criterio di allestimento estremamente consapevole a livello tematico e stilistico.⁷⁴ D'altronde, tenendo presente l'ipotesi che la *Cerverisammlung* trasmessa in Sg rappresenti il riversamento di un preesistente libro di canzoni di Cerverí de Girona,⁷⁵ si può ragionevolmente supporre che l'accoglimento dei testi di Raimbaut nel maggior canzoniere trobadorico di Catalogna avesse seguito modalità analoghe.

Concludendo: se ammettiamo la possibilità che l'iniziale stadio di *mise en recueil* delle poesie di Raimbaut de Vaqueiras si possa ancora collocare in Catalogna almeno intorno all'ultimo quarto del XIII secolo⁷⁶ (pur senza lasciare tracce anteriori alla confezione di Sg), si potrebbe anche sospettare che la predilezione di Lanfranchi per questo trovatore – ma anche, come si è visto, per il celebre Cerverí, che secondo alcuni studiosi fu particolarmente debitore dello sperimentalismo rambaldiano – rispecchiasse le preferenze del pubblico locale. Certamente i primi approcci di Lanfranchi con la poesia di Raimbaut avrebbero potuto concretizzarsi già in Italia,⁷⁷ dove i canzonieri di area veneta (ma anche toscana, come

⁷⁴ Cf. Ventura 2001: 273-4: «Se si analizza più da vicino la serie Cerverí [...], Raimbaut de Vaqueiras, Guiraut, [...], almeno un elemento unificante pare risaltare: si tratta di autori tutti straordinariamente versati nello sperimentalismo poetico e nell'adozione dei più diversi espedienti tecnico-retorici[...]. Così, nella sezione di Raimbaut de Vaqueiras, possiamo leggere il discordo plurilingue accanto alla *Kalenda Maia*, al *Carros* e all'*Epistola epica* al Marchese di Monferrato».

⁷⁵ Come nota ancora Tavani 2007, «è sicuramente esistito [...] un libro che raccoglieva tutte le opere di Cerverí, poi confluito in Sg: è infatti poco verosimile che la tradizione delle 104 composizioni del poeta sia rimasta allo stato fluido per circa un cinquantennio».

⁷⁶ Si prenda in considerazione, come indizio della circolazione in Catalogna di testi di Raimbaut de Vaqueiras già prima del Trecento, il retaggio poetico di Cerverí de Girona. Già Monteverdi 1948: 74 individuava nella *cobla* plurilingue di Cerverí una esasperazione dello sperimentalismo del discordo plurilingue di Raimbaut («quel discordo da cui egli senza dubbio prendeva le mosse [...]). Sostiene poi Cabré 1999: 35 che «even at first sight it is easy to detect Cerverí's adoption of some of Raimbaut de Vaqueiras's most characteristic features». Più prudente si mostra invece Saviotti 2008: 49-50, che ricorda giustamente come «l'argomento in apparenza più forte, quello relativo alla sperimentazione poliglotta, è stato di recente molto ridimensionato» e che «altrettanto incerte, se non di più, sono le prove fondate su una comune tendenza alla sperimentazione di forme non tradizionali e sulla frequentazione di generi marginali».

⁷⁷ Raimbaut era infatti già certamente noto ai poeti della nostra penisola, come dimostra il testo di *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggieri Apugliese, che recupera *Savis e fols, humils e orgoillos* (PC 392,28). Cf. Saviotti 2008: 49.

ad esempio U) presentano frequentemente una sezione dedicata al trovatore. Tuttavia, se – come si è cercato di illustrare – alcuni elementi costitutivi del sonetto denunciano la conoscenza dell’epistola epica, bisognerà guardare almeno a una parziale mediazione extra-italiana (e segnatamente catalana, in termini quantomeno possibilistici) della cultura rambaldiana di Lanfranchi. Osservato da questa angolatura, il frequente gioco d’imitazione intessuto dal poeta pistoiese acquisisce un più profondo significato, giustificandosi in ragione di due “spinte” complementari: da un lato, la predilezione già largamente espressa all’interno del *milieu* in cui egli si trovò a comporre il proprio sonetto, dall’altro il desiderio di integrazione e dialogo con un uditorio avvezzo a certe consuetudini stilistiche.

4. CONSUNTIVO FINALE

Proviamo ora a formulare alcune considerazioni conclusive. In primo luogo, credo si possa affermare che l’estrappolazione e l’inserzione, da parte di Paolo Lanfranchi, degli stilemi riconducibili a Raimbaut de Vaqueiras siano da interpretare come un tentativo di adesione ad un gusto fortemente radicato in senso geografico. Questa tendenza, per la verità piuttosto pedissequa, ad “incastonare” i vari frammenti rambaldiani nella trama di *Valenz senher* delinea un atteggiamento sostanzialmente passivo, con il pistoiese che pare limitarsi a procedere secondo una tecnica per innesti successivi. Non per questo, però, egli opererebbe meno consapevolmente: la trasfusione delle formule rambaldiane nel sonetto si giustifica proprio in virtù di una partecipazione cosciente e sentita alle preferenze del nuovo pubblico. Nondimeno al poeta va riconosciuto il merito di aver saputo confezionare, con materiali testuali “di riuso”, un prodotto originale, figlio di una duttilità concettuale che coniuga la lingua d’oc al sonetto, forma altrimenti estranea alla lirica trobadorica. Va poi notato che, se – come sembra – Lanfranchi reimpiegò gli stilemi di Raimbaut de Vaqueiras, egli li derivò non casualmente da composizioni connotate in senso guerresco. Tali sono infatti *Ara pot hom conoisser e proar* e l’epistola: canzone di crociata la prima, rassegna di ardite imprese militari in metro epico la seconda. L’unica eccezione sarebbe costituita da *Ara·m digatz, Rambaut, si vos agrada*, tenzone salace dalla quale, tuttavia, si estrappola un sintagma circoscritto proprio alla semantica della

battaglia e della cavalleria, contestualmente all'atmosfera epica rievocata dal pistoiese nel descrivere la superiorità bellica di Pietro III.

Per quanto attiene il soggiorno di Paolo Lanfranchi in terra di Spagna, varrà la pena di sottolineare, ancora una volta, l'importanza che tale soggiorno potrebbe aver avuto sulla sua poetica. Se l'influsso esercitato da certa letteratura trobadorica particolarmente in voga presso gli ambienti più altolocati della Catalogna si realizza, come si è potuto vedere, tanto nell'esperimento provenzale, quanto nella produzione in lingua di sí (prova ne siano i menzionati recuperi dal romanzo di *Flamenca* e da *Cerverí de Girona*), si renderà *ipso facto* necessario attribuire alla permanenza alla corte di Pietro III un ruolo imprescindibile dalla poetica lanfranchiana. Questa prospettiva spinge ad un riesame della sua produzione, anche in ragione di un'inedita sensibilità nei confronti della cerchia, certo epigonica, ma al tempo stesso vitale e vivace, dei trovatori che gravitarono intorno alla corte aragonese. Ai validi giudizi formulati dalla critica si dovrà dunque sovrapporre l'immagine di un Lanfranchi dall'anima più che mai "provenzaleggiante", sia in termini di impegno e adesione alla temperie trobadorica a lui contemporanea, sia, al tempo stesso, in qualità di erede di una tradizione precedente: una tradizione, però, già distillata in un canone ben localizzabile nei domini catalani del suo tempo.

Cesare Mascitelli
(Università degli Studi di Siena)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers) = William P. Shepard, Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University press, 1950.
- Bernart d'Auriac (Paterson) = Linda Paterson, *Bernart d'Auriac. 57.3. Nostre reys qu'es d'onor ses par*, disponibile sul database RIALTO alla pagina web <http://www.rialto.unina.it/BnAuriac/57.3%28Paterson%29.htm>.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bertoni 1915 = *I Trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave) = Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, Privat, 1902.
- Bonifaci de Castellana (Parducci) = Amos Parducci, *Bonifazio di Castellana*, «Romania» 46 (1920): 478-511.
- Coms de Foix (Paterson 2013a) = Linda Paterson, *Coms de Foix. 182.2. Salvatz[e], tuitz ausem cantar*, disponibile sul database RIALTO alla pagina web <http://www.rialto.unina.it/CtFoix/182.2%28Paterson%29.htm>.
- Coms de Foix (Paterson 2013b) = Linda Paterson, *Coms de Foix. 182.1. Frances c'al mon non a par*, disponibile sul database RIALTO alla pagina web <http://www.rialto.unina.it/CtFoix/182.1%28Paterson%29.htm>.
- Dante da Maiano (Bettarini) = Rosanna Bettarini, *Dante da Maiano. Rime*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- de Riquer 1951 = Martin de Riquer, *Un trovador valenciano: Pedro el Grande de Aragón*, «Revista valenciana de Filologia» 1 (1951): 273-311.
- de Riquer 1975 = Martin de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Jeanroy 1925 = Alfred Jeanroy, *Les "coblas" provençales relatives à la "croisade" aragonaise de 1285*, in Aa. Vv., *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Librería y Casa editorial Hernando, 1925, 3 voll.: III, 77-88.
- Paolo Lanfranchi (Baudi di Vesme) = Carlo Baudi di Vesme, *Poesie provenzali ed italiane di Paolo Lanfranchi da Pistoia*, «Rivista sarda» 1 (1875): 391-404.
- Paolo Lanfranchi (Contini) = Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.: I, 353-6.
- Paolo Lanfranchi (Kleinhenz) = Christopher Kleinhenz, *Esegesi del sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi*, «Studi e problemi di critica testuale» 2 (1971):

29-39.

- Paolo Lanfranchi (Monaci) = Ernesto Monaci, *Testi antichi provenzali*, Roma, Forzani, 1888.
- Paolo Lanfranchi (Savino 1982) = Giancarlo Savino, *Il piccolo canzoniere di Paolo Lanfranchi da Pistoia*, «Filologia e critica» 6 (1982): 68-95.
- Paolo Lanfranchi (Savino 2003) = Giancarlo Savino, *Dante e dintorni*, Firenze, Le Lettere, 2003.
- Paolo Lanfranchi (Raynouard) = François Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, 1820, 6 voll.: III, 277.
- Paolo Lanfranchi (Zaccagnini) = Guido Zaccagnini, *I rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV*, Pistoia, Tipografia Sinibuldiana, 1907.
- Paolo Lanfranchi (Zaccagnini–Parducci) = Guido Zaccagnini, Amos Parducci, *Rimatori siculo-toscani del Dugento*, Bari, Laterza, 1915.
- Peire rey d'Arago (Paterson) = Linda Paterson, *Peire rey d'Arago. 325.1. Peire Salvagg', en greu pessar*, disponibile sul database RIALTO alla pagina web <http://www.rialto.unina.it/PArago-III/325.1%28Paterson%29.htm>.
- Peire Salvatge (Paterson) = Linda Paterson, *Peire Salvatge. 357.1. Senber, reys qu'enamoratꝫ par*, disponibile sul database RIALTO alla pagina web <http://www.rialto.unina.it/PSalv/357.1%28Paterson%29.htm>.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.
- Ramon Muntaner (Soldevila–Bruguera) = Ferran Soldevila, Jordi Bruguera, *Les quatre grans Cròniques. III. Crònica de Ramon Muntaner*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011.
- Rostaing (Suchier) = Hermann Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Niemeyer, 1883.

LETTERATURA SECONDARIA

- Asperti 1985 = Stefano Asperti, «Flamenca» e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura Neolatina» 45 (1985): 59-103.
- 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 1999 = Stefano Asperti, *I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento*, «Mot so razo» 1 (1999): 12-31, disponibile online su <http://www.rialc.unina.it/bollettino/base/corona.htm>.
- Avalle–Leonardi 1993 = D'Arco Silvio Avalle, Lino Leonardi, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993.
- Barbieri 2006 = Luca Barbieri, *Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tra-*

- dizione» manoscritta della lirica trobadorica*, «Studi Medievali» s. III 47 (2006): 497-548.
- 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.
- Brugnolo 2004 = Furio Brugnolo, *Da don Denis a Raimbaut de Vaqueiras*, «Critica del Testo» 7/2 (2004): 617-36.
- Brunetti 2004 = Giuseppina Brunetti, *Paolo Lanfranchi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63 (2004), Treccani, consultabile all'indirizzo web [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-lanfranchi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-lanfranchi_(Dizionario-Biografico)/).
- Cabrè 1999 = Miriam Cabrè, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, Tamesis, London, 1999.
- Cabrè 2011 = Miriam Cabrè, *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona · Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona · Universitat de les Illes Balears, 2011.
- Carocci 2010 = Sandro Carocci, *Lontano da casa: una costellazione di letterati in esilio*, in Amedeo De Vincentiis (a c. di), *Atlante della letteratura italiana. I. Dalle origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010: 68-73.
- Espadaler 2001 = Anton M. Espadaler, *La Catalogna dei re*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro (a c. di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. 1. *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, t. II, 2001: 873-933.
- Grimaldi 2008 = Marco Grimaldi, *Cerverí de Girona, «Entr'Arago e Navarra jazzia» (BdT 434.7a)*, «Lecturae tropatorum» 1 (2008), alla pagina: <http://www.lt.unina.it/Grimaldi-2008.pdf>.
- Guida 2013 = Saverio Guida, *Raimbaut de Vaqueiras. [Oi] altas undas que venez suz la mar (BdT 392.5a)*, «Lecturae tropatorum» 6 (2013): 1-21, alla pagina: <http://www.lt.unina.it/Guida-2013.pdf>.
- Johnstone 1980 = Hilda Johnstone, *Francia: gli ultimi capetingi*, in Aa. Vv., *Storia del mondo medievale*, vol. 6. *Declino dell'impero e del papato e sviluppo degli stati nazionali*, Milano, Garzanti, 1980: 569-607.
- Kleinhenz 1972 = Christopher Kleinhenz, *The interrupted dream of Paolo Lanfranchi da Pistoia*, «Italice» 49/2 (1972): 187-201.
- Lalinde Abadia 1979 = Jesús Lalinde Abadia, *La corona de Aragón en el Mediterráneo medieval (1229-1479)*, Zaragoza, Institución "Fernando El Catolico", 1979.
- Marrani 2008 = Giuseppe Marrani, *Cultura e tradizione poetica pistoiese (sec. XIII-XIV)*, in Piero Gualtieri (a c. di), *La Pistoia comunale nel contesto toscano ed europeo (secoli XIII-XIV)*, Società Pistoiese di Storia Patria, 2008: 291-319.
- Mascitelli 2013 = Cesare Mascitelli, *Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Sop-*

- pressi F IV 776: constitutio codicis e storia esterna*, «Critica del Testo» 16/1 (2013): 85-112.
- Meneghetti 1991 = 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, Publications de l'Université de Liège, 1991: 43-59.
- Meneghetti 2013 = Maria Luisa Meneghetti, *La parabola di un avatar. Lettura del canto VI del «Purgatorio»*, «Rivista di Studi Danteschi» 13/2 (2013): 233-66, ora in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, I. *Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 2014: 147-78.
- Milá y Fontanals 1861 = M. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, Verdager, 1861.
- Monteverdi 1948 = Angelo Monteverdi, *Intorno alla cobbola plurilingue di Cerverí de Girona*, «Cultura Neolatina» 8 (1948): 73-6.
- Noto 2003 = Giuseppe Noto, 4. *Firenze, Biblioteca medicea Laurenziana, P (plut. 41, 42)*, in «*Intavolare*», serie coordinata da Anna Ferrari, Modena, Mucchi, 2003.
- Noto 2012 = Giuseppe Noto, *Anonimo. Ges al meu grat non sui joglar* (BdT 461.126) con *Anonimi, Per ço no'm voil desconortar* (BdT 461.193), *Va, cobla: al Juge de Galur* (BdT 461.246), *Seigner Juge, ben aug dir a la gen* (BdT 461.217), *Ges per li diz non er bons prez sabuz* (BdT 461.133), «*Lecturae Trovatorum*» 5 (2012): 1-23, alla pagina: <http://www.lt.unina.it/Noto-2012.pdf>.
- Perugi 1985 = Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.
- Pulsoni 2004 = Carlo Pulsoni, *Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta trobadorica*, «Critica del testo» 7/1 (2004): 357-89.
- Resconi 2014 = Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Resconi 2015 = Stefano Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione*, «Carte Romanze» 2/2 (2014): 269-300.
- Rossi 2004 = Luciano Rossi, *Ripartiamo da Guinizzelli*, Furio Brugnolo, Gianfelice Peron (a c. di), *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, Padova, Il Poligrafo, 2004: 25-55.
- Runciman 1979 = Steven Runciman, *I vespri siciliani* (1958), Milano, Rizzoli, 1976 (trad. di Pasquale Portoghese): 315-6.
- 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.

- Soldevila 1963 = Ferran Soldevila, *Historia de Catalunya. Segonda edició revisada i augmentada*, Barcelona, Emporium, 1963.
- Tavani 2007 = Giuseppe Tavani, *I canzonieri latitanti della penisola iberica*, «Studi Romanzi» n. s. 3 (2007): 25-45, disponibile online all'url http://www.sifr.it/storico/comunicazioni/lectio_tavani.html.
- Tavani 2008 = Giuseppe Tavani, *Raimbaut de Vaqueiras (?). Altas undas que veneç suç la mar (BdT 392.5a)*, «Lecturae tropatorum» 1 (2008): 1-33, alla pagina: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>.
- Tavani 2015 = Giuseppe Tavani, *Inserti abusivi e attribuzioni indifendibili. Spigolando tra gli unica del canzoniere provenzale Sg*, «Lecturae tropatorum» 8 (2015): 1-18, alla pagina: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2015S.pdf>.
- Ventura 2001 = Simone Ventura, *Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg*, in Patrizia Botta, Carmen Parrilla, Ignacio Pérez Pascual (a c. di), *Canzonieri iberici. Atti del colloquio internazionale, Padova-Venezia, 25-27 maggio 2000*, A Coruña, Toxosoutos, 2 voll.: I, 271-82.
- Ventura 2006 = Simone Ventura, *I. Canzonieri provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Sg (146)*, in «Intavulare», serie coordinata da Anna Ferrari, Modena, Mucchi, 2006.
- Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.
- Zamuner 2003 = Ilaria Zamuner, *I. Canzonieri provenzali. 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. V (Str. App. 11=278)*, in «Intavulare», serie coordinata da Anna Ferrari, Modena, Mucchi, 2003.

RIASSUNTO: Il contributo esamina, nella prima parte, il sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi e lo contestualizza, sulla base dei contenuti storici e dei rapporti della produzione lanfranchiana con la poesia trobadorica di pertinenza catalana, all'interno della corte barcellonese di Pietro III d'Aragona, dove Lanfranchi potrebbe aver soggiornato nel 1285. Nella seconda parte si osservano, invece, i punti di tangenza testuale tra il sonetto e alcuni componimenti di Raimbaut de Vaqueiras, la cui conoscenza da parte di Lanfranchi sarebbe avvenuta proprio in occasione del suo soggiorno a Barcellona.

PAROLE CHIAVE: Paolo Lanfranchi, sonetto provenzale, Pietro III d'Aragona, Raimbaut de Vaqueiras, Catalogna.

ABSTRACT: The contribution of this article is twofold. The first part of the work links Paolo Lanfranchi's provençal sonnet with Peter III of Aragon royal court background, where Lanfranchi might have been in 1285. The hypothesis is based on both the historical contents of the sonnet and the connection between Lanfranchi's poems and Occitan lyric tradition in Catalonia. The second part elaborates on the sources of the sonnet and identifies them in three poems by Raimbaut de Vaqueiras, which Lanfranchi might have discovered during his stay in Barcelona.

KEYWORDS: Paolo Lanfranchi, provençal sonnet, Peter III of Aragon, Raimbaut de Vaqueiras, Catalonia.

IL MANOSCRITTO CHIGIANO L VIII 305 DELLA BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA E LA *VITA NUOVA*

a Giovanna Frosini

1. UNA NUOVA EDIZIONE PER LA *VITA NUOVA*

In un recente articolo (Pirovano 2012) ho esposto alcuni criteri di edizione per la *Vita nuova* che ho curato nell'ambito della NECOD (= Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante). In quella sede ho scritto che il punto di partenza non può che essere ancora il magistrale lavoro di Michele Barbi. Lo stemma (vd. Appendice B1 e B2) – fissato in *Vita nuova* (Barbi 1907) e riproposto in *Vita nuova* (Barbi 1932) – ha retto anche alle successive acquisizioni: le lievi modifiche hanno riguardato, infatti, solo il ramo x, dove è stato posizionato il frammento FtCa scoperto nel 1967 ed è stato più precisamente sistemato l'altro frammento O.¹ Per la nuova edizione della *Vita nuova* (Pirovano) ho esaminato e collazionato tutti i 15 manoscritti che figurano nei piani alti dell'albero (ho escluso il ramo b, di cui si possiede il capostipite toledano), e posso affermare che l'impianto barbiano ancora regge, come dimostra la rappresentazione che ho proposto (vd. Appendice C1 e C2), la quale poco si discosta dallo *stemma codicum* elaborato dal filologo pistoiese.²

¹ Vd. Trovato 2000: 71-8. Una proposta di revisione dello stemma barbiano è stata avanzata da Inglese 2002: 248, il quale scrive «vorrei sottoporre alla discussione l'ipotesi che la tradizione della *Vita nova* sia tripartita fra $\alpha+s$, y e z»; ma si vedano le giuste obiezioni di Trovato 2010: 12-4. Lo stemma Barbi ha trovato conferma anche in un esperimento di definizione automatica dei rapporti tra i testimoni mediante un software appositamente sviluppato muovendo da modelli propri della teoria dell'informazione (vd. Canettieri *et alii* 2004-2005: 104-26), i cui risultati sono riferiti anche da Rea 2011: 234.

² Un comodo strumento di lavoro è la funzione avanzata «confronto paragrafi» del sito <http://vitanova.unipv.it> a cura di Simone Albonico. C'è la possibilità di confrontare paragrafo per paragrafo in un'unica schermata le edizioni *Vita nuova* (Barbi 1932), siglata B, e *Vita nova* (Gorni), siglata G, con i seguenti mss.: K, T, To, S,

La stabilità stemmatica non implica automaticamente, tuttavia, immutabilità testuale. Ho rivisto e in molti punti modificato il testo di *Vita nuova* (Barbi 1932). La diretta consultazione dei 15 manoscritti e la riflessione sulla varietà di lezione, soprattutto nei casi di adiaforia, hanno determinato, infatti, soluzioni testuali che in alcuni casi promuovono scelte di editori successivi alla vulgata barbiana – *Vita nova* (Gorni) e *Vita nova* (Carrai) –, e in altri risultano inedite. Di tutto ciò dà conto l'apparato critico dell'edizione NECOD, dove sono state registrate le modifiche di sostanza e di forma rispetto a *Vita nuova* (Barbi 1932), affinché il lettore possa controllare e valutare tutti gli interventi apportati: le innovazioni più rilevanti hanno meritato una specifica discussione in nota, mentre le altre sono state semplicemente catalogate.

Come già annunciato (Pirovano 2012: 317-8), la revisione più sistematica ha riguardato le varianti di forma. Nel caso di restituzione formale di testi volgari a tradizione plurima come la *Vita nuova*, una condivisibile prassi filologica consiglia in primo luogo di non tentare un'improbabile ricostruzione dell'assetto linguistico del testo in base alla distribuzione stemmatica delle forme, e in secondo luogo di rispettare al massimo, salvo prova contraria, le anomalie presenti nel manoscritto che lo scrutinio della tradizione induce ragionevolmente a scegliere come testo-base per l'assetto linguistico (vd. Varvaro 1985: 267). A differenza di *Vita nuova* (Barbi 1907, 1921, 1932) e soprattutto di *Vita nova* (Gorni), per gli aspetti formali mi sono attenuto a un unico manoscritto, il quale non poteva che essere K, esemplato a Firenze da un amanuense professionista intorno alla metà del XIV secolo.

Ho, pertanto, seguito la via già tracciata da Stefano Carrai in *Vita nova* (Carrai). Il modello di ricostruzione al quale lo studioso si è ispirato mi pare, infatti, il più razionale ed economico possibile: nell'impossibilità di raggiungere la lingua di Dante, della quale come noto non è rimasto alcun documento, la soluzione di seguire un unico manoscritto per i fatti formali offre quanto meno il vantaggio di evitare arbitrî contaminatori da parte dell'editore (vd. Carrai 2007: 41).³ Tuttavia, anche il siste-

V, O, M, Ft (ma non la sua continuazione Ca), C, Mgl, e LS¹ (= Strozzii 170 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che contiene, anche se non in ordine, tutte le rime del prosimetro). Le trascrizioni tuttavia contengono numerosi errori, che rendono necessaria la visione diretta dei codici.

³ Carrai 2007: 41 scrive a sostegno della sua scelta metodologica: seguendo K come codice di riferimento l'editore «non restituirà certo al testo esattamente la sua

ma del piú coerente e regolare dei manoscritti raggiunge pur sempre – come ha sostenuto Varvaro 1985: 266 – una «sistematicità debole nell'incoerenza», certamente da rispettare nell'edizione di documenti non letterari, ma da valutare con prudenza in un'opera letteraria, per di piú composta dal piú grande poeta della letteratura italiana.

Pur condividendo l'impostazione di Carrai, nella mia edizione non ho, perciò, seguito il testo di *Vita nova* (Carrai), non solo perché perfino in diverse lezioni di sostanza l'editore si è mostrato troppo aderente a K, finendo col ripresentare scelte testuali di *Vita nuova* (Casini) e di *Vita nova* (Beck) – i quali operarono con criteri editoriali già superati dall'edizione critica barbiana –, ma anche perché pure nella restituzione formale ho potuto riscontrare una certa incoerenza rispetto al manoscritto di riferimento, che ora viene fedelmente rispettato e ora inspiegabilmente tradito, con la riproposizione di forme di *Vita nuova* (Barbi 1932) anche quando esse si discostano da K.⁴

In questa sede vorrei illustrare piú dettagliatamente in che misura il codice Chig. L VIII 305 è stato utilizzato come manoscritto di riferimento per la nuova edizione NECOD. In primo luogo ritengo necessaria un'ulteriore riflessione sul ramo k, per cercare di collocare piú precisamente – se possibile – il tardo ms. Am, che nello stemma barbiano risulta di derivazione incerta, tanto da essere collegato al capostipite con una linea punteggiata.

Allo stato attuale delle ricerche, il gruppo k (detto anche Chigiano dal nome del suo testimone piú rappresentativo) è costituito da tre codici, siglati K, T e Am: studiare i rapporti genealogici di Am nel gruppo e fissargli una posizione stabile avrebbe il vantaggio di rivalutare certe lezioni che finora sono state ritenute *singulares* di K e di rivelare aspetti inediti del perduto capostipite k, un codice fiorentino che dovrebbe risalire a un'età alta e non distante dall'archetipo della *Vita nuova*.

lingua [di Dante], che sarebbe utopia, ma otterrà almeno quattro sicuri vantaggi: 1. eliminare la prassi contaminatoria e di per sé arbitraria da parte dell'editore; 2. rendere immediatamente e una volta per tutte chiaro al lettore a quale fonte è attinta la forma; 3. far leggere la *Vita nova* in una veste linguistica omogenea nonché storicamente esistita e circolata almeno in un testimone; 4. far leggere la *Vita nova* in una veste linguistica che, pur non combaciando totalmente con quella dell'originale, è comunque fra quelle attualmente recuperabili la piú vicina possibile all'originale stesso».

⁴ Di queste incoerenze dà conto l'apparato di *Vita nuova* (Pirovano). Per una prima sommaria esemplificazione vd. anche Pirovano 2012: 318.

2. I CODICI DEL RAMO K

Procedo innanzi tutto a un'aggiornata descrizione dei testimoni in ordine cronologico, dunque rispettivamente K, T e Am:

K (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305) appartiene al Fondo chigiano. Nella bibliografia critica il ms. è stato identificato con varie sigle, tra le quali ultimamente prevale Ch, utilizzata anche nel volume a esso interamente dedicato della serie *Intavulare* (vd. Borriero 2006). Per evitare confusioni si privilegia qui la sigla K, introdotta in *Vita nuova* (Barbi 1907) e per lo più preferita negli studi sulla tradizione manoscritta dell'opera dantesca.

Il manoscritto non reca indicazione esplicita dell'anno di copia e, dunque, la sua datazione va ricostruita attraverso l'analisi paleografica. Sono state riconosciute quattro mani: A, B, C, D. La prima è responsabile della copia di 534 su 543 componimenti e di tutta la *Vita nuova*. La mano B, identificabile con quella di Coluccio Salutati, aggiunge la canzone di Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* a c. 27v, nello spazio di fascicolo rimasto bianco alla fine del libello dantesco, che termina alla r. 11 (su uno specchio di scrittura di 32 rr.).⁵ La mano C e la mano D sono coeve e si distinguono nelle ultime carte: la prima esempla 3 sonetti di Petrarca alla c. 120r, la seconda 4 sonetti e una canzone di Petrarca alle cc. 120v-121r. La mano principale A – responsabile, oltre che della copia di quasi tutti i testi, anche della scrittura delle rubriche, delle note-guida per la rubricazione, delle lettere-guida e dei segni per la paragrafazione – è una mano di alto livello formale che utilizza una minuscola cancelleresca libraria, regolare e ariosa, riconducibile alla metà del XIV secolo (probabilmente attorno agli anni '40). Appartiene a un copista di professione,⁶ attualmente non ancora identificato, ma contemporaneo e prossimo a quel Francesco di Ser Nardo da Barberino il quale copiò due importanti codici dell'antica vulgata della *Commedia*: nel 1337 il Trivulziano 1080, e nel 1347-1348 il Gaddiano 90 sup. 125 della Biblioteca Laurenziana. Il Salutati aggiunse la canzone di Cino intorno

⁵ Vd. Signorini 2002: 230-8, e *Rime* (De Robertis): 753: «alla cui [di Coluccio Salutati] mano appartiene, per recente riconoscimento di Gabriella Pomaro, la giunta di un testo a c. 27v».

⁶ Signorini 2002: 224: «La scrittura [...] è una minuscola cancelleresca dovuta ad un'unica mano assai abile, direi senz'altro di scrivente professionista».

«alla seconda metà dell’ottavo decennio del Trecento o primissimi anni ’90, periodo in cui Coluccio progressivamente perdeva interesse per la minuscola cancelleresca». ⁷ Le altre due mani C e D trascrissero i testi petrarcheschi probabilmente attorno agli anni ’70 del XIV sec. ⁸ Oltre alle quattro mani sopra descritte, all’interno del codice si distinguono note di possesso, revisioni, annotazioni e note attributive (vd. Borriero 2006: 144-68). Il codice non reca indicazione del luogo di copia. Dall’esame paleografico, e linguistico, si evince però che K è un prodotto di una buona bottega fiorentina.

Il Canzoniere chigiano è stato giustamente considerato il codice del Dolce stil novo secondo la prospettiva dantesca. Nel corso del ’400 e del ’500 non uscì da Firenze dove fu esemplato: tra i suoi possessori sono distinguibili, come detto, tracce di Coluccio Salutati e del figlio Antonio, e intorno alla metà del XV secolo di due membri della famiglia da Meleto, Ludovico Girolamo e Francesco, rispettivamente nipote e zio, come attesta una nota di possesso datata 4 maggio 1454, eseguita in una mercantesca quattrocentesca moderatamente corsiva, leggibile a c. 121v. Sono possibili due letture per quest’annotazione: 1) Lodovico Girolamo e Francesco appongono la scritta nella bottega di Benedetto di Tuccio Manetti, fratello del più noto Antonio Manetti; 2) se invece la locuzione «e chompagnjo è» si riferisce a Benedetto (nel senso di una società commerciale), è il solo Lodovico a essere autore della scritta nella bottega di Benedetto Manetti e del socio Francesco da Meleto (vd. Signorini 2002: 241). Successivamente il codice pervenne nelle mani dell’erudito fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi (da qui il nome di «codice Strozzi» o l’aggettivo «strozziano» che compare in parte della bibliografia critica) e poi in quelle di Federico Ubaldini, il quale fu alle dipendenze dei Barberini e in séguito dei Chigi. Il ms. fu conservato presso la Biblioteca Chigiana fino al 1918, anno in cui lo Stato italiano acquistò il fondo manoscritti Chigi. Esso fu ceduto alla Biblioteca Apostolica Vaticana il 28 dicembre 1922. Se la sua attuale segnatura è L VIII 305, nel risguardo anteriore si riconoscono ancora antiche segnature: «574» e «2298».

⁷ *Ibi*: 233. La più nota canzone di Cino è assente nella sezione ciniana di K copiata dalla mano principale A.

⁸ Borriero 2006: 136: «La trascrizione della sezione petrarchesca sarebbe [...] avvenuta tra il 1359-1362 (“forma Chigiana”) e il gennaio 1373 (“forma Malatestiana” [...]), quando l’aretino era ancora “Messere petracchi”, come recitano le rubriche» di K.

Un'edizione diplomatica del Canzoniere chigiano fu approntata da Ernesto Monaci e pubblicata sulla rivista «Il Propugnatore» tra il 1877 e il 1879; essa venne edita anche in volume (Bologna, Fava e Garagnani, 1877) sempre a cura di Monaci con la collaborazione dell'allievo Enrico Molteni. Una riproduzione fotografica di K (cc. 1r-121v) è consultabile on line all'indirizzo <http://vitanova.unipv.it> nell'ambito di un progetto di ricerca sui testimoni della *Vita nuova* diretto da Simone Albonico. Giulia De Dominicis, sotto la guida di Giovanna Frosini, ha approntato una nuova e piú precisa trascrizione, seguita da un prezioso studio linguistico, nella sua tesi di dottorato discussa presso l'Università per Stranieri di Siena l'11 marzo 2015: questo lavoro è di prossima pubblicazione.

Il manoscritto di mm. 285 × 226 (c. 45) è membranaceo (cc. I-II, 1-122, 123-124) e, per parte dei fogli di guardia, cartaceo (cc. III-VI); i fogli di carta, di dimensioni leggermente inferiori (mm. 283 × 216) sono stati aggiunti successivamente (in base alla filigrana sono forse dei secc. XVII-XVIII) e sono utilizzati oltre che come fogli di guardia anche per l'indice. La legatura in cartone e pergamena verde risale al XVII sec. e reca il segno di almeno un restauro con una tela verde di rinforzo al dorso:⁹ sono infatti visibili qua e là altri fori dove passava la cucitura della legatura originaria. Il dorso, che recava il titolo «Canzonero antico», è completamente staccato. All'interno dei piatti, anteriore e posteriore, è tracciata una cornice d'oro ai cui angoli ci sono gli stemmi dei Chigi. Attualmente è rivestito da una custodia di cartone ricoperta di tela grigia.

Il colore della pergamena è bianco sporco, piú bianco dalla parte della carne e giallastro dalla parte del pelo; è seguita la cosiddetta legge di Gregory. Restano tracce di cartulazioni antiche (XV sec.); si riconoscono poi numerazioni di mano moderna (XIX e XX sec.) e una numerazione in cifre arabe eseguita a macchina nel margine inferiore esterno di ciascun foglio (nnⁱ 1-124, comprendente anche alcuni dei fogli di guardia). A c. 1r, in alto a destra, malgrado la raschiatura, si riesce ancora a leggere la cifra «CXXI», preceduta da C[arte], visibile alla lampada di Wood: è verosimilmente un'antica segnatura coincidente con il numero dei fogli che annovera il canzoniere.¹⁰

⁹ Un cartiglio incollato nel risguardo posteriore informa che il ms. è passato nel Laboratorio di restauro della BAV il 30 luglio 2010. Registro n. 8.

¹⁰ Vd. *Rime* (De Robertis): 753: «il fatto che corrisponda al numero delle carte del codice lo designa senz'altro come la tipica segnatura apposta ai propri libri da Coluccio Salutati».

Il ms. è omogeneo, in quanto ideato come singola unità codicologica, ed è costituito da 16 fascicoli legati: dodici quaderni (I-III, VI-X, XII-XV), due duerni (IV e XI), un terno (V) e un sesterno (XVI). In realtà – come ha dimostrato Borriero 2006: 176-90 – le attuali cc. 115r-118v del fascicolo XVI in origine appartenevano al fascicolo XI e andrebbero, dunque, ricollocate tra le cc. 76v e 77r. Pertanto inizialmente il Canzoniere chigiano era costituito da 14 quaderni, un duerno e un terno. I richiami sono presenti al centro del margine inferiore del verso dell'ultimo foglio del fascicolo; a essere richiamati sono sempre i testi dei componimenti o della prosa della *Vita nuova*, mai le rubriche.

In nessuna parte il codice è palinsesto: le rasure presenti non riguardano alcun componimento poetico per intero né alcuna porzione consistente del prosimetro dantesco. Si può, però, segnalare che la mano A è responsabile dell'annotazione marginale a c. 23v, r. 31, «duta diueñe» in corrispondenza di un passo della *Vita nuova* vergato su una striscia di pergamena incollata «ueduta diuenne». La postilla marginale indicava dunque la lezione corretta da riportare a testo.

La *Vita nuova* è trascritta a piena pagina (su 31 o 32 rr.), dalla r. 2 di c. 7r alla r. 11 di c. 27v. È introdotta dalla rubrica *Dante allaghieri* (c. 7r, r. 1). Il menante trascrive – con una lieve semplificazione del tratto – nei margini dei fogli anche il volgarizzamento dei passi latini del libello dantesco e segnala il genere metrico di due componimenti: *A ciascun'alma* e *O voi che per la via* (vd. rispettivamente c. 8r, r. 11, e c. 9r, r. 5). Tutti gli inserti latini presenti nell'opera sono tradotti tranne l'iniziale «*Incipit Vita nova*» (*V.n.*, I), le parole conclusive «*qui est per omnia secula benedictus. Amen*» (*V.n.*, XLII 3) e due brevi passi: «*Vide cor tuum*» (*V.n.*, III 5), e «*Dardanide duri*» (*V.n.*, XXV 9).

Si riportano qui di séguito, in trascrizione interpretativa, queste traduzioni, precedute dal testo latino secondo *Vita nuova* (Pirovano):

V.n., II 4: c. 7r, r. 17

Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi

Ecco idio piú forte di me che mi viene a signoreggiare.

V.n., II 5: c. 7r, r. 20

Apparuit iam beatitudo vestra

Apparve già la beatitudine vostra.

V.n., II 6: c. 7r, rr. 22-23

Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!

Guai a me misero imperò ch'aspramente sarò impedito da quinci innanzi.

V.n., III 3: c. 7v, r. 22

Ego dominus tuus

Lo signore tuo.

V.n., VII 7: c. 9r, rr. 16-17

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus

O voi tutti che passate per la via attendete e vedete s'egli è dolore simigliante al mio.

V.n., XII 3: c. 10v, r. 31

Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra

Figliuolo mio egl' è tempo d'abandonare l'idoli nostri.

V.n., XII 4: c. 11r, rr. 3-4

Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic

Ë sono né piú né meno come 'l mezzo del cerchio che simigliantemente le parti si congiungono insieme; e tu non sè cosí.

V.n., XIII 4: c. 12r, r. 4

Nomina sunt consequentia rerum

I nomi sono quelli che seguitano le cose.

V.n., XXIV 4: c. 19v, rr. 3-4

Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini

Io sono boce che grido nel deserto: apparecchiate la via di Dio.

V.n., XXV 9: c. 20r, r. 29

Eole, namque tibi

O tu Eole.

V.n., XXV 9: c. 20r, rr. 30-31

Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est

O reina, che pensi la tua fatica è di piangere, che cose di comandamenti mi si conviene a pigliare.

V.n., XXV 9: c. 20v, rr. 1-2

Multum, Roma, tamen debes civilibus armis

Tu Roma dèi molto usare le cittadine arme.

V.n., XXV 9: c. 20v, r. 4

Dic michi, Musa, virum

O scienza dimmi l'uomo.

V.n., XXV 9: c. 20v, rr. 6-7

Bella michi, video, bella parantur, ait

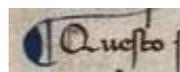
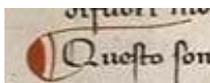
Io veggio le battaglie che si apparecchianno contra me.

V.n., XXVIII 1: c. 21v, rr. 11-12

Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium

Deh come siede sola la cittade piena di popolo! donna di genti fatta quasi vedova.

La lettera iniziale del libello («I») è di modulo molto grande con un'altezza pari a 7 rr. di scrittura, ed è colorata di rosso e blu con filigrane rosse e viola.¹¹ Anche la seconda lettera della parola iniziale del libello («n») è scritta in maiuscolo ma in inchiostro nero e di modulo normale. Nella *Vita nuova*, così come avviene per i componimenti del canzoniere esemplati dalla mano A, le lettere incipitarie maiuscole di ogni testo poetico sono sempre a inizio rigo, monocromatiche (rosso o blu) e filigranate di viola o di rosso, con un'altezza pari a due righe di scrittura.¹² Il testo in prosa che segue un componimento poetico è introdotto da un segno paragrafale rosso o blu, a inizio rigo (vd. dettagli fotografici):



Pertanto nella sezione in vita di Beatrice (*V.n.*, I-XXVII) esso introduce sempre l'autocommento dell'autore; nella sezione *post mortem* della donna il segno paragrafale si trova sempre dopo il componimento, ma, dal momento che l'autocommento precede il testo poetico, esso introduce la sezione narrativa e coincide con la moderna paragrafatura secondo *Vita nuova* (Pirovano) per i §§ XXXII-XLII. Un segno paragrafale rosso

¹¹ L'iniziale molto grande compare solo altre due volte in K, a c. 1r (6 rr.) e a c. 39v (7 rr.). La sua funzione è quella di introdurre una sezione metrico-autoriale, ed è utilizzata in due casi su tre nel fascicolo I. Per inaugurare altre sezioni si riscontrano sempre iniziali colorate e filigranate, ma inferiori (4 o 5 rr.).

¹² Fa parzialmente eccezione il sonetto *Era venuta ne la mente mia* (*V.n.*, XXXIV 7-11). Il «primo cominciamento» è inserito senza alcuno stacco nella prosa a c. 24r, rr. 20-22, dunque senza la lettera incipitaria colorata. La lettera iniziale del testo è comunque maiuscola. Il «secondo cominciamento» invece si trova all'inizio della r. 23 e ha la lettera incipitaria maiuscola («E») di colore rosso con un'altezza pari ai soliti due righe di scrittura.

introduce anche la sezione *in mortem* di Beatrice, segnalando la citazione di Geremia (*V.n.*, XXVIII 1). Il racconto immediatamente successivo, «Io era nel proponimento», riprende a capo e con lettera maiuscola, preceduta da un piccolo spazio bianco.

Nella trascrizione dei sonetti della *Vita nuova* – i 23 canonici e i 2 rinterzati – ciascuna riga contiene due versi, ognuno dei quali separato da un punto metrico, indicato in vari modi: punto, *virgula* (/), *virgula* che precede un punto (/.), punto che precede la *virgula* (./): è la medesima disposizione impiegata per gli altri sonetti inclusi nelle sezioni poetiche del Canzoniere chigiano. Al termine dei sonetti si trovano, invece, una linea ondulata tra due punti (*periodus*), o un punto sormontato dalla linea ondulata, o semplicemente un punto. Un sonetto canonico occupa in tal modo sette righe (quattro per le quartine e tre per le terzine); un sonetto rinterzato dieci righe.¹³ Ogni componimento è introdotto da una lettera incipitaria colorata con altezza pari a due righe di scrittura, seguita dalla seconda lettera maiuscola (per es. *Morte villana*, *Cavalcando*, ecc.). Nella stragrande maggioranza dei casi (23 su 25) una lettera maiuscola segnala l'inizio della prima e della seconda terzina.¹⁴ Solo nei sonetti *Piangete, amanti* e *Lasso! per forza* viene impiegato il segno paragrafale blu per segnalare l'inizio della prima terzina.

Le canzoni e le stanze di canzone presenti nella *Vita nuova* hanno una *mise en page* simile a quella generalmente utilizzata in K per questo genere metrico: una lettera incipitaria maiuscola colorata con altezza pari a due righe di scrittura introduce la prima stanza, a essa segue una lettera maiuscola (per es. *Donne ch'avete, Donna pietosa*, ecc.); un segno paragrafale colorato rosso o blu a inizio riga, seguito sempre da lettera maiuscola, introduce le stanze successive e, quando è presente, il congedo; lettere maiuscole individuano le partizioni intrastrofiche;¹⁵ in ciascuna stanza i

¹³ Per quanto riguarda la *Vita nuova*, le sole eccezioni a questa disposizione sono costituite dal v. 13 del sonetto *Spesse fiate*, il cui inizio («nel core») non è scritto al principio della r. 5 di c. 14r, ma nella riga precedente, consecutivamente al v. 12; e dal v. 3 del sonetto rinterzato *O voi che per la via* (*V.n.*, VII 3-6), il quale risulta spezzato in due perché il primo emistichio «s'egli è dolore» viene scritto di seguito al v. 2 «attendete e guardate».

¹⁴ Costituisce eccezione la maiuscola all'inizio del v. 8 del sonetto *Oltre la spera* (*V.n.*, XLI 10-13).

¹⁵ Per quanto riguarda la *Vita nuova* vd. per esempio la divisione tra fronte e sirma in *Donna pietosa*; quella tra I e II piede e sirma in *Si lungiamente*, in *Li occhi dolenti* e in

versi sono scritti di séguito e separati da punto metrico indicato con i soliti segni già descritti. Una stanza occupa generalmente 6 rr.¹⁶

Anche la presentazione grafica dell'unica ballata del libello è coerente con la *mise en page* delle ballate presenti nelle sezioni poetiche del ms. Chigiano: essa ha una lettera incipitaria maiuscola blu con altezza pari a due righe di scrittura all'inizio della ripresa, seguita da una lettera maiuscola (*Ballata, i' vo*); il segno di paragrafo a capo, alternatamente rosso e blu, introduce le mutazioni e la volta delle stanze;¹⁷ al segno paragrafale segue sempre una lettera maiuscola; i versi sono scritti di séguito e separati da punto metrico indicato in vari modi ma perlopiú da *virgula*.

Per quanto riguarda la parte in prosa, oltre ai segni che si sono già descritti, si rilevano segni interpuntivi come il punto e la *virgula*. Essi non trovano ovviamente perfetta corrispondenza con la punteggiatura moderna, ma il filologo ha il dovere di riconoscerli e di interpretarli, perché offrono a volte persuasive soluzioni testuali.

T (Triv. 1058 della Biblioteca Trivulziana di Milano) è un codice firmato e datato. Fu scritto quasi interamente da Nicolò Benzoni, che si firma a c. 103v con le iniziali «N.B. de Crema», sciolte in «Nicolaus Benzonus» a c. 73v e in altri punti del ms. Il copista, membro della famiglia che signoreggiò Crema dal 1405 al 1423, trascrisse il codice nel 1425 a Treviso, dove si trovava in esilio insieme al fratello Venturino. Luogo e data si ricavano da annotazioni di suo pugno: a c. 103v scrive «Mcccc^oxxv die xxv Maij completus fuit liber iste in triuisio»¹⁸ e poco

Quantunque volte. Nella canzone *Donne ch'avete*, riconosciuta una tendenza generale a distinguere fronte e sirma, sono irregolari le maiuscole nelle stanze II, IV e V.

¹⁶ La stanza di *Sí lungiamente* è disposta su 7 rr., anche se l'ultima è occupata solo dalla parola finale «crede». Occupano 7 rr. anche le stanze IV-V di *Donne ch'avete* e la V stanza di *Li occhi dolenti*.

¹⁷ Esso è regolare nelle stanze I-II. Nelle stanze III-IV, dove è mantenuto il medesimo principio di partizione intrastrofica, è però irregolare la divisione tra mutazioni e volta perché il segno paragrafale e la maiuscola sono all'inizio del v. 3 della seconda mutazione. Inoltre nella quarta stanza il copista rileva il congedo, del resto segnalato dallo stesso Dante nella divisione (*V.n.*, XII 16), introducendo un segno paragrafale all'inizio del v. 3 della volta.

¹⁸ Nell'indicazione del giorno (XXV) la cifra V è stata corretta su un precedente III (vd. Pontone 2011: 64).

sotto «Liber iste completus fuit anno domini currente Mcccc^oxxv die vigesimo quinto Maij in treuixio».¹⁹

Da alcune note di possesso si apprende che il ms. appartenne nel secondo Seicento a frate Carlo Alberto Piatti, carmelitano milanese che lasciò il proprio nome in basso a c. 1r. Fece poi parte della collezione del pittore Giuseppe Bossi,²⁰ e dopo la sua morte venne acquistato dal marchese Gian Giacomo Trivulzio nel 1817. Il patrimonio librario della nobile famiglia milanese fu acquistato dal Comune di Milano nel 1935 e la Biblioteca Trivulziana fu annessa al preesistente Archivio Storico Civico nei locali del Cortile della Rocchetta al Castello Sforzesco (vd. Pontone 2011: 3). Una riproduzione digitale di Triv. 1058 è consultabile all'indirizzo internet <http://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/>.

Il manoscritto si compone di 3 sezioni: la prima comprende la *Vita nuova* e alcune rime di Dante (cc. 1r-27v);²¹ la seconda i *Capitoli alla Vergine* di Antonio Beccari (cc. 29r-40v); la terza sonetti (c. 41r-73v), canzoni e ballate (74r-105r). Le tre unità codicologiche sono trascritte e assemblate dallo stesso Niccolò Benzoni, come attestano i richiami di sua mano al termine delle sezioni I e II e l'annotazione autografa a c. 103v, circa il numero delle carte: «Folee LXXXXIII^o in s(omm)a. S(omm)a somarum istarum folearum sunt folee centum sex».²² Se la datazione riguarda propriamente la terza e ultima sezione, anche le prime due devono essere collocate al terzo decennio del '400 (vd. Pontone 2011: 63-4).

¹⁹ A ulteriore conferma del periodo e della collocazione geografica si possono considerare altre due note di Benzoni, una apposta in calce alla trascrizione di un proprio sonetto, copiato posteriormente alla data delle altre poesie, a c. 73v: «Nicolaus Benzonus die xxvij februarij Mcccc^oxxvj in treuixio», e la seconda a c. 105r: «Nicolaus Benzonus in Treuixio facto questo soneto per vna donna da treuixio el suprascritto sonetto». Un altro suo sonetto presente alla c. 105v, è invece stato aggiunto durante un viaggio a Brescia: «Nicolaus Benzonus in Brixia».

²⁰ Probabilmente Bossi entrò in possesso del codice dopo il 1796 quando furono disperse le biblioteche milanesi con la soppressione dei conventi (vd. Pontone 2011: 63). A c. 105v, ci sono altre due note di probabili possessori del XVI sec.: «Marellus Bisnatus Poeta Laudensis» e «Iohannes Cremonensis».

²¹ La c. 28 è bianca sul *recto*; nel *verso* c'è il richiamo di fascicolo in basso. Al centro c'è una scritta in grande: «Circes si vol vincere».

²² La prima parte «Folee [...] s(omm)a» è in rosso.

T è un codice cartaceo, di mm. 268 × 210, costituito da III, 105, IV' cc., numerate modernamente (sec. XIX) in alto a destra. È composto da 11 fascicoli: otto di 7 cc. (fasc. 1-2, 4-6) e tre di 6 cc. (fasc. 3, 7-8), l'ultimo privo dell'ultima carta. Tutti i fascicoli hanno regolare richiamo entro cartiglio, e il terzo è per di più figurato, cosa che «garantisce della composizione del codice, non tanto perché ricomposto per restauro (le cc. sono tutte imbraccettate perché logorate in costola, talvolta con perdita di un estremo lembo di testo), quanto perché non è certo che i fascicoli siano stati confezionati nell'ordine risultante come definitivo». ²³ Si riconoscono due filigrane: tre monti (simile a Briquet, n. 11665) e tre monti in un cerchio di tipo non registrato nel repertorio di Briquet. La legatura dei secc. XVIII-XIX è in pergamena semirigida, con lacci in pelle allumata. Il colore dell'inchiostro è bruno.

In questa ricca antologia di testi del '200 e del '300 la *Vita nuova* occupa come detto il primo posto (cc. 1r-23r). ²⁴ È copiata nel primo e parzialmente nel secondo fascicolo del codice, a piena pagina, su uno specchio di scrittura che varia da 28 a 36 rr. Benzoni proseguì un lavoro iniziato da un'altra mano coeva, rimasta anonima sebbene anch'essa settentrionale e probabilmente veneta, che copiò le carte 1r-2r. ²⁵

²³ *Rime* (De Robertis): 507. Vd. in precedenza *Vita nuova* (Barbi 1932): XLVII: «È composto di quattro parti nettamente distinte fra loro; [...] la quarta [...] è tanto simile alla prima che se non fosse che in fine a quella riman bianca l'ultima carta, e questa comincia su nuovo quaderno e con una grande iniziale quale è adoprata per il principio delle altre parti, si direbbe che la prima e la quarta formassero originariamente una sola sezione di rime, nel cui mezzo si siano introdotte la seconda e la terza parte». Ma su questo ms. composito vd. anche la precisa scheda di Pontone 2011: 63-4. Posso anticipare che la dottoressa Marta Gaveglione sta studiando il codice e trascrivendo tutta la *Vita nuova* nell'ambito della sua tesi di laurea magistrale in Filologia e critica dantesca (corso di laurea magistrale in Letteratura, Filologia e Linguistica italiana · Università degli Studi di Torino).

²⁴ Per il lungo elenco dei componimenti inclusi, fra cui anche alcuni composti dal trascrittore Nicolò Benzoni, vd. *Vita nuova* (Barbi 1932): XLVIII-I; Santoro 1965: 257-61; *Rime* (De Robertis): 509-12. Interessante è sempre stata giudicata la sezione petrarchesca, perché Triv. 1058 potrebbe rappresentare un primo *stage* della cosiddetta «Forma Chigi» affine alla «Forma pre-Chigi» (vd. quanto sostiene Brambilla 2006: 41, con l'indicazione della bibliografia pregressa).

²⁵ Questa prima mano aveva cominciato a copiare *V.n.*, III 3-4, da «di pauroso aspetto» fino a «salutare» sull'attuale c. 14r, ossia procedendo direttamente dalla I alla II carta del primo foglio non ancora incluso nel fascicolo. Benzoni ha cancellato (incorniciando) ciò che era stato scritto e ha utilizzato regolarmente anche la c. 14r.

La correlarietà di K e T, derivanti da uno stesso antigrafo k, è stata ottimamente dimostrata da Michele Barbi: vd. *Vita nuova* (Barbi 1907): CLXXVIII-CLXXXIX. Oltre a errori congiuntivi e separativi rispetto ad altri rami (tavv. 37-39), i due manoscritti contengono una serie di rime chiaramente attinta alla medesima fonte come dimostrano indubitabili sequenze, sebbene T «abbia fatto la sua copia a più riprese e con criteri personali, aggiungendo rime anche da altre fonti, e sia venuto così a turbare l'ordine delle rime comprese nel Ms. donde trasse la *Vita Nuova*».²⁶ Un'ulteriore affinità è costituita dalla presenza in entrambi i codici della traduzione dei passi latini del libello, fatta quasi con le stesse parole;²⁷ come si è visto K la pone nei margini, invece T nel testo congiungendola con un «cioè», «ciò» o un «cioè a dire» alle citazioni latine scritte tutte in rosso.

Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi cioè ecco ideo più forte di me che mi vene a signoregiare (c. 1r).

V.n., II 5: Apparuit iam beatitudo vestra cioè aparve già la beatitudine vostra (c. 1r).

V.n., II 6: Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps! cioè guai a me misero imperò che ispessa mente sarò impedito da quivi inangi (c. 1r).

V.n., III 3: Ego dominus tuus cioè lo signior tuo (c. 2r).

V.n., VII 7: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus cioè o voi che passate per la via atendete e videte s'egli è dolore similiante al mio (c. 3v).

V.n., XII 3: Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra cioè a dire filio-lo mio egli è tempo d'abandonare l'idoli nostri (c. 5r).

²⁶ *Vita nuova* (Barbi 1907): CLXXVIII.

²⁷ Come in K anche in T tutti gli inserti latini del libello sono tradotti tranne l'iniziale «*Incipit Vita nova*» (*V.n.*, I), l'*explicit* di *V.n.*, XLII 3: «*qui est per omnia secula benedictus. Amen*»; e il breve passo: «*Vide cor tuum*» (*V.n.*, III 5). Rispetto al Chigiano viene proposta la traduzione di «*Dardanide duris*» (*V.n.*, XXV 9), assente in K, ma per errore Benzoni scrive «ciò tu Roma», che è l'*incipit* della traduzione di poco successiva (c. 15r).

V.n., XII 4: *Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic* cioè a dire l' sono ni piú ni meno come nel mezo del cierchio che similiatamente le parti si congiungono insieme e tu non sè cosí (c. 5r).

V.n., XIII 4: *Nomina sunt consequentia rerum* cioè a dire i nomi sono quelli che seguiteno le cose (c. 6r).

V.n., XXIV 4: *Ego vox clamans in deserto: parate viam Domini* cioè io sono voce che crido nel diserto aparichiate la via di Dio (c. 14r).

V.n., XXV 9: *Eole, namque tibi* cioè o tu Eoleo (c. 15r).²⁸

V.n., XXV 9: *Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est* cioè o regina, che pensi la tua fatica è di piangere che cosa è di comandamenti mi si convene a pigliare (c. 15r).

V.n., XXV 9: *Multum, Roma, tamen debes civilibus armis* cioè tu Roma dei molto usare le citadine arme (c. 15r).

V.n., XXV 9: *Dic michi, Musa, virum* cioè o scienza dimmi l'omo (c. 15v).

V.n., XXV 9: «*Bella michi, video, bella parantur, ait*» cioè io vezo le bataglie che si aparegiano contra me (c. 15v).

V.n., XXVIII 1: *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium* cioè deh come sede solla la citade piena di populo d'ogni genti fatta qui vedoa (c. 16v).

La *Vita nuova* è introdotta dalla rubrica *Dante Alighieri poeta da Firenze* (c. 1r). La lettera iniziale del libello («I») è di modulo molto grande con un'altezza pari a circa 6 rr. di scrittura ed è colorata di rosso. Anche la seconda lettera della parola iniziale («n») è scritta in maiuscolo ma in inchiostro bruno e di modulo normale. Al termine manca l'*explicit*. A c. 23r, rr. 29-30 il testo infatti finisce: «Qui est per omnia secula benedictus. Amen Amen Amen».

Nella *mise en page* della *Vita nuova*, cosí come avviene per i componimenti danteschi dell'antologia trascritti nel secondo fascicolo del ms. T (vd. cc. 23v-27v), le lettere incipitarie maiuscole di ogni testo poetico sono sempre a inizio riga, un po' rientranti nel margine di sinistra, tutte

²⁸ Contrariamente al solito il copista ha continuato a scrivere in rosso anche questa traduzione e il testo successivo cosicché risulta scritto in rosso da «Eole» a «est».

di colore rosso, con un'altezza pari a due righe di scrittura. Il testo in prosa che segue un componimento poetico è introdotto da una maiuscola incipitaria rossa, a inizio rigo, anch'essa protesa verso il margine sinistro. Pertanto nella sezione in vita di Beatrice (*V.n.*, I-XXVII) l'iniziale colorata introduce quasi sempre l'autocommento dell'autore;²⁹ nella sezione *post mortem* della donna gentilissima essa si trova quasi sempre dopo il componimento, ma, dal momento che l'autocommento precede il testo poetico, la lettera introduce la sezione narrativa e coincide con la moderna paragrafatura secondo *Vita nuova* (Pirovano) per i §§ XXXII-XLII.³⁰

Nella *mise en page* dei 23 sonetti canonici Benzoni inizia con la maiuscola incipitaria rossa seguita da altra maiuscola in inchiostro bruno (per es. «NE gli occhi» ecc.) e va a capo a ogni verso cosicché ogni componimento risulta incolonnato su 14 rr. di scrittura.³¹ Oltre all'iniziale maiuscola e colorata, ogni endecasillabo è introdotto da lettera maiuscola, e un segno paragrafale rosso segna l'inizio della prima e della seconda terzina.³² A ulteriore conferma dell'affinità tra K e T si può osservare che nel sonetto *Spesse fiate*, l'emistichio iniziale («nel core») non è scritto a inizio rigo, ma nel rigo precedente, consecutivamente al v. 12. Risulta simile a K anche la disposizione del sonetto *Era venuta*, perché il «primo cominciamento» è inserito senza alcuno stacco nella prosa ed è marcato da lettera iniziale solo il v. 1 del «secondo cominciamento»; nel «primo cominciamento» secondo il ms. T però si registra una lacuna dell'intero primo endecasillabo e di parte del secondo, da «Era» a «donna».

I due sonetti rinterzati sono invece scritti di séguito. I versi sono separati da punto metrico espresso con punto o con *virgula*. Ciascuno oc-

²⁹ Non è stata rubricata la lettera iniziale («Q») di *V.n.*, XXIV 10, sebbene il copista avesse previsto il consueto spazio.

³⁰ Risulta assente la lettera incipitaria («D») di *V.n.*, XXXVII 1, sebbene Benzoni avesse previsto il consueto spazio.

³¹ Un'eccezione della *mise en page* dei sonetti canonici in T riguarda *Amore e 'l cor gentil* in cui i vv. 12-13 non sono regolarmente incolonnati ma trascritti sulla medesima riga.

³² Il sonetto *A ciascun'alma* – l'unico esemplato dalla prima mano anonima che ha lavorato sul codice – ha gli endecasillabi incolonnati, tutti iniziati con lettera maiuscola, che nei vv. 6-14 è toccata di rosso e preceduta nel margine sinistro da segno paragrafale rosso. Nel sonetto *Color d'amore* il copista ha segnato a margine l'inizio delle terzine prevedendo i segni paragrafali, ma essi non sono stati eseguiti.

cupa 8 rr. di scrittura. La divisione intrastrofica è segnata da lettera maiuscola.³³

Le canzoni e le stanze di canzone presenti nella *Vita nuova* hanno una *mise en page* simile a quella utilizzata nella prima sezione di T per questo genere metrico: una lettera incipitaria maiuscola colorata con altezza pari a due rr. di scrittura introduce la prima stanza, a essa segue una seconda lettera maiuscola (per es. *Donne ch'avete*, *Donna pietosa*, ecc.); un segno paragrafale rosso a inizio riga e rientrato nel margine sinistro, seguito sempre da lettera maiuscola, introduce le stanze successive e, quando è presente, il congedo; ogni endecasillabo di ciascuna stanza è introdotto da lettera maiuscola,³⁴ è scritto di seguito e separato da un punto metrico indicato con i soliti segni già descritti. Una stanza occupa generalmente 6 rr.³⁵

Nella disposizione dell'unica ballata della *Vita nuova*, i versi sono consecutivi e separati dal punto metrico espresso dalla *virgula*; dopo la maiuscola incipitaria seguita da un'altra maiuscola in inchiostro bruno (BA) un segno paragrafale rosso segna l'inizio di ciascuna stanza e l'inizio di ogni volta;³⁶ gli ultimi due vv. sono avvertiti come congedo, conformemente a quanto dichiarato da Dante nella sua divisione (*V.n.*, XII 16), e infatti un segno paragrafale rosso marca l'inizio del v. 43.³⁷

Rispetto ad altri mss. della *Vita nuova* risulta poco rilevata la citazione di Geremia che apre il § XXVIII. Benzoni la trascrive di seguito senza andare a capo e si limita a inserire un segno paragrafale – tra l'altro meno evidente rispetto agli altri – prima della frase latina, la quale è scritta in rosso come le altre del libello. Dopo la traduzione il raccon-

³³ In *O voi che per la via* ci sono maiuscole anche ai vv. 4, 8, 9, 11, 12, 15 e 20. In *Morte villana* anche ai vv. 3, 8, 10, 11.

³⁴ Qualche eccezione si riscontra nella canzone monostrofica *Sì lungiamente* dove non sono introdotti da maiuscola i seguenti endecasillabi: 2, 3, 6, 8, 13. In *Li occhi dolenti* manca la maiuscola al v. 74. In *Quantunque volte* ai vv. 3, 5, 15, 19, 24, 26.

³⁵ Si rilevano alcune eccezioni: la IV stanza di *Donne ch'avete* è disposta su 7 rr.; la I di *Donna pietosa* su 5 perché mancano i vv. 4-5; l'unica stanza di *Sì lungiamente* è disposta su 7 rr. Occupano 7 rr. anche le stanze III-V di *Li occhi dolenti*. La II di *Quantunque volte* è su 5 rr.

³⁶ Risulta irregolare la divisione intrastrofica nella III stanza, perché il segno di paragrafo si trova al v. 30 invece che al v. 31.

³⁷ Nell'ultima stanza la divisione non è regolare perché il segno di paragrafo è messo, oltre che al v. 43, al v. 40 (invece che al v. 41).

to continua con semplice maiuscola iniziale «Io era nel proponimento» e senza alcuno stacco.

Per quanto riguarda la parte in prosa, oltre ai segni che si sono già descritti, si rilevano segni interpuntivi come il punto e meno frequentemente la *virgula*.

Am (Biblioteca Ambrosiana di Milano, R 95 sup.) è un ms. cartaceo, di mm. 340 × 230, costituito da cc. I, 327. È presente una numerazione a matita nel margine esterno alto del *recto* di ogni carta. Si tratta di un'ampia miscellanea di testi vari (trattati, discorsi, relazioni, lettere, traduzioni, ecc.) scritti da amanuensi diversi e in un periodo compreso tra il 1540 e il 1601 circa. Appartenne a Gian Vincenzo Pinelli ed entrò in Ambrosiana con altri suoi mss. nel 1609. In principio ebbe la segnatura F. 326. La *Vita nuova* si trova alle cc. 229r-251v ed è copiata da una mano del sec. XVI. Nella parte superiore di c. 229r, si legge solo il titolo *Vita nuova di Dante*; la c. 229v è bianca; in alto e al centro di c. 230r, sopra la prima riga, c'è il nome dell'autore: «Dante Allaghieri». Il copista trascrive, in corsiva e con inchiostro bruno, tutto il testo in prosa, ma riporta solo il primo verso di ogni poesia, sempre collocato al centro del rigo.³⁸ Le righe di scrittura per foglio sono tendenzialmente 34.³⁹ In fondo al *verso* di ogni carta si trova una parola di richiamo. La *Vita nuova* termina in fondo alla c. 251v; la c. 252r-v è bianca.

Tutti gli inizi di testo in prosa successivi agli *incipit* poetici – siano essi divisioni oppure narrazioni – cominciano a nuovo rigo con lettera maiuscola e prime 4-5 lettere della parola sporgenti nel margine sinistro. L'amanuense mostra di voler aprire un § anche in corrispondenza dell'attuale «Io era nel proponimento» di *V.n.*, XXVIII 1, in quanto, dopo la citazione di Geremia copiata in una riga e mezzo (rr. 1-2 di c. 246r) lascia mezzo rigo bianco e va a capo con parola sporgente («Io») tutta nel margine sinistro.

Inoltre, sempre per quanto riguarda la distinzione in paragrafi, il copista inserisce nel testo un apposito segno rappresentato con «Γ» in

³⁸ L'unica eccezione è rappresentata dal sonetto *Era venuta*, in quanto tutto il primo cominciamento è trascritto – come già si è visto in K e in T – di séguito a mo' di prosa. Viene evidenziato solo il v. 1 del secondo cominciamento.

³⁹ Nelle carte in cui ci sono gli *incipit* poetici le righe sono di poco inferiori, perché il copista lascia uno spazio sopra e sotto il verso del componimento.

principio degli attuali §§ III-IV, VIII-IX, XIII-XVII, XXI-XXIV, XXVI-XXVII.

Nel testo l'amanuense utilizza la virgola e il punto, ora preceduto da lettera minuscola ora preceduto da lettera maiuscola, a indicare rispettivamente una pausa più debole e più forte.

Am è molto vicino a K, del quale conserva anche peculiarità linguistiche come *sacretissima* (*V.n.*, II 4), *pelagrafi* (*V.n.*, II 10), *sempici* (*V.n.*, III 15), ecc. Tuttavia il codice ambrosiano, come vedremo meglio in seguito, non risale direttamente al Chigiano: ci sono, infatti, in Am alcune lezioni caratteristiche e in particolare omissioni (con spazio bianco per un'eventuale integrazione) che presuppongono almeno un interposito. In margine sono presenti anche alcune annotazioni di cose, parole e forme notabili (per es.: *dubitosamente*, *mantenente*, *serventese*, ecc.); esse sono di mano del copista, che potrebbe averle riprodotte dal suo esemplare (vd. tav. 6). Il menante è piuttosto distratto, ma una seconda mano ha corretto e supplito in alcuni luoghi: per es. a c. 234r, viene colmata la lacuna «spiriti [...] del viso», dovuta a *saut du même au même*, con segno di richiamo in corrispondenza nel rigo e integrazione nel margine basso «sensitivi piangea fori li deboletti spiriti», che è lezione caratteristica di T; a c. 239v, la variante erronea «troppi cominciato» è corretta nell'interlinea in «troppi comunicato», come legge il testo critico a *V.n.*, XIX 22. Il dottor Giorgio C. Priolo sta studiando la *Vita nuova* tradata da Am nell'ambito della sua tesi di laurea magistrale in Filologia e critica dantesca (corso di laurea magistrale in Letteratura, Filologia e Linguistica italiana · Università degli Studi di Torino).

Una copia di questo codice della *Vita nuova* è stata esemplata da Ludovico Antonio Muratori (Biblioteca Estense, Archivio Muratoriano, filza II, fasc. 12). Si tratta di un ms. di 3 quaderni, di 24 cc. e la *Vita nuova* occupa le cc. 1r-23r: porta il titolo «Vita Nuova di Dante» e l'*explicit* «Il fine della Vita Nuova». In un foglio di appunti bibliografici di mano del Muratori contenuto nel medesimo fasc. si legge: «La Vita Nuova di Dante stampata in Firenze 1576 non è così copiosa come si truova nel cod. nostro F. 326 nella B. dei Mss.». Che il Muratori studiasse il codice ambrosiano e volesse pubblicare il prosimetro dantesco risulta anche da una sua lettera al Magliabechi del 18 settembre 1697, che è riportata in *Vita nuova* (Barbi 1907): XLIX.

3. IL RAMO K: POSIZIONI STEMMATICHE

L'appartenenza dei mss. K, T e Am a un medesimo ramo (k) è stata inconfutabilmente dimostrata da Michele Barbi. La nostra tav. 1, che aggiorna le liste di *Vita nuova* (Barbi 1907 e 1932), non lascia dubbi in proposito.⁴⁰ All'interno del gruppo «K e T mostrano fra loro, rispetto a Am, una speciale affinità»:⁴¹ non solo, come già visto, presentano ambedue la traduzione dei passi latini del libello, ma anche «una serie di errori loro speciali là dove Am si mantiene fedele, o almeno più vicino, alla buona tradizione».⁴² La nostra tav. 2 – che riprende la tav. 39 di *Vita nuova* (Barbi 1907 e 1932) – documenta queste varianti, sebbene sorga qualche dubbio sul loro valore separativo, perché si tratta per lo più di errori in cui era facile intervenire per congettura.

A conclusione delle sue ricerche sul ramo k, Barbi preferisce prudentemente lasciare incerta la posizione di Am e, come già detto, la rappresenta con una linea punteggiata. Forse, però, si può sciogliere questo dubbio e precisare meglio la sua collocazione nel gruppo. Si è visto nella sua descrizione che il codice ambrosiano presenta la peculiarità di tramandare solo le parti in prosa della *Vita nuova*. Delle 31 poesie resta solo l'*incipit*, tranne il primo cominciamento (dunque la prima quartina) di *Era venuta*, trascritto perché nell'antigrafo non era impaginato come poesia ma come prosa. In tutta la tradizione del libello, questa insolita selezione compare solo in un altro testimone, il ms. Panciatichiano 10 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, un codice coevo di Am, appartenuto a Vincenzo Borghini. Nello *stemma codicum* disegnato da Barbi, il ms. Panc. 10 fa parte del folto gruppo boccacciano (b), cioè l'altro ramo della famiglia α . Si devono escludere rapporti di filiazione tra Am e Panc. 10 e dunque si può parlare di scelte autonome dei copisti in favore della prosa del libello, in un periodo in cui – non va dimenticato – esisteva la Giuntina (*Sonetti e canzoni*), il cui primo libro presentava in serie tutte le poesie della *Vita nuova*.⁴³

⁴⁰ In particolare vd. la tav. 37 in *Vita nuova* (Barbi 1907): CLXXIX-CLXXXI; e la tav. 37 in *Vita nuova* (Barbi 1932): CC-CCII.

⁴¹ *Vita nuova* (Barbi 1932): CCIII.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Per questa ipotesi, espressa a proposito di Panc. 10, vd. *ibi*: XLI. Occorre tuttavia anche precisare che in Panc. 10 è trascritto il primo verso di ogni poesia e

Michele Barbi stigmatizzò il copista di Am, definendolo «materiale»,⁴⁴ e documentò il suo giudizio, elencando una serie di «spropoziti che lascia correre nella sua copia».⁴⁵ La lunga lista di errori della nostra tav. 3 – la quale aggiorna la tav. 40 di *Vita nuova* (Barbi 1907 e 1932) – rivela in effetti la trascuratezza dell'anonimo amanuense. Nell'elenco colpiscono le frequenti omissioni. Alcune di esse si sono generate per *saut du même au même*. Più interessanti sono le lacune in cui il copista lascia uno spazio bianco (vd. nella tav. 3, per esempio: *V.n.*, II 9, III 3, X 2, XIX 21), o perché egli si è accorto di un salto o perché più probabilmente, vista la fisionomia del menante, l'omissione era già nel suo anti-grafo. Questa tipologia di errore, insieme alla mancanza delle traduzioni dei passi latini, esclude una discendenza diretta di Am da K o da T.

Ancora. La nostra tav. 4 rivela qualche concordanza in lezione buona di Am-T contro K, ma è improbabile che l'ambrosiano discenda dal trivulziano. Niccolò Benzoni ha lasciato la sua indiscutibile patina settentrionale sulla sua copia (I), mentre Am preserva decisamente il fiorentino di K: questo comportamento risulta particolarmente significativo nelle lezioni della nostra tav. 5, che elenca concordanze Am-K contro T e contro il resto della tradizione. Su di esse si dovrà necessariamente tornare. Se si deve ammettere con Barbi che Am non risale direttamente al capostipite k,⁴⁶ si può però riscontrare una sua speciale affinità con il Chigiano, sebbene l'ambrosiano non possa essere definito a rigore un *descriptus*.

Come si è visto, K è il prodotto di una buona bottega fiorentina in un periodo storico (1340-1350) in cui la fortuna editoriale di Dante a Firenze era considerevole. È lecito ipotizzare che la *Vita nuova* copiata nello *scriptorium* dove nacque K – si è pensato alla bottega dei cosiddetti “Danti del Cento” – non sia stata l'unica. Due secoli dopo, il copista dell'ambrosiano R 95 sup. si ricollega selettivamente (trascrive sì è visto solo la prosa) a un codice di quella tradizione, e la sopravvivenza di Am ci permette oggi di guardare con occhi diversi alle singolarità del Chigiano, sfumando o annullando certe accuse di demoticità che gli sono state mosse in passato (vd. soprattutto Gorni, 2001: 160-4).

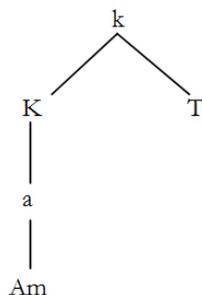
lasciato lo spazio bianco per il rimanente. L'amanuense di Am, come si è visto, non lascia invece alcuno spazio.

⁴⁴ *Ibì*: LIII e CCIV.

⁴⁵ *Ibì*: CCIV.

⁴⁶ *Ibì*: CCV.

Per rappresentare questa genealogia, e in particolar modo l'affinità K-Am rispetto a T, proporrei dunque questo schema (ma vd. anche Appendice C1):



4. IL MS. K E LA RESTITUZIONE FORMALE DELLA VITA NUOVA

Promuovere K a codice di riferimento per la restituzione formale della *Vita nuova* è una precisa scelta di campo in un terreno insidioso, in cui si sono scontrati anche nel recente passato schieramenti netti e contrapposti. La polemica, con punte accese se non aspre,⁴⁷ rivela la posta in gioco, non solo perché ci si sta misurando con un testo del più grande poeta italiano, ma anche per le sottese implicazioni metodologiche, dal momento che la favorevole situazione stemmatica della *Vita nuova* e la magistrale edizione di Michele Barbi hanno elevato il libello dantesco a paradigma del Dante volgare (si pensi per es. alle forme della *Commedia* che Petrocchi ha adattato alle scelte barbiane) e più in generale a modello di riferimento per la restituzione formale dei testi antichi della letteratura italiana.

Il ms. K è stato ora celebrato ora demonizzato con argomenti spesso ripetuti, e in alcuni casi pretestuosi. In realtà, nessuno ha mai studiato a fondo questo manoscritto fondamentale della lirica italiana delle Origini. Per fortuna, come ho già detto in precedenza, quest'assenza è stata ora colmata, grazie alla trascrizione integrale del codice e all'attento studio linguistico che ha compiuto Giulia De Dominicis nella sua tesi di dottorato. La giovane e brava studiosa è stata anche scelta dal

⁴⁷ Per una misurata sintesi del dibattito vd. Rea 2011.

comitato scientifico della NECOD come uno dei revisori di *Vita nuova* (Pirovano). Le mie scelte formali – di cui ovviamente mi assumo l'intera responsabilità – hanno, dunque, avuto il vantaggio di essere confortate dalla documentazione ampia, vagliata e già interpretata dal punto di vista linguistico in possesso della dottoressa De Dominicis.

Mi permetto di anticipare qui che queste recenti ricerche linguistiche finalmente hanno sfatato il pregiudizio di K «popolareggiante» e «simpaticamente vernacolo». ⁴⁸ Del resto già Rea 2011: 273-4 osservava che:

un manoscritto che per un'opera composta da circa 18.800 occorrenze (desumo il dato, relativo all'edizione Barbi, dall'OVI) ne fa registrare otto a rischio di demoticità (vale a dire lo 0,04 per cento), assai difficilmente – in un contesto linguistico dinamico e composito quale quello dei volgari medievali – potrà essere condannato come popolareggiante. Anche se per qualcuna di tali occorrenze il sospetto risultasse fondato, di fronte a una presenza così esigua, parrebbe più opportuno parlare di sporadici abbassamenti della soglia d'attenzione o, se si preferisce, di lievi incrinature nella coscienza linguistica di un copista in genere assai affidabile.

Il tipo di manufatto, la bottega in cui il codice è stato prodotto e i criteri di edizione delle opere volgari di Dante che si affermarono a Firenze tra 1340 e 1350 sono altri elementi che depongono a favore della testimonianza di K, il quale si mostra piuttosto fedele all'antigrafo k (e sono lì a dimostrarlo gli altri due codici del ramo) e tutt'altro che resistente a conservare forme linguistiche di fine '200: che poi esse siano di Dante o dei proto copisti della *Vita nuova* (insomma già a livello k) non si può sapere in assenza di qualsiasi testimonianza autografa dell'Alighieri, e dunque meno importa nel momento in cui si decide metodologicamente che l'ipotesi più economica per la restituzione formale dei testi volgari a tradizione plurima è quella di seguire un unico codice scelto come testimone di riferimento.

Anche la filologia ha per fortuna una sua storia e dunque le ipotesi ecdotiche e i criteri di edizione si affermano, si modificano e a volte

⁴⁸ Rispettivamente, *Vita nuova* (Barbi 1932): CCLXXVIII, e *Vita nova* (Gorni): 161. In particolare, *Vita nuova* (Barbi 1932): CCLXXIX, n. 1, allegava a sostegno della sua valutazione una serie di forme: «Tra le forme popolareggianti sono *mirabole*, *mie* per mio, *faceia* facea; [...] fanno sentire una cert'aria di contado, oltre questo *faceia*, *serei* sarei, *altre* altri». Gorni 2001: 161 scrive poi che: «K è il codice dei *pelagrafi*, dei *sempici* e della *mirabole* donna [...] *sacretissima*, *faceia*, *mie* per *mio* e simili». Occorre precisare che in K non c'è «mirabole donna», ma «mirabole tremore».

scompaiono. Fissate le linee guida, l'importante è il rigore epistemologico del lavoro, il rispetto dei dati e l'onestà della documentazione. In ciò è stato maestro indiscusso Michele Barbi, e chi dopo di lui si è assunto l'onere di lavorare alla *Vita nuova* ha trovato nell'ampio e documentatissimo capitolo della classificazione dei testi di *Vita nuova* (Barbi 1907): CXIX-CCXLIX, e *Vita nuova* (Barbi 1932): CXLI-CCLXXII, uno studio così accurato che formalmente le edizioni successive (Gorni, Carrai, Pirovano) si devono definire non propriamente «edizioni critiche», ma «edizioni criticamente riviste». E, infatti, Barbi aveva giustamente ammesso che «il pregio migliore di queste edizioni è appunto quello di mettere in grado il lettore di rifare, dove voglia, per suo conto il lavoro del critico».⁴⁹

Una volta scelto K come codice di riferimento per i fatti formali, ci si trova innanzi tutto nella necessità di discutere le lezioni singolari – presunte popolareggianti – che tanto hanno turbato alcuni editori e alcuni critici. Ritengo che K non vada seguito ciecamente e pedissequamente ma criticamente, nel senso che la promozione (o espunzione) a testo di una forma linguistica debba essere argomentata nell'ambito del diasistema linguistico del manoscritto, di quello del fiorentino di fine '200 – grazie ai preziosi studi di storici della lingua del calibro di Parodi, Schiaffini, Castellani (e la sua scuola) e anche alla documentazione presente nella banca dati OVI – e di quello genetico, criterio, quest'ultimo, che implica la comprensione di come si sia creata quella particolare forma, sia essa da conservare sia essa da espungere.

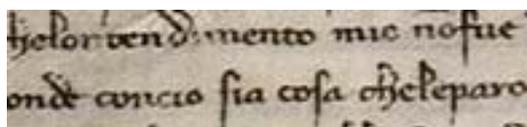
Caso esemplare – e abbastanza facile perché le due forme non entrano nel testo critico – di applicazione di questi criteri è quello di *rideia* (*V.n.*, XXIV 7) e *faceia* (*V.n.*, XXXIV 8). Innanzi tutto occorre precisare che entrambe si leggono non solo in K ma anche in T, e visto che Am non riporta le poesie, esse si possono considerare già a livello di k.⁵⁰ Sono entrambe parole rima: *rideia* fa parte della serie *dormia* : *conoscia* : *venia*, mentre *faceia* della serie *mia* : *sentia* : *partia*. Escluse per ragioni metriche *rideia/faceia*, l'editore deve scegliere *ridia/faccia* oppure *ridea/facea*? Dal punto di vista della storia della lingua si tratta di forme con epentesi di -i, attestate in testi pratici duecenteschi, compresi nei *corpora* già raccolti ed esaminati da Schiaffini 1954: XLV-XLVI, e Castellani 1952: 43, ma an-

⁴⁹ *Vita nuova* (Barbi 1932): XI.

⁵⁰ Segnalo che *faceia* è anche nel tardo ms. A, probabilmente per contaminazione.

che «in sistemi di rima siciliana», come si è notato più recentemente.⁵¹ Probabilmente *rideia* e *faceia* si sono prodotte proprio per la difficoltà della rima siciliana e dunque ritengo che debbano essere promosse a testo *ridea* e *facea*. La presenza della rima siciliana in queste due clausole è confermata dal fatto che *ridea* è anche in s, C e in *Vita nuova* (Ferrucci–Machirelli), edizione che si fonda sull’attualmente disperso ms. P, mentre *facea* è pure in To, S ed M.⁵²

Un caso di inedita promozione a testo di una lezione singolare di K è «ntendimento *mie*» per «ntendimento *mio*» di *V.n.*, XXX 2. Il ms. K sembra avere *mie*, ma la lettera finale potrebbe anche essere una *o* non ben chiusa, come rivela il seguente dettaglio:



Se un’ulteriore prova contro *mie* potrebbe essere offerta dalla lezione concorde dei consanguinei Am e T che hanno inequivocabilmente *mio*, a difesa della promozione della lezione di K c’è un nuovo dato linguistico: *mie* è un possessivo invariabile, fenomeno da retrodatare alla luce delle scoperte di Giulia De Dominicis, la quale in K registra 36 occorrenze di forme indeclinabili, di cui 4 in Dante (1 *Vita nuova* e 3 *Rime*).

Un’altra singolarità di K che invece non ho avuto remore a rimuovere – e in favore della sua espunzione c’è in questo caso pieno accordo tra gli editori – è *pelagrafi* di *V.n.*, II 10. Essa entra già a livello di k, perché K e Am leggono *pelagrafi* e T *pelagraffi*. Allo stato attuale delle conoscenze di storia della lingua del ’200 il sostantivo *pelagrafi*, forse con dissimilazione vocalica e consonantica, non ha altre attestazioni. Come spiega Rea 2011: 275, la rarità del tecnicismo *paragrafi* – secondo il *corpus* TLIO la prima attestazione è proprio quella della *Vita nuova* – potrebbe

⁵¹ Gorni 2009: 32: «Ecco infatti, e sempre in sistemi di rima siciliana: “ke gioi via più ke noia me *pondeia*” (P008d Guittone d’Arezzo v. 14), “chi nom si *amisureia* co. maestria” (V 259 Chiaro Davanzati v. 5), “per temenza *ch’aveia*” (V 170 v. 19), “c’apena mi *rispondeia*” (V 60 Giacomino Pugliese v. 22)». Segnalo che la sigla V sta per il ms. Vaticano lat. 3793 e la sigla P per il ms. Banco Rari 217 già Palatino 418, cioè due dei tre grandi canzonieri della lirica delle Origini.

⁵² Per quanto riguarda i precedenti editori, Barbi e Carrai scelgono *ridia* e *facia*, mentre Gorni *ridea* e *facea*. Rea 2011: 275, si mostra favorevole a *ridea* e *facea*.

aver suscitato l'incertezza del copista di k, e dopo di lui dei suoi discendenti, che non capiscono ma tengono in vita l'insolita forma.

A mio giudizio si può, invece, promuovere la lezione *sacretissima* (*V.n.*, II 4), superlativo con dissimilazione nella radice aggettivale, presente in K e Am (l'altro codice del ramo k, cioè T, in questo punto è illeggibile anche alla lampada di Wood), già accolta in *Vita nova* (Carrai) e difesa in Carrai 2007: 45. La forma dissimilata *sacreto* e derivati si trova in testi duecenteschi come il *Novellino* e il *Fiore*; è anche diffusa la variante con la sonora *sagreto* e derivati, che compare, per es., nel *Tesoretto*, nell'*Intelligenza*, e in Chiaro Davanzati (trådito dal Vat. Lat. 3793). Per quanto riguarda la *Vita nuova*, si segnala anche la forma assimilata, ma su *a* e non su *e*, che compare nel ms. A della famiglia β , il quale legge *sacratissima*, probabile frutto di contaminazione.

Un esempio di parziale adeguamento al ms. di riferimento si trova, invece, in *V.n.*, XXII 4:

Allora trapassaro queste donne; ed io rimasi in tanta tristizia, che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia, onde io mi ricopria con porre le mani spesso a li miei occhi; e se non fosse ch'io attendea udire anche di lei, però ch'io era in luogo onde sen giano la maggiore parte di quelle donne che da lei si partiano, io me serei nascoso incontanente che le lagrime m'aveano assalito.

K legge *men serei* – a testo in *Vita nova* (Carrai) – e questo condizionale in *-er-* è un *unicum* nella *Vita nuova*. Si potrebbe sospettare un *sarei* in k, dal momento che nel ramo chigiano il ms. T legge *mi farei* e il tardo Am *non sarei*. Ho preferito, tuttavia, rispettare parzialmente il ms. di riferimento, promuovendo *me serei*, forma inedita nella tradizione del libello. Secondo Arrigo Castellani, a Firenze le forme del futuro e condizionale del verbo *essere* in *-ar-* hanno sostituito completamente quelle in *-er-* nell'ultimo quarto del sec. XIII, mentre negli altri dialetti sono rimaste piú a lungo (vd. Castellani 1952: 114). Dunque *serei* potrebbe essere forma accettabile e *men* una aggiunta pleonastica di K, che presuppone però un *me*, visto che anche M e V della famiglia β hanno il pronome tonico (*me sarei*); sempre in questa famiglia, inoltre, Mgl legge *me serei*, il ms. Co *men serai*, e l'edizione primo-ottocentesca *Vita nova* (Ferrucci-Machirelli), derivata da P, *men sarei*.

Come già *Vita nova* (Carrai), ho accolto la forma dell'imperfetto *iera* (di solito *era*) che compare due volte nel prosimetro, a *V.n.*, IX 1 e XXII 1. I mss. K e Am (e verosimilmente k) conservano in entrambi i

casi una forma ben fiorentina (è regolare dittongamento dal latino *ĕrat*), attestata per tutto il '200 e anche nel '300, come documenta Renzi–Salvi 2010: 1481.

Allo stesso modo ho ritenuto di poter promuovere le due desinenze della terza persona plurale dell'indicativo presente *celâr* (= 'celano') e *consumâr* (= 'consumano'). Nel primo caso (*V.n.*, VII 6 v. 18) il verbo *cellar* si trova nel ramo k e anche nel ms. V della famiglia β; nel secondo (*V.n.*, XXXVI 5 v. 13) la forma *consumar* del ramo k si trova anche nel ms. M, nel ramo p, e in W (non direttamente a testo, ma registrata a margine come variante alternativa). Si tratta, per entrambi i verbi, di una desinenza *-r(o)* caratteristica della morfologia verbale del dialetto fiorentino del sec. XIII e dell'inizio del sec. XIV (vd. Larson 2007: 90, e Renzi–Salvi 2010: 1435) che il ramo k, ma come si è visto pure altri mss. (anche tardi) dell'altra famiglia conservano. Si può citare a sostegno di questa forma *Fiore*, LXXXIV 7: «e Pietate e Franchezza dear miccianza», 'diano la mala sorte', e il verso *If*, III 40: «cacciarli i cieli per non esser men belli», lezione dei mss. Riccardiano-Braidense e Cortonese (rispettiv. Rb e Co secondo le sigle introdotte da Petrocchi nell'edizione della *Commedia secondo l'antica vulgata*).⁵³

A mio giudizio, vanno poi promossi a testo come ha fatto giustamente *Vita nova* (Carrai), i numerosi *sí* paraipotattici potati ingiustamente in *Vita nova* (Gorni)⁵⁴ e i 5 casi di *altre* (per *altri*) presenti in K e Am: questi indefiniti plurali maschili *altre* sono, infatti, gli esiti del latino *alter* e sono forme diffuse nel fiorentino duecentesco.⁵⁵ Per lo stesso principio, in un passaggio molto noto:

Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stesso mossa, e disse:
«Donne ch'avete intelletto d'amore»

non ho avuto remore a proporre – ed è la prima volta nella tradizione del prosimetro dantesco – la forma aggettivale *stesso* non accordata con l'antecedente. Nel ramo k, i mss. K e T leggono *stesso*; Am però *stessa*; registro infine che la forma *stesso* è anche in V della famiglia β.⁵⁶

⁵³ L'esempio di *If*, III 40 era già stato segnalato in *Vita nuova* (Barbi 1907): CCLXXX.

⁵⁴ La scelta di Gorni è sanzionata da Trovato 2000: 44-6.

⁵⁵ Vd. Trovato 2000: 80 e Carrai 2007: 46.

⁵⁶ Per le forme aggettivali *stesso* e *medesimo* non accordate con l'antecedente vd. Renzi–Salvi 2010: 453. C'è un altro caso in *V.n.*, XXVI 15: «Questa ultima parte si

Confesso invece di avere avuto qualche dubbio maggiore per *sempici* di *V.n.*, III 15, e *mirabile* di *V.n.*, XIV 4.

L'insolito *sempici* (per *semplici*) con dileguo della liquida, è dei mss. K e Am, ma anche di due codici della famiglia β : l'antico FtCa (che legge *senpici*) e il piú tardo Mgl (che ha *sempicj*). Nella tradizione del libello, la forma è stata promossa a testo solo in *Vita nova* (Carrai), che la difende in Carrai 2007: 46, sulla base di occorrenze in testi fiorentini di fine '200 e inizio '300, ricavati consultando la banca dati dell'OVI: per es. nel *Tesoretto* si registra un *sempicamente*, ma varie attestazioni dell'aggettivo si hanno anche negli *Avvertimenti* di Bartolomeo da San Concordio e nel volgarizzamento fiorentino dell'*Ars amandi* di Ovidio. La promozione della lezione *sempici* nella *Vita nuova* non convince Rea 2011: 277, il quale, se da un lato accetta la fiorentinità della forma, dall'altro ne discute il valore diastratico, ritenendola «di natura demotica». Il dato nuovo a favore di *sempici* potrebbe essere l'avverbio *sempicamente* che Andrea Mazzucchi (e lo ringrazio di cuore) mi segnala presente nel ms. Barberiniano latino 4086 della Biblioteca Apostolica Vaticana, codice che è stato scelto come testo base per la restituzione formale del *Convivio* nella futura edizione NECOD. Ho cosí scelto di mettere a testo la lezione *sempici*.

A differenza di *sempici*, la forma *mirabile* è del solo K, visto che anche Am e T leggono *mirabile*, ed è un *unicum* nella *Vita nuova*, dal momento che poi compare sempre *mirabile* e derivati. È l'esito di un fenomeno di labializzazione della vocale che si riscontra per es. nel piú diffuso *debole* < *debile*. L'aggettivo *mirabile* è attestato 4 volte nell'*Intelligenza* secondo la banca dati dell'OVI.⁵⁷ La forma è promossa a testo in *Vita nova* (Carrai), e difesa in Carrai 2007: 45. Perplesso si mostra Rea 2011: 277, che la ritiene «seppure fiorentina, non tanto arcaica bensí popolarreggiante». Come mi comunica Giulia De Dominicis, nel ms. K si segnalano altre due occorrenze di *mirabol* (c. 39r, r. 10, e c. 40v, r. 11), in testi rispettivamente di Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia, e dunque la forma potrebbe appartenere al diasistema del copista del Chigiano. Ma

divide in tre: ne la prima dico quello che operava ne le donne, cioè per loro medesimo» (questa lezione di K, T e To è tra l'altro presente anche in alcuni codici della famiglia β : V, O, e il ramo w).

⁵⁷ Nel testo dell'*Intelligenza* secondo la testimonianza del Magliabechiano VII 1035 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che risale ai primissimi anni del '300, i casi di *mirabile* sono 6, tutti normalizzati dal copista del piú tardo Laurenziano Gaddiano reliqui 71: vd. *L'Intelligenza* (Berisso): 145, e Carrai 2007: 45.

ora sono in grado di aggiungere un'altra significativa occorrenza. Essa si trova nel Canzoniere Vaticano 3793 al v. 21 della canzone di Guittone d'Arezzo, *Se di voi donna gente*: «mirabol cosa a bon conoscidore». Tale aggettivo era stato trascritto *mirabel* nelle CLPIO e da qui era confluito nella banca dati OVI; in realtà, come ha per prima notato Giovanna Frosini, che ringrazio per questa segnalazione inedita, e come ho potuto constatare direttamente, il ms. V legge proprio *mirabol*. Questa presenza in una canzone guittoniana ben nota a Dante mi ha fatto propendere per la conservazione del *mirabile* di *V.n.*, XIV 4, secondo la lezione di K.

5. CRITERI DI EDIZIONE: TRA CONSERVAZIONE E LEGGIBILITÀ

Nella *Vita nuova* (Pirovano) ho sostanzialmente rispettato le indicazioni generali fornite dal Comitato Scientifico della NECOD. Ho cercato di promuovere un difficile equilibrio tra filologia, storia della lingua e pubblico. Il compromesso ottenuto può apparire incoerente, ma ritengo che la *Vita nuova* sia un testo che deve risultare ancora fruibile a un pubblico ampio, costituito non solo dai professionisti della disciplina. L'editore, dunque, ha il dovere di tenere in massimo conto anche le esigenze dei lettori colti ma non specialisti, pena il definitivo allontanamento di questi dai nostri classici piú antichi: non si può negare che l'eccessivo conservatorismo grafico di moda negli ultimi anni per l'edizione dei testi delle Origini e del Rinascimento abbia reso di fatto ostiche, se non illeggibili, molte opere (anche importanti) della letteratura italiana. E, se è lecito, un conto è approntare l'edizione di un testo volgare di Dante come la *Vita nuova* e un conto è preparare l'edizione di uno scrittore il cui interesse non oltrepassa l'orticello degli specialisti della disciplina. Per le edizioni dei classici, occorrerebbe, a mio parere, rimeditare le idee di Barbi e Parodi, che sostenevano che un'edizione critica non è un'edizione diplomatica e che dunque i fatti grafici vanno interpretati e non passivamente conservati:⁵⁸ gli editori devono perseguire la sostanza fonetica e morfologica della lingua, per rendere leggibile un testo in senso storico, ossia adeguandolo formalmente alle capacità interpretative del lettore, attraverso l'uso di un sistema di rappresen-

⁵⁸ Sull'assetto grafico delle edizioni critiche vd. anche le lucide pagine di D'Agostino 2005: 87-105.

tazione che consenta a tutti la pronta e sicura percezione del fenomeno.⁵⁹ Altra cosa è invece la pedissequa riproduzione di meri fatti grafici. Sono convinto anch'io che il filologo abbia l'obbligo intellettuale di attenersi il più possibile a criteri scientifici condivisi e perseguiti con coerenza, e dunque, come ho già dichiarato, per l'aspetto formale della *Vita nuova* (Pirovano) ho scelto di tenermi strettamente aderente al ms. di riferimento K. Tale scelta, però, non va a mio parere estremizzata: in alcuni casi la grafia di K va ammodernata per non rendere il testo poco fruibile. In ogni caso, quando mi sono allontanato da K per motivazioni di tipo storico-linguistico (come nel caso del riconoscimento della "legge Castellani" per le preposizioni articolate), o per evitare scritture poco comprensibili al grande pubblico (nel caso di assimilazioni e raddoppiamenti fonosintattici), ho fornito agli studiosi e a tutti coloro che sono interessati alla veste formale di K l'intera casistica relativa nella *Nota al testo*.

Dunque, per esempio, ho ammodernato fenomeni di fonosintassi frequenti in K (es. *che ssi, che mmi, che llo, e cciò, sopra llei*, che sono diventati *che si, che mi, che loro, e ciò, sopra lei*). Allo stesso modo si comportò Barbi nelle sue edizioni.⁶⁰ In questo ambito mi sono limitato a mantenere il raddoppiamento in due combinazioni rimaste anche nell'ortografia moderna: *acciò* e *giammai*,⁶¹ ai quali ho aggiunto l'unico caso di *colle quali* (*V.n.*, XXXIX 1), i 3 di *nollo* (XXVI 1 e 3, XXXV 4), il caso di *nolle* (XII 8) e i 6 di *nol* (XXII 10, XXIII 26, XXVI 3, XXVII 5, XLI 6 [2 casi]).

Analogamente non ho rispettato l'assimilazione conseguente a raddoppiamento nelle forme del tipo *collei, collui, colloro* che sono state messe a testo *con lei, con lui, con loro* come già fece Barbi;⁶² si tratta in tutto di 6 occorrenze: colpisce che 5 di esse si trovino concentrate nel § XII, e di queste ben 4 sono nella ballata; per coerenza ho ammodernato, a differenza di Barbi, *co la quale* > *con la quale* di *V.n.*, VII 1, unico caso in cui non compare il raddoppiamento.

Un'altra questione delicata è il raddoppiamento delle consonanti, in particolare dopo *a-*; Barbi dedica a questo problema alcune pagine della

⁵⁹ Vd. Frosini 2012: 154.

⁶⁰ La scelta è approvata da Zingarelli 1908: 206: «il Barbi ha fatto bene [...] a sopprimere i raddoppiamenti sintattici che di rado appaiono in K S e anche in T».

⁶¹ Vd. per questa scelta *Vita nuova* (Barbi 1932): CCXCVI.

⁶² Per queste forme di assimilazione vd. anche Schiaffini 1954: 274.

sua nota linguistica presente nella seconda edizione critica.⁶³ Se nella prima edizione del 1907, l'illustre filologo si era mantenuto piú fedele alle forme scempie, ben presenti o uniformemente attestate nei mss. antichi e anche in K, scrivendo *avenne*, *avegna*, *aversario*, *acompagnato* e simili, nelle successive edd. aveva ammodernato, introducendo le geminate che corrispondevano all'effettiva pronuncia.⁶⁴ In questo caso si potrebbe anche citare l'autorevole parere di Castellani, secondo il quale l'uso della scempia dopo *a-* va considerato come fenomeno grafematico e non fonologico (vd. Castellani 1980: 340-1; e anche Larson 2010: 1544-5). Ho deciso pertanto di seguire la linea barbiana dettata, a mio parere, da realismo e da buon senso.⁶⁵ Ho fatto eccezione solo per i latinismi per i quali ho preferito adottare la scempia (es. *immagine*, *immaginazione*, *femina*, ecc.).

Nel complesso problema dell'oscillazione tra forme con la laterale scempia (*de la*) e con la geminata (*della*) delle preposizioni articolate ho poi ritenuto che sia la soluzione adottata in *Vita nuova* (Barbi 1932), che tende a privilegiare la forma disgiunta, sia quella adottata in *Vita nova* (Gorni), che uniforma in favore delle agglutinate, non tengano conto della specifica situazione linguistica del fiorentino duecentesco: presso le generazioni nate prima del 1280, infatti, nelle preposizioni articolate, il tipo con laterale geminata ricorre solo davanti a parola iniziante con vocale tonica, dunque «dell'oro» ma «de la casa» e «de l'amico» (vd. Castellani 2009: 933); tale fenomeno era già stato osservato da Schiaffini 1954: 268-73; inoltre Parodi 1957: 238, aveva segnalato che nella *Commedia* sono presenti le rime «vela : ne la : cela» (*Pg*, XVII 53-55-57), e «cielo : ne lo : candelò» (*Pd*, XI 11-13-15). Sebbene i dati in favore di

⁶³ Vd. *Vita nuova* (Barbi 1932): CCXCII-CCXCVI.

⁶⁴ Contro le scempie di *Vita nuova* (Barbi 1907) aveva già reagito Zingarelli 1908: 206: «Quanto alle consonanti scempie, nei composti con la preposizione *a* non è fenomeno di mancato raddoppiamento, ma semplice vezzo grafico [...]. Che lí ci fosse la pronuncia della scempia non solo non v'è argomento per crederlo, ma ve n'è per negarlo».

⁶⁵ A differenza di Barbi ho però promosso il *potrebero* di *V.n.*, II 10, unica attestazione del condizionale con la *-b-* scempia nel prosimetro dantesco. In questo caso hanno la *-b-* scempia il ramo k e anche alcuni mss. della famiglia β , come V e C (M poi legge *potrebono*). Larson 2007: 70, registra nel ms. Vat. Lat. 3793 ben 50 condizionali di terza persona in *-ebe*, tutti in autori toscani come Guittone, Chiaro Davanzati, Rustico Filippi, Monte Andrea ecc. Si tratta dunque di grafia attestata e infatti la forma *potrebero* è accolta anche in *Vita nova* (Carrai).

questa “regola” non siano unanimi, le osservazioni di Parodi e Schiaffini e le ricerche di Castellani sono state poi corroborate con ulteriori dati da Larson 2002: 522-4, e da Petrucci 2003: 99-105. Il ms. K, esemplato come si è detto intorno al 1340 probabilmente da un copista della generazione successiva a quella di Dante, sebbene nella maggioranza dei casi (e non solo nella *Vita nuova* come mi segnala Giulia De Dominicis) rispetti la situazione linguistica del fiorentino più antico, presenta anche un numero non limitato di forme non conformi.⁶⁶

In questa situazione di incertezza, sebbene la mia dichiarata opzione per K imponga per coerenza il rispetto dell’oscillazione del ms. di riferimento, non ho voluto rinunciare a questo aspetto morfofonologico del fiorentino della generazione di Dante. Nelle preposizioni articolate ho, dunque, messo a testo la laterale geminata prima di una vocale tonica (per es. «dell’anima») e la laterale scempia prima di una consonante (per es. «de la mia memoria») o di una vocale atona (per es. «de l’amistà»); ho comunque elencato nella *Nota al testo* dell’edizione NECOD tutti i casi in cui mi sono discostato da K.

Da ultimo occorre riconoscere che in realtà, come precisato in Renzi-Salvi 2010: 631: «Forme come *de lo, de la, de li, de le, ne lo, ne la, ecc.*, che si trovano spesso nelle edizioni moderne, vanno corrette e reinterpretate come preposizioni articolate in cui si è prodotto lo scempiamento della consonante doppia (*delo, dela, deli, dele, nelo, nela, ecc.*)»; il criterio di cauto ammodernamento al quale mi sono attenuto mi ha consigliato, d’accordo con la commissione scientifica, di evitare queste univerbazioni, ostiche per un lettore contemporaneo.

6. VARIANTI DI SOSTANZA: LE *LECTIONES SINGULARES* DI K E ALTRI CASI RILEVANTI

Ho lasciato per ultimo il capitolo che concerne le controverse *lectiones singulares* di K, non perché meno importante ma perché già affrontato parzialmente in Pirovano 2012: 262-3. Vale la pena riprendere qui questo spinoso problema con una sintesi della discussione pregressa, in modo che le argomentazioni che porterò siano più chiare.

⁶⁶ La cosiddetta “regola Castellani” appare meglio rispettata nel ms. M, il più antico testimone della *Vita nuova* esemplato a Gubbio, quando probabilmente Dante era ancora in vita.

Parodi 1907: 88, rimase colpito dal «continuo accordo di b e di β in omissioni non tutte di lieve importanza, posto che sieno omissioni», che trovava rispondenza anche in altri luoghi in cui k presentava pure una lezione in qualche misura eccedente rispetto agli altri rami dello stemma. In questi casi – notò l'illustre recensore – il comportamento di *Vita nuova* (Barbi 1907) non è stato univoco, perché in alcuni punti mette a testo a norma di stemma la lezione di b+ β mentre in altri accoglie la lezione di k. Parodi, per cercare comunque di spiegare la concordanza della tradizione del Boccaccio con la famiglia opposta dello stemma, avanzò il sospetto di una possibile *contaminatio*, ma in ogni caso mostra di preferire l'accordo stemmatico contro la singolarità del ramo k.⁶⁷

Barbi rispose in *Vita nuova* (Barbi 1932): CCLXX-CLXXII. Riordinando le lezioni in cui si verificava un accordo b+ β lo studioso ne isolò prima sei «che sono vere e proprie omissioni»:⁶⁸

1. *V.n.*, XXII 12: Qui appresso è l'altro sonetto, sí come dinanzi avemo narrato
2. *V.n.*, XXXIII 4: E questa è la canzone che comincia qui.
3. *V.n.*, XXXVI 3: E questo è desso [il sonetto].
4. *V.n.*, XXXVII 5: E questo è 'l sonetto che comincia:
5. *V.n.*, XXXVIII 7: E questo è 'l sonetto che comincia qui.
6. *V.n.*, XLI 9: E questo è 'l sonetto che comincia qui.

Nella nuova edizione, Barbi confermò la scelta di accogliere a testo solo la prima di questo elenco, convinto, non senza però qualche dubbio, da quella «nota personale (*sí come dinanzzi avemo narrato*) che difficilmente si spiega in un copista, mentre è così naturale nell'autore»,⁶⁹ e di rifiutare le altre, che continuavano a sembrargli tutte arbitrarie aggiunte di k se non di α . Rifiutò invece senza esitazioni l'ipotesi della contaminazione suggerita da Parodi. Secondo Barbi, infatti, Boccaccio «aveva cominciato sin da principio a metter francamente le mani nel testo sicuramente autentico per ciò che si riferisce alla disposizione delle ragioni, delle poesie e delle divisioni, e non poteva aver bisogno di riscontrare altri testi per eliminare indicazioni che sembravano in se stesse superflue o aggiunte arbitrarie di trascrittori, e in particolare quelle che nella sua trascrizione,

⁶⁷ Concorda con Parodi 1907, anzi si mostra piú incline a privilegiare sempre l'accordo b+ β anche Zingarelli 1908: 207.

⁶⁸ *Vita nuova* (Barbi 1932): CCLXX.

⁶⁹ *Ibì*: 91-2.

dopo il trasporto delle divisioni nei margini, divenivano addirittura fuor di proposito». ⁷⁰

In un secondo elenco, poi, Barbi inserì altre otto lezioni peculiari di *k* (qui sotto riportate in corsivo), che considerò «semplificazioni» da parte di *b+β*: ⁷¹

1. *V.n.*, VII 7: per quelle parole di Geremia profeta *che dicono*: «O vos omnes [...]»
2. *V.n.*, XXX 1: pigliando quello cominciamento di Geremia profeta *che dice*: «Quomodo [...]»
3. *V.n.*, XXXI 1: e però propuosi di fare una canzone [...]; e cominciai allora *una canzone, la qual comincia*: «Li occhi dolenti»
4. *V.n.*, III 1: mi salutoe *molto* virtuosamente, tanto che me parve [...]
5. *V.n.*, IX 5: lo suo rivenire non sarà *a gran tempi*
6. *V.n.*, XVIII 3: altre v'erano *simigliantemente* che parlavano
7. *V.n.*, XXII 7: presi *tanta* materia di dire come s'io l'avesse domandate ed elle m'avessero risposto
8. *V.n.*, XL 2: alquanti peregrini passavano [...] *Li quali peregrini* andavano [*b+β*: e andavano].

Anche per queste lezioni l'editore respinse la probabilità dell'antica contaminazione, perché, se Boccaccio avesse potuto disporre di un esemplare della famiglia *β*, ne avrebbe certamente tratto profitto per altri passi in cui il suo antigrafo era evidentemente guasto. In questi casi Barbi ritenne che «l'omissione di parole che sono superflue o possono parere ingombranti si spiega molto più naturalmente per mossa spontanea e indipendente di vari copisti, piuttosto che col credere necessario che l'uno vada in simili casi, e solo in simili casi, consultando l'altro». ⁷² Queste 8 *lectiones singulares* di *k* sono quindi valutate caso per caso e, con l'eccezione della sesta, vengono tutte accolte a testo.

Diversa la posizione di Guglielmo Gorni che ritenne tutte le *lectiones singulares* di *k* frutto di interpolazione: «Se la concordanza in lacuna di *b* + Beta non è frutto di contaminazione (ipotesi del Parodi, che egli [Barbi] scarta), se i due rami non sopportano una riunione su un piano più alto, l'unica soluzione logica che s'impone è che *b* + Beta attestino la lezione originale, e che l'altro ramo collaterale a *b* nella tradizione di Alpha, e cioè *k*, interpoli, aggiungendo di suo elementi spurî» (Gorni

⁷⁰ *Ibi*: CCLXXI.

⁷¹ *Ibi*: CCLXXII.

⁷² *Vita nuova* (Barbi 1932): CCLXXII.

1993: 14).⁷³ In aggiunta alle 14 *lectiones singulares* individuate da Parodi e già discusse da Barbi, Gorni rilevò poi una serie di altre lezioni eccedenti caratteristiche di K, che formerebbero sistema e denoterebbero una marcata tendenza all'interpolazione tipica del copista del Chigiano. Pertanto queste varianti non possono essere giudicate, come voleva Barbi, caso per caso: secondo Gorni esse fanno sistema e vanno discusse – e rifiutate – in blocco, privilegiando la soluzione stemmatica $b+\beta$.

Il problema è ridiscusso e valutato diversamente in Carrai 2005, uno studio preparatorio a *Vita nova* (Carrai) e per lo più dedicato proprio alle *lectiones singulares* di k. Lo studioso concorda con Gorni sul fatto che le 14 lezioni vadano accolte o rifiutate in blocco (come già detto, Barbi aveva invece ragionato caso per caso), ma giunge a conclusioni opposte, ipotizzando non un'interpolazione di k, ma una lacuna nel resto della tradizione, cosicché «l'accordo fra b e β diverrebbe accordo non in lezione, bensì in errore» (Carrai 2005: 44). Per spiegare l'accordo trasversale Carrai ritiene inverosimile la poligenesi e propone quattro ipotesi plausibili, la terza delle quali in verità già prospettata da Parodi:

1. sono varianti d'autore eliminate in una seconda redazione conservataci da $b+\beta$;
2. sono varianti d'autore aggiunte in una seconda redazione conservataci dal solo k;
3. sono lezioni originarie potate sia da β sia, per contaminazione intrastemmatica, da Boccaccio;

⁷³ In particolare contro l'unica aggiunta accolta nelle tre edizioni barbiane, Gorni 1993: 14, n. 1 scrive: «XXII 12: *Qui appresso è l'altro sonetto, sí come dinanzi avemo narrato*. La frase è solo in k, e il Barbi la promuove a testo; come già Casini e Beck, che però si muovono fuori da una logica di stemma. Si tratta, a mio parere, di una porzione di testo spuria, *lectio singularis* da respingere. E intanto, sul piano della lingua, è da dire che l'espressione *Qui appresso* ricorre solo in questo punto nella prosa, così formulare, dell'operetta; e che la seconda porzione della frase è un cattivo calco di “Questo sonetto è sí piano ad intendere, per quello che narrato è dinanzi, che non abbisogna d'alcuna divisione” (XXVI 8). In XXVI, la consecuzione è ineccepibile, ma che rapporto c'è invece tra “Qui appresso è l'altro sonetto” (fatto oggettivo, che non chiederebbe altra chiosa) e “sí come dinanzi avemo narrato”? L'interpolatore ha voluto “incorniciare” il secondo dei due sonetti per la morte del padre di Beatrice con un'insulsa didascalìa. Il secondo sonetto, in effetti, era già stato annunciato col suo cominciamento al paragrafo 8. L'apologia che Barbi fa della sua scelta (pp. 91-92: non un rigo, in proposito, nel 1907) ammette che vi siano “in k aggiunte, evidentemente arbitrarie, che paiono dello stesso genere (tutte verso la fine dell'opera)”; ma è scoraggiante che non veda che *tout se tiens*. Preciso che il rinvio alle pp. 91-2 si riferisce all'edizione *Vita nuova* (Barbi 1932).

4. sono lezioni originarie potate da un copista e recuperate da k per contaminazione extrastemmatica (Carrai 2005: 46).

La scelta di *Vita nova* (Carrai) in favore delle *lectiones singulares* di K è approvata da Rea 2011, che apporta nuovi argomenti alla discussione. Lo studioso preferisce inizialmente esaminare il comportamento di Boccaccio in tutti i passaggi coinvolti dall'extrapolazione delle divisioni, laddove l'editore-copista mostra costantemente interventi di tipo semplificatorio, in particolare in prossimità dei raccordi tra prosa e poesia. Tali scorciamenti configurerebbero un sistema autonomo di Boccaccio e dunque le omissioni del primo elenco potrebbero anche essere avvenute «in modo indipendente da Beta» (Rea 2011: 247); ma allora «il riconoscimento della sostanziale indipendenza (e inaffidabilità) della condotta di Boccaccio comporta che nei casi in questione non ci si possa appellare al criterio della maggioranza stemmatica» (Rea 2011: 248)⁷⁴ dal momento che si è di fronte non più a un accordo b+β contro k, ma a un'opposizione k vs β.⁷⁵

Inoltre, nel Chigiano non solo i passaggi dalla prosa alla poesia presentano una certa uniformità e sono ispirati a una *ratio* comune e coerente, ma anche le presunte altre eccedenze sarebbero adiafore e «fisiologiche nella copia di un'opera dell'estensione della *Vita nova*».⁷⁶ Esse non dovrebbero implicare un giudizio screditante per la testimonianza chigiana, perché tali lezioni presentano tutte la medesima logica, quella di conferire coesione e coerenza al discorso, in piena rispondenza con la tendenza alla ripetizione che è tipica della prosa del libello dantesco. In conclusione, dunque, per Rea «la testimonianza della tradizione chigiana non deborda gratuitamente nella ridondanza e nel pleonasma, ma presenta nel complesso una ventina di sue lezioni peculiari (“eccedenti” rispetto alla vulgata di Beta), che dal punto di vista qualitativo possono essere considerate più o meno adiafore, ma non indebite né banalizzanti. Al contrario, nell'insieme rivelano una *ratio* coerente, che, riflettendo appieno una peculiare cifra retorico-stilistica del libello, non si può affatto escludere risalire all'autore» (Rea 2011: 259).

⁷⁴ Scrivo in corsivo *comporta* che modifica per ragioni di sintassi il *comporti* nel testo.

⁷⁵ Rea 2011: 248: «Questo vuol dire che l'ipotesi che le vuole arbitrarie interpolazioni del copista di k ha pari valore di quella che le vuole lezioni d'autore assenti in Beta per una delle ragioni ipotizzate da Carrai».

⁷⁶ Rea 2011: 255. Lo studioso documenta, infatti, che non minori eccedenze si possono riscontrare anche in altri mss. che tramandano il libello, come M e To.

In *Vita nuova* (Pirovano) sono state respinte tutte le 14 *lectiones singulares* di k come già avvenuto in *Vita nova* (Gorni), ma non ho fornito un'opportuna spiegazione. Torno dunque sull'argomento per notare innanzi tutto come il primo gruppo di 6, sul quale già Barbi mostrò perplessità tanto che accolse solo la prima, va discusso nell'ambito dello spinoso problema concernente le formule che nella *Vita nuova* introducono un testo poetico, la cui discrepanza tra i codici è massima, come hanno già riconosciuto anche Gorni 2009: 12-30, e Rea 2011: 248-52. A mio giudizio è proprio in questo margine di incertezza che va spiegata la genesi di queste sei *lectiones singulares* di k. Infatti, soprattutto nella prima parte del libello, k si distingue, o per non riprodurre alcun *incipit* – sia esso un emistichio sia esso un intero endecasillabo – o per introdurre altre formule singolari del tipo: «che/il quale comincia così».

A parte quest'ultimo comportamento eccedente di k, tuttavia, bisogna ammettere che nessun codice fornisce una rassicurante coerenza, nemmeno M, il quale presenterebbe – a giudizio di Gorni 2009: 27 – «l'assetto testuale più credibile, anche per quel che è delle formule introduttive»; e, infatti, lo stesso Gorni nella sua edizione, pur privilegiando le formule introduttive di M è costretto ad allontanarsene in 5 casi su 31, che non sono pochi.⁷⁷

Nell'impossibilità di applicare un criterio stemmatico, si può ricorrere all'*usus scribendi*. Nella sezione *post mortem* di Beatrice, dove i codici presentano per quanto riguarda queste formule introduttive una maggiore stabilità – perché esse non sono immediatamente congiunte al testo poetico come nella prima sezione – si comprende che Dante utilizza due tipologie di citazioni: o l'intero primo endecasillabo (es. *Lasso! per forza di molti sospiri*) oppure un emistichio iniziale, con preferenza per le prime due/tre parole (es. *Quantunque volte, Era venuta, Color d'amore, L'amaro lagrimare, Oltre la spera*, ecc.). A questo criterio si è sostanzialmente attenuto Michele Barbi, anche se le sue scelte non hanno seguito coerentemente un unico codice e in 3 casi la soluzione testuale è nata per congettura. Vista la particolare situazione, non mi sembra opportuno variare le formule a testo in *Vita nuova* (Barbi 1932).

Detto questo, mi pare che si possano espungere non solo le formule che compaiono nel primo elenco di *lectiones singulares* di k, contrassegnate con i numeri da 2 a 6, ma anche la prima, l'unica che ha attratto,

⁷⁷ Vd. *Vita nova* (Gorni): 347.

come detto, Michele Barbi: «Qui appresso è l'altro sonetto, sí come dinanzi avemo narrato» (*V.n.*, XXII 12). Essa dovrebbe servire a introdurre il secondo testo presente nel § XXII. Si può, però, notare che nel § VIII – dove sono analogamente presenti due poesie – in tutta la tradizione manoscritta della *Vita nuova* non c'è nessuna didascalia per *Morte villana, di pietà nemica*, che infatti inizia subito dopo la “divisione” del primo sonetto (*Piangete, amanti, poi che piange Amore*). Evidentemente la formula di *V.n.*, VIII 3, vale per entrambi i testi:

E di ciò toccai alcuna cosa nell'ultima parte de le parole ched io ne dissi, sí come appare manifestamente a chi lo 'ntende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia il primo: *Piangete, amanti*, e il secondo: *Morte villana*

La situazione si presenta simile in *V.n.*, XXII 8, dove Dante utilizza una formula che analogamente a quella del § VIII introduce i due sonetti contigui:

E feci due sonetti: che nel primo domando in quel modo che voglia mi giunse di domandare; nell'altro dico la loro risponsione, pigliando ciò ch'io udio da loro sí come lo m'avessero detto rispondendo. E comincia lo primo: *Voi che portate la sembianza umile*, e l'altro: *Sè tu colui c'hai trattato sovente*.

Dopo la “divisione” del primo sonetto (*V.n.*, XXII 11), il secondo può dunque seguire senza bisogno di alcuna didascalia. Alla luce di ciò si può, a mio avviso, ritenere un'aggiunta singolare quella del copista di k – tra l'altro non nuovo come si è visto ad altri raccordi – e quindi l'editore può respingerla.⁷⁸

Nel secondo elenco di *lectiones singulares* di k i primi tre casi sono formule introduttive che si possono paragonare a quelle qui sopra discusse. Le lezioni contrassegnate con i numeri 4-7 sono avverbi o locuzioni avverbiali che possono rientrare nell'ambito di una casistica di brevi aggiunte – per lo più pleonastiche – che caratterizza il ramo k. Come ha già avvertito Guglielmo Gorni e come dà conto l'apparato di *Vita nuova* (Pirovano), il copista di k mostra una certa tendenza all'«escrescenza», così come nei testi poetici privilegia le forme piene anche quando queste frangono la misura metrica, e per di più non c'è

⁷⁸ Diverso il caso di *V.n.*, XXVI, l'ultimo § che contiene due testi, perché in esso non c'è un'unica formula introduttiva per entrambi i sonetti, ma due diverse “ragioni”, più lunga per *Tanto gentile e tanto onesta pare* e più breve per *Vede perfettamente onne salute*.

mai la segnalazione di eliminazione tramite punto espuntivo sottoscritto. In ogni caso, nessuna delle *lectiones singulares* presenti ai numeri 4-7 dell'elenco pare essere decisiva per il testo. L'unica aggiunta di un certo rilievo è la numero 5 (*V.n.*, IX 5: «lo suo rivenire non sarà *a gran tempì*»), che tuttavia non è necessaria.⁷⁹ Appurato che la prima donna-schermo non tornerà più, Amore fa da vettore del cuore di Dante, secondo il motivo diffuso del cuore dell'innamorato dato alla sua donna (vd. almeno *Rime*, XXXII 1-2). Amore viene dunque dalla prima donna-schermo, che possedeva il cuore di Dante per difesa di lui, ora l'ha con sé e lo porta a un'altra donna che, in sostituzione della precedente, assume la funzione di schermo.

L'ultima lezione singolare in elenco (*V.n.*, XL 2: «alquanti peregrini passavano [...] *Li quali peregrini* andavano» [b+β: «e andavano»]) è invece una ripetizione che *Vita nuova* (Barbi 1932): 155 giustifica così:

A me l'accordo fortuito di due copisti in una semplificazione, che doveva venir naturalissima, sembra più probabile che non la sostituzione, da parte di un solo copista, di un'espressione più complicata.

Francamente non ritengo che si possa parlare di accordo fortuito. Mi pare più facile la ripresa, in un copista non nuovo alle aggiunte, del soggetto all'inizio di nuovo periodo. Seguendo dunque l'accordo b+β, il testo di *Vita nuova* (Pirovano) legge così:

Dopo questa tribolazione avvenne, in quel tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Geso Cristo lasciò a noi per esempio de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente, che alquanti peregrini passavano per una via, la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna, e andavano, secondo che mi parve, molto pensosi;

Anche nei confronti delle eccedenze di k non comprese nella lista di Barbi, ma promosse a testo in *Vita nova* (Carrai) e che secondo Rea

⁷⁹ Gorni 1993: 17: «Viceversa *a gran tempì* sarebbe un *hapax* nell'autore, e soprattutto non sarebbe un'espressione vera: perché non è che il primo "schermo" non torni *a gran tempì*, ma proprio non torna più. Con delizioso candore lo Zingarelli voleva espungere *a gran tempì* per una convenienza di galateo: "non sarebbe più decente che Amore si risolvesse a proporre al suo fedele un'altra donna, perché la prima non sarebbe tornata più, del tutto? ovvero occorre una supplenza temporanea?". Supplenza a parte, sta di fatto che Amore, per suo statuto, non può mentire. Perché dire *a gran tempì*, se in verità il primo "schermo" non tornerà mai più?». Il rimando interno è a Zingarelli 1908: 207.

2011: 256 non dovrebbero «implicare un giudizio screditante per l'intera testimonianza della tradizione chigiana» ritengo piú rassicurante scegliere su base stemmatica. Mi limito qui a un solo esempio, rimandando per gli altri casi alla discussione che è condotta nell'apparato di *Vita nuova* (Pirovano).

Contro la lezione *del mi' cuore* di K (T e Am: *del mio cuore*) mi pare ancora stringente il ragionamento di *Vita nuova* (Barbi 1932): 8:⁸⁰

Le edizioni derivate da K (Casini, Beck, Pass.², Melod.) hanno *del mi' cuore*; ma la lezione di b e della famiglia β è senza il *mi'* (W: *del chor mio*; C però: *del chuore*). Ed è la lezione vera, perché ciò che qui si dice vale per il cuore degli uomini in genere, e non per quello del solo Dante: cfr. le espressioni consimili qui appresso, II 5 «do spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale ecc.»; II 6 «do spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro».⁸¹

Pur condividendo l'argomentazione dell'illustre filologo pistoiese, rispetto a *Vita nuova* (Barbi 1932), però, ho promosso a testo la preposizione articolata *del* che compare in K e nella maggior parte dei testimoni (*de lo*, scelto da Barbi, è infatti del solo M; si avvicina a esso il solo ms. FtCa della medesima famiglia β , il quale legge *de lu*).

Da ultimo, dirò che nei casi di adiaforia ho solitamente privilegiato la famiglia α , seguendo dunque il comportamento di Barbi, mentre Gorni si dichiara piú favorevole a β . Le soluzioni vanno comunque esaminate caso per caso – ed è uno dei piú validi insegnamenti della filologia barbiana –, e dunque la mia inclinazione per α non è mai stata pregiudiziale.

Riassumo qui due discussioni, presenti in forma sintetica nella *Nota al testo* della mia edizione. Riporto per intero il testo della canzone interrotta *Si lungiamente*, che si legge nel § XXVII della *Vita nuova*:

⁸⁰ E vd. anche Grimaldi 2010: 190, il quale, dopo aver approvato la spiegazione barbiana, scrive: «Come gli studi recenti hanno ribadito Dante è alle prese, nel “libello”, non solo con un'esperienza personale unica e irripetibile ma anche con una fisiologia generale dell'amore: piú probabilmente, quindi, alla luce dello stemma, che la lezione originaria sia quella piú universale e meno individuale. Fino ad un radicale capovolgimento dello stemma che consenta un ripensamento globale della sostanza, nei singoli casi la lezione della vulgata continua ad apparire la piú economica».

⁸¹ Preciso che in questa citazione *Pass.²* e *Melod* sono le sigle che per Barbi indicano rispettivamente *Vita Nova* (Passerini) e *Vita Nuova* (Melodia).

Sí lungiamente m'ha tenuto Amore
 e costumato a la sua segnorìa,
 che sí com'elli m'era forte in pria,
 cosí mi sta soave ora nel core.
 Però quando mi tolle sí 'l valore, 5
 che li spiriti par che fuggan via,
 allor sente la frale anima mia
 tanta dolcezza, che 'l viso ne smore,
 poi prende Amore in me tanta vertute,
 che fa li miei sospiri gir parlando, 10
 ed escon for chiamando
 la donna mia, per darmi piú salute.
 Questo m'avvene ovunqu'ella mi vede,
 e sí è cosa umil, che nol si crede.

Al verso 10 c'è un caso di adiaforia: α legge *spiriti/spirti* e β *sospiri*; preciso poi che in questa seconda famiglia i tardi mss. A, Co e P (quest'ultimo però in interlinea) hanno *spiriti*, lezione che tuttavia potrebbe essere una variante contaminata.

Finora la maggior parte degli editori ha optato per α : *spiriti* (Casini e Barbi) e *spirti* (Gorni e Carrai).⁸² Tuttavia, la lezione *sospiri*, come già intuirono Rajna, Carducci e Beck – vd. *Vita Nuova* (D'Ancona), con collaborazione filologica ed esegetica di Pio Rajna e Giosue Carducci, e *Vita nova* (Beck) – sembra piú congruente sia per il contenuto⁸³ sia per il ritmo dell'endecasillabo: con *spiriti* si avrebbe infatti un non impossibile ma comunque non canonico accento di quinta. Inoltre dal punto di vista paleografico mi pare che si spieghi meglio *sospiri* > *spir(i)ti* che viceversa.

Concludo con *V.n.*, XXIII 3:

E quando ebbi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debiletta vita

⁸² Per la difesa della lezione, si leggano rispettivamente le note in *Vita nuova* (Casini): 152, *Vita nuova* (Barbi 1932): 121-2; *Vita nova* (Gorni): 333, e l'appunto nella *Nota al testo di Vita nova* (Carrai): 29.

⁸³ *Vita Nuova* (D'Ancona): 201: «la espressione degli affetti e de' pensieri data ai sospiri è immagine dantesca che vediamo piú volte ripetuta nelle rime di qui innanzi»; e infatti vd. per es. *V.n.*, XXXII 5 v. 1, XXXIV 9-11 vv. 6-14, XXXIX 3.

La vulgata barbiana ha a testo *debilitata vita* che si fonda su alcuni mss. di β (s, M, A, W); in α il ramo k legge *debile* (T con la geminata *debille*), e To presenta *deboletta*.

In questo caso ritengo che l'elemento di novità rispetto al ragionamento di Barbi sia portato dal frammento FtCa – sconosciuto all'illustre filologo pistoiese perché rinvenuto nel 1967 – il quale legge *debeletta*, e per di più il diminutivo *deboletta* è anche nel ramo p di β , forse per contaminazione. Ho scelto, dunque, di promuovere a testo *debiletta*, che si fonda per la fonetica su k e per il suffisso su To (ed FtCa), tanto più che la parola *debiletta* potrebbe giustificare il *debilitata* di β . Faccio notare infine che *debiletta* non sarebbe solo una ricostruzione, perché compare come variante marginale del ms. W della famiglia β .⁸⁴

Donato Pirovano
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Commedia* = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1968 (seconda ristampa riveduta: Firenze, Le Lettere, 1994).
- Fiore* = *Il «Fiore» e il «Detto d'Amore»*, a c. di Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- L'Intelligenza* (Berisso) = *L'«Intelligenza». Poemetto anonimo del secolo XIII*, a c. di Marco Berisso, Milano · Parma, Fondazione Pietro Bembo · Guanda, 2000.
- Rime* (De Robertis) = Dante Alighieri, *Rime*, a c. di Domenico De Robertis, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll., 5 tt.

⁸⁴ Dal punto di vista linguistico, preciso che – a parte questo caso – l'aggettivo *debile* non compare nella *Vita nuova* (2 casi di *deboletto/i*, 2 *debole*, 1 *debolezza*), ma è ben duecentesco e ha attestazioni anche nel *Convivio*. In *Vita nova* (Gorni): 324, si difende il *deboletta* presente nel testo copiato da Boccaccio (To).

- Sonetti e canzoni* = *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, Giunti, 1527.
- Vita nova* (Ferrucci–Machirelli) = [Luigi Crisostomo Ferrucci, Odoardo Machirelli (a c. di)], *«Vita nova» di Dante Alighieri secondo la lezione di un Codice inedito del secolo XV. Colle varianti dell'edizioni più accreditate*, Pesaro, Nobili, 1829.
- Vita nuova* (D'Ancona) = *La «Vita Nuova» illustrata con note e preceduta da uno studio su Beatrice per Alessandro D'Ancona [...] (1872), 2ª ediz. notevolmente accresciuta [...]*, con note siglate di Giosue Carducci e testo a c. di Pio Rajna, Pisa, Libreria Galileo già FF. Nistri, 1884².
- Vita nuova* (Casini) = *La «Vita nuova» di Dante Alighieri*, con introduz. commento e glossario di Tommaso Casini, Firenze, Sansoni, 1885.
- Vita nova* (Beck) = *Dantes «Vita Nova»*, Kritischer Text unter Benützung von 35 bekannten Handschriften von Friedrich Beck, München, Piloty & Loehle, 1896.
- Vita Nova* (Passerini) = *Le Opere Minori di Dante Alighieri* novamente annotate da Giuseppe Lando Passerini, 1. *La «Vita Nova»*, Firenze, Sansoni, 1900.
- Vita Nuova* (Melodia) = *La «Vita Nuova» di Dante Alighieri*, con introduzione, commento e glossario di Giovanni Melodia, Milano, Vallardi, 1905.
- Vita nuova* (Barbi 1907) = *La «Vita nuova»*, per c. di Michele Barbi, in Dante Alighieri, *Opere minori*, a c. della Società Dantesca Italiana, Firenze, Società Dantesca Italiana Editrice, 1907 (= Dante Alighieri, *La «Vita nuova»*, a c. di Michele Barbi, Milano, Hoepli, 1907).
- Vita nuova* (Barbi 1921) = *Vita nuova* [a c. di Michele Barbi] in *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana a c. di Michele Barbi, Ernesto Giacomo Parodi, Flaminio Pellegrini, Ermenegildo Pistelli, Pio Rajna, Enrico Rostagno, Giuseppe Vandelli, con indice analitico dei nomi e delle cose di Mario Casella e tre tavole fuor di testo, Firenze, Bemporad, 1921: 1-53 (= Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, poi Firenze, Le Lettere, 2011).
- Vita nuova* (Barbi 1932) = *La «Vita nuova» di Dante Alighieri*, edizione critica per c. di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932 (nell'antiporta si legge: Società Dantesca Italiana · Edizione Nazionale delle Opere di Dante · I).
- Vita nova* (Gorni) = Dante Alighieri, *Vita nova*, a c. di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Vita nova* (Carrai) = Dante Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di Stefano Carrai, Milano, BUR, 2009.
- Vita nuova* (Pirovano) = Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Donato Pirovano, Marco Grimaldi (a c. di), *Vita nuova, Rime*, introduzione di Enrico Malato (2 tomi: I. *Vita nuova; Le Rime della «Vita nuova» e altre Rime del tempo della «Vita nuova»*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), Roma, Salerno Editrice, 2015: 1-289.

LETTERATURA SECONDARIA

- Borriero 2006 = Giovanni Borriero (a c. di), «*Intavolare*». *Tavole di canzonieri romanzesi*, III. *Canzonieri italiani*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana Ch (Chig. L. VIII 305)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.
- Brambilla 2006 = Simona Brambilla, *Codici miscellanei di rime*, in Giancarlo Petrella (a c. di), *Il Fondo Petrarcesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano, Vita e Pensiero, 2006: 38-46.
- Canettieri et alii 2004-2005 = Paolo Canettieri et alii, *Philology and information theory: towards an integrated approach*, «*Linguistica Computazionale*» 24-25 (2004-2005): 104-26.
- Carrai 2005 = Stefano Carrai, *Per il testo della «Vita nova». Sulle presunte “lectiones singulares” del ramo k*, «*Filologia italiana*» 2 (2005): 39-47.
- Carrai 2007 = Stefano Carrai, *Quale lingua per la «Vita nova»? La restituzione formale di un testo paradigmatico*, «*Filologia italiana*» 4 (2007): 39-49.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani (a c. di), *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, introduzione, trattazione linguistica e glossario, Firenze, Sansoni, 1952.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 1980, 3 voll.
- Castellani 2009 = Arrigo Castellani, *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a c. di Valeria Della Valle, Giovanna Frosini, Paola Manni, Luca Serianni, Roma, Salerno Editrice, 2009, 2 voll.
- D'Agostino 2005 = Alfonso D'Agostino, *Capitoli di filologia testuale*, Milano, Cuem, 2005.
- Frosini 2012 = Giovanna Frosini, *La parte della lingua nell'edizione degli autografi*, «*Medioevo e Rinascimento*» 26 (2012): 149-72.
- Frosini 2015 = Giovanna Frosini, *Antologie guittoniane*, in Aa. Vv., *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno del Centro Pio Rajna, Villa Altieri, Roma, 27-29 ottobre 2014, in c. s.
- Gorni 1993 = Guglielmo Gorni, *Per il testo della «Vita Nuova»*, «*Studi di filologia italiana*» 51 (1993): 5-37.
- Gorni 2001 = Guglielmo Gorni, *Dante prima della «Commedia»*, Firenze, Cadmo, 2001.
- Gorni 2009 = Guglielmo Gorni, *Appunti di filologia e linguistica in margine alla lingua della «Vita Nuova»*, «*Studi Danteschi*» 74 (2009): 1-37.
- Grimaldi 2010 = Marco Grimaldi, recensione a *Vita nova* (Carrai), «*Rivista di Studi Danteschi*» 10/1 (2010): 189-96.
- Inglese 2002 = Giorgio Inglese, *Appunti sulla bipartitività stemmatica nella tradizione delle opere di Dante*, in Ludovico Gatto, Paola Supino Martini (a c. di), *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, Firenze, All'insegna del giglio, 2002, 2 voll.: I, 245-53.

- Larson 2002 = Pär Larson, «*Stiamo lavorando per voi*»: per una maggiore collaborazione tra filologi e storici della lingua italiana, «*Verbum-Analecta Neolatina*» 4/2 (2002): 517-26.
- Larson 2007 = Pär Larson, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Vaticano*, in Lino Leonardi (a c. di), *I Canzonieri della lirica italiana delle origini. Studi critici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 57-103.
- Larson 2010 = Pär Larson, *Fonologia*, in Renzi–Salvi 2010: 1513-46.
- Parodi 1907 = Ernesto Giacomo Parodi, recensione a *Vita nuova* (Barbi 1907), «*Bollettino della Società Dantesca Italiana*» 14 (1907): 81-97.
- Parodi 1957 = Ernesto Giacomo Parodi, *La rima e i vocaboli in rima nella «Divina Commedia»* (1896), in Id., *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a c. di Gianfranco Folena, introduzione di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, 2 voll.: parte seconda, 203-84.
- Petrucci 2003 = Livio Petrucci, *La lettera dell'originale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «*Per Leggere*» 3 (2003): 67-134.
- Pirovano 2012 = Donato Pirovano, *Per una nuova edizione della «Vita nuova»*, «*Rivista di Studi Danteschi*» 12/2 (2012): 248-325.
- Pontone 2011 = Marzia Pontone (a c. di), *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Rea 2011 = Roberto Rea, *La «Vita nuova»: questioni di ecdotica*, «*Critica del Testo*» 14/1 (2011): 233-77.
- Renzi–Salvi 2010: Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi (a c. di), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.
- Santoro 1965 = Caterina Santoro, *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, Milano, Comune di Milano · Biblioteca Trivulziana, 1965.
- Schiaffini 1954 = Alfredo Schiaffini (a c. di), *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario, Firenze, Sansoni, 1954.
- Signorini 2002 = Maddalena Signorini, *Il Canzoniere Chigiano L. VIII. 305: scrittura e storia*, in Luisa Miglio, Paola Supino Martini (a c. di), *Segni per Armando Petrucci*, Roma, Bagatto, 2002: 222-42.
- Trovato 2000 = Paolo Trovato, *Il testo della «Vita nuova» e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Trovato 2010 = Paolo Trovato, *In margine a una recente edizione della «Vita Nuova»*. Schede sulla tradizione del testo, «*Studi e Problemi di Critica Testuale*» 81 (2010): 9-15.
- Varvaro 1985 = Alberto Varvaro, *Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi)*, in Aa. Vv., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985: 255-67.

Zingarelli 1908 = Nicola Zingarelli, recensione a *Vita nuova* (Barbi 1907), «Giornale storico della letteratura italiana» 52 (1908): 202-11.

RIASSUNTO: L'articolo nasce a margine della nuova edizione commentata, con testo criticamente rivisto, della *Vita nuova* di Dante nell'ambito della «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante» (vd. Roma, Salerno Editrice, 2015). Viene spiegato in che misura il codice Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana (siglato K) è stato utilizzato come manoscritto di riferimento per le varianti di forma. A partire dal caso specifico viene poi proposta una riflessione sulla restituzione formale degli antichi testi a tradizione plurima e una discussione sui criteri editoriali, tra conservazione e leggibilità.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, *Vita nuova*, filologia, varianti di forma.

ABSTRACT: The article comes on the sidelines of the new annotated edition with critically reviewed text of the *Vita Nuova* by Dante, in the scope of the «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante» (see Roma, Salerno Editrice, 2015). The author explains how the code Chigiano L VIII 305 of the Biblioteca Apostolica Vaticana (signed K) was used as a reference manuscript for the formal variants. From the specific example the author proposes a reflection on the formal restitution of the plural tradition ancient texts and a discussion on the editorial criteria, between conservation and readability.

KEYWORDS: Dante Alighieri, *Vita nuova*, philology, formal variants.

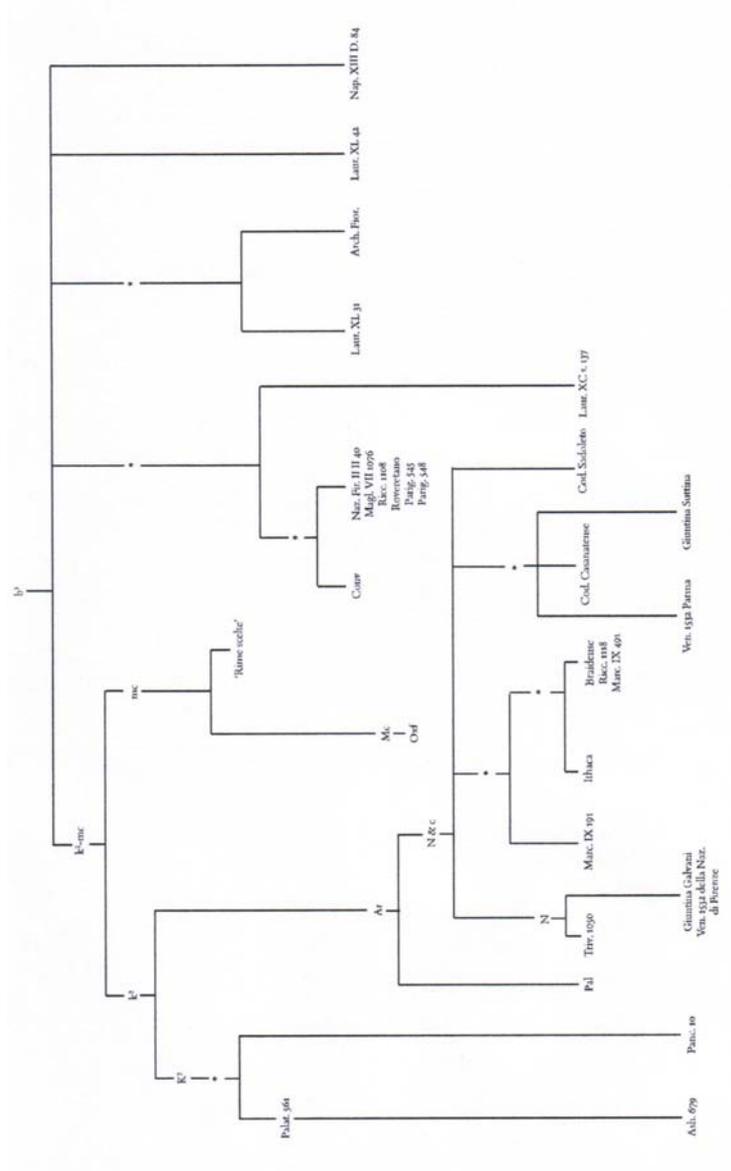
APPENDICI

*Appendice A**I manoscritti principali della «Vita nuova»*

A	=	Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Ashburnham 843
Am	=	Biblioteca Ambrosiana di Milano, R 95 sup.
C	=	Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 262
Co	=	Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, 44 E 34
FtCa	=	Ft (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Tordi 339) + Ca (Monastero carmelitano di Santa Maria degli Angeli e di Santa Maria de' Pazzi di Trespiano [Firenze], senza segnatura)
K	=	Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305
M	=	Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Martelli 12
Mgl	=	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. VI 30
O	=	Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Acquisti e doni 224
P	=	Codice Pesarese, poi Maiocchi (ora disperso)
S	=	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. VI 143
T	=	Biblioteca Trivulziana di Milano, 1058
To	=	Biblioteca Capitolare di Toledo, 104 6
V	=	Biblioteca Capitolare di Verona, CCCCXLV
W	=	Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg, ms. 1808.

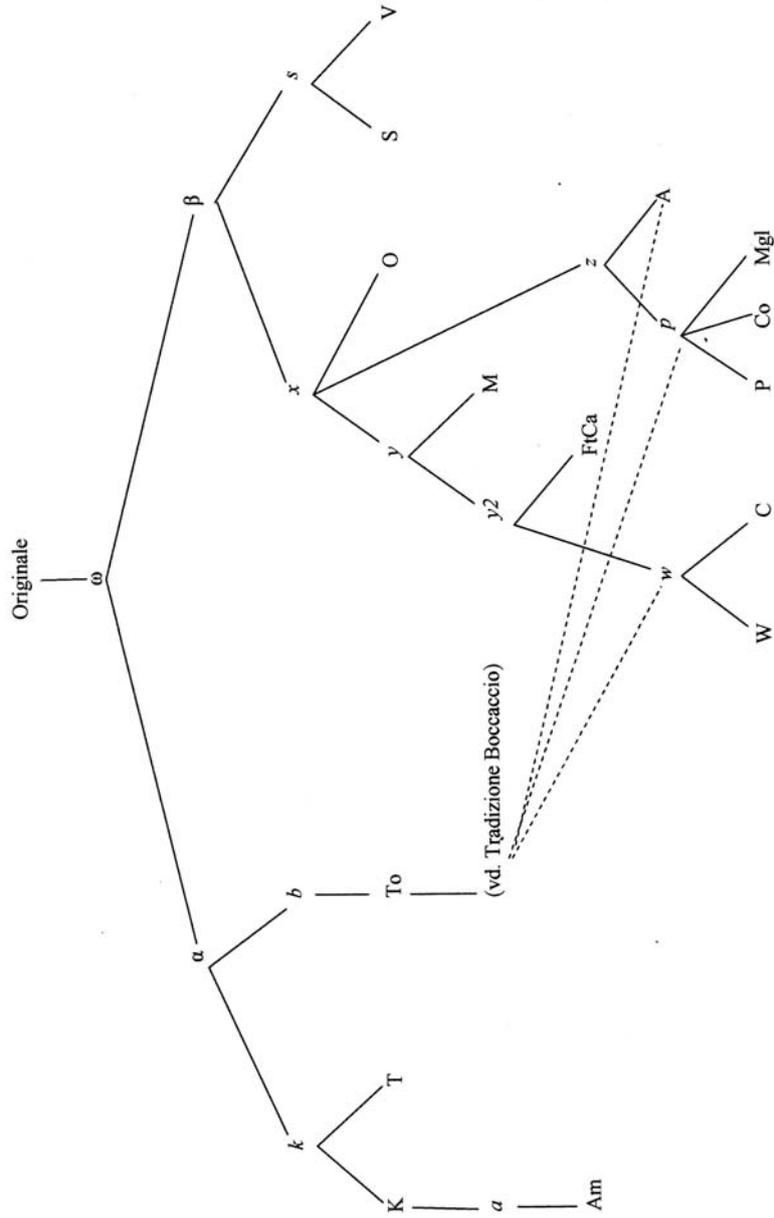
Appendice B2

Stemma codicum di Michele Barbi (seconda parte)



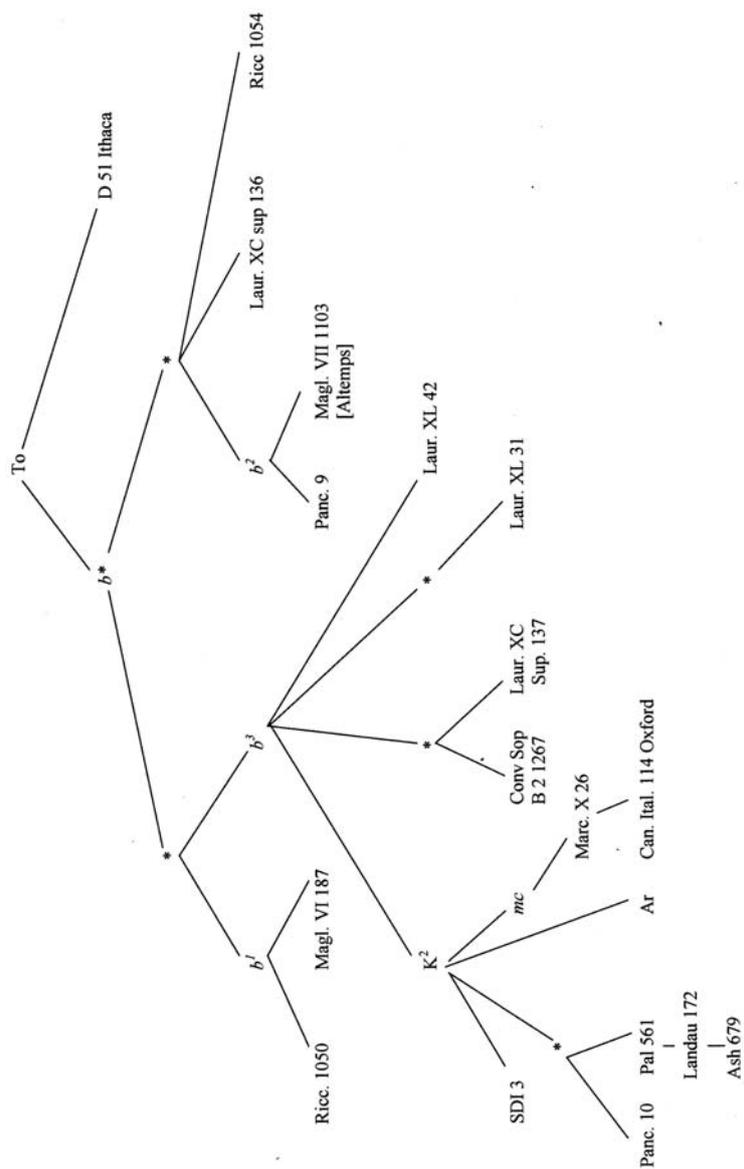
Appendice C1

Stemma codicum di Donato Pirovano (prima parte)



Appendice C2

Stemma codicum di Donato Pirovano (seconda parte)



TAVOLE

Tavola 1

luogo <i>Vita nuova</i>	K, T, Am	b e β
I	sotto la qual	sotto la quale rubrica
I	dasemprarle (K)	dasemprare
	da sempiarle (I)	dasemplare (M, s)
	dasemplarle (Am)	
II 1	fu da molti chiamata	fu chiamata da molti
II 4	del mi cuore (K)	del cuore
	del mio cuore (I e Am)	
II 6	nostrale	naturale
II 7	fu a lui si tosto	fu si tosto a lui
II 9	stava meco	meco stava
II 9	neun ora (K e T)	nulla volta
	niun ora (Am)	
II 10	per exemplo / per esemplo	de l'exemplo / de l'esemplo
II 10	questo e vero	queste verrò
II 10	pelagrafi	paragrafi
	pelagraffi (I)	
III 1	molto virtuosamente	virtuosamente
III 5	delle sue mani	de le mani
III 8	la quarta della notte stata	stata la quarta della notte
IV 2	poria	potea
V 2	ch'era stata nel mezzo de la ritta linea la qual drita (I)	che in mezzo era stata ne la linea retta che
	megio (Am)	che mezzo (M)
	che al mio segreto fu	che il/lo mio segreto fu
V 3	scriverle	scrivere
V 4	modo	forma
VI 2	che dicono	<i>om</i>
VII 7	a gran tempi	<i>om</i>
IX 5	per nome	<i>om</i>
IX 5	pensoso	pensoso molto
IX 7	volte	fiate
X 1	alcuna parte	parte alcuna
XI 1	della detta camera	di questa camera
XII 9	proposto	imposto
XII 16	della sua fortuna	della fortuna
XIII 1	imposte di dire	imposte a dire

	imposto di dire (Am)	
XIII 10	si divide	si può dividere
XIII 10	parlano d'amore	sono d'amore
XIV 1	gentili donne erano raunate	donne gentili erano adunate
XIV 2	rispuose	disse
XIV 3	raunate	adunate
XIV 3	se l'usanza	secondo l'usanza
XIV 4	parvemi	mi parve
	parvime (T)	
XIV 4	temendo che altre non (K)	temendo non altri
	temendo che altri non (T e Am)	temendo che altri non (ms. 3 della SDI)
XIV 7	onde di ciò accorgendosi l'amico mio di buona fede	onde lo ingannato amico di buona fede (β) onde l'amico di buona fede (b)
XIV 8	spiriti mei	spiriti miei spiriti mei (Mgl)
XIV 8	si potre	si puote/può ire
XIV 9	me medesimo	me stesso
XV 3	ponessi anche di dire di quello	ponessi anche di quello
XV 8	Anche si divide	E anche si divide
XVI 4	apropinquare	per apropinquare
XVI 5	mi difendea mi difendea (T) mi difendeva (Am)	non mi difendea
XVIII 1	raunate	adunate
XVIII 2	di molto gentile parlare e leggiadro	di molto leggiadro parlare
XVIII 3	simigliantemente	<i>om</i>
XVIII 3	<i>om</i>	una
XVIII 4	loro queste parole	queste parole loro
XVIII 4	la fine (K e T)	lo fine
	lo fine (Am)	la fine (To)
XVIII 6	che tu ci dichi che tu ci dica (T) che ci dichi (Am)	che tu ne diche
XVIII 8	poi chi ebbi poi ebbi (Am)	poi che è
XIX 18	effanue	effettive
XIX 20	principio de l'amore	principio d'amore
XX 1	per le parole udite	per l'udite parole
XXI 6	fue gentile tutto ciò che fece	fa gentile tutto ciò che vede

XXII 1	Appresso	Appresso questo (b) Appresso ciò (β)
XXII 1	chiera stato tenitore che era stato tenitore (T)	che era stato genitore
XXII 3	questa gentilissima Beatrice	questa Beatrice
XXII 4	le quali	che
XXII 6	Appresso di costoro	Appresso costoro
XXII 6	altre donne che	altre che
XXII 7	presi tanta materia	presi materia
XXII 11	tornavano	tornano
XXII 12	Qui appresso è l'altro sonetto, sí come dinanzi avemo narrato	<i>om</i>
XXII 17	piangere a noi pianger a noi (T)	pianger pianger a noi (p)
XXIII 3	debile debille (T)	deboletta (b) debilitata (β)
XXIII 10	tornare verso	guardare verso
XXIII 12	era a me era me (Am)	era meco
XXIII 13	cosí sí mi si cessò cosí si mi cessò (T)	cosí cessò
XXIII 16	da dire e da udire	da udire da dire (w)
XXIII 16	visione	divisione <i>om</i> (b)
XXIII 30	pensava la mia frale vita pensava la mia falace vita (T)	pensava
XXIV 1	come io fossi come io fosse (T)	come se io fosse come io fossi (p)
XXIV 6	Primavera gentile, dissi Primavera, dissi (Am) Primavera gentile dissi allora (T)	Primavera gentile e dissi
XXV 4	volendo	volemo
XXV 7	degnò è, e ragionevole degnò è, e ragionevelle (T)	degnò e ragionevole e
XXV 8	possibile ad aprire	possibile d'aprire
XXV 9	remo. Lo modo del	recitando lo modo del (M, O, S e A) recitando lo nomo (V) recitando le parole del (W e p) retinendo lo modo del (C e <i>variante a margine di W</i>) medio del (b)

XXVI 4	<i>om</i>	quello
XXVI 4	il quale comincia così il qual comincia (I)	<i>om</i>
XXVI 14	tra gente	tra che gente (β) che tra gente (b)
XXVI 15	la sua presenza nella sua presenza (<i>Am: scritto dopo persona biffata</i>)	ne la sua presenza
XXVIII 2	la prima che	la prima è che la prima che (I'o e z)
XXIX 2	s'amano	s'aveano
XXIX 3	il fattore de' miracoli	lo fattore per se medesimo de li miracoli
XXX 1	vedova e dispogliata vedoa e dispogliata (I)	vedova dispogliata
XXX 1	che dice	<i>om</i>
XXX 3	a cui io	a cui a cui io (W e p)
XXX 3	solamente in volgare	solamente volgare
XXXI 1	alquanto lagrimato un tempo	per alquanto tempo lagrimato
XXXI 1	de la mia anima	de l'anima mia
XXXI 1	una canzone la qual comincia	<i>om</i>
XXXI 4	io mi muovo io mi movo (I)	mi muovo
XXXIII 3	lo diedi	li diedi (β) gli diedi (b)
XXXIII 4	mio caro amico e distretto	mio caro e distretto mio caro amico e distretto (S e A)
XXXIII 4	E questa è la canzone che comincia <i>Am omette che</i>	<i>om</i>
XXXIV 1	e disegnava uno	disegnava uno (β) io disegnava uno (b)
XXXIV 3	ritornai	ritornaimi (β) ritornatomi (<i>omettendo poi e</i>) (b)
XXXIV 3	disegnare de li angeli designare de li angeli (<i>Am</i>)	disegnare figure d'angeli (β) disegnare (b)
XXXIV 3	di scrivere	scrivere di scrivere (A)
XXXV 3	di loro medesimo avendo pietade in loro	di se stessi/stesso avendo pietade

XXXVI 3	e questo è desso e questo dissi (Am)	<i>om</i>
XXXVII 2	condizione dolorosa	dolorosa condizione
XXXVII 5	sarebbero sarebno (I)	sariano
XXXVII 5	E questo è 'l sonetto che comincia	<i>om</i>
XXXVIII 7	E questo è 'l sonetto che comincia qui (quivi: T)	<i>om</i> e così comincia el sonetto.
XXXIX 1	ne la quale io primieramente	Di là volgi (A) in quale prima (β) a quella in che prima (b)
XXXIX 2	si cominciò	cominciò si cominciò (p)
XXXIX 4	sonnelato sonellato (I)	sollenato sollevato (A) solennato (P, Co)
XXXIX 5	potessero trarre potessero tirare (I)	potesse trarre
XL 1	donna. Li quali peregrini andavano <i>om</i> (Am)	donna, e andavano
XL 5	Deh peregrini che sí pensosi andate pellegrini (I)	Deh peregrini Deh peregrini che sí pensosi andate (A)
XL 6	dissi pelegri (K) dissi pellegrini (T e Am)	dissi peregrini dissi pellegrini (A e w)
XL 6	chiunque va	chi va
XLI 9	E questo è 'l sonetto che comincia qui (quivi: T e Am)	<i>om</i>
XLII 3	Amen Amen amen amen (I)	<i>om</i> Amen (s, A e W)

Tavola 2

Luogo <i>Vita nuova</i>	K e T	Am
III 13	che si dee rispondere	a chi si dee rispondere
IV 2	che chi portava	che i' portava
V 3	che al mio segreto	che i' al mio segreto
VIII 1	cittade/citade	città (anche b e A)
VIII 2	poteo	potei (anche b, w, P, Co e A) puotei (Mgl)

VIII 12	che quanto (K) quanto (I)	quanto che
X 1	pensava	pesava (anche To, P ed A) pessava (V, M) pensava (<i>con n biffata</i> : W, Co, Mgl)
XII 16	che lei s'apertiene	che a lei s'appartiene
XIII 1	ciascuno	e ciascuno (anche A)
XIII 4	com'è scritto	come è scritto (anche P, To, M, A, Co)
XIV 3	disposta	disposata
XIV 3	che la facessero (K) che la facessero (I)	che le facessero
XVI 4	discolorato	discolorito
XIX 16	intendea	intenda
XX 7	E la seconda	ne la seconda
XXII 17	Ella ha (K) Ela ha (I)	Ell'ha
XXIII 1	ciò che per	ciò per
XXIII 10	incominciai	cominciai
XXV 2	dica lo moto locale (K) dica lo motto locale (I)	dica moto locale
XXV 8	senso o ragione	senso e ragione
XXVI 15	medesimo	medesime
XXXI 4	a cui io voglio	a cui voglio
XXXVI 1	d'una vista pietosa ed una vista	d'una vista pietosa
XXXIX 6	intenzione	tentazione intenzione (<i>anche W, ma nel margine tentazione</i>)

Tavola 3

Luogo <i>Vita nuova</i>	Am	Altri codici
I	una lubrica	una rubrica
II 2	duo grado	d'un grado
II 7	ch'ancora	che Amore
II 10	gioventude	gioventudine
II 10	<i>om (spazio bianco)</i>	pare
III 3	<i>om (poi aggiunto in interlinea da altra mano)</i>	dentro
III 4	de le salute	de la salute delle salute (w)

IV 1	pensava	pesava
IV 2	<i>om</i>	che mi faceano per volontà d'amore lo qual mi comandava
V 2	del mio (<i>mio sottolineato e corretto con suo in interlinea</i>)	del suo
V 3	schermi (<i>la i è sovrascritta alla precedente o</i>)	schermo
VI 1	<i>om</i>	del nome
VII 2	<i>om</i>	di certe parole
VIII 2	questa	quella
VIII 7	vedendo	udendo
VIII 7	può	più
VIII 12	<i>om</i>	La terza quivi
IX 3	et vil	e di vil
IX 5	portola	portolo
IX 7	diesse	disse (K, T, Co, Mgl) desse (gli altri codici)
X 2	<i>om (spazio bianco)</i>	m'infamasse
X 2	<i>om</i>	fu/fue
XI 1	giugnea	mi giugnea
XI 2	<i>om</i> (<i>nel margine basso un'altra mano aggiunge: sensitivi piangea fori li deboletti spiriti. La variante piangea è di T; ma è interessante notare che la medesima lacuna e una simile integrazione è in Co: sensitivi piangea fuori i deboletti spiriti del viso</i>)	sensitivi pingea fori li deboletti spiriti
XI 3	adumbrare (<i>a testo la parte iniziale ad è biffata; nel margine sinistro c'è la correzione ob</i>)	obumbrare
XI 3	la la intollerabile	la intollerabile
XII 2	sollevato	sollenato/levato sollevato (w, z)
XII 4	parve	parvemi
XII 5	<i>om</i>	ciò
XII 6	domandandolo	domandalo/domandailo domandandolo (Co, Mgl)
XII 6	dire	di te dire (A, C, Co, Mgl)
XII 7	gli dica	glile dica gli dica (Co, Mgl)
XII 8	parle	parli

XII 16	<i>om</i>	sono
XII 17	chi piú dubita chi qui volesse	chi qui dubita e/o chi qui volesse se chi qui dubita chi qui volesse (C) chi piú dubita chi qui volesse (To)
XIII 1	<i>om</i>	visione
XIII 1	quatro quatro ch'ingombrassero	quanto che ingombrassero (K e T) quattro m'ingombravano (b) quatro mi pareva che ingombrassero
XIII 3	non buona era	non buona è
XIII 6	non sia per	non sa per
XIII 10	sonno diversi <i>(probabilmente generato dal raddoppiamento chessiono di K)</i>	sono diversi
XIV 1	menava	mi menava
XIV 2	feminato	menato
XIV 3	credendo	credendomi
XIV 6	lamentano	lamentavano
XIV 6	ingolgorasse	ingolgorasse
XIV 7	transegerazione	transfigurazione
XIV 10	di si de modo	disiderando
XIV 13	l'ha mestiero	ha mestiere
XIV 14	solverlo	solvere
XIV 14	soverchio	soperchio
XV 2	giunse	giugne
XV 3	che che uccide	che uccide
XV 3	divenne	diviene divenne (T, S, w)
XV 3	sonetto quale	sonetto il quale
XV 7	perché perché	perché
XV 7	ne	non
XV 7	divenne	diviene divene (I) divenne (S, w)
XV 7	presso lei	presso di lei
XV 8	<i>om</i>	sí come ogni sicurtà mi viene meno. Nella quarta dico
XVI 1	<i>om</i>	mi mosse una volontà
XVI 2	fantia	fantasia
XVI 2-3	<i>om</i>	mi faceva. La seconda si è che Amore

XVI 6	<i>om</i>	il
XVI 11	narante	narrate
XVI 11	e sed io levo	e se io levo
		essi levo (K)
XVII 1	manifesto	manifestato
		manifesto (S, C, Mgl)
XVIII 1	<i>om</i>	molte persone
XVIII 2	gionto	giunto
XVIII 3	cominciorno	cominciarono
XVIII 4	la salute (<i>con a dell'articolo corretta in séguito</i>)	lo saluto
		lo salute (w)
		la salute (M e V)
XVIII 4	questo dimorava	quello dimorava
XIX 3	alquanto di cominciare	alquanti dí, cominciai
XIX 15	lontano	lo 'ntento
XIX 16	vogliá	voglio
XIX 16	mare	pare
XIX 17	queste parti	questa parte
XIX 17	la prima	ne la prima
XIX 18	<i>om</i>	da la parte
XIX 18	di le amore	di lei amor/amore
XIX 20	chi si legge	chi ci legge
XIX 20	<i>om</i>	saluto
XIX 20	li potei	lo potei
XIX 21	<i>om (spazio bianco)</i>	ancella
XIX 22	cominciato	comunicato
	(<i>in interlinea comunicato con emendazione nell'ultima parte della parola com(inciato) > comunicato</i>)	cominciato (M ed S)
XX 1	che amore	che è amore
		ch'è amore (w e Mgl)
XX 2	ne la quale	ne le quali
XX 2	comenza	comincia
XX 6	<i>om</i>	di lui
XX 8	<i>om</i>	di lui in quanto [...] ne la prima
XXI 1	lodo	loda
XXI 5	se riduce	riduce
XXI 8	che atti	due atti
XXII 1	che in questa	ch'era questa
XXII 2	colo	coloro
XXII 3	tornare	ritornare
		tornare (To)
XXII 4	alli occhi miei	alli miei occhi
XXII 5	n'andavano	andavano
XXII 5	hotta	lieta

XXII 6	<i>om</i>	Altre [...] divenuto
XXII 7	poi passando (<i>corretto in interlinea: pensando</i>)	pensando
XXII 8	in qual modo	in quel modo
XXII 8	riprensione	risponsione
XXII 8	comincio	comincia
XXII 8	ha sovente	hai sovente
		ha sovente (C)
XXII 17	manifeste	manifesti
XXII 17	<i>om</i>	lascia
XXIII 2	sentendomi dolori	sentendo me dolore
XXIII 3	<i>om</i>	di lei
XXIII 4	do lorrare	de l' / de lo errare
XXIII 5	oscurato	oscurare
		<i>in Co inizialmente oscurato con sillaba finale biffata e correzione in interlinea</i>
XXIII 5	tormenti	terremuoti
XXIII 6	a piangere cominciai	cominciai a piangere
XXIII 7	di loro canto canto	del loro canto
		di loro canto (I)
XXIII 8	iace	giace
		iace (M e V)
XXIII 8	sarò	sono
XXIII 9	venni	vieni
XXIII 29	fantasia vana	vana fantasia
XXIII 29	<i>om</i>	come promisi [...] dico
XXIII 30	<i>om</i>	e fecero
XXIII 31	questa mia imaginazione	questa imaginazione
XXIV 2	onde	ove
XXIV 2	certo mi parera	certo mi pareva
XXIV 3	la quale, la quale	la quale
XXIV 10	usito	usato
XXIV 10	lunge parti. In seconda	lunga parte. La seconda
XXIV 10	E pensa	or pensa
XXV 2	<i>om</i>	dica
XXV 2	e dico che lo	dico che lo
XXV 2	esser umano	essere uomo
XXV 3	cotale cose	cotale cosa
XXV 3	<i>om</i>	in lingua volgare [...] d'amore
XXV 9	E di questo signore	E che questo signore
XXV 9	culpa	iussa
XXV 9	per l'amore	parla Amore
XXV 9	<i>om</i>	quivi bella [...] libello
XXV 10	mi piglia	ne pigli
XXV 10	parlano cose	parlano così

XXV 10	ragionamente	ragionamento
XXVI 1	potrebbero	potrebbero potrebbero (To, S, C, A)
XXVI 4	pigliare	ripigliare
XXVI 4	poetano	potetano
XXVI 8	ha bisogno	abisogna ha bisogno (anche S, w, z)
XXVI 8	però	e però
XXVI 8	laudate e onorate	onorate e laudate
XXVI 14	<i>om</i>	La seconda [...] vanno
XXVI 15	<i>om</i>	le donne [...] solamente
XXVII 2	unnitade	brevitade
XXVII 2	Prima stanza d'una canzo- ne	<i>om</i>
XXVIII 2	advenga	e avegna
XXVIII 2	di questo libello	questo libello
XXVIII 2	a me convenevole	convenevole ad me
XXVIII 2	face	fae/fa
XXIX 1	che la nostra	de la nostra
XXIX 2	ravovono	muovono
XXIX 2	beatitudine	abitudine
XXIX 3	va tre fan	via tre fa
XXIX 3	tre ad uno	tre ed uno
XXX 1	i vene	viene
XXX 2	quelle	qui le
XXX 2	scrivessi	le scrivessi
XXX 3	<i>om</i>	ciò
XXXI 3	cattivella	cattivella canzone
XXXI 3	<i>om</i>	Ita n'è Beatrice. La terza quivi
XXXI 4	<i>om</i>	Nella terza dico di cui io voglio dire
XXXI 5	me Beatrice	n'è Beatrice
XXXI 5	<i>om</i>	La cagione perché tolta ne fue appresso dico
XXXI 5	queste parole	questa parte
XXXI 6	m'avea	ma ven
XXXI 6	doglia	voglia doglia (Co e P)
XXXII 1	nello	nullo
XXXII 2	di questo	che questi
XXXII 3	<i>om</i>	E dissi allora questo sonetto. Venite a 'ntendere li sospiri miei
XXXII 4	intendano	m'intendano
XXXIII 2	veramente	veracemente veramente (FtCa e A)
XXXIII 2	la mira	le mira

XXXIV 1	de le cittadi	la mira (T e C)
XXXIV 1	lo designava	de li cittadini
XXXIV 3	in pensiero	lo disegnava
		mi venne un pensiero
XXXIV 6	fantasia	in pensero (Co)
XXXIV 7	per suo valore	memoria
		per lo suo valore
		per suo valore (To, S, w, Co,
		Mgl, A)
XXXV 1	Poi alquanto	Poi per alquanto
XXXV 3	in altrui	altrui
XXXVI 1	o d'un colore	ed un colore
XXXVI 3	<i>om</i>	parlando
XXXVI 3	pieno	piano
XXXVII 2	<i>om</i>	che non mira [...] fate
XXXVII 4	rinnuovo	rimuovo
XXXVIII 2	aveva	avea
		ave (K)
XXXVIII 3	altro	un altro
XXXVIII 3	vedi questo	vedi che questo
XXXVIII 5	come come	come
XXXVIII 5	che sia ciò aperto	che ciò sia aperto
XXXVIII 6	fu	fo
XXXVIII 6	riavessi	n'avessi
XXXVIII 7	comincia	comincio
XXXVIII 7	verso di lei	verso lei
		verso di lei (A)
XXXIX 3	ciòè	ciò
XXXIX 3	cose	volte
XXXIX 3	l'onore	lo nome
		l'onore (To)
XXXIX 4	in guisa delli	in guisa che li
XXXIX 4	pianto (<i>in origine</i> piangere, <i>poi biffato</i>)	pianto
XL 1	nobilissima	bellissima
XL 1	è quasi è quasi	è quasi
XL 2	<i>om</i>	andavano [...] peregrini
XL 5	a coloro	a loro
XL 6	a peregrino	è peregrino
XL 7	e però da sapere	e però è da sapere
XL 7	chiamasi palmieri	chiamansi palmieri
		chiamasi palmieri (Mgl)
		chiamassi palmieri (I)
XL 7	chiamo pelegrini	chiamo peregrini
		chiamo pellegrini (T e A)
XLI 1	piangendo	pregando

XLI 1	con un altra	con un altro
XLI 2	<i>om</i>	io feci [...] lo quale
XLI 3	andò	va lo
XLI 6	un grado del	in grado che 'l
XLI 7	quarta	quinta
XLI 7	che tutto	ciòè che tutto
XLI 8	<i>om</i>	parte
		<i>om</i> (W)
XLII 3	della della sua donna	della sua donna

Tavola 4

Luogo <i>Vita nuova</i>	K	T, Am e altri codici
X 2	distruggitore	distrugitrice
XXIII 2	vinse	giunse
XXIII 4	cominciami a travagliare	cominciai a travagliare
XXIV 4	clamans	clamantis
XXVII 1	comincia	cominciai
XXX 2	'ntendimento mie	'ntendimento mio
XXXVIII 4	nel quale	il quale/lo quale

Tavola 5

Luogo <i>Vita nuova</i>	K, Am	Altri codici
II 4	secretissima (T: <i>illeggibile</i>)	secretissima/segretissima sacratissima (A)
II 10	potrebero	potrebbero potrebono (M) potrebeno (I) potrebero (V e C)
III 4	iguardando	riguardando guardando (I)
III 15	sempici	semplici simplici (I) sempici (FtCa e Mgl)
IX 1	dov'iera	dov'era dove era (I)
X 3	vertudiosamente	vertuosamente virtuosamente (I)
XI 1	neun	nullo niuno (I)

XXIII 10	in che tutti pare in che s'accordino	in che tutti pare che s'accordino
XIV 14	ad me	a me ad me (Γo)
XXII 1	iera	era
XXII 17	per cu' io (K) per cui io (Am)	per cui
XXIII 3	alquanto pensato	pensato alquanto
XXIII 8	vero et	vero è
XXV 9	dardanie (K) dardeme (Am)	Dardanide
XXVI 9	volendolo	volendo volendol (P)
XXIX 2	questo potrebbe	questa potrebbe
XXXI 5	altre	altri
XXXIV 2	altre	altri
XXXIV 3	annoale	annovale anovale (I)
XXXV 2	altre	altri
XXXIX 1	gloria	gloriosa

Tavola 6: scritte nel margine di Am

<i>carta</i>	<i>margine</i>	<i>scritta</i>
231r:	destro	Dubitosamente
	destro	Mantenente
232r:	destro	Mantenente
	destro	Serventese
233v:	sinistro	Fiume
		gia
234r:	sinistro	ob
	basso	sensitivi piangea fori li deboletti spiriti
235v:	interlinea	ini(mica)
236v:	sinistro	gabba
237r:	sinistro	Dubitose
238r:	destro	apresso
238v:	sinistro	in notificando
	sinistro	imprendere
242r:	sinistro	corpora
248r:	sinistro	Dante designatore

UN (NUOVO) ESOPO CINQUECENTESCO: LA VITA DI ESOPO DEL CONTE GIULIO LANDI

1. UN LUNGO PERCORSO

Le favole di Esopo hanno costituito – in Italia e di là dalle Alpi – un *corpus* fortunatissimo; un *corpus* dai confini instabili e porosi, ma anche con destinatari, funzioni e statuti suscettibili di profonde escursioni. A fianco delle favole ascrittegli nel corso del tempo, la figura del leggendario fondatore del genere ha goduto però di un'esistenza propria, soggetta a molteplici rielaborazioni. In primo luogo, infatti, il personaggio Esopo è protagonista di un vero e proprio “romanzo” millenario – che copre la vita del leggendario autore da quando è ancora solo uno schiavo balbuziente fino alla sua morte violenta –¹ che, nella sua lunga storia di contaminazioni riscritture adattamenti tagli, ha plasmato l'immaginario comune, visivo e culturale, del favolista frigio. Quello del ro-

¹ Per comodità del lettore si riassume qui succintamente la trama: Esopo, uno schiavo frigio deforme e balbuziente, è vittima di inganni e calunnie (come l'accusa di avere mangiato dei fichi destinati al padrone) da parte degli altri schiavi, dai quali si salva solo grazie alla sua astuzia; dopo che Diana lo ha guarito in sogno dalla balbuzie e gli ha fatto dono della capacità di raccontare favole, passa – sempre irriso per la sua bruttezza – da un padrone all'altro, fino a che un mercante di schiavi lo vende a Samo al filosofo Xanto; questi è il vero antagonista di Esopo, il quale lo irride costantemente mettendone in luce pressapochismi linguistici, superficialità e ignoranza, spesso provocandogli seri problemi tanto con la moglie quanto con gli amici. All'astio crescente di Xanto e della moglie contro lo schiavo si contrappongono le continue richieste di Esopo, sempre disattese per l'ipocrisia del padrone, di essere affrancato; la liberazione viene imposta a Xanto solo quando Esopo interpreta di fronte ai Samii un prodigio avvenuto durante una cerimonia. Esopo dapprima difende con il suo senno e le sue parole i Samii di fronte al re Creso, con il quale li rappacifica e al quale lascia in dono le sue favole, e successivamente passa al servizio del re babilonese Licero. Presso quest'ultimo ottiene, grazie alla sua saggezza, un grande potere, anche se per le calunnie del figlio Enno viene condannato a morte e deve nascondersi a lungo in un sepolcro; recuperato il proprio ruolo a corte, viene inviato dal re in Egitto come campione di Babilonia in una tenzone di quesiti che lo vede trionfatore. Esopo, che ha ripreso a viaggiare, giunge infine a Delfi dove però, avendo rimproverato gli abitanti di avidità e meschinità, viene prima ingiustamente accusato, poi arrestato, e infine ucciso.

manzo è un Esopo chiaramente basso e popolare e in evidente polemica con la cultura alta; un Esopo, inoltre, caratterizzato da tutti quegli elementi che costituiscono i tratti aneddotici della sua figura, dall'eccezionale bruttezza alla furbizia, dalla condizione schiavile alla scurrilità.

Esopo, però, può anche uscire da questo antichissimo romanzo-biografia e – traendo alimento un po' da esso, un po' da elementi desunti dalle favole, un po' dalla personale rielaborazione dei lettori che vi si sono confrontati – divenire una figura dotata di vita propria e in costante ridefinizione, caricata di profondi valori simbolici in risonanza con i mutamenti sociali e culturali; davvero significativo, per fare un unico esempio, è quel codice medioevale in cui si parla del favolista come di un «santo uomo che ebbe nome Isopo»,² facendone così il portatore dei valori cristiani di umiltà e religiosità.

Veicolo della figura del favolista frigio, come ben noto, è quel «collettore di tradizioni esopiche»³ che va sotto il nome di “Romanzo di Esopo”⁴ e che si presenta come una sistemazione di materiali orali fissatasi nel V secolo a.C. e diversificatasi in due redazioni di epoca ellenistica e non anteriori alla prima età imperiale (G «popolare e un po' prolisso» e W che ne è la «rielaborazione corretta e abbreviata» dal «linguaggio epurato e più sobrio» anche se con alcuni tagli che la rendono non sempre perspicua).⁵ Dalle redazione W, poi, è derivata intorno al 1300 la redazione attribuita al dotto bizantino Massimo Planude che ha avviato una trafila di passaggi traduttori, con la versione latina approntata da Rinuccio d'Arezzo intorno al 1448 su sollecitazione del papa umanista Niccolò V e stampata a Milano nel 1474 da Antonio Zarotto⁶ e poi con quella celeberrima a cura di Aldo Manuzio nel 1505 all'interno della *Vita et fabellae Aesopi cum interpretatione latina*. Tra queste si inserisce poi la volgarizzazione napoletana di Francesco Del Tuppo nel 1485, giustamente celebre come uno dei più begli incubaboli italiani, profondamente caratterizzata da una cupa superfetazione allegorico-morale ancora ben lontana dalla cultura dei vivaci circoli umanistici napoletani.

² Branca 1989: 15.

³ Luzzatto 1996: 1310.

⁴ *Romanzo di Esopo* (Ferrari); cf. anche *Aesopica* (Perry).

⁵ Cf. La Penna 1962: 265-6.

⁶ Si veda Lockwood 1913: 61-72.

2. UNA NUOVA *VITA DI ESOPPO*: ELEMENTI DI ROTTURA

Tappa conclusiva di questo percorso traduttorio, e oggetto specifico di questo intervento, è nel 1545 la *Vita di Esopo* del conte piacentino Giulio Landi (1498-1579), ristampata poi nel 1550 sempre da Giolito,⁷ la cui fortuna non si arresterà fino al XIX secolo. Una traduzione-riscrittura, si anticipa, che costituisce per certi versi l'esaurirsi del vivace sperimentalismo quattrocentesco, sostituito dal rispetto dei principi del classicismo volgare e delle logiche editoriali, ma forse anche – a livello più profondo – da un sistema di idee che ne fanno un testo più ambiguo e compromesso di quanto possa parere a una prima lettura.

La volgarizzazione del Landi – per quanto il Poggiali ne attesti gli studi di grammatica greca –⁸ segue fedelmente, episodio per episodio, la struttura narrativa della fortunatissima traduzione latina di Aldo Manuzio, ma, nella dedicatoria, l'attenzione del conte si sofferma piuttosto sulle volgarizzazioni e sulla circolazione bassa.

La cui vita [di Esopo], per quella affettione, et amore, ch'io gli portai fin da' teneri anni grandissimo, nato dalla disciplina d'un mio precettore, il quale, per cinque anni intieri, altro che le favole di Esopo et il Dottrinale non mi lesse giamai, non ho voluto lasciare così rozamente et così poveramente in nostra lingua tradotta, onde ella n'era ridicola tenuta et solo da qualche vecchierelle et povere Donnicciuole al foco letta, et raccontata; et già era a tal condotta che con fatica trovavasi libraio che la tenesse, o vendere la volesse.⁹

Al netto di un'affettuosa ma sottile ironia contro le forme antiquate dell'insegnamento, in cui Esopo si associava unicamente a un testo ormai attardato come il *Doctrinale puerorum*, l'immagine che affiora del favolista è ben lontana da quella che potevano averne i fruitori della coltissima edizione greco-latina del Manuzio: una lettura-racconto da vecchiette accanto al fuoco, che può ricordare una celebre lettera del Calmo con le sue «stupende panzane» raccontate mentre «va el bocal a tor-

⁷ Sul Landi si veda l'ancora fondamentale Poggiali 1789: II, 195-210, e oggi Beer 1996, che costituisce un denso ma vivacissimo profilo ricco di stimoli, e Cosentino 2004. Sulla *Vita* si rimanda in primo luogo a Bongi 1890-1895: I, 105-6; per la seconda edizione giolitina del 1550, cf. Bongi 1890-1895: I, 279.

⁸ Poggiali 1789: 196.

⁹ *La vita di Esopo tradotta et adornata dal signor conte Giulio Landi*. in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLV: c. † iiiir. D'ora in poi Landi, *Esopo*. Si è proceduto alla modernizzazione dell'interpunzione.

no e croste de pan» e tutti ascoltano le storie «de comare oca, de fraibolan, de osel bel verde, de statua de legno, de bossolo de le fade, d'i porceleti, de l'asino che andete romito [...]» alternate ai di poco piú colti cantari;¹⁰ e la diffusa connotazione popolaesca di Esopo era ribadita dalla cerchia delle *Porretane* allorché rifiutava la favola del lupo e della scrofa gravida proposta, non a caso, da un fanciullo perché troppo plebea («questa favola alli lettori del fabuloso Esopo lassieremo») e propria al «vulgo ignorante» come fa intuire l'immediatamente successivo rifiuto dei cantari.¹¹

È proprio questa dimensione bassa a essere rifiutata dal Landi, e insieme il testo – non specificato ma da identificarsi probabilmente con la volgarizzazione del Dal Tупpo – veicolo della circolazione in tali ambienti; un testo “rozzo” e “povero”, ormai introvabile proprio per la sua bassa qualità stilistica.¹² La *Vita* landina, però, non è solo l'aggiornamento linguistico a uso commerciale di un fortunato testo popolare, volto al contempo a fornire una traduzione piú alta e consona alle cerchie sociali del conte Landi. Già al primo sguardo, infatti, essa presenta alcuni tratti che ne orientano la lettura distinguendola dalla prassi editoriale precedente: in primo luogo è priva di illustrazioni, così affrancandosi da qualsiasi fruizione popolare;¹³ e soprattutto viene pubblicata separatamente e non come apparato alle favole, sicché è senz'altro riduttivo ricondurla al «novero delle traduzioni funzionali alle esigenze editoriali»¹⁴ come conferma il fatto che il suo apparato prefativo la tratta

¹⁰ Calmo (Rossi): 346-7.

¹¹ Sabadino degli Arienti (Basile): 423-4. Il fanciullo in realtà racconterà una favola, raccontatagli dalla sua nutrice, che incontrerà l'approvazione anche dei personaggi piú seri del gruppo.

¹² Per altro l'asserzione è senz'altro polemicamente estremizzata, se si considera che – dopo che nel 1493 si ebbe a Venezia per Bonelli la prima edizione settentrionale del testo della sola vita, e nel 1502 a Milano una riedizione associata alle favole nella traduzione dello Zucco – la fortuna del Del Tупpo non era venuta meno: negli anni a ridosso del Landi si erano susseguite nel 1533 due edizioni per il Guadagnino, nel 1538 un'altra per lo stesso, nel 1541 una per Bindoni e Pasini, e in data non specificata ma dopo il 1542 una per Matthio Pagan. Cf. Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): XI.

¹³ Si osservi che Nuovo-Coppens 2005: 49 e 62, n. 164 segnalano nell'inventario dei materiali torinesi dodici illustrazioni esopiche di un'edizione non pervenuta; se si trattasse anche di immagini della vita, si confermerebbe l'assenza di un apparato visivo come una scelta deliberata.

¹⁴ Baucia 1984: 176

chiaramente come opera a sé e con fine specifico.¹⁵ La dimensione autonoma della vita landina, d'altronde, è evidente alla luce del modello aldino, in cui non solo il latino è affrontato all'originale greco, ma soprattutto la vita è parte di un composito *accessus* alle favole di Esopo e Babrio che comprende anche l'apologo dell'allodola in Gellio (II 29)¹⁶ ed estratti dalle *Eikones* di Filostrato e dai *Progymnasmata*, nonché testi di dimensione simbolico-allegorica come le "Allegorie omeriche" del cosiddetto Eraclide Pontico (le *Questioni omeriche* di Eraclito) e gli *Hieroglyphica* di Orapollo. Un'edizione "plurale", dunque, che si ripromette di raccogliere tutti i materiali classici sul genere, quasi vero strumento di lavoro per dotti, ma anche di ricondurre le favole a una dimensione iconico-allegorica, così ridimensionando ruolo e rilevanza della vita.

Lo statuto autonomo della vita del Landi la configura invece come vera e propria biografia, assimilabile a quelle che, emancipandosi dalle tradizionali vite di santi e fondatori di ordini, si stavano imponendo sulla scena editoriale; un genere certo ancora fluido, in cui la *Vita et gesti d'Ezzelino* (1543) di Pietro Gerardo,¹⁷ autentica biografia, e la vita dello Scanderbergh di Paolo Angelo per Bindoni, concepita come storia dei conflitti tra il principe albanese e i Turchi,¹⁸ si affiancano alla boccacciana *Vita di Dante Alighieri poeta fiorentino* per Francesco Priscianese fiorentino del 1544. La *Vita di Esopo*, infatti, pur precedendo i trattati rinascimentali sulla biografia, ne rispetta i postulati che prevedono non solo «azioni specifiche e caratteristiche fisiche, ma anche aneddoti, detti e motti arguti»¹⁹ che contribuiscano a definire carattere e *habitus* di un per-

¹⁵ È da ricordare che l'editoria esopica è infestata dal fantasma di un'edizione giolittina del 1545, segnalata dal Quadrio ma di cui non resta alcuna altra traccia, che avrebbe accorpato favole e vita «con l'interpretatione et figure», e anzi in cui la vita sarebbe stata, stando al frontespizio, di mero supporto. Al di là dell'irreperibilità di tale edizione, è difficilmente contestabile l'osservazione già del Bongi che sembra improbabile che il Giolito abbandonasse una simile edizione di facile smercio retrocedendo poi nel 1550 all'edizione della sola vita (Bongi 1890-1895: I 106). Resta poi irrisolto il problema della paternità landina della traduzione delle favole che alla *Vita di Esopo* si accompagnano già dal Cinquecento.

¹⁶ Il passo troverà spazio autonomo nelle sezioni paratestuali di molte edizioni di favole, come quella miscelanea per Gregorio de' Gregori del 1526 e poi per Pasini e Bindoni del 1534, entrando così nella strumentazione critica applicata alla favolistica in età volgare.

¹⁷ Giovanni de Farri 1543.

¹⁸ Bindoni 1539, 1541, 1544.

¹⁹ Caputo 2012: 144.

sonaggio che possa imprimersi con la massima evidenza. La particolarità della *Vita* non è dunque nell'essere la biografia di un autore, come poteva essere per il Petrarca nelle edizioni dei *Fragmenta* o la betussiana vita del Boccaccio o più tardi il Guicciardini del Nannini e il Sannazaro del Porcacchi (per non dire gli storici greci del Porcacchi, che pure per certi versi sarebbero il riferimento più immediato); piuttosto Esopo si impone come personaggio di interesse documentario, certo, ma soprattutto come portatore di *ethos* e di un'esemplarità simbolica e universale. Esopo, insomma, non viene biografato in quanto autore di un *corpus* più o meno definito di testi reali, ma per le sue azioni e le sue parole, riconducibili a un modello umano e comportamentale.

Certo è possibile che la riedizione del 1550 abbia goduto anche della maggiore attenzione che già si imponeva nel mondo editoriale alla pratica delle biografie paratestuali, in uno stadio anfibio tra genere autonomo e testo di accompagnamento; resta però, quale evidente elemento di diffrazione rispetto ad esse, che non si ha per il Landi quel «processo di semplificazione del tutto funzionale all'«uso tipografico»» che consiste in «brevità» e «essenzialità».²⁰ Il frontespizio giolitino della *Vita di Esopo*, infatti, la indica come «tradotta, et adornata», ma si potrebbe piuttosto dire «locupletata», poiché siamo di fronte a una traduzione espansa, esito in primo luogo di un processo di innalzamento e di retorizzazione fatto di geminazioni, reiterazioni e amplificazioni che facilitano l'individuazione dei generi e dei modelli a cui il Landi guarda per la sua riscrittura.²¹ Agli elementi linguistici di amplificazione si affiancano inoltre innovative espansioni rispetto alla traduzione aldina che modificano o orientano significativamente il testo di partenza, trasformando la *Vita* in qualcosa di diverso e che risente dell'epoca e degli interessi del Landi: un testo ambiguo e a più livelli di significato, soprattutto per chi fosse stato in grado di decodificare determinati linguaggi. Significativo indizio ne è, in fondo, proprio un passo della dedicatoria del Landi:

²⁰ *Ibi.*: 20.

²¹ Beer 1996: 245 vede una «concezione coerente benché angusta della *copia verborum*» e un'*amplificatio* meccanica legata a una retorica «signorile» che producono rigidità e prolissità. Si spera qui invece di poter suggerire – al netto dell'indubbia goffaggine di molti passi – un coerente progetto di trasfigurazione del personaggio Esopo.

Però sonomi affaticato, il meglio che per me si è potuto, di rinnovarla et ristaurarla in così fatta maniera che di Esopo non solo si conoscano le inventioni, e i modi suoi faceti et ingeniosi, ma anco in parte si veda la sua gran dottrina et somma gravità, et finalmente la sua divina sapienza sia appo i nostri Piacentini, anco illetterati, conosciuta et chiara.²²

Un Esopo, quindi, che può essere letto con lo sguardo volto agli episodi comici e alle trovate facete che costituiscono il primo immediato livello di fruizione, oppure alla sua dimensione filosofico-morale, significativamente indicata come «dottrina» caratterizzata da «gravità», e come ultimo stadio («finalmente») alla «divina sapienza» di Esopo, sintagma quanto mai denso in quel giro di anni. Per di più, l'Esopo vuole essere esplicitamente rivolto anche a coloro che non conoscono il latino, patrocinando un accesso diretto al testo che a sua volta, forse, è espressione ricca di ambigue implicazioni.

3. UNA MATRICE PIACENTINA

La *Vita di Esopo*, infatti, è probabilmente comprensibile appieno nei suoi fini e nelle sue ragioni solo se ricondotta all'ambiente piacentino che ne è il brodo di coltura e poi il canale di pubblicazione (lo stesso Giolito è approdo naturale per i gruppi intellettuali piacentini) e solo se inscritta nell'intera produzione di Giulio Landi, un personaggio la cui complessa anomalia è spesso sfuggita.²³ Il Landi non è solo autore eclettico e piuttosto prolifico;²⁴ né solo membro eminente della più importante famiglia dell'inquieta aristocrazia piacentina, quei Landi di Bardi che furono «principi sovrani dipendenti dal solo imperatore»²⁵ e capofila del tentativo della nobiltà locale di conservare culturalmente un'egemo-

²² Landi, *Esopo*: † iiiir.

²³ Ancora in Garin 1971: 88 era definito «pressoché ignoto».

²⁴ *Formaggiata di Sere Sientato al Serenissimo Re della Virtù*, stampata in Piasenza per ser Grassino Formaggiaro, 1542 [Landi, *Formaggiata* (Capatti)]; *La vita di Cleopatra Regina d'Egitto dell'illustre S. Conte Giulio Landi. Con una oratione nel fine, recitata nell'Accademia dell'Ignoranti; in lode dell'ignoranza*, con privilegio, in Vinegia, [Gualtiero Scotto], 1551 [rispettivamente Landi, *Cleopatra* e Landi, *Ignoranza*]; *Attioni morali*, I Venezia, Giolito, 1564 [Landi, *Attioni morali*] e II Piacenza, Conti e Ferrari, 1575; *Descrittione de l'isola de la Madera*, Piacenza, Conti, 1574.

²⁵ Fiori *et alii* 1979: 250. Per la famiglia Landi si vedano le pp. 250-60.

nia perduta politicamente;²⁶ ma in quanto tale è anche fulcro di un *milieu* piacentino segnato – negli anni che portano alla pubblicazione della *Vita di Esopo* – da inquietudini religiose e dal gusto per la letteratura giocosa.²⁷

Traccia fondamentale di questa rete relazionale è già il paratesto della *Vita di Esopo*, aperta da una lettera prefatoria “All’illustre Signor Conte Giulio Landi” del piacentino Domenichi; di là dal fatto che ciò sancisce la dimensione piacentina dell’intera operazione, la menzione del recente Carnevale come l’occasione in cui gli sarebbe stato consegnato «a leggere» il manoscritto²⁸ è forse episodio biografico, ma pure lascia una traccia ermeneutica, come ascrizione a un genere e a un gusto. Senza voler ricordare che Giulio Cesare Croce racconterà nella propria autobiografia di essere nato durante il Carnevale, è quantomeno da citare la lettera del Caro al Varchi in cui si riconduce la *Nasea* al Carnevale del 1538 e all’Accademia della Virtù e alla sua prassi di nominare ogni settimana un re, incaricato di fornire una cena e destinato a ricevere componimenti burleschi.²⁹

A questa accademia romana – nata attorno al cardinale Ippolito de’ Medici presso il quale il Landi in gioventù aveva prestato servizio e che ebbe come fulcro intellettuale Claudio Tolomei, il che spiega sia il recupero del mondo classico sia il gusto comico-giocoso (nonché qualche sospetta implicazione religiosa) – si lega la prima opera del Landi, la *Formaggiata* pubblicata sotto lo pseudonimo di Sere Stentato nel 1542 (ma ascrivibile al 1538).³⁰ Questo encomio paradossale del cacio piacentino (ambiguo nella scelta dello pseudonimo, nell’incerta identità del-

²⁶ Del Fante 1978: 151.

²⁷ Non siamo di fronte a quella «città delle lettere» che l’amor di patria faceva vedere al Poggiali 1789, I: XVI-XVII, ma l’addensamento a Piacenza di figure della cultura e dell’editoria in un brevissimo torno di anni è di assoluto rilievo; fondamentale in merito è Baucia 1997.

²⁸ Landi, *Esopo*: iir.

²⁹ Caro (Greco): I, 69-70. Sull’Accademia si vedano Maylender 1926-1930: V 478-80, Garavelli 2002, Ballone 2002 e soprattutto Cosentino 2002, nonché Longhi 1983: 1-56. Sui membri dell’Accademia si veda una lettera di Luca Contile, in *Lettere* (Atanagi): 270-8.

³⁰ Si veda il recente e ricchissimo Adorni Braccesi 2013, che traccia la complessa rete di rapporti interpersonali e di richiami all’eterodossia che caratterizzerebbe della Virtù e di conseguenza *Ficheide* e *Nasea*, sicché l’affine *Formaggiata* si profilerebbe come un testo con significati religiosi “criptati” che farebbe del Landi un “libertino”. Ricco di spunti Figorilli 2008: 118-23 che inserisce la *Formaggiata* nel sistema degli elogi paradossali.

l'autore della lettera “Il stampatore ai lettori” e del dedicatario re della Virtù nonché nei dubbi sulla città di stampa e sullo stampatore) rientra pienamente tra i testi di burlesco omaggio germinati nell'Accademia, come la *Nasea* per il re Giovan Francesco Lione e probabilmente le erasmizzanti *Lodi della furfanteria al furfante re della furfantissima furfanteria eletto*; la connessione, d'altronde, è istituita dalla stessa lettera ai lettori che menziona due testi nati nell'Accademia come la *Ficheide* del Molza³¹ e il *Commento di ser Agresto* e non a caso la *Formaggiata* ebbe una singolare fortuna editoriale all'interno di *Delle lettere facete, et piacevoli di diversi grandi huomini* di Francesco Turchi, (Libro Secondo, Venezia 1575) in associazione ad altri cinque elogi paradossali riconducibili ai Virtuosi: la *Nasea* del Caro; *Il Valore de gli asini* del Doni o Cartari; *l'Oratione in lode dell'Ignoranza* dello stesso Landi; l'anonima *Lode della pazzia* (attribuita anche al Tolomei); la *Pelatina*.

La “bizzarrissima Accademia de' Vertuosi” (stante il *colophon* del *Ser Agresto*) riporta però agli ambienti piacentini, in quanto pollone di quella burlesca Accademia dei Vignaiuoli che sarebbe all'origine – non solo onomasticamente – anche dell'esperienza culturale forse più significativa di Piacenza, la controversa Accademia degli Ortolani, attiva tra il 1543 e il 1545, ossia gli anni che conducono alla *Vita di Esopo*.³² È la “consanguineità” tra Virtù e Ortolani a spiegare come un'opera di matrice romana come la *Formaggiata* fosse recuperata in un'accademia piacentina che ha agito da incubatrice di idee, temi, umori (inclusi anche una polemica morale e sociale contro la Chiesa romana nonché qualche costeggiamento filo-riformato)³³ che le hanno guadagnato l'etichetta di «fronda letteraria».³⁴ Fisionomia e organicità dell'Accademia restano incerte, per non dire la sua esistenza;³⁵ certo è che siamo di fronte a un

³¹ Landi, *Formaggiata* (Capatti): 35-6.

³² Sull'Accademia si veda in primo luogo Poggiali 1789: I, 244-5 che individua proprio Domenichi e Doni come «promotori» e Maylender 1926-1930: IV, 146-9. Monografici sul tema Del Fante 1978 e Braghi 2011.

³³ La *Formaggiata* è esplicitamente accostata alle pulsioni filo-riformate della *Furfanteria* del Bonfadio (le cui posizioni religiose sono peraltro ben note) in Bonfadio (Greco): 37

³⁴ Braghi 2011: 12. Anche Castignoli 1998: 9 riconduce gli Ortolani alle problematiche religiose della società piacentina.

³⁵ Baucia 1984 (e poi Baucia 1997), in particolare, ridimensiona fortemente l'effettiva esistenza dell'Accademia, nonché la stessa originalità dell'ambiente piacentino. Una forte pregiudiziale gioca la nota immaginosa tendenza del Doni a elaborare fittizie

ambiente con chiari e interconnessi vincoli di amicizia e patronato, e con una forte condivisione di orientamenti politici, gusti letterari, sensibilità e interessi, e che ha tra i suoi letterati di spicco figure inquiete come il Domenichi, già visto allacciato al Landi, il Doni e per certi versi forse Ortensio Lando. Riferimento dell'Accademia sono le due grandi famiglie dei Landi e degli Anguissola, tradizionali ridotte ghibelline in terra piacentina con riflessi anche sulla grande politica europea, tant'è che alle due casate è da ascrivere la congiura contro Pier Luigi Farnese solo due anni dopo la pubblicazione della volgarizzazione esopica;³⁶ ruolo di protettori e mecenati svolgono in particolare Girolamo Anguissola – patrono del Doni che ne esaltò la generosità in quel “manifesto ufficioso” degli Ortolani che è la *Lettera di M. Antonfrancesco Doni Fiorentino, con Sonetti d'alcuni Gentili huomini piacentini in sua lode* –³⁷ e lo stesso Giulio Landi, come attesta una probabilmente fittizia lettera del Betussi al Doni contenuta nel *Raverta* in cui si ha una ricca descrizione dell'ambiente socio-culturale piacentino:

Che più volete, che godere la grata amorevolezza e la nobil generosità dei molto illustri signori conti Giulio Landi e conte Agostino Landi? la reale splendidezza del vostro e mio affezionatissimo signor conte Girolamo Angosciuola? [...]³⁸

L'Accademia (o quantomeno le figure ad essa riconducibili) è certo connotata da una licenziosità bernesca e aretinesca,³⁹ ma non è riducibile a ciò e lo stesso Domenichi nel *Dialogo delle imprese* del 1562⁴⁰ ricorda

accademie a uso personale e autopropagandistico (si pensi alla fantomatica Accademia dei Peregrini). Lo stesso Doni nel suo *Discorso sopra l'Academie d'Italia* riporta un breve e criptato elenco di nomi e opere degli accademici Ortolani con chiare implicazioni sessuali, cf. Doni, *Libreria*: II, 159-61.

³⁶ Ideatori ed esecutori furono Agostino Landi (1500 ca.-1555), nipote di Giulio (peraltro assente dal catalogo dei congiurati dovuto al Goselini e trascritto da Poggiali 1757-1766: IX, 199-200), e Giovanni Anguissola (1514-1578). Sugli Anguissola si vedano Anguissola Scotti 1976 e Fiori *et alii* 1979: 93-111.

³⁷ Doni, *Lettera*: 5-6. La stretta connessione con gli Ortolani è confermata dal fatto che essa fu «pubblicata ad istanza del S. Barbassoro Principe dell'Accademia», da Simonetta a Piacenza 1543. L'esperienza “piacentina” d'altronde si deposita ancora per qualche anno nelle dedicatorie e nelle lettere del Doni.

³⁸ Betussi, *Raverta*: 80-2.

³⁹ Maylender 1926-1930: IV 149 saetta un suo «priapismo impudico». Più sobriamente il Poggiali parla di «graziosa, ma scandalosa Accademia» (Poggiali 1789: I, 244).

⁴⁰ Domenichi, *Imprese*: 175.

che, se fu fondata «più per burla, che per altro fine», «vi si leggeva filosofia, logica, rettorica, poesia latina e toscana, e vedavansi di spesso comparire dottissime fatiche nell'una e nell'altra lingua», disegnando così una culla di discussioni in cui è facile inserire la vivacità intellettuale (e il peso sociale) del Landi. L'intera produzione di quest'ultimo – il che lascia intuire sia una vischiosità di legami interpersonali sia una costanza di opzioni culturali e linee di lettura – è d'altronde associata alle più importanti figure dell'ambiente degli Ortolani: Domenichi per l'*Esopo*, come già indicato, e il primo libro delle *Azioni morali*;⁴¹ Doni per la *Cleopatra* e la stessa *Formaggiata*, di cui è editore e forse autore della lettera al lettore.⁴²

La *Formaggiata* – al di là dell'occasione romana e del reale luogo di stampa –⁴³ è reimmessa nel crogiuolo piacentino e nelle sua dimensione culturale dalla stessa burlesca e criptata nota tipografica “stampata in Piacenza per Ser Grassino Formaggiaro 1542”.⁴⁴ Non siamo di fronte solo a una cicalata piena di doppi sensi sessuali;⁴⁵ l'ambiguità si rivela nel fatto che il sottotesto osceno si sviluppa sulla parodia del discorso filosofico alto, con argomentazioni scolastico-analitiche volte a dimostrare la superiorità del formaggio piacentino, e su una marcata critica antipedantesca a cui si accosta anche una sottile polemica contro la curia romana, con l'uso giocoso, sulle soglie della blasfemia, di passi biblici e riferimenti liturgici.⁴⁶

⁴¹ Il Domenichi è anzi il dedicatario, con il Caro, del settimo libro delle *Attioni morali* sul tema “Della amicitia”.

⁴² Poggiali 1789: II, 199 e ancora l'introduzione di Capatti in Landi, *Formaggiata* (Capatti): 16 e Baucia 1986. In Landi, *Formaggiata* (Capatti): 18, si ipotizza peraltro che il Doni sia riconoscibile anche dietro la pubblicazione dell'*Esopo*.

⁴³ Rhodes 1985 individua nel Grassino Formaggiaro, in virtù dell'identità delle iniziali, l'ombra di Giolito de' Ferrari, e in conseguenza di questa “depiacentinizzazione” assegna la lettera dello Stampatore allo stesso Landi. Baucia 1986, pur riconducendo l'operazione editoriale a Piacenza e all'intervento doniano, individua comunque i torchi veneziani del Giolito come matrice.

⁴⁴ Una dimensione locale depositata anche nel passo «non voglia aggravarsi del mio rozzo stile e dei miei non troppo suavi piacentini vocaboli», cf. Landi, *Formaggiata* (Capatti): 40.

⁴⁵ Forse riduttiva la definizione di «considerazioni scomiccherate e fortemente allusive, ora sul piano politico ora su quello osceno» di Baucia 1997: 418.

⁴⁶ Il riferimento al nunzio che distribuisce ai suoi un pezzo di formaggio perché se ne avvalgano contro i topi cela forse un riferimento a un testo di Girolamo Riaro,

4. UN ESOPPO NOVELLISTICO

Proprio il gusto comico-burlesco degli Ortolani è l'evidente orizzonte in cui si inserisce l'Esopo landino, e la *Libreria* del Doni (1550) corrobora questa lettura, raccontando di una traduzione intrapresa per il piacere di un «amicissimo dottore» solito citare Esopo e i suoi «tratti». ⁴⁷ Se l'identificazione dell'amico con il dedicatario Girolamo Anguissola è certa e, come si vedrà, assume una esplicita connotazione politica, l'inciso del Doni che tali citazioni avvenivano «et da dovero, et da beffe» basta già a ricondurre l'Esopo a una immediata dimensione comica e di intrattenimento piacevole che presenta molteplici elementi formali e narrativi propri alla novellistica cinquecentesca. Già un raffronto tra le descrizioni fisiche di Esopo in Dal Tупpo, Aldo e Landi permette di cogliere alcuni elementi in tal senso: ⁴⁸

Dal Tупpo	Aldo	Landi
Era quisto Esopo de una facie multo deforme e quasi formata contra della natura. De tanta bruttura pareva, perché el capo suo era multo grosso e grande, li occhi della sua fronte erano acutissimi ed era de uno nigro colore, semegliato quasi allo carbone; le soi maselle erano de statura assai longe e lo	<i>Fuit autem non solum servus, sed et deformissimus omnium suae aetatis hominum: nam acuto capite fuit, pressis naribus, depresso collo, prominentibus labris, niger, unde et nomen adeptus est (idem enim Aesopus, quod Aethiops), ventrosus, valgus, et incurvus, forte et homericum Thersitem turpitudine formae superans.</i>	Ma quanto egli fu di leggiadra e bella mente, tanto fu egli di corpo sopra ogn'altro mortale deforme e sgarbato. Egli hebbe il capo lungo in guisa di zucca, distinto quasi a fette, come uno mellone; il naso largo e schiacciato; il collo corto e torto; le labra molto grosse, rovesciate e pendenti. Fu di

come arguisce Adorni Braccesi 2013: 138, ma sembra difficile non cogliervi almeno una pericolosa ombra "eucaristica".

⁴⁷ Doni, *Libreria*: I, 24r.

⁴⁸ Sebbene la esplicita polemica della dedicatoria del Landi contro un testo a stampa escluda dai testi di riferimento qualsiasi volgarizzamento solo manoscritto, si riporta qui la descrizione contenuta nella traduzione quattrocentesca di area napoletana pubblicata da Salvatore Gentile, in quanto ancor meglio chiarisce il lavoro stilistico-formale, ma anche la dimensione sapienziale che sarà analizzata nel par. 6, del Landi: «Esopo, el quale per omne soa età fo de la scientia studiosissimo, per fortuna fo servo. Nacque in la Frigia, in un casal de quella dicto Ammonio. Fo sopra ad tucti altri homini deforme, essendo con la testa grande, con l'occhi aguzi, con lo color nigro, con le ganghe longhe, con lo collo corto, con le gambe grosse, con li pedi grandi, con una bocca grandissima, scartillato et ventroto; et, quel che pegio era, era de la lingua tardo et tartaglio, ma dotato de fraude, de astucia et de cavillatione sopra mesura», cf. *Volgarizzamento Esopo* (Gentile): 7.

suo collo ell'era tanto breve che, stante le maselle longhi, li ochi acuti, lo collo corto, lo capo grosso e la carne negressema, en el guardare, onne persona da se medesima posseva comprendere essere trasformatissimo. Avea, ancora, le gambe grosse e li piedi grandissimi e una bocca ancora grandissima. Era gimberuso e ventroso, e, lo peio che avesse, era tanto tardo in della loquela e tartagliuso, che era una cosa fora de misura.⁴⁹

*Hoc vero omnium in eo pessimum erat, tardiloquentia, et vox obscura simul, et inarticulata.*⁵⁰

color negro, onde egli fu chiamato Esopo, che tanto vale quanto “ethiope” o “negro”. Gran ventre havea, le gambe torte e contrafatte di così fatta maniera che, dove altri sogliono lo schinco avere, ive le polpe tenea. Era mostruosamente gobbo, e di statura picciolo, onde egli fu tanto sproporzionato e goffo che più brutta e mostruosa cosa non si sarebbe potuto vedere, in tanto che qualunque inetto e malfatto huomo, a paragone di lui, sarebbe stato bellissimo e gratiosissimo giudicato. E quello che più disgratiato lo faceva, era l'essere lui scilinguato e tanto tardo a poter sciogliere la lingua, e così difficile ad isprimere una parola, con tanta fiochezza et oscurità di voce, che da lui ad un mutolo affatto era molto poca differenza.⁵¹

Non siamo evidentemente di fronte solo a un'amplificazione; anche il confronto con la volgarizzazione napoletana del Del Tупpo indica come il Landi abbia scelto di servirsi scientemente della tavolozza comico-giocosa⁵². Rispetto al «capo [...] grosso e grande» del Del Tупpo, e all'*acuto capite* di Aldo, quella testa lunga come una zucca, e insieme simile a un melone, attinge a un lessico basso che ha la sua matrice nel Dante comico di «Ed elli allor, battendosi la zucca» (*If* XVIII 124) e poi in «come colei che poco sale aveva in zucca» di *Decameron* IV 2, 39 e via via «Al primo che trovò la zucca taglia» di *Morgante* III 53 (ma anche «il ca-

⁴⁹ Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): 6.

⁵⁰ Aldo, *Esopo*: A1v.

⁵¹ Landi, *Esopo*: Aiiir.

⁵² Va da sé che non si condividono le posizioni di Beer 1996: 245, che la deformazione grottesca di Esopo non comporti una sua “comicità”.

po gli ha come una zucca fesso» di XXVII 10), o piú volte, pur con altro senso, in Burchiello; un'area semantica presto inevitabilmente associata con la stupidità di «zucca mia da sale» (*Dec.* VIII 9, 22), cosí come accade, naturalmente, per il melone, e basta ricordare la «mellonaggine» di *Dec.* VIII 9, 15. E le due cucurbitacee saranno significativamente affiancate per esempio in Bandello: «Ser zucca senza sale, anzi mellone senza sapore (I 34)». Un uso quindi che rimanda volutamente al segnale comico dello sciocco da novella, pur destinato naturalmente ad essere ribaltato.

Anche gli altri tratti fisici vengono comunque espressivamente deformati, e basta al riguardo notare come le labbra, semplicemente prominenti nel latino (e rintracciabili al piú nella «bocca [...] grandissima» del Dal Tупpo), diventino qui «grosse, rovesciate e pendenti» (e anche l'ultimo «pendenti» è di tradizione comica da *If* XVII 55 e, ancor piú, *If* XXVIII 25), e il naso diventi «schiacciato» come era il «naso schiacciato» della Ciutazza decameroniana (*Dec.* VIII 4, 21). Anzi, la vezzosa Ciutazza offre buona parte del lessico del deforme: dalle stesse «labra grosse», a «torto», «contraffatto», «brutto». Altro elemento completamente alterato dal Landi è il secco *valgus*, sostituito da un'analitica descrizione che, aggiungendo elementi nuovi, marca la tinta del deforme, sempre all'insegna di un lessico di risonanza comica (dagli «stinchi» propri ad esempi dell'*Orlando* del Berni, alla «polpa» del «d'ossa e di polpe» di *If* XVII). E, infine, l'*incurvus* cede a un «mostruosamente gobbo» (piuttosto vicino al «gimberuso» del Del Tупpo) e alla piccolezza di statura, e da qui a uno «sproportionato» e «goffo». Esopo diventa quindi una figura caricaturale ben piú di quanto non fosse in Aldo, o persino in Del Tупpo: se senz'altro l'esito, e intenzione, è quello di accentuarne il profilo di socratico sileno, su cui si tornerà, è indubbio che al contempo si profili progressivamente di fronte agli occhi del lettore un vero personaggio basso da novella. E proprio all'esigenza di creare un sistema linguisticamente organico si deve probabilmente la scelta di omettere il raffronto con l'omerico Tersite, unico elemento tralasciato rispetto al latino in un testo che ne è invece la forma enfiata ed estremizzata.

Questa dimensione novellistica affiora anche nel primo episodio della vita, quello in cui due compagni di servitú di un Esopo ancora afflitto da un'inibente balbuzie riversano su quest'ultimo la colpa di avere mangiato i fichi destinati al padrone. Il testo aldino è, al solito, asciuttissimo e breve. Il Landi, al contrario, costruisce una vera scena di novella,

dando largo spazio al discorso diretto con respiro e movenze piú agilmente orali, cosí che l'asettico e operativo invito di un servo all'altro a cibarsi dei fichi⁵³ diventa un piú suadente consiglio fraudolento:

e che ti pare fratello di questi bei fichi? Uno ne ho gustato, che a miei dí non so havere la piú soave cosa mangiata; mangiamoli, e se 'l padrone gli ricercherà, noi diremo che Esopo nascosamente gli ha mangiati; il che haverà molto del verisimile percióché egli hor hora in casa è venuto, né potrassi questa bugia riprovare, perché egli è solo, e noi siamo due; egli non sa, né può parlare, e noi ben bene cicalando di parole vinceremo, e però al sicuro possiamo mangiarli.⁵⁴

Ancor piú l'isolato atomo di discorso diretto *Vae tibi infelix Aesope*, pronunciato da uno dei due servi mentre si gusta i fichi, diventa un lungo discorso diretto, totalmente di invenzione, o piuttosto una composizione di discorsi diretti, volti proprio a ricomporre una scena in svolgimento di servi infedeli da commedia.

«Oh come son buoni, non ne beccherà già a questa fiata il padrone, che mai non ci dà altro che pane ben tristo e pura acqua a bere, avenga che qualche fiata qualche osso spelato (come a cani) ci lancia. Hora noi anche mangiamo del buono; e sia poi alle spese del galante Esopo: o povero te!, o sventurato!, quante busse haverai, e pur noi havremo i fichi mangiati; cosí va il mondo, che altri godono, e non importa come, altri hanno il mal'anno e la mala pasqua; a tua posta Esopo; votiam' pur' il cestino che, poi habbiamo' cominciato, è bene l'opra finire» cotai parole dicendo, abondavano loro le risa.⁵⁵

Peraltro non è in realtà da escludere che il Landi – nonostante il disprezzo professato per la volgarizzazione Del Tупpo – gettasse un occhio anche a quest'ultima. Qui, infatti, l'accordo preliminare tra i due servi è sviluppato attraverso un pur breve scambio di battute anonime (che qualche tessera linguistica sembra avere lasciato nel Landi) durante il “banchetto” di fichi, anche qui innescato dall'irridente “povero Esopo”:

⁵³ «Implemur, si placet, ficibus, heus tu; ac si herus noster has requisierit, nos vero contra Aesopum testificabimur ambo, quod in domum ingressus sit, et ficus clam comederit, et super vero fundamento vide licet ingressione in domum, multa mendacia inaedificabimus, et nihil unus ad duos fuerit, praesertim cum ne sine probationibus quidem diducere unquam os queat»; cf. Aldo, *Esopo*: Aiv-Aiir.

⁵⁴ Landi, *Esopo*: Aiiiv-Aiiir.

⁵⁵ *ibid.*

– Guai a te, povero Esopo, e como serraì acconciato! Guai a te, Esopo, che non magne fiche e serraì acconcio de bastonate alla pulita; e nui puro magnamo le fiche e trionfiamo allo nostro piacere!
[...] E cussí, cianciando e novellando, se mangiaro le fiche.⁵⁶

Cosí, dopo l'intemerata del padrone ad Esopo (anch'essa comicamente connotata con gli insulti «ve' ceffo, ve' bocchino da fichi»),⁵⁷ il tono da novella è confermato dall'inserimento della scena dei due servi che, sullo sfondo, non riescono a trattenere le risa, e in fondo anche dallo stesso uso del termine «beffa» (cosa che, tecnicamente parlando, non è).

Gli accusatori non potevano delle parole del padrone, e della beffa per loro fattali, contenere le risa; pur, quanto potevano, meglio il loro affetto dissimulando, instavano il Signore a castigarlo [...].

Ulteriore caso di “novellizzazione” è la vendita di Esopo al mercato di Samo, in cui il padrone, per valorizzare gli altri due schiavi rimasti (un grammatico e un cantore), veste il favolista «in guisa di buffone» (mentre nel Del Tупpo si aveva «de uno cilicio avillipato»⁵⁸ e in Aldo *veste ex sacco ei circumposita*).⁵⁹ Anche qui il Landi sostituisce il secco *unde haec abominatio quae et alios obscurat*:⁶⁰ aldino con una sorta di discorso collettivo volto a una connotazione espressionistica di Esopo:

Correva ognuno al nuovo spettacolo, sí come gli uccelli al guffo volano; e ciascuno da stupore preso rimaneva dicendo “Oh vedi che nuovo uccello”, e chi diceva “Oh, che ridicula bertuccia”, altri “Oh, che contrafatta cosa”, altri “Vedi che horribil mostro”, altri “Oh, ve' fungo”, et altri dicevano essere uno strano animale dalla terra prodotto in guisa di tartuffo.⁶¹

Una differente impronta novellistica è data da una connotazione misogina che va ben oltre quanto è pur presente nella traduzione di Aldo; ad

⁵⁶ Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): 10.

⁵⁷ Cosí accade ad esempio anche in occasione del primo acquisto di Esopo da parte di un nuovo padrone, dal quale viene appellato progressivamente «ceffo di pignatta», «utre gonfiato», «vattene alle forche can mastino»; cf. Landi, *Esopo*: 6^r. Forse anche in questo caso con una sedimentazione della volgarizzazione Del Tупpo, in cui compare un «utre inflato de vento», cf. Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): 19.

⁵⁸ *ibi*: 31.

⁵⁹ Aldo, *Esopo*: Aiii.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ Landi, *Esopo*: 8r.

esempio la scena dell'arrivo alla casa di Xanto (peraltro tra coloriti insulti novellistici come «bel ceffo di simione»)⁶² si carica di allusioni – assenti in Aldo – a mire sessuali della padrona su Esopo. Così la citazione del frammento di Euripide non si conclude più con un *nihil aeque durum ut mulier mala*⁶³ ma con «niuna cosa è così mala, pestifera et noiosa, come è una falsa e rea femina»; allo stesso modo, se in Aldo la donna pare essere effettivamente chetata dalla tirata di Esopo (*cum nihil contradicere posse*),⁶⁴ in Landi in realtà se ne adonta e solo dissimula il suo animo («La donna hebbe per male quelle parole saggie d'Esopo, ma non potendo a quelle senza qualche dimostratione di mal animo rispondere, et contradire, finse di non alterarsi»)⁶⁵.

La dimensione narrativa della vita diventa forse ancora più evidente proprio nel finale della *Vita*, allorché Esopo – ingiustamente accusato dai Delfi – racconta alcune favole (in realtà proprie al canone esopico) che mostrano una corrispondenza della morale con la sua situazione. Il caratteristico ampliamento landiano si sedimenta – non inevitabilmente – anche nelle favole; l'effetto paradossale è che la brevità, che dovrebbe essere un tratto caratterizzante del genere, cede invece a racconti non soltanto di ampiezza non confacente a una favola (ad esempio la prima favola, quella della vedova e dell'aratore, passa dalle dodici righe di Aldo a due pagine e mezza in Landi),⁶⁶ ma anche a dettagli, ambientazioni, discorsi, esplicazioni che configurano delle vere e proprie novelle incapsulate in un testo-cornice. Rivelatrice è proprio la prima favola, in cui le parole con cui l'aratore persuade la vedova a concederglisi riecheggiano vistosamente toni decameroniani:

Tu sei giovane, et io, come tu vedi, non son vecchio; et siamo qui in luogo che nessuno ci può guastare il fatto nostro: di' pur di sí, fantoccia mia bella, che ti giuro, per quanto bene voglio a' me' buoi, che farò tal prova che tu dirai ch'io sono un valente amorosaccio.⁶⁷

La complessiva dimensione burlesco-novellistica, d'altronde, affiora anche negli insistenti passaggi in cui, senza alcun riscontro con il testo lati-

⁶² *ibi*: 11v.

⁶³ Aldo, *Esopo*: Aiiiiir.

⁶⁴ *ibi*: [A5r].

⁶⁵ Landi, *Esopo*: 12v.

⁶⁶ Rispettivamente Aldo, *Esopo*: Biiiiir e Landi, *Esopo*: 49r-50r.

⁶⁷ Landi, *Esopo*: 49v.

no, vari tipi di astanti ridono alle frasi e alle trovate di Esopo, ad esempio «qui risero i convitati, dicendo ch'egli haveva ragione»⁶⁸ quando lo schiavo legittimo sul filo della logica della morfologia la sua scelta di cuocere una sola lenticchia; oppure «quegli amici suoi di cotai berte per le risa smascellavano»⁶⁹ allorché Esopo, dopo aver amputato una zampa a un maialino, spiega che cinque zampe nella pentola e tre sul maialino fanno otto, ossia quante dovrebbero averne due maiali, e dunque è tutto a posto.⁷⁰ Inoltre, non solo – anche in questo caso senza fedeltà al modello latino – le imprese di Esopo sono quasi sempre connotate come “burle”, “beffe”, “berte”, “giarde”,⁷¹ ma anche l'analisi del dettagliatissimo indice in avantesto rivela come terminologia e immaginario novellistico avessero plasmato la ricezione della *Vita*.⁷² Non solo anche qui abbonda il lessico della novella di beffa, ma lo stesso termine “novella” compare ben dieci volte, applicato in alcuni casi alle favole esopiche contenute nella *Vita* (in concorrenza proprio con “favola”, a indicare come i due termini si sovrapponevano), e in altri a episodi in cui Esopo dimostra particolare sagacia e intelligenza, ad esempio proprio il caso dell'eterodosso conteggio delle zampe di porco in cui Esopo appare un Chichibio piú ardito e concettuale.

Questa ricerca di un'autonomia narrativa si cristallizza poi nell'esplicita scelta di ricostruire e ampliare antefatti e risvolti del prodigio dell'aquila che, interpretata da Esopo, porterà poi alla liberazione del favolista. Qui il Landi, infatti, osserva che «Il prodigio narrano alcuni tanto strettamente et sciuttamente che non si possono i Lettori soddisfare» e dunque «a satisfattione et diletto de gli ascoltatori» chiarirà ciò che ha immaginato in merito.⁷³ Un passaggio che – nella sua scelta di allontanarsi dal testo di riferimento – ben si accosta paradossalmente alla

⁶⁸ *Ibi*: 15v.

⁶⁹ *Ibi*: 16r.

⁷⁰ Come ultimo esempio tra i molti si porta la reazione dei filosofi e dello stesso Xanto alla spiegazione di Esopo del perché non avesse fatto entrare al convito coloro che non avessero risposto alla domanda su “che cosa muove il cane”, cf. Landi, *Esopo*: 30r. Viene data una dimensione “burlevoles” persino a ciò che in Aldo è esplicitamente un litigio come conseguenza del primo banchetto a base di lingue, cf. Aldo, *Esopo*: [a7r].

⁷¹ Di particolare rilievo quella sorta di galateo della beffa che segue il litigio tra Xanto e suoi invitati; cf. Landi, *Esopo*: 28v-29r.

⁷² Persino l'episodio del «curioso» invitato a pranzo (*ibi*: 24v) presenta un comico «babuasso», e nell'indice un «cacapensieri».

⁷³ *Ibi*: 31v.

puntualizzazione con cui il Landi introduce il modo in cui Esopo riesce a risolvere l'enigma su come costruire una torre che non tocchi né terra né cielo: a chi dubitasse della veridicità del racconto, si deve infatti rispondere, con qualche infiltrazione romanzesca, che è meglio «starsene a la scrittura, che gire la verità troppo sottilmente et con incommodità cercando», tanto più che l'antichità della vicenda impedisce di avere altri testimoni.⁷⁴ Un'argomentazione naturalmente ironica, ma che ribadisce il gusto per il racconto in sé come forse conferma la conclusione «basta che il testo de lo auttore dice come disopra è scritto».⁷⁵

5. GIULIO LANDI, TRA POLITICA E LETTERATURA

Se l'Esopo elaborato dal Landi è dunque un prodotto tanto della grande stagione editoriale di “massa” quanto della felice fortuna della novella rinascimentale, specie quella di beffa con i suoi personaggi inventivi e buffoneschi, il paratesto delinea però una seconda linea di lettura. Sempre la lettera del Domenichi riconduce la scelta di pubblicare il testo all'intenzione di privilegiare la «utilità publica» attraverso quei «documenti d'Esopo»⁷⁶ che la traduzione del Landi metterà a disposizione di tutti: non un pubblico particolarmente colto e in grado di beneficiare della traduzione aldina, quindi, e nemmeno un testo a uso scolastico, ma piuttosto volto a veicolare “insegnamenti” e “morale”, che vengono a prevalere sulla vita in sé e i suoi episodi comici. Tale dimensione pubblica si riflette nella lettera dedicatoria del Landi “al Molto Magnifico M. Geronimo Anguissola”, il cui titolo di dottore *utriusque legis* già proietta l'intento del traduttore in un ambito giuridico-politico, rafforzato dal ruolo di guida di Landi e Anguissola nella vita politica-sociale piacentina (e poi, come detto, nell'uccisione del Farnese).⁷⁷

⁷⁴ *Ibi.* 43r.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibi.* iiv.

⁷⁷ È necessario puntualizzare che il dedicatario dell'Esopo landino non è il conte Girolamo Anguissola (1504-1546) del ramo di Podenzano, Rivergaro, Montechiaro e Rustigazzo che fu protettore del Doni (cf. Anguissola Scotti 1976: I, 280-3); a escluderlo è l'assenza (altrimenti inspiegabile) nella dedicatoria del titolo di conte (e anzi l'Anguissola ricadrebbe tra quei “signori illustrissimi” esplicitamente esclusi come dedicatari), sostituito dalla qualifica «eccellente dottore ne l'una et l'altra legge» (non attribuite all'ospite del Doni). Il destinatario dell'opera – come già indicato da Anguissola Scotti

La dedica all'Anguissola presenta peraltro una rassegna di possibili dedicatari alternativi. In primo luogo «alcuna donna Illustre»,⁷⁸ opzione rigettata a causa di una certa misoginia esibita da Esopo (e in realtà come già visto ulteriormente marcata dal Landi) ma che porta traccia dell'idea che le favole siano tipologie testuali per lettori “in minore” come conferma la successiva osservazione sulle vecchiette attorno al fuoco; se l'idea di una nobildonna come dedicataria sembra rispondere alla generale idea di un innalzamento rispetto alla volgarizzazione letta solo dalle «donnicciuole», proprio il suo rifiuto, però, è il segnale di un testo che ambisce a non essere di mero intrattenimento. L'opzione «qualche Principe, o Signor Illustrissimo» è invece abbandonata per ragioni di orgoglio aristocratico (per non dare l'impressione di mercanteggiare il favore altrui) e per ragioni stilistiche e di opportunità (l'opera è «poca et bassa fatica» e si infrangerebbe il principio della *convenientia* con il rischio di essere tacciato «di poco giuditio».⁷⁹ Ciò suggerirebbe invece una dimensione popolaresca del testo, ma la figura dell'Anguissola apre inattesi spiragli: non solo si ribadisce la stretta relazione di amicizia e di «uffici» tra le due famiglie di cui l'Esopo vuole essere «segno e memoria» (chiaro richiamo a una compattezza di cerchia e interessi), ma soprattutto sono “integrità” e “piacevolezza” dell'Anguissola a designarlo come ricettore ideale di un'opera che si propone come comica e insieme morale.⁸⁰ È l'elemento che più legitti-

(*ibi*: I, 349 – è realisticamente invece da identificare con il Girolamo del ramo d'Altoè, ascritto nel 1502 all'università dei Dottori e Giudici di Piacenza, ambasciatore al papa Adriano VI nel 1522 in occasione della sua elevazione al Pontificato (con l'onore di tenere l'orazione di saluto), membro del Consiglio degli Anziani e nel 1543 della commissione per riformare gli statuti della città. Va puntualizzato, tuttavia, che nello stesso Anguissola Scotti si rileva una sospetta parziale sovrapposizione di dati con un Girolamo del ramo di San Damiano, Cimafova, S. Giorgio, Gropparello, e metà Centovera, anch'egli ascritto nello stesso 1502 fra i Dottori e i Giudici di Piacenza, nel 1509 incluso nell'elenco dei Magn. ci Dottori di Piacenza, lettore emerito nell'Università degli Studi di Piacenza e membro della Commissione incaricata di correggere gli statuti municipali, e anch'egli membro dell'ambasceria del 1522 ad Adriano VI (*ibi*: I, 221). L'identificazione, insomma, resta in qualche modo sospesa.

⁷⁸ Landi, *Esopo*: iiir.

⁷⁹ *Ibi*: iiiv.

⁸⁰ Già il romanzo greco di Esopo si configurava d'altronde come un testo insieme narrativo e sapienziale, ponendo il favolista a fianco dei tradizionali sette saggi, in contrasto con la cultura religiosa quali «esempi e propagandisti di una nuova etica»; cf. La Penna 1962: 297-8.

ma la dedica – in base al postulato della congruità tra oggetto e dedicatario – quello che la rende piú interessante:

sempre vi conobbi osservatore di Esopo, onde molte volte osservai che ne' vostri ragionamenti, et nelle congregazioni private et pubbliche, voi solete attemperatamente addurre qualche bel detto o fatto del prudentissimo Esopo, et massimamente ne' consigli, c'hoggi chiamano generali della Comunità nostra, imitando voi in ciò l'auttore istesso et Menenio Agrippa Romano, il quale, vedendo la plebe di giudicio priva et ne le sue irragionevoli et dannose contentioni ostinata, non potendola con la vera ragione rimuovere, addusse quella bellissima parabola de la unione et congiura de le membra de l'huomo contra il ventre. Il che fu allhora a' Romani di molta utilità et salvezza. Così voi, alcuna volta, con gli essempli del sapientissimo Esopo mostrate a quelle persone che per lor particolare interesse, o per qualche oscura affettione, per mala volontà accecate, non si curerebbono travagliare la patria nostra et porla sottosopra, mentre le lor torte et prave voglie adimpire potessero; mostrate (dico) lor con tali essempli il bene dal male, e il vero dal falso saper conoscere et discernere.⁸¹

L'Anguissola, dunque, piú che un lettore, è un utilizzatore di Esopo, e la stessa *climax* delle occasioni in cui si verifica il ricorso al favolista frigio individua chiaramente la dimensione politica come lo scenario privilegiato della citazione esopica. Sigillo di tutto ciò è il riferimento al piú noto impiego extra-genere della favola, quell'apologo di Menenio Agrippa che, nel racconto di Livio, valse a scongiurare la secessione dei plebei. L'immagine di Menenio Agrippa si trasla dunque sull'Anguissola ritratto nei consigli generali piacentini, così come la plebe romana, stolta e ostinatamente autolesionista, si proietta sui piacentini sempre prossimi – per malizia, ottusità o irrazionalità – a mettere a repentaglio la stabilità e l'unità cittadine. Esopo e i suoi apologhi, dunque, assurgono a una dimensione maieutica, ma anche si inscrivono pienamente nel repertorio degli *instrumenta regni*. L'intera sezione "orientale" della vita ambientata alla corte del re Licero, ma con propaggini già nel confronto con il re Crespo, presenta d'altronde una dimensione politica latente che ha particolare risonanza con la dedica "politica" all'Anguissola e in cui Esopo si presenta come una sorta di politico, in grado di guidare le assemblee popolari con le sue favole e le scelte dei re con la sua saggezza, facilitando – per un aristocratico e le sue cerchie – l'identificazione con

⁸¹ Landi, *Esopo*: iiiv-iiiir.

il favolista.⁸² Coerentemente con il principio di amplificazione che caratterizza tutta la “riscrittura”, il Landi innesta quindi massime di tenore politico che non hanno riscontro in Aldo: così ad esempio Esopo dichiara al re lidio che «i grandi Signori piú di buoni et di saggi et fedeli consigli, che di thesoro et d’armi, hanno mistiere»⁸³ e lo persuade a riconciliarsi con i Samii contrappesando la rinunzia a un tributo con l’utilità politica che gliene deriverebbe e concludendo con un significativo «a’ veri Signori è piú utile et piú honore essere amato con riverenza, che esser temuto con odio et malevolenza»⁸⁴, la cui esortazione a evitare l’odio dei sudditi ha un sapore vagamente machiavelliano.⁸⁵ Particolare declinazione come obbligo del cortegiano assumeranno poi le parole di Ermippo al re Licero quando spiegherà al re per quale ragione ha disubbidito al primo impulsivo comando di giustiziare Esopo.⁸⁶

Il ghibellinismo dei Landi riaffiora d’altronde in un interessante caso di forzatura della traduzione in merito al rapporto tra le favole e la figura di Creso: se Aldo infatti si limita a dire *Et post haec* [la riconciliazione coi Samii] *suas conscripsit fabulas quas in hunc usque diem extantes apud regem reliquit*,⁸⁷ il Landi rimarca il dono al re come dimostrazione di devozione: «volendo Esopo mostrare la gratitudine et l’amorevolezza de l’animo suo ver sua maestà, donògli le sue maestrevoli et dotte favole».⁸⁸ Il vero nucleo di questa dimensione politica – pur non presentando marcati slittamenti rispetto ad Aldo – è però forse la tirata morale a Enno, in cui è presentata una morale scevra da elucubrazioni, filosofemi e sovrastrutture, e che insieme ben risponde a quella delle favole esopiche pur inquadrandosi nella cultura contemporanea che prevede in primo luogo di amare Dio, e in secondo di onorare e amare il re, per poi passare al rapporto con nemici ed amici in una chiave utilitaristica e

⁸² Per Beer 1996: 246, anzi, il Landi rappresenterebbe «se stesso e i suoi compagni di parte sotto la maschera esemplare di un “filosofo” che fu schiavo, ma molto piú libero dei suoi padroni appunto perché filosofo».

⁸³ Landi, *Esopo*: 38v. E, a detta del re Nectenabo, la sapienza di Esopo vale piú «che tutti i regni et tutti i poderi del mondo» (47v).

⁸⁴ *Ibid.*: 39r.

⁸⁵ Cf. Lenzi 1973, 201-12 per l’occultamento di Machiavelli in alcuni passi delle *Attioni morali*.

⁸⁶ Landi, *Esopo*: 41r.

⁸⁷ Aldo, *Esopo*: Biiir.

⁸⁸ Landi, *Esopo*: 39r.

quindi procedere a una serie di precetti sociali (dalla creanza nei saluti alla distanza dai “sussurroni”, dalla discrezione all’autonomia economica).⁸⁹

Se è riconoscibile una «dimensione politica e allusiva “a chiave”»⁹⁰ dell’*Esopo*, di particolare interesse è allora la *Vita di Cleopatra* (1551), in cui si collazionano i testi che «quasi smembratamente» raccontano la biografia dell’ultima regina d’Egitto; questa assume la forma di una sorta di romanzo femminile, come confermano la dedica a Costanza del Carretto e quella «compassione» per gli errori e le sventure di Cleopatra che la dedicataria dovrà provare.⁹¹ Landi disegna un affascinante ritratto ricco di quadri d’effetto graditi al pubblico femminile ma la sua Cleopatra è abissalmente distante da quella – «di tutto ’l mondo favola», come dichiarato sin dalla prima riga – della volgarizzazione del *De mulieribus* compiuta nel 1545 dal Betussi⁹² in cui si susseguono termini che rimandano a malizia, libidine e meretricio. Pur tra i suoi chiaroscuri, questa nuova Cleopatra è infatti una figura dalle «eccellentissime qualità»,⁹³ aprendo così un ulteriore versante critico confermato dalla dedica del Doni a Lodovico Rangone, in cui l’argomento è identificato non in una storia di amore morte e opulenza, ma nel «gran regno».⁹⁴ Quello del Landi è infatti l’encomio tragico di una donna «d’ingegno vivacissimo, et di grandissimo animo»⁹⁵ impegnata nell’ascesa al trono e poi nella conquista di un impero tra omicidi intrafamigliari, esilii, lotte fratricide e alleanze politiche, con in più un evidente taglio machiavelliano, come rivela il passaggio in cui si affrontano le cause della molteplicità di figure incapaci tra gli ultimi Tolomei.⁹⁶ Questa Cleopatra, «eroina della ragion

⁸⁹ *Ibid.* 42r-43r.

⁹⁰ Beer 1996: 246.

⁹¹ Landi, *Cleopatra*: vir.

⁹² *Libro di M. Gio. Boccaccio delle Donne Illustri, Tradotto per Messer Giovanni Betussi. Con una addizione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di M. Giovanni fino ai giorni nostri ...* in Vinegia, Comin del Trino da Monferrato, 1545. L’eccezionalità romanzesca della Cleopatra del Landi è rivelata dall’ampia premessa di apertura, un lungo *excursus* impostato su il “meraviglioso” e lo stupefacente dell’Egitto, la sua storia antica e sanguinosa, il suo Nilo misterioso, la sua frugacità paradisiaca, le sue piramidi possenti.

⁹³ Landi, *Cleopatra*: [vr].

⁹⁴ *Ibid.* iiiir.

⁹⁵ *Ibid.* 7r.

⁹⁶ «Ma quando i successori pervengano per lunga heredità a i Reami, et a le Signorie quieti, et pacifichi, et trovano i vassalli ubedienti, et per lunga servitù a portare le some avezzi; et seguire tutti i voleri de’ loro signori, i quali essendo (come sono quasi tutti gli huomini) inclinati più al male che al bene operare, allora vogliono a

di stato e grande principessa»,⁹⁷ è lodata per la capacità politica di tessere trame e alleanze agendo come un uomo ma insieme – Armida *ante litteram* – avvalendosi appieno del suo fascino «come *instrumentum regni*», per il quale viene quasi fornito un galateo della seduzione a uso politico. Insomma, come aveva individuato il Tolomei, il Landi qui propone una sorta di *Ciropedia* al femminile («ad esempio cui le gran donne, e Illustri Signore debbian se stesse formare»), una figura ideale volta non a «representar la verità dell'istoria» ma a «fingere sotto una persona vera uno esempio non del tutto vero».⁹⁸

6. UNA NUOVA FORMA DI SAPIENZA

Proprio la Cleopatra conferma che l'Esopo è quindi ben altro che un ammodernamento linguistico, una “riscrittura di riscrittura”, per non dire una mera volgarizzazione, quanto piuttosto un vero e proprio testo a sé; un antico, in virtù della sua massima esemplarità, attualizzato nella forma di una riscrittura “romanzata” e che possa fungere da modello di comportamento attraverso l'azione, il pensiero e la parola; proprio pensiero e parola ricoprono però nella figura del favolista un ruolo particolare, con una coloritura filosofica riconducibile, nuovamente, a posizioni culturali particolarmente vivaci nell'ambiente piacentino. Alcuni tratti sono riconoscibili già nella premessa che conduce alla descrizione fisica del favolista: la distanza dalla concisa traduzione del Del Tупpo è netta già quantitativamente:

Multo fo Esopo tutto el tempo della sua vita per propria virtù studiosissimo, e del continuo alle littere greche donava lo intendimento. Pigliando le vite de' dottissime filosofi e morali, li argomenti e dottrine del continuo studiando, divenne perfettissimo filosofo e discretissimo, con una mirabile prudenzia, che poco delle cose naturale ad isso erano innote.⁹⁹

Un cappello brevissimo, inglobato peraltro nel primo capitolo *De conditione et origine eiusdem*, in cui Esopo appare come un assiduo studioso di

tutti i loro appetiti sodisfare, e tutte le voglie loro adempire; donde ne nasce, che comunemente gli ultimi Signori sono peggiori de' primi» (*ibi*: 6r).

⁹⁷ Beer 1996: 249.

⁹⁸ Tolomei, *Lettere*: 94r.

⁹⁹ Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): 5.

filosofia morale (e si noti il rimando anacronistico e popolare alle vite laerziane dei filosofi), tanto da divenire «perfettissimo filosofo» con quasi totale conoscenza «delle cose naturali»; una premessa a cui seguono immediatamente la succinta indicazione del luogo di nascita («Nacque Esopo indella parte de Frigia [...] de uno loco chiamato Epamonio») e poi la descrizione dell'aspetto fisico. Il Landi invece, prima di giungere all'indicazione del luogo natale, si distende per circa una pagina e mezza sulla filosofia di Esopo e la sua funzione pedagogica. Un confronto con Aldo permette nuovamente di cogliere il lavoro di trasposizione compiuto dal nobile piacentino.

A

Rerum humanarum naturam persecuti sunt et alii, et posteris tradiderint.

A

Molti furono quegli huomini i quali, desiderosi d'intendere i segreti e la natura delle cose create, alla totale et intrinseca cognitione di quelle hanno con somma diligenza tutti i loro studi posti et indirizzati. E poscia, ciò che da lor fu inteso e conosciuto, a gli altri maestrevolmente insegnando, con molte lodi la scienza di quelle discipline a posteris scritta lasciarono.

B

Aesopus vero videtur non absque divino afflatu cum moralem disciplinam attigerit, magno intervallo multos eorum superasse.

B

Ma Esopo havendo, non senza gratia e inspiratione divina, dato opera alle prudenti e virtuose attioni humane, i belli e lodevoli costumi con la sincerità dell'animo abbracciando, tutti gli altri filosofi che ne le morali dottrine studiarono di gran lunga trapassò e vinse.

C

Et enim neque definiendo, neque ratiocinando, neque ex historia, quam ante ipsius aetatem tulit tempus, admonendo, sed fabulis penitus erudiendo,

C

Gli cui ammaestramenti tanto più furono facili e dilettevoli, quanto che egli non con diffinitioni, non con argomenti e silogismi mostrò il bene et ottimo vivere agli huomini, ma solo con belle parabole et utilissimi esempi, quello che ragionevole et honesto fusse, con molta utilità della conversatione humana, amorevolmente insegnava;

D

sic audientium, venatur animos, ut pudeat ratione preditos facere, aut sentire, quae neque aves, neque vulpes: et rursus non vacare illis, quibus pleraque bruta tempore prudenter vacasse finguntur;

D

et al bene operare gli huomini così gentilmente attraheva et incitava, che vergogna pareva loro di non essere miglior de gli uccelli, e de' quadrupedi, i quali con morali fintioni mostrava Esopo agli ascoltatori essersi in un certo tempo con ragione, e prudenza governati.

E
*ex quibus aliqua, pericula im-
 minentia effugerunt, aliqua
 maximam utilitatem in oppor-
 tunitatibus consecuta sunt.*

E
 Donde altri sonosi da presenti pericoli et infortunii pre-
 servati; altri nelle occorrenti occasioni hanno non poca
 utilità et honore conseguito.

F
*Hic igitur, qui vitam suam phi-
 losophicae reipublicae imaginem
 proposuerat, et operibus magis,
 quam verbis philosophatus, ge-
 nus quidem traxit [...]*¹⁰⁰

F
 Havendo dunque Esopo la sua filosofia e tutto il suo
 studio posto solo nel prudente et ottimo vivere umano,
 volle più con le buone opere che con le parole filosofa-
 re. E però le sue attioni e documenti erano come una
 imagine di quella filosofia che a ben governata repub-
 blica appartiene, il che nella narratione della vita sua
 ampiamente potrassi vedere.¹⁰¹

L'esordio del Landi è visibilmente più ampio, ma non è solo questione della geminazione sintagmatica presente in tutta l'opera. Già *l'incipit* allenta la contrapposizione del latino tra Esopo e gli "altri" indagatori delle cose umane, da lui superati, per Aldo, *magno intervallo*. Non è l'esito solo di una minore forza contrastiva rispetto al latino (*alii [...]* *Aesopus vero*), attenuata ancor di più dalla notevole distanza tra i due elementi nel testo volgare. Landi procede infatti a una chiara risemantizzazione del testo: gli "altri" infatti non si limitano più all'indagine delle "cose umane" – che è sostanzialmente lo stesso campo di Esopo, quello morale – ma si rivolgono a «i segreti e la natura delle cose create», quindi spostandosi a un'investigazione che va ben oltre la dimensione umana. Al contempo attività ed esperienza di queste prime figure ricevono una valutazione positiva assente nel più asettico latino, come rivela la terminologia adottata tanto per l'indagine quanto per la trasmissione dei saperi [A]. Più che su tali pensatori sulla natura, la superiorità di Esopo è invece su coloro che si impegnarono nelle «morali dottrine» [B]. L'apparente contrapposizione, assente in Aldo, tra Esopo, dedito allo studio dell'uomo, e i «molti [...] uomini» rivolti alle «natura delle cose create», è invece risolta dal fatto che tra queste ultime rientra anche l'uomo con le sue «attioni humane», sicché Esopo è piuttosto incluso tra le grandi figure degli indagatori che subordinato ad esse, risultandone accresciuto e proiettato in una dimensione che va di là della sfera dell'azione pratica.

¹⁰⁰ Aldo, *Esopo*: [Aiv].

¹⁰¹ Landi, *Esopo*: A1r.

Particolarmente significativo è il segmento successivo [C], dedicato sostanzialmente al confronto delle metodologie. In primo luogo la dittologia *definiendo-ratiocinando*, piuttosto asettica, degli altri filosofi cede a «diffinitioni» e «argomenti e silogismi», elementi che, alla luce della cinquecentesca polemica contro il pedante e della cultura del Landi, si marcano ancor più negativamente. In secondo luogo si osservano alcune interessanti aggiunte e assenze. Landi chiarisce da subito la “facilità” e la “piacevolezza” dell’insegnamento esopico, così richiamandosi a quella che in fondo era la prospettiva critica dominante, ma soprattutto il *fabulae* di Aldo viene sostituito da «belle parabole et utilissimi esempi»: una dittologia che – insieme al favole da cui è innescata – ricrea la topica triade boccacciana favole, parabole, istorie. Una triade qui priva della complessa referenzialità originaria, ma che agisce già come indicatore del modello novellistico. Al contrario, ed è ancor più significativo in un testo in cui ogni elemento è passibile di enfiatura, manca in Landi, tra le tecniche non usate da Esopo, il ricorso alla storia, che anzi potrebbe essere riconoscibile negli «utilissimi esempi» (e forse ha agito anche il ruolo della storia nel sistema della cultura delle corti rinascimentali, non certo passibile di essere connotato negativamente). Al contempo, però, quelle parabole e quegli esempi si propongono come espressioni quasi tecniche, ricche di risonanze religiose, e sulle quali si tornerà.

Se poi il blocco [D] è sostanzialmente fedele (sebbene anche qui l’esorazione produce i suoi effetti di lettura nobilitante), e lo stesso vale per quello [E] dedicato agli effetti sugli ascoltatori-lettori (ed anche qui è significativo che l’utilità si sdoppi in «utilità» e «honore»), è notevole la differenza – prossima all’arbitrio – nella sezione successiva [F] che costituisce in un certo senso la sintesi finale della premessa. In primo luogo si ha sintesi in realtà solo per il Landi, che sviluppa in un periodo a sé stante ciò che in Aldo è un’incidentale; soprattutto il Landi produce una politicizzazione di ciò che in Aldo era solo una metafora (la “repubblica filosofica”) volta a indicare l’insieme dei filosofi; anzi, vita e insegnamenti («documenti») di Esopo (e non solo le opere, come in Aldo) incarnano in un certo senso la stessa filosofia politica che deve guidare una «ben governata repubblica», così che il favolista passa da uomo le cui azioni sono state il vero messaggio, a uomo che ha posto «filosofia e studio» in una disciplina morale, per di più – con altro termine proprio del linguaggio dell’agire politico – indicata come «pruden-

te» (così come le azioni umane erano state precedentemente indicate come «prudenti e virtuose»). Non a caso la dimensione sociale delle favole era stata già in precedenza correlata ai suoi effetti su una «conversatione humana» guidata dai principi del «ragionevole» e dell'«honesto».

Nella sezione successiva – incentrata sul rapporto tra l'originale condizione servile di Esopo e le sue caratteristiche interiori – Landi procede a una consistente e coerente riscrittura del testo aldino; se questo infatti, sulla scorta di un passo del Gorgia, si limitava a contrapporre libertà interiore, di per sé immodificabile, e *servitium*,¹⁰² il Landi, sviluppando il richiamo al dialogo greco, crea una figura interamente “platonica”:

E benché ei fusse, come volle fortuna, per molto tempo d'altrui servo e schiavo, nondimeno fu sempre d'animo libero e generoso, laonde e' mi pare quel detto di Platone, nel Gorgia scritto, essere verissimo: spesse volte advenir suole che le leggi humane sono contrarie alla natura, perciocché ella ad Esopo diede l'animo nobile, grande e libero, ma le leggi de gli huomini fecero il corpo soggetto e schiavo. Non perciò poté la generosità dell'animo suo corrompersi o in parte alcuna guastarsi, che benché il corpo a varii, vili e meccanici essercitii, et in varii luoghi applicasse, non però poté mai lo 'ntelletto e la volontà dalla sua libera sede rimuovere, né dalla ingenua e nobil natura levarla.¹⁰³

Permane inevitabilmente il richiamo alla libertà, ma questa – in contrapposizione alle “vili arti meccaniche”, sviluppo ben cinquecentesco del tema della servitù – è ampliata a generosità, “ingenuità”, grandezza, nobiltà. L'Esopo sin qui delineato dal Landi pare dunque un vero personaggio spirituale, elaborato sul platonismo cinquecentesco e insieme esito delle riflessioni rinascimentali di coloritura stoica sul rapporto tra imperio della fortuna e interiorità umana.

¹⁰² «Quare et magnopere mihi videtur Platonis illud in Gorgia pulchre simul, et vere dictum: plerunque enim haec inquit contraria inter se sunt, natura simul, ac lex. Nam Aesopi animum natura liberum redditit, sed hominum lex corpus in servitium tradidit. Potuit tamen ne sic quidem animi libertatem corrumpere. Sed quamvis ad res varias, et in diversa loca corpus transferret, a propria tamen sede illum traducere non potuit»; cf. Aldo, *Esopo*: [A1v].

¹⁰³ Landi, *Esopo*: [Ai-ii].

7. GLI IGNORANTI E I FILOSOFI: UN PARADIGMA

Per meglio approfondire una possibile traccia filosofica dell'Esopo, è però utile ricordare che tra le opere del Landi – associata alla *Cleopatra* e introdotta da una lettera del Doni a Gregorio Rorario¹⁰⁴ – compare, nel solco erasmiano degli encomi della follia, una singolare orazione in lode dell'ignoranza che appare un precipitato di posizioni filosofico-religiose costeggianti l'eterodossia e insieme presenta alcune affascinanti connessioni con la *Vita di Esopo*.¹⁰⁵ L'orazione, che avrà larga e sotterranea fortuna,¹⁰⁶ si presenta come il «progetto, giocoso anzi che serio, di un'Accademia»¹⁰⁷ (l'Accademia degli Ignoranti, stante il frontespizio), proponendosi così come collegamento tra l'esperienza degli Ortolani e quella della Virtù. Rispetto ai toni del Doni, l'orazione del Landi, trat-

¹⁰⁴ La dedica del Doni a Gregorio Rorario (*Al Signor Gregorio Rorario da Pordenone, maggior suo honorando*) si estende da 49r a 51r, mentre l'orazione vera e propria (*Orazione dell'ignoranza*) da 52r a 62r. È bene ribadire che – benché talora nella critica si incontri qualche confusione – l'orazione è indubbiamente del Landi, e non un testo di accompagnamento del Doni come esplicita quest'ultimo: «In compagnia della vita di Cleopatra Reina d'Egitto consacrata al S. Conte, ne viene un'Oratione (de'l medesimo galante huomo) dedicata anchora da me, alla vostra gentilezza. Il soggetto è la lode dell'ignoranza: et è stato buon principio per mostrarvi la sufficienza mia, idest il mio cervello da rimpedulare» (Landi, *Cleopatra*: 49r).

¹⁰⁵ Lo stesso dedicatario Gregorio Rorario è riconducibile agli ambienti veneziani eterodossi, cf. Adorni Braccesi 2013: 107 e 138. Tra le ragioni menzionate per la dedica dell'orazione al Rorario (già di per sé peraltro interlocutore del dialogo “piacentino” del Domenichi *Dialogo dell'amore fraterno*), è senz'altro da ricordare la parentela con Girolamo Rorario; questi però – oltre a quanto ricordato in Adorni Braccesi 2013 – era anche una delle principali figure della fortuna di Luciano (vale la pena di segnalare, associato a Esopo nello *Specchio di Esopo* di Pandolfo Collenuccio e insieme antesignano della letteratura paradossale) nonché autore nel 1544 di un *Quod animalia bruta ratione utantur melius homine* in cui si contrappongono le storie d'animali a esempi di ferocia e stupidità umane (testo forse di qualche interesse per il Landi, già probabilmente impegnato sul versante esopico). Per la biografia di Gregorio Rorario, si veda Liruti 1760-1830: II, 279-81, che attribuisce però l'elogio dell'ignoranza al Doni.

¹⁰⁶ Sarà recuperata da Francesco Turchi come esempio di lettera faceta senza indicarne l'autore (*Lettere* [Turchi]: 441). Figorilli 2008: 145-9 e 199-204 presenta i tagli di quest'ultima edizione, mentre a 176-183 ricostruisce il plagio compiuto da Cesare Rao dell'orazione landina. Precedentemente si veda Falcone 1984: 109-11.

¹⁰⁷ Poggiali 1789: 202. Il Doni conclude il suo *Discorso sopra l'academie d'Italia* ricordando un'accademia dei Pedanti e una degli Ignoranti; di quest'ultima il Doni dichiara che vorrebbe essere il Governatore se ciò non portasse ingiuria a un «valente huomo» in cui è facile riconoscere il Landi; cf. Doni, *Libreria*: II, 166.

tandosi di un preteso discorso di fronte a un'Accademia, è linguisticamente mediana e soprattutto organicamente strutturata e filosoficamente impostata con il ricorso anche a dimostrazioni sillogistiche. L'oratore si propone di dimostrare tre presupposti: «che de l'ignoranza il significato non sia cosa malvagia, né trista», che «altro non è ignoranza, che cosa buona, et lodevole, et con la virtù congiunta», che «ignoranza è una somma, et divina sapienza».¹⁰⁸ L'elogio, improntato a uno scetticismo di ascendenza cristiana, è incentrato sull'idea che sia l'ignoranza l'unica via per pervenire alla piena conoscenza, ove è riconoscibile una dimensione religiosa assai vicina alla sensibilità riformata.

Siamo chiaramente sulle orme di *Corinzi* I, per cui «non è bene gire cercando di sapere quello che non è mestieri di sapere»,¹⁰⁹ e della polemica antipedantesca di Agrippa (per cui pedante è «chiunque erroneamente presuma di ricavare conoscenza dalla pratica delle scienze umane»)¹¹⁰ che nel *De incertitudine et vanitate scientiarum* procedeva a un sistematico smantellamento di tutte le discipline che ha il suo apice nella polemica contro i teologi e, parole del Landi, la «presentuosa sapienza loro».¹¹¹ È la lettera prefatoria del Doni, menzionandolo in apertura, a indicare come chiave di lettura il pensiero di Agrippa¹¹² e la sua esortazione «ad abbandonare la “scientia” per abbracciare la “sapientia”»¹¹³ all'interno di un orizzonte religioso volto alla rigenerazione interiore contro aberrazioni e formalismi asfittici di filosofi, religiosi e teologi. È il terzo punto affrontato dal Landi quello però con le più evidenti implicazioni religiose: l'ignoranza, infatti, è divina perché attraverso di essa si giunge «in cognitione de l'altissima Divinità»,¹¹⁴ poiché l'uomo è spinto a fare come un bambino che non abbia mai conosciuto il padre, e ne cerca i lineamenti per ritratti e somiglianze. Un'ulteriore prospettiva – come già osservò Grendler – fortemente influenzata da Agrippa e dalla sua idea che sia proprio il rifiuto della cultura a condurre alla vera fede;¹¹⁵ auspicio del Landi nella sua orazione è infatti quello di «rimanerci

¹⁰⁸ Landi, *Ignoranza*: 53r.

¹⁰⁹ *Ibid.*: 57r.

¹¹⁰ Falcone 1984: 109-10.

¹¹¹ Landi, *Ignoranza*: 56v. Su Agrippa si rimanda in primo luogo a Nauert 1965.

¹¹² Landi, *Ignoranza*: 49v.

¹¹³ Perrone Compagni 2005: 128.

¹¹⁴ Landi, *Ignoranza*: Hiiir-v.

¹¹⁵ Grendler 1969: 159: «Landi criticized theologians for attempting to know the highest mysteries of God, and praised ignorance as morally beneficial».

con la nostra semplice e umana ignoranza, umanamente e virtuosamente vivendo».¹¹⁶

Il *De vanitate*, per di piú, si richiamava al paradosso erasmiano come copertura di «espressione di posizioni eretiche e radicali»¹¹⁷ ed è noto come il genere paradossale fosse diventato un veicolo per temi e argomentazioni di campo eterodosso,¹¹⁸ in primo luogo con la figura eslege per eccellenza della cultura italiana, Ortensio Lando, i cui *Paradossi* erano stati pubblicati proprio durante il suo soggiorno a Piacenza (1543 e 1544) lasciandovi un segno profondo.¹¹⁹ La collocazione dei *Paradossi* «in un filone preciso delle letteratura riformata»¹²⁰ è confermata dalla pubblicazione per i torchi del Bindoni – non certo alieno da edizioni cripto-riformate tanto da pubblicare nel 1543 il *Beneficio di Christo* – e di quell'Andrea Arrivabene che tanta parte ebbe nella diffusione della cultura riformata in Italia (tra cui, nel 1547, proprio la volgarizzazione dell'Agrippa a opera del piacentino Domenichi). Con i paradossi del Lando siamo dunque di fronte a un sottile gioco, decriptabile solo da un ristretto gruppo di lettori in grado di coglierne linguaggio e implicazioni, tra una superficie bizzarra di apparente intrattenimento piacevole e una diromponente verità occulta basata sull'idea che il basso e l'umile costituissero vie d'accesso a una divinità inattingibile da una teologia razionalistica e astratta.¹²¹

Una strategia ipotizzabile per lo stesso Esopo del Landi, che dietro la maschera di un popolaresco beffatore da novella celerebbe ben piú complesse questioni elaborate nel crogiuolo degli Ortolani, i cui intellettuali sono cosí strettamente associati alla circolazione delle opere del

¹¹⁶ Landi, *Ignoranza*: 56v. Su possibili, sebbene sfocati, contatti diretti tra l'Agrippa e il Landi, cf. Adorni Braccesi 2013: 107.

¹¹⁷ Perrone Compagni 2005: 128. Sulla dimensione paradossale di Agrippa, cf. Bowen 1972.

¹¹⁸ Figorilli 2008: 10.

¹¹⁹ Lo stesso Doni, che tanta parte ha nell'edizione dell'orazione in lode dell'ignoranza, in una sua lettera cita con approvazione il piú celebre dei suoi paradossi: «O quel esser meglio trovarsi ignorante, che letterato, mi quadra, et lo confermo» (Doni, *Lettere* I: cxxxvi-cxxxvii); cf. Fahy 1982: 178. Sui rapporti tra Agrippa e Lando si veda Adorni Braccesi 2004. Sui problemii di censura si veda Corsaro 1997.

¹²⁰ Lando, *Paradossi* (Corsaro): 17.

¹²¹ Figorilli 2008: 8. Sul canone di encomi paradossali si veda anche *ibi*: 20 e Colie 1966: 33-4. Sul concetto di paradosso nel Rinascimento si vedano anche Daenens 1989 e Panizza 1997.

conte; è proprio Ortensio Lando a proiettare le ombre maggiori di inquietudine religiosa se non di filo-protestantesimo;¹²² anche se non direttamente riconducibile agli Ortolani, il Lando era per parte di padre originario di Piacenza¹²³ (e anzi l'affinità di cognome ha fatto sí che fosse ricondotto proprio alla famiglia "Landa")¹²⁴ e i contatti con l'autore dell'Esopo di questo affascinante promotore di idee cripto-riformate e filo-erasmiane sono molteplici in tutta la sua opera. Già nel suo *Commentario* il primo nome italiano citato è quello del Landi in associazione con l'elogio del cacio piacentino della *Formaggiata*,¹²⁵ con un'ambiguità rinvigorita dal fatto che in tale descrizione dell'Italia si trova anche una polemica contro le discipline filosofiche – riconducibile all'orazione in lode dell'ignoranza – che insiste sullo stesso gioco filosofico-gastronomico della "forma" del cacio che caratterizza la polemica della *Formaggiata* contro la scolastica.¹²⁶ Soprattutto, però, nei *Cathaloghi* del milanese si menziona, e in primissima sede, lo stesso encomio del formaggio e l'orazione in lode dell'ignoranza del quasi-omonimo nel catalogo di coloro che parlarono di cose basse.¹²⁷ Riferimento piú denso di quanto paia, poiché tale catalogo – costruito sulla rielaborazione del canone sancito da Erasmo nella dedicatoria dell'*Encomium moriae* – innesca un circolo di richiami interni a chi consideri che l'incipit dell'elogio landino dell'ignoranza a sua volta recuperava lo stesso elenco erasmiano accostandovi il piú celebre e compromettente paradosso del Lando, quello per cui "sia meglio essere ignoranti che dotti".¹²⁸

¹²² Si vedano Grendler 1969: 21-38, Fahy 1976: 360-82 e Lenzi 1981. Resta controverso se il Lando debba essere accostato al luteranesimo o all'anabattismo.

¹²³ «Ma quantunque di padre Piacentino nato io sia», in Lando, *Ragionamento*: 156.

¹²⁴ Si veda Poggiali 1789: I, 171-220.

¹²⁵ «ma felice te se giungi a quel cacio piacentino il quale ha meritato d'esser lodato dalla dotta penna del conte Giulio da Lando e dal signore Ercole Bentivoglio», Lando, *Commentario*: 12.

¹²⁶ «Vado alle scuole de' filosofi, penso udir favellar di giustizia, di prudenza, di modestia, di fortezza, di castità e altre simili cose; [...] non odo favellare salvo che di materia, della quale parevami che n'avessero pieno il cacio; di forma, non so se di cacio o da informar stivalli [...]» (*ibid.* 71-3).

¹²⁷ «Il Conte Giulio Landi scrisse a dí passati la Formaggiata opra molto dilettevole et di piú le lodi dell'ignoranza», Lando, *Cathaloghi*: 478. Ulteriore attestazione, per altro, della paternità di un'opera che molto spesso è stata ascritta al Doni.

¹²⁸ Sull'elogio paradossale Longhi 1983: 139-81 e 281-6 per gli elenchi tipografici cinquecenteschi di elogi paradossali, nonché Figorilli 2008: 23.

Proprio il Lando, peraltro, presenta un'attenzione alla figura di Esopo, o a tematiche connesse, che merita una particolare attenzione e che potrebbe essere ulteriore indizio di una riflessione coerente in parte almeno dell'ambiente piacentino. Esopo, infatti, campeggia – e forte del fatto che «Veggiamo anchora spesso, piú savi, et ingegnosi li brutti che li belli» – in seconda posizione nel secondo dei *Paradossi* del Lando, quello *Che meglio sia l'essere brutto che bello*. Il Lando colloca qui il favolista in un elenco aperto da Socrate – a sancire un'affinità che avrà sviluppi sui quali ci si soffermerà in seguito – e che prosegue con Zenone e Aristotele (e si conclude significativamente con l'imperatore Galba, con una trasposizione politica).

Esopo di Frigia favoleggiatore eccellentissimo, fu di figura quasi che mostruosa, di modo che qual si voglia de' Baronzi, in comparazione di lui, seria paruto un narciso, o vero un ganimede; non di meno (come ognuno sa) abondò d'ogni virtù, et ebbe sopra ogn'altro acutissimo intelletto.¹²⁹

Anche in questo caso il favolista si tinge di coloriture boccacciane, con il riferimento ai Baronci, ma certo Esopo ne emerge come figura paradossale in sé, ed emblema di quella vera bellezza di cui il Lando si fa promotore. E non a caso il paradosso immediatamente successivo *Meglio è d'esser ignorante che dotto* si pone proprio nel segno della polemica della *Vita* di Esopo contro una falsa cultura formale di pedanti: «anzi vego i litterati goffi, inetti, et come cavati gli hai da libri, esser, come il pesce tratto dall'acqua».¹³⁰ Il ritratto di Esopo torna, sebbene non in prima posizione, anche nei *Cataloghi* tra coloro «ch'ebbero nome d'esser brutti» con una descrizione chiaramente derivata dalla vita:

Superò Esopo scrittore di Favole, quante ne furono mai al mondo. Fra le sue molte bruttezze, egli era negrissimo: là onde Esopo fu chiamato; né differenza alcuna è fra Esopo et Ethiopo: era anche scrignuto a guisa di Delphino; Vero è che la natura ricompensò tutti questi difetti, col dargli felicissimo ingegno, et tenacissima memoria.¹³¹

¹²⁹ Lando, *Paradossi* (Corsaro): 98.

¹³⁰ *Ibì*: 105. La polemica contro la filosofia, caratterizzata da una forte matrice paolina, è ribadita dal fatto che ben due paradossi, inoltre, si appuntano contro Aristotele (XXVIII, XXIX).

¹³¹ Lando, *Cataloghi*: 15.

Ciò che però rileva è la connotazione altamente “filosofica” del catalogo, che si chiude infatti con la scheda di Socrate seguita da quella cumulativa «d'altri philosophi» (una sorta di storia della filosofia classica che include Arato, Zenone, Epicuro, Diogene, Aristotele, Xenocrate, Eracito, Democrito, Crisippo, Euclide, Cleante) e da una «dei moderni» che si riduce a un solo personaggio, lo stesso Lando.

Ho cercato ai miei giorni molti paesi, sí nel Levante, come anche nel Ponente, né mi è occorso vedere il piú difforme di costui, non vi è parte alcuna del corpo suo che imperfettamente formata non sia, egli è sordo (benché sia piú ricco di orecchie, che un asino), è mezo losco, piccolo di statura: ha le labbra di Ethiopo, il naso schiacciato, le mani storte, et è di colore di cenere, oltre che porta sempre Saturno nella fronte.¹³²

Quindi un autoritratto – che ha elementi peraltro di contiguità formale con quelli diffusi tra i poeti comici, sempre giocati sul contrasto tra esterno e interno, tra corpo sgradevole e virtù¹³³ – dai tratti insieme paradossali, esopici e filosofici, come anche ribadisce il riferimento finale a Saturno. Se il fatto che il Lando torni autobiograficamente anche tra gli “infelici”¹³⁴ «introduce elementi di amarezza dissacrante non riconoscibili in Esopo»,¹³⁵ nondimeno, a mio giudizio, è possibile qui cogliere un'autopresentazione di questo eterodosso letterato come “moderno Esopo”, come figura in contrasto con la cultura accademica e le *doxai* smantellate nei suoi paradossi, così confermando l'impressione di un Esopo veicolo di idee “pericolose”.¹³⁶ Potrebbe allora non essere un caso che in quell'irriverente catalogo antifilosofico e antilibresco che è la *Sferza* (1550), nella profluvie di 455 autori citati per essere demoliti (molti, meno che ombre, e molto piú acre l'invettiva contro i classici che contro i moderni), manchi – ed è assenza tanto piú stupefacente alla

¹³² *Ibi*: 18. «This was an unflattering but appropriate portrait for an author who dealt in paradoxical criticism», Grendler 1969: 38.

¹³³ Longhi 1983: 113-37.

¹³⁴ Lando, *Cathaloghi*: 343.

¹³⁵ Longhi 1983: 134-6, che vede nell'autoritratto del Lando il passaggio però dal modello socratico a quello del Democrito ridente: «Il Lando dunque intende ridere della vanità, della stoltezza e della follia che sono nella vita umana; vuole recitare la parte di Democrito, e assumerne la maschera».

¹³⁶ L'attenzione per Esopo è peraltro confermata anche dal fatto che Esopo è citato anche nel catalogo di “quei che furono precipitati” dedicato interamente ai diversi tipi di morte violenta; cf. Lando, *Cathaloghi*: 403.

luce del ruolo giocato nell'immaginario e nell'educazione classica di ogni epoca – proprio Esopo. E forse può avere un suo significato un passo che si ritrova nella sezione polemica contro i giurisperiti, e che sembra riproporre proprio la descrizione del ruolo delle favole nell'insegnamento esopico:

Et forsi che troverete fra queste peccore qualche faceta narratione mescolata con philosophico sapore? Forsi che ci troverete alcun bel precetto o qualche dotta persuasione che vi infiammi il cuore et ve lo indirizzi a vita eterna?¹³⁷

Infine, a chiudere il cerchio Landi-Lando, si può ricordare che il poligrafo milanese non solo scrisse favole esopiche («Posimi poi a scrivere favole per imitare Esopo», dichiara nella dedicatoria che apre la sezione favolistica dei *Varii componimenti*) ma anzi menziona quelle inedite del conte Costanzo Landi, «d'inventione, e di stile» superiori alle sue,¹³⁸ a segno di un vivace interesse per la figura di Esopo negli ambienti piacentini.

D'altronde, tra le figure attive a Piacenza, non era certo il solo Lando a essere mosso da inquietudini religiose più o meno esplicite o coerenti. Ben note sono le frequentazioni ereticali del Domenichi, in un percorso che lo porterà nel 1550 alla pubblicazione del *De vitandis superstitionibus* calviniano e alla condanna al carcere a vita (ridimensionata per l'intervento di personaggi come Giovanni Anguissola e Isabella Bresegna, figura di riferimento dell'eterodossia piacentina).¹³⁹ E se al Doni non sono riconducibili le ramificate connessioni riformate del Domenichi, già nella successiva stagione fiorentina la sua attività editoriale sarà densa di testi a forte connotazione ereticale¹⁴⁰ e di assoluto rilievo è poi il catechismo eterodosso inviato nel 1546 al calvinista senese Basilio Guerrieri in cui si riporta la professione di fede di un tessitore illetterato, in cui è evidente l'immediata consonanza con il tema paolino della contrapposizione dei semplici a filosofi e sapienti.¹⁴¹

¹³⁷ Lando, *Sferza* (Procaccioli): 67.

¹³⁸ Lando, *Favole*: 271-2.

¹³⁹ Su questo fondamentale episodio si vedano Garavelli 2001: 199 e Garavelli 2004.

¹⁴⁰ Si veda Firpo 1997: 196-203.

¹⁴¹ Doni, *Lettere*. II, 50v-52v. La lettera è analizzata con riscontri da testi di Calvino in Marchetti 1975: 107-13 e riportata a 260-3.

D'altronde, se un serpeggiare di «forme di dissenso religioso» nell'aristocrazia piacentina è stato spesso riconosciuto, il Landi rivela una vicinanza a figure dell'evangelismo,¹⁴² in primo luogo il cardinal Federico Fregoso, suo parente (Giulio era cognato della sorella Costanza) nonché alfiere dell'erasmismo italiano e *suspectus de fide* post-mortem.¹⁴³ Che gli interessi religiosi del Landi fossero assai vivi, lo suggerisce poi il fatto che già nel 1543, quando aveva pubblicato solo un testo apparentemente burlesco come la *Formaggiata*, era stato scelto dal Contile come personaggio di uno dei *Dialoghi spirituali* sul tema della vita contemplativa. Anche le tarde *Attioni morali*¹⁴⁴ sono rivelatrici di alcune idee religiose dell'aristocratico piacentino; pur caratterizzate da un irrigidimento aristocratico etico-sociale e da una chiusura nell'ortodossia religiosa, evidente è che ancora si paga un pegno alle antiche letture e agli antichi incontri. L'opera è infatti una libera parafrasi dell'*Artificialis introductio per modo epitomatis in decem libros ethicorum Aristotelis* di Lefèvre d'Étaples (a sua volta propedeutica all'etica nicomachea), in forma di dialogo tra Lefèvre d'Étaples stesso, il suo allievo Jules Clichtove, e l'abate Lorenzo Bartolini, intermediario a Parigi forse nel 1519 tra l'ancor giovane Landi e il pensatore francese (nonché corrispondente di Erasmo e amico del Longolio).¹⁴⁵ Se l'intento del Landi è quello di "normalizzare" figure costeggiate in gioventù, senza nascondere peraltro le accuse di eresia che le

¹⁴² Cosentino 2004: 386. Particolarmente coerente nel sottolineare un'insistita contiguità con esponenti riformati, seguita poi da un «revisionismo riparatore» è Castignoli 2008, 31-38.

¹⁴³ Si pensi al suo *Pio et christianissimo trattato della oratione*, pubblicato da Giolito nel 1542 e 1544, tra i libri sequestrati all'editore veneziano nel 1555. Il Fregoso inoltre nel 1536 intervenne a favore del Landi durante una incarcerazione per ragioni sconosciute, su cui si veda Adorni Braccesi 2013: 117-20. Senz'altro, inoltre, il Landi era in stretti rapporti con il card. Ercole Gonzaga, a sua volta vicino a figure in vario modo riconducibili al campo eterodosso. Tra le sospette conoscenze del Landi figura anche il Carnesecchi, per quanto il ruolo pubblico della futura vittima dell'Inquisizione suggerisca cautela nell'applicare un principio di transitività delle idee; cf. Firpo-Marcatto 1998-2000: II, 1100.

¹⁴⁴ Per il primo volume del 1564, cf. Bongi 1890-1895: II, 198-200.

¹⁴⁵ La segnalazione dell'opera si deve a Garin 1971, che in tre sole densissime facciate indicò le prospettive di lettura nel segno di Erasmo e Agrippa dell'intera produzione del Landi (pur non menzionando la *Formaggiata* e la stessa *Vita di Esopo* e attribuendo l'orazione in lode dell'ignoranza al Doni). Oltre a Lenzi 1973, si vedano i più recenti e specifici Dartora 2002 e Dartora 2003.

colpirono,¹⁴⁶ ancora in età avanzata i commenti del Léfèvre a Vangeli, epistole paoline e salmi (testi naturalmente al centro delle attenzioni dei riformati) sono contrapposti, nella prefazione del Landi, sia a «quei maestri e scolari» dediti a una «filosofia abbreviata, sminuita, et imbrattata» sia, e soprattutto, a quei teologi che intorpidivano la scienza sacra con «quistioni, contentioni, et silogismi»,¹⁴⁷ dove è facile riconoscere il perdurare di idee depositate anche nella figura di Esopo.

Questo sistema di contatti personali e di idee spiega perché gli elementi di satira contro la filosofia e la retorica presenti già nell'*Esopo* greco siano nel Landi risemantizzati secondo la cinquecentesca satira di erasmiana ascendenza contro il pedante, visto come «negazione del valore stesso dell'attività intellettuale e conoscitiva dell'uomo»¹⁴⁸ e, a un ulteriore livello religioso, nel segno della paolina sapienza degli stolti e della follia cristiana (1 *Cor.* 17-31). Tutto, però, in un sistema di più livelli interpretativi di matrice parodica che vede la dimensione filosofico-religiosa celata sotto la superficie novellistico-comica di un personaggio burlesco e sfrontato. Certo il padrone-filosofo è colpito costantemente dall'irrisione, e sintomatico è l'epiteto di monna Tessa attribuito a sua moglie,¹⁴⁹ con l'ovvia conseguenza che Xanto diviene uno sciocco Calandrino e ovviamente il «così gran filosofo, e saputo» con cui poche righe prima Esopo lo aveva definito assume un fortissimo valore sarcastico.¹⁵⁰ Ciò però nel Landi va ben oltre il conflitto originario «tra lo schiavo acuto e il padrone sciocco»,¹⁵¹ per coinvolgere due diverse concezioni di sapienza, una delle quali è il paradossale ribaltamento dell'altra. Che Xanto non sia solo la vittima di uno schiavo mercuriale e bertoldesco, ma il simbolo di una filosofia ossificata e vacua superata da una sapienza superiore, è riconoscibile nelle molteplici tenzoni incentrate sul linguaggio, la prima delle quali già nell'episodio dell'acquisto, in cui Esopo simula di fraintendere sempre le domande del filosofo. Episodio che il Landi ricalca su Aldo, ovviamente, e che pure presenta un «costui dice bene, e meglio parla

¹⁴⁶ Lenzi 1973: 208-9. Beer 1996: 244 anzi ritiene che le *Attioni* «si propongono di coniugare, alla luce dell'etica aristotelica, i precetti della filosofia morale con quelli della "filosofia evangelica"».

¹⁴⁷ Landi, *Attioni morali*: 6-7.

¹⁴⁸ Falcone 1984: 80.

¹⁴⁹ Landi, *Esopo*: 13r.

¹⁵⁰ In Aldo, *Esopo*: Aiiiir, si aveva un *philosophus uxorius* che in Landi, *Esopo*: Aiiiir viene reso sottolineando la subordinazione di Xanto a una «feminuccia».

¹⁵¹ La Penna 1962: 276.

del mastro nostro e di prontezza molto lo vince»¹⁵² ben piú marcato, e “tecnico”, rispetto all’aldino *superavit praeceptorem*.¹⁵³

Il Landi insiste in molti episodi sul linguaggio vacuo e improprio del filosofo, in cui – a fianco della piú generale polemica contro i pedanti – si può forse riconoscere la polemica di Agrippa contro filosofi, teologi e grammatici, che investigano sulle parole e non intendono il senso delle scritture. Ad esempio, allorché Xanto chiede a Esopo di portare da bere, con l’esito di vedersi portare l’acqua di scolo, se in Aldo lo schiavo si limita ad agire,¹⁵⁴ nel Landi prima si chiarisce che «volle Esopo insegnare al filosofo di parlare chiaramente, perciocché quello detto gli era paruto oscuro et improprio» e poi Esopo pontifica «parlami tu adunque chiaro, o padrone, e non isfiguratamente, se vuoi essere inteso: io per me non fu’ mai poeta né oratore». E immediatamente dopo, nell’episodio della proditoria cottura della singola lenticchia da parte di Esopo, questi – ai circonvoluti e moralistici inviti a pranzo da parte del filosofo – fa da controcanto con un pungente e concreto «se le parole empiessero il ventre a la brigata, qui si cenerebbe molto bene». Di contro Xanto, difendendosi con la moglie perché il cibo destinato “a colei che lo amava piú di tutto” era stato dato da Esopo alla cagnetta di casa, bolla lo schiavo frigio come «servitore troppo sofisticato, et troppo de le parole osservatore»¹⁵⁷ (osservazione totalmente assente in Aldo in cui si ha solo *vides, domina, non meam esse culpam, sed eius qui tulit?*),¹⁵⁸ ma che è conseguenza di un’imprecisione linguistica del filosofo. Così suona quantomeno ironico l’appello di Esopo alla capacità filosofica di Xanto di discernere il vero e il falso («parmi anche la verità haverti detta, et credo che tu, sendo filosofo et saputo, giudicarai essere il vero»)¹⁵⁹

¹⁵² Landi, *Esopo*: 9v.

¹⁵³ Aldo, *Esopo*: [Aiiiv].

¹⁵⁴ *Ib*: [A5v].

¹⁵⁵ Landi, *Esopo*: 14v-15r. Anche in occasione degli stomacanti banchetti “filosofici” a base soltanto di lingua, alla richiesta di Xanto di comprare “ciò che ci fosse di meglio” Esopo risponde in Aldo solo *ego docebo herum non stulta mandare*; cf. Aldo, *Esopo*: [a7r]; in Landi, *Esopo*: 20v, invece, si insiste maggiormente sulla precisione linguistica e concettuale «ti converrà uscire da cotesti tuoi commandamenti et parole generali: et insegnarotti sapere chiaramente et distintamente commandare».

¹⁵⁶ *Ib*: 15v.

¹⁵⁷ *Ib*: 19r.

¹⁵⁸ Aldo, *Esopo*: avi-v.

¹⁵⁹ *Ib*: 25r.

quando difende la propria asserzione che alle terme ci fosse un solo uomo perché un solo cliente aveva provveduto a spostare il sasso in cui tutti inciampavano.

Segni di questa contrapposizione sono riconoscibili d'altronde in numerosi altri aspetti; esemplare è la condanna scatenata dall'imprigionamento di Esopo allorché gli era stata invece promessa la libertà per aver svelato gli indizi che avevano portato al dissotterramento di un tesoro: l'amara domanda retorica dell'Esopo aldino *huiusmodi, inquit, sunt promissa philosophorum*¹⁶⁰ innesca nel Landi una ben più ampia e acre orazione imperniata sull'ipocrisia non del solo Xanto, ma di tutti i filosofi morali: «o morale filosofia, in che mani sei, come sei tu ben da questi tuoi predicatori, dottori, et laudatori observata».¹⁶¹ Il contrasto, ovviamente, va ben oltre il piano morale o della coerenza, per toccare in primo luogo la differenza tra la sapienza di Esopo e la vacuità di Xanto e della sua filosofia; ciò peraltro trovava formulazione già in occasione della prima favola raccontata da Esopo nella vita, ossia il racconto della matrigna che destina ai figli naturali il cibo che spetterebbe ai figliastri e che vale a spiegare all'"ortolano" come mai le erbacce siano più rigogliose delle piante coltivate.¹⁶² In Aldo, Esopo pone esplicitamente la propria superiorità su Xanto (il quale non aveva saputo trovare altra spiegazione che rimandare alla volontà di Dio), affermando di essere in grado di chiarire la questione che il filosofo non ha saputo risolvere (*quae enim a divina providentia fiunt, haec a sapientibus viris solutionem sortiuntur. Oppone itaque me, et ego solvam problema*).¹⁶³ Il Landi crea invece una contrapposizione, che è una forzatura rispetto ad Aldo, tra due diversi campi del sapere: una formazione metafisico-teologica alta di Xanto e una bassa e materiale di Esopo.

le cause et gli effetti, i quali solamente da la divina providenza procedono, ricercano de gli huomini saggi, pari tuoi, essere intese e poscia agli altri insegnate, dichiarando in qual modo, e perché così vuole, et fa l'alta mente d'Iddio; ma tai cose basse, a te non convengono, perciò mi dà l'animo di sapere meglio di te rissolvere [...]»¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Ibī*: Br.

¹⁶¹ Landi, *Esopo*: 31r-v.

¹⁶² *Ibī*: 13v ss.

¹⁶³ Aldo, *Esopo*: a5v.

¹⁶⁴ Landi, *Esopo*: 13v.

Poiché in realtà era stato chiarito che la questione dell'ortolano era davvero di pertinenza di Xanto («benché a la intelligenza de' filosofi appartenesse»), il sarcasmo è evidente; ciò che più importa, però, è che in Landi tale sarcasmo viene a coinvolgere la polarizzazione tra un sapere che diventa astratto e fumoso in Xanto e la vera sapienza, reale perché concreta e naturale, di Esopo. Non a caso, al termine della spiegazione, mentre l'ortolano di Aldo è solo *delectatus*, a quello del Landi «piacque questa risoluzione [...] e molto gli entrò nel capo»,¹⁶⁵ a sancire una superiore forza persuasiva, ma anche argomentativa, dell'apologo in virtù della sua dimensione analogica.¹⁶⁶

Nitida, sia pur “subdolamente”, è la contrapposizione tra la sfera di interesse dei filosofi e quella di Esopo anche nell'orazione, imbeccata da Esopo stesso, tenuta da Xanto di fronte all'assemblea dei Samii per spiegare perché sarà il suo schiavo, e non egli stesso, a dare un'interpretazione del prodigio dell'aquila.¹⁶⁷ Nel discorso si pongono infatti in contrasto (e, si ricordi, sono in realtà parole di Esopo di cui il filosofo è una marionetta) l'alta speculazione di Xanto e il campo di azione di Esopo, ossia «de cose da le bestie et da gli uccelli straordinariamente fatte». Un ambito che Xanto dichiara per lui di nessun interesse e sul quale non ha mai voluto «rompersi il capo, et beccarsi il cervello», poiché gli animali sono «senza alcuno discorso de l'intelletto», ragion per cui non possono “significare” agli uomini alcunché di rilevante per loro.¹⁶⁸ Un'asserzione la cui fallacia è ovviamente dimostrata vana dal fatto che Esopo poi saprà dare una spiegazione del prodigio; d'altronde, proprio perché contenuta nell'opera volta a narrare la vita di colui che ha composto favole basate sulla corrispondenza tra uomini e animali, essa non può che conferire una chiara connotazione negativa a chi la pronuncia, ribadita dalla conclusione di Esopo – assente nel latino – quando sarà lui a parlare direttamente di fronte ai Samii: «veramente è cosa molto ingiusta, che s'io fossi più saputo et dotto che non è il mio padrone, ra-

¹⁶⁵ *Ibī*: 14r.

¹⁶⁶ È interessante osservare che proprio questo episodio torna nella dedica al Tolomei del quinto libro delle *Attioni morali*, allorché si fa menzione di quell'«Esopo, il quale scioglieva i dubbii, che 'l Filosofo suo padrone non sapeva risolvere» come paradigma di giudizio sulle virtù morali; cf. Landi, *Attioni morali*: 396.

¹⁶⁷ Landi, *Esopo*: 33r-v.

¹⁶⁸ La traduzione Aldo *Esopo*: [Bv] si limita ad asserire *ego neque prodigia solvere didici, neque augurari*.

gionevole non è che la virtù et la scienza mia stia soggetta, et soffocata da la ignoranza sua».¹⁶⁹

Ciò è riconoscibile anche in un elemento inserito dal Landi in occasione di quello che, sostanzialmente, è l'episodio fondamentale della *Vita*, ossia il sogno in cui la divinità (Diana o Iside che sia) concede a Esopo non solo la guarigione dalla balbuzie, ma anche la capacità di raccontare favole. Se quest'ultimo, infatti, è tanto in Del Tупpo quanto in Aldo l'unico dono (rispettivamente «e voglio che sei inventore de multe e varie fabule»¹⁷⁰ e *fabularum [...] doctrinam*),¹⁷¹ nel Landi la dea concede «anche la scienza, et interpretazione delle parabole, e degli enigmi, e la inventione delle morali e prudenti fittioni». Già “favole” viene sostituito significativamente da un sintagma che rimanda tanto a un uso più meditato e tecnico («fittioni») quanto a una chiave interpretativa che rimanda alla sfera morale; in più, a questa sfera “attiva” si associa quella “passiva” di decriptatore di «parabole» e di «enigmi», un aspetto che certo ha la sua matrice nella stessa vita di Esopo e nell'immaginario vulgato, ma che anche (perché enunciato in un passaggio fondamentale) proietta il favolista frigio in una sfera di conoscenze ermetiche e simboliche (facendone insieme però un solutore di quei giochi di società tipici della cultura cinquecentesca).

8. UN AMBIGUO ESOPPO SILENICO

L'Esopo landino, dunque, nell'insieme si colloca nel pieno della reazione anti-intellettualistica del Rinascimento più inquieto e caratterizzato da scetticismo ed empirismo. Il mondo di Esopo, infatti, è contraddistinto dal procedimento analogico, e soprattutto da una correlazione tra umano e naturale che riporta al magismo esemplificato in particolare modo da Agrippa e al rigetto di speculazioni e sillogismi filosofici.¹⁷² Un

¹⁶⁹ Landi, *Esopo*: 34v.

¹⁷⁰ Del Tупpo, *Esopo* (De Frede): 15.

¹⁷¹ Aldo, *Esopo*: Aiiir.

¹⁷² Non a caso nella lettera al lettore l'Agrippa attacca coloro che sprezzano le Scritture «perché elle non hanno ornamenti di parole, forze di sillogismi, affettate persuasioni, né peregrina dottrina di filosofi, ma semplicemente son fondate nell'operazione della virtù e nella nuda fede»; si cita dalla traduzione di Ludovico Domenichi, in Agrippa, *De vanitate* (Provvidera): 21.

ambito che, naturalmente, vede la compresenza di Erasmo, non solo per la sua polemica contro i pedanti ma soprattutto per certe sue posizioni religiose che avevano portato l'umanista olandese a quella *reductio ad Lutherum* che ne aveva fatto, presso i polemisti cattolici, il brodo di coltura dei protestanti.¹⁷³ Se, come è stato osservato, per l'Ortensio Lando paradossale è possibile parlare di un «duplice livello di predicazione» nel segno di «processi dissimulanti e nicodemitici della “doppia verità”»,¹⁷⁴ si può ipotizzare che lo stesso processo sia applicabile al Landi, il cui Esopo, dunque, sarebbe un eccezionale veicolo per “contrabbandare” – a un livello profondo di letture – altre figure.

In particolar modo, Esopo si presenta come un'attualizzazione-recupero del Socrate-sileno su cui si incardina uno dei più ampi, affascinanti e polemicamente ambigui adagi di Erasmo, giocato sul ribaltamento tra apparenza e realtà e che si conclude con l'invito a una radicale riforma della spiritualità cristiana.¹⁷⁵ Un nesso, quello tra il favolista e il filosofo, che era peraltro già dato, nel *Fedone* platonico (60c-61b), dall'episodio in cui Socrate, in attesa della morte, versificava le favole di Esopo viste come miti filosofici, tanto da far supporre al filosofo ateniese che se il favolista frigio avesse considerato la stretta connessione di dolore e piacere ne avrebbe tratto un apologo.

Ma il contatto tra il fortunato Socrate di Erasmo ed Esopo si innesta in molti snodi del racconto: elementi già presenti nell'originale greco ma spesso marcati nella versione landina, profilando così un Esopo che condivide appieno la dimensione silenica. Il primo elemento comune è naturalmente la bruttezza, giacché il sileno esemplare – sulla scorta delle parole di Alcibiade nel *Simposio* – è notoriamente Socrate, simile a quelle figure intagliate dalle grossolane fattezze ma costruite per aprirsi e svelare l'immagine interna della divinità. Erasmo, all'inizio della sua lunga glossa, accentua infatti – con il ricorso anche a molteplici fonti classiche¹⁷⁶ – la bruttezza di Socrate:

¹⁷³ L'acme delle traduzioni di Erasmo cade nel 1540-1554, il momento di massimo livello raggiunto dalla riforma in Italia prima del riflusso, cf. Seidel Menchi 1987: 41-7. La figura dell'Esopo landino si colora di un aspetto «morale e spirituale di ispirazione erasmiana» anche per Beer 1996: 247.

¹⁷⁴ Selmi 1998: 84.

¹⁷⁵ Erasmo (Seidel Menchi 1981): 159-190.

¹⁷⁶ Erasmo (Margolin): 17. La bruttezza di Socrate viene peraltro calcata rispetto alla fonte immediata.

Facies erat rusticana, taurinus aspectus, nares simae mucroque plenae. Sannionem quempiam bardum ac stupidum dixisses. Cultus neglectus, sermo simplex ac plebeius et humilis, ut qui semper aurigas, cerdones, fullones et fabros haberet in ore». ¹⁷⁷

Una bruttezza apparente che cela una sapienza profonda, nel segno del contrasto filosofico tra falsità e verità; è da osservare al riguardo da subito la ribadita insistenza con cui nell'*Esopo* landino si sancisce la necessità di procedere oltre le apparenze; così, sulla piazza del mercato in cui si trova per essere venduto, il favolista denuncia l'incapacità dell'asfittica filosofia di Xanto di penetrare le apparenze: «non mirare, o filosofo, le qualità del viso, anzi guarda pur bene e considera l'animo e la mente». ¹⁷⁸

Né è solo la comune bruttezza esterna ad accomunare Socrate ed *Esopo*, ma anche il dono della parola, una capacità di fare discorsi all'apparenza “ridicoli”; Socrate, infatti, per Alcibiade tiene discorsi che non fanno altro che parlare “di asini da soma, di fabbri, di sellai, di conciatori” ma, a saperci guardare dentro, “sono i soli, fra tutti, ad avere un senso profondo” e gli unici che debba avere presente chi voglia “diventare un vero galantuomo”. E lo stesso socratico *sermo simplex ac plebeius et humilis* menzionato da Erasmo è, naturalmente, formula pienamente applicabile alle favole esopiche, così come le facezie da buffone (*Denique iocus ille perpetuus nonnullam habebat morionis speciem*) ¹⁷⁹ trovano facile corrispondenza nelle facezie di *Esopo*, e la già vista insistenza del Landi su “burle” e “beffe” e “giarde” potrebbe trovare spiegazione anche nella volontà di costeggiare maggiormente il Socrate erasmiano; e, ancora, se è palese la corrispondenza tra la *fortuna tenuis* di Socrate e la marginalità sociale di *Esopo*, persino il riferimento alla insopportabile Santippe

¹⁷⁷ Erasmo (Seidel Menchi 1981): 162, 25-28.

¹⁷⁸ Landi, *Esopo*: 10r. Particolarmente rilevante è che il Landi espliciti fin dal ritratto iniziale la contrapposizione paradossale «Ma quanto egli fu di leggiadra e bella mente, tanto fu egli di corpo sopra ogn'altro mortale deforme» (*ibi*: 2r), mentre in Aldo il passaggio era più sfumato: «Sed quamvis ad res varias, et in diversa loca corpus transferret, a propria tamen sede illum traducere non potuit. Fuit autem non solum servus, sed et deformissimus omnium suae aetatis hominum»; cf. Aldo, *Esopo*: [A1v]. Particolarmente accentuata è anche l'espansione dell'ammonimento ai Samii a non volerlo giudicare per l'aspetto rispetto alle tre righe di Aldo, *Esopo*: [B1v]; cf. Landi, *Esopo*: 34r.

¹⁷⁹ Erasmo (Seidel Menchi 1981): 162, 32-33.

(*uxor qualem ne vilissimus quidem carbonarius ferre posse*)¹⁸⁰ potrebbe spiegare l'ulteriore accentuazione negativa della moglie di Xanto. La stessa contrapposizione tra il non saper nulla di Socrate e la pretesa degli pseudo-sapienti di sapere tutto¹⁸¹ non corrisponde in fondo solo a quella tra Esopo e i filosofi, ma trova puntuale risonanza persino nell'episodio della vendita al mercato, quando i suoi compagni di schiavitù, il "cantore" e il "grammatico", interrogati sulle loro capacità rispondono di «saperne ogni cosa fare» lasciando a Esopo solo la possibilità di non sapere fare "nulla".¹⁸²

Allo stesso modo l'apparente inettitudine di Socrate per gli incarichi politici, e l'irrisione da cui viene colpito in occasione di un discorso all'assemblea,¹⁸³ riaffiora facilmente nel lettore che si imbatte nell'accoglienza, pur con differente esito, ricevuta da Esopo quando si appresta di fronte ai Samii a decriptare l'episodio dell'aquila.

[...] risonò un gran pezzo il theatro per le gran risa del popolo, perché, rappresentatasi ne gli alti seggi del theatro quella rara deformità et singolare bruttezza, furono i bisbigli infiniti; chi diceva "Oh ve' viso di dottore", altri "ve' bel vaso di scienza", altri "oh vedi bocca da lasagne", e "cotestui saprà parlare?" [...].¹⁸⁴

Ma la dimensione del Sileno, è noto ed è qui che si innesta la pericolosa radicalità dell'adagio, riguarda anche Cristo, *mirificus quidam Silenus*.¹⁸⁵ colui che – nel solco del carnevalesco cristiano medioevale e umanistico¹⁸⁶ – svuota e ribalta le forme sociali facendosi «simbolo di un mondo all'incontrario». ¹⁸⁷ Né solo gli apostoli sono poveri e incolti, senza cultu-

¹⁸⁰ *Ibi*: 162, 29-30.

¹⁸¹ «Cum ea tempestate ad insaniam usque ferret inter stultos profitendi sapientiam ambitio nec unus esset Gorgias, qui se nihil nescire iactaret, et ardelionibus huiusmodi nusquam non referta essent omnia, solus hic hoc unum scire se dictabat quod nihil sciret» (*ibi*: 162, 33-36).

¹⁸² Landi, *Esopo*: 8v-9v.

¹⁸³ «Videbatur ineptus ad omnia reipublicae munia, adeo ut quodam die, nescio quid apud populum adorsus agere, cum risu sit explosus», (Erasmus [Seidel Menchi 1981]: 162, 36-38).

¹⁸⁴ *Esopo* (Landi): 33v. Anche in questo caso, naturalmente, ben più marcata è l'opzione del Landi rispetto a quella di Aldo.

¹⁸⁵ Erasmus (Seidel Menchi 1981): 164, 67.

¹⁸⁶ Selmi 1998: 77.

¹⁸⁷ Erasmus (Margolin): 37.

ra alta e formale, *pauperes, inculti, illiterati, ignobiles, imbecilles, abiecti*¹⁸⁸ quali i destinatari delle favole esopiche, ma Cristo stesso presenta una storia di povertà, marginalità e fame, nonché l'abitudine a vivere con i semplici in contrapposizione a cattedre e scuole, e infine un aspetto privo di bellezza e decenza.

Tenuis et obscuri parentes, domus humilis, ipse pauper et pauculos et pauperulos habuit discipulos, non e magnatum palatiis, non e phariseaeorum cathedris, non e philosophorum scholis, sed a telonio et retibus ascitos. Tam vita quam a voluptatibus omnibus aliena per famem, per lassitudinem, per convicia, per ludibria, ad crucem denique pervenit. [...] non erat [...] ei species neque decor.¹⁸⁹

Cristo è dunque leggibile secondo un codice di paradossale ribaltamento che avrà particolare fortuna presso le figure più vivaci del dissenso politico-religioso;¹⁹⁰ davvero significativo in merito è un passo del paratesto della volgarizzazione del Vangelo di Matteo uscita a Venezia nel 1547, due anni dopo l'*Esopo*, “per cura” di Bernardino Tomitano, i cui problemi con l'Inquisizione sono ben noti. Con chiaro riferimento erasmiano, il Vangelo è infatti presentato come il luogo del paradossale ribaltamento – silenico – dei valori mondani:

Quivi si insegna l'altezza dell'humiltà, la ricchezza della povertà, la sanità delli infermi, la dottrina de gli ignoranti, la libertà della priggione, l'allegrezza de i sconsolati, et la dolcezza delle persecuzioni. Al contrario si vede, quanto è bassa la gloria de i superbi, quanto mendica la felicità de i ricchi, quanto inferma la prosperità de i sani, quanto oscura la sapientia dell'humane dottrine, quanto serva la libertà de i liberi, et quanto instabile la felicità de i beni mondani.¹⁹¹

È tutta la letteratura paradossale – e quella eterodossa del “piacentinizzante” Lando nella sua massima evidenza in Italia – a costituire, d'altronde, un ribaltamento dei paradigmi sociali e mondani, asserendo la superiorità di disgrazie, povertà, prigionia, umili origini, esilio, pianto,

¹⁸⁸ Erasmo (Seidel Menchi 1981): 164, 102-3.

¹⁸⁹ *Ibid.*: 164, 71-7.

¹⁹⁰ Erasmo (Seidel Menchi 1980): LIX.

¹⁹¹ *Esposizione letterale del testo di Matteo evangelista di M. Bernardino Tomitano*, in Venetia, per Gio. dal Griffio, 1547, Dedicatoria, a2v-3r, citato in Lando, *Paradossi* (Corsaro): 23.

morte;¹⁹² eventi, tutti, riconoscibili nella biografia di Esopo. Cristo è dunque un sileno la cui povertà è in realtà ricchezza, la debolezza gloria, l'ignominia gloria.¹⁹³ La stessa sapienza del Cristo erasmiano si contrappone a quella dei filosofi e dei sapienti (e si noti la stilettata ad Aristotele) giocata su “definizioni, conclusioni e proposizioni”, che troppo da presso ricordano il «non con diffinitioni, non argomenti e silogismi» che caratterizzava la pratica filosofica di Esopo in apertura della vita landina.

Adeo ut non raro plus verae germanaeque sapientiae deprehendas in uno quopiam homuncione [...] quam in multis theologorum tragicis personis ac ter quaterque magistris nostris, Aristotele suo turgidis, magistralium definitionum, conclusionum et propositionum turba differtis.¹⁹⁴

È l'occasione per attaccare il ribaltamento delle parole praticato dai saggi e dai filosofi: *Deinde ex praeposteris opinionibus praepostera rerum vocabula. Quod excelsum est humile vocant, quod amarum dulce, quod preciosum vile, quod vita mortem.*¹⁹⁵ Una polemica che trova ulteriore risonanza nelle accuse di Esopo ai filosofi e a Xanto di “non sapere parlare”.

La parola di Socrate, invece, è semplice e umile, adatta a fabbri e cocchieri; e così è il linguaggio di Cristo, le cui parabole sono rozze e incolte, a loro volta silenicamente caratterizzate da un rozzo involucri esterno e una sapienza interna.

Evangelicas parabolās, si primum estime corticem, quis non iudicet hominis esse idiotae? Si nucem frangas, nimirum reperies arcanam illam ac vere divinam sapientiam planeque quiddam ipsi Christo simillimum.¹⁹⁶

Il nesso tra parola cristiana e auditorio di semplici era d'altronde al centro dei polemisti antierasmiani, specie italiani, che accusavano l'intellettuale olandese di rendere la teologia cosa per ceti popolari: *cerdones, coquos, rusticos et mulierculas* per Alberto Pio, ad esempio, nel suo *In*

¹⁹² *Ibī*: 9.

¹⁹³ «Quam ineffabilem reperies thesaurum, in quanta utilitate quale margaritum, in quanta humilitate quantam sublimitatem, in quanta paupertate quantas divitias, in quanta infirmitate quam incogitabilem virtutem, in quanta ignominia quantam gloriam, in quantis laboribus quam absolutam requiem, denique in morte tam acerba perennem immortalitatis fontem», Erasmo (Seidel Menchi 1981): 164, 81-5.

¹⁹⁴ *Ibī*: 166, 124-30.

¹⁹⁵ *Ibī*: 172, 253-5.

¹⁹⁶ *Ibī*: 168, 177-80.

locos Erasmi retractandos;¹⁹⁷ un abbassamento, dunque, sovrapponibile tanto a quello cercato dai riformati nel loro processo di traduzione delle sacre scritture – il Brucioli nella dedicatoria della sua traduzione, parafrasando lo stesso Erasmo, auspicava la conoscenza delle Scritture da parte dell'aratore, il tessitore, il nocchiero, e sperava che «la reverenda matrona, a' servizi della casa intenta o alla roccha tirando la chioma, recitasse alcuna cosa dello Evangelio alle piccole nipote et figliuole»¹⁹⁸ – quanto a quello operato dallo stesso Socrate dei *Sileni*.

Ma una superficie popolare e un senso profondo interno hanno le stesse favole esopiche – che, forse con voluta ambiguità, Landi aveva designato «belle parabole» in una sede importantissima come la definizione iniziale della sapienza di Esopo in contrapposizione ai filosofi – istitutivamente rozze e rivolte ai semplici di cuore, fanciulli e incolti; né forse è un caso che il Landi, nella programmatica presentazione dei fini della sua volgarizzazione all'Anguissola, avesse parlato proprio di una «divina sapienza» di Esopo, riecheggiando la *divina sapientia* reperibile nelle parabole evangeliche; né forse è un caso che la metafora della noce e del guscio usata da Erasmo per le “favole” di Gesù (chiara ipostasi della contrapposizione tra rozzezza esteriore e dolcezza interna) sia così simile a quella della castagna che, ne *Lo specchio di Esopo* di Pandolfo Collenuccio, viene a essere correlativo tanto del favolista quanto dei suoi apologhi, sicché sia il primo sia i secondi vengono a costituire in tale ottica un efficacissimo emblema dell'innalzamento del basso e comico a «significante sublime del discorso e del messaggio evangelico».¹⁹⁹

Anzi, in un certo senso la figura di Esopo può essere letta come vera *imitatio Christi*,²⁰⁰ e può valere la pena ricordare un passo dell'Ochino, contenuto in una lettera a Gian Matteo Giberti del 1542, in cui si raccomandava di «predicare Christo in maschera et parlare in gergo».²⁰¹ Esopo, quindi, come maschera di Cristo? O persino come forma di nicodemismo? L'Esopo landino è d'altronde immediatamente a ridosso della fuga di Ochino e Vermigli, e della prima convocazione del Concilio e dell'istituzione del Sant'Uffizio romano, che costituisce il momen-

¹⁹⁷ Seidel Menchi 1987: 53-4.

¹⁹⁸ *Ibi*: 89.

¹⁹⁹ Selmi 1998: 77.

²⁰⁰ Beer 1996: 248.

²⁰¹ Si legge in Garavelli 2004: 15, n. 13 insieme a molte altre simili. Sulla simulazione in ambito religioso si veda quantomeno Biondi 1974.

to dell'inabissamento di vaste aree di dissenso per un atteggiamento piú prudentiale. Anche altri tratti "biografici" di Esopo, oltre a quelli già visti nella triangolazione indotta dall'Adagio 2201, potrebbero rafforzare tale impressione, come ad esempio la costante tenzone di Esopo con filosofi e dotti nella quale si potrebbe riconoscere quella di Cristo con scribi e farisei.²⁰² Entrambi, inoltre, muiono vittime innocenti di una congiura provocata dall'ostilità nata in ambito sacerdotale contro chi ne erodeva il potere e i fondamenti. E nell'acre polemica contro i sacerdoti di Delfi un lettore cinquecentesco avrebbe potuto facilmente riconoscere una polemica contro il sacerdozio cattolico e il suo uso economicista di pellegrinaggi e culti dei santi. Persino nel vociare contro Esopo costruito sui discorsi riportati tipici della novella contemporanea («tutti ad una voce gridavano "moia il rubaldo", "impichisi il ladrone", "abbrugisi il sacrilego", "squartisi il traditore", "assassino"») ²⁰³ potrebbe essere visto un dissimulato *crucifige*.

9. CONCLUSIONE: UN PARATESTO PER LA GIOVENTÚ

Se è questo l'ambiguo e non sempre coerente progetto del Landi, è da osservare che la sua *Vita* godrà di una singolare fortuna che, facendone un testo quasi istituzionale, ne tradirà al contempo gli intenti; nel solo Cinquecento, infatti, si conteranno almeno quindici edizioni, in un flusso che non si arresterà fino al 1870, tanto da farne la "versione ufficiale" a uso della «studiosa gioventú» italiana, come detta il sintagma inseritosi nel sottotitolo già nel 1574 e che sarà poi tratto caratterizzante della tradizione. Siamo però ormai di fronte a un vero e proprio testo introduttivo alle favole di Esopo, e dunque con un profilo ben diverso da quello disegnato originariamente dal Landi, con la conseguenza di derubricare la vita landina a una sorta di *accessus* all'autore come ormai im-

²⁰² Agrippa concludeva il suo *De incertitudine ac vanitarum scientiarum* richiamando proprio il rifiuto di Gesù dei sapienti: «Cosí leggiamo ne gli Evangelii in che modo Cristo fu ricevuto da gli idioti, dalla roza plebe e dalla semplice turba de i popoli, il quale da principi de sacerdoti, da i dotti nella legge, da gli scribi, da i maestri e da i rabini era sprezzato, beffato e perseguitato fino alla morte; e però Cristo anch'egli non elesse i suoi apostoli non rabini, non scribi, non maestri, né sacerdoti, ma uomini idioti del vulgo ignorante, privi d'ogni scienza, indotti et asini», cf. Agrippa, *De vanitate* (Provvidera): 508.

²⁰³ Landi, *Esopo*: 48v.

poneva la tradizione per gli autori canonizzati. Caso esemplare è già nel 1561, l'edizione per i tipi milanesi di Giovann'Antonio degli Antonii in cui la vita viene accompagnata da un massiccio *corpus* di quattrocento favole (*La vita di Esopo tradotta et adornata dal S. Conte Giulio Landi, alla quale di nuovo sono aggiunte le Favole del medesimo Esopo et di alcuni altri elevati ingegni*), in cui però manca qualsiasi forma di avantesto, dedica all'Anguissola inclusa, che permetta di inquadrare meglio l'operazione e il contesto culturale, disinnescando così ogni intento politico o polemico o morale e riducendo la *Vita* a facile e godibile biografia di un autore di favole.

Guglielmo Barucci
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aesopica* (Ferry) = *Aesopica. A series of texts relating to Aesop or ascribed to him or closely connected with the literary tradition that bears his name. Collected and critically edited, in part translated from oriental languages, with a commentary and historical essay*, by B.E. Perry, Urbana, University of Illinois Press, 1952.
- Agrippa, *De vanitate* (Provvidera) = Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Dell'incertitudine e della vanità delle scienze*, a c. di Tiziana Provvidera, Torino, Aragno, 2004.
- Aldo, *Esopo* = Aldo Manuzio, *Vita Aesopi in Habentur hoc volumine haec, vide licet Vita, et fabellae Aesopi cum interpretazione latina [...]*, Venezia, Aldus, 1505.
- Betussi, *Raverta* = Giuseppe Betussi, *Raverta*, Venezia, Giolito, 1544.
- Bonfadio (Greco) = Iacopo Bonfadio, *Delle lodi della furfanteria al furfante re della furfantissima furfanteria eletto*, in *Le lettere e una scrittura burlesca*, a c. di Aulo Greco, Roma, Bonacci, 1978.
- Calmo (Rossi) = *Le lettere di messer Andrea Calmo*, a c. di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888.
- Caro (Greco) = Annibal Caro, *Lettere familiari*, a c. di Aulo Greco, Firenze, Sansoni, 1957.

- Del Tупpo, *Esopo* (De Frede) = *Aesopus. Vita et fabulae latine et italice per Franc. De Tупpo*, MCCCLXXXV, a c. di Carlo De Frede, Napoli, Associazione Napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1968.
- Domenichi, *Imprese* = Lodovico Domenichi, *Dialogo delle imprese*, Venezia, Giolito, 1562.
- Doni, *Lettera* = *Lettera di M. Antonfrancesco Doni Fiorentino, con Sonetti d'alcuni Gentili huomini piacentini in sua lode*, Piacenza, Simonetta, 1543.
- Doni, *Lettere I* = Anton Francesco Doni, *Lettere del Doni. Libro primo*, Firenze, Anton Francesco Doni, 1546.
- Doni, *Lettere II* = Anton Francesco Doni, *Lettere del Doni. Libro secondo*, Firenze, appresso il Doni, 1547.
- Doni, *Libreria I* = Antonfrancesco Doni, *La libreria del Doni fiorentino [...] [1550]*, Venezia, Altobello Salicato, 1580.
- Doni, *Libreria II* = Anton Francesco Doni, *La seconda libreria del Doni [...] Ristampata nuovamente con giunta de molti libri*, Venezia, Marcolini, 1555.
- Erasmus (Margolin) = Erasmo da Rotterdam, *I Sileni di Alcibiade*, a c. di Jean-Claude Margolin, Napoli, Liguori, 2002.
- Erasmus (Seidel Menchi 1980) = Erasmo da Rotterdam, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, a c. di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980.
- Erasmus (Seidel Menchi 1981) = *Centuriae tertiae Adagium primum*, ed. Silvana Seidel Menchi, in *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordinis secundi tomus quintus*. Amsterdam · Oxford, North-Holland Publishing Company, 1981.
- Landi, *Attioni morali* = Giulio Landi, *Le Attioni morali dell'illust. sig. conte Giulio Landi piacentino; nelle quali, oltre la facile e spedita introduzione all'Ethica d'Aristotele, si discorre molto risolutamente intorno al duello [...]*, Venezia, Giolito, 1564.
- Landi, *Cleopatra* = Giulio Landi, *La vita di Cleopatra reina d'Egitto in La vita di Cleopatra reina d'Egitto. Dell'illustre s. conte Giulio Landi. Con una oratione nel fine, recitata nell'Accademia dell'Ignoranti; in lode dell'ignoranza*, Venezia, [Gualtiero Scotto], 1551.
- Landi, *Esopo* = Giulio Landi, *La vita di Esopo tradotta, et adornata dal signor conte Giulio Landi*, Venezia, Giolito, 1545.
- Landi, *Formaggiata* (Capatti) = [Giulio Landi], *Formaggiata di Sere Stentato al serenissimo Re della Virtude*, a c. di Alberto Capatti, Milano, Consorzio del Grana Padano, 1992.
- Landi, *Ignoranza* = Giulio Landi, *In lode dell'ignoranza*, in *La vita di Cleopatra reina d'Egitto. Dell'illustre s. conte Giulio Landi. Con una oratione nel fine, recitata nell'Accademia dell'Ignoranti; in lode dell'ignoranza*, Venezia, [Gualtiero Scotto], 1551.

- Lando, *Cataloghi* = Ortensio Lando, *Sette libri de cataloghi a varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne: opera molto utile alla historia, et da cui prender si po' materia di favellare d'ogni proposito che ci occorra*, Venezia, Giolito, 1552.
- Lando, *Commentario* = Ortensio Lando, *Commentario delle piú notabili, et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, con un breve catalogo de gli inventori delle cose che si mangiano et beveno, novamente ritrovato* [1548], Bologna, Pendragon, 1994.
- Lando, *Favole* = Ortensio Lando, *Alcune favole*, in *Vari componimenti di M. Hort. Lando. Nuovamente venuti in luce*, Venezia, Giolito, 1552, 271-85.
- Lando, *Paradossi* (Corsaro) = Ortensio Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a c. di Antonio Corsaro, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000.
- Lando, *Ragionamento* = Ortensio Lando, *Ragionamento occorso tra un cavaliere, et un huomo soletario*, in *Vari componimenti di M. Hort. Lando nuovamente venuti in luce*, Venezia, Giolito, 1552.
- Lando, *Sferza* (Procaccioli) = Ortensio Lando, *La sferza de' scrittori antichi et moderni*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Vignola, 1995.
- Lettere* (Atanagi) = *Delle lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini et chiari ingegni raccolte per M. Dionigi Atanagi*, Venezia, Zaltieri, 1561.
- Lettere* (Turchi) = *Delle lettere facete, et piacevoli, di diversi grandi huomini, et chiari ingegni, scritte sopra diverse materie, raccolte per m. Francesco Turchi, libro secondo*, Venezia, [Aldo Manuzio il giovane], 1575.
- Romanzo di Esopo* (Ferrari) = *Romanzo di Esopo*, testo critico a c. di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1997.
- Sabadino degli Arienti (Basile) = Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1981.
- Tolomei, *Lettere* = Claudio Tolomei, *De le lettere di m. Claudio Tolomei libri sette. Con nuova aggiunta ristampate [...]*, Venezia, Giolito, 1554.
- Volgarizzamento Esopo* (Gentile) = *Vita e favole di Esopo*. Volgarizzamento del secolo XV edito a c. di Salvatore Gentile [1961], Napoli, Liguori, 1988.

LETTERATURA SECONDARIA

- Adorni Braccesi 2004 = Simonetta Adorni Braccesi, *L'“Agrippa Arrigo” e Ortensio Lando: fra eresia, cabbala e utopismo. Ipotesi di lettura*, «Historia Philosophica» 2 (2004): 97-113.
- Adorni Braccesi 2013 = Simonetta Adorni Braccesi, *Tra «favellar coperto» e censura: la Formaggiata di Sere Stentato (Giulio Landi), 1542*, in Giuliana Ancona, Dario Visintin (a c. di), *Omaggio a Andrea Del Col. I. L'Inquisizione e l'eresia in Italia. Medioevo ed età moderna*, Montereale Valcellina, Circolo culturale Menocchio, 2013: 103-43.

- Anguissola Scotti 1976 = Orazio Anguissola Scotti, *La famiglia Anguissola*, Piacenza, Gallarati, 1976.
- Ballone 2002 = Lorena Ballone, *L'enigma carnevalesco di Annibal Caro e una "ficata" del Valla*, in Antonio Corsaro, Paolo Procaccioli (a c. di), «*Cum notibusse et comentaribusse*». *L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di letteratura italiana, Viterbo, 23-24 novembre 2001*, Manziana, Vecchiarelli, 2002: 57-77.
- Baucia 1984 = Massimo Baucia, *Per l'ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento (1543-45)*, «*Bollettino Storico Piacentino*» 79/2 (1984): 141-82.
- Baucia 1986 = Massimo Baucia, *Accertamenti storico-letterari sulla «Formaggiata» del conte Giulio Landi*, «*Bollettino Storico Piacentino*» 81/2 (1986): 104-21.
- Baucia 1997 = Massimo Baucia, *Letteratura volgare del '500*, in *Storia di Piacenza*. 3. *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza, TIP.LE.CO, 1997: 403-39.
- Beer 1996 = Marina Beer, *Il conte Giulio Landi: un cavaliere letterato*, in Ead., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996: 241-61.
- Biondi 1974 = Albano Biondi, *La giustificazione della simulazione nel Cinquecento*, in *Eresia e Riforma nell'Italia del Cinquecento: miscellanea 1*, Firenze · Chicago, Sansoni · Newberry, 1974: 5-68.
- Bongi 1890-1895 = Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia descritti ed illustrati da Salvatore Bongii*, Roma, Presso i Principali Librai, I vol. 1890, II vol. 1895.
- Bowen 1972 = Barbara C. Bowen, *Cornelius Agrippa's «De vanitate»: Polemic or Paradox?*, «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*» 34/2 (1972): 251-6.
- Braghi 2011 = Gianmarco Braghi, *L'Accademia degli Ortolani (1543-45). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, LIR, 2011.
- Branca 1989 = Vittore Branca, introduzione a *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, a c. di V. Branca, Venezia, Marsilio, 1989.
- Caputo 2012 = Vincenzo Caputo, «*Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo*». *Biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- Castignoli 1998 = Piero Castignoli, *Un contributo alla ricerca sull'eresia "luterana" e la repressione inquisitoriale a Piacenza nel Cinquecento*, «*Bollettino storico piacentino*» 93/1 (1998): 3-41.
- Castignoli 2008 = Piero Castignoli, *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Piacenza, TIP.LE.CO, 2008.
- Colie 1966 = Rosalie L. Colie, *Paradoxia epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1966.
- Corsaro 1997 = Antonio Corsaro, *Tra filologia e censura. I Paradossi di Ortensio Lando*, in Ugo Rozzo (a c. di), *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 9-10 Novembre 1995), Udine, Forum, 1997: 297-324.

- Cosentino 2002 = Paola Cosentino, *L'Accademia della virtù: dicerie e cicalate di Annibal Caro e altri virtuosi*, in Antonio Corsaro, P. Procaccioli (a c. di), *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002: 177-92.
- Cosentino 2004 = Paola Cosentino, voce *Landi, Giulio*, in *DBI*, vol. LXIII: 385-9.
- Daenens 1989 = Francine Daenens, *Encomium mendacii ovvero del paradosso*, in Franco Cardini (a c. di), *La menzogna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989: 99-119.
- Dartora 2002 = Margherita Dartora, «*Le attioni morali*» del conte piacentino Giulio Landi: *l'etica fra tradizione aristotelica e contoriforma*, «*Bollettino storico piacentino*» 97/1 (2002): 45-72.
- Dartora 2003 = Margherita Dartora, *Giulio Landi poligrafo della «prudenza». Il caso de «Le attioni morali» e de «La vita di Cleopatra»*, «*Bollettino storico piacentino*» 98/2 (2003): 281-99.
- Del Fante 1978 = Alessandra Del Fante, *L'Accademia degli Ortolani (Rendiconto di una ricerca in corso)*, in A. Quondam (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622). II. Forme e istituzioni della produzione culturale*, Roma, Bulzoni, 1978: 149-70.
- Fahy 1976 = Conor Fahy, *Landiana*, «*Italia medioevale e umanistica*» 19 (1976): 325-87.
- Fahy 1982 = Conor Fahy, *Le edizioni veneziane dei Paradossi di Ortensio Lando (1982)*, in Id. *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988: 169-212.
- Falcone 1984 = Giandomenico Falcone, *Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento*, «*Rassegna della letteratura italiana*» 8^a s. 88 (1984): 80-116.
- Figorilli 2008 = Maria Cristina Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori 2008.
- Fiori et alii 1979 = Giorgio Fiori et alii (a c. di), *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, TEP, 1979.
- Firpo 1997 = Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nelle Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.
- Firpo–Marcatto 1998-2000 = Massimo Firpo, Dario Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567). Edizione critica*, Città del Vaticano, Archivio segreto vaticano, I vol. 1998, II vol. 2000.
- Garavelli 2001 = Enrico Garavelli, *Per Lodovico Domenichi. Notizie dagli archivi*, «*Bollettino Storico piacentino*» 96/1 2001: 177-208.
- Garavelli 2002 = Enrico Garavelli, «*Perché Prisciano non facci ceffo*». *Ser Agresto commentatore*, in Antonio Corsaro, P. Procaccioli (a c. di), *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002: 57-77.

- Garavelli 2004 = Enrico Garavelli, *Lodovico Domenichi e i 'Nicomediana' di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.
- Garin 1971 = Eugenio Garin, *Echi italiani di Erasmo e di Lefèvre d'Étaples*, «Rivista critica di storia della filosofia» 26/1 (1971): 88-90.
- Grendler 1969 = Paul F. Grendler, *Critics of the Italian World 1530-1560. Anton Francesco Doni, Nicolò Franco, e Ortensio Lando*, Madison · London, University of Wisconsin Press, 1969.
- La Penna 1962 = Antonio La Penna, *Il romanzo di Esopo*, «Athenaeum» 40/3-4 (1962): 264-313.
- Lenzi 1973 = Floremi Lenzi, *I dialoghi morali e religiosi di Giulio Landi, Lefèvre d'Étaples ed Erasmo*, «Memorie Domenicane» (*Umanesimo e teologia tra '400 e '500*) n.s. 4 (1973): 195-216.
- Lenzi 1981 = Floremi Lenzi, *Ortensio Lando, Erasmo e la Riforma in Italia*, «Annali dell'Istituto di Filosofia» 3 (1981): 71-101.
- Liruti 1760-1830 = Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, I t. 1760, II t. 1762, III t. 1780, IV t. 1830 [anast. Bologna, Forni, 1971].
- Lockwood 1913 = Dean P. Lockwood, *De Rinucio Aretino Graecarum Litterarum Interprete*, «Harvard Studies in Classical Philology» 24 (1913): 51-109.
- Longhi 1983 = Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- Luzzatto 1996 = Maria Jagoda Luzzatto, *Esopo*, in Salvatore Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2.1. Una storia greca. Formazione*, Torino, Einaudi, 1996: 1307-24.
- Marchetti 1975 = Valerio Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- Maylender 1926-1930 = Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, I vol. 1926, II vol. 1927, III e IV voll. 1929, V vol. 1930.
- Nauert 1965 = Charles G. Nauert jr., *Agrrippa and the Crisis of the Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965.
- Nuovo-Coppens 2005 = Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Panizza 1997 = Letizia Panizza, *The semantic field of 'paradox' in 16th and 17th century Italy: from truth in appearance false to falsehood in appearance true. A preliminary investigation*, in Marta Fattori (a c. di), *Il Vocabolario della République des lettres. Terminologia filosofica e storia della filosofia. Problemi di metodo*. Atti del Convegno internazionale *in memoriam* di Paul Dibon (Napoli, 17-18 maggio 1997), Firenze, Olschki, 1997: 197-220.
- Perrone Compagni 2005 = Vittoria Perrone Compagni, *Della vanità delle scienze. Note di lettura*, «Bruniana e Campanelliana» 11/1 (2005): 127-33.
- Poggiali 1757-1766 = Cristoforo Poggiali, *Memorie storiche di Piacenza compilate dal proposto Cristoforo Poggiali bibliotecario di S.A.R.*, Piacenza, Giacopazzi, I-IV

voll. 1757, V vol. 1758, VI e VII voll. 1759, VIII vol. 1760, IX-X voll. 1761, XI vol. 1763, XII vol. 1766.

Poggiali 1789 = Cristoforo Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza, Niccolò Orcesi, 1789.

Rhodes 1985 = Dennis E. Rhodes, *Accertamenti tipografici sulla Formaggiata del conte Giulio Landi, 1542*, «Bollettino Storico Piacentino» 80/2 (1985): 210-3.

Seidel Menchi 1987 = Silvana Seidel Menchi, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Selmi 1998 = Elisabetta Selmi, *Erasmus, Luciano, Lando: funus e asinità. Storia di un percorso fra "paradosso" letterario e "controversia" religiosa*, in Achille Oliveri (a c. di), *Erasmus e il funus. Dialoghi sulla morte e la libertà nel Rinascimento*, Milano, Unicopli, 1998: 51-97.

RIASSUNTO: La volgarizzazione della *Vita di Esopo* a opera di Giulio Landi (1545) è stata caratterizzata da una lunga fortuna che ne ha fatto l'introduzione biografica "ufficiale" per secoli alle favole. Nondimeno, la traduzione del Landi era nata come testo autonomo, come chiaramente attestato dal paratesto. La *Vita* può essere letta su tre diversi livelli (comico, politico, filosofico-religioso) che per essere compresi debbono essere ricondotti tanto all'ambiente piacentino, specie con l'ambigua accademia degli Ortolani, quanto all'intera produzione del Landi e alla sua rete intellettuale.

PAROLE CHIAVE: Giulio Landi; Esopo; Paradosso; Piacenza; Ortolani; Sileno; Ortensio Lando

ABSTRACT: The translation into Italian of the *Aesopus' Life* by Giulio Landi (1545) has enjoyed a centuries-long diffusion as the standard biographic introduction to the Aesop's fables. Actually, the paratext clearly certifies that Landi's work was born as an autonomous text. The *Life* proposes three different levels of reading: comical, political, religious-philosophical. All of them have to be read in the frame both of the Piacenza milieu (mainly with the ambiguous Accademia degli Ortolani) and of the whole Landi's production and cultural network.

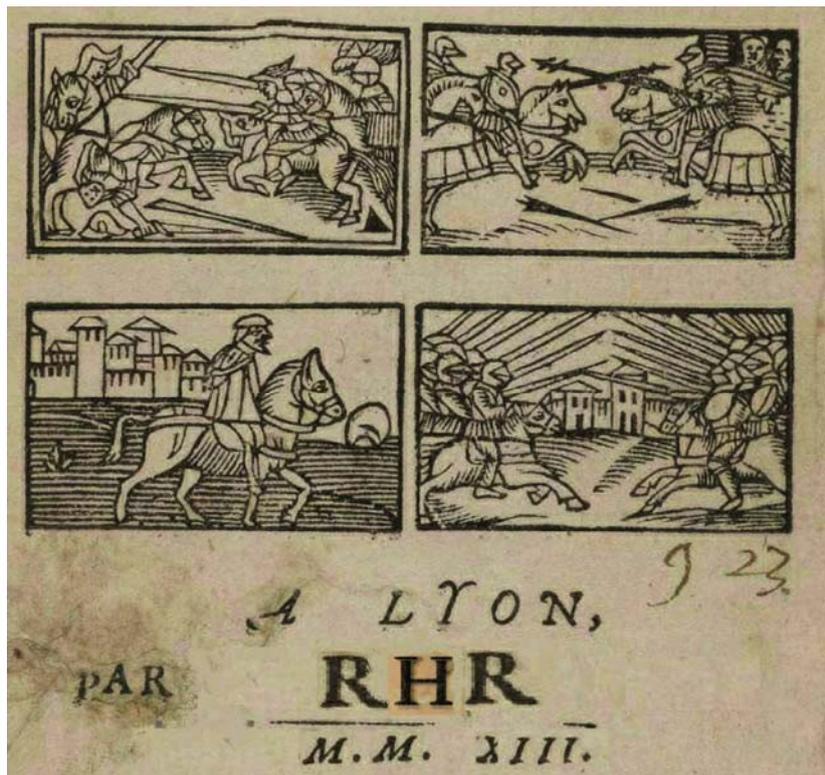
KEYWORDS: Giulio Landi; Aesopus; Paradox; Piacenza; Ortolani; Silenus; Ortensio Lando

VARIETÀ, NOTE
E DISCUSSIONI

VIA LYON: PARCOURS DE ROMANS
ET MUTATIONS ÉDITORIALES
AU XVI^E SIÈCLE

PARTIE II.
LA CIRCULATION DES TEXTES
ENTRE LYON ET PARIS

dossier sous la direction de Pascale Mounier et Anne Réach-Ngô



INTRODUCTION

Tandis que la première partie du dossier *Via Lyon: parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle* avait mis en lumière les singularités de «l'étape lyonnaise» dans la production éditoriale des romans à la Renaissance (*CR* 2/2 [2014]), la seconde partie s'attache à analyser une telle empreinte lyonnaise à l'aune des phénomènes de «circulation des textes entre Lyon et Paris».

Le parcours éditorial des romans publiés, diffusés et lus à la Renaissance, prend racine dans des espaces géographiques singuliers, qui les déterminent sans pour autant les fixer définitivement. La concurrence, bien connue, entre les deux premiers centres de production français constitue en effet un facteur de renouvellement fécond en matière d'identité générique des textes. Elle intervient à plus d'un titre dans l'identité initiale et dans les mutations des romans publiés tout au long du siècle. Qu'ils soient linéaires – de Paris à Lyon, de Lyon à Paris –, qu'ils comprennent des allers et retours d'une des villes à l'autre ou qu'ils intègrent d'autres apparitions, passages, détours par d'autres centres plus ou moins importants – Poitiers, Rouen, etc. –, les parcours éditoriaux de ces romans dessinent un espace de circulation dynamique. Celui-ci conduit les éditeurs à adopter des logiques de singularisation afin de se positionner au mieux sur le marché français des romans. S'y trouvent inscrites les motivations des imprimeurs qui, soucieux de conquérir de nouveaux lectorats, élaborent dans ces reconfigurations la «lecture projetée»¹ qu'ils envisagent pour les futurs lecteurs.

Les éditions de romans publiées dans ces grands deux pôles géographiques du livre français témoignent de la fécondité herméneutique des pratiques d'adaptation éditoriale qui garantissent la transmission des romans au fil du temps. Les éditeurs, parisiens ou lyonnais, qui revendiquent la primeur de l'impression – qu'il s'agisse d'une création nationale ou d'une traduction d'un original italien ou espagnol – assurent leur conversion de la sphère du manuscrit à celle de l'imprimé, les inscrivent dans une tradition ou s'en démarquent, suggèrent des filiations tout en hasar-

¹ La première partie du dossier met en particulier en avant le phénomène de «lecture projetée», par lequel les éditeurs configurent les œuvres selon la réception – attentes et goûts littéraires – qu'ils supposent de la part des lecteurs (Mounier 2014).

dant des innovations. Les jeux de réappropriation qu'autorisent la reprise d'une édition et sa destination à de nouveaux publics suscitent parfois un programme de lecture inédit, notamment par le dispositif péritextuel ou les orientations stylistiques introduites lors des remaniements structurels, iconographiques, typographiques ou textuels. Ces reprises témoignent de la portée des éditions précédentes et des réseaux d'influence, avoués ou cachés, qui structurent les mutations du champ romanesque au XVI^e siècle aux différentes étapes de ses «genèses éditoriales».²

La dynamique qui anime les transformations des romans *via* Lyon invite dès lors à examiner plus avant les tendances qui caractérisent les pratiques éditoriales lyonnaises, les parentés formelles et textuelles qui s'esquissent entre plusieurs ateliers, à la fois sur le long terme et à des moments clés du développement de la ville, selon des chronologies différencielles propres à son histoire. Se dessine une partition des romans, par sous-genre, par type de lecteurs-cibles, suivant les modes d'introduction des textes dans le champ littéraire français, la relation que les éditions entretiennent avec la tradition manuscrite, l'importance relative des intermédiaires dans la révision, voire le remaniement profond entrepris d'une édition à l'autre. Peut-on dès lors restituer, par différenciation, une "lecture lyonnaise" des romans de la Renaissance, qui rendrait compte d'une interprétation éditoriale des textes née de leur circulation d'un espace géographique à l'autre?

C'est ce questionnement qu'engage la deuxième partie du dossier *Via Lyon*,³ consacré au rôle de la circulation géographique des romans dans l'élaboration de leur parcours. Trois romans plus spécifiquement, examinés à la lumière de leurs pérégrinations éditoriales, permettent d'apprécier sous un angle nouveau la contribution des presses lyonnaises au développement du roman en France à la Renaissance. Œuvre arthurienne imprimée pour la première fois à Paris au XV^e siècle, *Lancelot du Lac* arrive tardivement à Lyon (G. Burg); mise en prose d'une version versifiée datant probablement du XIV^e siècle, *Valentin et Orson* com-

² La partie thématique du numéro 10 de la revue «Seizième Siècle», intitulée *Genèses éditoriales*, s'attache à analyser les différentes modalités d'inscription d'une telle participation éditoriale à la constitution de l'œuvre à la Renaissance (Réach-Ngô 2014a).

³ S. Cappello a examiné de façon panoramique – en prenant en compte différents sous-genres – les rapports éditoriaux entre les deux villes dans une communication intitulée *L'édition des romans entre Paris et Lyon dans le premier tiers du XVI^e siècle* lors de la journée d'étude *Parcours de romans et mutations éditoriales au XVI^e siècle: l'étape lyonnaise*, organisée par P. Mounier et A. Réach-Ngô, Lyon, 1^{er} juin 2013.

mence inversement son parcours imprimé à Lyon pour être ensuite publié conjointement à Lyon et à Paris jusqu'à la fin du XVI^e siècle (M. Colombo Timelli); traduction d'un roman espagnol, [*Lepolemo*] *Méliadus chevalier de la Croix* paraît aussi en français pour la première fois à Lyon avant de voir alterner rééditions lyonnaises et parisiennes (A. Réach-Ngô).

Si dans ces trois cas Lyon ne remporte pas quantitativement la course à l'édition de romans, la ville se montre capable, tout comme Paris le fait à d'autres occasions, de remanier des textes dont un autre centre de production assure le succès. Les enseignements qui se dégagent de l'examen de ces trois romans conduisent à envisager les rapports entre Lyon et Paris en termes à la fois de concurrence commerciale et d'échanges. Les sondages faits dans le reste de la production des imprimeurs concernés, ainsi qu'en arrière-plan dans celle de leurs confrères parisiens, confirme l'existence d'une réelle complémentarité entre les deux villes, qui s'attachent l'une et l'autre à faire converser les livres et partant, les lecteurs, confirmés mais aussi parfois bousculés dans leurs pratiques de lecture les plus familières.

L'ensemble du présent dossier invite dès lors à dessiner des «parcours de romans», à repérer des tracés sinueux, constitués par des publications successives et simultanées, qui s'influencent mutuellement ou s'ignorent parfois. Il nous impose aussi le respect de certaines zones d'ombre au sein des filiations éditoriales, la prudence s'imposant quant à l'établissement de la primauté de tel ou tel atelier d'impression dans le remaniement substantiel ou le simple «toiletage» des œuvres. Le recours à un même ensemble de postes d'observation – format du livre, répartition de la matière textuelle, agencement des unités, place et fréquence des illustrations, dispositifs péri-textuels – confirme l'intérêt de concevoir un protocole descriptif des éditions, ce que propose la base *ELR (Éditions Lyonnaises de Romans)* par un tableau synoptique des éditions et une notice signalétique associée à chaque roman. Les analyses monographiques permettent la prise en compte de la spécificité de chaque situation de publication tandis que les études synthétiques attestent la participation du «creuset» local,⁴ spécifiquement lyonnais, à l'évolution du roman au cours du XVI^e siècle. L'invitation à venir enrichir l'enquête est ainsi lancée auprès de nouveaux contributeurs⁵ afin que l'étude des éditions lyonnaises

⁴ Sur la notion de «creuset lyonnais», voir Kammerer 2013.

⁵ Pour prendre en charge une notice ou proposer des ajouts aux notices existantes, contacter Pascale Mounier, responsable de la base en ligne.

de romans demeure un carrefour de circulation et d'échanges autour de textes eux-mêmes pèlerins.

Pascale Mounier
(Université de Caen)

Anne Réach-Ngô
(Université de Haute-Alsace)

RÉSUMÉ: La première partie du dossier *Via Lyon* (*Carte Romanze* 2/2 [2014]) analysait le rôle de carrefour économique et culturel de la ville de Lyon dans la constitution d'une identité éditoriale des romans publiés en France au XVI^e siècle. L'étude de ces «parcours de romans» conduit à replacer, en cette seconde partie du dossier, la notion d'«étape lyonnaise» dans la dynamique qui anime les deux principaux centres d'imprimerie français de la Renaissance. L'étude des pérégrinations éditoriales, de Paris à Lyon et de Lyon à Paris, de *Lancelot du Lac* (G. Burg), de *Valentin et Orson* (M. Colombo Timelli) et de *Méliadus chevalier de la Croix* (A. Réach-Ngô) met ainsi au jour les diverses formes de circulation, d'adaptation et de réappropriation que les ateliers parisiens et lyonnais confèrent aux œuvres romanesques qui passent sous leurs presses tout au long du siècle.

MOTS-CLÉS: Lyon, roman, imprimeurs, histoire éditoriale, réception littéraire, *Lancelot du Lac*, *Valentin et Orson*, *Méliadus chevalier de la Croix*.

ABSTRACT: The first part of the file *Via Lyon* (*Carte Romanze* 2/2 [2014]) analyzed the role of economic and cultural crossroad of Lyon city in the constitution of an editorial identity of novels published in France in the sixteenth century. The study of these «novels' route» leads to situate the concept of «Lyon step» in the dynamics which animates the two major French printing centers of the Renaissance. The editorial peregrinations, from Paris to Lyon and from Lyon to Paris, of three french novels, *Lancelot du Lac* (G. Burg), *Valentin and Orson* (M. Colombo Timelli) and *Méliadus chevalier de la Croix* (A. Réach-Ngô), shows the various forms of circulation, adaptation and reappropriation that various Parisian and Lyon workshops give to novels they print throughout the century.

KEYWORDS: Lyon, romance, printers, editorial history, literary reception, *Lancelot du Lac*, *Valentin et Orson*, *Méliadus chevalier de la Croix*.

DE PARIS À LYON, LES MUTATIONS ÉDITORIALES DU *LANCELOT DU LAC*

Lancelot du Lac inaugure, avec les premiers imprimés de chansons de geste, romans antiques et romans d'aventures du Moyen Âge, la vogue éditoriale de la littérature chevaleresque médiévale à la Renaissance.¹ Sa première édition, par Jean Le Bourgeois à Rouen pour le premier volume et Jean Du Pré à Paris pour le second, date de 1488.² Le roman arthurien est ensuite publié par Antoine Vérard, une première fois en 1494,³ puis probablement en 1504, mais sous la même date que la première édition.⁴ On le retrouve ensuite à Paris chez Michel Le Noir

¹ Le premier "vieux roman" de chevalerie imprimé en France est *Le livre et l'histoire de Pierre filz du conte de Provence et de la belle Maguelone*, publié à Lyon vers 1472-1478 par Barthélemy Buyer. Cependant c'est surtout vers les années 1480 que commence à se développer cette vogue littéraire. Une centaine d'œuvres médiévales (romans antiques, matière arthurienne, chansons de geste et romans d'aventures) sont remaniées et mises à jour pour l'impression et plusieurs milliers de volumes sont imprimés et vendus avant 1600. La littérature arthurienne compte une douzaine de titres pour environ 80 éditions parvenues jusqu'à nous. *Lancelot*, *Tristan*, *L'Histoire de Merlin*, *Perceval*, *Isaïe le Triste*, *Perceforest* ou *Giron le courtois*, pour n'en citer que quelques-uns, ont connu entre six et huit rééditions chacun. Les plus grands succès de cette vogue concernent *Renaud de Montauban* (27 éditions entre 1482 et 1595), *Fierabras* (28 éditions entre 1478 et 1600), *Pierre de Provence* (26 éditions entre 1472 et 1585), *Robert le Diable* (23 éditions entre 1487 et 1600), *Mélusine* (22 éditions de 1478 à 1597) ou encore *Artus de Bretagne* (14 éditions de 1493 à 1584). Notons que le roman de chevalerie renaissant traduit de l'étranger n'est pas en reste et profite aussi de ce succès. En témoignent par exemple les nombreuses éditions des livres d'*Amadis*. Voir les recensements de Tilley 1919, Pickford 1961, Cooper 1990 ou Cappello 2001.

² *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement à la louange de Lancelot du Lac*, Rouen, Jean Le Bourgeois, et Paris, Jean Du Pré, 1488 (2 voll.).

³ On note dans cette édition des variations d'exemplaires selon le support utilisé et le destinataire.

⁴ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, 1494 (3 voll., édition sur vélin); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Antoine Vérard, [1504] (3 voll., édition sur papier).

en 1513 puis 1520,⁵ et chez son fils Philippe Le Noir, dans une édition non datée, enfin dans une édition partagée avec Jean Petit en 1533.⁶ Après cette date, le texte n'est plus édité pendant près de soixante ans. Il fait néanmoins une dernière apparition sous une forme nouvelle et singulière à Lyon en 1591, dans une édition de Benoît Rigaud.⁷

Le parcours éditorial de ce «vieux roman»,⁸ de son édition *princeps* à Paris et Rouen en 1488 à sa dernière apparition en 1591 à Lyon, traduit l'implication créative, financière et commerciale de ses imprimeurs-libraires successifs. Nous explorerons les diverses étapes de ce parcours, selon les éditeurs, les éditions, voire les exemplaires rencontrés entre Paris et Lyon, afin d'interroger le mode de transmission et de circulation des textes qui transitent, à la Renaissance, entre ces deux grands pôles éditoriaux français.

1. LA "RENAISSANCE" ÉDITORIALE

C'est dans le cycle médiéval du *Lancelot-Graal*, faussement attribué par les copistes à Gautier Map, que les éditeurs sont allés puiser leurs sources, retenant uniquement les trois derniers textes du cycle: le *Lancelot*, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort le roi Artu*. L'*Estoire del Saint Graal* et

⁵ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, [Michel Le Noir], 1513 (3 voll.); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Michel le Noir, 1520 (3 voll.).

⁶ *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Philippe Le Noir, s. a. [1520-1533] (3 voll.); *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, Paris, Philippe Le Noir et Jean Petit, 1533 (3 voll.).

⁷ *Histoire, contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroïques faicts d'armes de Lancelot du Lac, Chevalier de la Table ronde, Divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées*, Lyon, Benoît Rigaud, 1591 (1 vol.). La notice de *Lancelot du Lac* de la base ELR (Burg 2014b) propose un inventaire des différentes éditions des XV^e et XVI^e siècles.

⁸ Dans leurs prologues, les éditeurs évoquent leurs sources sous les termes «anciennes histoires» (*Lancelot* de 1488) ou «anciens romans» (*Ysaïe le triste*, Paris, Galliot Du Pré, 1522), qui deviendront par la suite «nos romans» ou «nos vieux romans». La conscience d'un patrimoine littéraire national se met en place et l'imprimerie se donne pour mission de transmettre aux générations futures ces textes exemplaires qualifiés au XVII^e siècle de «romans de chevalerie». Sur la question de la patrimonialisation à la Renaissance, voir Mortgat-Longuet 2006; Bedouelle–Belin–Reyff 2007; Cerquiglini 2007.

l'Estoire de Merlin (les deux textes manquant pour former le cycle complet) connaissent des éditions indépendantes: le cycle appelé *Post-Vulgate*, qui reprend les deux premières sections du *Lancelot-Graal*, est imprimé en 1514-1516 à Paris par Jean Petit, Galliot du Pré et Michel Le Noir⁹ et le *Merlin* de Robert de Boron avec la continuation du *Lancelot-Graal*, complété par les *Prophéties de Merlin*, est édité vers 1498 par Antoine Vérard.¹⁰ On ne peut pas à proprement parler ici de “renaissance” de ce texte, le *Lancelot* étant recopié et remanié dans les manuscrits¹¹ jusqu’à la fin du XV^e siècle¹² (un succès qui inspire certainement aux éditeurs l’idée de l’imprimer), mais d’un recours à un nouveau dispositif de publication grâce à l’imprimerie. En effet, il devient ainsi reproductible à grande échelle et à moindre coût, et se met à la portée d’un public de plus en plus large et diversifié. Les imprimeurs-libraires Le Bourgeois-Du Pré ont bien compris qu’il faut satisfaire et éventuellement fidéliser les lecteurs, aussi proposent-ils pour cette première édition un découpage et un prologue inédits.¹³

⁹ Puis une seconde fois en 1523 à Paris par Michel Le Noir seul.

¹⁰ Republié par Vérard en 1503-1504 (avec la date de 1498), puis par Michel Le Noir (1505 et 1507), par la veuve Trepperel et Jean Jeannot (vers 1510), par Jean et Richard Macé de Rouen et Michel Angier de Caen (vers 1520-1526) et enfin par Philippe Le Noir (1526 et 1528).

¹¹ La tradition manuscrite du *Lancelot*, constituée de 200 témoins environ, présente généralement trois cas de figure: soit le *Lancelot* est copié seul, soit il s’intègre à un ensemble cyclique contenant *Lancelot-Queste-Mort Artu*, soit il est incorporé à l’ensemble du *Lancelot-Graal* au complet. Voir les trois tableaux récapitulatifs mis au point par Combes 2002: 41-9. De plus, on distingue deux versions pour les trois dernières parties du cycle, la version courte et la version longue. J. Taylor fait remarquer, en comparant l’édition renaissante avec les deux versions, que la source de l’imprimé appartient indubitablement à une version longue (Taylor 2014: 67).

¹² Il est d’ailleurs fort probable que des copies manuscrites de versions tardives ont encore circulé après la publication de l’édition *princeps*. À titre d’exemple, le manuscrit Paris, BNF, fr. 112 est daté de 1470 et celui de Londres, BL, Harl. 6341-42 de la fin du XV^e siècle. Ils contiennent tous deux l’ensemble cyclique *Lancelot-Queste-Mort Artu*. Un manuscrit plus tardif encore, le Paris, BNF, fr. 1427, ne contient que *l’Estoire del Saint Graal* et porte la date de 1504; sur la tradition manuscrite du *Lancelot*, voir Trachsler 1996: 559-64.

¹³ Il n’existe qu’un seul prologue pour le *Lancelot* dans la tradition manuscrite, celui du manuscrit Paris, BNF, fr. 112, datant de 1470, qui contient, tout comme l’édition de 1488, l’ensemble cyclique des trois derniers textes du *Lancelot-Graal* (Combes 2002: 41-9). Mais il ne présente aucun lien de parenté avec celui de l’incunable.

L'édition de 1488 est un in-2 de grand format imprimé en caractères gothiques répartis sur deux colonnes de 48 lignes.¹⁴ Son titre, *Livre fait et composé à la perpetuation des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde, spécialement à la louange de Lancelot du Lac*, insiste d'emblée sur le *topos* de la mise en mémoire du passé et donne un caractère général au sujet traité, tout en mettant en avant le personnage de Lancelot. Le découpage en parties et en chapitres est original. Il a pu être suggéré au remanieur renaissant par la lecture de la (des?) source(s), où des césures naturelles sont souvent introduites par des formules du type «Or dist li contes».¹⁵ Le premier volume s'ouvre sur une gravure en pleine page présentant la Table ronde autour de laquelle sont assis Arthur, Gauvain et Lancelot, aisément identifiables grâce aux phylactères. L'un d'eux montre également la présence du siège périlleux. Les autres personnages autour de la Table ne sont pas identifiés; ce sont d'autres chevaliers, des valets qui les servent, des chiens et à l'arrière-plan des gardes. Un balcon révèle aussi la présence de la reine Guenièvre entourée de ses dames. Un cadre décoré de fleurs, de branches entrelacées et d'animaux réels (oiseaux, lions) ou imaginaire (dragon) entoure la gravure. Au bas du feuillet, un emplacement soutenu par deux lions semble réservé aux armes de l'acquéreur.¹⁶ Suivent la «table et registre des rubriques» de la première partie puis de la seconde, le prologue et enfin une nouvelle gravure entourée d'un cadre similaire à la précédente, mais associée à

¹⁴ Mon analyse s'appuie sur l'exemplaire BNF, Rés-Y2-46, disponible sur Gallica. Voir la description détaillée qu'en donne Taylor 2014: 64-76.

¹⁵ Ainsi, si l'on se réfère au chapitrage moderne de l'édition de Micha 1978 qui suit également les «respirations» des textes-sources, on trouve des correspondances entre le contenu des tables, voire même des parties (chez A. Micha, le tome I, qui correspond de manière non chronologique à la troisième partie du texte, s'arrête à la mort de Galehaut, événement qui clôt aussi la première partie du vol. I de l'édition renaissante). Le découpage est cependant différent (cinq parties pour l'édition renaissante, sept pour celle d'A. Micha), le remanieur clôt la première partie avec la mort de Galehaut, la deuxième avec l'épisode de Lancelot au tournoi de Bademagu, la troisième avec l'arrivée de Perceval et Hector sur l'Île de Joie et les deux dernières parties suivent le découpage compilatoire traditionnel avec *La Queste del Saint Graal* et *La Mort le roi Arthu*.

¹⁶ De la même manière, certains exemplaires présentent des espaces blancs pour y peindre à la main des initiales décorées, selon les désirs et les moyens de l'acquéreur. On comprend ainsi que l'édition *princeps* du *Lancelot* est réservée à un public aristocratique.

une légende évoquant le contenu du chapitre premier (légèrement modifié par rapport à la table des matières). Le texte commence à la suite et comporte des initiales et des pieds de mouche placés de manière aléatoire.¹⁷ Les rubriques des chapitres apparaissent parfois après un pied de mouche, et sont suivis, au-dessous, de leurs numéros (seuls ou à la suite du mot «chapitre» lui-même précédé d'un pied de mouche); mais tout cela n'est pas systématique.¹⁸ L'édition souffre ainsi d'un manque d'uniformité. Une dernière gravure marque le passage de la première partie à la seconde (également signalées dans les titres courants), ce qui est heureux car le chapitrage n'y est pas apparent. Les gravures semblent donc avoir une fonction de structuration et de repérage de la composition du volume, en plus d'être en rapport avec le texte.¹⁹

Alors que ce premier volume est réalisé par Jean Le Bourgeois²⁰ et daté du 24 novembre 1488, le second volume indique une impression à Paris par Jean Du Pré le 16 septembre 1488, soit deux mois plus tôt. Cette collaboration a dû être indispensable pour financer la composition d'un texte aussi conséquent que celui du *Lancelot*. Elle transparaît clairement dans la conception du second volume, qui affiche une marque de fabrique différente. La table de la «tierce partie de Lancelot» (les deux premières parties composaient le premier volume) est donnée

¹⁷ L'imprimeur-libraire les utilise comme "marque de fabrique" et indicateur générique, au même titre que les caractères gothiques par exemple, qui sont ceux des livres manuscrits. Ces détails esthétiques revêtent ainsi un rôle commercial. On trouve de la même manière des archaïsmes dans le lexique, la grammaire, la syntaxe ou la conservation de mots-rimes dans les mises en prose (voir l'exemple du *Perceval* de 1530 dans l'article de Colombo Timelli 2011: 261-81).

¹⁸ On ne trouve parfois que le titre, parfois que le numéro de chapitre, et ceci avec ou sans pied de mouche et il arrive aussi que rien ne soit mentionné. On peut également relever des erreurs, comme par exemple la présence de deux chapitres 3, l'absence du 4 puis l'arrivée du 5.

¹⁹ Notons que Jean Du Pré aurait été le premier des imprimeurs français à introduire des figures gravées (sur bois et sur cuivre) dans ses éditions. Cela explique peut-être cette particularité spécifique au *Lancelot*, alors que beaucoup d'imprimeurs-libraires utiliseront par la suite des bois standards dans leurs imprimés, sans grand rapport avec le texte (voir Sansy 1992: 47-70). Notons tout de même, selon Taylor 2014: 65, n. 21, la présence d'une illustration qui constitue un bois standard sans lien direct avec le *Lancelot* (ouverture de la seconde partie). Concernant les autres gravures et leur fidélité au texte, voir par exemple la description de l'illustration ouvrant la dernière partie du *Lancelot* faite par Taylor 2014: 65-6.

²⁰ Dont la marque apparaît au colophon, qui indique par ailleurs Rouen et l'atelier de son père Gaillard comme lieu d'impression: «en l'ostel de gaillard le bourgeois».

à la fin du livre et deux autres tables, pour «La partie du saint graal» et «La dernière partie de la table ronde», apparaissent chacune dans la zone textuelle avant la gravure qui marque, tout comme dans le premier volume, le passage à une nouvelle partie. Les illustrations, encore une fois au nombre de trois, font écho à celles du premier volet. Notons également de la part de Jean Du Pré une utilisation plus constante du rappel des rubriques et numéros de chapitres, une présence moins importante et plus cohérente des pieds de mouche, des initiales plus fréquentes, en somme un texte plus aéré avec plus de sauts de lignes entre les paragraphes (les tables comprennent aussi des sauts de lignes entre les chapitres, ce qui n'est pas le cas de la part de Jean Le Bourgeois). La comparaison des deux volumes donne l'impression que Jean Du Pré est un imprimeur plus expérimenté que Jean Le Bourgeois, ce qui est confirmé par les relations qu'ont entretenues les deux collaborateurs.²¹ En effet, Jean Du Pré a exercé le métier d'imprimeur-libraire entre 1481 et 1504 et Jean Le Bourgeois entre 1488 et 1498. Ce dernier était le fils de l'imprimeur-libraire Gaillard Le Bourgeois. Après avoir exercé le métier de libraire dans la boutique de son père, il est allé se former comme imprimeur à Paris auprès de Jean Du Pré avant de rentrer à Rouen, où il a imprimé sa première édition connue, le *Lancelot du Lac*, le 24 novembre 1488, à l'adresse de son père. C'est Jean Du Pré qui a prêté ses presses et ses caractères pour cette édition.

Le prologue est composé par un remanieur anonyme.²² On y trouve une concentration des divers *topoi* des prologues médiévaux et renaissants, comme la prétention à la vérité historique, le didactisme moral et chevaleresque, la mise en mémoire des hauts faits passés ou la modestie de l'auteur/translateur qui s'adresse à «tous jeunes nobles desireux de vertu et de honneur» (*a priori* un public aristocratique, sinon des lecteurs

²¹ Les informations sur les relations entre les deux imprimeurs proviennent des notices de la *BEP* de la BNF, n° FRBNF16171530 et n° FRBNF16658947.

²² L'anonymat n'a rien d'inhabituel. Le travail de remaniement restait en effet le plus souvent anonyme, le remanieur demeurant une "petite main" parmi tant d'autres œuvrant, dans l'ombre de l'imprimeur-libraire, pour la mise en texte et la mise en livre d'un roman médiéval. Il a fallu attendre le premier tiers du XVI^e siècle pour voir apparaître quelquefois son nom dans certains prologues mais jamais sur les pages de titre, à la différence du traducteur de textes en langue étrangère, qui semble avoir bénéficié d'une plus grande reconnaissance auctoriale. Sur le statut du traducteur au XVI^e siècle, voir Guillerm 1980: 5-31; sur celui, en retrait, du remanieur, voir Burg 2014a: 205-24.

qui souhaiteront s'identifier à lui).²³ Notons que le caractère moralisateur particulièrement fort de ce prologue conduit à une contradiction (qui va d'ailleurs être supprimée dans les éditions postérieures): si le lecteur est mis en garde contre les faiblesses du héros qui ne doit pas être pris en exemple mais qui est excusable à la fois par sa qualité humaine et par ses grandes capacités,²⁴ le remanieur termine le prologue en proposant Lancelot comme modèle.

Le rôle que s'octroie le remanieur dans la chaîne de production du texte mérite également qu'on s'y arrête:

Pour ces causes je qui suis des hystoriographes le mendre, aprez la revolution et lecture de plusieurs anciennes escriptures et hystoires, entre lesquelles se sont presentez devant mes yeulx les faiz et oeuvres vertueux de plusieurs nobles chevaliers [...], ay fiché l'encre de mon entendement et agité de diverses matieres en lieu qui m'a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memorisé [...]. Et à ceste fin ay compilé, à telz labeurs que la parvité et debile capacité de mon povre et rude entendement a peu soustenir et porter, ung livre extraict de plusieurs et diverses [corr. diveses] hystoires traictant de plusieurs fais et merveilleuses chevaleries avenues au temps du tresnoble et preux chevalier Artus [...].²⁵

La figure auctoriale médiévale du *Lancelot*, Gautier Map, est passée sous silence dans le prologue. On ne la trouve mentionnée que dans la rubrique qui clôt la quatrième partie («La partie du saint graal») et celle qui ouvre la table de la dernière partie.²⁶ Elle est remplacée par la figure du compilateur qui semble beaucoup plus valorisée. En effet, le remanieur

²³ Nous ne présentons que brièvement son analyse puisqu'il a été étudié et cité dans plusieurs travaux: Cazauran 1987: 36-7; Ménard 1997: 256; Winn 1997: 299-300; Taylor 2007: 3.

²⁴ «sans avoir regart ou soy gaires arrester en aucunes legieretez ou follies mondaines, esquelles il se abandonna par humaine fragilité, car l'excellence et la quantité de ses faiz tant glorieux excedent tous les deffaulx dont on le pourroit arguer ou reprendre» (vol. I, f. aa4r).

²⁵ Vol. I, f. aa4r.

²⁶ «Cy fine maistre gaultier map son traite du saint graal puis apres voudra traiter de la mort du roy artus» (vol. II, f. cc6v); «Cy commence la table de la derniere partie de ce present volume où maistre gaultier maap fait mention de la mort du roy Artus et des chevaliers de la table ronde et comment par envye le royaume de Logres fut destruit» (vol. II, f. dd1r).

s'attribue le travail de compilation («ay [...] agité²⁷ de diverses matieres en lieu qui m'a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memori-sé»; «compilé») à partir de «plusieurs anciennes escriptures et hystoires» et de «plusieurs et diverses hystoires» ainsi que le travail d'historien à la suite de ses prédécesseurs («je qui suis des hystoriographes le mendre»). Il laisse supposer un travail plus complexe que celui de la simple copie, ce qui paraît moins relever de la réalité que d'une volonté de s'identifier aux compilateurs médiévaux. En effet, s'il a vraiment compilé, ce ne serait qu'à partir de compilations déjà établies, et il est tout aussi probable qu'il se soit limité à copier une source manuscrite unique. Ce qui est certain c'est qu'il ne peut légitimement revendiquer ce statut. De plus, il n'est pas question de traduction intralinguale,²⁸ comme c'est souvent le cas dans les prologues renaissants de romans médiévaux, qui insistent sur ce travail et sa difficulté.²⁹ Le remanieur s'excuse simplement pour «la crudité et indigestion du langage qui est gros et maternel» – parle-t-il du sien ou de celui de sa source? –, c'est-à-dire des difficultés de style et non de langue. Cela laisse supposer que sa source devait être écrite dans un langage peu archaïque et plus ou moins contemporain du sien, d'autant sans doute du XV^e siècle.³⁰ Enfin, soulignons l'éloge du nouveau

²⁷ «Agité» (forme plus courante «agister») a ici le sens d'«établir», 'asseoir' (du latin *jacere*), et s'inscrit donc bien dans l'idée de la compilation.

²⁸ C'est Jakobson 1971: 260-6 qui, le premier, a fait une distinction entre traduction intralinguale et traduction interlinguale, la première étant la réécriture d'une même langue d'une époque à une autre et pour notre cas, dans le passage du manuscrit à l'imprimé.

²⁹ Le paratexte des éditions renaissantes de romans médiévaux mentionne la plupart du temps le travail de traduction intralinguale à partir d'une source en particulier (un «livre» ou «ancien livre»). Par exemple dans le privilège du *Perceval* (Paris, Jean Longis, Jean Saint Denis et Galliot Du Pré, 1530): «Ad ce qu'il leur fust permis imprimer ung ancien livre intitulé L'hystoire de Perceval le gallois [...] lesquelz ils avoient faict traduyre de ryme en prose et langaige moderne pour imprimer» (BNF, Rés. Y2-74, f. aa2v). Ou encore dans le *Proesme* de l'édition d'*Ysaïe le Triste* (Paris, Galliot Du Pré, 1522): «[...] pour ourdir et tistre la matiere et hystoire presente, non pas en petit de labeur, car l'original estoit en si estrange et maulvais langaige mis et couché que à grant peine en ay peu entendre le sens et elucider la forme de la matiere» (BNF, Rés-Y2-72, f. a2r).

³⁰ J. Taylor plaide pour un remaniement très restrictif et une véritable «textual economy» en comparant une édition moderne du texte médiéval et la version renaissante. Pour l'expliquer, elle propose des raisons économiques (n'oublions pas le coût de cette impression considérable), qui s'ajoutent aux techniques «mécaniques» de remaniement («mechanistic activity»). On peut néanmoins lui objecter l'utilisation

support textuel («en lieu qui m’a semblé plus delectable et mieulx digne de estre memorisé») qui montre bien, de la part du remanieur faussement modeste («des hystoriographes le mendre»), la conscience d’un statut qui le distingue de ses prédécesseurs.

Ainsi, la nature compilatoire du *Lancelot*, qui regroupe trois textes distincts, favorise un glissement du statut de remanieur (en tant que copiste plutôt que traducteur intralingual) vers celui de compilateur et d’historien. En cela, l’importateur-modernisateur se différencie de ses homologues renaissants. Cette édition *princeps* s’inscrit encore dans les premiers textes imprimés en France, elle offre les prémices de pratiques éditoriales en cours de développement et d’amélioration. Elle va donc être rapidement revue et corrigée au cours des années suivantes.

2. VÉRARD: LA CONSTRUCTION DE L’ÉDITION DE RÉFÉRENCE

Antoine Vérard réédite le *Lancelot du Lac* peu de temps après l’édition *princeps*, en 1494. La présence du libraire parisien dans le parcours éditorial de ce roman permet d’interroger à nouveau les circonstances de la première impression. En effet, Jean Du Pré a imprimé pendant une dizaine d’années pour Vérard (qui, rappelons-le, était libraire et faisait donc travailler les imprimeurs pour son compte), principalement des textes liturgiques ainsi que les *Cent nouvelles* de Boccace en 1485.³¹ Un an après son impression du *Lancelot*, Jean Le Bourgeois a été l’imprimeur de Vérard pour son édition *princeps* du *Tristan* en 1489. Selon toute vraisemblance, c’est Jean Du Pré qui a introduit son élève auprès de l’éditeur pour lequel il travaillait régulièrement. C. Pickford a émis l’hypothèse, généralement admise, que le libraire Antoine Vérard avait déjà collaboré à l’édition *princeps* du *Lancelot* et qu’il en a été le libraire anonyme.³² On se souvient qu’il a été à l’initiative de plusieurs éditions

éventuelle, par le remanieur, d’une source tardive, elle-même déjà considérablement remaniée (Taylor 2014: 68-76).

³¹ Voir l’appendice VI («Printers employed by Anthoine Vérard») de Winn 1997: 486-9.

³² Voir Pickford 1980: 284-5: «Nous avons déjà vu que l’année suivante Vérard et Jean le Bourgeois collaborèrent pour donner la première édition du *Tristan*, dont quelques exemplaires ne portent pas le nom de Vérard. Pour le financement de la composition d’un grand texte tel le *Lancelot*, pour en assurer la vente, il faut plus qu’un imprimeur de Paris aidé par un imprimeur qui fait ses débuts en province, il faut un

princeps de romans arthuriens: celles du *Tristan* (1489), du *Merlin* (1498), des *Prophecies de Merlin* (1498) et de *Gyron le Courtois* (1501).³³ On peut donc penser que l'idée est venue de Vérard et qu'il a commercialisé des exemplaires du *Lancelot* dans ses boutiques avant de se lancer plus concrètement dans l'édition de romans de chevalerie dont il avait pu évaluer le succès.

Son édition du *Lancelot* est dédiée au roi Charles VIII, qui a largement influencé la production éditoriale du libraire entre 1491 et 1498.³⁴ En effet, certaines éditions étaient des commandes royales pour lesquelles Vérard était associé aux auteurs et clercs préférés du roi. Mais le libraire a également anticipé les désirs de son mécène en choisissant d'imprimer des textes qu'il aimait, pour les lui offrir: les documents notariés révèlent qu'il en était toujours largement rétribué. Ainsi cette édition du *Lancelot*, composée de trois grands in-2 sur vélin luxueusement décorés, a été offerte au roi.³⁵ Le colophon du premier volume porte la date du 1^{er} juillet 1494, le second ne porte pas de date et le troisième

éditeur, ou marchand-libraire. Du Pré connaissait déjà Vérard et nous savons que l'année suivante Jean le Bourgeois a lui aussi, au moins en partie, travaillé pour Vérard. Il ne semble donc pas impossible que Vérard soit intéressé dans l'édition du *Lancelot* et qu'il soit, en effet, l'éditeur anonyme de cette première édition».

³³ Antoine Vérard a rapidement pris conscience du potentiel commercial des textes de chevalerie. Il a d'abord publié plusieurs traités de chevalerie (dont quatre qui précèdent son édition du *Lancelot: L'Art de chevalerie selon Végèce* en 1488, *Le Chevalier délibéré* en 1488, *L'Arbre des batailles* en 1493 et *Le Jouvencel* en 1493), avant de s'attaquer aux romans arthuriens et aux chansons de geste. Il n'a cependant publié qu'un seul roman antique (*Recueil des histoires troyennes*, vers 1494). Voir Winn 1997: 547-51, et Cooper 1990: 193-238.

³⁴ Sur les relations entre Vérard et Charles VIII, voir Winn 1997: 104-23.

³⁵ L'exemplaire que nous décrivons est le suivant, d'après l'ouvrage de Winn: BNF, Vélins 614. Pour elle, un autre exemplaire, le BNF, Vélins 616, a dû être réalisé pour Charles VIII (la critique en a souvent attribué la dédicace à Louis XII lorsqu'il était duc d'Orléans, ce qui ne tient pas compte de la référence aux campagnes d'Italie dans la miniature décrite ci-après). Il apparaît cependant moins luxueux (il ne possède pas le feuillet contenant la dédicace en acrostiche que nous décrivons dans notre article) et s'ouvre sur un bois peint en pleine page présentant le roi en armure devant son cheval et tourné vers Vérard qui, un genou à terre, lui offre un livre aux couleurs des armes royales. À l'arrière-plan, un cortège de soldats à cheval portant les bannières du roi semble prêt pour la bataille. M. B. Winn voit ici une référence aux campagnes d'Italie qui commencèrent en 1494 et formule plusieurs hypothèses sur l'existence mystérieuse de ce second exemplaire: soit comme ballon d'essai à une édition plus luxueuse encore, soit comme livre de voyage, la version plus luxueuse étant alors réservée à la conservation dans la bibliothèque royale (Winn 1997: 305-7).

celle du 30 avril 1494. C. Pickford pense que les trois volumes ont dû être imprimés simultanément sous trois presses différentes au moins. Il relève aussi la caractéristique de «faux-semblant» de riches manuscrits enluminés qui domine dans cette édition.³⁶ À la suite de C. Pickford, M. B. Winn a donné une description de cette édition. Après la page de titre (notons une simplification du titre de l'édition précédente en *Le premier volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé à Paris*, qui est repris avec *second* et *tiers* pour les deux autres volumes), le vol. I s'ouvre sur un feuillet comportant une miniature en pleine page³⁷ représentant un combat de chevaliers. Le roi Charles VIII est assis dans une galerie supérieure à gauche de l'image et tend la main pour recevoir un livre du libraire Antoine Vérard. Une seconde galerie est représentée à droite de l'image et montre des courtisans qui observent le combat. Cinq premiers vers d'un prologue initial en acrostiche sur «Charles De Vallois Roy De France Huitieme Du Nom» figurent sous la miniature. La suite est donnée au recto du feuillet. La miniature et le poème sont insérés dans un cadre fastueusement décoré de fleurs, d'oiseaux, de dragons et de fleurs de lys compartimentés dans des espaces triangulaires. Un couple d'anges soutient les armes royales, trois fleurs de lys surmontées d'une couronne, au bas du recto de ce feuillet. Notons à la suite de M. B. Winn qu'il s'agit du seul exemplaire du *Lancelot* et de la seule édition parmi toutes celles destinées à Charles VIII comportant un double prologue avec poème en acrostiche (puisque le prologue en vers est suivi, comme nous le verrons, d'une reprise partielle du prologue de 1488 mais dédié à Charles VIII). Ce feuillet unique étant absent de tous les autres exemplaires, on comprend avec quel soin et quel investissement An-

³⁶ «Les volumes que nous avons examinés sont des impressions spéciales faites pour ressembler autant que possible à des manuscrits. Les pages de vélin portent des réglures en encre rouge, exécutées avant l'impression. La composition est légèrement adaptée par la suppression des gravures et des titres des chapitres, et dans les espaces ainsi disponibles, on a exécuté de très belles miniatures dans le style parisien de la fin du XV^e siècle, et comportant des éléments qui font écho à l'actualité, tels les deux canons que l'on voit au siège de la Joyeuse Garde (vol. III, f. ccr, col. i). Ensuite, les titres des chapitres sont transcrits en manchette à côté des miniatures d'après la table imprimée au début du volume, mais avec quelques petites variantes stylistiques (p. e. «chasteau de triblé» de la table devient «chastel de triblé» et «de son filz Lancelot» [table] devient «de Lancelot son filz»). Voir Pickford 1980: 281-2.

³⁷ Reproduit dans l'ouvrage de Winn 1997: 311. Pour la description de l'édition voir *ibid.*: 295-313.

toine Vérard a conçu cette édition. Toujours selon M. B. Winn, cette miniature ainsi qu'une seconde de la même taille, de même que 129 plus petites dans ce premier volume, seraient l'œuvre du peintre Maître de Jacques de Besançon, avec lequel Vérard avait l'habitude de travailler. Les miniatures des voll. II et III, beaucoup moins luxueux que le premier, n'ont pas été réalisées par le même artiste mais présentent un style rouennais.³⁸ On peut ainsi imaginer que Vérard, par souci logistique et économique, a fait imprimer ces volumes chez un imprimeur de la même ville que celle de son enlumineur, peut-être Jean Le Bourgeois, avec qui il avait déjà collaboré pour son édition *princeps* du *Tristan*. Cependant aucun nom d'imprimeur n'est donné pour ce groupe d'exemplaires du *Lancelot*.

Au-delà de leurs styles picturaux variés, les exemplaires s'opposent dans leurs présentations, leurs illustrations, leurs nombres de lignes à la colonne, leurs adresses³⁹ et leurs supports (vélin ou papier) mais présentent tous la même date d'impression et le même prologue en prose dédié à Charles VIII. Pour C. Pickford, la permanence de ces deux derniers éléments a un but commercial.⁴⁰ De manière générale, on constate une évolution déclinante dans le soin apporté par Vérard au fil des exemplaires et des éditions du *Lancelot*. Dans les copies sur vélin réservées à de riches acheteurs, les miniatures sont remplacées par des bois standards, utilisés par Vérard dans d'autres éditions⁴¹ mais peints à la

³⁸ *Ibid.*: 302-3.

³⁹ À la suite de B. Woledge, C. Pickford fait remarquer un changement d'adresse selon les exemplaires, d'abord «sus le pont Notre Dame», puis «a Paris devant la rue neufve Notre Dame». Sachant que le pont Notre Dame s'est effondré en automne 1499, les exemplaires publiés sous la seconde adresse sont postérieurs à cette date, bien qu'ils affichent l'année 1494 (la critique les date de 1505).

⁴⁰ Voir Pickford 1980: 283: «Ce prologue se trouve dans tous les *Lancelot* de Vérard que nous avons examinés. Il sert de publicité pour encourager les acheteurs à croire qu'ils avaient acquis un texte identique à celui qui ornait la bibliothèque du roi Charles VIII. Ce monarque étant décédé par la suite d'un accident souffert à Amboise en 1498, la valeur publicitaire de son nom se trouva fort réduite à partir de cette date, et c'est là la meilleure raison pour conserver la mention 1494 dans des éditions publiées après 1499».

⁴¹ Comme le bois qui ouvre le prologue et présente un roi assis sur son trône, entouré de courtisans, qui semble accorder une faveur à un prisonnier venu le solliciter. On le trouve à l'origine dans le *Josephus de la bataille judaïque* (1492), où il représente Néron et Vespasien, puis dans *Le Miroir historial* (1495-1496). Voir la reproduction présente dans Winn 1997: 356. On se souvient que dans l'exemplaire

main et comportant parfois des modifications selon l'identité du destinataire.⁴² Les copies sur papier les conservent comme simples bois et font disparaître les archaïsmes rappelant les manuscrits de luxe. L'observation d'une copie sur papier⁴³ permet cependant de noter la présence d'un soin particulier apporté à la présentation matérielle, au découpage et au prologue par rapport à l'édition de 1488. La division en cinq grandes parties a disparu si l'on se reporte à la table des matières, le roman nécessitant maintenant trois volumes. Le chapitrage est considérablement développé, décomposant en deux ou trois chapitres parfois ce qui auparavant n'en constituait qu'un seul. Le chapitre premier du vol. I de l'édition de 1488 correspond par exemple aux trois premiers chapitres dans l'édition de Vérard. Les titres de chapitres sont aussi reformulés et simplifiés.⁴⁴ C'est l'objet-livre lui-même qui structure à présent la narration. Le premier volume conserve la division de la première partie de 1488 et va jusqu'à la mort de Galehaut. Le second volume s'arrête lorsque Lancelot combat Bohort au «Tertre Desvoyé» et libère les compagnons de la Table ronde. Le troisième termine les aventures de Lancelot et enchaîne sur la *Queste* et la *Mort Artu*. Sa table ne fait pas apparaître le caractère compilatoire de la source. Vérard se conforme au

Vélin 616, cet emplacement était occupé par la miniature représentant Vérard et le roi en armure. Dans l'exemplaire Vélin 614, Vérard et le roi ayant déjà été représentés dans le fameux feuillet unique possédant l'acrostiche, la miniature qui ouvre le prologue présente les chevaliers de la Table ronde debout en armure entourant la table (lisible en ligne sur le site des expositions de la BNF à l'adresse: http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/vel_614_003.htm).

⁴² Une copie sur vélin conservée à Turin montre le même bois décrit dans la note 41, mais dont la figure du prisonnier a été effacée, concentrant ainsi l'attention sur le roi situé au centre de l'image. Une autre conservée à Vienne transforme le groupe de courtisans en armée de chevaliers (Winn 1997: 305).

⁴³ Édition de 1505, disponible sur Gallica, exemplaire Ars. Rés. FOL-BL-923.

⁴⁴ Par exemple, au premier chapitre de la version de 1488, on lit «et tant dura celle guer que le roi claudas les desherita de toutes leurs terres» (f. aa1r), alors que chez Vérard on trouve simplement: «tant qu'il les desherita de leurs terres» (f. xxx). On note dès le titre des variantes orthographiques pour les noms de personnages («boort de gauues» pour la version de 1488; «boort de gannes» pour celle de Vérard) ou des erreurs de lecture («claudas de la terre deserte» en 1488; «claudas de la terre d'escosse» chez Vérard) qui n'apparaissent plus dans le texte. Dès que des modifications sont opérées, des erreurs de cet ordre ont tendance à être introduites.

nouveau titre du livre⁴⁵ (rappelons que l'édition précédente donnait un caractère général au sujet traité, «des vertueux faits et gestes de plusieurs nobles et vaillants chevaliers, qui furent au temps du roi Artus, compagnons de la Table Ronde», alors que celle-ci se focalise uniquement sur le héros) et fond les aventures de Lancelot avec celles des deux derniers textes du cycle du *Lancelot-Graal*.⁴⁶ Enfin, fait notoire et révélateur du statut auctorial que s'octroie souvent Vêrard,⁴⁷ la mention de Gautier Map est supprimée. De manière générale, le passage à trois volumes permet d'obtenir un texte plus aéré, qui comporte plus de bois gravés (une dizaine pour chaque volume, la plupart étant des bois de réemploi) et des initiales plus soignées, le tout étant particulièrement attrayant pour l'acquéreur potentiel d'un exemplaire à l'allure royale.

Le double prologue de Vêrard, qui reprend celui de l'édition de 1488 tout en y apportant des modifications notoires a été analysé à plu-

⁴⁵ Le titre *Lancelot* était aussi parfois donné dans les manuscrits contenant le cycle complet du *Lancelot-Graal* (par exemple le manuscrit de Bonn S 526 dans sa formule conclusive).

⁴⁶ Dans la zone textuelle cependant, les changements de parties pour la *Queste* et la *Mort Artu* sont tout de même marqués, peut-être sous l'influence de l'édition *princeps* partiellement reproduite. Ainsi dans le vol. III sont annoncés successivement «Cy fine la tierce partie du livre lancelot du lac et autrement dicte la table ronde» (f. xciiiiir) et «Ci fine la quatrieme partie cestuy livre en laquelle est faite mention de la conqueste du saint graal mise a fin par le vaillant chevalier galaad filz de lancelot du lac et de la fille au roy perles» (f. c.lxvr). Mais la césure n'est pas aussi franche que dans la version de 1488 qui mentionnait la *Queste* et la *Mort Artu* dans deux rubriques successives (l'une conclusive de la partie précédente, l'autre introductive de la nouvelle partie). Notons que la démarcation entre la deuxième et la troisième partie de la version de 1488 (qui correspond, dans l'édition *princeps*, au passage du vol. I au vol. II) est fondue dans le texte (au cours du vol. II de 1494) puisqu'un nouveau découpage est proposé par Vêrard. Les titres courants de ce troisième volume révèlent aussi une confusion par rapport au caractère compilatoire de la source. Ils annoncent, pour la fin des aventures de Lancelot: «La tierce partie» (verso) et «De lancelot» / «De lancelot du lac» (recto); pour la partie qui reprend la *Queste*: «la tierce partie» / «la derreniere partie» (verso) et «De lancelot» / «De lancelot du lac» / «Du saint graal» / «De la table ronde» (recto); pour la partie qui reprend la *Mort Artu*: «la derreniere partie» (verso) et «De lancelot» / «De lancelot du lac» / «Du saint graal» / «De la table ronde» (recto). Dans les deux premiers livres, ils sont plus constants: «La premiere partie» et «la seconde partie», «De lancelot» ou «De lancelot du lac».

⁴⁷ Antoine Vêrard est particulièrement connu pour avoir rédigé lui-même les prologues de ses éditions, bien qu'il ait fait travailler des remanieurs pour corriger et moderniser les textes.

sieurs reprises.⁴⁸ Le prologue en vers et en acrostiche, présent dans l'édition unique offerte à Charles VIII et commentée précédemment, est le seul exemple de ce type dans toute la production éditoriale de Vérard. Il dresse un parallèle entre les qualités du roi et celles des chevaliers de la Table ronde et montre les bénéfices d'une telle lecture pour un souverain qui se doit de posséder des valeurs comme l'honneur, la justice, la vérité et le goût des armes. Le prologue en prose commence par une dédicace inédite au roi, dans laquelle Vérard met en valeur l'intimité qu'il partage avec son souverain («je vostre treshumble et tresobeissant serviteur à l'honneur et louenge de vous, mon tresredoubté et souverain seigneur, chief de toute noblesse et chevalerie [...]»)⁴⁹ et les enjeux de son édition qui s'inscrit dans un didactisme moral et chevaleresque tout en offrant de la "recreation", un *topos* qui n'était pas mentionné dans le prologue de 1488 et qui va s'imposer dans les paratextes postérieurs des éditions de cette littérature chevaleresque.⁵⁰ La suite reprend mot à mot des passages du précédent prologue et conserve les *topoi* de la prétention à la vérité historique, du didactisme, de la mise en mémoire des hauts faits passés ainsi que la référence au public visé («tous jeunes nobles desireux de vertu et de honneur»). Les passages sur le travail de compilation, la revendication du remanieur en tant qu'«historiographe» ainsi que le *topos* de la modestie de l'auteur/translateur ont totalement disparu, ce qui est la conséquence logique d'un déplacement de l'instance du «je» de la figure du remanieur jusqu'à celle du libraire («je vostre treshumble et tresobeissant serviteur»). Enfin, la contradiction proposant un Lancelot aux «legieretez ou follies mondaines» comme modèle est également supprimée puisqu'elle contredit le didactisme moral de l'ouvrage. En somme, le prologue est allégé dans son contenu, supprime des développements inutiles,⁵¹ et déplace l'auctorialité du compilateur au libraire.

⁴⁸ Voir Winn 1997: 299-301; et pour une mise en parallèle des prologues de 1488 et 1494, voir *ibid.* 307-10, et Taylor 2007: 127-42.

⁴⁹ Intimité que l'on retrouve dans les miniatures le représentant offrant un livre à son mécène (voir l'analyse des miniatures par Taylor 2007: 138).

⁵⁰ Voir Cazauran 1987: 29-48.

⁵¹ Par exemple celui de la parabole du laboureur qui est développée dans la version de 1488 après le passage suivant: «C'est à entendre que nous devons imiter les vertus et bonnes œuvres, fuyr et éviter les vices». Le prologue de Vérard supprime l'exkursus.

En réadaptant la version de 1488, Antoine Vérard, fort de son expérience éditoriale et de son statut de libraire royal, donne à l'édition renaissante de ce roman arthurien ses lettres de noblesse. Elle devient le texte de référence pour des décennies, d'abord à Paris chez les éditeurs postérieurs, mais aussi jusqu'à Lyon chez Benoît Rigaud en 1591, qui en reprend la composition en trois livres.

3. LE TEMPS DES RÉIMPRESSIONS

Une dizaine d'années après l'édition de Vérard, les Le Noir, le père (en 1513 et 1520) puis le fils (s. a. et 1533 en collaboration avec Jean Petit), réimpriment le texte sous forme presque identique.⁵² Rappelons que la moitié de la production de Michel Le Noir représente des rééditions, que Vérard a collaboré avec lui à deux reprises au cours de sa période d'exercice,⁵³ que Philippe Le Noir a repris l'atelier à la mort de son père en 1520, dont il a continué à faire fructifier la fortune, et que la collaboration avec Jean Petit n'a rien d'étonnant, celui-ci ayant très souvent travaillé avec son père,⁵⁴ y compris pour le *Lancelot*.⁵⁵ Le format est toujours celui de l'in-2, plus adapté à l'ampleur du texte à imprimer, et le titre est conservé. Dans l'édition de 1513, la page de titre indique la date d'impression et remédie ainsi, avec la présence de la marque de l'imprimeur à la fin des volumes, à l'absence de colophon.⁵⁶

⁵² Nous avons étudié les éditions de 1513 (Bibliothèque municipale de Dijon, 20553, voll. II et III), 1520 (Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence, C.4183, voll. I, II, III) et 1533 qui présente les trois volumes reliés en un seul (Paris, Petit Palais, Musée des beaux-arts, LDUT448).

⁵³ Voir Stankiewicz 2010: 51, qui a consacré un mémoire à la famille Le Noir. Michel Le Noir s'est donc peut-être procuré un exemplaire du *Lancelot* auprès de Vérard pour sa première édition de 1513. Notons cependant que le dernier livre publié par Vérard date de 1512 et que celui-ci est décédé en 1514. Son fils Barthélémy lui a succédé en 1513 (voir la *BEP*, notice n° FRBNF13177099).

⁵⁴ Voir Stankiewicz 2010: 51.

⁵⁵ Renouard indique une collaboration précoce avec Jean Petit en 1520 (<http://bp16.bnf.fr/ark:/12148/cb41877058f/>) mais cela ne nous a pas été confirmé par l'exemplaire de la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence (voir note suivante).

⁵⁶ L'exemplaire de la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence est daté, sur la page de titre, de 1520. Le colophon et les dernières pages, sont manquants et recopiés à la main. Le nom de Philippe Le Noir y est mentionné. Il semble donc que dès 1520,

L'imprimeur-libraire utilise de grandes initiales standards pour ses pages de titre, ornementées de personnages réels ou imaginaires, qui pourraient avoir une fonction générique et permettre au lecteur de se faire une idée du contenu du livre.⁵⁷ Le même prologue,⁵⁸ toujours dédié à Charles VIII, tient à présent sur une page, sans être introduit par un bois gravé. Il semblerait que la référence au public aristocratique reste un argument commercial, même quinze ans après la mort du protecteur de Vérard. La table et son découpage sont également conservés. Michel Le Noir y ajoute à la suite, pour chaque volume, un «repertoyre pour assembler les cayers». L'imprimeur-libraire anticipe déjà d'éventuelles rééditions ou impressions partielles, ce qui montre que le *Lancelot* ne se démode pas auprès des lecteurs. Les bois gravés sont standards, de plus petite taille qu'auparavant (une demi-page), présentant des scènes stéréotypées (combats de chevaliers, souverain assis sur son trône et entouré de courtisans etc.). Les lettrines sont également propres aux éditions Le Noir mais ne présentent pas de grandes différences avec celles de Vérard. Le texte est fidèlement conservé, si ce n'est quelques variantes orthographiques, mais l'imprimeur-libraire ne lui accorde pas de refonte plus profonde ni d'investissement supplémentaire.

Philippe le Noir a déjà publié ce texte, mais que certains exemplaires l'ont encore été sous le nom de son père et dans une collaboration précoce avec Jean Petit.

⁵⁷ Dans le vol. III de 1513 par exemple, la lettrine historiée comporte la figure d'un roi, d'une dame et d'un personnage aux grandes oreilles, peut-être un fou, que l'on retrouve sur les lettrines historiées d'autres éditions de textes de chevalerie, par exemple celle du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, texte allégorique publié par Michel Le Noir (consultable en ligne à l'adresse: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86001605.r=michel+le+noir.langFR>). Vérard utilisait déjà ce type de matériel, mais dans l'édition du *Lancelot*, on ne trouve que la lettrine historiée comprenant un chevalier.

⁵⁸ L'imprimeur-libraire ne semble pas gêné par le «je» auctorial revendiqué par Antoine Vérard. Il reprend le prologue tel quel de sorte qu'il s'attribue à son tour ce statut, ce qu'il avait déjà fait pour l'édition du *Temple d'honneur et de vertus* de Jean Le-maire de Belges, imprimé, avec l'accord de l'auteur, d'abord au début de l'année 1504 par Vérard (dont le nom apparaît dans une épître dédicatoire), puis repris la même année sans autorisation par Michel Le Noir qui y substitue, au même endroit, son propre nom (voir Stankiewicz 2010: 56-7). Mais aucun document n'indique que cela a pu gêner Antoine Vérard, qui connaissait et pratiquait lui aussi ce genre de manœuvres. Rappelons que Michel Le Noir est connu pour sa malhonnêteté à l'égard des auteurs dont il publiait souvent les textes sans leur autorisation. Voir les exemples de quatre affaires (*ibid.*: 54-61).

L'édition de 1533 se démarque curieusement des précédentes, même si les tables et le texte sont identiques.⁵⁹ Les pages de titre présentent un cadre somptueusement décoré de piliers et d'anges dévoilant les initiales et la marque de l'imprimeur Jean Petit, alors que le paratexte indique, pour le premier livre seulement, le nom de Philippe Le Noir et son association avec «ung des deux relieurs jurez de luniversite de Paris», la date d'impression et l'enseigne des Le Noir. Les initiales des titres reprennent curieusement le style de celles de Vérard et un seul bois gravé apparaît dans tout le volume, à la fin de la table du premier livre, celui utilisé dans la dernière édition de Vérard et que nous avons décrit dans la note 41. Aucun bois gravé utilisé par Le Noir père n'a été repris; de même les «repertoyres pour assembler les cayers» ont été supprimés. Enfin, le prologue est totalement absent de cette dernière édition. Même si la dédicace à Charles VIII est largement dépassée et que le lectorat auquel s'adressait l'édition *princeps* et celle de Vérard a sans doute évolué, les *topoi* traditionnels constituent encore de solides arguments de vente et ils restent fréquents dans les prologues d'ouvrages similaires de l'époque. Mais les imprimeurs-libraires n'ont pas jugé utile de moderniser le prologue, et l'ont supprimé, peut-être pour libérer de l'espace. L'utilisation du bois gravé emprunté à Vérard, libraire royal et renommé (de même que les initiales des pages de titre), devait-elle apporter un certain prestige à cet imprimé, tout en palliant l'absence d'autres illustrations, peut-être par mesure d'économie ou de gain de place? Ce bois constituait-il mieux que tout autre un marqueur générique? Cela demeure un mystère, mais il est évident que cette édition, plus encore que les précédentes des Le Noir, n'a pas bénéficié d'un investissement conséquent.

Ainsi, même si les réimpressions montrent que le *Lancelot* devait encore connaître un certain succès, un déclin éditorial se profile à travers cette dernière impression de 1533, qui nécessite en plus une collaboration (peut-être présente dès 1520), la peur d'un échec commercial semblant planer. À Paris, *Lancelot du Lac* disparaît alors pour très longtemps.

⁵⁹ Treize années séparent cette édition de la précédente, la dernière en date connue, ce qui explique tout de même en partie les grands changements que nous allons examiner.

4. LA REFONTE LYONNAISE

Il faudra attendre près de soixante ans pour que *Lancelot du Lac* réapparaisse dans une autre ville, Lyon, à destination d'un public d'une autre génération, dont les goûts ont évolué. Si la filiation entre les éditions parisiennes est manifeste, avec l'édition lyonnaise s'impose une rupture du point de vue de la production comme de la réception.⁶⁰

Le grand in-2 en trois volumes de plusieurs centaines de pages chacun devient un petit in-8 de 166 pages, au prix certainement beaucoup plus accessible. En effet, Benoît Rigaud, imprimeur-libraire de 1555 à 1597 qui a fait travailler de nombreux imprimeurs pour son compte, est particulièrement connu pour avoir développé le livre bon marché à Lyon.⁶¹ Le titre qu'il donne à son édition de *Lancelot* est inédit:⁶² *Histoire contenant les grandes prouesses, vaillances, et heroiques faicts d'armes de Lancelot du Lac, chevalier de la Table ronde, divisée en trois livres, et mise en beau langage François. Avec briefs sommaires donnans au plus pres l'intelligence du tout, et une table des plus principales ou remarquables matieres y traictées*. Benoît Rigaud reprend le modèle du titre long utilisé dans l'édition *princeps* mais conserve la focalisation sur Lancelot introduite par Vêrard. Il préfère le terme «histoire» à celui de «livre»⁶³ et précise dès le titre la nature singulière de ce roman construit sur de «briefs sommaires donnans au plus pres

⁶⁰ Benoît Rigaud s'est indubitablement inspiré d'une version imprimée et non manuscrite du *Lancelot* mais aucun élément ne permet de savoir laquelle (on peut toutefois exclure l'édition *princeps* puisque son découpage en trois livres reprend, comme nous le verrons, celui instauré par Vêrard).

⁶¹ Sur Benoît Rigaud, voir Baudrier 1895-1921: III, 175-471. L'utilisation d'une qualité d'impression et de papier assez médiocre a permis à l'imprimeur-libraire de développer ce commerce d'éditions bon marché. Le *Lancelot* fait partie des trois textes arthuriens qu'il publie (le nom de l'imprimeur reste inconnu), après le *Nouveau Tristan* de Jean Maugin en 1577 et la *Devisse des armes des chevaliers de la table ronde du temps du tresrenommé Artus* en 1590. Les chansons de geste et les romans d'aventures sont bien plus nombreux au sein de sa production éditoriale, ce qui laisse supposer qu'ils connaissent un succès plus important en cette fin de XVI^e siècle. Citons encore la grande entreprise de publication des *Amadis* par Benoît Rigaud (16 voll. in-16 de 1575 à 1576), sur laquelle nous reviendrons.

⁶² Nos observations s'appuient sur l'édition conservée à la Bibliothèque Municipale de Dijon, cote 7813. Le prologue se trouve aux pp. 3-4.

⁶³ Rappelons qu'au XV^e siècle les mots «livre» ou «hystoire» ont tendance à se substituer au mot «roman» dans les titres des romans de chevalerie et que les éditeurs du XVI^e siècle qui reprennent ces textes préférèrent les termes «histoire» ou «chronique» (voir Vielliard 2007: 18-9).

l'intelligence du tout», comme pour séduire un lecteur impatient et ennuyé par de trop longs développements narratifs. Il suppose que ce lecteur devrait par la même occasion être ravi de la présence d'une «table des plus principales ou remarquables matieres y traictées». Par ailleurs, pour la première fois dans ce parcours éditorial, la traduction intralinguale est évoquée («mise en beau langage François»). Elle constitue peut-être un argument commercial supplémentaire, mais semble correspondre surtout à un marqueur générique désignant les «vieux romans». Le remanieur de l'édition *princeps*, on l'a vu, s'était positionné en tant que compilateur, et les imprimés suivants n'avaient jamais mentionné non plus le travail de traduction intralinguale alors qu'il caractérise, dans les paratextes (titres, privilèges et prologues), la plupart des éditions de romans médiévaux. Il est donc tout naturel que Benoît Rigaud, un éditeur et homme d'affaires aux stratégies commerciales élaborées, ait remédié à ce manque.

De la même manière, un nouveau prologue se substitue à celui, trop démodé, qui remontait à 1494, soit à près d'un siècle. La dédicace à Charles VIII n'a plus grand intérêt, de même que les longs développements autour des *topoi* du didactisme moral et chevaleresque. Le terme même de «prologue» est remplacé par la rubrique «L'imprimeur au lecteur salut». Benoît Rigaud s'adresse directement à son lecteur qu'il appelle «Amy» et qui contraste clairement avec les «jeunes nobles desireux de vertu et de honneur» des éditions précédentes. Il s'agit d'un public moins restreint et certainement plus populaire et plus modeste, attiré par le caractère bon marché des éditions de Rigaud. Mais il s'agit aussi d'un public qui pourrait être influencé par la mauvaise réputation des romans de chevalerie qui s'est développée au cours du XVI^e siècle⁶⁴ («quoy qu'elle semble fabuleuse de prime face»; «desquelles plusieurs

⁶⁴ Tout au long du Moyen Âge, la littérature narrative d'imagination en langue vulgaire est accusée de mensonge et de frivolité dans les prologues de ses détracteurs (voir les exemples donnés par Vielliard 2007: 15-8). Au XVI^e siècle, devant la vogue des imprimés de «vieux» romans de chevalerie, certains lettrés s'insurgent, comme Montaigne, Jodelle ou Amyot, qui leur reprochent leur propension au mensonge et l'aspect illusoire des exploits et des passions de leurs héros qui ne représentent rien d'autre que le péché sous toutes ses formes. Sur cette question, voir Taylor 2013: 1-22; Vielliard 2007: 11-33; Cazauran 1987: 29-48; Simonin 1980: 363-9; Frappier 1965: 178-93.

blasment tant, les appelans songes vains⁶⁵ et inutiles forgez par hommes oisifs»). Il se montre donc très prudent en déployant une série d'arguments afin de contrer la caractéristique mensongère du texte qu'il imprime. Parmi eux, relevons le *topos* de "recreation" («plaisante et pleine de toute recreation») mis en lumière à travers le parallèle avec les «miseres et calamitez si frequentes» de l'époque (en références aux événements politiques et guerres de religion), celui du trésor déterré qu'on transmet⁶⁶ («ie n'ay voulu permettre qu'elle demeurast ensevelie sous un plus long silence, et obscurcie des tenebres d'oubly»), la référence aux «Anciens» («qui pour ceste cause ha esté appelée des Anciens le tesmoing des temps, la lumiere de la verité, la maistresse et le mirouer de la vie»), la dichotomie médiévale *semblance / senefiance* («tu en tires tellement le sens, que tu le rapportes, non au simple exterior de la matiere, mais à ce qui plus approche de la signification de ce qui t'y est proposé») sans oublier le didactisme, non plus chevaleresque comme il incombait à un lecteur noble (la référence aux exploits de Lancelot est toujours présente mais associée à la notion de "recreation"), mais que l'on pourrait qualifier de "social", "moral" et "politique" («plusieurs bons et profitables enseignemens, concernans tant la maniere de bien converser les uns avec les autres, que les passions d'esprit, pertes d'Estat, et autres accidens, qui arrivent ordinairement aux humains»). Pour finir, il promet une suite au lecteur éventuellement séduit par cette première expérience («avec promesse que si par cy apres quelque autre Histoire parviens jusques à my, ie t'en feray part») avant de donner le lieu et la date exacte d'impression («De Lyon 21. De Fevrier, 1591») qui remédie à l'absence de colophon.

La composition en trois livres reprend celle originellement instaurée par Vérard,⁶⁷ mais le découpage interne de chaque volume est à

⁶⁵ Cette expression rappelle la typologie de Jean Bodel (au début de sa *Chanson des Saisnes*, fin XII^e siècle) qui décrit les trois matières, de France, de Bretagne et de Rome. Il oppose la matière arthurienne («Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant») aux chansons de geste, qui sont véridiques, et à la matière antique, qui est savante et didactique (Brasseur 1989: I, 2). Comme nous l'avons dit, la caractéristique mensongère des romans de chevalerie est une faiblesse dénoncée dès le Moyen Âge mais constitue également un marqueur générique.

⁶⁶ Un *topos* médiéval qui prend toute sa signification au XVI^e siècle, particulièrement sous François I^{er}, le «Père des Lettres» (Guillerm 1980: 24-6).

⁶⁷ Le premier livre va jusqu'à la mort de Galehaut, le second s'arrête après le combat au «Tertre Desvoyé» et la libération des compagnons de la Table ronde, et le

nouveau inédit, ce qui se comprend dans l'entreprise de synthétisation extrême opérée par l'éditeur. Les pages marquant le début d'un livre sont décorées d'une frise surplombant le titre *L'Histoire de Lancelot du Lac, fils du Roy Ban de Benoit, Chevalier de la table ronde* et mentionnent le livre en question. Puis le texte vient immédiatement après, s'ouvrant sur une première rubrique (les rubriques ne sont pas numérotées mais un index en fin d'ouvrage permet des renvois) tandis que le contenu narratif commence par une grande initiale ornementée. C. Pickford et J. Taylor⁶⁸ ont analysé certains "chapitres" (le terme n'apparaît pas dans le volume) et soulignent tous deux le style parataxique, le lexique limité de verbes fondés sur la vie chevaleresque, l'absence de dialogue, de description, de psychologie, d'émotion, des caractéristiques inadaptées pour une utilisation "classique", mais idéales pour une pratique référentielle, consultative et informative de la lecture. Ce qui nous amène à la présence d'une autre initiative de Benoît Rigaud, particulièrement innovante dans le cas d'une fiction, celle d'un véritable index (bien qu'il le nomme «table»), sur lequel il a déjà attiré l'attention dans son titre. J. Taylor⁶⁹ s'est penchée sur ce curieux outil mis à la disposition du lecteur, qui classe par ordre alphabétique et non par ordre chronologique divers épisodes en les renvoyant à des numéros de page. Son analyse établit qu'il ne s'agit pas d'une table des rubriques, celles-ci n'étant pas reprises à l'identique mais condensées à travers les diverses entrées de l'index. Elle relève également des exemples où l'entrée de l'index, pour un même "chapitre", se focalise sur un événement différent de celui annoncé par la rubrique.⁷⁰ Le processus de synthétisation utilisé par Benoît Rigaud est donc poussé à l'extrême dans cet index où ce qui a déjà été réduit l'est encore une fois à un degré supérieur.

troisième termine les aventures de Lancelot avant d'enchaîner sur la *Queste* et la *Mort Artu*.

⁶⁸ Voir Taylor 2014: 204-5, et Pickford 1970: 908-9.

⁶⁹ Selon J. Taylor, il s'agit d'un cas unique pour un roman imprimé. Elle rappelle l'existence d'index dès le Moyen Âge, notamment dans les écrits liturgiques, et note qu'à l'époque de Rigaud, c'est uniquement dans les livres informatifs et référentiels que l'on trouve des index (voir Taylor 2014: 206-11).

⁷⁰ Taylor 2014: 207-8 conclut ainsi: «Rigaud's editors, in other words, have devised a careful, and separate, set of keys for the index entry, to do which they have had to nominalise, and condense, the information given by the text itself, and by the rubric within the text».

Les pratiques éditoriales mises en œuvre dans cette édition orientent le mode de lecture de *Lancelot*. Elles font du roman, comme on l'a dit, un ouvrage référentiel et informatif. Ce mode paraissait-il plus sérieux à Benoît Rigaud pour la publication d'une œuvre jugée «fabuleuse de prime face» et classée dans la catégorie des «songes vains et inutiles»?⁷¹ C. Pickford a été le premier à émettre l'hypothèse d'un «ballon d'essai»⁷² à travers ce *Lancelot* abrégé qui aurait pu être suivi par la publication d'une version longue en cas de succès, comme pourrait le laisser entendre la fin de son prologue («cy apres quelque autre Histoire parvient jusques à moy, je t'en feray par»).⁷³ Mais l'imprimeur-libraire peut peut-être aussi vouloir tester un nouveau mode de lecture des textes de fiction, et notamment d'œuvres qui ne semblaient plus à la mode. Enfin, ne négligeons pas non plus l'influence possible du développement du genre des usuels à cette époque.⁷⁴

Cette édition, restée sans suite, n'a donc pas connu le succès escompté, mais elle a du moins l'intérêt de nous montrer l'évolution du goût des lecteurs en cette fin du XVI^e siècle. Benoît Rigaud se trouve à l'orée d'une nouvelle conception de la littérature, celle de la «Biblio-

⁷¹ Je reprends cette hypothèse à Taylor 2014: 211: «Rigaud therefore is in the vanguard of vernacular practice. Was he also, perhaps, hoping to present his *Lancelot* as sober history, rather than as the *songes vains et inutiles*, which was, as we saw conceded in his preface, the common conception of the Arthurian romances in general, by devising a more “academic” finding-aid? The fact that he advertises just this device on his title-page would suggest that, at the very least, and as was the case with much more academic volumes, he saw it as a potential marketing tool». Elle montre également que Rigaud limite, voire efface, la présence du merveilleux et le remplace par des effets de réel (par exemple, Lancelot peint ses amours avec Guenièvre sur les murs du château de Morgane grâce à des «outils requis à l'art de peinture») pour se conformer à ce style plus académique et sérieux (*ibi*: 212).

⁷² Voir Pickford 1970: 910-1.

⁷³ Notons que Rigaud avait déjà procédé ainsi avec son *Trésor des Amadis de Gaule* publié en 1571 avant l'impression du texte intégral (seize voll. de 1575 à 1576). De la même manière que le *Lancelot*, le *Trésor* est un abrégé de l'intégralité des *Amadis* mais à travers une sélection de passages qui constituent de véritables exercices de rhétorique (voir Réach-Ngô in c. s.), ce qui n'est pas le cas dans l'édition du *Lancelot*. L'édition *princeps* du *Trésor* date de 1559 à Paris par Étienne Groulleau et le texte a été réédité une quinzaine de fois jusqu'à la fin du XVI^e siècle (*Le tresor des douze livres d'amadis de Gaule, Assavoir les Harengues, Concions, Epistres, Complaintes, et autres choses les plus excellentes et dignes du lecteur François*).

⁷⁴ Sur le lien entre le genre éditorial des “Trésors” et la catégorie des usuels, voir Réach-Ngô 2014b.

thèque bleue» qui commence à se développer quelques années plus tard au début du XVII^e siècle.⁷⁵

Le parcours éditorial du *Lancelot* s'arrête donc après cette dernière tentative de Benoît Rigaud, bien loin des éditions luxueuses de la fin du XV^e siècle. Le support imprimé a été marqué par l'évolution des pratiques éditoriales sur plus d'un siècle et le passage entre Paris, où les imprimés montrent des filiations étroites les uns avec les autres, et Lyon où s'affiche une rupture violente à tous points de vue, même si l'imprimé de référence, celui élaboré par Vérard presque un siècle plus tôt, constitue une source directe mais dépassée pour la refonte lyonnaise. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir revivre la matière arthurienne⁷⁶ qui retombe, pour l'heure, dans les «ténèbres d'oubly». Le temps, l'évolution des goûts du public, les détracteurs auront finalement raison de cet incontournable roman arthurien, après une renaissance éditoriale flamboyante et un âge d'or qui l'a érigé en livre royal et en édition de référence. L'ultime étape lyonnaise transforme au plus profond ce texte jusque dans sa nature même, pour en donner une composition dans laquelle rien ne manque, mais où le principal fait défaut.

Gaëlle Burg
(Université de Bâle)

⁷⁵ Voir Oddos 1981: 159-68 qui relève les similitudes entre les pratiques éditoriales (notamment paratextuelles) de Benoît Rigaud et celles de la «Bibliothèque bleue» des frères Oudot. Il signale l'existence de ventes itinérantes d'éditions de l'imprimeur-libraire lyonnais. Voir également Mounier 2015.

⁷⁶ Voir Damian-Grint 2006.

RÉSUMÉ: *Lancelot du Lac* est le premier roman arthurien imprimé à la Renaissance. Dans sa première édition parue en 1488, qui réunit deux imprimeurs (Jean Le Bourgeois à Rouen et Jean Du Pré à Paris), un découpage et un prologue inédits sont ajoutés par le remanieur. Le texte sera réédité six fois par divers imprimeurs-libraires parisiens jusqu'en 1533. L'édition de luxe d'Antoine Vérard (1494), destinée au roi Charles VIII, présente d'importantes modifications effectuées dans un but commercial. Après une longue période d'accalmie qui signe le début du déclin de la vogue des romans de chevalerie médiévaux, Benoît Rigaud publie à Lyon, sous une forme considérablement abrégée, la dernière édition connue du *Lancelot* au XVI^e siècle (1591). Si elle ne présente que peu d'intérêt littéraire, elle apporte cependant des informations concernant les pratiques éditoriales et les goûts du lecteur de la fin du XVI^e siècle. De Paris à Lyon, entre renaissance et déclin, le parcours éditorial d'un incontournable roman arthurien.

MOTS-CLÉS: Lancelot, Antoine Vérard, roman arthurien, roman de chevalerie, Benoît Rigaud, réception, déclin.

ABSTRACT: *Lancelot du Lac* is the *editio princeps* of an Arthurian romance in Renaissance France. The first edition in 1488, which brings together two printers (Jean Le Bourgeois from Rouen and Jean Du Pré from Paris), offers original arrangement and prologue added by the compositor. The text will be published six times by various printers and booksellers in Paris until 1533. The luxurious edition from Antoine Vérard (1494) dedicated to King Charles VIII provides interesting transformations in commercial purposes. After a long time without edition, showing the beginning of chivalry literature's decline, Benoît Rigaud publish in Lyon, in a greatly abbreviated form, the last known edition of *Lancelot* in the XVIth century (1591). If it presents no literary interest, it provides nevertheless informations about editorial practices and reader's tastes from the end of Renaissance France. From Paris to Lyon, between renaissance and decline, the editorial evolution of a primary Arthurian romance.

KEYWORDS: Lancelot, Antoine Vérard, Arthurian romance, Chivalric Romance, Benoît Rigaud, reception, decline.

VALENTIN ET ORSON, DE PARIS À LYON

La vie littéraire des deux frères jumeaux Valentin et Orson, neveux du roi Pépin, débute en 1489 à Lyon, sous les presses de Jacques Maillet.¹ «Nobles seigneurs» selon l'incipit du volume (f. a2r), «vaillans chevaliers» selon le colophon (f. r8r). Leur biographie chevaleresque jouit d'une fortune certaine et prolongée, illustrée – si l'on s'en tient aux éditions dont au moins un exemplaire est connu et localisé – par deux incunables et douze éditions du XVI^e siècle, qui seront encore suivies par un nombre croissant d'impressions dans la «Bibliothèque Bleue» jusqu'au milieu du XIX^e siècle.²

L'histoire de cette réception mériterait une étude approfondie, analogue à celles dont ont fait l'objet *Robert le Diable*, *Ogier le Danois*, *Renaut de Montauban*, *Meliadus*.³ Notre propos est évidemment beaucoup plus modeste, s'agissant ici de proposer une histoire des débuts de *Valentin et Orson*, fondée sur deux incunables lyonnaises (Jacques Maillet, 1489; Jacques Arnoullet, 1495) et sur l'édition parisienne publiée par la Veuve de Jean Trepperel avec Jean Janot (s. a.);⁴ notre but ne sera que de vérifier si et dans quelle mesure ce passage de Lyon à Paris a impliqué des transformations significatives ou, au contraire, s'il s'est fait dans la continuité. Dans un tel cadre, quelques aspects seront privilégiés: organisation de la matière et mise en page au premier chef, quitte à élargir l'enquête à des questions textuelles, linguistiques et philologiques, qui

¹ Aucun manuscrit n'est connu; d'autres "mises en prose" ne sont transmises que par des éditions imprimées: *Robert le Diable* (Lyon, 1496), *Giglan* (deux éditions s. a.: Paris, ante 1521; Lyon, entre 1512 et 1524), *Guillaume de Palerne* (Paris, vers 1527), *Perceval le Gallois* (Paris, 1530), *Gerard d'Euphrate* (Paris, 1549). Pour *Valentin et Orson*, voir *infra*. Toutes mes citations sont tirées des éditions anciennes citées.

² La liste fournie par Schwam-Baird 2011: 531-4 a été révisée ultérieurement (voir Schwam-Baird 2014a et 2014b); les éditions lyonnaises du XVI^e siècle sont répertoriées par Schwam-Baird 2014c. Voir aussi Blom 2001.

³ Voir, dans l'ordre: Gaucher 2003; Poulain-Gautret 2005; Baudelle-Michels 2006; Wahlen 2010. L'ouvrage fondamental de Dickson 1929 étudie les versions "médiévales", en vers et en prose, de *Valentin et Orson*, et surtout leurs sources.

⁴ Comme l'a souligné Cappello 2010: 62, *Valentin et Orson* entre parmi les titres qui ont connu des rééditions parallèles Lyon / Paris, bien que décalées au début.

pourront nous en dire plus quant à l'attention (ou à la paresse) de ces premiers éditeurs, dont on affirme souvent un peu trop vite qu'ils ne sont guidés que par l'appât du gain et par le débit que pouvaient leur assurer des livres à succès.⁵

Récit hybride qui associe motifs romanesques, épiques, voire hagiographiques, difficilement classable selon les paramètres génériques modernes,⁶ cette version en prose de *Valentin et Orson* remonte sans doute à un poème en vers français perdu (du XIV^e siècle?) dont l'existence est attestée par les versions en d'autres langues qui font référence à une source française.⁷

L'histoire est connue. Bannie de la cour suite à une fausse accusation d'adultère, Bellissant, sœur de Pépin et épouse d'Alexandre empereur de Constantinople, accouche de deux jumeaux dans la forêt d'Orléans. Juste après, la mère et les deux enfants sont séparés: nourri par une ourse, d'où son nom, Orson grandit dans les bois tel un sauvage, couvert de poils et dépourvu de la parole, alors que son frère Valentin est élevé à la cour du roi de France sans y être reconnu; leur mère se réfugie quant à elle au Portugal chez le roi sarrasin Ferragu. Vaincu un jour par son frère, Orson est ramené lui aussi à la cour: leur identité ayant été révélée par une tête d'airain magique, les deux frères affronteront de nombreuses aventures, se battant contre des sarrasins, des géants, un dragon, et enfin contre les deux fils bâtards de Pépin et de la fausse Berthe. La réunion de la famille dispersée – vers la moitié du «roman» – ne met pourtant pas fin au récit.⁸ D'autres aventures suivent,

⁵ Dans la première partie de son article, Blom 2001 a amorcé une étude comparative du même genre, mais son sondage – qui n'avait pour but que d'introduire une étude plus vaste sur la réception de *Valentin et Orson* dans la «Bibliothèque Bleue» – s'appuyait essentiellement sur les titres et le format des éditions Maillet, Arnoullet, Trepperel-Janot.

⁶ Voir Dickson 1929: 266-8 («Table of the principal sources of *Valentin et Orson*»), et, en dernière analyse, Jeay 2001: 17-29.

⁷ C'est d'ailleurs sur le titre *Valentin und Namelos*, version en moyen bas-allemand de la première moitié du XV^e siècle, qu'a pu être calqué le titre présumé de cette rédaction française en vers, *Valentin et Sansnom*. D'autres rédactions, complètes ou fragmentaires, existent en moyen néerlandais (XIV^e siècle), en ancien suédois (XV^e siècle) et en moyen haut-allemand (XV^e siècle), puis en anglais, italien, islandais; voir Dickson 1929: 8-9.

⁸ Tout au moins dans la version en prose française; cette deuxième partie de l'histoire ne se lit en effet pas dans les autres versions anciennes conservées: voir Schwam-Baird 2014a.

d'où le merveilleux féérique n'est pas absent, notamment par l'intervention du magicien Pacolet avec son cheval volant en bois. Alexandre, déguisé en sarrasin, est enfin tué en bataille par son propre fils Valentin: désespéré, celui-ci vit encore quelque temps *incognito* dans sa propre maison, où il ne sera reconnu qu'après sa mort. Quant à Orson, après avoir régné quelques années encore, il terminera sa vie en ermite.

L'*editio princeps* de *Valentin et Orson* apparaît à Lyon. Daté du 30 mai 1489, cet incunable⁹ est le premier livre portant le nom de Jacques Maillet, actif de 1489 à 1502, puis libraire de 1506 à sa mort en 1515. Maillet publia d'autres œuvres narratives en français d'origine médiévale: *Fierabras* en juillet 1489, *Jason et Medée* et *Baudouin de Flandres* en 1491, le *Recueil des histoires troyennes* et la *Destruction de Jherusalem* en 1494.¹⁰ Il s'agit d'une édition en caractères gothiques, in-2, de cent trente-six feuillets non numérotés (a-r⁸), où le texte, distribué sur deux colonnes de trente-huit lignes, est orné de trente-neuf petits bois gravés; le frontispice, qui ne contient que le titre *Valentin et Orson*, est suivi, au verso, d'une gravure en pleine page représentant un roi à cheval. Le bref prologue qui introduit la table des titres (f. a2r-a4v) mérite d'être cité en entier:

Vous, princes et aultres seigneurs, qui prenés plaisir a lire tous livres, je vous veul racompter la vie des nobles seigneurs Valentin et Orson, nepveux du vaillant et redoubté roy Pepin jadis roy de France. Pour voir la declaration dudit livre plus amplement, lisé premierement ceste presente table, en laquelle on trouvera que ce present livre contient .lxxiiii. chapitres lesquelz parlent de plusieurs belles et diverses matieres, lesquelz pourront voir ceulx qui liront ce premier chapitre long a long (f. a2r).

Le colophon précise le nom de l'imprimeur et la date:

Cy finist l'ystoire des deux vaillans chevaliers Valentin et Orson, filz de l'empereur de Grece. Imprimé a Lyon le penultime jour du mois de may par Jaques Maillet, l'an mil quatre cens quatre vingtz et neuf (f. r8r).

⁹ Quatre exemplaires sont conservés: Paris, BNF; London, BL; New York, ML; Aberystwyth, NLW. Voir *CIBN*: n° V-6; *FB*: n° 50247; Bechtel 2010: n° V-2; *ISTC*: n° iv00011000; *USTC*: n° 71501. C'est sur cet incunable qu'est fondée l'édition de Schwam-Baird: dans sa liste, il porte le n° 1 (Schwam-Baird 2011: 531).

¹⁰ Les trois premiers sont imprimés avec les mêmes caractères. Voir Baudrier 1895-1921: XII, 436-62.

La deuxième édition lyonnaise est due à Jacques Arnoullet (1495):¹¹ fondateur de la célèbre famille d'imprimeurs-libraires, Jacques exerça de 1495 à 1504; outre *Valentin et Orson*, il publia deux éditions de la *Destruction de Jherusalem*, ca 1495 et 1504.¹² Il s'agit toujours d'un in-2 gothique, de quatre-vingt-seize feuillets non numérotés (a-q⁶); le texte, distribué sur deux colonnes de quarante-quatre lignes, est agrémenté de trente-neuf gravures sur bois; le frontispice est décoré par un grand L historié qui inaugure le titre, entouré d'un cadre orné de fleurs et d'animaux; le verso est entièrement occupé par la même gravure que l'*editio princeps*. À part quelques menues variantes, le "prologue" reproduit celui de Jacques Maillet et sert à introduire la table des titres (f. a2r-a3v). Le colophon comporte, outre les informations habituelles («Cy finist l'histoire des deux vaillans chevaliers Valentin et Orson, filz de l'empereur de Grece. Imprimé a Lyon sur le Rosne par Jaques Arnollet le .xxiii jour d'avril l'an mil.cccc.iiii.xx.et.xv») la marque de l'éditeur.¹³

Après une autre édition lyonnaise (Martin Havard, 1505)¹⁴ et une première édition parisienne (Michel Le Noir, [1515]),¹⁵ *Valentin et Orson* est publié à Paris par la Veuve de Jean Trepperel et Jean Janot, s. a. (entre 1511, date de la mort de Jean Trepperel, et vers 1519, date à laquelle Jean Janot s'installa pour son propre compte à l'enseigne Saint-Jean-Baptiste).¹⁶ Le livre est maintenant un in-4, de cent trente-quatre

¹¹ Un seul exemplaire connu: Chantilly, Musée Condé; FB: n° 50248; Bechtel 2010: n° V-3; ISTC: n° iv00011050; USTC: n° 95777. Il s'agit du n° 2 de la liste de Schwam-Baird 2011: 531.

¹² Voir Baudrier 1895-1921: X, 1-26. Le fils de Jacques, Olivier, publiera deux fois encore *Valentin et Orson*, en 1526 (in-2) et en 1539 (in-4), à longues lignes.

¹³ Deux chèvres tenant un écusson avec les initiales «I A»; au-dessus, un phylactère avec le nom «Jaques Arnollet». Voir Baudrier 1895-1921: X, 11; Polain 1926: 26.

¹⁴ Martin Havard fut actif de 1494 à 1507; son édition de *Valentin et Orson* est précisément datée du 20 mars 1505 (Baudrier 1895-1921: III, 99-110, 109; aucun exemplaire localisé); voir aussi Gültlingen 1993: 6, n° 4. Sur cet imprimeur, voir Dalbanne 1934: 13-21.

¹⁵ Bechtel 2010: n° V-5 ne signale aucun exemplaire; FB: n° 50250 renvoie à Aberystwyth, NLW; USTC: n° 49914, ajoute la cote Aberystwyth, NLW, b15-P3-(3): celle-ci correspond en réalité au *Jardin de plaisance* publié par le même Michel Le Noir vers 1515. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Michel Le Noir (mari de Jeanne Trepperel) et Jean Janot (mari de Macée Trepperel) étaient beaux-frères.

¹⁶ Un seul exemplaire connu: München, Bayerische Staatsbibliothek, numérisé. FB: n° 50251; USTC: n° 38026 (ce catalogue date erronément cette édition à l'année 1525, sans doute sur la base du chiffre «xxv» qui apparaît sur le frontispice et qui indique en réalité le nombre des cahiers); édition non répertoriée par Bechtel. Elle porte

feuillet (la lacune d'un cahier entre les feuillets Z8v et AA1r, dans le seul exemplaire conservé, nous prive des chapitres 63 à 68 et du début du chapitre 69). La page de titre présente un intitulé plus long, qui englobe la dernière partie de l'*incipit* des éditions précédentes:

*L'Histoire des deux nobles et vaillans chevaliers Valentin et Orson, enfans de l'empereur de Grece et nepveux au treschrestien roy de France Pepin, contenant .LXXIII. chapitres, lesquelz parlent de plusieurs et diverses matieres, lesquelles vous pourrés veoir par la table sequente.*¹⁷

Le bois gravé qui occupe le reste de la page – dont la cassure en haut à droite dénonce l'ancienneté et l'usure – avait été exécuté pour Jean Trepperel vers 1500 pour illustrer le *Chevalier delibéré* d'Olivier de La Marche.¹⁸ Cette édition parisienne comprend toujours le même prologue et la même table des titres (f. A2r-A4r);¹⁹ elle est la seule de notre petit corpus à introduire un *incipit* juste avant le premier chapitre:

Cy commence l'histoire des deux vaillans chevaliers Valentin et Orson, filz de l'empereur de Grece et nepveux du tresvaillant et redoubté roy Pepin jadis roy de France (f. B1r).

le n° 5 dans la liste de Schwam-Baird 2011: 531. Sur les Trepperel, voir Rambaud 2007; selon Rambaud toujours, la Veuve Trepperel et Jean Janot associés ont publié au moins cent soixante-quinze éditions (Rambaud 2006: 122, n. 4). Sur Jean Janot, voir Runnals 2000; *Valentin et Orson* n'apparaît pas dans la liste de cent cinquante-neuf titres publiée par Runnals 2000: 842-50.

¹⁷ Dans les éditions successives, le titre tendra à se développer encore: *L'Histoire des deux nobles et vaillans chevaliers Valentin et Orson, fils de l'empereur de Grece et neveux au tres-chrestien roy de France Pepin. Contenant LXXIII chapitres, lesquels parlent de plusieurs et diverses matieres, tresplaisantes et recreatives* (Lyon, Pierre Rigaud, 1605) [Paris, BNF, Rés. Y2-1321]; *L'Histoire de Valentin et Orson, tres-hardis, tres-nobles et tres-vaillans chevaliers, fils de l'empereur de Grece et neveux du tres-vaillant et tres-chretien roi de France Pepin. Contenant diverses matieres, comme vous pouvez veoir cy-aprés* (Troyes, Veuve de Jacques Oudot, 1723) [Paris, BNF, 4-Y2-6016].

¹⁸ Je dois cette information, ainsi que celles réunies dans la note qui suit, à Mme Stéphanie Rambaud (Bibliothèque Nationale de France), que je remercie très vivement pour sa gentillesse.

¹⁹ Au verso du f. A4, un autre bois gravé de réemploi montre une troupe armée à cheval menée par un chevalier: S. Rambaud l'a retrouvé sur la page de titre de *Galien Rethoré* (Veuve Trepperel-Janot, 1521), *Artus de Bretagne* (Veuve Trepperel, s. a.), *Conquête de Trebisonde* (pour Jean II Trepperel, s. a.), *Mangis* (pour Jean II Trepperel, 1527) et encore à l'intérieur de *Berinus* (Veuve Trepperel, 1525?).

Le colophon ne comporte pas de date:

Cy finist l'histoire des deux preux et vaillans chevaliers Valentin et Orson, filz de l'empereur de Grece. Nouvellement imprimé a Paris par la veufve feu Jehan Trepperel et Jehan Jehannot imprimeur et libraire juré en l'université de Paris, demeurant en la rue Neufve Nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France (f. AA8r).

1. L'ORGANISATION DE LA MATIÈRE: QUESTIONS DE MISE EN PAGE

Apparemment, rien ne différencie les trois versions de *Valentin et Orson* qui nous intéressent quant à la structure du texte: comme l'annonce la Table, la matière est répartie en soixante-quatorze chapitres numérotés, dont la longueur varie très sensiblement de moins de deux colonnes (chapitre 60) jusqu'à vingt-huit (chapitre 19), la moyenne équivalant à environ sept colonnes;²⁰ deux subdivisions ultérieures se situent à l'intérieur des chapitres

- 10 (Maillet, f. c3v; Arnoullet, f. c2v; Trepperel–Janot, f. d4v): non seulement on y observe un alinéa et une lettre d'attente (Maillet) ou une grande capitale (Arnoullet, Trepperel–Janot), mais la fracture est confirmée sur le plan linguistique. De fait, la phrase précédant la lettrine se clôt sur une annonce («[...] laquelle chose il fit, *comme ci après il est declairé plus au long*»), ce qui est fréquent en fin de chapitre, alors que la phrase suivante s'ouvre par une proposition temporelle d'aspect achevé («¶Aprés que le roy Pepin eut assiegé la cité de Romme [...]»), structure qui caractérise les reprises narratives en ouverture de chapitre. On remarquera encore que ce chapitre 10 compte au total quatorze colonnes, et que la lettrine se situe vers le milieu de ce fragment (6 colonnes + 8).

- 61 (Maillet, f. q2r; Arnoullet, f. p2v; Trepperel–Janot, f. Z7r); dans ce cas encore, on relève une lettre d'attente (Maillet) et une grande capitale (Arnoullet, Trepperel–Janot) que précède l'annonce d'une rupture narrative, proche du procédé de l'entrelacement: «*Sy me veul de luy traire et parler du roy Pepin qui en France est alé pour sa femme secourir et sa terre deffendre. Pourtant que le roy Artus de Bretaigne oÿt dire et racompter que le roy Pepin et les douze pers de France avoient esté prins en Hierusalem [...]*».

²⁰ En gros, les chapitres deviennent sensiblement plus courts à partir de la moitié du récit (chapitre 36). Les décomptes ont été faits sur la base de l'incunable Maillet. Les citations qui suivent sont aussi tirées de cette édition, les deux autres ne présentant ici que des variantes formelles, négligeables pour notre discours.

Dans ce cas, la répartition de la matière est nettement moins équilibrée: le chapitre compte au total neuf colonnes, que la lettrine divise en deux fragments de 7 + 2.²¹

Nous pouvons vraisemblablement imaginer que dans un hypothétique manuscrit source, ou dans le roman “original”, le récit de *Valentin et Orson* comptait deux chapitres de plus: néanmoins, aucun des trois éditeurs en cause n’a osé – malgré la présence de plusieurs signaux convergents – en tirer les conséquences et reconstruire les deux titres manquants.

Venons-en aux bois gravés. Pour ce qui concerne les deux éditions lyonnaises, elles partagent la plupart des gravures; trente-deux chapitres sur trente-neuf sont ainsi inaugurés par la même image (3, 4, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 43, 45, 46, 52, 62, 64, 66, 69, 74), ce qui prouve incontestablement le passage du matériau iconographique d’un atelier à l’autre. Cela n’exclut pas quelques différences: par exemple, les chapitres 12, 14 et 49 sont illustrés uniquement par Maillet, les chapitres 11, 13 et 25 par Arnouillet seulement. Dans d’autres cas encore, même en présence d’un sujet identique, la réalisation est différente; il en va ainsi pour la scène de mariage qui inaugure le premier chapitre (Maillet, f. a5r; Arnouillet, f. a3v): malgré une ressemblance frappante – tant pour le cadre que pour la disposition des personnages, leurs habits, leurs mouvements –, il s’agit indubitablement de deux bois différents).

L’édition parisienne, qui ne compte que vingt-trois illustrations en l’état actuel,²² se différencie aussi des deux premières par leur distribution: cinq chapitres (36, 41, 42, 53, 60) s’y trouvent pourvus d’une gravure, qui ne le sont pas dans les deux autres. Nous constaterons sans surprise qu’au-delà de quelques rares récurrences thématiques (ainsi

²¹ L’édition Trepperel–Janot présente une lettrine de plus à l’intérieur du chapitre 6, qui ne semble cependant se justifier ni sur le plan narratif ni sur le plan linguistique: «[...] et en icelluy chasteau demouroit ung geant si grant, si horrible et si puissant que nul cheval tant fust fort ne le pouoit soubstenir. Il avoit nom Ferragus. // ¶Or advint que celluy Ferragus saillit dehors du chasteau [...]»; conséquence de cette interruption, la reprise du nom («celluy Ferragus») là où les deux éditions lyonnaises peuvent garder un pronom: «Or avint qu’il saillit hors du chasteau [...]».

²² Chapitres 1, 7, 15, 16, 19, 20, 25, 26, 27, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 53, 55, 58, 60: les gravures aux chapitres 15 et 16, plus grandes que les autres, occupent une colonne et demie.

pour la scène de mariage que l'on vient d'évoquer, ou pour l'image du messager agenouillé devant un noble au chapitre 15, ou encore pour les personnages dans un bateau au chapitre 55), l'édition Trepperel–Janot ne partage aucun bois avec les éditions Maillet et Arnoullet.

Quant aux sujets, s'il est hors de doute qu'il s'agit dans la plupart des cas – toutes éditions confondues – de bois de réemploi, il faut admettre que souvent ceux-ci gardent un rapport avec le texte, et que leur choix repose sur une certaine attention à la matière du chapitre concerné. Quelques exemples suffiront.

Pour ce qui est de l'incunable de Maillet, la gravure qui introduit le chapitre 3 (f. a7r), où l'archevêque de Constantinople dénonce à l'empereur la prétendue infidélité de Bellissant, met en scène un roi couronné et un ecclésiastique: s'il est vrai que tous les deux sont représentés un livre ouvert entre les mains – ce qui n'a pas de rapport avec le récit –, l'image n'est pas tout à fait étrangère au texte, où le dialogue entre les deux personnages occupe toute la première partie du chapitre.²³ Même constat pour le chapitre 4 (f. b1v), dont le bois gravé montre un jeune noble à cheval, un faucon sur le poing: s'il n'est nulle part question ici d'une partie de chasse, il est pourtant vrai que le même archevêque, se proposant de partir *incognito* de Constantinople, «se mist en habit de chevalier et monta a cheval pour suivyr Bellissant qui estoit banny» (titre du chapitre 4, ce qui correspond au début du texte: «il [l'archevêque] laisa son rochet et amusce et comme irregulier et apostat a sainte son spee et monte a cheval», f. b1r).

Si une même gravure apparaît plus d'une fois, c'est donc qu'un sujet analogue se représente au cours de la narration; il en va ainsi, par exemple, pour les duels, un même bois pouvant illustrer celui qui oppose le marchand et l'archevêque (ch. 9, f. b7v) ou Orson et le Verd Chevalier (ch. 20, f. f2r); un messager à genoux devant un personnage couronné peut également introduire le ch. 8 (où en effet il est question d'un message envoyé à Pépin par l'empereur de Grèce, f. b6v), le ch. 24 (où le magicien Pacolet apporte au roi du Portugal des nouvelles de Valentin, f. g7r), et encore le ch. 40 (où Valentin est envoyé en qualité de messager au roi d'Inde par Lucar, f. m7r).²⁴

²³ Le même bois est utilisé au chapitre 61 (f. p8r): dans ce cas, le personnage couronné pourrait bien représenter le roi d'Inde et le clerc Valentin déguisé en médecin.

²⁴ Autres cas analogues: le voyage de Pépin de Constantinople vers la France (ch. 10, f. c2r) ou son retour en Grèce (ch. 22, f. g1r) sont illustrés par la même image;

Dans l'édition Trepperel–Janot, la pratique du réemploi est poussée bien plus loin, une même gravure pouvant revenir deux fois (ch. 7, f. C1v et ch. 25, f. M5r: deux personnages debout devant un pavillon, un autre à cheval, deux tours sur le fond; ch. 27, f. N2v et ch. 39, f. S7v: un homme et une femme couronnés, un lion à leurs pieds, reçoivent un messenger, gens armés sur la droite), quatre fois (ch. 20, 37, 45, 58: un cavalier portant une tête décapitée sur un pic), voire cinq (ch. 26, f. I4r; ch. 29, f. O3v; ch. 32, f. P8r; ch. 40, f. T1r; ch. 42, f. T4r: une dame et des gens armés dans un campement). On s'en doute bien, dans tous ces cas, les liens entre iconographie et texte s'atténuent jusqu'à disparaître complètement.

Malgré d'importants traits communs (texte sur deux colonnes, caractères gothiques), chacune de nos trois éditions présente des caractères propres quant à la mise en page, qui influent considérablement sur la perception des unités de lecture:

- sauf contrainte majeure, Maillet isole les titres de chapitre par de doubles interlignes, les caractères demeurant les mêmes; ainsi, même en l'absence de bois gravés et de letrines (qui n'ont pas été exécutées, tout au moins dans l'exemplaire de la BNF), le début de chaque fragment textuel demeure visible: ch. 31, f. k3r; ch. 36, f. m2r.
- cette visibilité s'améliore considérablement chez Jacques Arnoullet, qui utilise une police plus grande pour les titres de chapitre, les fait précéder par un crochet, et les isole systématiquement: ch. 31, f. i6v; ch. 36, f. l5r.²⁵
- choisissant une mise en page bien plus compacte, Trepperel–Janot n'adoptent ni double interligne ni changement de police; seuls les crochets

une seule gravure suffit pour mettre en scène des batailles entre chrétiens et païens: ch. 32 (f. k5v) et 58 (f. p6r).

²⁵ Particulièrement soigné pour ce qui concerne aussi la ponctuation, l'incunable de Jacques Arnoullet fait un usage cohérent des crochets alinéaires même à l'intérieur du texte, où ceux-ci signalent assez régulièrement les interventions du narrateur: ff. a3v «¶Or est vray que [...]», a6v «¶Si vous laisseray a parler de eux [...]», b2r «¶Je vous laisseray a parler d'elle [...]», b3r «¶Je laisseray a parler d'eulx [...]», b3v «¶Si vous en laisse a parler [...]», «¶En icelle foire fut present le marchant dont j'ay faite mencion devant»; ou la reprise de la narration: f. b4r «[...] comme vous orrés. ¶L'archevesque fit presenter le marchant au palais [...]» et ainsi de suite; ou encore certaines répliques de dialogue: ff. a4v «¶Ha! faulx desloyal et irregulier [...]», b4r «¶Treshault et excellent prince [...] ¶Marchant, dist l'empere<u>r [...]». Rien de comparable ni chez Maillet, ni chez Trepperel–Janot.

alinéaires, éventuellement le retrait, permettent alors de repérer les titres: ch. 31 (avec erreur dans la numérotation: «xxviii»), f. P5v; ch. 36 (illustré), f. S4r.

2. LE TEXTE: TITRES DE CHAPITRE ET ORGANISATION DE LA MATIÈRE

Plutôt qu'une collation systématique de nos trois éditions – travail énorme et fastidieux, vu l'ampleur du texte – nous proposerons ici, d'abord, une analyse des titres de chapitre et de leur articulation, dans le but de vérifier l'éventuelle évolution du texte (à Lyon déjà? entre Lyon et Paris?); deuxièmement, un examen de quelques fautes dans l'incunable de Maillet et leur sort dans les deux éditions postérieures: il s'agit en effet soit de confirmer la vision traditionnelle, qui veut que la transmission d'un texte comporte nécessairement un amoindrissement de sa qualité, soit de l'infirmier.²⁶ Corollairement, cette analyse nous permettra de discuter la validité du choix du texte de base pour une édition critique fondé sur le seul critère de l'ancienneté du témoin, en l'occurrence l'*editio princeps* de Jacques Maillet.²⁷

Les titres-résumés de *Valentin et Orson* respectent tous la structure verbale:²⁸ *Comment* + SVC, éventuellement double. Si le premier incunable

²⁶ Ce n'est que pour simplifier notre exposé que nous attribuerons à la Veuve Trepperel et Jean Janot la responsabilité des modifications que nous relèverons dans leur édition par rapport aux deux éditions lyonnaises: cela ne tient en réalité qu'au caractère incomplet de notre documentation, vu le manque d'exemplaires pour les imprimés de Martin Havard et de Michel Le Noir; il nous est par ailleurs impossible d'exclure que d'autres maillons de la chaîne, inconnus de nous, aient existé, par lesquels se serait fait le passage du texte de Lyon à Paris.

²⁷ Une telle question surprendra les médiévistes et, plus en général, les philologues formés à la méthode lachmanienne; si elle mérite d'être posée, c'est qu'une tendance dangereuse semble se mettre en place ces dernières années, qui consisterait à fonder l'édition d'un texte imprimé aux XV^e-XVI^e siècles sur son *editio princeps* sans même se poser la question, et, pire, sans même interroger les témoins postérieurs comme textes de contrôle: c'est ce qui s'est produit, de fait, dans l'édition Schwambaird de *Valentin et Orson*, où l'éditrice n'a corrigé son texte-base (Maillet) que très parcimonieusement et toujours par conjecture, alors que l'édition Arnoullet aurait pu lui fournir – comme nous le verrons – la solution à de nombreux problèmes textuels.

²⁸ Seule exception, l'intitulé du ch. 6, qui assume la forme nominale de dérivation latine: «De Pourse qui emporta ung des enfans de Bellissant parmi le bois» (Maillet,

présente deux irrégularités (dans le premier cas, il s'agit manifestement d'un accident mécanique), Arnoullet intervient pour les supprimer:

- ch. 7: «<Comment> par le conseil mauvais de l'archevesque furent elevé plusieurs nouvelles coustumes en la cité de Constantinople, et comment la trahison fut cogneue» (ff. b4v-b5r; Schwam-Baird 2011: 48, conserve la leçon de Maillet; l'adverbe est intégré par Arnoullet, f. b3v; *idem* chez Trepperel–Janot, f. c1v);
- ch. 70: «Pour racompter comment Valentin en grant doleur de son corps acheva et parfit sa penita<n>ce pour son pere lequel il avoit occys» (f. r1v; Schwam-Baird 2011: 502, conserve la leçon de Maillet; «Pour racompter» est supprimé par Arnoullet, f. q2r; *idem* chez Trepperel–Janot, f. AA1v).

Souvent, la forme des titres – abrégée ou amplifiée par Arnoullet (Trepperel–Janot conservant d'habitude la version de celui-ci) – est très clairement déterminée par des contraintes matérielles:

- ch. 20: «Comment Valentin par la grace de Dieu s'avisa d'envoyer le lendemain au matin Orson pour combatre au Verd Chevalier, et comment ledit Orson le vainquist et conquesta comme vous orés» (Maillet, f. f2r). L'imprimeur se doit d'occuper le plus de lignes possible en bas de la colonne (c'est d'ailleurs pour cette raison que les trois premières lignes de ce chapitre se trouvent ici, plutôt qu'après le bois gravé, comme il serait habituel): l'annonce «comme vous orés» est rare dans un titre, et reflète sans doute un effort pour l'allonger. Chez Arnoullet on constate une nécessité contraire (f. e6v): situé au milieu de la colonne, il faut que le titre (imprimé comme on l'a dit en caractère plus gros) occupe le moins de lignes possibles, devant être suivi d'un bois gravé, puis de la lettrine (4 lignes) qui inaugure le texte. Nous tenons sans doute là les raisons qui ont déterminé l'écourtement du titre, réduit aux informations essentielles: «Comment Valentin par la grace de Dieu s'avisa d'envoyer l'endemain Orson combatre au Verd Chevalier» [Trepperel–Janot présente ce même intitulé, en intégrant «*son frere Orson*», f. I4r];
- ch. 32: «Comment les crestiens pour avoir des vivres saillirent de Constantinoble, et comment Valentin et le Verd Chevalier furent prins par les sarrasins» (Maillet, f. k5r, en fin de colonne), Arnoullet ajoutant: «[...] par les sarrazins *et payens*»; ce redoublement ne se comprendrait pas sans

f. b4r); Arnoullet et Trepperel–Janot suppriment le complément de lieu (Arnoullet, f. b3r; Trepperel–Janot, f. b8v).

avoir recours à la page imprimée (f. k2r), où la dernière syllabe de «sarrazins» aurait seule occupé la dernière ligne du titre;

- ch. 69: «Comment Valentin print congé de la belle Esclarmonde pour aler a Romme pardevers le pape pour son peché confesser» (Maillet, f. q8v). La seconde partie du titre est ainsi abrégée par Arnoullet (puis par Trepperel–Janot, f. AA1v): «pour aler a Romme son peché confesser» (f. q1r), ce qui s’explique facilement en tenant compte de la nécessité de sauvegarder les trois / quatre lignes en fin de colonne pour la lettrine qui marque le début du chapitre.

Tout cela confirme encore, si besoin était, l’intérêt que l’on aurait à étayer toute analyse textuelle par la prise en compte des aspects matériels de la transmission des textes, même pour les imprimés, comme cela se fait de plus en plus régulièrement pour les manuscrits.

Ailleurs, les modifications introduites par Arnoullet, et maintenues par Trepperel–Janot, semblent dictées par un désir de sobriété et de clarté (je souligne les mots supprimés):

- ch. 44: «Comment le roy Lucar fist tant que le roy Brandiffer sy demoura avec luy devant la cité d’Inde et envoya en Angorie le chevalier Valentin [Arnoullet, Trepperel–Janot: le noble V.] acompañné de cent mille combatans contre le roy Pepin de France son oncle» (Maillet, f. n5v; Arnoullet, f. n1r; Trepperel–Janot, f. V3v);
- ch. 54: «Comment Brandiffer emmena a Chastelfort [Arnoullet: en Chasteaufort; Trepperel–Janot: au Chasteaufort] les .xii. pers de France et les fit emprisonner en moult diverses et dures prisons» (Maillet, f. p2v; Arnoullet, f. o4r; Trepperel–Janot, f. Y4r);
- ch. 12: «Comment Valentin partit d’Orleans pour aler combatre a Orson son frere dedans la forest, comme vous p<o>urrez ouyr» (Maillet, f. c5v); ici Arnoullet reformule entièrement le titre: «Comment Valentin conquist Ourson son frere dedens la forest d’Orleans, comme vous orrés» (f. c5v; même intitulé chez Trepperel–Janot, f. f1r); sa phrase apparaît à la fois plus concise sur le plan formel (on passe de deux verbes, «partit [...] pour aler combatre», à un seul, «conquist») et plus complète sur le plan du contenu (le résultat du combat étant anticipé par le verbe «conquerre»);

sinon par la volonté de corriger des formulations ambiguës:

- ch. 11: «Comment Hauffroy et Henry eurent envie sur Valentin pour la grant amour de quoy l'empereur roy de France l'aimoit comme il luy estoit tenu» (Maillet, f. c5v); non seulement Arnoullet modifie en l'abrégant la seconde partie de la phrase («de quoy le roy l'aymoit», f. c4r; *idem* dans Trepperel–Janot, f. E3r), mais transforme «l'empereur roy» en «de roy», ce qui ôte toute possibilité de confusion entre Pépin, roi de France, et Alexandre, empereur de Constantinople, respectivement oncle et père de Valentin.

La division de la matière en chapitres impose le recours à des structures formelles sur lesquelles s'appuie la conclusion – ou, mieux, la suspension – de la narration et sa reprise après l'interruption visuelle et conceptuelle représentée par le titre (éventuellement aussi par l'image). Se mettent ainsi en jeu, dès la prose narrative, des formes d'articulation qui portent soit sur l'annonce de ce qui adviendra (clôture de chapitre), soit sur le rappel de ce qui vient de se produire plus ou moins loin dans le texte (ouverture de chapitre). L'examen de ces lieux névralgiques pourra sans doute apporter quelque chose sur l'évolution de notre roman dans ses premières éditions.

Dans l'ensemble, pour ce qui est de la partition du texte, on ne relève pas de différence majeure entre les trois éditions en cause. Comme nous l'avons déjà dit, le nombre des chapitres (74) ne varie pas de l'une à l'autre; il est donc assez surprenant de constater que dans deux cas le passage d'un chapitre à l'autre est déplacé dans Trepperel–Janot:

Chapitre 58

Maillet	Arnoullet	Veuve Trepperel–Janot
[58] <i>Comment Valentin et le duc Millon d'Angler saillirent de Angorie sur l'ost des payens, et comment les payens si perdirent la bataille.</i>	[si <i>mq</i>] la b. et furent desconfitz.	
Tantost que Millon d'Angler fut avec Valentin pardedens Angorie, ilz ne firent pas grant sejour, mais ordonnerent leurs batailles, et a cinquante mil hommes saillirent de la cité, bannieres et estandars des-	[de la cité <i>mq</i>]	T. que le duc M. [Angorie <i>mq</i>] [de la cité <i>mq</i>]

<p>ployerent et mirent au vent; et quant Brandiffer en oÿt les nouvelles, il fist tromp- pettes et clarons moult haultement sonner et ses batailles ordonna jusques a .xxiiii.; et quant elles furent ordonnees, le roy Brandif- fer desmarcha acompaigné de .xiiii. roys, tous tenans de luy, et les crestiens appro- cherent pour frapper de- dens: mais tant estoyent es- pés et drus renges qu'i n'y peurent entrer.</p>	<p>[et mirent au vent <i>mq</i>] [en <i>mq</i>] [moult haultement <i>mq</i>] [le roy <i>mq</i>] [drus <i>mq</i>] qu'ilz</p>	<p>[et mirent au vent <i>mq</i>] [en <i>mq</i>] [moult haultement <i>mq</i>] [le roy <i>mq</i>] de .xxiiii. roys tant estoit espés que ilz [58] <i>Comment Valentin et le duc Millon d'Angler saillirent d'Angorie sur l'ost des payens, et comment les payens perdirent la bataille et furent desconfitz.</i></p>
<p>Lors Valentin frappa dedens et mis<t> en son poing la lance et s'escrya haultement: «Crestiens, prenez couraige! Soyez tous joyeux (joyaulx)!» Et lors commença fiere ba- taille auprès de l'estandart de Brandiffer [...] (f. p6r)</p>	<p>[frappa dedens et <i>mq</i>] mist la lance en son poing et cria h. [Soyez tous j. <i>mq</i>] dure b. (f. o6r)</p>	<p>Lors V. en son poing mist la lance et cria [Soyez tous j. <i>mq</i>] dure b. (f. Z3r-v)</p>

Les variantes relevées dans ce passage confirment qu'une première évolution du texte se situe déjà entre le premier incunable et l'édition Arnoullet, et que c'est sa version qui est passée dans les éditions ultérieures, en prenant à un moment donné la route vers Paris. D'autre part, la rupture entre le chapitre 57 et le chapitre 58 apparaît beaucoup plus logique chez Maillet / Arnoullet, puisqu'elle se situe entre la fin d'un épisode (un échange de prisonniers) et l'organisation d'une nouvelle attaque, alors que dans Trepperel–Janot elle prend place au beau milieu de la mêlée.

Chapitre 69

Maillet [titre du chapitre 69]	Arnoullet	Veuve Trepperel–Janot [lacune d’un cahier]
Valentin, qui pour la mort de son pere nuyt et jour larmoioit, par ung matin appella la belle Esclarmonde et lui a dit: «M’amie, entendez ma rayson: vous sçavez que devant Angorie j’ay tué mon pere piteusement, dont nulle confession je n’ay faicte; si suis deliberé de m’en aler a Romme mes pechez confesser et au Saint Pere demander penitance. Saluez moy ma mere et mon frere Orson, lequel au bout de .xv. jours vous l’irez veoir et non plus tost, et luy baillez cestuy brefvet et a nulle aultre personne ne le monstrez». Moulz tendrement ploura la dame pour Valentin, tant que les larmes luy couroient sur sa face.	[par <i>mq</i>] [la belle <i>mq</i>] et luy dist [M’amie <i>mq</i>] j’ay mon pere piteusement tué je n’en ay f. m’en aler au pape mes p. S. par moy [l’ <i>mq</i>] ce b. [pour V. <i>mq</i>] sur la f.	l’amour de [par <i>mq</i>] [la belle <i>mq</i>] et luy dist [M’amie <i>mq</i>] vous s. bien que d. A. j’ay mon pere piteusement tué m’en aller au pape mes p. S. pour moy vous les yrez ce b. [pour V. <i>mq</i>] sur sa plaisante face.
		[69] <i>Comment Valentin print congé de la belle Esclarmonde pour aller en la cyté de Romme son peché confesser.</i>
«Taisez vous, dist le chevalier, et pour moy ne plourez plus, mais me baillez l’aneau de quoy je vous ay espousee.» La dame tantost luy bailla et il en fist deux parties, dont il en garda l’une et l’autre l’a baillée a la dame en luy disant [...]» (f. q8v-r1r)	dist Valentin je vous espousay b. duquel il f. et l’autre bailla (f. q1r-v)	Valentin adonc luy dist: «Taysez vous, et pour moy [...]» je vous espousay b. duquel il f. et l’autre bailla (f. AA1r-v)

Ce fragment s'avère plus intéressant. Ici encore, l'interruption apparaît plus logique dans les deux premiers imprimés, qui séparent la rencontre des époux et l'adieu de Valentin à Esclarmonde du débat sur le droit des deux frères à régner sur l'empire, objet du ch. 68; au contraire, sans égard au titre, qui signale justement l'objet de ce nouveau dialogue, Trepperel–Janot l'interrompt de façon incongrue, ce qui impose la reprise du nom du locuteur en ouverture de la phrase plutôt qu'en incise.²⁹

3. FAUTES

L'incunable de Jacques Maillet n'est évidemment pas exempt d'imperfections: on y relève des fautes d'impression, bien sûr, mais aussi des erreurs plus importantes, qui risquent d'entraver la compréhension de certains passages.³⁰

Lacunes

(f. b4r) [Orson dans la forêt]: «Si fut l'enfant pour cause de la nutrition de l'ourse tant (*tout* Arnoullet) velu ainsi comme une beste sauvage; si se prist a cheminer parmy le bois et devint grant en peu de temps et commença a frapper les aultres <*bestes* Arnoullet> de la forez tant que toutes le doubtoient et fuioient devant luy. Car si terrible estoit qu'il ne craingnoit <*ne avoit* Arnoullet> de riens paour» (Schwam-Baird 2011: 46, n'intervient pas).

(f. i3v) [gratitude de Valentin à l'égard de Pépin]: «sont des biens et des graces <*a* Arnoullet> mon oncle le roy Pepin, qui comme son enfant sans de moy avoir cognoissance l'a <*Dieu* Arnoullet> de clareté remply et de grace divine inspiré <*qu'il* Arnoullet> m'a doucement nourry»³¹ (Schwam-Baird 2011: 256, transcrit «la de clareté» sans aucune autre remarque).

²⁹ On observera aussi que la variante introduite par Arnoullet dans une réplique de Valentin («[...] si suis deliberé de m'en aler *au pape* mes pechez confesser et au *Sainct Pere* demander penitance...»), reprise par Trepperel–Janot, crée une redondance tout à fait déplacée, dans la mesure où le «pape» et le «Sainct Père» semblent renvoyer à deux instances différentes.

³⁰ Sauf indication contraire, Trepperel–Janot contient la même rédaction qu'Arnoullet; seules les variantes concernant des fautes, dans une édition ou dans l'autre, seront prises en compte ici.

³¹ Trepperel–Janot introduit des fautes dans le texte d'Arnoullet: «*le* Dieu de clareté remply et de grace divine *inspirem*» (f. O2r).

(f. o7r) [conseils du magicien Pacolet à Valentin]: «Sire chevalier Valentin, je vous <prîe Arnouillet> que nous departons de icy, car trop longuement (*longuement* mq Arnouillet) y sommes: jamais ce chasteau par nul (*par nul* mq Arnouillet) ne peult estre prins”. <Lors Arnouillet> Ilz ont frappé des espérons et sont retournez vers la mer» (Schwam-Baird 2011: 426, corrige *je vous* > *je veul*: un coup d’œil à l’éd. Arnouillet lui aurait offert une solution plus sûre et plus appropriée à la situation).³²

Répétition de mots

(f. c5v) [bataille]: «Mais Valentin en grant hardiesse frappa son cheval et de l’espee d’armes fit si grant vaillance que tous les payens passa et plusieurs en passa et occist (*plusieurs a navré et occis* Arnouillet; *navrez et mys a mort* Trepperel–Janot)» (Schwam-Baird 2011: 82, n’intervient pas).

Erreur de transcription (*sous* > *dessous*)

(f. d2r) [comportement sauvage d’Orson à la cour]: «dont se leva Orson comme tout effroyé et print ung gros tison qui ou feu estoit et courut vers la porte et donna si grant coup enco<n>tre la porte que toute *la porte* (*la p. om.* Arnouillet; *tout* Trepperel–Janot) en retentist. Et Valentin se print *dessous* rîre (*a soubrîre* Arnouillet)» (Schwam-Baird 2011: 100, corrige *de soustrîre*).

Erreur d’interprétation d’une abréviation

(f. f4r) [promesse de conversion du Vert Chevalier]: «de ceste heure je rennye et renonce du tout et delaisse les faulx dieux, et prens pour le demourant de ma vie pour maistre et *servir* (*seigneur* Arnouillet) le vray Dieu auquel vous avez creance, et en celle foy veul vivre et mourir» (Schwam-Baird 2011: 166, conserve la leçon de Maillet; dans la traduction en regard elle simplifie: «as my master»).

Confusion de formes proches

(f. p2v) [Pépin révèle à Esclarmonde que Valentin n’a jamais cessé de la chercher]: «Mais s’i plaist a Dieu de brief [Valentin] aura de vous nouvelles, et en joye et en soulas vous assemblerez ensemble. A ces motz *se pensa* (*se pasma* Arnouillet) la dame, et Pepin *le* (*la* Arnouillet) laissa pour retourner vers le roy d’Inde lequel a la table estoit» (Schwam-Baird 2011: 440, conserve la leçon «se pensa», qu’elle traduit «the lady grew calmer»).

³² Un autre exemple d’une correction mal venue se relève au f. q3v de Maillet: «et je sçay *par esperance* que [...]»; Schwam-Baird 2011: 478, corrige «par esperimance», en citant à l’appui Godefroy, alors qu’Arnouillet donne tout simplement «par esperience», f. p4r.

Cumul: lacune, confusion de formes proches (*tiré / trahi*), mauvaise interprétation d'une abréviation (*e* avec *titulus* pouvant abrégé tant *en* que *est*)

(f. e7r) [duel entre Orson et le Vert Chevalier]: «Mais combien que [Orson] sur luy <*eust* Arnoullet> assez puissance, nul mal pour l'eure presente ne luy voulut faire [...]. Non pourtant le Verd Chevalier reputa ce fait pour trop grant outrage et dist tout en hault devant toute la compaignie: “Seigneurs, cestuy homme sauvage m’a *tiré* (*trahi* Arnoullet) et deceu, car a moy *en* (*il est* Arnoullet) venu sans parler aulcunement ne dire mot’» (Schwam-Baird 2011: 148, ne corrige que *en* > *est*).

Sans multiplier les citations, ces exemples ne nous paraissent pas probants, dans la mesure où un imprimeur intelligent ou un correcteur intuitif auraient pu intervenir par conjecture et restituer au lecteur un texte plus acceptable que celui de Jacques Maillet.

L'examen de quelques passages confus apportera peut-être des éléments plus utiles à notre enquête:

(f. d3r) [envie des deux fils bâtards de Pépin]: «Valentin de jour en jour monte et acroist en honneur entre les princes, seigneurs (s. om. Arnoullet) et dames; et entre les aultres choses le roy est plus de luy amoureux (*en est plus a. Arnoullet*) qu’il n’est de l’ung de nous, laquelle chose est et peult estre en grant *anisement et bassement* (*en grant abaissement* Arnoullet) de nostre honneur” (Schwam-Baird 2011: 104, lit *avisement*, qu’elle corrige en *avilissement*, et conserve *bassement*).³³

(f. g8v) [fausseté du géant sarrasin]: «Alors laissa Ferragu a parler, et *a potur nahyson* (*pour sa trahison* Arnoullet) faire et aco<m>plir ala en la chambre de sa seur Esclarmonde et par maniere de bonne amour et loyauté luy a dib» (Schwam-Baird 2011: 214, corrige «et pour son trahyson»).

(f. n2v) [le roi d’Inde la Major, assiégé]: «Il avisa sur la riviere plusieurs tentes et pavillons, *lesquelz entre les aultres troys en y avoit* (*entre lesquelz y en avoit trois entre les autres* Arnoullet) excellens, richement adornez et a panonceaulx volans» (Schwam-Baird 2011: 376, conserve la leçon de Maillet).

Dans ces derniers cas, comme le prouvent certains choix de l’éditrice moderne, il est plus difficile de corriger le texte de Maillet par simple conjecture. Deux possibilités se présentent alors: soit Arnoullet avait entre les mains l’édition Maillet, et il faudrait se féliciter avec lui pour

³³ Cependant, le substantif *avilissement* date selon le *TLFi* de la fin du XVI^e siècle (et il n’est en effet pas attesté dans le *DMF*), alors que *bassement* ne signifie selon le *DMF* que ‘base, soubassement de qqc’.

son intuition et sa capacité d'amender des fautes textuelles de ce genre, soit il s'appuyait sur un modèle moins fautif. Le fait qu'un "original", manuscrit ou non, de *Valentin et Orson* ait circulé à Lyon dans les années 1480-1490 est incontestable, ne fût-ce que pour fournir un modèle aux premiers éditeurs: l'idée qu'Arnoullet y ait eu accès est suggestive, mais demeure nécessairement hypothétique.

Pour l'étape suivante de son histoire, de Lyon à Paris, une seule chose est sûre: *Valentin et Orson* est parvenu dans la capitale sous la forme que lui a donnée Jacques Arnoullet, et les deux éditions perdues – celles de Martin Havard et de Michel Le Noir – ne semblent avoir constitué que des intermédiaires non significatifs dans la transmission du texte.

Pour ce qui nous concerne, cette petite enquête semble bien confirmer que l'incunable produit par Jacques Arnoullet l'emporte sur celui de Maillet par une qualité bien meilleure, tant sur le plan de la présentation, comme on l'a vu au début de cette étude, que sur celui du texte; cela corrobore notre opinion selon laquelle le seul critère de l'ancienneté d'un témoin, en l'occurrence de l'*editio princeps*, ne saurait suffire, et que les éditeurs modernes auraient tout intérêt à consacrer un peu de temps à ce travail ingrat qu'est la collation avec les éditions ultérieures. Dans le domaine de l'imprimé encore, *recentiores non (semper) deteriores...*

Maria Colombo Timelli
(Università degli Studi di Milano)

RÉSUMÉ: *Valentin et Orson* fut publié d'abord à Lyon (1489, 1495), puis à Paris (ca 1511-1519). Le but de cet article est double: vérifier si le passage d'un centre éditorial à l'autre a impliqué une évolution du texte; montrer l'intérêt d'une collation systématique sur plusieurs éditions, même plus tardives, afin d'établir une édition critique.

MOTS-CLÉS: *Valentin et Orson*, édition critique, incunables, éditions du XVI^e siècle, Paris, Lyon.

ABSTRACT: *Valentin et Orson* was first published in Lyon (1489, 1495), then in Paris (ca 1511-1519). This article has two aims: first, to establish whether the transfer from the former to the latter editorial centre brought with some kind of evolution of the text; second, to prove how interesting a systematic collation of many editions can be, in establishing a critical edition.

KEYWORDS: *Valentin et Orson*, critical edition, incunabula, 16th-century editions, Paris, Lyon.

DE PIERRE DE SAINTE-LUCIE
À BENOÎT RIGAUD,
LES MUTATIONS LYONNAISES
DU *CHEVALIER DE LA CROIX* (1534, 1581)

Les récits importés de l'étranger et publiés en France constituent un fonds éditorial particulièrement précieux pour qui s'intéresse au rôle des réseaux de l'imprimé dans la définition des genres à la Renaissance.¹ Par l'opération de conversion qu'elles engagent, à la fois linguistique et matérielle, ces éditions et rééditions soulignent combien les conditions de publication et de réception dépendent de la culture au sein de laquelle les livres sont produits, des pratiques d'atelier propres au milieu éditorial qui leur a donné naissance ainsi que de la singularité des attentes de leurs divers publics.² À ce titre, le cas du *Chevalier de la Croix*, qui paraît pour la première fois à Lyon en 1534, permet d'observer comment l'acte de publication peut venir nourrir, à la Renaissance, la constitution d'un esprit chevaleresque à la française.³

Ce récit de croisade espagnol connaît une première édition à Valence, en 1521, sous le titre du *Lepolemo, o Caballaro de la Cruz*,⁴ suivie de

¹ La question du lien entre la mise en livre et la catégorisation générique des textes a été au cœur de deux sessions que nous avons présentées avec Trung Tran et Nora Viet au Congrès de la Renaissance Society of America en 2013 et 2014 sous les titres suivants: *Pour une définition du genre éditorial à la Renaissance*, et *Intituler, penser, classer: de la constitution des genres éditoriaux à la Renaissance*. C'est aussi l'un des présupposés de nos travaux consacrés à Hélisenne de Crenne (Réach-Ngô 2013). Sur la participation des traductions du *Décameron* de Boccace publiées en France à la définition de la nouvelle européenne à l'orée du XVI^e siècle, voir Viet in c. s. On consultera également avec profit Thorel in c. s.

² Sur ces enjeux qui ont connu de nombreux lieux de questionnement ces dernières années, voir notamment Keller-Rahbé 2010; Arzoumanov-Réach-Ngô-Tran 2012; Bénévent *et alii* 2012 et Bénévent-Diu-Lastraoli in c. s.

³ Concernant la destination française des romans plus spécifiquement espagnols, voir Duché-Gavet 2006 et Guillerm 1988. Pour un prolongement chronologique de ces réflexions sur le genre chevaleresque, voir Diu-Parinet-Viellard 2007. Sur les enjeux génériques des romans à la Renaissance, on se reportera plus globalement aux travaux de P. Mounier, et notamment Mounier 2007 et Clément-Mounier 2005.

⁴ *USTC*: n° 352606. Pour un résumé, voir Neri 2006.

nombreuses rééditions en Espagne tout au long du siècle.⁵ Sa première traduction française, intitulée *La triumpante et veritable histoire des haultz et chevalereux faitz darmes du trespuissant et tresmagnanime et plus que victorieux prince Meliadus (dict le chevalier de la Croix) filz unique de Maximian empereur des Allemaignes*,⁶ est publiée à Lyon chez Pierre de Sainte-Lucie. Ce n'est qu'un an après cette première édition lyonnaise que l'ouvrage paraît à Paris, en 1535, chez Denis Janot, sous le titre du *Chevalier de la Croix. La triumpante et veritable hystoire des haulx et chevalereux faitz d'armes: du trespuissant et tresmagnanime: et plus que victorieux prince Meliadus (dit le chevalier de la Croix) filz unique de Maximian Empereur Des Allemaignes*.⁷ Le récit repasse ensuite par Lyon en 1581, dans l'atelier de Benoît Rigaud,⁸ pour rejoindre à nouveau Paris en 1584, chez Nicolas Bonfons,⁹ et finit par entrer dans le catalogue des Oudot en 1612,¹⁰ fondateurs de la célèbre collection de la «Bibliothèque Bleue» de Troyes (liste des éditions en *Annexe*).

L'importation éditoriale du *Lepolemo*, *alias Méliadus*, d'Espagne en France, *via* Lyon, et son retour à Lyon après une escapade parisienne, un demi-siècle plus tard, mérite qu'on s'y arrête. Quel a pu être spécifiquement le rôle de Lyon dans un tel parcours éditorial et quelles marques ces deux étapes lyonnaises ont-elles laissées sur le *Chevalier de la Croix*?

On s'était attachée à montrer, dans une précédente étude,¹¹ que lors de l'importation du récit sur le sol français, en 1534, le choix du traducteur français de baptiser le *Lepolemo* espagnol du nom de Méliadus, loin de n'être qu'une coïncidence, jouait sur l'homonymie avec le célèbre chevalier du cycle arthurien, Méliadus de Léonnois, afin de convoquer un imaginaire chevaleresque plus familier au public français.

⁵ *USTC*: nn° 352594, 340687, 344786, 351838, 346765, 346549, 351882, 348019, 342683, 343192, 339469. L'histoire du *Lepolemo* espagnol a été redécouverte ces dernières années par les spécialistes du récit de chevalerie espagnol, notamment Stefano Neri, qui a retracé l'histoire éditoriale de ce texte (Neri 2006). Voir la présentation des sources primaires en annexe et Wilkinson 2010.

⁶ *USTC*: n° 41411.

⁷ *Ibī*: n° 27594.

⁸ *Ibī*: n° 66713.

⁹ *Ibī*: n° 23556.

¹⁰ *Meliadus* 1612.

¹¹ Réach-Ngô 2012. L'édition de Benoît Rigaud n'avait toutefois pas été prise en compte dans cette étude.

Jusqu'alors, on n'avait pas véritablement éclairé ce stratagème à la lumière de la concurrence éditoriale qui anime à cette époque les imprimeurs lyonnais et parisiens. C'est l'hypothèse que l'on explorera ici: on se demandera dans quelle mesure l'initiative lyonnaise d'introduire sur le sol français le *Chevalier de la Croix* espagnol a pu naître du désir de produire un nouveau Méliadus, alors que le *Roman de Méliadus de Leonnoys* n'avait pas connu d'édition lyonnaise¹² et que le *Chevalier de la Croix* devait être ensuite repris, dès 1535, par Denis Janot, l'un des imprimeurs parisiens du *Méliadus* arthurien, dont il avait hérité de Galliot Du Pré. On mettra en regard de cette édition inaugurale de 1534, qui a lancé le *Chevalier de la Croix* sur la scène éditoriale française, l'entreprise de Benoît Rigaud qui, une cinquantaine d'années plus tard, en 1581, réintroduit le *Chevalier de la Croix* dans les ateliers lyonnais et infléchit une nouvelle fois sa destinée, avant que le Parisien Bonfons ne s'en empare à nouveau en 1584.

Ces jeux de circulation d'un atelier à l'autre, d'une ville à l'autre, rendent-ils compte de lectures différentes du récit? Relèvent-ils davantage de réappropriations formelles, selon les goûts des différents publics-cibles, voire selon les diverses étapes de développement du récit, qui d'inédit, en France, va devenir, entré dans la «Bibliothèque Bleue», un «classique» du récit de chevalerie français? Par quels élans le milieu éditorial lyonnais a-t-il contribué à cette destinée remarquable?

1. LES ÉDITIONS ESPAGNOLES DU *CHEVALIER DE LA CROIX*

Les deux premières éditions identifiées du récit espagnol, parues à Valence, datent de 1521 et 1524, mais aucun exemplaire n'a été conservé.¹³ La troisième édition, parue à Séville en 1534, chez Juan Cromberger,¹⁴ est tout à fait représentative d'une certaine pratique de la mise en livre des récits de chevalerie en Espagne.¹⁵ En cela, elle ne diffère que peu

¹² En revanche, le roman arthurien avait connu plusieurs éditions parisiennes avant 1534. Les titres complets, présentés en annexe, mettent en évidence une cohérence donnée à ce corpus par la reprise d'une même réhorique titulaire: *USTC*: nnⁱ 27701 et 49917.

¹³ *USTC*: nnⁱ 352606 et 352594.

¹⁴ *Ibi*: n^o 340687.

¹⁵ Roubaud-Bénichou 2000.

des éditions françaises de récits de chevalerie parues à la même époque et héritées de la tradition incunable. L'édition se présente sous la forme d'un in-2 en caractères gothiques, sur deux colonnes, d'une quarantaine de lignes; elle ne comporte pas d'illustration, hormis sur la page de titre qui représente de manière très stéréotypée un combat entre deux chevaliers. Les éditions espagnoles du *Chevalier de la Croix* parues tout au long du XVI^e siècle reprennent ce patron formel sans introduire de modification notable dans les choix de mise en page – hormis le choix de l'image de la page de titre, sur lequel on reviendra –, et ce, sur une très longue période, y compris lors de l'apparition d'une continuation du premier livre de *Lepolemo*, au cours des années 1560.¹⁶ L'ouvrage connaît en Espagne, sous cette forme, un grand succès.¹⁷

Les éditions espagnoles, qu'elles s'intitulent «histoire», «chronique» ou «livre», mettent au premier plan le prénom du héros éponyme, Lepolemo, associé, de manière plus ou moins immédiate, à son surnom qui en fait un héros digne de mémoire, «le Chevalier de la Croix». Un tel titre contribue d'emblée à inscrire l'histoire dans le genre du récit de croisade: *Cronica de Lepolemo llamado El cavallero de la cruz hijo del emperador de Alemania* (1521), *Libro del noble y no vencido cavallero el principe Lepolemo, hijo del emperador de Alemaña y de los magnificos y notables hechos que hizo llamandose el cavallero de la cruz* (1524), *Libro del invencible cavallero Lepolemo hijo del emperador de Allemania; y de los hechos que fizo llamando se el cavallero de la Cruz* (1534). Le récit des aventures de Lepolemo sert un projet d'édification. L'enlèvement du héros, introduit de force dans le monde des Sarrasins et regagnant sa liberté en faisant preuve de bravoure auprès du Sultan, constitue une manière habile de représenter le combat des Croisés: la destinée du héros singulier se joue dès l'enfance. En ce sens, le choix du surnom «El cavallero de la cruz», bien plus significatif que le prénom «Lepolemo», prétend le placer en particulier au même rang que le plus que célèbre «Chevalier au lion». C'est cette désignation qui est utilisée dans les titres courants de l'ouvrage, dès l'édition de 1534: *Libro del cavallero dela Cruz*. Comme tout chevalier, c'est par ses prouesses que Lepolemo prend valeur de modèle, ce dont témoigne

¹⁶ Voir la bibliographie des sources primaires en annexe et Wilkinson 2010: 666.

¹⁷ Il est cité dans l'article de Whinnom 1980. Sur la trajectoire du *Lepolemo*, voir Roubaud-Bénichou 1990. Sur le roman de chevalerie comme roman moralisé, voir Van Beysterveldt 1981.

l'expression «magníficos y notables hechos» qui figure au titre de la deuxième édition.

Sans grande originalité, la parenté générique de tous ces ouvrages est encore assurée par le recours à une illustration, l'image d'un ou de plusieurs chevaliers, présente sur la page de titre et souvent à la fin du volume ou au recto de la page de titre, tenant lieu, comme les figures de crucifié dans les ouvrages de dévotion, de marqueur de généricité de l'ouvrage. Plus généralement, le choix de présentation typo-iconographique des récits chevaleresques publiés par Juan Joffre, le deuxième imprimeur du *Lepolemo*, ou de Juan Cromberger, le troisième (le premier imprimeur restant inconnu), ne déroge en rien aux pratiques courantes de mise en livre des récits de ce type. En témoigne, à titre d'exemple, la présentation matérielle du *Primer libro de don Polindo*,¹⁸ paru à Tolède en 1526, de la *Coronica del muy efforcado cavallero el Cid ruy diaz campeador*,¹⁹ parue à Séville chez Juan Cromberger en 1533, ou encore de *Los quatro libros de Amadis de Gaula, nuevamente impressos y hystoriados en Sevilla*,²⁰ parus en 1547 chez le même imprimeur. La parenté formelle de ces éditions n'est pas non plus sans faire penser, naturellement, au mode de présentation des récits de chevalerie français hérité de Vêrard et notamment poursuivi par Galliot Du Pré, pour ce qui est, par exemple, des éditions parisiennes. Ce qui frappe, au-delà de la très grande homogénéité de ces dispositifs formels, émanant de centres éditoriaux espagnols divers, c'est le maintien, durant tout le siècle, d'un même schéma de présentation, notamment le grand format et la répartition du texte sur deux colonnes, qui ne semble pas avoir vieilli. *Le Cavallero de la Cruz* s'inscrit donc parfaitement dans le paysage des récits de chevalerie espagnol sans pour autant se différencier nettement du mode de présentation de ces mêmes récits en France dans la première partie du XVI^e siècle.

Ce rapide parcours au sein de ces premières publications espagnoles, replacées dans leur contexte éditorial, permet de souligner la constance des choix de présentation tout au long du siècle, qui témoigne de la solidité du modèle visuel proposé aux lecteurs pour incarner ce récit et son intégration à un corpus plus vaste, clairement caractérisé. La description de ces éditions espagnoles permet également

¹⁸ *USTC*: n° 337928.

¹⁹ *Ibi*: n° 344620.

²⁰ *Ibi*: n° 336929.

d'identifier, par différenciation, les choix qu'opère Pierre de Sainte-Lucie lorsqu'il fait paraître pour la première fois le *Chevalier de la Croix* en langue française.

2. LE CHEVALIER DE LA CROIX DE PIERRE DE SAINTE-LUCIE

La première édition française du *Chevalier de la Croix* paraît à Lyon, en 1534, chez un imprimeur qui n'est pas tant connu pour sa capacité d'innovation que pour ce qu'il doit aux productions de l'atelier du célèbre Jean de Tournes, dont il a épousé la fille. Selon Baudrier, Pierre de Sainte-Lucie, «ivrogne, débauché, déplorable administrateur» aurait même été l'«un des plus mauvais imprimeurs de Lyon».²¹ Les livres qu'il fait paraître rendent compte de la fidélité qu'il manifeste à l'égard des procédés de mise en livre de Claude Nourry, notamment en ce qui concerne les récits de chevalerie. Ses *Quatre fils Aymon*, publiés en 1539 et en 1550, et son *Pantagruel*, en 1535, sont des reprises des éditions de Claude Nourry, qui les avaient publiées respectivement en 1506, 1526, 1531 et ca. 1532. En cela, l'importation du *Cavallero de la Cruz* vient témoigner de l'intégration plastique du récit au sein d'un catalogue d'éditeur, celui de Pierre de Sainte-Lucie, dont les pratiques d'atelier reflètent, en matière de récit de chevalerie du moins, des modalités de présentation relativement courantes à Lyon, au cours des années 1530.

De fait le *Chevalier de la Croix* français, dans sa présentation matérielle, n'a quasiment rien conservé de l'édition espagnole parue la même année.²² Il s'agit d'un volume plus petit, un in-4, le texte ne se trouvant plus réparti en deux colonnes, mais en un unique pavé. La densité de présentation du texte, renforcée par le maintien du caractère gothique, sans illustration et sans saut de ligne entre les chapitres – l'intitulé du titre de chapitre se trouvant réduit à sa plus simple expression – atteste

²¹ Baudrier 1895-1921: 151 s.

²² Il est probable que l'édition de Pierre de Sainte-Lucie soit une traduction de l'édition espagnole de 1534, mais on ne peut l'affirmer avec certitude dans la mesure où l'on ne dispose plus des deux premières éditions pour effectuer la comparaison. On peut toutefois noter qu'on ne connaît pas d'autres traductions de ce récit sur le sol français avant 1534, ce qui tend à faire penser que ces deux publications, espagnoles et françaises, sont probablement liées, la parution de l'édition de Juan Cromberger provoquant sa traduction immédiate en français ainsi que sa publication la même année sur les presses lyonnaises.

une édition relativement économique. C'est d'ailleurs ce que précise le bibliographe du XVIII^e siècle Guillaume-François Debure à propos des éditions du *Chevalier de la Croix* de 1534 (Sainte-Lucie), mais aussi de 1535 (Janot) et de 1584 (Bonfons), qui suivront: «toutes ces éditions ne sont pas de grand prix dans le commerce: on les y regarde comme des livres médiocres». ²³ Même si, en effet, les éditions parisiennes qui viennent ensuite reprendront la diminution du format – et donc également de prestige, pourrait-on dire –, le *Chevalier de la Croix* lyonnais se caractérise donc surtout, au moment où il paraît, par sa nette démarcation formelle, à la fois de l'in-2 de son modèle espagnol et de celui des récits de chevalerie parisiens des années 1530, qui ne se sont pas encore vraiment émancipés du modèle formel des éditions incunables.

Au-delà de l'héritage de Claude Nourry et malgré le peu de charisme que l'on prête à Pierre de Sainte-Lucie, celui-ci semble toutefois avoir poursuivi l'entreprise de son prédécesseur en prenant certaines initiatives, notamment en matière de récit de chevalerie. Il fait par exemple paraître, en 1536, *La conquête que fit le grand roy Charlemagne es Espaignes*, ²⁴ dont il n'existait qu'une ancienne édition lyonnaise datant de 1502. ²⁵ Il en est de même du *Chevalier de la Croix* venu d'Espagne, que Pierre de Sainte-Lucie est le premier à publier en sa version française. Comment expliquer le rôle de Pierre de Sainte-Lucie dans la diffusion lyonnaise de l'ouvrage? Les informations à disposition sont malheureusement insuffisantes pour identifier les raisons et les circonstances qui ont pu conduire le successeur de Claude Nourry à importer ce récit de chevalerie espagnol sur le sol lyonnais. Nous nous contenterons d'examiner les modalités d'un tel transfert d'une aire géographique à l'autre.

Une première zone d'ombre réside dans la datation relative des éditions du *Chevalier de la Croix* parues dans les deux langues. Le colophon de l'édition espagnole date l'impression du mois d'août 1534 ²⁶ tandis que celui de l'édition française indique le mois de juin de la même an-

²³ Debure 1765.

²⁴ *USTC*: n° 79956.

²⁵ *Ibi*: n° 55542.

²⁶ «Acabose de imprimir la presente obra en la insigne ciudad de Sevilla: en casa de Juan cromberger: a veynte de Agosto de Mil y quinientos y treynta y quatro Annos».

née.²⁷ Pierre de Sainte-Lucie a-t-il travaillé à partir de l'une des deux éditions antérieures à celles de Juan Cromberger, aujourd'hui disparues, voire d'une autre, non identifiée, qui comprendrait par exemple sur sa page de titre le motif du chevalier caracolant,²⁸ ou peut-on considérer qu'il a délibérément antidaté l'édition de sa traduction pour camoufler sa source et présenter l'ouvrage comme un nouveau récit de chevalerie? Impossible, vu l'insuffisance des données actuelles, de répondre à la question.

On peut rappeler que le héros, de la version espagnole à sa version française, se trouve rebaptisé: «Lepolemo» devient «Méliadus». L'objectif doit sans doute être d'effacer l'origine trop espagnole du chevalier Lepolemo et de l'inscrire *a posteriori* dans une tradition arthurienne, par la seule association des prénoms (le Chevalier de la Croix n'a en fait rien d'autre que le prénom de commun avec le Méliadus du *Roman de Méliadus de Leonnois*, père du célèbre Tristan).²⁹ Au-delà de l'inscription dans une tradition ancienne, le choix de ce prénom renvoie aussi à l'actualité éditoriale parisienne de Galliot Du Pré et Denis Janot qui ont fait paraître, en 1528 et 1532, le *Roman de Méliadus*, parmi d'autres romans du cycle médiéval et suivant le protocole de présentation traditionnel des récits de chevalerie. Cette adaptation du *Lepolemo* constitue-t-elle alors pour l'imprimeur lyonnais une occasion de fabriquer un *Méliadus* lyonnais, pour répondre à celui, parisien, de Galliot Du Pré et Denis Janot? C'est notre hypothèse: il pourrait s'agir pour Pierre de Sainte-Lucie de faire paraître un nouveau *Méliadus*, en un format plus moderne, plus commode et sans doute plus économique, donc plus accessible, que le *Méliadus* parisien.

Les mutations du roman publié par Pierre de Sainte-Lucie se traduisent également par le soulignement de l'engagement chrétien du héros. En témoigne l'adjonction d'un prologue du traducteur, où celui-ci place la vie du héros entre les mains de Dieu, rappelant sa destinée exemplaire et le sens de son combat.³⁰ Le nom du traducteur, qui n'ap-

²⁷ Il est précisé que l'auteur «sera pour au present faire fin, lequel en Lan Mil cinq cens trante quatre. Le quinziesme jour de juing, fut imprimé à Lyon. En la maison qui fut du feu Prince, par honorable personne Pierre de sainte Lucie imprimeur pres nostre dame de Confort».

²⁸ Voir *supra*.

²⁹ Sur le brouillage de ces deux traditions chevaleresques, Réach-Ngô 2012.

³⁰ Nous citons ici la deuxième partie du prologue rédigée par le traducteur, après une première partie présentant à gros traits le héros éponyme: «Et luy desja vieil et

paraît que sous le pseudonyme «Chevalier du Clergé Royal» dans le prologue et dans le texte final,³¹ ou «Du clergé Royal» à l'*explicit*,³² pourrait posséder alors, par l'évocation du «Clergé», une coloration chrétienne visant à rapporter les hauts faits d'un chevalier prenant les armes contre les Hérétiques.³³ Dans le «Prologue de l'acteur auquel sont declarees

plain de jours dormit en nostre seigneur Jesus christ, auquel je prie me bailler le temps et espace de parachever ce present traicté, sans y adjouster ne diminuer riens qui soit contraire à la pure verité: car tout ainsi que malediction est donnée de dieu à ceulx qui adjoustant ou diminuent a sa parolle, et tant seullement icelle doit estre creue et receue à salut, et nulle aultre doctrine, combien quelle semble estre belle. Aussi ung historiographe ne doit riens adjouster à l'histoire quil descript, mais simplement et vrayement doit narrer et dicter la chose qu'il a entreprinse de mettre en lumiere sans mensonges (qui est le propre des poetes) sans fiction, sans fables et sans aulcune flaterie. Ce que nous esperons de faire en ce traicté aussi bien ou mieulx que les aultres croniqueurs ont fait en leurs croniques. Et tout non point de nous, car nous ne somme point souffisans de nous mesmes, mais nostre souffisance vient de dieu. À l'honneur et gloire duquel ce present livre est translaté par le chevalier du clerge Royal, humble orateur, lequel prie doucement les lecteurs ou auditeurs de ceste vraye cronicque estre envers luy benivoles, en supplians l'ignorance diceluy, et pardonnans les faultes si aulcunes en y a, il confesse quelles viennent de luy. Et s'il y a quelque bonne chose elle vient de lassus du pere de lumiere, Auquel on doit tout honneur et toute gloire et non à aultre» (f. A2v).

³¹ «À l'honneur et gloire duquel [Dieu] ce present livre est translaté par le chevalier du clerge Royal, humble orateur, lequel prie doucement les lecteurs ou auditeurs de ceste vraye cronicque estre envers luy benivoles, en supplians l'ignorance diceluy, et pardonnans les faultes si aulcunes en y va, il confesse quelles viennent de luy» (f. A2v). De même à la clôture de l'ouvrage: «Auquel [le createur du monde] je supplie avoir en garde lesdictz nobles esperitz, ensemble ceulx d'iceulx qui en leur vie mettront peine de vivre vertueusement ung chacun selon son estat et vacation, mesmement des nobles chevaliers qui pour la foy chrestienne, et pour à leur seigneur droicturier fidellement en juste cause serviront. Nobliant ceulx d'iceulx ou celles qui le present liront ou ourront lire, ausquelz humblement supplie le chevalier DU CLERGÉ ROYAL present acteur excuser son ignorance ou resumption» (f. s3v). Le nom «Du clergé Royal» figure également à la fin de la page en grosses cursives.

³² F. s3v.

³³ Nous ne sommes pas parvenue à identifier qui se cache derrière un tel pseudonyme. Baudrier mentionne l'entrée «Clergé, ch. de» dans l'index de sa *Bibliographie lyonnaise* (Baudrier 1895-1921), mais la notice n'apporte aucune précision supplémentaire. De même, le répertoire des *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge-Renaissance* de Paul Chavy identifie bien, dans l'index des traducteurs de l'espagnol au français, l'existence d'une publication en 1534, celle du *Chevalier de la Croix* de Sainte-Lucie, mais le traducteur est qualifié d'anonyme, même si le titre évoqué «Chevalier du Clergé royal» est mentionné (Chavy 1988: 971, notice 083). L'enquête mériterait une étude stylistique comparative

sommairement les choses principales inserees en ce present traicte», celui-ci justifie sa traduction par un argument des plus topiques, celui de la portée chrétienne de l'œuvre:

Et finalement au lieu preparé à ceulx qui ayment dieu par charité, moyennant la grace du quel comme dist saint Paul, et non par noz œuvres (affin que nul ne se glorifie) nous serons saulvez. Pour ce ay je (selon l'imbecilité de mon rural engin) voulu translater de langue espagnolle en langue vulgaire et commune aux Francoys ce present traicté faisant mention des nobles et vertueux faictz des adventures, fortunes et infortunes (jassoit que fortune viegne de dieu) du tresnoble, trespreux et tresvaillant chevalier messire Meliadus dict le chevalier de la croix [...].³⁴

Le rôle de l'illustration sur la page de titre de l'édition de Pierre de Sainte-Lucie confirme ce déplacement d'accent.³⁵ Sur le bois gravé placé sur la page de titre de l'édition espagnole de 1534, se trouvait privilégiée l'identité générique de l'ouvrage: la scène représentait un tournoi avec deux chevaliers armés de leurs lances au premier plan, avec à l'arrière-plan un château, derrière le mur duquel un roi et une reine, entourés de sujets et de soldats, observaient le combat. Dans l'édition française, apparaît une figure de chevalier représenté seul, tout aussi topique, mais dont l'identité se trouve singularisée par la présence, sur son armure comme sur la robe de son cheval, du motif de la croix, à l'encre rouge.³⁶ C'est ce même motif que l'on retrouvera par la suite aussi bien sur la page de titre de l'édition parisienne de 1535, parue chez Denis Janot, que sur celles des éditions espagnoles postérieures. Dans l'édition de 1548 parue chez Dominico de Robertis par exemple, la page de titre donne à voir l'image d'un chevalier caracolant sur son cheval, accompagnée d'un phylactère qui précise en rouge l'identité du protagoniste («El

des plus fines pour identifier le processus qui a pu donner naissance à une telle traduction.

³⁴ *USTC*: n° 41411, f. A2v.

³⁵ Dans la mesure où les deux premières éditions de l'ouvrage n'ont pas été conservées, il est toutefois difficile de dire si l'image du chevalier singularisé par le motif de la croix, voire le phylactère où figure son nom, n'avait pas déjà été utilisée.

³⁶ La présence de ce même bois sans adjonction de croix au verso de la page de titre témoigne du maintien de la valeur de marqueur de généricité de l'image qui remplit une page laissée vide au recto de la page de titre, en indiquant de quel type d'ouvrage il s'agit.

cavallo dla þ»).³⁷ On peut alors se demander si l'édition lyonnaise, en singularisant graphiquement le héros éponyme par l'adjonction d'une croix sur son armure, n'a pas contribué à donner une nouvelle notoriété, y compris sur le sol espagnol, à ce chevalier bien nommé.³⁸ L'édition parisienne a ensuite repris ce jeu d'identification en faisant "remonter" en titre principal de l'ouvrage «Le chevalier de la Croix», reléguant en sous-titre l'évocation de son identité et de ses aventures. Pierre de Sainte-Lucie a peut-être ainsi contribué, par le choix de l'illustration de la page de titre de son édition, à faire entrer au Panthéon des héros chevaleresques le «Chevalier de la Croix».

3. L'HISTOIRE DE MELLADUS DE BENOÎT RIGAUD

Suivant une perspective chronologique plus large, l'histoire éditoriale du *Chevalier de la Croix* français, à la différence de son homologue espagnol, se caractérise par sa discontinuité. Si la première publication française issue des presses de Pierre de Sainte-Lucie, publiée à Lyon en 1534, est reprise dès l'année suivante à Paris, par Denis Janot,³⁹ elle ne connaît

³⁷ USTC: n° 346765. On précisera que cette édition de 1548, qui présente une copie de l'édition de 1534 en respectant l'ensemble de la pagination à la ligne près, ne conserve pas la page de titre de l'édition de 1534, dont la présentation générale, par ailleurs, était assez maladroite: l'illustration et le titre de l'ouvrage, composé en rouge et noir comme dans l'édition de 1548, étaient entourés d'un ensemble d'encadrements mal raccordés qui n'ont pas été conservés, ce qui a permis l'insertion d'un plus grand bois gravé.

³⁸ On notera aussi que dans l'édition de 1548, l'adjonction a été probablement effectuée dans un deuxième temps, avec un passage en une encre rouge, qui témoigne de l'adaptation de l'image pour cette édition précisément, tandis que l'édition de 1552 offre une copie de ce premier bois – sans doute réalisée pour l'occasion – le titre du personnage dans le phylactère et la croix qui habille sa parure font partie intégrante du bois gravé.

³⁹ On a souligné, dans l'article mentionné *supra* (Réach-Ngô 2012: 119-20), les principales mutations que Denis Janot fait subir à l'édition de Sainte-Lucie, et notamment «le choix d'un format particulièrement réduit, puisqu'il s'agit d'un in-12, qui s'apparente à celui des missels, vies de saint et autres livres de prières, format plus personnel et plus intime que l'in-folio ou l'in-quarto d'un récit chevaleresque. Et un tel choix peut aussi relever de la part de l'imprimeur parisien d'une stratégie éditoriale concurrente: en convertissant son nouveau *Méliadus* en un traité de morale chrétienne, il permettait la coexistence en son catalogue des deux *Méliadus*, l'ancien et le nouveau, sans courir le risque qu'ils se fassent concurrence ou prêtent à confusion».

pas d'autres rééditions jusqu'à ce qu'un nouvel imprimeur lyonnais, Benoît Rigaud, se remette à l'ouvrage une cinquantaine d'années plus tard, en 1581, suscitant alors chez son concurrent parisien Nicolas Bonfons le désir de rééditer à son tour l'ouvrage en 1584. Ce parcours indique bien que les ateliers lyonnais ont été à l'initiative des deux vagues de publication. L'alternance entre édition lyonnaise et parisienne peut difficilement être le fruit du hasard: elle témoigne plutôt de la relation d'imitation et de réappropriation, de la dynamique de concurrence entre les milieux éditoriaux parisiens et lyonnais.

Pourquoi Benoît Rigaud décide-t-il de donner une seconde vie à cette traduction espagnole, tombée dans l'oubli depuis presque un demi-siècle? L'actualité éditoriale de Rigaud et son intérêt pour la réédition de traductions espagnoles, qui connaissent un certain succès à Lyon à la fin du siècle, peuvent expliquer ce choix. En 1580, paraît ainsi dans son atelier *Les estrangiers aventures contenans l'histoire merveilleuse des amours extremes d'un chevalier de Seville dit Luzman*,⁴⁰ traduit par Gabriel Chappuys, qui évoque dans la préface le succès qu'a connu sa précédente traduction du *Quinziesme livre d'Amadis de Gaule*. Outre ce volume, Rigaud a grandement contribué à la diffusion des *Amadis* en ses nombreuses continuations.⁴¹ L'imprimeur lyonnais publie également, en 1583, une édition du *Quatriesme livre de Primaleon de Grece, filz de Palmerin d'Olive, empereur de Constantinople*,⁴² qui comprend sur sa page de titre la même illustration que celle qui figure sur le *Chevalier de la Croix*, paru deux ans plus tôt chez le même imprimeur. Du côté du récit sentimental, il réédite également le *Jugement d'amour* en 1582 et la *Prison d'amour* en 1583.⁴³ En somme, aux alentours des années 1580, Rigaud fait paraître plusieurs traductions de textes espagnols, qu'elles soient directes ou indirectes, parfois passées par d'autres langues, comme en témoigne l'édition bilingue de *L'histoire d'Aurello et Isabelle en italien et en françoys*, qui date de 1574. Le *Chevalier de la Croix* pouvait à cet égard venir compléter le tableau.

⁴⁰ *USTC*: n° 27921.

⁴¹ Le catalogue *USTC* recense pas moins de 23 éditions d'un livre ou d'un autre de la célèbre saga traduite de l'espagnol et continuée tout au long du siècle.

⁴² Édition disponible sur Gallica.

⁴³ Pour trouver une liste des éditions lyonnaises de romans parues chez Benoît Rigaud, nous renvoyons à la base de données *ELR* consultable en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr>.

D'un point de vue formel, l'édition de Benoît Rigaud est conforme à la présentation des autres récits de chevalerie de son catalogue et en cela diffère radicalement des choix qu'avait adoptés Pierre de Sainte-Lucie. Il suffit de feuilleter quelques-uns des récits de chevalerie publiés par ses soins⁴⁴ pour retrouver le format in-8, la répartition du texte en pavé sur la page et un recours relativement rare aux illustrations pour ponctuer le récit, sans systématisme. L'édition du *Chevalier de la Croix* privilégie la lisibilité par le recours au caractère romain, qui alterne avec l'italique employé pour les titres de chapitre, se distinguant nettement sur la page par la présence de sauts de ligne réguliers. L'absence d'illustrations et de lettres ornées, remplacées par de grandes capitales dès le deuxième chapitre, assure également une certaine sobriété à l'édition de 1581. On notera toutefois une singularité qui tient sans doute aux modalités de rafraîchissement du texte, peut-être composé simultanément par deux équipes: si la première partie du récit ne comprend pas de paragraphes mais se présente sous la forme de blocs compacts, on note l'apparition d'une distribution en unités textuelles à l'intérieur d'un même chapitre à partir du folio 61r, et ce jusqu'à la fin du volume. La lisibilité s'en trouve accrue dans la deuxième moitié du volume.

Du point de vue du rafraîchissement textuel, le demi-siècle qui sépare les éditions de Pierre de Sainte-Lucie de celles de Benoît Rigaud suffit à expliquer la nécessité d'en proposer une édition remaniée, afin d'en effacer les archaïsmes et d'y introduire une nouvelle fluidité langagière. C'est tout naturellement cette version que reprendra Nicolas Bonfons lorsqu'il en proposera une édition en 1584. La réécriture se manifeste dès la page de titre: la substitution de «véritable» à «plaisante» pour qualifier l'histoire de Méliadus introduit un infléchissement dans la réception potentielle de ce récit, privilégiant la visée divertissante par rapport à la visée édificatrice. Plutôt qu'une chronique rapportant la vie et les exploits d'un chevalier exemplaire, le volume se présente comme un récit chevaleresque savoureux. La suppression de toute la deuxième partie du prologue, de nature métadiscursive, confirme le changement de point de vue: il n'est plus question de renvoyer à la méthode des historographes pour garantir la véracité du propos, ou de faire du récit de la vie de Méliadus un prétexte à des louanges divines, mais bien de favori-

⁴⁴ *USTC*: nnⁱ 61774, 27470, 31019.

ser la conduite du récit, son efficacité et sa visée récréative. Toutes les abréviations stylistiques vont dans ce sens: les titres de chapitre se trouvent résumés, les phrases de transition d'un chapitre à l'autre supprimées, les formules stéréotypées héritées de la chanson de geste reformulées de manière plus synthétique, voire éliminées. Les allusions bibliques se trouvent également considérablement réduites. La fluidité stylistique, et notamment syntaxique, est encouragée par la suppression de nombreuses subordonnées et la simplification de la ponctuation. Plus globalement, outre la normalisation des graphies, le remanieur a procédé à un allègement du texte, débarrassé de toutes les répétitions, caractérisations adjectivales, phrases de transition et redondances syntaxiques pour privilégier le contenu narratif du propos.⁴⁵ C'est donc un "nouveau Méliadus" qui sort des presses de Benoît Rigaud, lui qui avait fait paraître en 1577 un *Nouveau Tristan*, pour la première fois édité à Lyon après deux parutions parisiennes.⁴⁶ Le titre courant du *Chevalier de la Croix* de Rigaud en témoigne, indiquant sur la double page «L'histoire / de Méliadus». Lepolemo achève donc ainsi sa mutation, en entrant véritablement dans le "domaine français", après une modernisation de langue par gommage de quelques hispanismes.⁴⁷

L'examen des deux éditions lyonnaises du *Cavallero de la Cruz* dans sa traduction française, en 1534 et 1581, permet de souligner la participation active des ateliers lyonnais aux mutations de l'œuvre, de son importation sur le sol français à son intégration en un catalogue étoffé, celui de Benoît Rigaud. Cette configuration nouvelle du texte assure ensuite le passage par les presses de Nicolas Bonfons jusqu'à la «Bibliothèque Bleue» de Troyes.⁴⁸ L'étude de la diffusion du *Lepolemo* et son adaptation des publics-cibles différents, selon des visées distinctes et complémentaires, de l'édification au divertissement, gagnerait à être élargie à d'autres domaines linguistiques, notamment par le biais des éditions italiennes et allemandes. En effet, l'histoire paraît également en italien en

⁴⁵ La comparaison des deux versions, afin d'analyser l'entreprise de rafraîchissement linguistique engagée par Benoît Rigaud et son équipe, mériterait une étude à part entière, que nous ne pouvons mener ici.

⁴⁶ *USTC*: n° 27470.

⁴⁷ Comme le terme de «traité», qui désignait l'œuvre dans le titre du prologue chez Pierre de Sainte-Lucie, et qui devient «livre» chez Benoît Rigaud.

⁴⁸ Mounier 2015.

une première édition qui date de 1544, sous le titre de l'*Historia del valorosissimo Cavallier de la Croce, che per sue gran prodezze dopo varie imprese fu a l'imperio de Alemagna soblimato. Tratta nuovamente da l'idioma spagnuolo in lingua italiana*.⁴⁹ L'édition italienne subit également un rafraîchissement,⁵⁰ avant de donner lieu à des continuations, parmi lesquelles *Isandro el Bel*, qui paraît pour la première fois en 1563 sous le titre de *Libro segundo del esforzado caballero de la Cruz*.⁵¹ Précisons enfin que l'ouvrage connaîtra aussi, bien que plus tardive, une version allemande, intitulée *Historia von dem Ritter Meliadus, genannt der Ritter vom Creutz, auss dem Franzjös. In Teutsch gebracht*.⁵²

Ce rayonnement européen du *Lepolemo* témoigne alors de la diversité de chemins qu'empruntent les récits chevaleresques au XVI^e siècle, et vient replacer dans un contexte éditorial plus large, et bien plus complexe, le parcours trop linéaire que nous avons tracé ici à gros traits. Pour exemple, on remarquera que le héros italien se prénomme toujours *Lepolemo* tandis que le héros allemand a connu une première acculturation en prenant le nouveau nom de baptême du héros français, devenu *Méliadus*. C'est sans doute à cette circulation des livres, mais aussi des personnages et des histoires, finalement, que faisait référence le *Pantagruel* de Claude Nourry, s'adressant aux lecteurs en ces termes: «vous aurez le reste de l'histoire à ces foires de Francfort prochainement venantes: et la voie verrez comment il passa les monts [...]».⁵³

Anne Réach-Ngô
(Université de Haute-Alsace)

⁴⁹ USTC: n° 803086.

⁵⁰ *Ibi*: n° 804012.

⁵¹ Sur les continuations italiennes, Bognolo 2011.

⁵² *Historia* 1609.

⁵³ USTC: n° 9925.

ANNEXE

*Liste des éditions citées*1. *Éditions espagnoles du «Lepolemo cavallero de la Cruz»*

- USTC: n° 352606 = *Crónica de Lepolemo, llamado el Cavallero de la ʃ, hijo del emperador de Alemania, compuesta en arábigo por Xarton y trasladada en castellano por Alonso de Salazar*, Valencia, s. n., 1521.
- USTC: n° 352594 = *Libro del noble y no vencido cavallero el principe Lepolemo, hijo del emperador de Alemaña y de los magníficos y notables hechos que hizo llamandose el cavallero de la cruz*, Sevilla, Juan Joffre, 1524.
- USTC: n° 340687 = *Libro del invencible cavallero Lepolemo hijo del emperador de Alemania; y de los hechos que fizo llamando se el cavallero de la Cruz*, Sevilla, Juan Cromberger, 1534.
- USTC: n° 344786 = *El libro del invencible cavallero Lepolemo*, [Sevilla], J. Cromberger, 1542.
- USTC: n° 351838 = *Libro del invencible cavallero Lepolemo*, Toledo, s. n., 1543.
- USTC: n° 346765 = *El libro del invencible cavallero Lepolemo*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1548.
- USTC: n° 346549 = *El libro del invencible cavallero Lepolemo*, Toledo, s. n., 1552.
- USTC: n° 351882 = *Libro del invencible cavallero Lepolemo hijo del emperador de Alemaña y de los hechos que hizo llamando se el cavallero de la cruz*, Toledo, Miguel Ferrer, 1562.
- USTC: n° 348019 = *El libro del invencible cavallero Lepolemo, hijo del emperador de Alemaña, y de los hechos que hizo llamandose cavallero de la cruz*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1563.
- USTC: n° 342683 = *Libro primero del cavallero de la cruz. El libro del invencible cavallero Lepolemo hijo del emperador de Alemana y de los hechos que hizo, llamado Se el cavallero de la crus*, Toledo, Miguel Ferrer, 1563.
- USTC: n° 343192 = *Libro segundo del esforçado cavallero de la cruz, Lepolemo principe de Alemania*, Toledo, Miguel Ferrer, 1563.
- USTC: n° 339469 = *Libro del invencible cavallero Lepolemo*, Sevilla, Francisco Pérez, [1563].

2. Éditions françaises du «*Chevalier de la Croix*»

- USTC: n° 41411 = *La triumpante et Veritable histoire des haultz et chevalereux faictz darmes, du trespuissant et trespugnanime, et plus que victorieux prince Meliadus (dict le chevalier de la Croix) filz unique de Maximian empereur des Allemaignes*, Lyon, Pierre de Sainte-Lucie, 1534.
- USTC: n° 27594 = *Le Chevalier de la Croix. La triumpante & veritable hystoire des haultz & chevalereux faitz darmes: du trespuysant & trespugnanime: et plus que victorieux prince Meliadus (dit le chevalier de la Croix) filz unique de Maximian Empereur Des Allemaignes*, Paris, Denis Janot, 1535.
- USTC: n° 66713 = *La plaisante et triumpante histoire des hauts et chevalereux faicts d'armes, du trespuissant et tres-magnanime, et tresvictorieux Prince Meliadus, dit le Chevalier de la Croix, fils unique de Masimian Empereur des Allemaignes: Le tout mis en Franois par le Chevalier du Clergé, humble Orateur. Nouvellement reveu et corrigé*, Lyon, Benoît Rigaud, 1581.
- USTC: n° 23556 = *Histoire des hauts et chevalereux faicts d'armes, du tes[sic]-puissant et tes-magnanime et plus que victorieux prince Meliadus, dit le Chevalier de la Croix, fils unique de Maximian Empereur des Allemaignes. Le tout mis en François par le chevalier du Clergé humble Orateur*, Paris, Nicolas Bonfons, 1584.
- Meliadus* 1612 = *La plaisante et triompante histoire des hauts et chevaleureux faicts d'armes, du tres-puissant & tres-magnanime, & tres-victorieux Prince Meliadus, dit le Chevalier de la Croix, fils unique de Maximian Empereur des Allemaignes. Le tout, mis en François, par le Chevalier du Clergé, humble Orateur. Nouvellement reveu & corrigé*, Troyes, Nicolas Oudot, 1612.

3. Corpus d'arrière-plan

- USTC: n° 55542 = *La conqueste du grant roy Charlemaigne des Espaignes*, Lyon, Barnabé Chaussard et Pierre Maréchal, 1501.
- USTC: n° 337928 = *Historia del inuencible cauallero do[n] Polindo, hijo del rey Paciano, rey de Numidia et de las maranillosas fazañas y estrañas auenturas que andando por el mundo acabo por amores de la princesa Belisia, fija del rey Naupilio, rey de Macedonia [...]*, Toledo, [Miguel de Egia], 1526.
- USTC: n° 27701 = *Meliadus de leonnoys. Ou present Volume sont contenus les nobles faictz d'armes du vaillant roy Meliadus de Leonnoys: Ensemble plusieurs aultres nobles proesses de chevalerie faictes tant par le roy Artus, Palamedes, le Morboulit d'irlande, le bon chevalier sans paour, Galehault le brun, Segurades, Galaad que aultres bons chevaliers estans au temps dudit roy Meliadus Histoire singuliere et recreative*, Paris, Galliot du Pré, 1528.

- USTC: n° 49917 = *Meliadus de leonnoys. Ou present Volume sont contenus les nobles faitz d'armes du vaillant roy Meliadus de Leonnoys: Ensemble plusieurs aultres nobles proesses de Chevalerie faitctes tant par le roy Artus, Palamedes, le Morboul d'irlande, le bon chevalier sans paour, Galehault le brun, Segurades, Galaad que aultres bons chevaliers estans au temps dudit roy Meliadus Histoire singuliere et recreative*, Paris, Denis Janot, 1532 (a. st.).
- USTC: n° 9925 = *Pantagruel. Les horribles et espovetables faitz et proesses du tresrenommé Pantagruel Roy des Dipsodes, filz du grand geant Gargantua, Composez nouvellement par maistre Alcofrybas Nasier*, Lyon, Claude Nourry, 1532.
- USTC: n° 344620 = *Coronica del muy efforcado cavallero el Cid ruy diaz campeador*, Sevilla, Juan Cromberger, 1533.
- USTC: n° 79956 = *La conquete que fit le grand roy Charlemaigne es Espaignes* Lyon, Pierre de Sainte-Lucie, 1536.
- USTC: n° 803086 = *Historia del valorosissimo Cavallier de la Croce, che per sue gran prodezze dopo varie imprese fu a l'imperio de Alemagna soblimato. Tratta nuovamente da l'idioma spagnuolo in lingua italiana*, Venezia, [Michele Tramezzino], 1544.
- USTC: n° 336929 = *Los quatro libros de Amadis de Gaula, nuevamente impressos y hystoriados en Sevilla*, Sevilla, Juan Cromberger, 1547.
- USTC: n° 804012 = *Historia del valorosissimo cavaliere della Croce, che per sue gran prodezze, dopo varie imprese, fu a l'Imperio d'Alemagna sublimato. Tratta dal spagnuolo nell'idioma italiano. Nuovamente da molti errori corretta e ristampata*, Venezia, P. G. Giglio e compagni, 1559.
- USTC: n° 61774 = *Histoire des nobles proesses et vaillances de Galien restauré, fils du noble Olivier le marquis: et de la belle Jaqueline, fille du roy Hugon empereur de Constantinople*, Lyon, Benoît Rigaud, 1575.
- USTC: n° 27470 = *Le Livre du nouveau Tristan, Prince de Leonnois, chevalier de la Table Ronde, et d'Yseulte, princesse d'Yrlande, Royne de Cornoüaille*, Lyon, Benoît Rigaud, 1577.
- USTC: n° 27921 = *Les estranges aventures contenans l'histoire merveilleuse des amours extremes d'un chevalier de Seville dit Luzman, à l'endroit d'une belle damoiselle appelée Arbolea*, Lyon, Benoît Rigaud, 1580.
- USTC: n° 31019 = *L'Histoire fort et plaisante et recreative contenant le reste des faicts et gestes des quatre fils Aymon*, Lyon, Benoît Rigaud, 1581.
- Historia* 1609 = *Historia von dem Ritter Meliadus, genannt der Ritter vom Creutz, auss dem Französ. In Teutsch gebracht*, Strasbourg, Jost Martin, 1609.

RÉSUMÉ: *Le Chevalier de la Croix* constitue l'un des récits de chevalerie de la Bibliothèque de Troyes (Oudot, 1612) qui a été importé d'Espagne, *via* Lyon, sur la scène éditoriale française au XVI^e siècle (Saint-Lucie, 1534), avant de paraître à Paris l'année qui suit (Janot, 1535). C'est également à Lyon, un demi-siècle plus tard, que l'ouvrage connaît une seconde jeunesse (Rigaud, 1581), rapidement prolongée par une nouvelle édition parisienne (Bonfons, 1584). L'examen des mutations éditoriales de l'œuvre tout au long du siècle, et l'analyse de ces deux vagues de publication, permet de mettre au jour l'évolution des relations de concurrence entre Paris et Lyon dans l'histoire éditoriale de l'œuvre.

MOTS-CLÉS: Lepolemo, Meliadus, *Chevalier de la Croix*, Pierre de Sainte-Lucie, Benoît Rigaud, roman de chevalerie, traduction, adaptation, réception.

ABSTRACT: *Le Chevalier de la Croix* is one of the Troyes Library (Oudot, 1612) chivalric romances imported from Spain through Lyon onto the French publishing scene in the 16th century (Saint-Lucie, 1534), before its publication in Paris the following year (Janot, 1535). Half a century later, Lyon was also the place where the book had a second youth (Rigaud, 1581), which was soon to be extended through a new parisian publication (Bonfons, 1584). The examination of the book's editorial transformations throughout the century, along with the analysis of those two waves of publication, enables to bring to light the evolution of the competitive relationship between Paris and Lyon in the editorial history of this work.

KEYWORDS: Lepolemo, Meliadus, *Chevalier de la Croix*, Pierre de Sainte-Lucie, Benoît Rigaud, Chivalry Romance, traduction, adaptation, reception.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES UNIFIÉES

- Arzoumanov–Réach–Ngô–Tran 2012 = Anna Arzoumanov, Anne Réach–Ngô, Trung Tran (éd. par), *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Baudelle-Michels 2006 = Sarah Baudelle-Michels, *Les avatars d'une chanson de geste. De «Renaut de Montauban» aux «Quatre Fils Aymon»*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Baudrier 1895-1921 = Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, éditeurs, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, publiée et continuée par Julien Baudrier, Lyon · Paris, Brun · Picard, 1895-1921, 13 voll. (réimpressions anastatiques: Paris, De Nobele, 1964-1965; Genève, Slatkine Reprints, 1999).
- Bechtel 2010 = Guy Bechtel, *Catalogue des gothiques français (1476-1560)*, Paris, Giraud-Badin, 2010².
- Bedouelle–Belin–Reyff 2007 = Guy Bedouelle, Christian Belin, Simone de Reyff (éd. par), *La Tradition rassemblée*. Journées d'études de l'Université de Fribourg, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2007.
- Bénévent *et alii* 2012 = Christine Bénévent, Annie Charon, Isabelle Diu, Magali Vène (éd. par), *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, Paris, Presses de l'École Nationale des Chartes, 2012.
- Bénévent–Diu–Lastraioli in c. s. = Christine Bénévent, Isabelle Diu, Chiara Lastraioli (éd. par), *Passeurs de textes II. Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*. LIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, CESR, 27 juin 2011 au 1^{er} juillet 2011, sous presse.
- BEP = *Base des Éditions Parisiennes du XVI^e siècle*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://bp16.bnf.fr/>.
- Blom 2001 = Helwi Blom, «Valentin et Orson» et la «Bibliothèque Bleue», in Salvatore Luongo (éd. par), *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*. Actes du XIV^e Congrès International de la Société Rencesvals (1997), Napoli, Fridericiana, 2001: 611-25.
- Bognolo 2011 = Anna Bognolo, *El «Lepolemo o Caballero de la Cruz» y el «Leandro el Bel»*, in *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, lisible en ligne à l'adresse: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lepole-mocaballero-de-la-cruz-y-el-leandro-el-bel/html/18805d78-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html.
- Brasseur 1989 = Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, édition critique par Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, 2 voll.
- Burg 2014a = Gaëlle Burg, *Lancelot du Lac*, in *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, lisible en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/94/Lancelot+du+Lac>.

- Burg 2014b = Gaëlle Burg, *Imprimer les «vieux romans» de chevalerie à la Renaissance: l'éditeur et le remanieur, nouvelle(s) instance(s) auctoriale(s) de la matière romanesque*, in Anne Réach-Ngô (éd. par), *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014: 205-24.
- Cappello 2001 = Sergio Cappello, *Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français au XV^e et XVI^e siècle*, in Giampaolo Borghello (a c. di), *Studi in ricordo di Guido Barbina*, II. *Est Ovest: lingue, stili, società*, Udine, Forum, 2001: 167-86.
- Cappello 2010 = Sergio Cappello, *L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 71 (2010): 55-71.
- Cazauran 1987 = Nicole Cazauran, *Les romans de chevalerie en France entre exemple et recréation*, in Marie Thérèse Jones-Davies (éd. par), *Le roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987: 29-48.
- Cerquiglini 2007 = Bernard Cerquiglini, *Une langue orpheline*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Chavy 1988 = Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge-Renaissance. Dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français, 842-1600*, Paris · Genève, Champion · Slatkine, 1988.
- CIBN = Aa. Vv., *Catalogue des Incunables de la Bibliothèque Nationale*, 2,4, Paris, Bibliothèque Nationale, 1985.
- Clément–Mounier 2005 = Michèle Clément, Pascale Mounier (éd. par), *Le roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*. Actes du colloque de l'Université Lyon-2, 11 et 12 octobre 2002, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
- Colombo Timelli 2011 = Maria Colombo Timelli, *Mémoire linguistique dans les réécritures arthuriennes des XV^e et XVI^e siècles*, in Catalina Girbea, Andreea Popescu, Mihaela Voicu (éd. par), *Temps et mémoire dans la littérature arthurienne*, Bucarest, Éditions de l'Université de Bucarest, 2011: 261-81.
- Colombo Timelli et alii 2014 = Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Combes 2002 = Annie Combes, *Le prologue en blanc du «Lancelot» en prose*, in Emmanuelle Baumgartner, Laurence Harf Lancner (éd. par), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2 voll.: I, 21-52.
- Cooper 1990 = Richard Cooper, «*Nostre histoire renouvelée*»: *the Reception of the Romances of Chivalry in Renaissance France*, in Sydney Anglo (ed. by), *Chivalry in the Renaissance*, Woodbridge, The Boydell Press, 1990: 175-238.
- Dalbanne 1934 = Claude Dalbanne, *Typographie lyonnaise au XV^e siècle*, Lyon, Bibliothèque de la Ville de Lyon, 1934 («Documents paléographiques, typographiques, iconographiques», 11).

- Damian-Grint 2006 = Peter Damian-Grint, *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- Debure 1765 = Guillaume-François Debure, *Bibliographie instructive ou Traité de la connoissance des livres rares et singuliers: contenant un catalogue raisonné de la plus grande partie de ces livres précieux*, Paris, Guillaume-François Debure le Jeune, 1765.
- Dickson 1929 = Arthur Dickson, *Valentine and Orson, A Study in Late Medieval Romance*, New York, Columbia University Press, 1929.
- Diu-Parinet-Viellard 2007 = Isabelle Diu, Elisabeth Parinet, Françoise Vieillard (éd. par), *Mémoire des chevaliers, édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, École des Chartes, 2007.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2012 (DMF 2012), ATILF · CNRS · Université de Lorraine, site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Duché-Gavet 2006 = Véronique Duché-Gavet, *L'Espagne au miroir du roman (1525-1608)*, in Manuel Bruña Cuevas, Maria de Gracia Caballos Bejano, Immaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé (ed. por), *La Cultura del otro: español en Francia, francés en España / La Culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Séville, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla · APFUE · SHF, 2006: 157-65.
- ELR = *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr>.
- FB = Andrew Pettegree, Malcolm Walsby, Alexander Wilkinson (ed. by), *French Vernacular Books. Books Published in the French Language Before 1601*, Leiden · Boston, Brill, 2007, 2 voll.
- Frappier 1965 = Jean Frappier, *Les romans de la Table Ronde et les lettres en France au XVI^e siècle*, «Romance Philology» 19/2 (1965): 178-93.
- Gaucher 2003 = Elisabeth Gaucher, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Guillerm 1980 = Luce Guillerm, *L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France*, «Revue des Sciences Humaines», 180 (1980): 5-31.
- Guillerm 1988 = Luce Guillerm, *La Traduction française des quatre premiers livres de l'«Amadis de Gaule». Le discours sur la traduction en vulgaire, ou Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 1988.
- Gültlingen 1993 = Sybille von Gültlingen, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au XVI^e siècle*, II, Baden-Baden, Koerner, 1993.
- ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>.

- Jakobson 1971 = Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Id., *Selected Writings*, II. *Word and Language*, The Hague · Paris, Mouton, 1971: 260-6.
- Jeay 2001 = Madeleine Jeay, *L'aventure du roman dans «Valentin et Orson»*, in Danièle James-Raoul (éd. par), *Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Bordeaux, P.U.B., 2011: 17-29.
- Kammerer 2013 = Elsa Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre entre France, Italie et Allemagne (1520-1550)*, Genève, Droz, 2013.
- Keller-Rahbé 2010 = Edwige Keller-Rahbé (éd. par), *Les arrière-boutiques de la littérature: auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- Lebègue 1959 = Raymond Lebègue, *Contacts français avec la littérature espagnole pendant la première moitié du XVI^e siècle*, in Aa. Vv., *Charles Quint et son temps. Actes du Colloque internationale du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, 30 septembre-3 octobre 1958, Paris, Éditions du CNRS, 1959: 143-55.
- Ménard 1997 = Philippe Ménard, *La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle*, «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne» 49 (1997): 234-73.
- Micha 1978 = «Lancelot», *roman en prose du XIII^e siècle*, édition critique avec introduction et notes par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1978-1983, 9 voll.
- Mortgat-Longuet 2006 = Emmanuelle Mortgat-Longuet, *Clio au Parnasse. Naissance de l'«histoire littéraire» française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 2006.
- Mounier 2007 = Pascale Mounier, *Le Roman humaniste. Un genre novateur français, 1532-1564*, Paris, Champion, 2007.
- Mounier 2014 = Pascale Mounier, «Morgant le geant»: mise en livre et réception programmée de Pulci en France, «Carte Romanze» 2/2 (2014): 341-70.
- Mounier 2015 = Pascale Mounier, *Les antécédents lyonnais de la «Bibliothèque Bleue» au XVI^e siècle: la constitution d'un romanesque pour le grand public*, «Littératures» 72 (2015) : 189-214.
- Neri 2006 = Stefano Neri, «Lepolemo» (*Valencia, Juan Jofre, 1521*): *guia de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Oddos 1981 = Jean Paul Oddos, *Simple notes sur les origines de la «Bibliothèque Bleue»*, in Giovanni Dotoli, Geneviève Bollème, Bernadette Bricout, Peter Burkle (a c. di), *La «Bibliothèque Bleue» nel Seicento, o della letteratura per il popolo*, prefazione di Geneviève Bollème, Bari · Paris, Adriatica · Nizet, 1981 (1988²): 159-68.

- Pickford 1961 = Cedric Edward Pickford, *Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieures à 1600*, «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne» 13 (1961): 99-109.
- Pickford 1970 = Cedric Edward Pickford, *Benoist Rigaud et le «Lancelot du Lac» de 1591*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, 2 voll.: II, 903-11.
- Pickford 1980 = Cedric Edward Pickford, *Antoine Vérard éditeur du «Tristan» et du «Lancelot»*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, Rennes, Institut de français. Université de Haute-Bretagne, 1980, 2 voll.: I, 277-85.
- Polain 1926 = Louis Polain, *Marques des imprimeurs et libraires en France au XV^e siècle*, Paris, Droz, 1926.
- Poulain-Gautret 2005 = Emmanuelle Poulain-Gautret, *La tradition littéraire d'Ogier le Danois: permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Rambaud 2006 = Stéphanie Rambaud, *L'atelier de Jean Trepperel, imprimeur-libraire parisien (1492-1511)*, in Godfried Croenen, Peter Ainsworth (ed. by), *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book Production in Paris around 1400*, Louvain · Paris · Dudley (MA), Peeters, 2006: 122-41.
- Rambaud 2007 = Stéphanie Rambaud, *La «Galaxie Trepperel» à Paris (1492-1530)*, «Bulletin du Bibliophile» 1 (2007): 145-50.
- Réach-Ngô 2012 = Anne Réach-Ngô, *Du «Roman de Méliadus» au «Chevalier de la Croix»: transferts éditoriaux et recatégorisation générique à la Renaissance*, in Greta Komur-Thillo, Anne Réach-Ngô (éd. par), *L'écrit à l'épreuve des médias du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, 2012: 107-30.
- Réach-Ngô 2013 = Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève, Droz, 2013.
- Réach-Ngô 2014a = Anne Réach-Ngô (éd. par), *Genèses éditoriales*, «Seizième Siècle» 10 (2014): 7-224.
- Réach-Ngô 2014b = Anne Réach-Ngô, *De la catégorisation bibliothéconomique du livre à la genèse éditoriale de l'œuvre: le cas des «Trésors» imprimés à la Renaissance*, in Ead. (éd. par), *Genèses éditoriales*, «Seizième Siècle» 10 (2014): 211-24.
- Réach-Ngô in c. s. = Anne Réach-Ngô, *«Bien écrire missives, ou parler François»: le «Trésor des Amadis» et le «Trésor d'amour», premiers récits épistolaires à la Renaissance*, in Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, Ariane Lüthi (éd. par), *De l'écriture et des fragments. Littérature, culture, arts*. Actes du colloque international et pluridisciplinaire, Mulhouse, 20-22 mars 2014, sous presse.
- Roubaud-Bénichou 1990 = Sylvia Roubaud-Bénichou, *Cervantes y el «Caballero de la Cruz»*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 38 (1990): 525-66.
- Roubaud-Bénichou 2000 = Sylvia Roubaud-Bénichou, *Le roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000.

- Runnalls 2000 = Graham A. Runnalls, *La vie, la mort et les livres de l'imprimeur-libraire parisien Jean Janot d'après son inventaire après décès (17 février 1522 n.s.)*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 78 (2000): 797-851.
- Sansy 1992 = Danièle Sansy, *Texte et image dans les incunables français*, «Médiévales» 11 (1992): 47-70.
- Schwam-Baird 2011 = Shira Schwam-Baird, «*Valentin et Orson*». *An Edition and Translation of the Fifteenth-Century Romance Epic*, Tempe (Arizona), ACMRS, 2011.
- Schwam-Baird 2014a = Shira Schwam-Baird, *Valentin et Orson*, in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014: 865-72.
- Schwam-Baird 2014b = Shira Schwam-Baird, *Valentin et Orson*, in *La vie en proses*, lisible en ligne à l'adresse: <http://users2.unimi.it/lavieenproses/index.php/titres/93-valentin-et-orson>.
- Schwam-Baird 2014c = Shira Schwam-Baird, *Valentin et Orson*, in *Éditions Lyonnaises de Romans (ELR)*, lisible en ligne à l'adresse: <http://www.rhr16.fr/base-elr/ouvrage/117/Valentin+et+Orson>.
- Simonin 1980 = Michel Simonin, *La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e-XVII^e siècles)*, in Aa. Vv., *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à monsieur Charles Foulon*, Rennes, Institut de français. Université de Haute-Bretagne, 1980, 2 voll.: I, 363-9.
- Stankiewicz 2010 = Florine Stankiewicz, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'EAD au service du livre ancien*, Mémoire d'étude pour le diplôme de Conservateur des bibliothèques, Lyon, Université de Lyon, 2010, lisible en ligne à l'adresse: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48442-repertoire-de-l-imprimeur-michel-le-noir.pdf>.
- Taylor 2007 = Jane Taylor, *Antiquarian Arthur: Publishing the «Round Table» in Sixteenth-Century France*, in William W. Kibler (éd. par), *L'héritage de Chrétien de Troyes*, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 14 (2007): 127-42.
- Taylor 2013 = Jane Taylor, *Minds of the Vulgar Sort: The Arthur of the Renaissance and the Anxiety of Reception*, conférence au XXII^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne à Rennes en juillet 2008, lisible en ligne à l'adresse: <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/taylor.pdf>, édition 2013: 1-22.
- Taylor 2014 = Jane Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France*, Genève, Droz, 2014.
- Thorel in c. s. = Mathilde Thorel, *Langue translative et fiction sentimentale (1525-1540): renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, thèse dactylographiée, Lyon, Université de Lyon 3, soutenue en 2006, sous presse.

- Tilley 1919 = Arthur Tilley, *Les romans de chevalerie en prose*, «Revue du XVI^e siècle» 6 (1919): 45-63.
- TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF · CNRS · Université de Lorraine, site internet : <http://atilf.atilf.fr/>.
- Trachsler 1996 = Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz, 1996.
- USTC = *Universal Short Title Catalogue*, base de données lisible en ligne à l'adresse: <http://ustc.ac.uk/index.php/search>.
- Van Beysterveldt 1981 = Antony Van Beysterveldt, *La transformación de la misión del caballero andante en el «Esplandián» y sus repercusiones en la concepción del amor cortés*, «Zeitschrift für Romanische Philologie» 97 (1981): 352-69.
- Vielliard 2007 = Françoise Vielliard, *Qu'est-ce que le «roman de chevalerie»? Préhistoire et histoire d'une formule*, in Isabelle Diu, Élisabeth Parinet, Françoise Vielliard (éd. par), *Mémoire des chevaliers: édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII^e au XX^e siècle*. Actes du Colloque international organisé par l'École Nationale des Chartes, l'Université de Reims Champagne-Ardenne et la Médiathèque de l'agglomération troyenne, Paris, École nationale des chartes, 2007: 11-33.
- Viet in c. s. = Nora Viet, *Du «Decameron» de Boccace au «Cameron» d'Antoine Vérard: les mutations de la nouvelle au début de la Renaissance française*, thèse dactylographiée, Paris, Université Paris-Sorbonne, soutenue en 2008, sous presse.
- Wahlen 2010 = Barbara Wahlen, *L'écriture à rebours. Le «Roman de Meliadus» du XIII^e au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2010.
- Whinnom 1980 = Keith Whinnom, *The problem of the «best-seller» in Spanish Golden-Age Literature*, «Bulletin of Hispanic Studies» 57 (1980): 189-98.
- Wilkinson 2010 = Alexander S. Wilkinson, *Iberian books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden, Brill, 2010.
- Winn 1997 = Mary Beth Winn, *Antoine Vérard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentations*, Genève, Droz, 1997.

AUTOGRAFI MEDIEVALI E FILOLOGIA. IN MARGINE A UN CONVEGNO PALEOGRAFICO

La pubblicazione degli Atti del XVII Convegno del *Comité International de Paléographie Latine*,¹ tenutosi a Lubiana nel settembre 2010 (Golob 2013), offre l'occasione a chi pratica il campo della filologia di riflettere su un tema oggi molto frequentato, si direbbe quasi “di da”, ma con la diversa prospettiva che viene fornita dai colleghi di una disciplina affine. Le ricerche dei filologi e dei paleografi, o almeno di quanti fra essi si occupano di Medioevo, partono come si sa dagli stessi materiali e trarrebbero reciproco vantaggio dal collegarsi a vicenda; ma, come pure si sa, i confini fra le discipline sono meno permeabili di quanto dovrebbero, e spesso il potenziale dei percorsi paralleli non è adeguatamente sfruttato. Ci proponiamo perciò qui di valorizzare in una prospettiva filologica le risultanze del convegno paleografico, aggiungendo in coda qualche considerazione più generale sul tema degli autografi medievali, indotta dalla lettura del volume.

Anzitutto una recensione del libro. Esso comprende la bellezza di 37 saggi (in realtà 38, dato che uno è formato di due parti di autori diversi), oltre ai due contributi introduttivi di Nataša Golob, curatrice del volume, e Stefano Zamponi, presidente del *Comité*. Il materiale è organizzato in sezioni. Nella prima sono raccolti studi che riguardano l'autografia tanto nei suoi aspetti generali, quanto con riferimento ai vari ambiti cronologici, geografici e tematici; una seconda è dedicata a *Projects, prospects and perspectives* e vi si dà conto di iniziative in corso o da poco concluse; una terza comprende la parte del convegno curata dall'*Association paléographique internationale. Culture, écriture, société (APICES)*, con contributi su argomenti e autori specifici; una quarta corrisponde alla *Poster Session* del convegno, anch'essa curata da APICES e dedicata soprattutto a ricerche in corso di giovani studiosi. Nella presente sede

¹ Al convegno di Lubiana ha fatto seguito il diciottesimo della serie (San Gallo, settembre 2013, sul tema *Le scriptorium*); il diciannovesimo è annunciato a Berlino per il settembre 2015 (*Le changement dans les écritures et les manuscrits du Moyen Age et de la Renaissance*).

prescinderemo però da questa struttura, e seguiremo un percorso tematico, piú adatto agli obiettivi che ci siamo proposti.

Di interesse filologico sono anzitutto i contributi che parlano del riconoscimento di autografi. Overgaauw 2013 presenta casi in cui un autografo è dichiarato da un *colophon* (l'*Apparatus in Decretum Gratiani* di Bruno di Deventer nel Parigino lat. 3919; il *De sui ipsius et multorum ignorantia* di Petrarca nel Vaticano lat. 3359), altri in cui esso è stato individuato attraverso la comparazione della scrittura con campioni già noti della mano dell'autore (ancora il *De sui ipsius et multorum ignorantia*, ma nel Berlinese Hamilton 493), altri ancora in cui è il carattere di *work in progress* a permettere l'identificazione (così per la *Chronica* di Ugo di Flavigny nel Berlinese Phillipps 1870). De Robertis 2013 esamina i casi di autori che usano scritture diverse in momenti diversi della loro vita ("digrafia/poligrafia diacronica") o anche contemporaneamente ("digrafia/poligrafia sincronica"), un comportamento piuttosto frequente nel Tre- e nel Quattrocento italiano, soprattutto in ambienti pronti a recepire le modifiche culturali del momento, e che annovera illustri rappresentanti (come Francesco di ser Nardo da Barberino, Coluccio Salutati, Nicolò Nicoli): la varianza grafica crea maggiori difficoltà nell'individuazione degli autografi non dichiarati, ma procedendo a un'analisi minuta si riscontrano pur sempre alcuni tratti costanti, tipici di una specifica mano, anche nell'impiego di scritture diverse, che la rendono possibile.

Al riconoscimento (o disconoscimento) di autografi di specifici autori e alla discussione delle connesse questioni attributive sono riservati i contributi di Giovanna Murano, Louis Holtz, Jacqueline Hamesse, Amandine Postec, David Ganz. Gli scrittori trattati da Murano 2013 sono Burgundione da Pisa (note autografe in numerosi manoscritti, per lo piú greci: Firenze, BML, «Codice delle Pandette»; Conv. soppr. 192; Pl. 74.5; 74.18; 74.22; 74.25; 87.7; Parigino gr. 1849), Salimbene de Adam (Vaticano lat. 7260), Bonaventura (Assisi, Sacro Convento 186, la cui autografia è *sub iudice*), Bombologno da Bologna (Bologna, BU, 1506 e 1508), Bartolomeo Parvo (Bologna, Archiginnasio, B 3154 e B 3155), Giovanni Boccaccio (Firenze, BNC, Banco Rari 50), Paolo dell'Abaco (Firenze, BNC, Magl. XI 121). Holtz 2013 si occupa invece degli autografi di Floro di Lione (la mano del quale figura in una cinquantina di manoscritti in varia configurazione, dalla copiatura integrale all'apposizione di correzioni e commenti) e dei codici preparati dai suoi allievi, che mantengono alcuni tratti tipici della scrittura del maestro; di uno di

loro, Mannone, si conosce il nome e si può individuare meglio la personalità. Agli autografi di Matteo d'Acquasparta sono dedicati i due interventi di Hamesse 2013 e di Postec 2013: l'individuazione è in questo caso facilitata dal fatto che l'autore indicò nel proprio testamento quali dei codici oggetto del lascito erano scritti di suo pugno (fra gli altri gli attuali manoscritti Assisi, Sacro Convento 35 e 134, e Todi 44). Un disconoscimento è invece quello di Ganz 2013, che contesta la presunta attribuzione alla mano di Walafrido Strabone del codice Copenhagen, GKS 444 2^o, la cui scrittura appare molto diversa da quella degli autografi sicuri dello scrittore. Al riconoscimento dell'autografia per un'importante miscellanea storiografica in francese è dedicato l'intervento di Kuja-wiński 2013, che nella dimostrazione si serve di argomenti spiccatamente filologici (alcuni elementi instabili o non risolti del processo di versione dal latino dei testi contenuti, che fanno pensare che il responsabile del codice sia il traduttore stesso dell'intera raccolta).

Si è detto che i manoscritti autografi hanno talvolta l'aspetto di *work in progress*. Gumbert 2013 riscontra un'alta frequenza di casi simili in opere di carattere cronachistico, che erano prodotte spesso in unico esemplare come memoria per un'istituzione o una comunità ed erano successivamente aggiornate da altri autori: i codici che contengono opere di questo tipo sono dunque assimilabili ad autografi seriali. Una cronaca conservata in un manoscritto progressivo è anche quella del monastero di Zbraslav, in Boemia, scritta dall'abate Pietro di Zittau e oggetto del contributo di Hledíková 2013; a giudizio della studiosa le differenze nelle scritture nel codice (il Vaticano Pal. lat. 950), tutte attribuibili a Pietro, si giustificerebbero con diverse situazioni psicologiche dell'autore. *Work in progress* si può definire, sia pure in modo diverso, il manoscritto del *Liber universalis* di Goffredo da Viterbo, studiato da Bernhard 2013, perché l'opera è rifacimento di un testo precedente dello stesso Goffredo, la *Memoria seculorum*, e viene in seguito riassorbita in una terza opera del medesimo autore, il *Pantheon*. Un manoscritto d'autore progressivamente integrato con annotazioni e nuovi materiali è infine il Dublinese Chester Beatty W 80, che contiene il *Viridarium* del giurista avignonese Jean Raynaud (XIV-XV sec.), presentato da Schmitz 2013. Non *works in progress*, ma codici puliti ricontrollati e modificati dall'autore, sono gli idiografi di Gerhoch di Reichersberg studiati da Frioli 2013, che descrive il metodo di lavoro e le varianti apportate.

Quando si parla di autografi non è possibile eludere la dibattuta e delicata questione di cosa significhi “autorialità” per un’opera medievale. Spunti di riflessione in questo senso vengono dagli interventi di Carmassi 2013, che individua nel manoscritto Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. 471, l’attività di un canonico di nome Marquardo, che realizzò un lezionario per la sua chiesa incorporandovi un proprio opuscolo *De feriis*; e di Galynina 2013, che esamina le varie *excerptiones* medievali del *Contra Faustum* agostiniano indagandone le ragioni e considerandole ciascuna un’opera a sé. Nell’uno e nell’altro caso viene considerato “autore” il responsabile e artefice di un progetto editoriale, anche quando il suo diretto contributo all’ideazione del testo sia minoritario o inesistente (è il caso delle *excerptiones*). Un’autorialità a tutto campo è invece quella presentata da Roland 2013, che esamina il codice Lilienfeld 151, copia ufficiale (o piuttosto copia concepita come unica) delle *Concordantiae* di Ulrico: il testo è accompagnato da un ricco e imprescindibile apparato illustrativo, ideato e in parte realizzato dall’autore medesimo.

In molti contributi l’autografia è studiata dal punto di vista strettamente paleografico, mettendo cioè la scrittura dell’autore in relazione con quelle in uso nel suo periodo e nel suo ambiente. L’indagine sortisce spesso giudizi circa la conformità o l’anomalia nell’uso di un determinato scrittore rispetto alla norma allora vigente, e utilizza i personaggi studiati come indicatori-chiave di uno sviluppo scrittorio. In questa prospettiva si muovono i contributi di Eisenhut 2013, che studia il cosiddetto *Liber benedictionum* scritto a più riprese da Ekkeardo, cosa che permette di percorrere l’evoluzione della sua scrittura nel corso del tempo; di Gimeno Blay 2013, che riscontra nella scrittura personale di Pietro il Cerimonioso l’influenza da un lato di modelli librari, dall’alto della prassi cancelleresca; di Rodríguez Díaz 2013, che attraverso l’analisi della mano di alcuni eruditi spagnoli del XV secolo (Giovanni di Segovia, Alfonso Fernández de Madrigal, Alfonso Fernández de Palencia, Alfonso Ortiz, Juan López de Palacio Rubio) segue l’abbandono progressivo delle scritture di impostazione gotica e il passaggio a modelli umanistici; di Unfer Verre 2013, che individua nell’azione e nella scrittura di Pietro Diacono (XII sec.) l’introduzione massiccia della carolina a Montecassino; di Ceccherini 2013, dedicata a un caso di studio singolarmente ricco, quello di Sozomeno di Pistoia, del quale sono conservati autografi per un arco di tempo molto lungo, e si può documentare il suo uso contemporaneo di due forme di scrittura; di Marchiaro 2013,

che riscontra negli usi grafici di Pietro Crinito l'influenza dei personaggi piú illustri della cultura fiorentina del tempo. L'esame della scrittura "personale" riveste perciò in questi casi una funzione ermeneutica analoga a quella che hanno – su un diverso versante – i codici datati: il collegamento con una persona di cui si conosce almeno in parte la biografia (e dunque la cronologia, la localizzazione, gli ambienti di formazione, gli interessi letterari, la posizione professionale, le relazioni sociali ecc.) permette di ancorare la scrittura a una realtà storica precisa. Il rapporto fra la biografia dello scrivente e la scrittura appare molto interessante soprattutto nei periodi di trasformazione (il problema è posto in termini metodologici nell'intervento di De Robertis, ed è poi trattato in casi concreti in diversi degli interventi citati), consentendo fra l'altro di valutare la posizione piú o meno "innovatrice" o "conservatrice" degli autori considerati rispetto alle tensioni dell'epoca in cui vissero.

Due interventi pongono la questione del "valore aggiunto" dell'autografia nella percezione dello scrivente, un elemento poco rilevante nei primi secoli del Medioevo, ma progressivamente cresciuto in seguito fino a diventare centrale. Long 2013 rintraccia le testimonianze epistolografiche di questa maggiore affezione alla scrittura personale e ne individua i motivi; Signorini 2013 cita fra l'altro il caso del manoscritto Londinese Egerton 2976, contenente il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* ciceroniano e apografo dell'altro Londinese Harley 5204, che è copia di mano del Petrarca: lo scriba dell'apografo sembra aver compreso l'importanza delle aggiunte petrarchesche, che ha conservato proprio in quanto esse erano autografe.

A completare il volume vengono alcuni interventi piú difficilmente classificabili nelle linee interpretative che abbiamo proposto. Breatnach 2013 sottolinea la lunga vitalità della scrittura antico-irlandese, che conosce un inaspettato revival in età moderna in chiave nazionalistica. Bošnjak 2013 esamina la transizione della scrittura nel corso del XVI secolo nell'area considerata, offrendo un completo panorama per ogni segno alfabetico. Domínguez Guerrero 2013 esamina gli usi grafici dell'amministrazione spagnola di Cuzco, anche in questo caso con particolare attenzione all'aggiornamento delle forme grafiche. Gramigni 2013 fornisce i primi risultati di un censimento epigrafico nella Toscana basomedievale, che evidenzia l'evoluzione della scrittura e degli usi comunicativi. Kavčič 2013 passa in rassegna l'apparato decorativo dei diplomi sloveni trecenteschi.

Non riguardano specificamente gli autografi – tranne in un caso – i contributi che potremmo chiamare “di attualità scientifica”, quelli che presentano cioè il procedere di progetti strategici di ambito paleografico o codicologico; di questi trattiamo cursoriamente. Dutschke 2013 riferisce della banca-dati *Digital Scriptorium*, che comprende schede e immagini di manoscritti del Medioevo e del Rinascimento conservati in biblioteche americane; in Gamper-Glassner-Breith 2013, Gamper e Glassner riferiscono del repertorio informatico *Handschriftencensus*, inventario dei manoscritti medievali in lingua tedesca; Breith dell’altro repertorio *Handschriftenarchiv*, nel quale si trovano le segnalazioni di manoscritti tedeschi medievali in alcuni fondi bibliotecari dispersi o distrutti nel corso della seconda Guerra Mondiale; Derolez 2013 riferisce del *Corpus catalogorum Belgii*, riservato alle biblioteche antiche dei Paesi Bassi meridionali, giunto a pubblicazione; Bertelli 2013 del progetto di ricerca dal titolo *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini*; Brunetti 2013 dell’altro progetto *Autografi dei Letterati Italiani*; Stutzmann 2013 di un proprio progetto chiamato *Graphical system and social norms: towards a computer-aided analysis of medieval scripts*, che si propone di correlare usi scrittori e contesti sociali attraverso una classificazione informatica; Gurrado 2013 del progetto *GRAPHEM*, dedicato all’analisi minuta dei tratti di scrittura. A questi contributi va aggiunto quello di Zamponi 2013, che come presidente *pro tempore* del *Comité* ha riferito (con encomiabile oggettività e senza i trionfalismi che talvolta accompagnano simili relazioni) sulle iniziative da esso organizzate.

Come si è detto, la ricchezza del volume, con la quantità di casi e la molteplicità di approcci che presenta, offre vari spunti di riflessione anche al di fuori dell’ambito strettamente paleografico. Proveremo a formularne alcuni.

1) *Autografo e responsabilità dell’editore* – Per il filologo il possesso di un libro d’autore è naturalmente una risorsa inestimabile, perché permette di studiare il testo senza le interferenze della tradizione; attingere all’autografo vuol dire attingere all’originale. Il lavoro, certo, non è finito: l’autografo sarà spesso in realtà un idiografo, ossia un codice preparato da copisti sottoposti all’autore e da lui sorvegliati, ma non scritto di sua propria mano, e in questi casi un’interferenza di copia pur sempre esiste; esso sarà spesso un manoscritto progressivo, o perché esemplare

di lavoro, o perché esemplare finito su cui l'autore ha compiuto interventi successivi, e tali interventi vanno correttamente interpretati e rappresentati; l'esistenza di un autografo non comporta automaticamente univocità di tradizione, dato che nel Medioevo, in mancanza di un vero e proprio sistema editoriale, la diffusione di un'opera a più riprese – e dunque in versioni potenzialmente diverse – era più la norma che l'eccezione. Si potrebbe dire che l'enorme fortuna di avere nelle mano un autografo dell'opera che si sta studiando sia pagata dal filologo con un incremento di responsabilità: dato il valore del documento è necessario trarre da esso tutta la ricchezza possibile. Tipico è il caso delle varianti d'autore. Se un manoscritto dimostrato autografo ne presenta, esse hanno naturalmente un'importanza eccezionale; se poi il codice in questione è un esemplare definitivo che l'autore ha successivamente modificato, esse diventano ancor più significative, in quanto cresce esponenzialmente la loro intenzionalità (l'autore ha preferito "sporcare" un codice pulito che mantenere la forma preesistente; in questo senso le varianti *in textu* degli scrittori medievali hanno una pregnanza poetica anche maggiore di quelle degli autori moderni e contemporanei). Il filologo è chiamato perciò, in qualche misura, a un compito più impegnativo: riducendosi i margini di aleatorietà, crescono le attese di precisione.

2) *Autografo come strumento ermeneutico* – Oltre al valore intrinseco di testimone eccezionale di un'opera, l'autografo ha anche grande utilità come strumento ermeneutico. Si è detto che una simile funzione, su un terreno diverso, è adombrata spesso negli Atti che abbiamo recensito: un manoscritto autografo ha il vantaggio di essere precisamente legato a una persona – e dunque a un tempo, a uno spazio e a un contesto culturale –, e in questo modo costituisce un punto fermo nell'esame dei fatti scrittorii, passibile di essere efficacemente usato per la misura di documenti di collocazione più incerta. Una funzione analoga l'autografo svolge però anche sul piano filologico. Si pensi ad esempio alla difficoltà, comune a tutti coloro che editano un'opera del Medioevo che non è conservata in originale, di determinare con qualche verosimiglianza l'aspetto grafico-formale che il testo aveva all'origine. Elementi come l'ortografia, la resa fonetica o la punteggiatura rispondono a condizionamenti e "mode" geografiche o temporali, e interrogando le copie non si può in genere avere nessuna indicazione certa sullo stato primitivo. Ma l'esistenza di autografi permette di conoscere cosa veniva considera-

to corretto o legittimo in un determinato ambiente ed epoca, anche stavolta senza le interferenze connesse al processo di trasmissione; e da questa conoscenza trae vantaggio la ricostruzione e la presentazione di tutte le altre opere prodotte in quello stesso ambiente ed epoca. In questo senso, l'autografo diviene un efficace strumento di analisi comparativa.

3) *Autografo come consapevolezza d'autorialità* – Il fatto stesso che si parli di “autografi” implica una strategia di indagine che privilegia, o quanto meno non minimizza, il momento della produzione del testo rispetto a quello della sua circolazione; e perciò comporta una presa di posizione sulla già sfiorata, spinosa questione di cosa sia l'autorialità nel Medioevo. Per quest'epoca, un “libro d'autore” e una copia eterografa hanno effettivamente natura diversa, e quanto diversa? È una domanda su cui si è molto discusso negli ultimi decenni, dopo il terremoto provocato dalle teorie barthesiane e foucaultiane sulla “morte dell'autore”, con le successive applicazioni alla critica testuale predicate dalla cosiddetta *New Philology*. Queste teorie partono al contrario dal presupposto che l'efficacia comunicativa di un'opera si realizza nell'interazione con il lettore/ascoltatore, e dunque nel momento della *performance*; l'autorialità sarebbe elemento poco significativo ai fini critici, e anche difficile da definire, soprattutto in epoche come il Medioevo, nelle quali non era giuridicamente rilevante. Sarebbe arbitrario perciò istituire una netta differenza fra autore e copista, poiché quest'ultimo starebbe in ogni caso realizzando un prodotto comunicativo nuovo e irripetibile; e nemmeno i “libri d'autore” sarebbero, in questa prospettiva, di maggior valore dei “libri di copista”. Semplificando al massimo e portando all'estremo il ragionamento, nessun manoscritto sarebbe più autoriale degli altri.

Passato il momento spensierato ed eroico della provocazione, la *New Philology* oggi arranca; esteriormente per la difficoltà a realizzare quella molteplicità del testo che, con i primi entusiasmi per le nuove tecnologie, sembrava a portata di mano, in realtà anche e soprattutto per la debolezza dei suoi presupposti teoretici. Se è certamente vero che la comunicazione si realizza nella *performance*, e che dunque ogni singolo atto comunicativo (nella fattispecie ogni singolo manoscritto, o piuttosto ogni manoscritto che sia stato effettivamente letto) ha un suo scopo e una sua dignità, è altrettanto e più vero che nella storia di un'opera esistono momenti più conservativi e momenti più creativi. Il più creativo di tutti è quello della sua origine. Per la maggior parte delle opere,

anche del Medioevo, sarebbe mistificazione negare che sia esistito un punto di partenza, un momento in cui una persona che tradizionalmente viene chiamata “autore” ha sistemato, seguendo propri principi, in testo continuo notizie, materiali e concetti, da lui ideati o eventualmente preesistenti. L’idea che la *performance* sia la chiave di lettura che meglio corrisponde alla mentalità medievale si direbbe del resto poco fondata: è noto a tutti che nel Medioevo – come in qualsiasi epoca – esistettero scrittori che avevano una forte consapevolezza della propria autorialità, e che mai avrebbero accettato un’equiparazione del loro ruolo a quello di un copista successivo. Sul versante latino, che è l’unico per il quale abbiamo qualche competenza, si possono citare uomini come Eginardo, Raterio o Abelardo; sul versante volgare il pensiero corre subito a Dante o a Petrarca. Il valore della *performance*, che certo esiste, si può apprezzare soprattutto in una prospettiva diacronica: i singoli episodi della trasmissione possono essere valutati in un percorso comparativo in cui la storia è un elemento fondamentale, e dove il punto di partenza è una chiave imprescindibile.

Sarebbe ingiusto disconoscere alla *New Philology* il merito di aver sottolineato l’importanza della fruizione, e di aver posto la questione critica del ruolo e della personalità del copista nel processo di comunicazione dei testi. I numerosi studi degli ultimi anni che hanno approfondito il concetto di “autorialità” (da ultimo, nel nostro specifico campo, D’Angelo–Ziolkowski 2014) presuppongono appunto quella provocazione, che ha avuto perciò i suoi effetti produttivi. Ma la prospettiva da cui si può affrontare il problema partendo dagli autografi ci sembra poter portare ulteriori contributi al dibattito: grazie a essi si può accedere alla prima *performance* che l’opera ebbe, e sul terreno scelto dall’autore stesso.

4) *L’autografo come “forma dell’opera”* – Per gran parte del Medioevo, in rapporto alla sostanziale mancanza di un mercato librario, non esiste nemmeno una vera e propria “attività editoriale”, tale cioè che preveda l’intervento di un soggetto diverso dall’autore nella diffusione dell’opera. Chi produceva un’opera ne determinava perciò non soltanto i contenuti e la lingua (in una parola *il testo*), ma anche la configurazione fisica (in una parola *il libro* nel quale il testo doveva essere ospitato). Il libro non era una forma “standard” preesistente e multifunzionale, a cui il testo si adattava, come è un quaderno di oggi, ma veniva di volta in volta

preparato tenendo in conto delle necessità del testo che vi doveva essere ospitato; era l'autore a determinare le sue caratteristiche (dimensioni, impaginazione, decorazioni, paratesti ecc.), caratteristiche che, in quanto intenzionali e correlate alla prima realizzazione fisica del testo, non sono prive di significanza. Tale significanza implica che la ricostruzione – o l'individuazione, o almeno la comprensione – dell'aspetto fisico che l'opera doveva avere all'origine rientra fra i compiti della filologia.

Ci rifaremo, anche stavolta, al dibattito sviluppatosi dalla *New Philology*. Uno dei punti centrali del fin troppo celebre saggio di Cerquiglini 1989 è la critica alle edizioni “accademiche” o “tradizionali”: esse, imponendo la *reductio ad unum* – e dunque una gerarchizzazione dei documenti e degli scopi, che sarebbero piegati alla velleitaria ricostruzione dell'improduttivo punto di partenza, il supposto ma indebito “originale” – rinuncerebbero alla rappresentazione di ciò che fu la vera essenza dei testi medievali: cioè la loro varietà, nel continuo rinnovarsi di *performances* scritte e orali. Fissando *una* forma del testo, tali edizioni fornirebbero un'idea distorta, in quanto statica, della letteratura e dell'intera cultura del periodo, quando invece, nella circolazione e nelle coscienze, vigevo la molteplicità. Alla fortuna storico-scientifica di queste edizioni “rigide” avrebbe fortemente contribuito l'oggettiva impossibilità di rappresentare la varietà sulla carta stampata, unico possibile veicolo fino a pochi lustri fa; ma il sopravvento delle nuove tecnologie informatiche, con la rappresentabilità di testi paralleli in numero pressoché infinito e la loro collegabilità in rapporti non gerarchici, permetterebbe ora di sciogliere il vincolo e fornire edizioni “multiple”, “elastiche”, financo – per usare un termine dello stesso Cerquiglini – più “democratiche”. In questo modo, le teorie strutturaliste sulla “morte dell'autore” si collegavano pragmaticamente e un po' speciosamente allo sviluppo tecnologico.

Ma è proprio vero che il testo “multiplo” e “virtuale” consentito da un'edizione elettronica, in quanto libero dal condizionamento della carta stampata, corrisponde meglio alla mentalità medievale, ed è perciò – se la filologia è la disciplina che mira a riportare testi e fatti al loro esatto contesto, annullando le interferenze dello scorrere del tempo – “più filologico”? Per certi aspetti, il testo elettronico virtuale è l'esatto opposto di come un autore – o un autore-copista, se si preferisce – del Medioevo concepiva la sua opera. Il condizionamento del materiale scrittoria, quello che potrebbe essere inteso da noi, critici del XXI secolo, come un insopportabile vincolo, come un letto di Procuste di cui doversi sba-

razzare, era invece per lo scrittore medievale non solo l'unica soluzione proponibile e immaginabile, ma anche una potente risorsa. Il libro medievale nasce – e non diversamente poi si diffonde – come sinolo di materia e forma, per mutuare un'espressione aristotelica: dove la materia è il supporto di scrittura, la forma è il testo che tale supporto va a ospitare. Un'opera nasceva, nel Medioevo, in un determinato manoscritto: non era concepibile *un testo* in quanto tale, ma soltanto *un testo ospitato in un particolare libro*, così come non si dava *un libro* bianco, veicolo generico e potenziale di un testo qualsiasi, ma soltanto *un libro creato per ospitare un particolare testo*.

Gli storici dei libri – e chi in particolare si occupa della loro fattura materiale: per il Medioevo gli studiosi di codicologia – sono da molto tempo ben consapevoli di questa unità originaria, e ne hanno lungamente indagato gli aspetti in relazione all'uso. La tradizione degli studi filologici sull'argomento è invece piuttosto recente: la sensibilità verso quella che è stata chiamata la “filologia materiale”, un approccio che sottolinea appunto l'imprescindibilità della conformazione fisica nell'interpretazione dei testi, è cresciuta e si è consolidata soprattutto negli ultimi anni (citiamo soltanto Cadioli–Meneghetti 2008, numero monografico che oltre a presentare pregevoli contributi specifici offre anche un quadro storico-teoretico di questa linea di studi). Il relativo ritardo con cui si sono mossi i filologi può essere determinato anche da quella difficoltà nel collegamento fra diverse discipline di cui si è parlato all'inizio (in Italia la paleografia e la codicologia sono considerate “scienze ausiliarie della storia”, tanto da essere accademicamente inquadrare fra esse, in una sezione diversa rispetto alle scienze filologiche-letterarie; casualità burocratica, forse, ma conseguenza di una tradizione e sintomo di una mentalità). Per troppo tempo i filologi si sono appoggiati a codicologi e paleografi solo per le necessità di collocare i libri nel tempo e nello spazio; mentre spesso per codicologi e paleografi il testo contenuto in un manoscritto è stato considerato un accidente rispetto al loro oggetto di studio specifico (il libro in quanto tale). Si potrebbe dire che, a seconda del proprio punto di vista disciplinare, gli studiosi tendano a collocare lo stesso elemento (il “libro che contiene un testo”) nelle maglie di due reti diverse: da un lato quella che raccoglie gli *scriptoria* di produzione, le biblioteche di conservazione, le caratteristiche fisiche dell'oggetto, la scrittura impiegata; dall'altra quella costituita dall'insieme dei testimoni della medesima opera, ai fini dell'indagine sul testo. Incro-

ciare le reti è ovviamente necessario, pur nel dovuto rispetto delle competenze specifiche; gli Atti del Convegno di Lubiana ci sembrano una lampante dimostrazione del perché.

Fra tutti i casi oggetto di un contributo nel volume, se ne incontrano diversi in cui l'autore ha predisposto l'opera in una determinata forma in ordine a un ben preciso progetto comunicativo, più o meno riconoscibile; non succede mai invece che la forma dell'autografo possa essere considerata casuale o indifferente. Gli esempi più evidenti e suggestivi sono quelli dei libri figurati, come le *Concordantiae caritatis* di Ulrico di Lilienfeld o il *Viridarium* di Jean Raynaud, opere concepite, a quanto sembra, perché ne esistesse un unico esemplare fisicamente e visivamente organizzato in un particolare modo; ed è facile vedere una progettualità analoga, anche se con conseguenze meno spettacolari, nei libri di Goffredo di Viterbo, o di Matteo d'Acquasparta, o di Gerhoch di Reichenberg. Gli autografi dimostrano dunque la significanza della "forma dell'opera", e stimolano il filologo a una ricerca nella stessa direzione anche per le opere di cui conosciamo purtroppo solo delle copie. Della *Vita Karoli* di Eginardo, ad esempio, non sono conservati manoscritti d'autore; ma ci pare di poter dire che lo scrittore concepì il testo in sequenza continua, senza alcuna divisione in capitoli e neppure in semplici paragrafi, perché questa era la forma che il suo modello strutturale, la *Vita Augusti* di Svetonio, presentava nei codici che circolavano all'epoca. Se l'ipotesi è giusta – un'ipotesi paragonabile, su un terreno diverso, a una congettura filologica – la significanza della forma qui è altissima, perché comporta l'adesione "fisica" a un modello letterario.

Si può allora ritornare alle istanze della *New Philology* e alla situazione degli studi creata dallo sviluppo tecnologico in una prospettiva diversa? La nostra tesi è che un contributo importante dell'elettronica – oltre che la realizzazione di edizioni "multiple" e "parallele", che già si tentano con le difficoltà pratiche e le ambiguità scientifiche che si sono dette – potrebbe essere quello di consentire la rappresentazione della "forma dell'opera", come voluta dall'autore nei suoi aspetti materiali, oltre che in quelli testuali. Se il testo, anche per questione di leggibilità, spesso non potrà essere presentato altro che in sequenza continua, estrapolato e avulso dalla materialità del supporto, sarà però talvolta possibile – quando ciò non sia scientificamente aleatorio – affiancare saggi di riproduzione virtuale dell'opera nella sua "forma" originaria, o presunta

tale, sottolineando la significatività delle scelte adottate dall'autore nel momento in cui la concepiva e ne curava l'esecuzione scritta.

Paolo Chiesa
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bernhard 2013 = Günther Bernhard, *Der «Liber universalis» von Gottfried von Viterbo (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 4894)*, in Golob 2013: 133-47.
- Bertelli 2013 = Sandro Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini*, in Golob 2013: 311-27.
- Bošnjak 2013 = Ellen Bošnjak, *Der Übergang zur Kurrentschrift in süddeutschen Privaturschriftenschriften. Untersucht am Beispiel des Bestandes Stadtarchiv Bregenz*, in Golob 2013: 363-80.
- Breatnach 2013 = Pádraigh A. Breatnach, *Continuity and Change in the Script of Some Early Modern Irish Autograph Manuscripts*, in Golob 2013: 67-78.
- Brunetti 2013 = Giuseppina Brunetti, *Les «Autographes des écrivains italiens». Serie: des origines jusqu'au XIV^e siècle*, in Golob 2013: 329-38.
- Cadioli–Meneghetti 2008 = Alberto Cadioli, Maria Luisa Meneghetti (a c. di), *La materialità nella filologia*, «Moderna» 10/2 (2008).
- Carmassi 2013 = Patrizia Carmassi, *«Ordine limavi». Redazione e scrittura di un nuovo modello di lezionario nella diocesi di Halberstadt (XII secolo): la questione dell'autografia*, in Golob 2013: 149-62.
- Ceccherini 2013 = Irene Ceccherini, *Sozomeno da Pistoia tra «littera moderna» e «littera antiqua»*, in Golob 2013: 381-92.
- Cerquiglini 1989 = Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- D'Angelo–Ziolkowski 2014 = Edoardo D'Angelo, Jan Ziolkowski (ed.), *Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris*. Proceedings of the 6th Congress of the International Medieval Latin Committee, Benevento-Naples, 9-13 November 2010, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014.
- De Robertis 2013 = Teresa De Robertis, *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in Golob 2013: 17-38.
- Derolez 2013 = Albert Derolez, *Towards the completion of an editorial project: The Corpus Catalogorum Belgii*, in Golob 2013: 303-9.

- Domínguez Guerrero 2013 = María Luisa Domínguez Guerrero, *El universo gráfico de una ciudad colonial: Cuzco en el siglo XVI*, in Golob 2013: 411-28.
- Dutschke 2013 = Consuelo W. Dutschke, *Digital Scriptorium as a Construction Site for Ascertained Manuscripts*, in Golob 2013: 281-89.
- Eisenhut 2013 = Heidi Eisenhut, *Ekkehart IV. von St. Gallen - Autor, Korrektor und Glossator von Codex Sangallensis 393*, in Golob 2013: 97-110.
- Frioli 2013 = Donatella Frioli, *Gerhoch di Reichersberg e i suoi segretari*, in Golob 2013: 111-31.
- Galynina 2013 = Irina Galynina, *Handschriftliche Überlieferung, Textgeschichte und Rezeption von Augustinus Werk «Contra Faustum Manichaeum» im Mittelalter*, in Golob 2013: 453-65.
- Gamper-Glassner-Breith 2013 = Rudolf Gamper, Christine Glassner, Astrid Breith, *'Handschriftencensus' and 'Handschriftenarchiv': German Medieval Manuscripts online*, in Golob 2013: 291-301.
- Ganz 2013 = David Ganz, *Does the Copenhagen Solinus contain the Autograph of Walahfrid Strabo?*, in Golob 2013: 79-86.
- Gimeno Blay 2013 = Francisco M. Gimeno Blay, *Autographes de Pierre le Cérémonieux, Roi d'Aragon (1336-1387)*, in Golob 2013: 245-58.
- Golob 2013 = Nataša Golob (ed. by), *Medieval Autograph Manuscripts*. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine, Ljubljana, 7-10 September 2010, Turnhout, Brepols, 2013 («Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia», 36).
- Gramigni 2013 = Tommaso Gramigni, *Un catalogo delle iscrizioni medievali in territorio fiorentino. Esempi di scrittura epigrafica nell'area di Firenze tra XI e XIII secolo*, in Golob 2013: 393-409.
- Gumbert 2013 = J. Peter Gumbert, *Autographs of historians in the Northern Netherlands*, in Golob 2013: 39-47.
- Gurrado 2013 = Maria Gurrado, *Ricerche di paleografia digitale: Il progetto "GRAPHEM"*, in Golob 2013: 435-9.
- Hamesse 2013 = Jacqueline Hamesse, *Les autographes de Matthieu d'Aquasparta*, in Golob 2013: 201-8.
- Hledíková 2013 = Zdeňka Hledíková, *Peter von Zittau. Das Beispiel des Autographs einer schöpferischen Persönlichkeit des 14. Jahrhunderts und Möglichkeiten der Autographenatlanten*, in Golob 2013: 163-80.
- Holtz 2013 = Louis Holtz, *Florus et Mannon, le maître et l'élève*, in Golob 2013: 87-96.
- Kavčič 2013 = Nataša Kavčič, *The Charters of the Archives of the Republic of Slovenia: Cadels and Other Decorative Elements 1351-1500*, in Golob 2013: 473-80.
- Kujawiński 2013 = Jakub Kujawiński, *Correzioni di copista o correzioni di traduttore? Indizi del carattere autografo del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 688*, in Golob 2013: 447-52.

- Long 2013 = Micol Long, *L'influenza dell'epistolografia per l'affermazione dell'autografia d'autore (sec. XI-XIII)*, in Golob 2013: 441-6.
- Marchiaro 2013 = Michaelangiola Marchiaro, *L'esperienza grafica di un umanista fiorentino: Pietro Crinito (1474-1507)*, in Golob 2013: 467-71.
- Murano 2013 = Giovanna Murano, *Autografi di italiani illustri (sec. XII-XVI med.)*, in Golob 2013: 49-66.
- Overgaauw 2013 = Eef Overgaauw, *Comment reconnaître un autographe du moyen âge?*, in Golob 2013: 3-15.
- Postec 2013 = Amandine Postec, *Processus et formes d'écriture d'un maître universitaire au XIII^e siècle: Matthieu d'Aquasparta, ses autographes et leurs copies*, in Golob 2013: 209-26.
- Rodríguez Díaz 2013 = Elena E. Rodríguez Díaz, *Manuscritos autógrafos en la producción libraria castellana del siglo XV: observaciones paleográficas y codicológicas*, in Golob 2013: 259-79.
- Roland 2013 = Martin Roland, *Ulrich von Lilienfeld und die «Originalhandschrift» seiner «Concordantiae caritatis»*, in Golob 2013: 181-200.
- Schmitz 2013 = Max Schmitz, *Le «Viridarium» de Jean Raynaud. Une encyclopédie inédite de la fin du 14^e-début du 15^e s.*, in Golob 2013: 481-7.
- Signorini 2013 = Maddalena Signorini, *«Tracce» petrarchesche: tipologia, analisi, datazione*, in Golob 2013: 227-44.
- Stutzmann 2013 = Dominique Stutzmann, *Système graphique et normes sociales: pour une analyse électronique des écritures médiévales*, in Golob 2013: 429-34.
- Unfer Verre 2013 = Gaia Elisabetta Unfer Verre, *Manoscritti in carolina con decorazione cassinese a Montecassino*, in Golob 2013: 349-62.
- Zamponi 2013 = Stefano Zamponi, *Novissima palaeographica: progetti in corso e prospettive*, in Golob 2013: 339-47.

RIASSUNTO: Partendo dalla pubblicazione degli Atti del convegno *Medieval Autograph Manuscripts*, organizzato a Lubiana dal *Comité International de Paléographie Latine* nel settembre 2010, si esprimono alcune considerazioni sullo studio degli autografi letterari medievale, un terreno oggi ampiamente battuto anche sul versante filologico. I manoscritti autografi dimostrano fra l'altro che lo scrittore medievale era fortemente consapevole del proprio ruolo creativo, che si esprimeva non solo nella redazione del testo, ma anche nella determinazione della forma fisica del libro destinato a ospitare il testo (impostazione di pagina, strutturazione interna, elementi decorativi, paratesti). Rientra fra i compiti del filologo individuare o ricostruire tale "forma dell'opera" originale, quando è possibile, anche nel caso in cui del testo siano conservate solo copie derivate.

PAROLE CHIAVE: autografi medievali, filologia dei testi medievali, paleografia.

ABSTRACT: Reviewing the Proceedings of the conference *Medieval Autograph Manuscripts* (held in Ljubljana, Sept. 2010, promoted by *Comité International de Paléographie Latine*), this paper proposes some methodological remarks on medieval literary autographs, now widely studied also on the philological side. Literary autographs show that medieval writers were strongly aware of their creative role, expressed not only in making texts, but also in deciding the physical forms of the books (page setup, internal structure, decorative elements, paratexts). Identifying or reconstructing such an original "form of the work" (even, when possible, if the text is preserved only in apographs) belong to the philologists' tasks.

KEYWORDS: medieval autographs, philology of medieval texts, palaeography.

punto Lady Anna capítola, cambia completamente registro e cede alle lusinghe del duca, facendogli intuire che è disposta a esser sua.

Nel monologo seguente Riccardo dice fra l'altro (vv. 232-53):

[RICHARD] Was ever woman in this humour woo'd?
 Was ever woman in this humour won?
 I'll have her, but I will not keep her long.
 What, I that kill'd her husband and his father: 235
 To take her in her heart's extremest hate,
 With curses in her mouth, tears in her eyes,
 The bleeding witness of my hatred by,
 Having God, her conscience, and these bars against me –
 And I, no friends to back my suit at all 240
 But the plain devil and dissembling looks –
 And yet to win her, all the world to nothing!
 Ha!
 Hath she forgot, already that brave prince,
 Edward, her lord, whom I, some three months since, 245
 Stabb'd in my angry mood at Tewksbury?
 A sweeter and a lovelier gentleman,
 Fram'd in the prodigality of Nature,
 Young, valiant, wise, and no doubt right royal,
 The spacious world cannot again afford. 250
 And will she yet debase her eyes on me,
 That cropp'd the golden prime of this sweet prince ,
 And made her widow to a woeful bed?⁵

Nil novi sub sole: che la donna sia mobile è *idée reçue*, tanto nella letteratura medievale, grondante di umori misogini, quanto in quella rinascimentale, come pure – non ci vuol molto a vederlo – in quella dei secoli

⁵ «Fu mai donna corteggiata in tale stato d'animo? | Fu mai donna conquistata in tale stato d'animo? | La prenderò, ma non per tenerla a lungo. | Ma come! Io, che le ho ucciso marito e suocero, | sorprenderla mentre il suo cuore trabocca d'odio, | la sua bocca di maledizioni e i suoi occhi di lacrime, | con accanto il testimone sanguinante del suo odio, | Dio, la coscienza e tutti questi ostacoli contro di me – | ed io, senza altri amici a sostegno della mia istanza | se non il diavolo puro e semplice e la maschera della simulazione – | eppure conquistarla, da solo con tutto il mondo contro! | Ah! | S'è già scordata di quel prode principe | Edward, il suo signore che io, circa tre mesi fa, | trafissi a Tewkesbury in un impeto di collera? | Un gentiluomo piú dolce ed amabile | modellato da Natura con i doni piú generosi, | giovane, valoroso, saggio e indubbiamente di sangue reale, | il vasto mondo non potrà riprodurlo. | Ed ella tuttavia ha voluto abbassare il suo sguardo su di me, | che ho reciso il fiore della giovinezza di questo dolce principe | e reso lei vedova, in un letto di dolore?» (*ibi*: 37-9).

successivi. Tuttavia nel passo scespiriano acquista particolare importanza il motivo della vedova che lestantemente trova consolazione, dopo un primo rifiuto che, per quanto possa esser tradotto in espressioni di virulento disprezzo (come in questa tragedia), si rivela in molti casi, se si considerano le cose a partire dall'esito della vicenda, poco piú che una difesa d'ufficio.

Lascio ovviamente agli specialisti di Shakespeare il compito di stabilire se tale motivo si ritrovasse in qualcuna delle fonti usate dall'autore; per quel che ho visto non mi pare, ma occupandomi professionalmente di un'altra materia (la filologia romanza) e troppo poco sapendo della bibliografia critica sul bardo inglese, chiedo umilmente perdono per questa incursione in un territorio che non m'appartiene. Peraltro il mio discorso non ha nulla a che vedere con una ricerca di fonti: lungi da me sostenere che Shakespeare avesse letto la tal opera o la tal altra; mi accontento di rilevare l'esistenza di elementi costitutivi di un motivo articolato che, giunto non saprei dire per quali vie, è presente anche nel testo del *Richard III*.

Il titolo di questa nota è, come si è visto, *Da Chrétien de Troyes a Shakespeare*. In effetti nella prima parte di uno dei grandi romanzi del poeta champenois del XII secolo, *Yvain ou le chevalier au lion* (1177-81 ca.),⁶ si narra la storia seguente:

Yvain, un cavaliere della corte di re Artú, entra nella foresta di Brocelandia, dove combatte e ferisce a morte in singolar tenzone Esclados Le Roux. Questi fugge; Yvain l'insegue ma resta bloccato nel suo castello. Grazie all'ancella Lunette, che gli dà un anello che rende invisibili, Yvain riesce a sottrarsi ai servi che lo cercano per ucciderlo; assiste poi ai funerali dell'ormai defunto Esclados, osserva lo straordinario dolore della bella vedova, Laudine, e se ne innamora. Lunette convince allora la padrona che deve rapidamente risposarsi per proteggere il suo feudo e le consiglia di scegliere il miglior cavaliere che ci sia sulla piazza, ossia lo stesso che ha trionfato del suo precedente marito. Yvain confessa il suo amore a Laudine, che lo sposa con il consenso dei suoi baroni.

Nella sequenza del funerale di Esclados, Chrétien introduce una scena che rappresenta una credenza diffusa nel Medioevo: il fenomeno per

⁶ Il testo dello *Chevalier au lion* (*Yvain*) è quello pubblicato Roques (1960), la traduzione è quella di Agrati-Magini (1983). Si tenga conto che anche l'*Yvain*, come molti altri romanzi arturiani, ha avuto un eccezionale *retentissement* nella letteratura occidentale, e che ne esiste pure una versione inglese, intitolata *Yvain and Gawain*.

cui le ferite di un uomo ucciso riprendono a sanguinare in presenza dell'omicida (vv. 1177-85):

et la processions passa, mes en mi la sale amassa entor la biere uns granz toauz, que li sans chاوز, clers, et vermauz,	1180
rissi au mort par mi la plaie: et ce fu provance veraie qu'ancor estoit leanz, sanz faille, cil qui ot feite la bataille	1184
et qui l'avoit mort et conquis. ⁷	

Analogamente nel *Richard III*, il cadavere di Enrico VI sanguina alla presenza del suo assassino, il duca di Gloucester (vv. 55-61):

[ANNE]	O gentlemen! See, See dead Henry's wounds	55
	Open their congeal'd mouths and bleed afresh.	
	Blush, blush, thou lump of foul deformity,	
	For 'tis thy presence that exhales this blood	
	From cold and empty veins where no blood dwells:	
	Thy deeds inhuman and unnatural	60
	Provokes this deluge most unnatural. ⁸	

Nella scena del colloquio fra Yvain e Laudine, dopo che la dama è stata convinta da Lunette a prendere in considerazione il matrimonio con l'uccisore del marito, alcune battute consuonano con quelle della tragedia inglese; è il caso delle parole con cui il cavaliere si rimette alla discrezione della dama, accettando anche di essere ucciso da lei (vv. 1974-83):

Mes sire Yvains maintenant joint ses mains, si s'est a genolz mis et dit, come verais amis:	1976
---	------

⁷ «La processione passò, ma nel mezzo della sala una grande folla si radunò attorno alla bara, perché il sangue aveva ripreso a colare caldo, chiaro e vermiglio dalle piaghe del morto. Era la prova veritiera che colui che aveva ingaggiato la battaglia e l'aveva vinto e ucciso, si trovava per certo ancora là dentro!» (Chrétien, *Ivano* [Agrati–Magini]: 20).

⁸ «Oh, signori! Vedete, vedete, le ferite del defunto Enrico | aprono le loro bocche congelate e tornano a sanguinare. | Arrossisci, arrossisci, ammasso di turpi deformità, | poiché è la tua presenza che fa scorrer questo sangue | dalle vene vuote e fredde in cui non scorre più sangue: | il tuo misfatto inumano e innaturale | provoca questa innaturalissima effusione» (*ibi*: 23).

«Dame, voir, ja ne vos querrai
 merci, einz vos mercierai
 de quant que vos me voldroiz feire,
 que riens ne me porroit despleire». 1980
 «Non, sire? Et se je vos oci?
 «Dame, la vostre grant merci,
 que ja ne m'an orrois dire el».⁹

Con questa scena si può comparare quella, a cui si è già alluso, della tragedia inglese, nella quale Riccardo offre il petto alla spada di Lady Anna (vv. 177-82):

[RICHARD] If thy revengeful heart cannot forgive,
 Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword,
 Which if thou please to hide in this true breast,
 And let the soul forth that adareth thee, 180
 I lay it naked to the deadly stroke,
 And humbly beg the death upon my knee.¹⁰

In verità la storia, la leggenda e il mito non difettano di personaggi che sposano le vedove di uomini ai quali essi stessi hanno dato la morte, da Edipo a Eliogabalo a Nicola Orsini a tanti altri, ma credo che l'episodio dell'*Yvain* riveli qualche affinità non trascurabile con il *Richard III*. Va peraltro notato che, per la vicenda della vedova, Chrétien de Troyes si era ispirato nientedimeno che alla novella milesia della “matrona d’Efeso” contenuta nel *Satyricon* di Petronio (III, 112); la cosa non stupisce, soprattutto se si pensa che tale racconto si trovava, riportato alla lettera, in un importantissimo trattato politico scritto pochi lustri prima (1159), il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury (1120-1180), famoso filosofo inglese, all’epoca segretario di Theobaldo di Bec a Canterbury e in seguito segretario e biografo di Thomas Becket. La vicenda della “matrona d’Efeso” è così nota che forse non varrebbe la pena di rammentarla; tuttavia, per il lettore distratto si dirà che il contenuto è il seguente:

⁹ «Ora messer Ivano congiunge le mani: si è inginocchiato e dice, da amico leale: “In verità, signora, io non vi chiederò grazia; al contrario, vi sarò grato di quanto vorrete fare di me, poiché nulla che mi venga da voi potrebbe dispiacermi”. “Nulla, signore? E se vi uccidessi?” “Signora, alla vostra mercede: da me non udrete altro!”» (*ibi*: 31).

¹⁰ «Se il tuo cuore vendicativo non sa perdonare, | ecco, ti presto questa spada acuminata, | e se ti compiacerai di affondarla in questo petto fedele, | liberandone l’anima che ti adora, | io lo denudo per il colpo mortale, | e umilmente, in ginocchio, chiedo la morte» (*Riccardo III* [Gabrieli]: 31).

Una virtuosa matrona di Efeso rimane vedova. Durante il funerale, si produce in straordinarie manifestazioni di dolore e, dopo le esequie, si rifiuta di allontanarsi dalla tomba del marito, presso la quale si accampa con la sola compagnia di un'ancella. Nel frattempo un soldato riceve l'ordine di vigilare le salme di alcuni ladri crocefissi accanto al cimitero. Incuriosito dalla luce e dai gemiti che provengono dal sepolcro, si avvicina, vede la vedova, ne ha pietà e le porta la sua cena. La vedova rifiuta, ma l'ancella, dopo essersi sfamata, la convince a prendere il cibo. Con l'aiuto dell'ancella il soldato convince la vedova e avvia con lei una relazione che continua nei giorni seguenti, sempre dentro il sepolcro. Durante l'assenza del milite, i parenti di un giustiziato ne trafugano la salma. Per non aver obbedito agli ordini (mancanza punibile con la morte), il soldato si vuol togliere la vita e ne parla con la vedova, la quale, per aiutarlo, gli propone la sostituzione dei cadaveri. Ciò fatto, la gente si chiede come mai il morto si sia messo in croce da solo.

La novella di Petronio, e ancor di più la favola di Fedro di analogo argomento, hanno goduto d'immensa fortuna nel medioevo¹¹ e il motivo letterario, diffuso pure in Oriente, è arrivato, in un modo o nell'altro, anche attraverso autori come Brantôme e La Fontaine, sin quasi ai nostri tempi, a D'Annunzio, Cocteau, Jorge Amado e ad altri scrittori ancora. Ma, per avere un quadro un po' meno incompleto, dobbiamo considerare un altro testo ancora: si tratta dell'osceno *fabliau* anonimo duecentesco intitolato *De celle qui se fist foutre sur la fosse son mari* (Di colei che si fece fottere sulla tomba di suo marito),¹² che si può riassumere nei termini seguenti:

Un ricco mercante muore e la moglie, rimasta incinta, lo piange con plateali manifestazioni di dolore, rifiutandosi di abbandonarne la tomba. Passano dal cimitero un cavaliere e uno scudiero; vedendo la donna in gramaglie, il primo si impietosisce, ma il secondo scommette che, pur così dolente, arriverà a possederla. Le si presenta con viso compunto e, conosciuta la sua disgrazia, le rivela una pari angoscia, aggravata dall'aver egli provocato la morte della sposa, uccisa a furia di prestazioni sessuali. La vedova chiede allora di fare la stessa fine, ma la *performance* dello scudiero, oltre a fargli vincere la scommessa, ha, per la donna, effetti non già esiziali, ma al contrario totalmente liberatori.

Il *fabliau* costituisce una deviazione strutturale rispetto al modello della "Matrona d'Efeso", ragion per cui m'è parso opportuno distinguerlo dal

¹¹ Si veda da ultimo l'introduzione letteraria, a firma di chi scrive, del *fabliau* citato poco oltre, *La vedova consolata* (D'Agostino–Lunardi): 23-93. Per il teatro del Settecento si ricorra a Rago 2009.

¹² *Vedova consolata* (D'Agostino–Lunardi).

tipo originario, dando, a questo motivo secondario del breve testo comico francese, la denominazione di “Vedova consolata”. Orbene, il *fabliau* della “Vedova consolata” è un testo letterariamente assai pregevole, grazie anche alla parodia del *Tristan* di Bérout e al rapporto intertestuale, non solo con l'*Yvain* e l'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, ma anche con altri testi francesi medievali di materia “antica”, quali l'anonimo *Roman de Thèbes* e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure.¹³ Queste opere, in realtà, compongono una sorta di reticolo testuale, ed è financo probabile¹⁴ che Chrétien, nell'invenzione di Laudine, abbia avuto presente il personaggio di Giocasta. Anche la regina tebana, infatti, si lascia convincere “facilmente” a sposare Edipo, pur sapendo che è l'omicida di Laio (*Roman de Thèbes*, vv. 431-4):¹⁵

Ore ad cil tant son plait mené
 que amdui sont accordé; 432
 car femme est tost mené atant
 que homme en fait tout son talant.¹⁶

Il che ci riporta al *King Richard III*: anche di Gloucester si può dire che «ha condotto così bene il suo affare che entrambi son d'accordo; infatti una donna è presto portata al punto in cui un uomo ne fa quel che vuole».

Ma forse potremmo dire che entrano in gioco anche altri elementi. Per esempio il profilo luciferino di Riccardo¹⁷ ricorda l'espressione con cui il cavaliere del *fabliau* apostrofa lo scudiero che ha appena proposto la scommessa che è stata rammentata *supra* (vv. 67-70):

«Qu'as tu dit, escommeniez?
 Je cuit que pas crestiens n'iez, 68
 ainz as el cors le vif dëable,
 quant contrové as or tel fable!»¹⁸

¹³ Per i particolari si vedano i miei studi testé citati.

¹⁴ Köhler 1985: 236.

¹⁵ *Roman de Thèbes* (Mora-Lebrun): 70.

¹⁶ «[Edipo] ha condotto così bene il suo affare | che entrambi son d'accordo; | infatti una donna è presto portata al punto | in cui un uomo ne fa quel che vuole».

¹⁷ Riccardo è un mostro politico e un *vilain* letterario: si veda, in particolare, Pagetti 2007.

¹⁸ «Che cosa hai detto mai, scomunicato? | Mi sa proprio che tu non sei cristiano, | anzi si vede che hai il diavolo in corpo, | se una simile frottola hai inventato!» (*Vedova consolata* [D'Agostino–Lunardi]: 154-5).

Si confrontino queste parole con il v. 50 del *Richard III*:

ANNE Foul devil, for God's sake hence, and trouble us not.¹⁹

E, com'era da attendersi, il riferimento al diavolo compare molte volte nel testo; limitandoci alla scena 2 del primo atto, le parole *devil* e *devilish* si ritrovano anche ai vv. 45, 73 e 91, nelle battute di Lady Anna, e una volta (v. 241, sopra riportato) anche in un monologo di Riccardo.

Inoltre i vv. 232-3 della tragedia scespiriana («Was ever woman in this humour woo'd? | Was ever woman in this humour won?») consunano coi seguenti del *fabliau* (vv. 64-5):

si dolente comme el se fet, 64
la foutrai,²⁰

anche se lo stato d'animo di Lady Anna è determinato, oltre che dalla morte del marito e del suocero, dal fatto che si trova alla presenza del loro assassino, mentre il dolore della donna francese è attribuito soltanto alla recente vedovanza.

Ancora, il v. 234 («I'll have her, but I will not keep her long») si può confrontare col fatto che nel *fabliau*, a differenza che nell'*Yvain*, la meta dell'uomo non è il matrimonio o una lunga relazione, bensì il soddisfacimento immediato di un desiderio sessuale (e la vincita di una scommessa).

E infine, i vv. 247-50, che esaltano le qualità del principe di Galles («A sweeter and a lovelier gentleman, | Fram'd in the prodigality of Nature, | Young, valiant, wise, and no doubt right royal, | The spacious world cannot again afford») si possono pure comparare con la lode del marito defunto della vedova del *fabliau* (vv. 83-7):

quant messire est mors, mes maris, 84
par qui mes cuers est si maris,
qui me geta de povreté
et me tenoit en grant chierté,
qui m'amoit plus que lui meisme.²¹

¹⁹ «Diavolo immondo, per amor del cielo, vattene e non ci disturbare» (*Riccardo III* [Gabrieli]: 19).

²⁰ «Benché dolente come vuol sembrare, | la scoperò» (*Vedova consolata* [D'Agostino-Lunardi]: 154-5).

anche se nel testo francese a tessere questo panegirico piú “borghese” è la donna e non un personaggio estraneo.

Concludo osservando che non ho richiamato finora una differenza molto evidente: la nobildonna inglese sta seguendo il feretro del suocero, non del marito Edoardo, ucciso tre mesi prima da Gloucester. Ma anche questo, mi sembra, fa parte del gioco: il complesso dei testi evocati attua spesso piccoli o grandi spostamenti, uno dei piú importanti dei quali è forse il transito del personaggio secondario (non sempre presente nei molteplici *avatar* del motivo letterario) dal ruolo dell'ancella²² (dunque dalla parte di *lei*) nella “Matrona d'Efeso” a quello dello scudiero²³ (dalla parte di *lui*) nella “Vedova consolata”. Inoltre varia l'esito della storia: a volte lui e lei si sposano (*Yvain, Libro delle delizie* di Ibn Zabarra, *Richard III*) a volte, dopo l'incontro d'amore, si separano (gli altri testi, *fabliau* compreso). A volte lui è l'omicida del primo marito (*Yvain, Richard III*), piú spesso è un estraneo (un soldato, uno scudiero ecc.), che non ha avuto parte nel decesso di quello. Ciò che resta, comunque, è la consolazione della vedova sul cadavere ancora recente (tre giorni/tre mesi) del coniuge; una consolazione che, se non si conclude con la consumazione occasionale dell'atto sessuale (come avviene nella maggior parte dei testi), prelude o a una felicità definitiva, per quanto messa in crisi dalle successive vicende del romanzo (*Yvain*) o a nuove nozze (*Richard III*), destinate però a concludersi tragicamente, una volta di piú, con uno spietato assassinio.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

²¹ «Se è morto il mio signore, mio marito, | per il quale il mio cuore ora è smarrito; | lui, che mi aveva dato l'agiatezza | e nutriva per me un enorme affetto, | piú di sé stesso amandomi [...]» (*ibi*: 156-7).

²² Il personaggio dell'ancella però scompare nel *Satyricon* di Fellini. Si veda Sütterlin 1996 e De Berti–Gagetti–Slavazzi 2009.

²³ E anzi, è lo scudiero, cioè il personaggio di livello inferiore, che nel *fabliau* sostituisce il cavaliere nel combattimento amoroso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Chrétien, *Yvain* (Roques) = Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion: Yvain*, éd. par Mario Roques, Paris, Champion, 1960.
- Chrétien, *Ivano* (Agrati–Magini) = Chrétien de Troyes, *Ivano*, trad. di Graziella Agrati, Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori, 1983.
- King Richard III* (Hammond) = William Shakespeare, *King Richard III*, ed. by Antony Hammond, London, Methuen, 1981 (Arden Shakespeare);
- Riccardo III* (Gabrieli) = William Shakespeare, *Riccardo III*, a c. di Vittorio Gabrieli, Milano, Garzanti, 2007.
- Roman de Thèbes* (Mora-Lebrun) = *Le Roman de Thèbes*, éd. par Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- Vedova consolata* (D'Agostino–Lunardi) = Alfonso D'Agostino, Serena Lunardi, *Il fabliau della vedova consolata* (NRCF, 20), Milano, LED, 2013.

LETTERATURA SECONDARIA

- De Berti–Gagetti–Slavazzi 2009 = Raffaele De Berti, Elisabetta Gagetti, Fabrizio Slavazzi (a c. di), *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica, l'antichità interpretata dalle arti contemporanee*, Milano, Cisalpino, 2009 («Quaderni di ACME», 113).
- Köhler 1985 = Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca* (1970), Bologna, il Mulino, 1985.
- Pagetti 2007 = Carlo Pagetti, *From Richard to Adolf: political monsters as literary villains*, in Carlo Pagetti, Oriana Palusci (ed. by), *Delicate monsters. Literary creatures of wonder*, Milano, Cisalpino, 2007: 51-72.
- Ragno 2009 = Tiziana Ragno, *Il teatro nel racconto. Studi sulla fabula scenica della matrona di Efeso*, Bari, Palomar, 2009.
- Sütterlin 1996 = Axel Sütterlin, *Petronius Arbiter und Federico Fellini: ein strukturanalytischer Vergleich*, Frankfurt am Main · New York, Lang, 1996.

RIASSUNTO: L'articolo si propone di considerare le somiglianze fra alcune vicende antico-francesi (*Yvain* di Chrétien de Troyes e il *fabliau* anonimo *De celle que se fist foutre sur la fosse son mari*) con una scena del *Riccardo III* di Shakespeare. Anche se non si può dire che il dramma inglese dipenda dai testi narrativi oitanici, esso sviluppa lo stesso motivo della vedova consolata e una serie di motivi secondari, di immagini (il sangue, il diavolo, la seduzione) e di espressioni letterarie in modo sintomaticamente affine.

PAROLE CHIAVE: Chrétien de Troyes, *Yvain*, William Shakespeare, *Richard III*, vedova consolata, motivi letterari

ABSTRACT: The paper aims to evaluate similarities between some Old-French narratives (Chrétien de Troyes' *Yvain* and the anonymous *fabliau De celle que se fist foutre sur la fosse son mari*) and a scene from Shakespeare's *Richard III*. Although we cannot affirm that Shakespeare's play derives from the French narratives, it develops the same theme of "comforted widow" along with a series of secondary themes, of images (the blood, the devil, the seduction) and literary expressions in a symptomatically, very similar way.

KEYWORDS: Chrétien de Troyes, *Yvain*, William Shakespeare, *Richard III*, comforted widow, literary themes

RECENSIONI

La chronique et histoire des merveilleuses aventures de Appolin roy de Thir (d'après le manuscrit de Londres, British Library, Royal 120 C II), édition critique par Vladimir Agrigoroaei, publiée sous la direction de Claudio Galderisi, Pierre Nobel, préface de Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2013, 205 pp. («Bibliothèque de Transmédié» 1).

Il lavoro di Vladimir Agrigoroaei, che inaugura la collana *Bibliothèque de Transmédié*, connessa con il repertorio *Transmedia. Corpus des traductions médiévales*, rende finalmente disponibile la versione in lingua d'oïl della *Historia Apollonii regis Tyri (HA)* conservata nel ms. Royal 120 CII della British Library, rimasta fin qui in buona parte inedita. La pubblicazione in volume di un volgarizzamento oitanico della *HA* è un fatto raro, tenuto conto che l'unico precedente è costituito da Zink 2006; inoltre, rispetto a quest'ultimo – uscito per la prima volta nel 1982 e allora decisivo per una ripresa d'interesse nei confronti del re di Tiro, ma dotato di un apparato estremamente parco – l'edizione della *Cronique* di Londra si distingue per la ricchezza delle informazioni che ne corredano il testo e ne valorizzano il profilo, in particolare ponendolo a confronto con le altre traduzioni francesi, ovvero il frammento di Danzica (Moretti 2003), la versione 'letterale' (Lewis 1915: 2-46), quelle di Vienna (Zink 2006: 60-237), di Bruxelles (Lewis 1915: 46-147; Zink 2006: 240-265), di Firenze (studiata da Babbi 2002) e l'incunabolo di Louis Garbin (Vincensini 2006).

Tale prospettiva di lavoro emerge con chiarezza fin dall'estesa prefazione di Claudio Galderisi (pp. 13-39), direttore della collana assieme a Pierre Nobel, che già in passato si era occupato della *HA* (Galderisi 2006); coinvolgendo parti importanti della sua tradizione latina e volgare, offre questa volta una panoramica sulle ragioni che per un verso ne favorirono le riscritture e per un altro custodirono la struttura portante della sua *fabula*: desunta da un romanzo antico (forse greco prima che latino) e trasmessa al pubblico medievale negli anni della rifondazione del genere, venne certo attualizzata di conseguenza, ma si dimostrò per lo più refrattaria ad accogliere i temi che a quel genere si fecero ben presto connaturati. La tesi di fondo è che alla base di questa resistenza all'espansione in senso cavalleresco e amoroso dovette esservi la carica esemplare del percorso compiuto dal protagonista: una traiettoria costellata di rovesci e di perdite, emblematica della vanità dei doni della sorte, comprese la regalità e la sapienza, il cui lato oscuro è manifestato dall'incesto e dall'enigma; ciò che poté favorire almeno in qualche misura, nel caso del codice di Londra, l'accostamento al lungo romanzo di *Cleriadus et Meliadice*, dove l'ascesa al trono del protagonista avviene al termine di un itinerario di spostamenti a lungo raggio e di prove di valore. Eppure, fa notare Galderisi, la *HA* sarebbe stata a sua volta ricchissima di potenzialità romanzesche, tanto nell'ambientazione mediterranea orientale quanto nelle peripezie, e persino nelle aporie di cui è costellato l'intreccio. L'osservazione è esatta, eppure sorprende un poco l'insistenza,

esempio dopo esempio, sulle occasioni mancate dagli anonimi volgarizzatori, che limitandosi per lo più a una fedele trasposizione intesero trasmetterne la conoscenza a pubblici volta a volta diversi: «la littérature modeste d'une grande partie des versions vernaculaires – celle qui est ci éditée ne fait pas exception – est due en partie à ce manque d'intérêt des grands auteurs en prose médiévaux pour le sujet de l'*Apollonius*». Invertendo i termini, potremmo forse suggerire che proprio l'assenza di un capolavoro indiscusso, associata alla circolazione limitata delle opere, oggi per lo più in testimone unico, dovette favorire la comparsa a distanza di tempo di nuove traduzioni, alcune delle quali finirono per intervenire sull'intreccio in modo nuovo; se non fosse che nel caso di opere di questo genere è difficile assegnare per principio più valore all'innovazione che alla conservazione, come avremo modo di osservare più oltre, proprio in merito al testo londinese.

L'introduzione di Agrigoroaei si apre con la descrizione del manoscritto (pp. 46-7), di notevole pregio, approntato verosimilmente nelle Fiandre nella seconda metà del XV secolo prima di entrare nelle collezioni reali d'Inghilterra. Come già anticipato, buona parte di esso è occupata da una copia di *Cleriadus et Meliadice*, a cui sono dedicate quasi tutte le miniature (26), mentre la storia di Apollonio ne merita soltanto tre: la maggiore raffigura Antioco e la figlia uniti nell'abbraccio entro una sontuosa camera da letto (c. 210r); la seconda mostra il re di Tiro che consegna alla principessa di Cirene le lettere dei pretendenti alla sua mano (c. 217v); la terza presenta la stessa giovane sul lido di Efeso («la terre des Effès») mentre la cassa in cui è stata consegnata al mare in seguito alla morte apparente è aperta da un medico e dai suoi aiutanti (c. 222r; la prima e l'ultima sono riprodotte nel volume, alle pp. 76-7).¹

Dopo una tavola delle abbreviazioni e una sintetica nota sulla lingua – un medio francese di marca settentrionale con alcuni tratti piccardi (pp. 49-57) – Agrigoroaei passa ad affrontare il problema della fonte latina su cui lavorò il volgarizzatore (pp. 57-62): questione sempre spinosa per gli eredi della *HA*, disseminata in moltissimi codici, spesso contaminati. In questo caso la tesi di Lewis (1915: 236-40) secondo cui la *Cronique* si fonderebbe su una copia della cosiddetta *Stuttgart Redaktion*, viene rimessa in discussione, non solo per la ricorrenza nel testo volgare di alcuni dettagli riconducibili ad altre redazioni (in particolare dalla *RA* sembra provenire il fatto che Tarsia, figlia di Apollonio, compia delle libagioni di vino sulla tomba della nutrice), ma anche per l'incertezza in merito alla reale consistenza della *RSt*. Quest'ultima, definita da Klebs (1899: 80-105) sulla base di una serie di errori e di innovazioni caratteristiche e in seguito confermata da Kortekaas (1984: 18-19) e Schmeling (1988:

¹ Una scheda del codice con riproduzioni a colori è disponibile all'indirizzo <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8357&CollID=16&NStart=200302> (ultima consultazione marzo 2015).

XV-XVI), presenta ancora oggi contorni sfuggenti, in assenza di uno stemma che faccia ordine tra i diversi sottogruppi o di un'edizione critica che permetta raffronti solidi con almeno uno di essi; ciò non toglie che come ipotesi di lavoro rimanga utile, avendo offerto numerosi riscontri, ad esempio per gli studi sui volgarizzamenti italiani.² Agrigoroaei preferisce ragionare solo sui pochi passi editi in forma provvisoria da Klebs nel corso della sua argomentazione, che pure esistono, precludendosi così qualche spunto ulteriore, come si avrà modo di vedere; e tenuto conto delle corrispondenze reperite con *RA* e di quelle con *RB* (da cui *RSt* deriva), conclude che il modello dovette essere contaminato fra queste tre famiglie.

Si passa poi alla questione delle corrispondenze con l'incunabolo, note da tempo (su cui anche Lewis 1915: 249, Burgio 2002: 264, Vincensini 2006: 510) e indizio di un qualche rapporto, in particolare dove introducono delle innovazioni peculiari, come il fatto che in entrambe le versioni la principessa di Cirene riprenda conoscenza, grazie alle cure dei medici, allo scoccare della mezzanotte (p. 101, da confrontare con Vincensini 2006: 523); o che le copie delle memorie di Apollonio, al termine del racconto, divengano sei da due che erano in *RB*, e siano conservate in altrettante sedi: «Puis fist escrire ses adventures et les mist en .vi. lieux, dont l'un fist mettre en la terre des Effés et l'autre au temple de Dyane, et l'autre en Anthioce, et l'autre en Cytrianne, et l'autre en Tarcyce, et l'autre a Thir» (p. 124, da confrontare con Vincensini 2006: 532). Poiché tuttavia le divergenze tra i due testi sono anche più numerose, non solo su particolari secondari quali antroponimi e toponimi, ma in passaggi decisivi come quelli dell'enigma di Antioco (che l'incunabolo traduce diversamente, senza riportarne la forma latina) e degli indovinelli di Tarsia (che la versione di Londra omette in blocco) non è possibile ipotizzarne la dipendenza reciproca: Agrigoroaei propende semmai per una parentela fra i rispettivi modelli.

L'introduzione si conclude con le *Remarques littéraires* (pp. 62-74), che muovono dal titolo dell'opera, ove la matrice storica (*chronique et histoire*) viene associata con quella avventurosa (*des merveilleuses aventures*); il rischio di un procedimento simile è ben presente ad Agrigoroaei, che esclude di avere per le mani un autografo o un esemplare di dedica sorvegliato dall'autore, e dunque sa che la rubrica potrebbe essere attribuita al copista (finisce anzi per supportarlo apertamente a p. 63: «des merveilles qu'il annonce dans la première rubrique, inspirées sans doute par la copie du *Cleriadus* qui le précède dans le même manuscrit...»). Essa però offre una chiave di accesso alla ricezione della materia

² Condivido tale opinione con William Robins, il quale, come ho già avuto modo di segnalare altrove, sta procedendo da tempo a un riesame dei testimoni di questa famiglia.

antica, in quanto permette di confermare anzitutto l'appartenenza della vicenda narrata al passato storico, che ne implica la veridicità agli occhi dei lettori; e poi di chiarire il senso della *merveille*, dovuta non ai *mirabilia* che ricorrono in altri romanzi (per quanto il teatro delle vicende mantenga una nota di esotismo), ma alle scene commoventi in cui i protagonisti perdono o riacquistano inaspettatamente ciò che hanno di più caro. In altre parole, come anticipato da Galderisi, la versione di Londra non offre sviluppi mirabolanti, e si allontana ben poco dal dettato latino; anzi, alcuni fra gli spunti in senso contrario segnalati da Agrigoroaei paiono discutibili. È vero, ad esempio, che il re di Antiochia si presenta all'inizio come marito devoto e padre premuroso (lo si legge a p. 81), ma ciò accadeva già nella *HA*, e fu proprio per tale motivo che molti volgarizzatori attribuirono la sua improvvisa caduta nell'abiezione a un intervento diabolico (si veda per esempio Vinesini 2006: 515). Analogamente è difficile capire in che senso si possa parlare qui di un indebolimento della presenza femminile (anzi, di «effacement des personnages féminins», p. 70) da mettere in relazione con l'assenza quasi completa dell'amore: si è visto quanto esso fosse limitato anche in origine alla passione di Archistrate per il protagonista, che invece scopre il valore degli affetti quando questi gli vengono sottratti; e tanto la moglie di Apollonio quanto altre figure di segno opposto hanno modo anche qui di interpretare la parte loro assegnata nel modello, dando voce ai propri sentimenti, buoni o cattivi.³ Gli interventi innovativi restano minimi (anche la trasposizione dei culti pagani in senso cristiano è quasi assente) e possono essere ricondotti a tendenze tipiche dell'epoca, dal pudore verso la sfera corporea al gusto per i dettagli preziosi e per l'amplificazione patetica; nonché, a livello microtestuale, per le dittologie sinonimiche e le glosse.

L'edizione del testo (pp. 81-124), improntata a criteri conservativi, è scandita in quattordici sezioni introdotte dalle rubriche, e non fa cenno alla partizione consueta in cinquantuno capitoli della *HA*, ma alcune citazioni di quest'ultima (secondo *RS*, *RB* e *RA*, a seconda dei casi) sono riportate in apparato, dove possono servire per un raffronto; nella stessa sede vengono segnalati gli interventi dell'editore, comunque scarsi e motivati. Il commento costituisce invece un *Dossier* a parte (pp. 125-180), di facile consultazione grazie alla ripresa dei passi chiosati; seguono in coda l'indice dei nomi, il glossario e la bibliografia (pp. 181-203). L'annotazione al testo è particolarmente estesa in quanto – lo si è accennato in apertura – mette spesso a confronto la *Cronique* sia con la tradizione latina sia con quella francese, alla ricerca di analogie e differenze, come sussidio per una migliore interpretazione: un approccio comparativo che offre molti spunti di interesse, nonostante qualche incongruenza (capita, per esempio, che le note coinvolgano un passaggio della *HA* non ri-

³ Va notato a questo proposito che sono proprio le figure femminili il fulcro delle tre miniature descritte sopra, benché associate a diversi personaggi di sesso opposto.

portato in apparato, inattingibile per chi non abbia sottomano un'edizione completa); si ha modo così di ricostruire il percorso di analisi che ha condotto alle valutazioni riportate nell'introduzione. Come è logico, abilità e originalità dell'autore possono essere misurate correttamente solo a partire da un'idea adeguata del materiale che aveva di fronte, e l'incertezza in proposito rende necessariamente provvisorie le valutazioni; per questo una collazione più assidua con alcuni testimoni di *RSt*, e con altre versioni da essa dipendenti, avrebbe potuto offrire un aiuto; farò solo due esempi.

A p. 83 l'indovinello di Antioco viene riportato nella veste latina e poi tradotto; poiché Klebs non ne riporta le varianti secondo *RSt*, Agrigoroaei si limita a ricordare che il sintagma d'apertura, «*scelere vereom*», è diverso da quello più diffuso nei latori di *RB* («*scelere vehom*») ma si ritrova in un codice del gruppo, proveniente forse dalla Francia meridionale (pp. 132-133). Ora, come ho avuto modo di verificare personalmente, la variante «*scelere vereom*» è attestata almeno in una copia di *RSt* (O = Città del Vaticano, BAV, Urb. lat. 456, c. 38v), senza contare che viene condivisa, sempre in latino, dal volgarizzamento toscano da me siglato *B* (Sacchi 2009: 186), e resa fedelmente nel volgarizzamento veneziano *V* («*ho vergonça e paura del grandissimo peccado*», *ibid.*: 273), che a *RSt* con ogni probabilità fanno capo.

Poco oltre (p. 91) la principessa di Cirene, incontrando Apollonio alla tavola del padre per la prima volta, gli chiede chi sia, e riceve questa risposta: «*Se mon nom vous plaist a sçaver, j'ay nom Appolin; se vous demandez des mes richesses, en mer les ay perdues; se vous demandez de la noblesse, a Thir l'ay lassee*». Alla luce di *RB*, dove la frase è diversa e il nome viene taciuto, Agrigoroaei conclude (p. 144) che il traduttore si è sbagliato, rivelando maldestramente un'informazione da tenere segreta, e ha poi modificato di conseguenza le parole di Archistrate, lasciando intendere che l'azzardo non ha avuto conseguenze: «*La demoiselle ne l'entendit pas et luy dist: "Je vous prie que le me dictez plus clerelement, que je le puisse entendre"*». Nei testimoni di *RSt* che ho sottomano, tuttavia, la risposta corrisponde quasi per intero a quella appena vista (ad es. in λ = Paris, BNF, lat. 8502, c. 6v: «*Si nomen quaeris Apollonius, si opes in mare perdidisti, si vero nobilitatem Tyr[r]o reliqui vel in Tharso*»; così pure in *O* e, con qualche variante, in *Vf* = Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 1961), e sulla stessa linea si pongono i volgarizzamenti toscani *A* e *B* e il veneziano *V* (Sacchi 2009: 133, 200, 284); l'autore potrebbe dunque aver seguito da vicino la sua fonte, ritenendo (come altri suoi colleghi) che la rivelazione del nome non fosse particolarmente rischiosa, dedicandosi semmai a rendere meglio lo sconcerto della giovane di fronte a una frase criptica, già implicito nel modello («*puella ait: "aperius michi indica ut intelligam"*»). In effetti sono vari i punti in cui egli ha colto bene il tentativo dei personaggi di farsi schermo con le parole, alludendo velatamente a ciò che sono, sanno o sentono. Lo vediamo ad esem-

pio nella domanda maliziosa di Archistrate innamorata ad Apollonio che entra nella sua camera (p. 95: «Maistre, comment estes vous entré cheans tout seul?»), o nella risposta del sicario alla domanda di Tarsia sul motivo per cui le tocchi morire (p. 105: «sachiez que le grant tresor que ton pere te laissa et le belles robes te fon morir», con riferimento all'invidia dei tutori che l'hanno in affidamento).

Concludendo, da tutto quanto leggiamo possiamo dedurre che l'autore della *Cronique et histoire des merueilleuses aventures de Appolin roy de Thirsi* sia posto con cura al servizio del racconto, rifinandone il contorno con piccoli tocchi, in particolare nel tratteggio del protagonista, principe orgoglioso del proprio *status* e dell'indifferenza al denaro che esso comporta, desideroso di acquisire un regno piú grande ma pronto a farsi mercante quando crede di perdere la moglie in questo intento. Soprattutto il re di Tiro resta uomo di cultura, dedito allo studio (come quando deve risolvere il primo enigma, p. 84), e non a caso è definito piú volte *clerg*, il che fa venire alla mente il *clerigo entendido* del *Libro de Apolonio*; proprio tale insistenza sul valore della cultura scritta si accorda perfettamente, a ben vedere, con la moltiplicazione finale delle memorie lasciate ai posteri, qualunque sia la sua origine.

Luca Sacchi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Babbi 2002 = Anna Maria Babbi, *Per una tipologia della riscrittura: la «Historia Apollonii Regis Tyri» e il ms. Ashb. 123 della Biblioteca Laurenziana*, in Beggiano–Marinetti 2002: 181-97.
- Beggiano–Marinetti 2002 = Fabrizio Beggiano, Sabina Marinetti (a c. di), *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo. L'«Apollonio di Tiro» nelle letterature euroasiatiche dal Tardo-antico al Medioevo*, Roma, 11-14 ottobre 2000, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2002.
- Burgio 2002 = Eugenio Burgio, *I romanzi di Apollonio in Francia. Testi e codici nel Tardo Medioevo*, in Beggiano–Marinetti 2002: 263-83.
- Galderisi 2006 = Claudio Galderisi, *La tradition médiévale de la devinette d'Antiochus dans les versions latines et vernaculaires de l'«Apollonius de Tyr»: textes, variantes, classification typologique, essai d'interprétation*, in Galderisi–Maurice 2006: 415-33.
- Galderisi–Maurice 2006 = Claudio Galderisi, Jean Maurice (éd. par), *«Qui tant savoit d'engin et d'art». Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, Poitiers, CÉSCM, 2006.

- Klebs 1899 = Elimar Klebs, *Die Erzählung von «Apollonius aus Tyrus». Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinsche Urform und ihre späteren Bearbeitungen*, Berlin, Reimer, 1899.
- Kortekaas 1984 = George A. A. Kortekaas (ed. by), *Historia Apollonii Regis Tyri*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1984.
- Lewis 1915 = Charles B. Lewis, *Die altfranzösischen Prosa-Versionen des Apollonius-Romans*, «Romanische Forschungen» 34 (1915): 1-277.
- Moretti 2003 = Frej Moretti, *L'«Apollonio di Tiro» anticofrancese: nuove acquisizioni da Danzica*, «Studi Mediolatini e Volgari» 49 (2003): 125-49.
- Sacchi 2009 = «*Historia Apollonii Regis Tyri*». *Volgarizzamenti italiani*, a c. di Luca Sacchi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Schmeling 1988 = Gareth Schmeling (ed.), *Historia Apollonii Regis Tyri*, Leipzig, Teubner, 1988.
- Vincensini 2006 = Jean-Jacques Vincensini, *La «Cronique et Hystoire de Appolin, roy de Thir»*, Nantes, Musée Dobrée impr. 538. *Introduction, édition critique et perspectives*, in Galderisi-Maurice 2006: 509-34.
- Zink 2006 = *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, éd., trad. et prés. de Michel Zink (1982), Paris, Le Livre de Poche, 2006.

Alvise Andreose, *La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla «Relatio» di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2012, 223 pp. («Medioevo Romano e Orientale. Studi», 17)

Il volume raccoglie gli studi dedicati da Andreose alla *Relatio*¹ sul viaggio missionario attraverso l'Asia minore, la Persia, la Cina e l'India dettata dal frate minore Odorico di Pordenone al confratello Guglielmo di Soragna nel maggio del 1330 presso il convento di sant'Antonio, a Padova.² I sei capitoli sono il frutto di ricerche perlopiù già anticipate in varie sedi tra il 2006 e il 2012, opportunamente aggiornate e integrate.³

Il primo capitolo, *Odorico da Pordenone e la «Relatio»* (Andreose 2012: 7-35), si apre con un ampio profilo bio-bibliografico di Odorico, frate francescano nato a Pordenone tra il 1275 e il 1280⁴ e morto a Udine il 14 gennaio 1331⁵,

¹ Nota anche come *Itinerarium*; del testo «manca ancora un testo critico basato sull'esame dell'intera tradizione», come ricorda Andreose 2012: 24. Nonostante gli importanti contributi di Chiesa 1999-2000 e Chiesa 2003, nonché le riflessioni raccolte in *Libro* (Andreose) e Andreose 2012, forniscano elementi indispensabili alla *recensio* e alla classificazione dei testimoni, in attesa della pubblicazione dell'edizione critica annunciata dallo stesso Chiesa, l'edizione di riferimento rimane quella procurata da Anastaas van den Wyngaert nel 1929 (qui citata come *Relatio*, seguita dall'indicazione del capitolo e del paragrafo).

² Si legga la sottoscrizione dello scriba, più volte ricordata e citata nel volume (Andreose 2012: 9, 19, 33, 37, 54, 55): «Predicta autem ego fr. Guilgelmus de Solagna in scriptis redegei sicut predictus fr. Odoricus ore proprio exprimebat anno Domini MCCCXXX de mense madii, Padue in solo S. Anthonii» (*Relatio* XXXVIII, 6).

³ Solo il primo capitolo, che ha funzione introduttiva, risulta inedito; gli altri corrispondono rispettivamente ad Andreose 2007, Andreose 2010, Andreose 2011, Andreose 2006 e, in forma più ampia, ad Andreose 2014; cf. anche Bartolucci 2015.

⁴ Tilatti 2013, in base alle testimonianze di Giovanni di Viktring e in ossequio a una tradizione consolidata, propende per la seconda data: «Preferibile è la tradizione che lo vuole nato nei primi anni Ottanta del secolo XIII, rafforzata dalla ricognizione medica sui resti parzialmente mummificati del corpo (2002). Se all'epoca della morte (1331) Odorico poteva avere circa 50 anni, si può calcolare che fosse nato attorno al 1280»; Andreose 2012: 10 e n., sulla base di una lettura più prudente dei rilievi della citata ricognizione (Beltrami 2004: 524), mantiene l'oscillazione 1275-1280.

⁵ La data precisa è acquisita alla tradizione dalle annotazioni del notaio Guecello di Damiano da Portogruaro, redatte poche settimane dopo la morte di Odorico. Andreose 2012: 19 ricorda anche la notizia – registrata da una consistente parte delle *recensiones codicum* – della partenza di Odorico per Avignone, interrotta a Pisa dallo svilupparsi di una grave malattia durante l'attesa dell'imbarco per la Francia, e del conseguente celere ritorno a Udine *in articulo mortis*. La narrazione di questi fatti è sbrigativamente liquidata come «tarda» da Tilatti 2013, che la valuta come un elemento che «sembra cozzare contro il riscontro degli eventi».

protagonista di un lungo viaggio in Oriente intrapreso non prima del luglio 1318 e durato per quasi tutta la sua vita. Partito da Venezia, Odorico raggiunge Trebisonda, sul Mar Nero, per poi dirigersi – passando per Tabrīz e Yadz – verso Hormuz e l'Oceano Indiano. Sbarcato a Thāna, sull'isola di Salsetta, viene a conoscenza del martirio di quattro francescani, uccisi in quello stesso luogo l'11 aprile 1321,⁶ e s'incarica di traslarne le reliquie fino alla sede vescovile di Quanzhou⁷, nella Cina meridionale. Nel periglioso viaggio per mare raggiunge, descrivendole, molte località delle coste dell'India – dal Malabar a Madras – per poi proseguire verso Ceylon e, di lì, verso le coste dell'Indonesia, toccando le Adamane, le Nicobare, Sumatra, Giava, il Borneo, fors'anche il Vietnam e le Filippine, per giungere infine nel porto cinese di Guangzhou (l'odierna Canton), dal quale inizia il viaggio attraverso il Catai via terra. Numerose le tappe descritte nel viaggio alla scoperta dell'impero mongolo del Gran Can, dalle coste meridionali all'interno montuoso: Quanzhou, Fuzhou, Hangzhou, Nanchino, Yangzhou e altre città, talvolta di difficile identificazione. Verosimilmente tra il 1324 e il 1326 raggiunge Dadu, città imperiale nei pressi dell'antica Cambalec (l'odierna Pechino) e sede del Gran Can Yesün Temür, nonché residenza episcopale dell'arcivescovo francescano Giovanni da Montecorvino (1247-1328). Dopo esservi rimasto per tre anni, Odorico riprende il viaggio verso Occidente⁸ percorrendo la “via della seta”, attraverso la Mongolia interna, il Tibet, la Persia settentrionale e il Mar Nero fino a Padova;⁹ itinerario e cronologia del viaggio di ritorno sono piuttosto generiche e hanno dato luogo a ricostruzioni anche molto diverse da parte degli studiosi.

Accanto alle informazioni biografiche, l'Autore presenta un quadro chiaro e aggiornato sulla genesi dei materiali (soggetti ad ampia variabilità anche a causa della precoce scomparsa dell'autore) e sulla fortuna del testo di Odorico, a partire dalla costituzione delle diverse *recensiones*, conservatesi – considerando

⁶ Il dato è di grande rilievo per la cronologia interna dell'itinerario, che reca solo sporadiche annotazioni cronologiche di riscontro. Probabilmente Odorico raggiunse la città dopo il 1324, poiché in una lettera inviata il 20 gennaio di quell'anno dal domenicano Jourdan Catala de Sévérac, testimone dell'eccidio, non si fa cenno al passaggio di Odorico e alla sua presa in carico delle spoglie mortali dei martiri. Tuttavia, come ricorda Andreose 2012: 15n, sull'autenticità della lettera sono stati avanzati dei dubbi da Gadrat 2005: 115-18.

⁷ La traslazione è ricordata in una lettera, datata 1326, dal vescovo della città, Andrea da Perugia: cf. Tilatti 2013.

⁸ Forse per sollecitare aiuti dopo la morte di Giovanni da Montecorvino, come ipotizza Tilatti 2013; ma cf. Andreose 2012: 17n.

⁹ Dove, come ricordato, nel maggio 1330 detta il resoconto del proprio viaggio a frate Guglielmo di Soragna; cf. *supra*, nota 2. Tilatti 2013 sostiene, senza fornire argomenti a sostegno, che «Odorico approdò in Italia tra il 1329 e il 1330 [...] probabilmente a Venezia».

l'insieme delle testimonianze latine e delle varie traduzioni volgari, non soltanto romanze – da oltre 110 manoscritti e da numerose stampe antiche. Il capitolo descrive poi le caratteristiche dell'opera, seconda per diffusione solo al poliano *Devisement du monde*,¹⁰ che Odorico ha senz'altro conosciuto e forse eletto a modello narrativo, in ideale continuità e forse in competizione con altre narrazioni odeporeiche latine di provenienza francescana, quali l'*Historia mongolorum* di Giovanni di Pian di Carpine¹¹ o l'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruk¹². In Odorico non mancano originalità di intenti e di realizzazioni che, come mostrano chiaramente le indicazioni dell'autore (Andreose 2012: 26-30), spesso integrano, correggono o ridimensionano testimonianze e narrazioni precedenti. Pur destinando ampie sezioni dell'opera ai *mirabilia*, la *Relatio* odoriciano si propone quasi in modo militante un'adesione ai contenuti che siano stati oggetto di visione diretta o di testimonianza fededegna; infatti:

Il Minorita non cerca nei luoghi visitati conferme alle meraviglie libresche descritte con dovizia di particolari da enciclopedie, romanzi e bestiarî [...]. Il sentimento del *mirabile* che pervade tante pagine della sua relazione scaturisce sempre dalla sua esperienza odeporeica (*ibi*: 33).

Il secondo capitolo, *Oralità e scrittura nella genesi della «Relatio»* (Andreose 2012: 37-52), prende le mosse dai lavori filologici di Paolo Chiesa,¹³ dedicati a ricostruire la genesi delle diverse redazioni del testo, per indicare quanto e come la dettatura orale allo scriba abbia influenzato il dettato testuale della *Relatio*. Chiesa 1999-2000 aveva individuato sei differenti varianti redazionali del testo (le *recensiones breviores*, la *recensio Marchesini*, la *recensio Guillelmi*, la *recensio Henrici*, la *recensio Germanica* e la *recensio Guecelli*),¹⁴ aventi caratteri stilistici molto diversi tra

¹⁰ Marco Polo, *Devisement* (Eusebi), Marco Polo, *Devisement* (Ménard).

¹¹ Giovanni di Pian di Carpine (Menestò).

¹² Guglielmo di Rubruk (Chiesa).

¹³ In particolare Chiesa 1999-2000, Chiesa 2002 e Chiesa 2003-2004.

¹⁴ Le *recensiones breviores* mancano delle sottoscrizioni finali e dei due episodi indicati col titolo *De reverentia magnis Chanis* e *De potentia magnis Chanis*; la *recensio Marchesini* costituisce la versione consegnata da Marchesino di Bassano a papa Giovanni XXII ad Avignone nel 1331 e reca entrambi i capitoli citati dopo la *protestatio* di Odorico; la *recensio Guillelmi* è la versione dettata da Odorico a Guglielmo di Soragna nel 1330 e manca del *De potentia*, mentre porta una versione autonoma del *De reverentia*; la *recensio Henrici* è la rielaborazione della *recensio Marchesini* compiuta da Enrico di Glatz a Praga nel 1340, in cui *De potentia* e *De reverentia* sono collegati al testo della fonte; la *recensio Germanica* è un rifacimento compendiato del testo latino realizzato in Germania e dipendente dalla *recensio Guillelmi*, con aggiunta di episodi assenti in altre redazioni; la *recensio Guecelli*, infine, è la versione derivata dalla *recensio Guillelmi* con una particolare disposizione delle sezioni finali dell'opera e recante la sottoscrizione del notaio udinese Guecello, incaricato di registrare i miracoli dopo la morte di Odorico.

loro e contraddistinte dalla presenza/assenza delle sottoscrizioni finali dei copisti/rielaboratori, nonché dalle attestazioni variabili di due capitoli, il *De reverentia magnis Chanis*¹⁵ e il *De potentia magni Chanis*.¹⁶ Mettendo in relazione le due recensioni principali – quella di Guglielmo e quella di Marchesino – con una testimonianza in volgare italoromanzo – quella dei cosiddetti *belli chapituli*, sedici brevi capitoletti aggiunti in calce a due testimoni del volgarizzamento veneto della *Relatio* di Odorico¹⁷, noto come *Libro delle nuove e strane e meravigliose cose* – l'autore dimostra che il *De reverentia* è, con ogni probabilità, un episodio aggiunto alla stesura originale della *Relatio* composto sulla base di materiali narrativi diffusi *ore proprio* da Odorico e non inclusi nella redazione patavina.

Il terzo capitolo, *Problemi di transcodificazione nella stesura della «Recensio Guillelmi»* (Andreose 2012: 53-65), muove da un interrogativo stimolante: in quale lingua Odorico ha narrato le sue peregrinazioni? La risposta di Guglielmo, che attesta che «sicut ille narabat sic eco scribebam» (*Relatio* XXXVIII, 7) ci informa di un'ideale aderenza alla *vox* narrante, ma «non fa alcun esplicito riferimento alla lingua usata dal viaggiatore» (Andreose 2012: 55), sebbene il proposito di non discostarsi dall'andamento della narrazione sembra nascondere il parallelo intento di non allontanarsi dalla lingua viva.

Che il latino di Guglielmo nasconda elementi del parlato volgare di Odorico sembra provato dalla presenza di alcuni sintagmi che hanno una spiegazione chiara solo a partire da un contesto generatore romanzo: si veda, per esempio, il caso del toponimo *Doldali* (*Relatio*, VII, 5), che nei mss. della *recensio Guillelmi* mostra una *varia lectio* dinamica, nella quale la forma *daldili* può essere spiegata da un fraintendimento dello scriba circa l'espressione *dal Dili*, sintagma costituito dalla preposizione articolata seguita dal toponimo pan-indiano impiegato per identificare la città di Delhi, che Guglielmo non comprende e trascrive agglutinato alla preposizione (Andreose 2012: 56-57). La presenza nel testo odoriciano di altri possibili errori di segmentazione o di resa grafica di alcuni preziosismi lessicali e di esotismi¹⁸ permette di postulare una *dictatio* vol-

¹⁵ *Relatio* XXXVIII, 1-5, che narra dell'incontro tra i frati Minori e il Gran Can, nel quale il sovrano mongolo compie un atto di reverenza nei confronti della Croce.

¹⁶ Il capitolo descrive l'atto di sottomissione all'emissario del Gran Can da parte del sultano di Bagdad; mancante nella stesura di Guglielmo, fu reintrodotta da Marchesino da Bassano, che dichiara di aggiungere al testo «plurima quae [Odoricus] non scripsit», ma che egli ha udito dalla viva voce del frate (Chiesa 1999-2000: 340).

¹⁷ *Libro* (Andreose).

¹⁸ Tra i quali spicca la concrezione *merdicas* (*varia lectio*: *merdacas*, *merdatas*, *merdochas*, *mesedacas*, *mirdicas*, etc.), interpretabile come l'erronea resa grafica dell'ibridismo *mar di/de cas*, lett. 'mare di giada', che presenta l'uso integrato del sintagma italoromanzo *sostantivo + preposizione* accompagnato dall'esotismo mongolo *gas*, 'giada'; cf. Andreose 2012: 60-61.

gare di Odorico, ponendo l'editore nella condizione di dover regolarmente valutare tre differenti «problematicità» dell'elaborazione testuale:

in primo luogo, la ricezione delle informazioni da parte dell'autore; secondariamente, la trasmissione di tali informazioni dall'autore allo scriba; infine, la rielaborazione deidati da parte di quest'ultimo nel momento della definitiva *mise en écrit* (*ibi*: 65).

A tacere, aggiungiamo, delle possibili dinamiche di (ulteriore) mutazione derivanti dalle consuete dinamiche della trasmissione manoscritta.

Alle *Forme e funzioni dell'autodiegesi della «Relatio»* (*ibi*: 67-88) è dedicato il quarto capitolo, che riflette preliminarmente sullo statuto letterario e sulle dinamiche strutturali del genere cui appartiene la *Relatio*, quello delle “scritture di viaggio” (o “discorsi di viaggio”) che, riferendo esperienze o conoscenze maturate durante un viaggio di lunga durata in terre remote, presentano in forme sempre protestate come “vere” ampie serie d'informazioni di varia attendibilità ed eventi di discutibile veridicità che, di norma, hanno visto il narratore nel ruolo di protagonista.

L'espedito narrativo è studiato a partire dal confronto con altre testualizzazioni di natura simile (prima fra tutte quella del *Milione* poliano); analizzando vari passi dell'opera odoriciano, l'autore fa emergere i diversi atteggiamenti dell'Oderico “autore” rispetto a quelli dell'Oderico “personaggio”. Il primo è, abitualmente, mosso da scopi testimoniali o veridicizzanti, oppure da intenti catechetico-moralistici; il secondo, invece, pare più interessato a mostrare le stravaganze e le difficoltà del viaggio, indulgiando spesso sulla descrizione dei *mirabilia*. La presenza dei due livelli è coerente e costante: solo nell'ampia sezione dedicata ai Martiri di Thāna (*Relatio* VIII, 1-21, che da sola costituisce circa un quinto dell'opera) il “personaggio” Odorico lascia totalmente il posto agli altri protagonisti, per tornare poi in scena e “vivere” (raccontando) in prima persona l'avventura della traslazione delle reliquie (*Relatio* VIII, 22-25 e XXI, 1). La dicotomia “eroico *vs.* moraleggiante” del personaggio-narratore è invece eloquentissima nella descrizione della *Vallis terribilis* (*Relatio* XXXVII, 1-4) e mostra una forte connotazione misterica accentuata dall'indeterminatezza dei suoi elementi geografici e dal forte simbolismo (autoagiografico) del contesto narrato. Episodi come questi, che evidenziano il marcato protagonismo di Odorico nei due ruoli complementari, autorizzano l'autore a suggerire una lettura «figurale» della *Relatio*, che ricoprirebbe, tra le altre funzioni, quella di proporre al lettore coevo un'«allegoria del viaggio che conduce il cristiano attraverso le seduzioni del mondo alla beatitudine celeste» (Andreose 2012: 84).

La fortuna romanza della «Relatio» (*ibi*: 89-107) è l'argomento del quinto capitolo, che analizza l'ampia serie di traduzioni, riscritture, volgarizzamenti ed

epitomi che l'opera ha prodotto nel corso del Medioevo e della prima età Moderna. Dalla *dictatio* patavina alla seconda edizione giuntina delle *Navigazioni et viaggi* di Giovanni Battista Ramusio (1574), la *Relatio* ha visto un forte dinamismo traduttorio nelle varietà italo-romanze, a partire dal ricordato *Libro delle nuove e strane e meravigliose cose*, redatto in Veneto (forse a Venezia), giunto in Toscana e ritornato in Veneto dopo aver subito una forte omologazione linguistica. Dalla Toscana si è altresì generato il cosiddetto *Memoriale toscano*¹⁹, un centone compendiato e arricchito da contenuti di varia provenienza. Gli studi di Andreose mostrano come l'ambiente di produzione e diffusione di questi volgarizzamenti sia principalmente quello laico, borghese e mercantile; solo una traduzione, cinquecentesca, si può ascrivere con certezza a un ambiente religioso.²⁰

E se in Spagna – dove si è conservato un solo un solo codice (compendiato) della *Relatio* latina – s'è realizzata una sola traduzione in castigliano,²¹ ampiamente moralizzata, impiegata come fonte di materiali per il *Libro llamado Ultramarino* (terzo quarto del Trecento), la mole di più rilevante valore stilistico-letterario dei volgarizzamenti odoriciani si riscontra nell'ambito oitanico.

Subito dopo la morte di Odorico, tra il 1331 e il 1333, Jean de Vignay traduce la *Relatio*, forse per il re Filippo VI di Valois²²: una traduzione che oscilla tra fedeltà al testo latino e riscritture condotte da intenti di rifunzionalizzazione morale e ideologica, sulla scia del crescente vento di crociata che spirava alla corte francese nel secondo quarto del XIV secolo.

Accanto alla traduzione aristocratica di Jean de Vignay si colloca la versione del benedettino Jean le Long di Ypres (1351), indefesso collettore e traduttore di relazioni, testi geografici e di viaggio dedicati all'Asia.²³ L'abate piccardo traduce la *Relatio* in maniera molto disinvolta, modificando e alterando il dettato e l'ordine della sua fonte, tenendo sott'occhio due diversi codici: uno vicino alla *recensio Guillelmi* (Chiesa 1999-2000: 324-8) e uno assai prossimo alla più dinamica delle famiglie di codici della *Relatio*, siglata *C9* (Chiesa 2003), che ha la tendenza ad amplificare la dimensione e l'estensione dei *mirabilia*.

L'atteggiamento di Jean le Long sarà parossisticamente ripreso dall'autore del *Livre de Mandeville*, che rifonda molti materiali odoriciani arricchendoli di curiosità meravigliose, per aumentare l'*appeal* letterario della compilazione, trasformando il resoconto di Odorico in un vero romanzo geografico.

¹⁹ *Memoriale* (Monaco).

²⁰ Il testo è tradito dal solo ms. Venezia, Biblioteca Marciana, It. VI 208 (5881), copiato fra il 1518 e il 1520 da un frate francescano che aveva soggiornato in Palestina all'interno di un'antologia di testi di viaggio dedicati all'Asia.

²¹ Conservato dal ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 3013.

²² Jean de Vignay (Trotter).

²³ *Iteneraire* (Andreose-Ménard).

La sezione a nostro giudizio piú importante del volume è rappresentata dal sesto (e ultimo) capitolo, *I Pigmei e il Prete Gianni: da Odorico a Jean de Mandeville*,²⁴ che mostra un approccio multidisciplinare utile a documentare esaustivamente il passaggio della *matière* odoriciano dalla *Relatio* alle sue continuazioni volgarizzate in area oitanica, fino alle due *versions* del *Livre de Mandeville*.²⁵

Per tracciare questa linea evolutiva Andreose si serve di due brani-guida, il primo relativo al regno del Prete Gianni (*Relatio* XXXII, 1) e il secondo dedicato alla terra abitata dai pigmei (*Relatio* XXIV, 2). Ricostruendo le filiazioni e le parentele – talora antichissime – di questi due episodi topici, l'autore mostra una magistrale capacità nell'interrogare materiali diversissimi – di ordine storico, letterario, filologico, mitologico, erudito, lessicale, sinologico, filosofico ed esegetico – che danno un'intelligenza, per cosí dire, "stereoscopica" delle implicazioni e delle interconnessioni disciplinari nello studio del testo odoriciano e, in generale, delle narrazioni di viaggio. In particolare l'ampia disamina degli elementi costitutivi i due capitoli mostra con chiarezza il mutamento di prospettiva dei traduttori e rimaneggiatori francesi, che rispondono a intenti e finalità comunicative assai diverse da quelle del proposito originario.

Particolarmente avvincente è l'*excursus* dedicato al concetto di *isola*, nato dall'esigenza di riflettere sul «ritorno al meraviglioso» (*ibi*: 129) nell'evoluzione testuale della *relatio Guillelmi* entro il gruppo *C9*, che è alla base delle continuazioni francesi (in special modo Jean le Long e del *Livre de Mandeville*) relativamente ai due capitoli. In quel gruppo di codici il racconto del viaggio nella terra del Prete Gianni diventa un approdo nella «*terram Prete Ianis, que vocatur insula Pretezon*» (corsivo nostro), ulteriormente evoluto, in qualche testimone, nell'«*insula Pentexoria*» (Andreose 2012: 131 e 148-149; corsivi nostri). L'analisi di questo – apparentemente banale – *monstrum* testuale diventa un vero "saggio dentro il saggio", che ripercorre approfonditamente la funzione ideologica, antropologica e letteraria del concetto di isola nella letteratura geografica classica e tardoantica, nell'enciclopedismo tardoantico e altomedievale, nella cartografia medievale, nella letteratura celtica degli *immrama*, nelle narrazioni di viaggio oltremondane (tra cui spicca la *Navigatio sancti Brendani*) e nelle *visiones* latino-romanze, nella letteratura romanzesca (segnatamente di materia alessandrina e

²⁴ Avviata nel 2010, la ricerca ha avuto tre diverse redazioni; la prima, pronunciata al convegno *Categorie europee: rappresentazioni storiche e letterarie del «politico»* (Oradea, 4-7 novembre 2010); la seconda, piú ampia e articolata, coincidente col saggio in commento (Andreose 2012: 109-67); la terza, piú scorciata, in occasione dell'edizione in rivista degli atti del convegno (Andreose 2014: 41-62).

²⁵ Il testo, dalla tradizione manoscritta estesissima, è noto in tre versioni: la *version insulaire*, anglonormanna, la *version continentale*, franciana, e la *version Ogier* (detta anche *liégeoise*), rimaneggiata, che interpola i materiali letterari relativi a Ogier le Danois, campione epico e viaggiatore; cf. *Livre de Mandeville* (Deluz) e Andreose 2012: 165n.

arturiana), nella tradizione feerica della letteratura oitanica (*ibi*: 133-148). Ne emerge la forte incidenza, da parte dei rimaneggiatori, del percorso mentale archetipico noto come «insularizzazione del meraviglioso» (Dubost 1995), che mostra uno scivolamento in direzione della tradizione mitica del meraviglioso orientale alla quale la cultura medievale era abituate, anche laddove Odorico intendeva, in ossequio al suo scopo informativo e antiretorico, sfatare miti e leggende di tradizione secolare.

Nel lodare la qualità e la completezza delle ricerche raccolte in questo volume, ci permettiamo di segnalare che – pur comprendendo l'obiettivo di conservare «l'autonoma leggibilità dei singoli contributi» (*ibi*: 8) – il testo si sarebbe assai favorevolmente giovato di un interventismo redazionale più marcato, volto da un lato a eliminare (o almeno ridurre drasticamente) le molte ripetizioni dei dati evenemenziali o biografici connessi all'autore e le ridondanze citazionali, e dall'altro nello snellire i capitoli con più incisivi rinvii interni, che avrebbero evitato il persistente ricorrere di premesse critiche o di osservazioni generali, che a una lettura continuativa del volume risultano talvolta sovrabbondanti.

Ciononostante, il volume di Andreose è un utile, interessante e aggiornato strumento di studio dell'opera e della letteratura critica relativa a Odorico, accompagnata da un completo e ricchissimo supporto bibliografico (*ibi*: 169-205) e da un utile sistema di indici, che permettono il rapido accesso alle informazioni anche in caso di consultazioni di natura più puntuale o rapsodica.

In conclusione, se ha ragione l'autore nel sottolineare quanto la straordinaria varietà dei giudizi critici su Odorico – considerato, via via, un santo, un bugiardo, un cronista fedele, un plagiatore, un turista vagabondo, uno sprovveduto – nasconda un'imprecisa (e talora impropria) valutazione dell'importanza complessiva della sua opera, possiamo certamente affermare che questo volume è un considerevole passo in avanti nella conoscenza e nella ricerca della piena comprensione del testo, per il quale ci auguriamo che sia presto approntata un'edizione critica affidabile, che permetta a tutti di godere pienamente della sua affascinante complessità.

Roberto Tagliani
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Giovanni di Pian di Carpine (Menestò) = Giovanni di Pian di Carpine, *Storia dei Mongoli*, ed. critica del testo latino a c. di Enrico Menestò, trad. it. di Maria Cristiana Lungarotti, note di Paolo Daffinà, introduzione di Luciano Petch, studi storico-filologici di Claudio Leonardi, Maria Cristiana Lungarotti, Enrico Menestò, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1989.
- Guglielmo di Rubruk (Chiesa) = Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia («Itinerarium»)*, a c. di Paolo Chiesa, Fondazione Valla · Mondadori, Milano, 2011.
- Iteneraire* (Andreose-Ménard) = *Le voyage en Asie d'Odoric de Pordenone traduit par Jean le Long OSB. «Iteneraire de la peregrinacion et du voyage» (1351)*, éd. critique par Alvisé Andreose et Philippe Ménard, Genève, Droz, 2010.
- Jean de Vignay (Trotter) = Jean de Vignay, «*Les merveilles de la terre d'outremer.*» *Traduction du XIV^e siècle du récit de voyage d'Odoric de Pordenone*, éd. critique par David A. Trotter, Exeter, University of Exeter, 1990.
- Libro* (Andreose) = Alvisé Andreose (a c. di), *Libro delle nuove e strane e meravigliose cose. Volgareggiamento italiano del secolo XIV dell'«Itinerarium» di Odorico da Pordenone*, Padova, Centro studi Antoniani, 2000.
- Livre de Mandeville* (Deluz) = Jean de Mandeville, *Le livre des merveilles du monde*, éd. critique par Christiane Deluz, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- Marco Polo, *Devisement* (Eusebi) = Mario Eusebi (a c. di), *Il manoscritto della Bibliothèque nationale de France fr. 1116. I. Testo*, Padova, Antenore, 2010.
- Marco Polo, *Devisement* (Ménard) = Marco Polo, *Le devisement du monde*, éd. critique publiée sous la direction de Philippe Ménard, 6 voll., Genève, Droz, 2001-2009.
- Memoriale* (Monaco) = Lucio Monaco (a c. di), *Memoriale toscano. Viaggio in India e Cina (1318-1330) di Odorico da Pordenone*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- Relatio* = *Sinica Franciscana*, collegit, ad fidem codicum redegit et adnotavit Anastaas van den Wyngaert OFM; I. *Itinera et relationes fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, Apud Collegium Sancti Bonaventurae, Ad Claras Aquas [Firenze, Quaracchi], 1929: 381-495.

LETTERATURA SECONDARIA

- Andreose 2006 = Alvisé Andreose, *Tra ricezione e riscrittura: la fortuna romanza della «Relatio» di Odorico da Pordenone*, in Giovanna Carbonaro, Mirella Cassari-

- no, Eliana Creazzo, Gaetano Lalomia (a c. di), *Il viaggio nelle letterature romanze e orientali*. Atti del V Colloquio internazionale, VII Convegno della Società italiana di filologia romanza, Catania-Ragusa, 24-27 settembre 2003, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2006: 5-22.
- Andreose 2007 = Alvisè Andreose, *Oralità e scrittura nella genesi della «Relatio» di Odorico da Pordenone: ipotesi sulla composizione e sulla prima circolazione del capitolo «De reverentia Magni Chanis»*, in Gianfelice Peron (a c. di), *L'ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2007: 469-87.
- Andreose 2010 = Alvisè Andreose, *Dalla voce alla scrittura: problemi di transcodificazione nella stesura della «Relatio» di Odorico da Pordenone*, in Dan Octavian Cepraga, Sorin Şipoş (a c. di), *Interpretazioni del documento storico. Valore documentario e dimensioni letterarie*. Atti del Colloquio scientifico, Padova, 17 novembre 2009, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2010: 125-40.
- Andreose 2011 = Alvisè Andreose, *Forme e funzioni dell'autodiegesi nella «Relatio» di Odorico da Pordenone*, in Sorin Şipoş, Dan Octavian Cepraga, Ioan-Aurel Pop (ed. by), *Textus Testis. Documentary Value and Literary Dimension of the Historical Text*, Oradea, Romanian Academy · Center for Transylvanian Studies (= «Transylvanian Review» 20, Supplement No. 3), 2011: 63-84.
- Andreose 2012 = Alvisè Andreose, *La strada, la Cina, il cielo. Studi sulla «Relatio» di Odorico da Pordenone e sulla sua fortuna romanza*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2012.
- Andreose 2014 = Alvisè Andreose, *Il viaggio in Cina di Odorico da Pordenone tra etnografia e mito*, in Sorin Şipoş, Federico Donatiello, Dan Octavian Cepraga, Aurel Chiriac (ed. by), *Categorie europee: rappresentazioni storiche e letterarie del «politico»*, Oradea, Romanian Academy · Center for Transylvanian Studies (= «Transylvanian Review» 23, Supplement No. 1), 2014: 41-62.
- Bartolucci 2015 = Lidia Bartolucci, rec. ad Andreose 2012, «Zeitschrift für romanische Philologie» 131/2 (2015): 564-70.
- Beltrami 2004 = Carlo Alberto Beltrami, *Beato Odorico da Pordenone*, in *Atti della ricognizione scientifica del corpo del Beato Odorico da Pordenone*, Padova, Centro Studi Antoniani (= «Il Santo» XLIV, fasc. 2 e 3), 2004: 523-527.
- Chiesa 1999-2000 = Paolo Chiesa, *Per un riordino della tradizione manoscritta della «Relatio» di Odorico da Pordenone*, «Filologia Mediolatina» 6-7 (1999-2000): 311-350.
- Chiesa 2002 = Paolo Chiesa, *Introduction*, in *The Travels of Friar Odoric.*, transl. by Sir Henry Yule, Grand Rapids (Michigan) · Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 2002: 1-62.
- Chiesa 2003 = Paolo Chiesa, *Una forma redazionale sconosciuta della «Relatio» latina di Odorico di Pordenone*, «Itineraria» 2 (2003): 137-63.

- Dubost 1995 = Francis Dubost, *Insularités imaginaires et récit médiéval: l'«insularisation»*, in Carpanin Marimoutou; Jean-Michel Racault (éd. par), *L'insularité. Thématique et représentations. Actes du Colloque International (Saint-Denis de La Réunion, avril 1992)*, Paris, L'Harmattan, 1995: 47-57.
- Gadrat 2005 = Christine Gadrat, *Une image de l'Orient au XIV^e siècle. Les «Mirabilia descripta» de Jordan Catala de Sévérac*, Paris, École des Chartes, 2005.
- Tilatti 2013 = Andrea Tilatti, *Odorico da Pordenone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013; v. 79, consultato online all'url [http://www.treccani.it/enciclopedia/odorico-da-pordenone_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/odorico-da-pordenone_(Dizionario_Biografico)/).

Romana Brovia, *Itinerari del petrarchismo latino. Tradizione e ricezione del «De remediis utriusque fortune» in Francia e in Borgogna (secc. XIV-XVI)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, 308 pp. («Scuola di Dottorato in Culture Classiche e moderne. Università degli Studi di Torino. Studi e Ricerche», 2)

Il saggio di Romana Brovia si inserisce nella linea di ricerca inaugurata dal *Petrarca letterato* di Giuseppe Billanovich (1947), e perseguita da studiosi come Gianfranco Folena, Franco Simone, Gilbert Ouy, che si avvicina allo studio del Petrarchismo secondo una prospettiva di «continuità fra i secoli e le nazioni» (p. VI). La studiosa si propone infatti di fornire un contributo allo «sforzo collettivo [...] di scrivere quella indispensabile “storia comparata” del Petrarca europeo» (*ibid.*) indagando la fortuna di una delle sue opere latine più lette, il *De remediis utriusque fortune*, nello spazio francese e borgognone a cavallo tra Medioevo ed Età moderna. Seguendo un percorso che va dalla diffusione materiale alle differenti modalità di ricezione del trattato, la ricerca si articola in tre ampie sezioni: *La tradizione* (pp. 1-76), *La riscrittura* (pp. 77-157), *La ricezione* (pp. 159-247).

Nella prima, Romana Brovia compie una ricognizione della tradizione manoscritta e a stampa del *De remediis* e delle sue traduzioni francesi partendo da dati già noti ma non ancora così organicamente sistematizzati e contestualizzati. La presenza precoce del trattato in Francia è attestata dalla nota di pagamento che Carlo V sottoscrisse nel 1378 a favore di Jean Daudin, canonico della Sainte Chapelle, per la traduzione francese dell'opera petrarchesca;¹ nonostante il silenzio degli inventari e l'assenza di testimoni anteriori all'ultimo decennio del XIV secolo,² è quindi accertato che entro i primi dodici anni dalla redazione definitiva (1366), il *De remediis* doveva essere giunto a Parigi, dove la difficile situazione politica, sociale ed economica (guerra dei cent'anni, Grande Scisma) non aveva spento la vita culturale, segnata anzi dallo sviluppo di un movimento umanistico francese con caratteristiche sue peculiari. Oltre che a Parigi le tracce della circolazione del testo vengono ricercate negli altri due centri culturalmente ed economicamente più vivaci tra XIV e XV secolo: la città pontificia di Avignone e le Fiandre. L'interesse di questi capitoli non risiede solo nella ricchezza delle testimonianze messe a confronto, di cui qui non è ovviamente possibile dar conto, ma anche e soprattutto nella ricostruzione degli ambienti culturali in cui fu riprodotto, diffuso e diversamente frui-

¹ Fino al ritrovamento di questo documento, pubblicato nel 1874 da Léopold Delisle (cf. anche Delisle 1891), la traduzione veniva attribuita a Nicole Oresme.

² La più antica testimonianza manoscritta del trattato latino a oggi nota è il ms. Douai, BM, 694 esemplato nell'abbazia di Marchiennes, a nord-est della città fiamminga, nel 1391 (p. 17).

to il trattato petrarchesco sulla fortuna: le prime generazioni di umanisti che operarono nell'area avignonese attorno alla biblioteca papale e a quelle dei collegi universitari; le abbazie dell'Île de France, il Collegio di Navarra e le università di Parigi, Tours e Orléans; le corti e le cancellerie del re e dei principi di sangue; i principali centri di cultura, monastici e laici, delle regioni fiamminghe.³ L'ultima parte della sezione è dedicata alla tradizione a stampa del *De remediis*, caratterizzata dallo spostamento ad est dei centri di produzione (i primi incunaboli si concentrano nell'area renana), e dall'affermarsi di diverse forme del testo, come l'*abrégé* latino di Adriano certosino (Adrien Monet), il cui passaggio alla stampa precede la *princeps* dell'opera completa⁴ e che gode di una notevole diffusione. Per la Francia bisognerà attendere il 1523 (Parigi, Galliot Du Pré) per la prima stampa della traduzione di Daudin (un'altra traduzione, anonima, redatta a Rouen nel 1503 rimarrà manoscritta), e addirittura il 1546 per la prima edizione del trattato latino (Parigi, Nicolas Boucher).

La seconda sezione, dedicata all'analisi delle riscritture del *De remediis*, prende in considerazione le due traduzioni francesi⁵ e le diverse forme di rifacimento dell'opera latina. La diffusione del trattato in Francia appare fortemente caratterizzata dalla circolazione in lingua volgare «particolarmente vasta e precocissima» (p. 78); il volgarizzamento di Daudin del 1378, conservato in sette manoscritti più le edizioni a stampa, è infatti la prima traduzione in volgare a noi nota di un'opera petrarchesca, eccezionale anche per la prossimità alla stesura dell'originale. È molto probabile che Daudin appartenesse al *milieu* intellettuale legato alla corte e alla cancelleria reale; che la sua traduzione sia debitrice nei confronti di altre prodotte in quell'ambiente è provato, tra l'altro, dal fatto che in origine i *Remedes de l'une et de l'autre fortune*, fossero seguiti da un glossario, oggi perduto, che prendeva a modello quello di Bersuire per la traduzione di Livio, come dichiara Daudin stesso alla fine del prologo, rinviando a esso per molti lemmi.

Per condurre il confronto tra la versione francese e la fonte latina, Romana Brovia, in assenza di un'edizione critica dei *Remedes*, si serve dell'edizione di Galliot Du Pré,⁶ «il cui testo è concordemente ritenuto fedele alla lezione tra-

³ Per l'area borgognona, colpisce l'assenza del *De remediis* nella biblioteca ducale, almeno fino a Carlo il Temerario, nel cui inventario *post mortem* del 1477 è registrata una copia della traduzione francese del trattato.

⁴ 1471 circa per l'epitome, 1472/1473 per il *De remediis* (pp. 63-5).

⁵ La traduzione di François de Grenaille, pubblicata a Parigi nel 1644-1646 e più volte ristampata, non è naturalmente oggetto di studio poiché esula dai limiti cronologici della ricerca (p. 69).

⁶ Tranne che per il prologo, pubblicato da Delisle secondo la lezione del ms. BnF, fr. 1117 (Delisle 1891: 23-7).

smessa dai manoscritti» (p. 84, n. 21). Questa scelta, tuttavia, non è priva di inconvenienti, poiché la collazione tra i passi commentati dell'edizione Du Pré e il testo del ms. BnF, fr. 1117, digitalizzato su Gallica,⁷ fa emergere significative divergenze; non tenerne conto porta ad attribuire a Daudin scelte che sono invece da imputare all'editore cinquecentesco o al suo modello. Per esempio, pur riconoscendo la completezza e sostanziale fedeltà della traduzione, la studiosa rileva dei tagli nel prologo al Libro I che riguarderebbero la difesa del primato dei classici e una digressione concernente l'*auctoritas* morale degli antichi (pp. 84-86); ma nel manoscritto i passi petrarcheschi risultano invece regolarmente tradotti (cf. cc. 12r-v, 13v-14r), quindi il ridimensionamento dell'«importanza della via filosofica alla virtù, che per Petrarca rappresentava l'arma decisiva dell'uomo contro la fortuna» (p.86), non ha luogo in Daudin e, di conseguenza, vanno riviste anche le altre considerazioni qui espresse.⁸ All'edizione Du Pré o al suo modello è da attribuire anche la lezione erronea *ryneuse fleve de vie*, che tradurrebbe *de caduco etatis flore*, discussa a p. 90, poiché nel manoscritto si legge invece *ryneuse fleur de vie* (c. 20v).

Tutte le copie a noi note della traduzione di Daudin furono allestite per personaggi appartenenti alla famiglia reale o al suo *entourage*, come Louis de Bruges e Jacques d'Armagnac; anche la nuova traduzione redatta a Rouen all'inizio del XVI secolo da un anonimo autore (6 mss.) rimanda allo stesso ambiente, poiché il manoscritto di presentazione (BnF, fr. 225) è dedicato a Luigi XII. L'anonimato del volgarizzatore, più che voluto, sembra presupporre un'attribuzione «taciuta perché superflua in un ambiente circoscritto, dai riferimenti culturali condivisi» (p. 99) che è possibile identificare con lo scrittore sorto attorno al cardinale Georges d'Amboise, vescovo di Rouen, alto funzionario del re, mecenate e, soprattutto, creatore di un'importantissima biblioteca rinascimentale. Anche la traduzione cinquecentesca si presenta completa e fedele, ma, come sottolinea Romana Brovia, tra questa e la versione di Daudin si rileva «un profondo cambiamento di prospettiva» (p. 100) che si manifesta segnatamente nelle sezioni liminari dell'opera: nel prologo del volgarizzatore «tutto rivolto all'interpretazione cristiana dei contenuti morali» (p. 101), e in quello al Libro I, in cui, nell'elogio al dedicatario, Azzo da Correggio è trasformato in uomo d'arme come il re Luigi XII. Il confronto puntuale di alcuni dialoghi mette in luce gli interventi del traduttore volti ad accentuare la componente enciclopedico-didattica e ad aggiornare il testo anche attraverso la personalizzazione dei dialoghi, dove all'interlocutore allegorico di *Raison* sembra sostituirsi quello del traduttore, cioè il sovrano.

⁷ Secondo Delisle, questo ms. del XVI sec. sarebbe stato copiato su un esemplare perduto del 1402. (Delisle 1891: 11, citato da R. B. a p. 99, n. 62).

⁸ Ciò vale anche per il confronto col prologo della traduzione del 1503 (in part. p. 106).

Le ragioni di questa nuova traduzione vanno ricercate nella risposta ad un'esigenza di natura politica, come Romana Brovia dimostra in modo convincente analizzando le divergenze nei prologhi dei due volgarizzamenti a proposito della funzione dell'opera e del ruolo del destinatario. Per Daudin l'utilità del *De remediis* è rivolta alla collettività dei sudditi, non al sovrano, che è anzi investito di una funzione educatrice nei confronti del proprio popolo. Nella prospettiva del traduttore cinquecentesco, al re non è invece attribuito alcun ruolo pedagogico, poiché proprio lui deve intraprendere un percorso di perfezionamento individuale essendo il più esposto alle insidie delle passioni mondane; da «enciclopedia morale», il *De remediis* passa quindi a svolgere la funzione di «*Institutio principis*» (p. 122). Un ulteriore cambiamento di prospettiva si compie una ventina di anni dopo, quando Galliot Du Pré sceglie di stampare la traduzione di Daudin, dedicandola al duca Charles de Bourbon Vendôme. Nel Prologo e nelle incisioni che illustrano l'opera, in luogo della riflessione sul buon principe è ormai il tema della Fortuna ad occupare la posizione centrale.

La seconda parte di questa sezione, cui accennerò solo brevemente, prende in esame le riscritture latine del trattato, più che epitomi, «veri e propri centoni di materiali classici e medievali alla cui origine si trova il *De remediis*» (p. 131). La più diffusa, come si è detto, è quella di Adriano certosino (ante 1403) – trasmessa da nove manoscritti, soprattutto di origine fiamminga, e da diverse edizioni a stampa (la prima francese è del 1506) – che oltre a selezionare solo una parte dei dialoghi petrarcheschi, modifica tanto la forma che la sostanza dell'opera, privilegiando la componente didattica e sostituendo digressioni moralistiche a quelle erudite. Altri compendi, tutti posteriori alla metà del secolo XV, hanno avuto diffusione modesta: il *Liber de abusu quattuor passionum anime* (1453), di produzione e circolazione monastica; lo *Speculum mortis* (seconda metà del XVs.), anch'esso di provenienza monastica, che compendia gli ultimi quindici dialoghi con finalità penitenziale; l'antologia che Albrecht von Eyb inserisce nella sua *Margarita poetica* (1459), celebre manuale di retorica di ampia diffusione; e infine l'apocrifo *De vera sapientia*, breve dialogo di soggetto filosofico incluso nella *princeps* dell'opera latina di Petrarca, stampata a Basilea nel 1496, che combina il I libro dell'*Idiota* di Cusano e il cap. I,12 del *De remediis*. Per i discepoli di Petrarca, sottolinea l'autrice, le parole dei due umanisti dovevano apparire del tutto consonanti poiché la falsità dell'attribuzione fu riconosciuta solo alla fine dell'800.

L'ultima parte della monografia indaga sulla fruizione del trattato petrarchesco nei diversi ambienti in cui fece sentire la propria influenza. Tre sono le tendenze principali individuate dalla studiosa attraverso un'attenta interrogazione delle testimonianze di autori e opere: emerge, in primo luogo, la ricezione «devota», che legge Petrarca «con gli occhiali propri dell'edificazione spirituale» (p. 167); ne danno testimonianza le compilazioni monastiche, dove il *De remediis* è trasmesso accanto ad opere ascetiche, e alcune delle riscritture ap-

pena citate. I sermoni latini di un predicatore raffinato come Jean Courtecuisse sono intessuti di citazioni e reminiscenze petrarchesche (molto più rare nelle omelie in volgare); egli non si limita a utilizzare il *De remediis* come un repertorio di *auctoritates*, ma procede a una «vera rielaborazione dei contenuti morali» (p. 173). Negli scritti di Gerson si riscontra un'assimilazione ancora più profonda del trattato; consonanza e superamento, ad esempio, caratterizzano il discorso sullo statuto della fortuna in un'opera apologetica come la *Josephina*, dove si celebra il primato della fede sulla filosofia «intese come forme di conoscenza della verità fra loro incommensurabili» (p. 180). Il processo di cristianizzazione del dialogo petrarchesco si compie nelle riscritture ad opera dei teologi vicini alla *devotio moderna*, parallelamente alla formazione di una linea di tradizione che si allontana sempre di più dall'originale, fino a giungere, nel secolo successivo, alla trasformazione del *De remediis* in una raccolta di emblemi nel *Lapis Lydius* di Antoine de Bourgoigne (1639).

Una seconda modalità di ricezione, che Romana Brovia definisce “erudita”, concerne gli umanisti membri delle cancellerie parigina e avignonese, i maestri e i discenti delle Università, che guardano al trattato come a un modello di retorica e a una fonte di materiali letterari classici da riutilizzare, e che desiderano quindi accostarsi direttamente all'originale latino. Né viene trascurato il richiamo alla natura integrale del magistero petrarchesco, «nel quale il sapere letterario non può andare disgiunto dall'edificazione spirituale» (p. 199). Emblematica del ruolo di modello pedagogico svolto da Petrarca è l'operazione del teologo e professore alsaziano Jacob Wimpfeling, il quale compone una sorta di manuale di buone maniere e di morale laica ad uso scolastico, che avrà ampia diffusione nel XVI secolo, e vi inserisce una silloge di centocinquanta estratti dal *De remediis* riscritti sotto forma di proverbi. Anche in ambito storiografico le opere latine del Petrarca costituiscono delle fonti letterarie di riferimento per opere in latino e in volgare; per mostrare la diffusione capillare del dialogo sulla fortuna l'autrice sceglie tre esempi di storici di diversa appartenenza: l'agostiniano neerlandese Arnold Geilhoven; il canonico della cattedrale di Tournai Henri Romain, fratello del priore del Convento dei Celestini di Parigi, entrambi strettamente legati alla corte di Luigi XII; e soprattutto, in ambiente borgognone, Guillaume Fillastre il giovane, vescovo di Tournai, diplomatico alla corte di Filippo il Buono e cancelliere dell'Ordine della Toison d'or,⁹ che parafrasa ampi passaggi del *De remediis* nell'opera storico-encomiastica volta a celebrare l'origine mitica della dinastia di Borgogna di cui riuscì a portare a termine solo due dei sei libri progettati. La presenza del dialogo sulla fortuna nei trattati in volgare di Romain e Fillastre, opere storiche ma più ancora «riflessioni sulla virtù dei potenti», destinate ad un pubblico di nobili che

⁹ Sia Henri Romain sia Guillaume Fillastre possedettero almeno un codice del *De remediis* (cf. p. 36 e p. 58).

si interessano ai valori della classicità «per ragioni di identità culturale», rappresenta, secondo l'autrice, «l'evoluzione del punto di vista da cui molti dei lettori "moderni" avrebbero d'ora in avanti osservato il dialogo petrarchesco» (p. 215).

Dopo la ricezione devota e quella erudita, Romana Brovia si sofferma sulla fruizione "cortese" del *De remediis*, legata ad un pubblico aristocratico che predilige la lettura in volgare e nelle cui biblioteche le opere devozionali cedono il posto alla letteratura di evasione e agli scritti dedicati all'educazione dei nobili. Le testimonianze della presenza petrarchesca sono numerose: stupisce la scarsità di riferimenti espliciti nelle opere di Christine de Pizan, dove l'unica citazione del *De remediis*, *auctoritas* notoriamente misogina, compare curiosamente nel capitolo della *Cité des dames* dedicato al ruolo di madri ed educatrici delle donne di corte; nell'ambito della narrativa breve, ebbe una certa fortuna l'aneddoto contenuto nel cinquantesimo capitolo del II libro (*De filio qui alienus inventus est*), riscritto nel *Ménagier de Paris* e nella novella 51 delle *Cent Nouvelles nouvelles*,¹⁰ ma di tutt'altro rilievo è la testimonianza costituita dall'*Estrif de fortune et vertu* di Martin Le Franc, dedicato, come le *Cent Nouvelles nouvelles*, al duca di Borgogna Filippo il Buono, che è ricchissimo di citazioni petrarchesche provenienti soprattutto dal *De remediis*, i cui estratti, variamente adattati, occupano circa un sesto dell'opera. In esso la fortuna non è più un'astrazione emotiva, ma diviene *dame Fortune* «un soggetto dotato di parola [...] un'identità ben connotata sul piano morale» (p. 227). Il *De remediis* non poteva mancare di ispirare anche la letteratura di genere consolatorio, significativamente presente nella produzione per la corte. Romana Brovia sceglie due esempi rappresentativi di epoche e situazioni diverse: l'*Epistre de la prison de vie humaine*, scritta da Christine de Pizan nel 1418 per consolare Marie de Berry e le altre dame della perdita dei loro congiunti nella battaglia di Azincourt, e il *Changement de fortune en toute prospérité* composto da Michele Riccio all'inizio del XVI secolo per Margherita d'Austria, colpita da numerosi lutti e quindi vittima della crudeltà della sorte, ma ad un tempo esempio di quella costanza d'animo che diverrà la «qualità peculiare del buon principe cristiano» (p. 234) per molti autori del '500. Le ultime testimonianze dell'influenza del trattato petrarchesco scelte dall'autrice sono proprio due opere per l'educazione del principe, la *Nef des princes* di Symphorien Champier e l'*Institution du prince* di Guillaume Budé, dedicata a Francesco I, composte entrambe nel prima metà del XVI secolo in un momento di rinnovato interesse per il *De remediis*. Nel caso di Champier, le citazioni dal dialogo petrarchesco, impiegate «nel contesto specifico di un discorso a valenza politica» (p. 239), sono numerose ed esplicite, mentre in Budé non sono stati

¹⁰ Da correggere l'erronea attribuzione ad Antoine de la Sale, già rifiutata da Champion nella sua edizione del 1928 (si veda almeno *DLF*, s. v. *Cent Nouvelles nouvelles* par Sylvie Lefèvre).

individuati riferimenti puntuali a Petrarca. Tuttavia la studiosa riconosce una stretta relazione tra il pensiero dei due autori e vede nel modello di sovrano prudente che Budé propone a Francesco I una fedeltà più profonda all'insegnamento petrarchesco di quella che si può rilevare nei traduttori del trattato «ancora profondamente legati a forme arcaiche di apologia del potere» (p. 243). L'umanesimo cristiano del Petrarca assume in Champier e Budé, un nuovo significato proprio dello spirito del Rinascimento francese caratterizzato dall'interesse per la riflessione storiografica e per il problema della fondazione della monarchia nazionale; la coscienza della portata politica del *De remediis* è del resto presente lungo tutta la storia della ricezione del trattato, e ne costituisce la modalità di lettura più longeva.

Al termine della sua indagine, la "traiettorie" della fortuna francese del *De remediis* appare a Romana Brovia come «la storia della costruzione di un'identità culturale, fondata sul mito dei classici attraverso la mediazione del loro principale interprete medievale» (p. 247). In queste pagine non si è offerta sicuramente che un'immagine parziale di questa ricerca, ricchissima di dati presentati con grande limpidezza espositiva e sempre inseriti in un'ampia riflessione che ne contestualizza la valenza all'interno dei diversi contesti storici, culturali e politici.

Il volume è completato da una ricchissima bibliografia che occupa una trentina di pagine (pp. 249-78) e da una serie di indici (delle opere petrarchesche, onomastico, toponomastico e dei manoscritti, pp. 279-306) che permettono non solo di ritrovare facilmente le informazioni, ma anche di costruire propri itinerari di lettura.

Barbara Ferrari
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Billanovich 1947 = Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- Delisle 1874 = Léopold Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V, recueillis dans les collections de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Imprimerie Nationale, 1874, n° 1696, p. 836.
- Delisle 1891 = Léopold Delisle, *Anciennes traductions françaises du traité de Pétrarque sur les remèdes de l'une et de l'autre fortune*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891.
- DLF = *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, pp. 228-30.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

GUGLIELMO BARUCCI (guglielmo.barucci@unimi.it), nato a Milano nel 1973, è ricercatore di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto di Dante (“*Simile a quel che talvolta si sogna*”, 2012) e Rinascimento, in particolar modo storiografia (*I segni e la storia. Modelli tacitiani nella “Storia d’Italia” di Guicciardini*, 2004) ed epistolografia (*Le solite scuse. Un genere epistolare nel Cinquecento*, 2009).

GAËLLE BURG (gaelle.burg@unibas.ch) est chargée de cours en littérature ancienne à l’Institut d’études françaises et francophones de l’Université de Bâle (Suisse). Après avoir écrit une thèse de doctorat sur les réécritures contemporaines du Merlin médiéval (*Merlin, un mythe médiéval recyclé dans la production culturelle contemporaine*, Paris · Genève, Champion · Slatkine, 2010), elle a entamé de nouvelles recherches sur l’édition des romans de chevalerie médiévaux à la Renaissance. Dans ses articles et communications récents, elle s’est intéressée aux remaniements arthuriens dans les éditions renaissantes, au statut auctorial de la figure de l’imprimeur-libraire et à celui du remanieur, ou encore à la réception critique des romans de chevalerie médiévaux à la Renaissance. Elle participe à la base *ELR (Éditions Lyonnaises de Romans)* dirigée par Pascale Mounier.

RICCARDO BURGAZZI (riccardo.burgazzi@gmail.com) è nato a Milano nel 1988. Laureato presso l’Università degli Studi di Milano con una tesi magistrale in Filologia Romanza, durante il biennio magistrale ha trascorso un anno presso l’Universidad de Santiago de Compostela (Progetto Erasmus). Sta ultimando un dottorato di ricerca in Filologia Mediolatina presso l’Università Carolina di Praga, preparando l’edizione critica di un trattato sulla Passione di Cristo di Franciscus De Mayronis (sec. XIV); nello stesso ateneo ha tenuto un seminario di Letteratura Latina Medievale e uno di Storia del Libro per studenti stranieri.

PAOLO CHIESA (paolo.chiesa@unimi.it) è professore di Letteratura Latina Medievale e Umanistica all’Università Statale di Milano. Il suo campo di studi prevalente è quello della trasmissione dei testi latini del medioevo, sia sul versante storico, sia nelle conseguenze filologiche e

nei risvolti editoriali. Ha pubblicato varie edizioni critiche e commenti di opere latine scritte fra il IX al XIII secolo, fra cui quelle del *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin da la Riva, dell'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruk, degli *Opera omnia* di Liutprando di Cremona, della *Vita Karoli* di Eginardo e (con Andrea Tabarroni) della *Monarchia* di Dante.

MARIA COLOMBO TIMELLI (maria.colombo@unimi.it) est professeur à l'Université de Milan. Ses recherches portent entre autres sur le moyen français et les réécritures en prose des XV^e et XVI^e siècles: dans ce domaine elle a publié de nombreux articles, des éditions critiques (*Erec et Enide*, Genève, Droz, 2000; *Cligès*, Genève, Droz, 2004; Jean Wauquelin, *La Manequine*, Paris, Classiques Garnier, 2010) et elle a dirigé le *Nouveau répertoire des mises en prose* (Paris, Classiques Garnier, 2014).

RAYMOND CORMIER (cormierj@longwood.edu). Since the 1970s, Cormier has been attempting to pioneer a new appreciation for the Old French *Roman d'Eneas*. The vernacular author's interesting re-purposing of Virgil's *œuvre* provides many avenues of further research, as the present essay endeavors to demonstrate. 2011 saw the publication of Cormier's tenth book, the monograph, *The Methods of Medieval Translators*, which compares Virgil's *Aeneid* with medieval romance.

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, dedicati a vari aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). Si è occupato di prosa, epica, lirica, teatro. Tra i suoi ultimi titoli: *Il Medioevo degli antichi* (con D. Mantovani, S. Resconi, R. Tagliani), Milano, 2013 e *Il fabliau della vedova consolata* (con S. Lunardi), Milano, 2013.

GIULIA DE MARTINO (giulia.demartino@studenti.unimi.it) si è Laureata in Lettere nel 2014 presso l'Università degli Studi di Milano con un elaborato finale in Letteratura Latina Medievale dal titolo «Il volgarizzamento oitanico della *Navigatio Brendani* nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1553 e il suo modello latino».

ROSSANA GUGLIELMETTI (rossana.guglielmetti@unimi.it) è Professore Associato di Letteratura Latina Medievale e Umanistica presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa principalmente di ecdotica dei testi mediolatini: ha pubblicato fra l'altro edizioni critiche di diversi commenti al *Cantico dei Cantici* (di Gilberto di Stanford, Alcuino, Giusto d'Urgell e svariati anonimi) e, completando il lavoro iniziato dal suo maestro Giovanni Orlandi, l'edizione della *Navigatio sancti Brendani*, oltre a studi sulla trasmissione del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, al catalogo dei manoscritti agiografici della Biblioteca Medicea Laurenziana, a contributi sulla tradizione dei Padri.

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.*

PASCAL MOUNIER est maître de conférences à l'Université de Caen (9^e section, Littérature et langue française, XVI^e siècle). Ses recherches portent principalement sur le roman à la Renaissance. Dans *Le Roman humaniste: un genre novateur français. 1532-1564* (Paris, Champion, 2007), elle dresse un panorama de la situation du genre dans le paysage théorique et littéraire de l'époque et montre que l'apparition d'une fiction française sans antécédents nationaux ni étrangers est le reflet de nouveaux modes de pensée. Elle examine d'autres formes de la créativité nationale ainsi que les procédés linguistiques et stylistiques à l'œuvre dans les rééditions de romans médiévaux français et dans les traductions de romans étrangers italiens et espagnols (*Urbain*, édition critique bilingue, Genève, Droz, 2013).

DONATO PIROVANO (donato.pirovano@gmail.com) è professore di Filologia italiana e di Filologia e critica dantesca presso l'Università degli Studi di Torino. Si è occupato di novellistica, di commenti danteschi, di poesia delle origini e di Dante. Tra i suoi ultimi volumi: *Poeti del Dolce stil novo* (Roma, Salerno Editrice, 2012); *Il Dolce stil novo* (Roma, Salerno Editrice, 2014); Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Donato Pirovano, Marco

Grimaldi (a c. di), *Vita nuova, Rime*, introduzione di Enrico Malato (2 tomi: I. *Vita nuova; Le Rime della «Vita nuova» e altre Rime del tempo della «Vita nuova»*; II. *Le Rime della maturità e dell'esilio*), Roma, Salerno Editrice, 2015: 1-289.

ANNE RÉACH-NGÔ (anne.reach-ngo@uha.fr), maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace, est l'auteur d'une étude consacrée à la participation des milieux éditoriaux à la constitution du champ littéraire au XVI^e siècle, *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, parue chez Droz en 2013. Elle a (co-) dirigé plusieurs ouvrages collectifs portant sur les pratiques éditoriales sous l'Ancien Régime (*Le Discours du Livre*, Paris, Garnier, 2011; *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre*, Paris, Garnier, 2014) ou sur les mutations du livre et de l'écrit en diachronie (*L'acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Garnier, 2010; *L'écrit à l'épreuve des médias*, Paris, Garnier, 2012; *Le livre, produit culturel?*, Paris, Œrizon, 2012). Elle a également coordonné la partie thématique du numéro 10 de la revue «Seizième Siècle» sur la question des *Genèses éditoriales* (2014). Ses travaux de recherche actuels portent sur la vogue éditoriale des *Trésors* imprimés en langue vernaculaire au XVI^e siècle et sa contribution à une pensée moderne du «bien culturel».

LUCA SACCHI (luca.sacchi@unimi.it) è ricercatore in Filologia Romanza presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di narrativa romanza, in particolare di derivazione classica e tardoantica; ha studiato diverse rielaborazioni peninsulari in prosa e in versi del romanzo di Apollonio re di Tiro (suo il volume *Historia Apollonii regis Tyri. Volgarezzamenti italiani*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009). Ha dedicato inoltre vari studi all'enciclopedismo volgare di area iberica e galloromanza, ponendo a confronto testi accomunati dall'impianto dialogico (*Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*, Milano, LED, 2009); in ambito castigliano si è concentrato sulla fase postalfonsina, studiando il *Libro del Tesoro* e il *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia, di cui prepara un'edizione critica. Collabora all'elaborazione del repertorio *TeCoLM (Testi e Codici della Lombardia Medievale)* ed è redattore della rivista «Carte Romanze».

NEI PROSSIMI NUMERI
SI PARLERÀ DI:

Liriche di Arnaut de Tintinhac

Vita del Beato Ugo in volgare pisano

Il luogo di composizione *de la da mar* del ms. D55 sup.
della Biblioteca Ambrosiana di Milano

Su un manoscritto smarrito della *Vita Nuova*

Gli studi provenzali di Cesare De Lollis

Il proemio della *Historia Apollonii regis Tirii*
come fonte per il *Decameron*

Jaufre Rudel

Dante e *Il circolo Dante* di Matthew Pearl

Lessicografica decameroniana

LIBRI RICEVUTI

- Simone Albonico, Marco Limongelli, Barbara Pagliari, *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*, Roma, Viella, 2014.
- Pietro Aretino, *Teatro comico. «Cortigiana» (1525 e 1534), «Il marescalco»*, a c. di Luca D'Onghia, introduzione di Maria Cristina Cabani, Milano · Parma, Fondazione Pietro Bembo · Guanda, 2014.
- «*Les Aventures des Bruns*». *Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, edizione critica a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Gian Carlo Belletti, Margherita Lecco, *Romanzi, racconti, lais. Saggi di letteratura medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.
- Vicenç Beltran, Tomàs Martínez, Irene Capdevila (ed. por), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- Nello Bertolotti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Matteo Maria Boiardo, *La Pedia de Cyro (da Senofonte)*, a c. di Valentina Gritti, Scandiano · Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo · Interlinea, 2014.
- Bonvesin da la Riva, *Libro delle tre scritture*, introduzione, testo e commento a c. di Matteo Leonardi, Ravenna, Longo, 2014.
- Vittore Branca, *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014.
- Éva Buchi, Wolfgang Schweickard (éd. par), «*Dictionnaire Étymologique Roman» (DÉRom): genèse, méthodes et résultats*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2014.
- Vincenzo Buonanni, *Discorso sopra la prima cantica della «Commedia»*, a c. di Stefano Pavarini, Roma, Salerno, 2014.
- Andrea Canova (a c. di), *Tra filologia e storia della lingua italiana. Per Franca Brambilla Ageno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.
- Carlota Cattermole, Celia de Aldama, Chiara Giordano (a c. di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del Convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012, Alpedrete (Madrid), Ediciones de La Discreta, 2014.
- Benvenuto Cellini, *Rime*, edizione critica e commento a c. di Diletta Gamberini, Firenze, SEF, 2014.
- Olivier Collet, Fanny Maillet, Richard Trachsler (éd. par), *L'étude des fabliaux après le «Nouveau recueil complet des fabliaux»*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

- Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard (éd. par), *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Cesare De Michelis, Gilberto Pizzamiglio (a c. di), *Le lezioni di Vittore Branca*. Atti del Convegno internazionale di studi, Padova-Venezia, 7-8 maggio 2013, Firenze, Olschki, 2014.
- Sarah Dessí Schmid, *Aspektualität. Ein onomasiologisches Modell am Beispiel der romanischen Sprachen*, Berlin · Boston, De Gruyter, 2014.
- Maria Luisa Doglio, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna, Blanca Vizán (ed. por), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, índice onomástico de Iveta Nakládalová, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas · Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014.
- Veronica Gambarà, *Complete Poems*, critical introduction by Molly M. Martin, edited and translated by Molly M. Martin and Paola Ugolini, Toronto, Iter · CRRS, 2014.
- Julia L. Hairston, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, a bilingual edition, Toronto, Iter · CRRS, 2014.
- Vittorio Imbriani, *L'altro Dante. Scritti inediti e rari*, a c. di Noemi Corcione, Napoli, Loffredo, 2014.
- Loys Le Roy, «*De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*». *La traduzione italiana di Ervole Cato*, édition critique par Maria Elena Severini, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Giovanni Lovito, *Dante, l'impero e l'unità nazionale. Per uno studio delle epistole politiche e del IX canto dell'«Inferno»*, Salerno, Plectica, 2014.
- Valerio Marucci, *Per me, Dante. Incontri e riflessioni con alcuni canti della «Commedia»*, Ravenna, Longo, 2014.
- Francesco Mazzoni, *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca*, a c. di Gian Carlo Garfagnini, Enrico Ghidetti e Stefano Mazzoni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, 2 voll.
- Francesco Mosetti Casaretto, Roberta Ciocca (a c. di), *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*. Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 Aprile 2013), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.
- Tiziano Pacchiarotti, *Il teatro dell'ambivalenza. Per una drammaturgia medievale del «jeu»*, Milano, Mimesis, 2014.
- Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2014.

- Jacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, edizione critica a c. di Ginetta Auzzas, Firenze, Accademia della Crusca, 2014.
- Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative: «De remediis utriusque Fortune», I 37-42*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Antonio Pioletti, *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014.
- Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Mario Spedicato, Marco Leone (a c. di), *Una vita per la letteratura: a Mario Marti colleghi ed amici per i suoi cento anni*, Lecce, Grifo, 2014.
- Franca Strologo, *«La Spagna» nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma · Padova, Antenore, 2014.
- «Tristano e Isotta» di Thomas*, revisione del testo, traduzione e note a c. di Francesca Gambino, Modena, Mucchi, 2014.
- Paolo Trovato, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A non-standard handbook of genealogical textual criticism in the age of post-structuralism, cladistics and copy-text*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2014.
- Riccardo Viel, *I gallicismi della «Divina Commedia»*, prefazione di Luciano Formisano, Roma, Aracne, 2014.

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@unito.it



Carte Romanze

Il numero è stato chiuso in Redazione il giorno
29 luglio 2015 alle ore 17:26

ISSN 2282-7447