

Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

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

Anno 12/2 - 2024

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 12/2 (2024)

Direzione

Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino, Matteo Milani

Comitato Scientifico

Johannes Bartuschat, Hugo Ó Bizzarri, Pedro Manuel Cátedra García,
Paola Bianchi De Vecchi, Piero Boitani, Maria Colombo Timelli,
Brigitte Horiot, Pilar Lorenzo Gradín, Pier Vincenzo Mengaldo,
† Max Pfister, † Francisco Rico Manrique, Sanda Ripeanu Alteni,
Elisabeth Schulze-Busacker, † Cesare Segre,
Francesco Tateo, Maurizio Viridis, † Maurizio Vitale

Comitato Editoriale

Beatrice Barbiellini Amidei, Luca Bellone, Frédéric Duval,
Maria Grossmann, Dario Mantovani, Simone Marcenaro,
Stefano Resconi, Paolo Rinoldi, Luca Sacchi,
Patrizia Serra, Roberto Tagliani, Riccardo Viel

Direttore Responsabile

Anna Cornagliotti

Redazione

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

ISSN 2282-7447

La rivista ha ottenuto la classificazione A dall'ANVUR.
Si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

Logo della rivista: © Studio Fifield – Milano

Realizzazione grafica

Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

La Direzione di *Carte Romanze*, nell'esprimere il piú profondo cordoglio per la perdita di Francisco Rico Manrique (28 aprile 1942 – 27 aprile 2024), che sarà ricordato nel primo fascicolo del 2025, comunica di aver cooptato nel Comitato Scientifico Pedro Manuel Cátedra García, professore emerito dell'Universidad de Salamanca e componente della Real Academia Española.

12/2 (2024) – INDICE DEL FASCICOLO

Testi

- Alfonso D'Agostino, «*Liber septem philosophorum*». *Versione latina L del «Libro dei sette savî»* 9

Saggi

- Véronique Winand, «*Faux-Raccords*». *Due testimoni tardi del «Guiron le Courtois» e i loro raccordi ciclici* 65
- Sabrina Galano, *Per un'edizione critica del «Dit de l'unicorne et du serpent»* 139
- Lucilla Spetia, «...*Et se jo sui oitraigeus del trover*»: *posizione e significato del canzoniere di Conon de Béthune fra trovatori e trovieri* 169
- Speranza Cerullo, *Paremiologia e retorica epistolare: il proverbio nel «Salut d'amor» provenzale e francese* 267
- Davide Daolmi, «*Lo ferm voler*» e il ritmo del décasyllabe 333
- Bruna Lorenzin, *Dal «Comentum» al «Commento». Il volgarizzamento delle chiose petrine all'«Inferno» trådito dal ms. Ashburnham App. Dantesca 2* 383
- Paolo Divizia, *Ancora sulla dialettica testo-testimone: il «Libro di sentenze», e i detti dei filosofi, nel manoscritto Siena BC I VI 5 (= S₂)* 425

- Davide Checchi, *Il progetto European Ars Nova e i testi poetici in volgare. Caratteristiche della tradizione e soluzioni editoriali* 443

Varietà

- Alfonso D'Agostino, *In margine al «Lazarillo de Tormes»: la formazione dell'antieroe* 477

L'angolo dell'italiano

- Matteo Milani, *Varianti testuali di «Pescatore»: da Marco Negri a Pierangelo Bertoli (e oltre)* 503

Recensioni

- Teresa Picicchi, recensione a Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, 275 pp. 525

- Donato Pirovano, recensione a Paola Nasti, *I morsi della carità. Dante e la «Bibbia»*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2024, 408 pp. 545

- Donato Pirovano, recensione a Gianni Pittiglio, *La «Commedia» dei dettagli. «Storie seconde» e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2023, X + 468 pp. 551

- David González Ramírez, recensione a Matteo Bandello, *Novelle* (edizione aggiornata), a c. di Elisabetta Menetti, Milano, BUR, 2022, 800 pp. 559

- Notizie sugli autori 563

- Libri ricevuti 567

TESTI

LIBER SEPTEM PHILOSOPHORUM.
VERSIONE LATINA L
DEL LIBRO DEI SETTE SAVI

1. PREMESSA¹

Chiamo *Liber septem philosophorum* (= *Lsph*) la versione tradizionalmente siglata *L* (Mussafia 1867) del ramo italico antico del *Libro dei Sette Savi* (= *LSS*), di cui fan pure parte le versioni alto-italiane note come *C* (Cappelli 1865)² ed *M* (Roediger 1883).³ Questo intervento costituisce un ulteriore contributo all'edizione in volume dei tre testi. Per non ripetermi, mi permetto di rimandare, anche per una bibliografia più ampia, al saggio *La tradizione del ramo italico antico del Libro dei sette savi* (D'Agostino 2022), dove analizzo le relazioni fra le tre versioni e propongo anche uno stemma per il sottoramo latino. Mi limito pertanto a rammentare alcuni fatti essenziali.

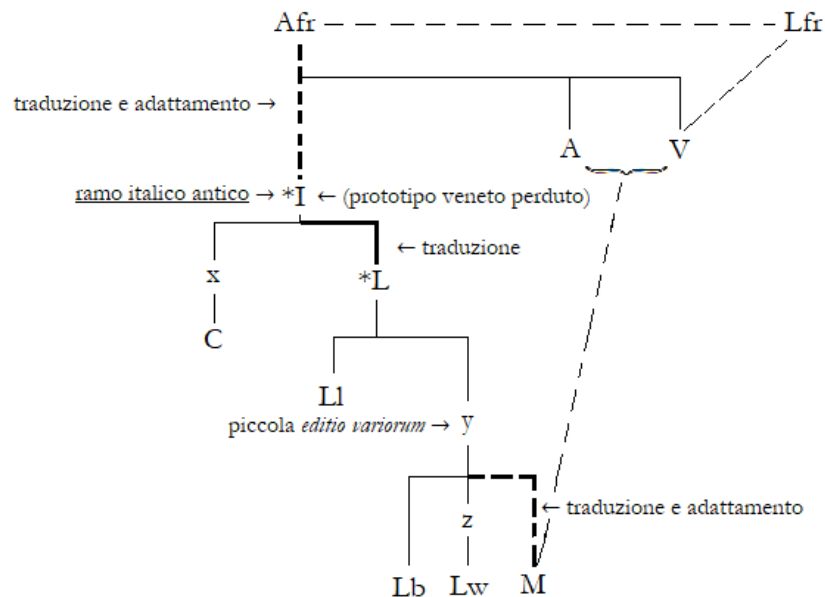
L'edizione "vulgata" di *L* è quella procurata da Adolfo Mussafia nel 1867, tratta dal ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek: 3332, del XV secolo (qui siglato *Lw*). A questo codice si possono aggiungere, ignoti a Mussafia, due altri mss.: London, British Library: Add. 15685 (cf. Ward 1893), direi di fine Trecento-inizi Quattrocento (*LA*), e il ms. Wrocław, Ossolineum o Zakład narodowy im. Ossolińskich: 2081 (cf. Murko 1890 – Wrocław, in Polonia, è la città che in italiano si chiama Breslavia e in tedesco Breslau, il che mi permette di siglare *Lb*, per evitare equivoci col ms. viennese), anch'esso risalente al XV secolo. L'aver

¹ Un ringraziamento particolare, oltre che ai revisori, a Matteo Milani e a Luca Sacchi per aver letto il manoscritto e per avermi dato ottimi suggerimenti. Mia, evidentemente, la responsabilità per gli errori rimasti.

² Edizione per vari aspetti superata. Sto preparando un nuovo testo critico; per il momento si vedano anche quelli di Lasagni e di Bianchi.

³ Anche questa è un'edizione che merita nuove cure filologiche. Sto preparando un nuovo testo critico; per il momento si veda quello di Lusiani, cui non poco dovrà la mia nuova edizione.

I tre codici rappresentano approcci diversi allo stesso testo, nei quali variano il rapporto di dipendenza (traduzione, adattamento) e il grado di aderenza al modello usato. Comunque riporto qui lo stemma al quale sono pervenuto nel saggio citato (*Afr* e *Lfr* rappresentano le redazioni francesi *A* (in prosa, la piú prolifica tra le versioni in lingua d'oïl) ed *L*, mentre *A* e *V* sono i testi italiani piú importanti al di fuori del ramo italico antico:



Limitandoci qui al sottoramo latino, si può dire che da un perduto **L*, traduzione del prototipo veneto pure perduto **I*, risalente ad *Afr* in parallelo con *C*, derivano da un lato *Ll* e dall'altro una piccola *editio variorum* non pervenuta, che chiamo *y*, da cui dipendono tanto gli altri codici latini *Lb* e *Lw*, quanto la versione veneta *M*, che contamina con le redazioni toscane *A* (D'Ancona 1864, Giannetti 1996 e Bianchi) e *V* (Varnhagen 1881 e Bianchi). Se le varianti di uno o più codici latini vanno d'accordo con *C*, codice eterolinguistico esterno allo stemma di *L*, quelle in linea di massima potranno essere le lezioni da mettere a testo con una certa fiducia.

Il codice di base della mia edizione è *L*, preferibile per una più elevata qualità delle lezioni, così che, in caso di varianti realmente adiafore, darò a questo manoscritto la preferenza (*privilegium londinense*). Esso purtroppo è variamente lacunoso (mancano i commi 157-178 e 282-300 secondo la mia suddivisione del testo) e, in suo difetto, assumerò *Lw* come base, ma il testo sarà stabilito senza preferenze preconcepite, ritenendo poziori le lezioni (che siano di *Lw* o di *Lb*) più coerenti con il contesto; nei casi più importanti ci sarà una nota di commento. Il codice *L* è uno splendido manufatto, dal testo discorsivo scritto in *littera textualis* e da quello figurativo ricco di molte miniature di notevole tenore artistico, che rappresentano unicamente momenti dell'azione della cornice, quasi un tema con variazioni, ma che purtroppo non approfittano delle possibilità che avrebbe offerto l'illustrazione di scene tratte dai singoli racconti. Insomma, il pittore è migliore del responsabile dei soggetti, e i disegni, pur nella loro ripetitività, mostrano abili variazioni di dettaglio. Per caduta di fogli manca sicuramente l'illustrazione che ritrae il colloquio tra la donna e l'Imperatore, posto fra l'intervento del quarto e quello del quinto filosofo. Le miniature si trovano alle cc.

- 83r: sotto il titolo: in un interno (uno studio): il figlio dell'Imperatore in piedi, i sette filosofi, anziani e barbuti, seduti a un tavolo-libreria, ognuno con un tomo aperto davanti a sé (tranne in un caso, in cui il libro è chiuso; il ragazzo regge con la mano sinistra un libro pure chiuso – mi sembra palese l'allusività del particolare, con riferimento alla dottrina e alla sua applicazione nonché allo svelamento del destino del principe); c'è anche un giovane servitore;
- 84r: l'incontro, alle porte della città, fra l'Imperatore e il suo seguito con il figlio e i sette filosofi, tutti a cavallo; sulla destra delle donne che osservano (il personaggio-testimone degli avvenimenti ricorre spesso);
- 84v: interno del palazzo, camera della moglie dell'Imperatore; scena multipla separata dal tipico elemento architettonico (una colonna): a sinistra il tentativo di seduzione della matrigna, a destra il rifiuto del giovane, che esce dalla porta sulla destra e la "sceneggiata" di lei, che si scioglie i capelli;
- 85r: doppia miniatura: quella in alto contiene una scena multipla: a sinistra, nella sala del trono, la moglie, scarmigliata, accusa il figliastro parlando con l'Imperatore; a destra, in esterni, il giovane è arrestato e portato in prigione da due armigeri; nella miniatura in bas-

so il primo dei sette filosofi è a colloquio con l'Imperatore alla presenza di due persone (due dignitari);

- 86r: una stanza del palazzo: la matrigna, in ginocchio, si lamenta col marito, in piedi, perché non ha fatto giustiziare il figlio; un uomo che impugna una spada assiste alla scena (non si capisce se stia o no spiando). La ragione per cui questo personaggio assiste al dialogo fra i sovrani non mi è del tutto chiara: potrebbe trattarsi del boia, incaricato di tagliare la testa del condannato, ma il suo ritorno in miniature dove si trovano i filosofi (90v, 93r) rende difficile coglierne il vero significato;
- 86v: sempre in una sala del palazzo: il secondo filosofo va a parlare con l'Imperatore;
- 88r: in un altro ambiente del palazzo: l'Imperatore e la moglie a colloquio;
- 88v: il terzo filosofo a colloquio con l'Imperatore;
- 89v: l'Imperatore e la moglie a colloquio (miniatura deteriorata);
- 90v: in un ambiente che pare un loggiato del palazzo reale: il quarto filosofo a colloquio con l'Imperatore, alla presenza d'un uomo che, come quello della miniatura alla c. 86r, impugna una spada;
- 91v: interno del palazzo: il quinto filosofo a colloquio con l'Imperatore;
- 92v: una stanza del palazzo: l'Imperatore e la moglie entrambi in piedi, a colloquio;
- 93r: stanza del trono: il sesto filosofo, in ginocchio, a colloquio con l'Imperatore; ritorna un uomo con la spada come alle cc. 86r e 90v;
- 94r: l'Imperatore e la moglie, inginocchiata, a colloquio;
- 95v: il settimo filosofo, in ginocchio, a colloquio con l'Imperatore;
- 96v: scena multipla: a sinistra il figlio, accompagnato da un filosofo; a destra il principe, che ha cambiato abito, a colloquio con l'Imperatore;
- 97v: la moglie dell'Imperatore viene arsa sul rogo; un soldato appicca il fuoco e altri tre assistono alla scena.

Gli altri manoscritti sono privi di miniature.

Nel mio testo le rubriche sono rese col tondo spaziato, mentre uso il corsivo per le lezioni incerte (tradizionali o congetturali); le lettere in neretto indicano o i capilettera o quelle lettere iniziali di comma scritte in inchiostro nero, ma precedute da segno paragrafale rosso. I capilette-

ra di regola sono alti 4 righe, tranne il primo (la *Q* di *Quidam* a c. 83r) che è alto 7 linee e contiene il disegno di un dromedario, e quello di c. 90v, di tre righe perché collocato in fondo alla pagina, dove manca lo spazio sufficiente per ospitare un capolettera più grande. Nel mio testo attribuisco una grandezza convenzionale di due righe a tutti i capilettera (compreso quello che manca in *L*, § 173), riservando la misura maggiore di quattro righe al primo, quello della c. 7r.

La commatizzazione del nostro testo è stabilita in base alla mia edizione di *C*, che colloca i segni paragrafali in modo ottimale (si capisce, per la sua redazione, ma la sua partizione è esportabile anche alle altre due forme testuali che appartengono al ramo italico antico), coincidendo a volte con *L*, il quale però, a partire dal § 37, all'inizio del racconto *Canis*, comincia a diradarli o a scriverli con minor attenzione alla logica e alla struttura del racconto. Il ms. londinese è pieno di lettere toccate di rosso e di altri segnetti leggeri nello stesso colore, a volte con la forma della parentesi tonda aperta, che sembrano indicare, ma con varie contraddizioni, alcuni tipi di pausa. Nella mia edizione ho introdotto una punteggiatura piuttosto parca.

Per il commento propriamente letterario del testo si rimanda al libro in preparazione. Le citazioni dalle versioni *C* ed *M* derivano da edizioni proprie, che confluiranno anch'esse nel libro *in progress*.

Il latino del *Lsph* è quello che è, e specialmente *L* mostra una serie di solecismi e d'incertezze linguistiche a tutti i livelli, massime a quelli morfologici (per es. *sibi* per *ei*, *excessibus* per *excessis*) e sintattici (per es. i participi assoluti), ma anche a quelli grafici (per es. *dellere* per *delere*, *littore* per *litore*), fonetici (per es. *mondo* per *mundo*), semantici (per es. *postquam* per *quia*) e lessicali (per es. *petere* per *quaerere*), spesso con evidenti influenze della lingua italiana (per es. *expillari* 'spillare' ovvero *obgratare* 'grattare'). Proprio per questo, sospetto che *L* rappresenti il testo più genuino, mentre gli altri due codici spesso intervengono per conferire una maggiore correttezza al dettato. Non mi dedicherò a commentare partitamente questi aspetti del testo di *L*, che molto spesso testimoniano fenomeni ben noti. Qualche osservazione di dettaglio si ritroverà nelle note, intenzionalmente sobrie e dedicate a discutere solo problemi ecdotici o interpretativi. Nell'apparato il neretto contraddistingue le lezioni che potrebbero prendere il posto di quelle accolte a testo, che si tratti di varianti di altri mss. o di congetture pienamente alternative.

2. IL TESTO

Incipit liber septem philosophorum cuiusdam Imperatoris
Romani eiusque scientifici et sapientissimi filii
eiusdemque Imperatoris nequissime secunde uxoris

¹ Quidam Romanus imperator unicum habens filium quem intime diligebat, ² cum esset decem annorum, ipsum septem philosophis quos in sua curia retinebat tradidit in sapiencia ad docendum, eis plurimum recomendans. ³ Qui votis dicti Imperatoris satisfacere protinus cupientes, extra urbem decem miliaria in quodam loco delectabili et secreto cum iuvene accesserunt, ipsum in scienciis et moribus instruantes. ⁴ Hic autem iuvenis, cum esset divina gracia illustratus, ita bene et laudabiliter proficiebat quod ipsi philosophi magistri sui plurimum mirabantur, ita quod in decem annis factus est sapiencior unoquoque philosophorum suorum nec erat in mundo tunc homo sapiens sicut ipse. ⁵ Contigit autem medio tempore quod uxor dicti Imperatoris eademque mater dicti iuvenis mortua est; et Imperator de consilio sapientum suorum accepit sibi quandam aliam dominam in uxorem, quae pulcerrima erat et speciosa. ⁶ Audiens domina famam dicti iuvenis et pulcritudinem et sapienciam suam, quamquam esset privignus suus, exarsit in amorem suum diabolico spiritu inflamata, ita

Titolo: il testo inizia alla c. 83r.

1. *Quidam imperator romanus*: personaggio anonimo, che in altri testi è chiamato: Dolopathos (*Dolopathos*), Vespasiano (*Kfr*), Diocleziano (*Mfr*) e così via.

2. *eis plurimum recomendans*: partendo dalla lezione di *Lw* (*eisque eundem philosophum recommendans*) Mussafia aggiunge *reddere a philosophum*, ma è più probabile che quest'ultima parola sia un errore per *plurimum*, trädito da *Lb Ll*. Qui *C* è lacunoso ed *M* abbrevia: «lo diede a sette suoi filosofi li quali lui aveva in la corte soa».

4. *proficiebat*: *Ll* aggiunge *in utroque*, ma è difficile che nell'originale ci fosse un riferimento al diritto civile e al canonico o ad altri campi della conoscenza. Non escludo che il copista di *Ll* fosse uno studente di Legge. • *magistri sui*: manca in *Lb Lw* e di per sé non è indispensabile; ma non v'è ragione di non accettare la variante di *Ll*.

5. *Contigit*: emendo *Ll*, che scrive sempre il presente *contingit* per il perfetto. Sembra un tic del copista o un suo difetto di competenza grammaticale, che non deve risalire di necessità all'antigrafo. Al § 169 c'è anche *contingerant*. • *medio tempore*: a metà del decennio predetto, ossia quando il giovane principe era quindicenne. • *de [83v] consilio*.

quod vix poterat continere se; suasit imperatori quod ipsum revocaret quia ipsum mirabiliter videre cupiebat.⁷ Imperator vero, captus amore sue uxoris, quia senes puellas maxime pulcras multum diligunt, eidem satisfacere volens, quodam die sabati ad philosophos speciales nuncios destinavit, significans quod si filius suus bene sapiens esset, quod die sequenti dominica revertantur ad urbem.⁸ Philosophi vero insimul congregati ut possent dare certum responsum Imperatori, ad se supradictum iuvenem vocaverunt, subtiliter examinantes eundem, qui eis in omnibus sufficientissime respondebat, ita quod eis in suis locucionibus mirabiliter apparebat.⁹ Philosophi vero, tantam sapienciam in iuvenem intuentes, ad nuncios Imperatoris redierunt, dicentes eis: «Ite et nunciate Imperatori quod filius suus est sapiencior homo de mundo et cras cum eo, die dominico, revertemur».¹⁰ Nuncii autem gavisii ad Imperatorem redeuntes, eidem quod philosophi dixerunt nunciaverunt. Exultans autem Imperator et sua iniqua uxor, fecit baniri per terram suam quod omnes comites et barones et nobiles universi veniant die dominico ad eum, ut exirent obviam filio suo.¹¹ Sedentes autem philosophi illo die sabati de sero cum iuvene examinantes eundem, iuvenis quandam stellam intuebatur, quia magnus erat astronomus et, cum *multum* intuitus

6. *continere se*: *se* manca in *LL*, ma sarà caduto insieme con la lacuna successiva; lo recupero dagli altri mss. • *suasit... cupiebat*: lacuna di *LL*, forse originata da un testo che inverte *videre cupiebat* in *cupiebat videre*, in modo tale da creare un omoteleuto in clausola fra *continere* e *videre*.

7. *speciales nuncios*: confermato da *M* («messi speciali»). • *quod... quod*: ripetizione sovrabbondante dopo parentetica, come succede al *che* dell'italiano antico.

8. *sufficientissime respondebat*: dava risposte esaustive.

10. *redeuntes*: *Lw*: *redientes*, che Mussafia emenda in *redierunt*. *Lb* legge *revertentes*. • *Lw*: *blandiri*, che Mussafia emenda in *bandiri*.

11. *de sero*: italianismo, 'di sera'. Cf. il commento dantesco di Giovanni da Serravalle: «Salve Regina est unus pulcherrimus ympnus, [...] qui ympnus cantatur communiter de sero post Completorium» (cit. in Gurioli 2017: 5); *de sero* è presente anche in altri mss. alto-italiani. Si alterna al semplice *sero* (cf. qui, per es., § 53). • *examinantes eundem*: *Lw* legge *ex amore eiusdem*, che Mussafia commenta: «Cod. sic! Es ist wohl examinabant eundem gemeint». Non escludo che sia *ex[aminationis] amore*, equivalente di *causa examinationis*. • *astronomus*: nel Medioevo spesso *astronomus* (coi derivati romanzi) equivaleva a quello che noi chiamiamo *astrologo* e viceversa *astrologus* (sempre coi derivati romanzi) corrispondeva al nostro *astronomo*; in realtà i concetti erano sufficientemente confusi. • *multum*: manca in *LL*, ma credo che sia originale, e non solo per la corrispondenza con *M* («forte guardava»).

esset eam, singultibus suspirando incepit fortiter lacrimari.¹² Hoc vero videntes philosophi ab ipso causam lamentacionis huiusmodi quesiverunt. Qui dixit eis: «Nonne videtis signum illius stelle?»¹³ Qui dixerunt: «Quod signum?» At ille dixit: «Signum est quod in isto itinere *meo* fere mortis periculum debeo substinere».¹⁴ *Philosophi*, stellam conspicientes, in ipsa quod iuvenis dixerat cognoverunt. Qui cum ipso de hoc nimium contristati, quod facere deberent ignorabant, quia, si redibant, timebant de periculo iuvenis quod viderat per stellam, si non redibant, erat valde malum, quia nunciaverant Imperatori quod sequenti die dominico redire debebant; unde si non redirent iram et indignationem Imperatoris pertrahebant.¹⁵ Iuvenis dixit eis: «In stellam conspexi quod si septem diebus possum evadere, non timebo postea». Unusquisque autem philosophorum dixit, qui septem erant: «Ego salvabo te in die meo».¹⁶ Qui dixit eis: «Si confiditis me posse salvare septem diebus ut non peream, ducatis me ad Imperatorem patrem meum, aliax non ducatis me». Qui ipsum salvare septem diebus a mortis periculo promiserunt.¹⁷ Die autem dominico de mane philosophi cum dicto iuvene equitantes versus urbem, ecce Imperator cum maxima nobilium comitiva exivit obviam

13. *itinere meo*: *L* legge *itinere nostro*, ma la pena di morte sarà decretata nei confronti del figlio, mentre ai filosofi sarà solo minacciata (cf. § 31).

14. *Philosophi, stellam conspicientes*: *L* ha un *qui* dopo *philosophi*, mentre *Lb* legge: *Cui philosophi omnes convenientes in unum et stellam conspicientes* ed *Lw* reca: *Quapropter philosophi omnes venerunt in unum et stella visa*... Tutto ciò fa pensare che, invece di eliminare il *qui*, si potrebbe ammettere a testo qualcosa del genere: ***Philosophi, qui <convenerunt in unum>, stellam conspicientes*** ecc., che realizzerebbe anche un omoteleuto con il successivo *cognoverunt*. • *iuvenis* [84r] *quod*. • *viderat*: altrettanto corretto il plurale *viderant* di *Lw* (la lezione di *Lb* non è chiara: *viderent* o *viderunt*, comunque è sempre un plurale). • *pertrahebant*: meno banale di *pertimebant* di *Lw* (*timebant Lb*).

15. *qui septem erant*: lezione del solo *L*; non è indispensabile, ma mi pare adeguata al discorso: la profezia impone al giovane di tacere per sette giorni, loro sono sette e ogni giorno uno di loro lo salverà (provvisoriamente, fino alla salvezza finale). • *in die meo*: la precisazione anticipa quella che sarà la divisione dei compiti.

16. *septem diebus*: anche qui è una lezione del solo *L*, non è indispensabile, ma è anch'essa adeguata. • *aliax*: grafia per *alias*; analogamente al *mox* per *mos* del § 111.

17. *de mane*: come *de sero* al § 11, in mattinata. • *philosophi cum dicto iuvene equitantes*: è un caso di participio assoluto, da rendere in italiano con un gerundio: cavalcando i filosofi ecc. • *cum dicto iuvene*: parole omesse da *Lb Lw*, ma non possono mancare per il buon andamento del racconto (si vedano i commi seguenti).

eis. ¹⁸ Et cum se appropinquaret, ivit Imperator ad filium et eum amplectens salutavit eum. Iuvenis vero ei responsum non dedit, ymo ac si esset mutus nemini loquebatur. ¹⁹ Imperator vero, turbatus et tristatus multum, credens, ut speraverat, videre filium suum sapientem, et is sicut fatuus nemini loquebatur, fecit philosophos convocari et dixit eis: «Vos nunciavistis michi quod filius meus erat sapientissimus, et modo non loquitur»; et incepit cominari ipsis. ²⁰ Qui philosophi dixerunt sibi: «Aliquod cognovit iuvenis propter quod non vult loqui». Imperator vero domum cum eo tristissimus rediens, ²¹ uxori quod de filio suo acciderat nunciavit. Que vero, quia ipsum cum gaudio exspectabat, tamquam mulier capta amore suo, ²² fecit ipsum ad se vocari, incipiens loqui eidem, qui tanquam mutus, ut dixi, non loquebatur nec ei respondebat. ²³ Dixitque domina Imperatori: «Faciatis quod ipse veniat solus mecum in cameram et ego faciam ipsum loqui». ²⁴ Imperator vero, malum non suspicans, fecit ipsum ire solum in cameram cum domina.

18. *appropinquaret*: questa volta il singolare è giustificato (contro *in invicem appropinquarent* del solo Lb) perché la frase, come si comprende subito dopo, si riferisce al figlio. • *amplectens*: correggo *amplentes* di Ll, frutto certamente d'un abbaglio; in alternativa si può accettare *amplexando* di Lb Lw.

19. *tristatus*: Lw legge: *Imperator vero multum est contristatus, ut speraverat filium suum videre multum sapientem*; dopo *contristatus* manca *credens*, confortato, sia dal valore di *ut*, sia dalla lezione degli altri codici latini Ll e Lb nonché da M («perché credeva trovar lo suo fiol savio»); Mussafia non nota ed evidentemente interpreta *ut* come causale. • *fatuus*: meglio di *mutus* di Lb (Lw non ha un corrispondente), perché il termine indica una persona stolta.

20. Ll aggiunge *admirantes etiam* tra *philosophi* e *dixerunt*, ma si tratta d'un'interpolazione inopportuna: *admirantes* sembrerebbe far credere che i savî fingano stupore, il che è contraddetto dalla frase seguente, che è solamente reticente: essi si limitano a giustificare il silenzio del principe, senza rivelarne la vera ragione; *etiam* dovrebbe significare che aggiungono qualcosa alle parole già dette (ma ancora non hanno detto nulla), mentre se andasse legato ad *admirantes*, varrebbero le considerazioni già fatte. • *cognovit*: anche Lw ha *cognovit*. Mussafia legge *cognoscit*, ma il ms. è abbastanza chiaro. • *Imperator* [84v] *vero*.

22. *incipiens*: lezione di Ll; anche quella di Lw è accettabile (*cupiens*, mentre Lb legge *cupiendo*); ma, oltre a non esserci motivo valido per allontanarsi da Ll, questi sembra ricevere conferma da M: «comenzoli a parlar». C ha solo «parlando incontra lui». • *ut dixi*: parole che mancano in Lb Lw, ma credo che questa intrusione del narratore sia autentica e interessante.

24. Le varianti di Ll (*et hoc loqueris anime tue*) e di Lb Lw (*Cur non loqueris anime tue?*, tolto l'errore di Lb, che muta *tue* in *mee*) sembrano equivalenti, anche se a vantaggio

Domina incepit sibi dicere verba amoris, qualiter diligebat eum et moriebatur fere amore suo: «Loquere michi, et hoc loqueris anime tue». ²⁵ At ille nichil loquebatur. **D**ixit autem domina: «Nisi incontinenti facies voluntatem meam et iaceris mecum, ego delacerabo michi pannos et exclamabo dicamque Imperatori et omnibus quod tu volebas iacere mecum». ²⁶ Qui audiens verba domine, statim non loquens de camera digressus est. ²⁷ Illaque cepit exclamare, delacerans pannos suos et exivit extra cameram clamando et plorando quod privignus suus voluit habere ipsam. ²⁸ Audiens autem hoc Imperator, si ante erat tristis, modo factus est tristissimus, credens quod filius suus excessum ita magnum facere voluisset. Iussitque ipsum capi et in carcerem detrudi. ²⁹ **D**ixit domina: «Imperator, non est filius tuus, quia non cogitasset te vituperare. Facies eum occidi, quia tibi eveniet de ipso filio tuo, quod ipse procurabit mortem tuam, nisi prevenias mortem suam». ³⁰ Iussitque Imperator ut sequenti die de mane filius suus ad suspendium duceretur.

Primus philosophus

³¹ **S**urgens autem mane, unus ex philosophis ivit ad Imperatorem, reverenter salutans eum, qui obprobriose respondit ei, dicens: «Sic bene docuistis filium meum? Ego faciam hodie ipsum suspendi et vos post». ³² Dixitque philosophus ei: «Mirum est quod tantus vir ad petitionem cuiusdam mulieris facit occidi filium suum iniuste et iuris ordine

della lezione di *Lw* si può invocare *M*: «Non parli tu a l'anima tua?»; ma si ricordi che *M* procede fondamentalmente da *y*, in parallelo con *Lb Lw*. Pubblicando *Lw* Mussafia legge *amicae*; ma è in realtà *aimae* con titulus erroneamente collocato sopra la *m*.

26. *de camera*: adottato *Lb*, mentre *Ll* legge *cameram* e *Lw* omette.

26-27. Piuttosto accurata la microsequenza narrativa: il giovane esce in fretta, ma in silenzio; la donna comincia a gridare e a strapparsi le vesti prima di uscire dalla stanza, così da poter fingere la violenza da parte del figliastro.

27-28. *ipsam* [85r] *Audiens*.

28. *detrudi*: lezione di *Ll*, più espressiva di *recludi* (*Lb Lw*).

29. *nisi prevenias mortem suam*: se non lo elimini prima (che lui uccida te).

30-31. *Primus philosophus ut primus* [85v] *Primus philosophus* (scritto *ph i lo so ph us*).

31. *qui obprobriose... filium meum*: lezione di *Ll* (*Lb Lw* omettono), confermata da *C* (*vilanamente*, 'in modo scortese') *M* (*soperbamente*) e dal testo stesso, al § 267.

32. *iuris ordine non servato*: lezione di *Ll*, confortata anche da *M*: «non servato l'ordine de la rason».

non servato.³³ Sed vobis eveniet quod accidit cuidam militi de quodam leporario suo, quem multum diligebat.³⁴ Dixitque Imperator: «Et quid?»³⁵ Dixit philosophus: «Non faciatis hodie occidi filium vestrum et dicam vobis; vos audietis et, si placebunt vobis verba mea, exaudietis me, aliter de me et de filio vestro alio die poteritis facere quidquid placebit». ³⁶ Promisitque ei Imperator et missis nunciis fecit reverti filium, qui ad suspendium ducebatur.³⁷ Dixit philosophus: «Quidam miles habebat quendam suum leporarium, pulcrum, iuvenem, fortem, levem, quem multum diligebat. Habebat similiter quendam filium in cunis qui a suis nutricibus lactabatur.³⁸ Eo autem tempore fiebat quidam ludus Rome in agone, ad quem omnes Romani concurrebant. Ivit autem ad ludum miles predictus et uxor sua ascendit tectum domus sue, quia inde videbatur ludus, et nutrices et omnes servientes cum ea, dimisso leporario in domo et puero in cunis.³⁹ Exiens autem de crepatura muri cedere ubi puer erat quidam serpens terribilis et magnus, cupiens puerum devorare,⁴⁰ canis autem videns hoc, volens defendere puerum, opposuit se serpenti.⁴¹ Contigit autem quia prelium et coluctacio eorum

33. *quod accidit*: in *Lb* *sicut evenit* e in *Lw* *quod evenit*, la lezione di *Ll* evita il poliptoto, ma l'uso, in questa frase che si ripete spesso, è discontinuo: per es. al § 54 tutti e tre i mss. hanno *tibi eveniet quod evenit*, ma al § 223 leggono concordemente *Tibi eveniet quod accidit*.

35. *exaudietis me*: non specifica quale sarà la supplica del savio all'Imperatore, il cui tenore si evince dalle parole precedenti; più chiaro *M*: «se ve piacerà, perdonerete al fiol vostro».

I. CANIS (37-51)

37. *habebat quendam suum leporarium*: formula sintattica presente anche in italiano, sostituendo *quidam* con «uno»; è il tipo «e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta» (*Decameron* [Fiorilla] IV 5.4): richiede il verbo *avere*, *uno* (o *quidam*) più possessivo e, come per es. nella frase «ho un mio piano per risolvere la situazione», non significa necessariamente «uno di *n*», mentre, ad es., «un mio amico mi ha chiamato» dovrebbe voler dire «uno dei miei amici». Il *leporarius* è un cane da caccia, specialmente di lepri e conigli; è l'etimo dell'it. *levriero*.

38. *quidam ludus... in agone*: dei giochi circensi. • *dimisso leporario in domo et puero in cunis*: la lezione di *C* («dasarono lo fanciullo ' levrieri *solamente* in casa») condivide con *Lb* il concetto di «solo in casa» (*dimisso leporario in domo et puero ibidem in cunis solo dimisso*), assente in *Ll Lw M*. Non credo che si possa escludere la poligenesi, che potrebbe far preferire la lezione di *Lb*.

39. *Exiens*. altro participio assoluto (cf. § 17). *Lw* legge *ex tunc*, probabile errore per *exiens*; Mussafia integra un *exivit* dopo *muri*.

fiebat iuxta cunam, que cuna se convertit et, cadens, puer cohoptus sub ea illesus permanebat.⁴² Post multas autem coluctaciones et certamina inter canem et serpentem, contigit quod canis serpentem occidit; tandem ab ipso serpente canis remansit acriter vulneratus et venenatus.⁴³ Rediens autem una ex nutricibus, videns canem cum ore sanguinolento, credidit quod puerum occidisset fugereque pre timore militis cepit nutrix.⁴⁴ Videns autem domina nutricem fugientem, causam peciit, quam dixit ei.⁴⁵ Domina dilacerans se et clamans cum omnibus servientibus suis et plorans;⁴⁶ ecce quod miles a prelio est reversus et causam luctus peciit. Domina dixit ei: “Canis tuus, quem multum diligebas, occidit filium tuum”.⁴⁷ Conspiciens autem canem, videns eum sanguinolentum, credidit eumque occidit.⁴⁸ Ivitque ad cunam et, elevata ipsa, invenit filium suum vivum et illesum.⁴⁹ Respiciensque in cameram, vidit serpentem mortuum et cogitavit quod canis interfecit serpentem qui volebat puerum devorare. Remansit autem dominus valde tristis, quia interfecerat canem suum,⁵⁰ qui canis unde merebatur premium habuit mortem, propter quod magnum dolorem habuit dominus.⁵¹ Sic eveniet

41. *contigit*: cf. § 5 (lo stesso al § 42). • *quia*: con valore di *quod*. • *iuxta cunam*: lezione di *Ll*, mentre *Lb* legge *in camera*, ed *Lw* *circa cunam*; si noti che *M* reca: «Advene che la question se cometeve *cerca la cuna*, cerca la quale el cane corendo la reversò», mentre *C* legge: «E così combattendo ad uno, la cuna del fanciullo si rivolse sotosopra». Si veda D’Agostino 2022: 188 e 223-4. • *se convertit*: si capovolse. • *cadens*: altro participio assoluto.

44. *causam* [86r] *peciit*.

45. *Domina... plorans*: nominativo assoluto, rifiutato però dalle varianti di *Lb*: *Tunc domina dilacerans se exclamavit plorans et ululans cum omnibus servientibus* e di *Lw*: *Tunc domina dilacerans se et exclamans cum omnibus servientibus et plorans fortiter contristabatur*. Direi che si tratta senza dubbio d’innovazioni introdotte consapevolmente per “migliorare” il testo.

46. *ecce quod*: è l’italiano “ecco che”. • *diligebas*: lezione al passato di *Lb*, sostenuta da *C* («avete tanto amato») e da *M* («amavi»), contro il presente di *Ll* e di *Lw* (*diligis*). Fine effetto prospettico, non colto questa volta dal copista del codice londinese, che in verità sembra confondere spesso presente e perfetto: ci porta a interpretare che la donna è convinta che, una volta conosciuta la colpa del cane, il marito non l’amerà più.

50. *unde*: congiunzione con valore avversativo: mentre doveva essere premiato, fu ucciso. Analogamente l’*unde* del § 51.

51. *Nam si feceritis*: qui la lezione di *Ll* (*Non facietis*) mi pare insostenibile; meglio la proposizione condizionale dell’altro ramo, e meglio, in questo, la forma di *Lw*, accolta a testo, contro quella di *Lb* (*si faciatis*). *C*: «se fate ucidere vostro figliuolo ve ne pente-

vobis, domine Imperator. Nam si feceritis occidi filium vestrum, vos postea penitebit ad mortem, quia ipse deberet consequi premium unde vos vultis sibi inferre mortem». ⁵² Audiens autem Imperator, mortis filii sententiam relassavit.

Uxor Imperatoris

⁵³ **R**ediens autem sero Imperator ad uxorem, invenit eam valde turbatam, quod non fecerat occidi filium suum. ⁵⁴ Dixitque domina ei: «Ipsi philosophi tui cum suis adulacionibus destruent te et regnum tuum. Sed tibi eveniet de ipso quem dicis filium tuum, quod evenit cuidam homini habenti in suo viridario quandam pinum, que quidem pinus emisit quandam plantulam valde pulcram et rectam, de qua plantula dominus multum exultabat. ⁵⁵ Cumque vellet dominus ire extra provinciam suam, iussit ortulario suo quod haberet magnam curam de illa plantula et elevaret eam recte, si deberet incidere totam arborem aliam magnam aut ramos eius ut bene posset ipsam plantulam ellevare; et profectus est dominus. ⁵⁶ Cumque post longum tempus reverteretur, statim ad viridarium ivit, dictam plantulam inspecturus. Invenit ipsam retortam et non rectam. ⁵⁷ Turbatus autem dominus fecit ortulanum vo-

rete a la morte»; *M*; «se farí morir el vostro fiolo, che ve ne penterí grevemente». • *ad mortem*: sino a che vivrete.

52. *rellassavit*: cf. D'Agostino 2022: 190-1.

II. ARBOR (54-59)

54. *quandam* [86v] *plantulam*.

55. *elevaret*: che la facesse crescere. La lezione di *LL*, *euotet*, è erronea e la soluzione più semplice è scegliere la lezione *elevaret* di *Lb Lw*, ribadita da *ellevare* poco dopo e da *ellevet* al § 59. Altra possibilità, ma credo inutilmente più complicata, sarebbe emendare in *evolvat*, da *evolvere* 'tirar fuori, tirar su'. • *si deberet*: 'etsi deberet'. Per tutto il testo da *si deberet* a *ellevare* si vedano le considerazioni svolte in D'Agostino 2022: 193-4.

56. *Invenit ipsam retortam et non rectam*: la frase manca in *LL*, ma è indispensabile, per spiegare il successivo turbamento del padrone del giardino; traggo la lezione da *Lw*, mentre *Lb* legge: *Invenitque eam tortuosam totam et non rectam*. Direi che *retorta* mi suggerisce maggiore vicinanza alla lezione italiana *torta* di *C M* (cf. *infra*). Meno probabile mi pare l'idea che *L* non volesse anticipare la causa del turbamento del padrone, accontentandosi di riferire quel che è scritto dopo, al § 57. Il passo è pure confermato da *C* («da quale vide tutta torta») e, ancor meglio per quanto riguarda la tradizione di *L*, da *M* («e trovola torta e non drita»). *Retortam et non rectam* sono espressioni alla fine sino-

cari, dicens ei: “Quare ista plantula est torta?”⁵⁸ Qui dixit ei: “Propter ramos pinus non potuit existere recta”.⁵⁹ Dixitque dominus: “Serve nequam, nonne dixi tibi quod, si deberes incidere ramos pinus, ymo totam arborem, facies quod elleves plantulam rectam?” Iussitque ut incontinenti rami pinus inciderentur: factumque est.⁶⁰ Sic eveniet tibi, quod ipsi philosophi tui intendunt tantum ad sublevationem filii quem dicis tuum, quod te destruent, et ipse dominus erit cum eis». ⁶¹ «Certe» dixit Imperator, «ego primo destruam eum et eos». Iussitque iterum filium mane ad suspendium duci.

Secundus philosophus

Ecce mane alter philosophus, veniens, dicens et faciens sicut predictus; dixit Imperatori: ⁶² «Tibi eveniet quod accidit sapientissimo Ypocrati». ⁶⁴ «Et quid?» dixit Imperator. Dixit philosophus: «Promittas michi non interficere hodie filium tuum et dicam tibi». Qui promisit. ⁶⁵ Dixitque philosophus: «Ypocras summus medicus habebat quendam nepotem non minus sapientem eo, ymo valde probum et maxime in scientia medicine. Contigit autem quod tunc temporis filius cuiusdam regis infirmabatur graviter, ita quod a cunctis medicis qui eum

nimiche, ma la loro compresenza non è una pura ripetizione, perché il termine positivo (*recta*) è soggettivamente utile per descrivere la delusione dell'uomo (si aspettava di trovare il pino ben dritto!).

59. *Serve nequam*: cf. D'Agostino 2022: 225-6 e 239; in C: «servo maedeto» (al § 57 C aveva aggiunto «servo malvagie»). • *incidere... rectam?*: cf. *Id.*: 193-4.

61. *Certe*: lezione di Lb Lw (L legge Et), confortata da C: «“Certo” disse l'imperatore» e in qualche modo anche da M: «Alora disse l'imperador: “In verità...”».

62. *dicens... dixit*: il primo elemento del poliptoto corrisponde piuttosto al significato di 'parlare' (in termini generali), il secondo a quello di 'proferire' (le parole che seguono). • *predictus*: lezione di L; in linea di principio è altrettanto plausibile il *primus* di Lb Lw, simile a M: «e disse come el primo». Tuttavia il londinese è forse più in linea con C: «e disse a lo imperatore come avea detto l'altro dinanci de l'indugia», mentre M può derivare direttamente da y (Lb+Lw).

64. *Non [87r] interficere*.

III. MEDICUS (65-97)

65. *probum*: non nel senso di 'onesto', ma di 'valido, capace' (Lw ha *valde probum et maxime expertum in facultate medicine*). • *Contigit*: cf. § 5. • *tunc temporis*: in quel torno di tempo. • *desperatus est*: venne dato per spacciato.

curabant desperatus est. ⁶⁶ Consultum fuit regi quod mitteret ad sapientissimum Ypocratem, ut ad curam filii sui veniret. ⁶⁷ Misitque Rex nuncios quibus dedit maximam auri copiam ut ad eum penitus ducerent Ypocratem. ⁶⁸ Iveruntque nuncij ad Ypocratem dixeruntque sibi causam adventus eorum. ⁶⁹ Dixit Ypocras: “Ego propter senectutem et gravitatem, ut videtis, venire non possum, ⁷⁰ sed dabo vobis nepotem meum, qui non minus est sapiens me. Et si est homo in mondo qui possit adiuvere filium regis, ipse adiuvabit eum”. ⁷¹ Videntes autem nuncii Regis quod non poterant propter senectutem ducere Ypocratem, duxerunt ad Regem nepotem eius. ⁷² Qui ductus ad filium Regis, egroti inspexit faciem et Regis et Regine et inquisivit a medicis de sinthomatibus et accidentibus quae supervenerant patienti cognovitque secundum phisonomiam quod paciens erat spurius. ⁷³ Unde fecit sibi mane ostendi urinas utriusque parentis et infirmi viditque etiam per urinam quod paciens non erat filius Regis. ⁷⁴ Dixitque medicus: “Ego volo loqui Regine in secreto”, permissumque est sibi. ⁷⁵ Qui dixit ei: “Si vis michi dicere veritatem de eo quod petiero, filius tuus liberabitur; alia non”. ⁷⁶ Dixit Regina: “Dicam procul dubio veritatem”. ⁷⁷ Dixit medicus: “Quis est pater infirmi?” ⁷⁸ Dixit Regina: “Deus meus, de quo petis? Rex est pater suus!” ⁷⁹ Dixit medicus: “Non est. Sed michi postquam non vis dicere veritatem, ego recedam incontinenti”. Surrexitque, recedere volens. ⁸⁰ Videns autem hoc Regina, quia salutem et sanitatem filii sui plurimum affectabat, ⁸¹ dixit ei quod in curia regis supervenit quidam miles

66. *ut ad curam filii sui veniret*: parole che mancano a *Lb Lw*, ma che sono confermate da *C*: «che venisse a curare lo figliuolo senza dimoranza» e da *M*: «azò che lo curasse».

67. Questo comma di *Ll* manca in *Lb Lw*, ma è confortato soprattutto da *C*: «Mandò i-re li soi mesi con grandissima copia di moneta per condurlo»; *M*: «Unde lo re mandò per esso messi».

70. *Adiuvere*; in *Lw* si trova *iuvere*, letto da Mussafia come *iuvari* ed emendato in *iuvere*; ma la ultima lettera mi pare piuttosto una -e mal scritta.

73. *et Regis*: *Lw* omette, ma Mussafia opportunamente integra.

79. *Non est*: parole che mancano in *Lb Lw*, ma che sono confermate da *M*: «Non è». • *postquam*: equivale a ‘poiché’.

81. La concordanza in discorso indiretto con *C* («manifestò al medico che uno era venuto ne la corte...») rende preferibile non allontanarsi da *Ll*, mentre *Lb* ed *Lw* adottano il discorso diretto (*Lb*: *dixitque ei quod* “in curia regis supervenit me quidam miles valde etc.”; *Lw*: *ait*: “In curiam regis supervenit quidam miles valde pulcher, in cuius amorem exarsa me cognosci permisi etc.”), presente anche in *M*: «disse: “[...] El è vero che in la corte so-

valde pulcer et exarsit in amorem suum et cum eo concubuit conceptu-
sque est exinde iste infirmus, qui creditur et regis filius opinatur.⁸² Di-
xitque medicus ei: “Veritatem locuta es”. Et facta postmodum cura de-
centi, filius regine liberatus est.⁸³ Postea rex dedit sibi magnam auri
copiam.⁸⁴ Rediitque medicus ad Ypocratem patruum suum, narrans ei-
dem quecumque fecerat.⁸⁵ Ypocras autem, invidia motus, cogitans
quod ille erat futurus melior eo,⁸⁶ quia multos libros fecerat Ypocras,
ne post mortem suam per illum nepotem suum eius mencio et memoria
delleretur,⁸⁷ ipsum occidere cogitavit. Vocansque ipsum quodam die in
viridarium suum, ubi erat herbarum medicinalium copia,⁸⁸ inspexit
Ypocras quandam herbam multas virtutes habentem dixitque nepoti
suo: “Vides aliquam bonam herbam?” Qui respiciens dixit: “Video”. Il-
lam vidit quam viderat Ypocras collegitque ipsam et eius virtutes singu-
las declaravit. Videns Ypocras aliam herbam, dixit similiter, ob quam
rem penitus Ypocras volebat eum occidere. Videns autem nepos quan-
dam aliam herbam quam Ypocras nundum viderat, dixit Ypocrati: “Hec
est melior omnibus herbis”.⁸⁹ Dixit Ypocras sibi: “Colligas eam”⁹⁰ et
dum ipse se flecteret ad colligendum, Ypocras, accepto gladio, percussit
eum ad cor et occidit eum et clam ipsum sepelivit.⁹¹ Contigit autem

ravenne un cavalier molto bello, in lo qual me inamorié e ave a far con esso”». • *qui creditur et regis filius opinatur*: *Lb* ed *Lw* selezionano solo uno dei due verbi: *qui creditur esse filius regis* (*Lb*), *qui regis filius oppinatur* (*Lw*), uno degli indizi che *y* doveva essere una piccola *editio variorum*. In *M*: «el qual fi chiamato fiol del re»; la relativa manca in *C*.

82. *Dixitque* [87v] *medicus*.

84. *patruum*: *Lw*: *nepotem*, che Mussafia corregge in *avunculum*; conoscendo *Ll* e *Lb*, meglio pensare che l'antigrafo avesse *patruum*.

85. *erat futurus*: lezione di *Ll*, mentre *Lb* *Lw* leggono solo *erat*; il futuro è confermato da *C* «pensò che questi serebbe migliore medico di lui» e da *M*: «pensando ello dover venire più perfetto d'esso».

87-90. Il passo, notevolmente complesso, è commentato in D'Agostino 2022: 219-22.

87. *Lw*: *ipsumque*: corretto in *ipsum* da Mussafia. • *Lw*: *locansque*: corretto in *vocansque* da Mussafia.

88. *collegitque*: lezione di *Lw* (*Lb* omette), mentre *Ll* ha il presente *colligitque*, errore di distrazione per il perfetto, tempo usato nel resto del comma (ad eccezione dell'imperfetto *volebat*).

90. *Percussit*: in *Lw*: *percutiens*. Mussafia aggiunge [*occidit*], ma, conoscendo *Ll* e *Lb*, meglio pensare che l'antigrafo avesse semplicemente *percussit*.

91-95. Per questa parte si veda D'Agostino 2022: 203-5.

postea quod Ypocras passus est mirabilem fluxum ventris et dissinterriam, quam ipse cum omnibus medicamentis suis restringere non valebat.⁹² Dixitque ministris suis: “Ego non possum restringere fluxum meum.”⁹³ Et volo ad hoc ut cognoscatis de sciencia mea”. Iussit ante se aportari quoddam vas et fecit sibi fieri multa foramina et obturari et vas impleri aqua clarissima; deinde posuit in aqua vasis pulverem quandam et fecit expillari sive aperiri⁹⁴ et propter virtutem pulveris aqua inde non exibat.⁹⁵ “Mea autem infirmitas restringi non potest”. Unde plorabat Ypocras dicens: “Si viveret nepos meus, me ab hac egritudine liberaret”.⁹⁶ Unde ipse Ypocras occidit illum per quem habuisset vitam.⁹⁷ Sic et vos vultis facere occidi filium vestrum per quem vitam habebitis et augmentum». ⁹⁸ Audiens autem hoc, Imperator sententiam mortis filii sui relaxavit.

Uxor Imperatoris

Rediens autem sero Imperator ad uxorem suam, invenit eam valde tristem quod Imperator non fecerat occidi filium suum.⁹⁹ Dixitque Imperatori inter multa: “Eveniet tibi per ipsos phi-

91. *contigit*: lezione di *Lb Lw*, mentre *Ll* ha, come succede spesso, il presente *contingit*.

93. *expillari*: è l'italiano *spillare*. Il passo deve aver creato qualche problema (oltre a quelli segnalati in D'Agostino 2022: 203-5). Degli altri due testimoni latini *Lb* legge *fecit foramina apperire* e *Lw* omette. Delle versioni italiane *C* dice: «miseli entro una polvere la quale fecie stagnare tutti i pertusi» (saltando l'operazione di spillare e aprire), mentre *M* va più d'accordo con *Ll*, scrivendo: «puose in la dita aqua certa polvere e fece destopà tuti li busi».

95. *Nepos meus*: *Lw* aggiunge *dilectus*, che si direbbe una stonatura, non presente in alcuno degli altri testimoni, né latini; né volgari. Difficile pensare che l'autore volesse intendere che Ippocrate avesse avuto un ripensamento sentimentale.

98-99. *rellaxavit* [88r] *Uxor*.

99-102. In *Lw* si legge soltanto: *Rediens imperator ad mulierem filio non occiso*, che si ricollega al § 103: *dixit mulier*. È una lacuna non piccola del viennese, che però può passare inosservata (errore separativo); Mussafia, non conoscendo *Ll* ed *Lb*, non nota.

100. *obgratando*: la lezione, omessa da *Ll* e tradita dal solo *Lb* (*Lw*, come abbiamo appena visto, è lacunoso in quella parte del testo), è in qualche modo garantita da *C*: «uno porco il quale fue morto per gratare», mentre *M*, modificando come di consueto, legge: «lo qual fu morto dormando». In ogni caso non pare che la frase possa ben sostenersi, a livello semantico, senza la specificazione della causa della morte del cinghiale. Si noti che *obgratare* è un altro italianismo.

losophos id quod accidit porco qui obiit *obgratando*". ¹⁰¹ Dixit imperator ei: "Et quid?" ¹⁰² Dixit illa: "Si promittis michi facere occidi cras iniquum qui dicitur filius tuus, qui voluit te vituperare, modo dicam tibi". Promisitque sibi Imperator. ¹⁰³ At illa dixit: «In quodam nemore erat quidam porcus silvestris magnus et fortis et terribilis valde. Et similiter in dicto nemore erat quedam pira, que ducebat pira valde bona, ¹⁰⁴ ad quam porcus ire consueverat, agitans arborem et faciens pira inde cadere et ea comedebat. ¹⁰⁵ Contigit autem quod quidam pastor in partibus illis amisit bovem unum, qui bos fugiens intravit nemus, ubi porcus erat, ¹⁰⁶ et pastor post eum. Et dum bos fugisset, quod pastor eum habere non poterat, ibat per nemus invenitque pira que porcus comedere consueverat et collegit de piris, credens cum eis, quia bovem perdiderat, iram sui domini mitigare dans ei pira; sicque factum est. Alia vice autem, quia pira erant valde bona, pastor ivit ad pira et que in terra invenit collegit et in sacum posuit. Volens etiam sacum piris implere, ascendit arborem cum sacco et pira colligebat, nesciens quod porcus soleret venire ad pira. ¹⁰⁷ Et dum ipse pastor colligeret pira et aliqua ceciderent, ecce porcus veniens ad pira, ita quod pastor timuit arborem descendere propter porcum, non credens posse fugere ante ipsum. ¹⁰⁸ Venit porcus

101. *Et quid?*: la lezione, omessa da *Lb* e trädita dal solo *Ll* (*Lw* è lacunoso in quella parte del testo), è garantita da *C*: «Come?» e da *M*: «Que?».

102. *modo*: subito; è alla base dell'it. antico *mo*, notoriamente usato anche da Dante, oggi continuato nei dialetti centro-meridionali.

IV. APER (103-112)

103. *ducebat*: produceva.

105. *Contigit*: lezione di *Lw*; la concordanza in *contingit* di *Ll* *Lb* sarà casuale. • *pastor in partibus illis*: bene anche la variante di *Lb* *Lw*: **pastor qui erat in partibus illis**.

106. (*fugisset*) *quod*: direi con la sfumatura di 'così che'. • *factum est*: lezione di *Lb* *Lw*; a *Ll* manca *est*, che mi pare necessario. • *in terra*: manca a *Lb* *Lw*, ma è avvalorato da *M*: «arcoiete quele, le qual ieran sotto, in un sacco». • *sacum* [88v] *piris*.

107. *Et dum ipse pastor colligeret pira et aliqua ceciderent*: partendo dalla lezione di *Lw* ([...] *pira aliqua quae ceciderant*) Mussafia scrive: [...] *pira aliqua quae ceciderant*, ma così il senso è inammissibile: il porcaro, che sta sull'albero, non "raccoglie alcune pere che erano cadute" (questo l'aveva fatto prima, mettendo nel sacco la frutta già caduta per terra: *pastor ivit ad pira et que in terra invenit collegit et in sacum posuit*); l'interpretazione corretta è: "mentre raccoglieva le pere [fra i rami dell'albero] ed alcune erano cadute [a terra]". Pensando che si tratti del relativo, Mussafia scrive *quae* invece di *que*, che si trova nel ms. (*q* con l'abbreviazione sospesa).

et comedit que invenit in terra, et cum non esset saturatus, incepit arborem more solito agitare. ¹⁰⁹ Pastor autem timens multum cogitabat plane prohibere sibi pira que habebat in sacco, cogitans quod “porcus saturabitur et forte recedet, egoque vadam”; proiecit caute pira porco, ut non sentiret eum. ¹¹⁰ Porcus autem, cum esset repletus piris, appodiavit se arbori. Pastor plane et caute descendens incepit suaviter tangere porcum, manibus dulciter frigans ipsum. ¹¹¹ Cum autem hoc esset gratum porco, ut mox est eorum, incepit se porcus aliquantulum inclinare; ille pastor dulciter frigans ipsum sub ventre, ita quod porcus cadens illico obdormivit. ¹¹² Senciens autem pastor quod porcus obdormiverat, accepto cultello percussit porcum ad cor, ita quod confestim occidit eum. ¹¹³ Sic facient tibi ipsi philosophi quia cum dulcibus verbis eorum te occidere et subprimere non morantur». ¹¹⁴ Audiens hoc, Imperator iussit mane filium suum ad suspendium duci.

Tertius philosophus

¹¹⁵ **E**cce mane tertius philosophus venit ad Imperatorem dixitque ei inter alia: «Ad petitionem cuiusdam mulieris vultis occidere filium vestrum sic iniuste?» ¹¹⁶ Vos deberetis uxori vestre facere sicut fecit quidam senex sapiens uxori sue, *qui vulgariter appellabatur Savinellus*.

109. *saturabitur*: *Lw*: *saturatus*: Mussafia emenda in *saturatus* <esset>; ma forse l'antigrafo aveva *saturaretur*. *Lw* ed *Lb* evitano il passaggio al discorso diretto, confortato però da *M*: «Si pensò pian piano butar le pere le qual lui avea nel sacco al porco, dicendo: “Per ventura el porco se sacierà de quelle e partirasse”; e cussí fece». • *ut non sentiret eum*: affinché il cinghiale non si rendesse conto della sua presenza.

111. *mox*: grafia per *mos*, come *alias* per *alias*.

114-115. *duci* [89r] *Tertius*.

115. *venit ad Imperatorem... mulieris*: in *Lw* si trova: *venit dixitque inter alia imperatori: «Ad unius mulieris...»*: Mussafia legge *Imperator* invece di *Imperatori* (che tuttavia è molto chiaro) e quindi stampa: *dixitque inter alia: «Imperator, ad unius mulieris ecc.*

V. TENTAMINA (116-131)

116. *qui vulgariter appellabatur Savinellus*: queste parole mancano in *Lb Lw* (nonché in *C* e in *M*) e suonano un po' strane, visto che il ramo italico antico rifugge dai nomi propri; l'unica eccezione sembra quella del § 219, nel quale si fa il nome del terzo “mago”: lì solo *C* mantiene l'anonimato. *Savinellus* è il nome d'un monaco cluniacense (Bernardus Savinellus) di cui parla Pietro il Venerabile, *De miraculis* (Bouthillier), I 10: 38, descrivendo un miracolo del quale fu protagonista. C'è pure un Gaufridus Savinel-

Et cum sibi promississet Imperator ut dictis philosophis non occidi facere filium suum illa die, dixit philosophus: «Quidam senex sapiens habebat quandam uxorem iuvenem valde pulcram, que mulier cogitavit sibi quendam amasium invenire.¹¹⁷ Cum autem ipsa caute facere vellet, ivit ad matrem suam et dixit ei. Mater dissuadens sibi, tandem, cum videret filiam suam penitus ad venerem preparatam, dixit ei: “Facias aliquam gravem iniuriam marito tuo et si non turbabitur ego inveniam tibi”. Dixitque filia: “Quid?” Dixit mater:¹¹⁸ “Vade et incidas de viridario mariti tui laurum, quam ipse senex maritus tuus multum diligit et ponas ad ignem, et si non turbabitur, inveniam tibi amasium”. Fecitque filia.¹¹⁹ Videns autem senex laurum incisam, peccit quis fecisset; dixit domina quia non erant ligna pro igne.¹²⁰ Dixit senex, *quia multum diligebat mulierem*: “Male fecisti; cave ne facias similia amplius”.¹²¹ Rediensque uxor senis ad matrem, dixit quod factum fuerat et ab ipsa amasium postulavit.¹²² Dixitque mater: “Iterato probes eundem. Vade et occidas leporarium suum quem multum senex diligit, assumens occasionem quod devastabat pannos camere”. Fecitque¹²³ et senex respondit sibi ut supra dixit ei.¹²⁴ Rediens iterato ad matrem, sibi quod acciderat nunciavit, petens ab ea quod sibi inveniret amasium.¹²⁵ Dixitque mater ei: “Proba tertia vice et promitto tibi quod, si modo non turbabitur, *inveniam tibi amasium*”. Dixitque autem filia: “Non possum amplius continere. Si non

lo in un ms. dell’XI sec. Come cognome, *Savinello* (*Savinel*, *Savinelli* ecc.) non è legato a una regione italiana particolare; oggi, se dico bene, il Savinelli più noto è il miglior negozio italiano di pipe, fondato nel 1876. Peraltro si tratta d’un nome parlante, che suggerisce un’allusione al termine *savio*. • *dictis philosophis*: (come aveva promesso) ai due primi filosofi.

117. *dixit ei*: ne parlò con lei. • *dissuadens*: uno dei participi presenti “dinamici”, che indicano anteriorità: dopo aver cercato di dissuaderla ecc. • *penitus ad Venerem preparatam*: fortemente determinata a intrecciare una relazione amorosa adulterina. • *inveniam tibi*: sottinteso l’amante (*amasium*), come precisa alla fine del § 118.

120. *quia multum diligebat mulierem*: manca in *Lk*; consiglia la *selectio* a favore di *Lb* *Lw* anche il fatto che in *C* si legga: «Lo marito, perché molto l’amava, diseli». Nei commi 119-20 *M* abbrevia il testo.

122. *Iterato probes eundem*: mettilo alla prova un’altra volta. • *assumens*: in *Lw* *assumendo*, che Mussafia legge come *assumens*, venendo a coincidere con *Lb* ed *Ll*.

125. *inveniam tibi amasium*: la lezione è stemmaticamente maggioritaria, in quanto riferita da *Ll* e da *Lb*; tuttavia è suggestiva la lezione isolata di *Lw*: *faciam quod possis*, perché corrisponde piuttosto bene a *C*: «farò tuta tua volontà», mentre *M* va d’accordo con *L/Lb*: «io te troverò uno amante». Per questa incertezza uso il corsivo. • *Quid vis*

invenis michi tu clam, ego inveniam michi palam”. Suadens tamen sibi mater, dixit filia: “Quid vis quod faciam?” Dixitque mater: “Maritus tuus faciet die dominico magnum convivium et multos nobiles homines invitabit sicut *moris* est eius facere. Illa die preponas cum omnibus discumbere, vadas ad eum et sedeas iuxta ipsum et adnecte caput tobalie mense ad clavem quam habes ad latus tuum et surgas postea impetuose ab eo ita quod cadat tobalia cum omnibus his que sunt in mensa. Si de hoc non indignabitur, inveniam tibi amasium”.¹²⁶ Fecitque illa. Senex autem, indignatus et turbatus contra ipsam nimium, non tamen ostendens discumbentibus,¹²⁷ fecit aliam tobaliam apponi in mensa et alia nova fercula deportari¹²⁸ concipiensque tunc in mente sua qualiter uxorem suam tamquam fatuam posset de tot excessibus castigare. Facto autem convivio et conviviiis discedentibus, senex fecit fieri magnum ignem et iussit uxorem suam ad se venire. Dixitque ei: “Tu habes nimis de sanguine stulto; volo facere tibi trahi”; et faciens flebotomari ipsam de ambobus brachiis iuxta ignem,¹²⁹ tantum fecit sanguinem de corpore suo egredi quod iam quasi deficiebat et ad sincopim iam pervenit.¹³⁰ Iubens autem senex sanguinem stringi ne moriretur, fecit eam ad lectum ferri.¹³¹ Veniens autem mater eius, dicebat ei: “Filia, vis amasium? quia ego inveni tibi”. At illa dixit et vix dicere poterat: “Vade, nolo ama-

quod faciam?: calco dell'italiano “Che vuoi che faccia?”. • *Maritus tuus... invenio tibi amasium*: luogo molto complicato; vd. D'Agostino 2022: 196-8. • *nobiles* [89v] *homines*. • *moris*: al limite dell'accettabilità, contro il *mos* di *Lb Lw*. • *preponas*: forse variante di *proponas* (con scambio di prefisso; peraltro si tratta di un'abbreviazione per sospensione), nel senso di ‘fai il proposito di’/‘prendi la decisione di’ sederti a tavola con gli altri; e in fondo può corrispondere molto alla lontana al «Serai» di *C*. • *discumbere* è propriamente ‘coricarsi’ e indica piuttosto una pratica antica che medievale, tant'è che subito dopo si dice: *sedeas (iuxta eum)* e la scena comunque prevede che i commensali siano seduti intorno alla tavola (o alle tavole). • Interessante e narrativamente efficace il dettaglio realistico della lezione di *Lw*: *et tunc facias te vocari; surge impetuose* ecc., ma senza riscontro negli altri testi (nemmeno in *A* o *V*). • *tobalie*: della tovaglia; si sente in filigrana l'italiano *tovaglia*, che a sua volta è un provenzalismo.

126. *ostendens*: sottintesi il turbamento e l'indignazione.

128. Anche in questo comma c'è una lezione isolata nella tradizione latina, ma suggestiva, offerta da *Lb*: *cepitque post mensam cogitare* ecc. Quel *post mensam*, infatti, va d'accordo con «compito lo pasto» di *M*. • *convivijs*: i convitati. • (*fecit fieri*): Mussafia emenda innecessariamente in *ferri*. • *tibi trahi*: cavarti (il sangue). • *iuxta ignem*: lezione del solo *L*, ma confortata da *M*: «arente el fuoco».

130. *stringi*: stagnare.

sium”. ¹³² Sic, domine Imperator, vos deberetis facere trahi sanguinem stultum de corpore uxoris vestrae nec ad eius petitionem occidere filium tuum». ¹³³ Audiens autem hoc, Imperator sententiam mortis filii sui revocavit.

Uxor Imperatoris

¹³⁴ **R**ediens autem sero Imperator ad uxorem suam, inter alia dixit ei: «Tibi eveniet sicut accidit cuidam Regi qui non videbat lumen extra civitatem suam ¹³⁵ et a multis sapientibus consilium postulaverat nec poterat remedium invenire. ¹³⁶ Habebat etiam septem philosophos in domo sua qui, data eis certa moneta, somnia hominum interpretabantur. ¹³⁷ Illis autem temporibus erat quidam homo sapiens valde, Merlinus nomine, unde consultum ei fuit quod mitteret pro eo. ¹³⁸ Rex autem misit nuncios ad eum, eidem mittens magnam auri copiam. Qui ad Merlinum euntes et causam adventus eorum ei exponentes, dum essent simul in colloquio, respexit Merlinus quendam transeuntem, cognovitque Merlinus quod ille ibat ad philosophos dicti Regis, quia

133-134. *Imperatoris* [90r] *Rediens*.

VI. SAPIENTES (134-151)

134. *Rediens*: solito participio presente scollegato dal soggetto della frase (quello di *dixit* è *uxor*) e riferito a *Imperator*. • Dopo *civitatem suam* il solo *LJ* scrive: *et quamquam non prosit dicam tamen tibi. Quidam Rex non videbat extra civitatem suam*. La prima proposizione sembra estranea al testo, che non accenna mai all'eventuale inutilità dei racconti. La seconda, che ripete in pratica quanto detto sopra, sembra imposta dall'inserimento della prima. Pertanto, più che pensare a un salto da uguale a uguale nell'antigrafo comune di *Lb* ed *Lw*, credo che si tratti di un'interpolazione di *LJ*.

136. Per il difficile passo vd. D'Agostino 2022: 199-201. • *data eis certa moneta*: in *Lw*: *datis eis certis mulieribus*, ben corretto da Mussafia in *muneribus* (*munera* in *Lb*).

137. *Merlinus*: in *Lw* sempre *Milius*, che Mussafia corregge costantemente in *Merlinus*. • *mitteret pro eo*: struttura romanza: mandasse a chiamarlo (cf. *C*: «che mandasse per lui» ed *M*: «che mandasse per esso»).

138. *dum essent simul in colloquio*: variante di *LJ* contro *dum essent in quodam loco* di *Lb* *Lw*; a far preferire la prima, oltre il tenore della lezione, è anche l'appoggio di *M*: «dummente che parlasseno insieme». *C* cambia: «ed essendo dinanci a lui». • *respexit Merlinus quendam transeuntem*: in *Lw* *refferunt quendam transeuntem*, dove *refferunt* sarà errore per *respexerunt*, con una plausibile meccanica paleografica partendo da qualcosa di abbreviato come *ffpexūt*; Mussafia non nota. • *ut (interpretarentur)*: *Lw* ha un erroneo *et*, che Mussafia non nota. • *interpretarentur*: *LJ* *intepetrarentur*.

sompniaverat quoddam sompnum ut interpretarentur. Vocavit eum Merlinus ad se, volens ostendere nunciis de scientia sua,¹³⁹ dixitque Merlinus illi transeunti: “Veni huc”. Qui venit. Dixit ei Merlinus: “Ego scio quo vadis”. Dixitque ille: “Quo?” Dixit Merlinus: “Ad philosophos”. Confessusque est transiens. Dixitque Merlinus: “Ipsa moneta quam in manu portas vis dare philosophis supradictis, sed si dabis eam michi, ego dicam tibi quid sompniasti, quod ipsi nescirent dicere, et quid importet sompnum”.¹⁴⁰ Dixit autem transiens: “Libenter. Dicas michi sompnum quod sompniavi et dabo tibi”.¹⁴¹ Dixitque Merlinus: “Tu sompniasti quod quidam fons natus erat in domo tua”. Confessus est.¹⁴² Dixitque ei: “Sompnum significat hoc: vade et scrutare sub lari domus tue et invenies ibi vestarium de argento”.¹⁴⁴ Iveruntque post eum nuncii regis, volentes explorare si Merlinus dixerat veritatem; verumque fuit et admirati sunt valde. Reversique ad eum, duxerunt eum ad Regem.¹⁴⁵ Qui dixit Regi: “Vis ab egritudine liberari?” Qui: “Libentissime” dixit “volo”.¹⁴⁶ Dixit Merlinus: “Facias incidi capita septem philosophis quos habes in curia et liberaberis”.¹⁴⁷ Rex autem tristabatur de tali consilio, quia per illos philosophos tota eius curia regebatur.¹⁴⁸ In cuius signum dixit Merlinus Regi: “Facias fodi sub lecto camere tue¹⁴⁹ et invenies ibi magnam caldariam bullientem aqua plenam, habentem septem fervores sive bullios, quam caldariam ipsi philosophi tui per artem magicam construxerunt et facias primo incidi caput uni ex dictis philosophis et sic unus fervor cessabit, et postea per ordinem aliis. Et sic omnes fervores cessabunt. Deinde poteris videre lumen extra civita-

139. *philosophos*: omissio da *Lw* e reintegrato da Mussafia.

142. *significat*: in *Lw* *signat*, ben corretto da Mussafia. • *sub lari*: lezione di *Ll*, che corrisponde alla lettera al testo di *C* («soto il focolare»); l'espressione *sub solaro* di *Lb* dovrebbe significare ‘sotto il balcone, la terrazza’ e *sub sellari* di *Lw* è piuttosto oscuro. • *vestarium*: *vestiarium*, cassettoni per i vestiti.

143. Il § 143 di *C* («Questi se n'andò e trovòe come avea deto lo savio») ed *M* («El qual con alegrezza tornato a casa») manca in tutti e tre i codici latini.

146. *habes in* [90v] *curia*.

148. *In cuius signum*: lezione comune a *Ll* e *Lb*; credo significhi qualcosa come ‘per suggellare quanto detto’. In *Lw*: *Dixit autem ei Merlinus*: “In signum facias fodi...”, che sembra corrispondere meglio a *M*: «“E questo habiate per experimento” disse Marliano al re: “fazadi cavar soto la letiera vostra”», ‘questa ne sia la dimostrazione’.

149. *bullios*: bollori; deverbale da *bullio* ‘bollire’. • *construxerunt*: in *Lw* *construerent*, emendato da Mussafia in *construxerunt*. • *alijs*: retto da *facias* [...] *incidi caput*.

tem et ubique”. ¹⁵⁰ “Certe” dixit Rex, “si ego invenirem caldariam sub lecto meo, ut tu dicis, ego faciam incidi caput ipsis philosophis”. Invenitque Rex ut Merlinus dixit ¹⁵¹ fecitque Rex incidi caput dictis philosophis septem et liberatus fuit ab egritudine. ¹⁵² Sic ipsi philosophi tui, domine Imperator, cecaverunt tibi intellectum quod non vides viam veritatis. ¹⁵³ Tu debes facere amputari eis capita, qui ita male docuerunt filium tuum, qui te subvertent et regnum tuum». ¹⁵⁴ Dixitque Imperator: «Ego primo perimam ipsos». Iussit quod mane filium suum ad suspendium duci.

Quartus philosophus

¹⁵⁵ Veniens autem quartus philosophus, dixit ei sicut predicti dixerunt, dicens Imperatori: ¹⁵⁶ «Tu debes facere de uxore tua sicut fecit quidam sapiens miles de sua». ¹⁵⁷ Et dixit Imperator: «Quid?» ¹⁵⁸ «Dico vobis: Miles erat quendam habens mulierem, que quendam iuvenem multum diligebat. ¹⁵⁹ Habebat autem miles unam picam, quae sic erat docta quod quicquid *audiebat vel videbat* referebat militi. ¹⁶⁰ Cum au-

152. *quod*: equivale a *ita ut*.

155. *dicens*: lezione di *Lb*, preferibile a *dicensque* di *Ll* (*Lw* ha un testo leggermente diverso). Per il poliptoto *dicens*: *dixit*, cf. nota al § 62.

156. *de sua*: con queste parole s’interrompe il testo di *Ll* (cf. nota successiva). • *Lw* sostituisce l’intero *comme* 156, dove *Ll* ed *Lb* vanno sostanzialmente d’accordo, con un curioso *Rex, sustinete modicum*.

157-178. Mancando della testimonianza di *Ll*, per la perdita di una carta (qui termina con le parole *miles de sua*), il testo di questi commi è molto più incerto. Prenderò *Lw* come base, con le avvertenze illustrate nella premessa.

157. *Et dixit Imperator: «Quid?»*: lezione di *Lb*, preferibile a *Lw*: *At ille: Quid vis? dicit ei*. Nel dialogo tra Imperatore e sapienti, il primo non ricorre mai a quella domanda.

VII. AVIS (158-170)

159. *quicquid audiebat vel videbat*: lezione frutto di *combinatio* fra la variante di *Lb* (*quicquid videbat*) e quella di *Lw* (*omne quod audivit vel vidit*); l’accento ai due sensi non è confermato né da *C* («ciò che vedea») né da *M* («zo che vedea»), ma ha una sponda in *A*: «purch’ella l’avesse veduto o udito», e anche in «la ghazza gli ridicieva alla sua ritornata ciò che in quel mezzo ella avea udito e veduto». Non però in *V*: «ciò ke vedea fare sí dicea a questo suo signiore». Inoltre la variante messa a testo è in accordo con lo svolgimento della storia, nella quale l’uccello riferisce quel che ha visto e ha sentito. Resta però l’incertezza. • *militi*: *Lw* aggiunge: *Miles autem posuit picam in lumine hostii domus*, ma il particolare è in contrasto con la logica del racconto. Si veda D’Agostino

tem quadam die miles iret ad venandum, domina misit pro amasio, qui cum veniret pica vidit et dixit pica: “Domina, male facitis quod ita *vituperatis maritum vestrum*. Certe ego dicam sibi.”¹⁶¹ Domina cogitavit decipere picam fecitque claudi ostia domus et unam suam domicellam fecit ascendere super tectum domus cum duabus urnis plenis aqua, faciebatque clam distillare aquam et proici eam ac si plueret.¹⁶² Aliam vero domicellam fecit stare in ostio domus cum lumine et faciebat aperire ianuam ut lumen luceret et intraret domum et subito claudi ac si corruscaret. Et factum est ita.¹⁶³ Et sequenti die maritus venit de venatione et statim pica dixit ei ea que domina fecerat.¹⁶⁴ Maritus autem, iratus contra dominam, volebat eam occidere.¹⁶⁵ Domina autem dixit: “Que-

2022: 243-5. Quanto a *lumine*, Mussafia emenda in *limine*, ma senza necessità, dato che *lumen* può significare ‘apertura della porta o della finestra’.

160. La variante di *Lw* (*Quia vero domina erat nobilis non audebat excire domum* prima di *Cum autem* etc.) trova riscontro in *M* («perché la dita donna iera zentildona, non alsava insire di casa»), ma quella di *Lb*, priva di tale aggiunta, va d'accordo con *C*. La situazione è molto complessa; né *A* né *V* appoggiano questa lezione, e anzi fanno del marito non un cavaliere, ma un borghese. In queste condizioni, e sia pure con molti dubbi, lo stemma fa preferire la concordanza *C-Lb*, anche se *C* è in genere più incline di *M* ad abbreviare. • *misit pro amasio*: cf. *supra*, § 137. • *vituperatis maritum vestrum*: altro punto dolente. *Lb* legge: *vituperatur maritum suum*, *Lw*, invece: *violatis thorum mariti vestri*. La variante di *Lb* corrisponde meglio, col verbo *vituperare*, sia a *C* («ché vituperate lo signore vostro») sia a *M* («vituperar tuo marito»); ma, d'altra parte, mi par difficile credere che qui si passi dal discorso diretto all'indiretto. La lezione di *Lw* sa tremendamente di innalzamento stilistico e non ha corrispondenza negli altri testimoni. Ho scelto, senza alcuna certezza, di operare una specie di *combinatio*, che consiste nell'emendare la variante di *Lb*, mantenendo il verbo, modificato solo nella persona (come in *Lw*) e l'aggettivo (sempre come in *Lw*).

161. *duabus*: manca in *Lw* e in *M*, ma è confermato da *C* («dui bacili»). • *faciebatque clam distillare aquam et proici eam ac si plueret*: anche questa lezione manca in *Lw*, ma è confermata da *C* («perché mostrase che piovesse») e da *M* («e faceva butar l'aqua in modo ch'el piovesse»).

162. *in ostio*: *combinatio* fra *in porta* di *Lb* e *sub hostio* di *Lw*. • *et subito claudi*: manca in *Lw*; Mussafia non nota la lacuna fra *et intraret* e *ac si corruscaret*, ma si veda D'Agostino 2022: 243-5.

164. *iratus contra dominam*: lezione di *Lb* appoggiata da *C* («era irato con la dona») e da *M* («corozado contra la so dona»).

165. Anche in questo comma le lezioni di *Lb* sono preferibili a quelle di *Lw*. È la donna a chiedere direttamente alla gazza notizie sul tempo del giorno prima, come in *C*: «Dise la dona: “Che tempo era?”» e come in *M*: «Disse la donna: “Che tempo iera, claro over aquoso?”». • *qua die fuit*: *Lw* aggiunge: *Dixit autem maritus: Qua die?*, che non

ratis ab ea qua die fuit.” Dixit pica: “Heri”. Dixit domina: “Quale tempus erat, clarum an nebulosum vel aquosum?”¹⁶⁶ Et dixit pica: “Bene scio quod pluebat et corruscabat”. Fuerat autem illo die valde pulchrum.¹⁶⁷ Dixit domina: “Videtis, domine, quod mentitur pica?”¹⁶⁸ Dominus autem iratus contra picam eam occidit.¹⁶⁹ Post aliquos vero dies aspiciens dominus contra trabem tecti vidit ibi barile quod fuerat oblita ibi domicella. Et concepit statim malitiam mulieris et vocavit famulam dicens ei: “Quare est illud ibi varile?” At illa incepit negare veritatem et dominus iussit eam torqueri. Ista autem in tormentis confessa adulterium quod domina fecerat, dixit que contigerant.¹⁷⁰ Et resciendo veritatem dominus uxorem suam fecit comburi.¹⁷¹ Sic et vos, domine imperator, deberetis facere de vestra uxore quae vos voluit vituperare et alteri culpam impingere». ¹⁷² Audiens hec Imperator iussit sententiam filii sui relaxare.

[Uxor Imperatoris]

ha riscontro in nessun testo. Analogamente subito dopo *Lw* dice: *Dixit autem mulier: Petas ab ea quale fuit tempus, scilicet* (con un’abbreviazione, esse alta seguita da punto rosso, che Mussafia interpreta come *sen*) *clarum vel nubilosum et qualis fuerit aura. Et quesivit*, altra espansione senza riscontro.

169. *contra*: in direzione di. • *barile quod*: lezione di *Lb*. *Lw* legge un erroneo *facula qua* che Mussafia aveva corretto in *situla quam*. La parola *barile*, usata quattro volte nel testo, qui e nel racconto *Vergilius* (§ 258 [ter]) dev’essere un calco dall’italiano; nel *Lsph* si legge anche il plurale *barilia*, sempre nel racconto *Vergilius* (§§ 256 [ter] e 259). • *oblita ibi domicella*: *Lb*: *oblita famula distillando aquam super portam*, che tuttavia non ha l’appoggio di nessun altro testo. • *iussit eam torqueri*: in *Lb* il cavaliere fa torturare la moglie, non la serva: *Dominus autem uxorem suam iussit torqueri*. *C* ed *M* appoggiano *Lw*. • *concepit*: intuì. • *famulam*: in *Lw* l’erroneo *familiam*, che Mussafia non nota. • *contigerant*: correggo *contingerant* di *Ll*.

170. L’accordo nella pena fra *Lw* e le versioni italiane (*comburì* = «ardere», «brusar») fa preferire la lezione del vindobonense a quella del codice di Breslavia (*vivam sepelliri*), ma per il resto la più asciutta variante di *Lb* messa a testo risulta più vicina sia *C* («Incontinente il cavaliere fecie ardere la sua dona») sia a *M* («E aldidò che l’ave, dapoi fece brusar la soa dona»), mentre *Lw* amplifica: *Et sic explorata veritate dominus fecit ex digna sententia uxorem adulteram comburi, ductus penitentia de morte sue pice*.

172. Anche in questo caso *Lb* è più in armonia con *C* ed *M* (che fanno entrambi riferimento alla “sentenza”) di quanto non lo sia *Lw*.

¹⁷³ **R**ediens autem imperator sero ad uxorem suam *et filio non mortuo*,
¹⁷³ *de quo multum doluit mulier*, ipsa dixit: «Rex, tibi eveniet quod evenit cuidam homini quem interfecit filius suus». Et dixit rex: «Quid?» ¹⁷⁴
 Dixit illa: «Quidam rex habebat in sua curia duos officiales, quorum unus largissimus, alter vero avarissimus erat. Et quia rex extra patriam debebat proficisci, tradidit thesaurum suum custodiendum *illi avaro*, cogitans quod ille propter avaritiam melius custodiret profectusque est. Ille largissimus vero, cum consumpsisset bona sua quae habebat, ¹⁷⁵ vocavit filium suum et dixit ei: “Fili mi, non habeo quid ad expendendum”. Dixitque filius: “Pater mi, non deberes expendere tantum”. ¹⁷⁶
 Dixit autem pater: “Fili, adduc nobis ferramenta et frangamus clam turrim ubi thesaurus regis est et expendemus tantum quantum volumus”. Feceruntque et accepto inde saepius auro ¹⁷⁷ large expendebant. Contigit autem quadam die quod ille avarus custos auri ivit ad thesaurum et invenit murum fractum et multum aurum ablatum dolensque multum cogitavit qualiter possit capere furem. ¹⁷⁸ Fecitque ante foramen turris

173. *ad uxorem suam*: la lezione ammessa a testo è quella di *Lb* che concorda con *C* («a la moglie»), mentre quella di *Lw* (*ad domum*) concorda con *M* («a casa»). • *et filio non mortuo, de quo multum doluit mulier*: lezione di *Lw*, a cui *Lb* contrappone un semplice *ut supra*; altra *selectio* difficile; in questo caso scelgo, con molti dubbi, la lezione più lunga. – *de quo*: parole omesse da Mussafia, che di conseguenza mette punto fermo dopo *mulier*.

VIII. GAZA (174-187)

174. *Dixit*: lezione di *Lb*; in *Lw* si trova qualcosa di poco chiaro che potrebbe essere un *dixit* abbreviato (più o meno *dīt*), oppure un *Ait* molto dubbio; Mussafia interpreta come *Et*, ma mi sembra proprio da escludere. • *illi avaro*: piccola congettura; *Lb* legge *parco* (e anche prima aveva *parcus* contro *avarissimus* di *Lw*); *Lw* ha qualcosa che pare *illev'o*, che Mussafia interpreta come *ille vero* ed emenda in *avaro*. Non è da escludere che *ille* si debba ad anticipazione, visto che subito dopo il testo dice *cogitans quod ille*, ma può anche darsi che il copista volesse scrivere *illi avaro* e che si sia confuso. *M* scrive: «a quel avarissimo», mentre *C* omette addirittura di dire che il re affida il tesoro al siniscalco avaro.

176. *ferramenta*: lezione di *Lb*; *Lw* legge *fragmenta*, emendato da Mussafia *ex silentio* in *ferramenta*.

177. *qualiter*: equivale a *quomodo*, con il quale si alterna nel testo.

178. *fracte*: lezione di *Lb*; in *Lw* c'è *fracti*, opportunamente corretto da Mussafia. • *et pice*: con queste parole riprende *Ll* a c. 91r. • *cooperuitque*: lezione di *Lb Lw*; *Ll* ha il presente indicativo *tegit(que)*, che non concorda con tutti i perfetti che lo circondano (a meno che agli occhi del copista del londinese *tegit* non apparisse come perfetto). •

fracte fodi quandam foveam et eam impleri visco et pice cooperuitque eam leviter ut non posset fovea apparere.¹⁷⁹ Posteaque ivit ille largissimus fur cum filio suo, ut solitus erat, sibi deficiente auro et, dum vellet intrare turrin, cecidit in foveam predictam cum visco et pice usque ad guttur, ita quod caput tantum supererat supra viscum.¹⁸⁰ Dixitque pater filio: “Caveas tibi, ne facias te ante, quia morieris sicut ego”.¹⁸¹ Dixit filius: “Quid ergo fiet?” “Certe” dixit pater, “nichil aliud video nisi quod incidas michi caput *et* non potero postmodum recognosci et tu exinde malum non pacieris.”¹⁸² Amputavitque filius caput patri et ipsum sepelevit asconse.¹⁸³ Rediens autem filius domum, nunciavit matri sue et sororibus suis quod acciderat, iubens eis quod non plorarent nec querimoniam facerent, ne cognosci posset.¹⁸⁴ Surgens autem mane avarissimus, credens furem invenire vivum, invenit cum capite inciso. Cumque ipsum recognoscere non posset, fecit ipsum extrahi de visco et cogitavit ipsum trahi per totam *terram* ut, transiens ante familiam suam, non possent continere a luctu, ex quo luctu qui fuerit fur poterit com-

cooperuitque eam leviter: fece ricoprire la fossa, con uno strato leggero di un materiale non specificato, al fine di occultarla.

179. *cum visco et pice*: queste parole mancano in *Lb Lw*, ma sono confermate da *C* («andò nel viscio e ne la pegola insino a la gola») e da *M* («cazì in la fossa predicta piena de visco e pegola infina a la gola»).

180. *Caveas tibi ne facias te ante*: bada di non farti avanti (italianismo), di non avanzare. *Lb* ed *Lw* evitano l'italianismo: il primo legge *ne hic venies* e il secondo *ne intres*.

181. *et non potero*: *Lw* ha *et tunc* (letto come *taliter* da Mussafia) *non poteris* (errore per *potero*, non notato dall'editore). Non escluderei un emendamento di *et* in *ut*, con valore oscillante tra 'affinché' e 'così che'.

182. *asconse*: di nascosto o, meglio, in un luogo segreto (*absconse*); manca a *Lw*.

183. *et sororibus suis*: parole che mancano in *Lb Lw*, ma che sono confermate da *M*: «narà tuto el fato a sua madre e a le sorelle». • *cognosci*: *Ll* aggiunge *huius*, che pare spurio, se non è quel che rimane di un'espressione come *huius filius*, per non essere riconosciuto come figlio di costui (la seconda parola è in omoteleuto con la prima). Però *M* si limita a «azò che non podesse esser cognoscuto» e *C* si ferma prima («che non deveseno piagnere»).

184. *cum capite inciso*: lezione di *Ll*, mentre *Lb* e *Lw* leggono *sine capite*. La versione di *C* avvalora il londinese: «trovo con la testa tagliata», mentre quella di *M* è forse più vicina a *Lb Lw*: «do trovò mancarli el cavo». • *terram*: città, come in italiano antico (ma anche moderno, perlomeno sino a Manzoni), mentre *Lb* ed *Lw*, meno inclini agli italianismi, come abbiamo già visto, hanno *civitatem* («terra» anche in *M*, in *C* però «cità», il che mi spinge a usare il corsivo d'incertezza). • *ut*: in *Lw* c'è *et*, opportunamente corretto in *ut* da Mussafia. • *non possent*: concordanza a senso (i familiari).

prehendi.¹⁸⁵ Cumque ipse fur traheretur ante domum suam, familiares eius, videntes eum mortuum, a luctu non poterant continere clamareque ceperunt. Dictus autem filius furis, quia sagax erat, cepit cultellum et percussit se in cossa ita quod sanguis manabat.¹⁸⁶ Venientes autem officiales curie dixerunt eis: “Ad quid ploratur?” Dixit filius furis: “Domini, ecce me: quia ego, volens percutere lignum cum cultello, percussi me in cossa et propterea isti plorant”.¹⁸⁷ Credentes autem officiales curie recesserunt.¹⁸⁸ Sic accidet tibi, domine imperator, quia ipse quem tu dicis filium tuum adhuc amputabit tibi caput». ¹⁸⁹ Dixitque Imperator: «Prius ipsum interfici faciam». Iussitque ipsum mane ad suspendium duci.

Quintus philosophus

¹⁹⁰ **V**eniens autem mane quintus philosophus, inter alia dixit ei: «Domine Imperator, non deberes attendere ad verba maligne mulieris, quia omnis homo remanet deceptus ab ea. ¹⁹¹ Et tu decipieris ab ea sicut fuit deceptus quidam sapiens iudex ab uxore sua». Dixitque

186. *Venientes*: lezione comune dei tre codici: esiste il sospetto che possa essere errore (d'archetipo) per *Videntes*, che si riflette in *M*: «Vedando» (*C* non corrisponde).

187. *Credentes autem officiales*: *Lw* introduce un dettaglio narrativo interessante, ma che non ha riscontro in alcuna versione: *nullis plorantibus exploratis* (dato che non avevano scoperto nessun altro che piangesse). Dopo *exploratis* *Lw* ha una piccola lacuna, che Mussafia colma con <excesserunt>.

188. *accidet*: *Lw* scrive *accidit*, emendato in *accidet* da Mussafia.

189. *Lw* ha una lacuna tra *Imperator* e *iussit*, che Mussafia non nota.

189-190. *duci* [91v] *Quintus*.

190. *mane*: manca in *Ll*, ma si tratta di elemento narrativo costantemente ripetuto, per cui lo recupero da *Lb Lw*; cf. anche D'Agostino 2022: 191-3. • *attendere ad verba maligne mulieris, quia omnis homo remanet deceptus ab ea*: credo che l'autore di *L* voglia dire: non badare alle parole di una donna cattiva, perché tu, come chiunque, ne rimarrai ingannato. Invece *Lb* scrive: *attendere uxori vestre maligne, quia homo manet deceptus ab ea* ed *Lw*: *attendere verba mulieris vestre maligne quia decipiemini ab ea*. Il significato è sempre lo stesso, ma *Ll* parla in termini generici (una donna cattiva), mentre gli altri due alludono precisamente alla moglie dell'Imperatore (della vostra sposa cattiva). Anche nella conseguenza i mss. si caratterizzano per sfumature differenti: *Ll* dice che ogni uomo ne rimarrà ingannato; *Lb* che l'uomo ne sarà ingannato (qui *homo* sembra valere come l'antico italiano *uomo* o il francese *on*, come soggetto generico) ed *Lw* dice che “ne saremo ingannati” (tutti quanti). *C* scrive: «vui non dovrete credere a la malicia di questa femina, perché ne rimarete ingannato»; *M*: «non deveressi tanto attendere a la malicia

Imperator ei: «Qualiter fuit?» Dixit ei philosophus: «Quidam sapiens iudex habebat quandam pulcerrimam uxorem quam intime diligebat reduxitque eam in quandam turrim in qua non erat fenestra nisi in cacumine turris. Et dicta turris erat altissima nec poterat iri ad eam nisi per septem hostia, de quibus omnibus maritus suus iudex claves portabat,¹⁹² nec exibat inde domina nisi in quatuor festis in anno.¹⁹³ Quidam iuvenis ad civitatem illam per mare venit, visurus in festo in quo illa exire consueverat.¹⁹⁴ Et cum vidisset eam tam formosissimam, exarsit nimium in eius amore et sequebatur eam quocumque ibat.¹⁹⁵ Domina perpendit multum bene quod eam ille iuvenis diligebat, sed cogitans quod nichil facere poterat, non curavit.¹⁹⁶ Iuvenis vero, quia ditissimus erat et eam multum diligebat, emit quandam domum coniunctam muro turris ubi erat domina et faciebat dictus iuvenis magnalia facta, quia dives erat, contrahens magnam amicitiam cum marito dicte domine, eum ad prandia sepius convitando.¹⁹⁷ Fecitque dictus iuvenis iuxta murum

de la tua dona, perché ogni homo vien inganado da le done». Come si vede, ognuno sceglie fra le varie possibilità o aggiunge una sfumatura particolare.

IX. INCLUSA (191-209)

191. *decipieris*: si noti la *capfinidura* con *deceptus* della fine del comma precedente. • *quandam*: cf. nota al § 37. • *pulcerrimam*: in *Lb Lw sapientem*; cf. D'Agostino 2022: 205. • *intime*: con tutto il suo cuore. • *iri*: *Lw intrare*, corretto in *intrari* da Mussafia.

192. *in quatuor festis in anno*: se allude alle feste religiose, potrebbero essere Natale, Epifania, Domenica di Pasqua e Pentecoste. Ma potrebbe anche riferirsi a un piccolo numero di occasioni festive, senza un riferimento preciso.

193. *ad civitatem... consueverat*: parole che mancano in *Lb Lw*, costituendo un errore comune; il testo è confermato, sia pure con qualche differenza, da *C*, che sottolinea la casualità dell'incontro («Uno giovene vene a la cità per vedere la festa, a la quale festa era la dona») e da *M*, che ne rileva invece l'intenzionalità («Intravene che un dì de le predite feste, quando la iera ensita, vene un zovene in quella terra per vedere questa dona»); cf. D'Agostino 2022: 246.

195. *Domina*: *Lw* legge *Dominus*, corretto in *Domina* da Mussafia.

196-197. Passo molto complesso (soprattutto il § 197); cf. D'Agostino 2022: 246-9. Si noti anche la ridondanza: *quia ditissimus erat... quia dives erat*. *Lb* manca di *quia dives erat*, ma *Lw* conferma la lezione di *Ll*, sia pure omettendo *dives* (ma una parola doveva pur esserci nel modello): *faciebatque magistralia facta quia <...> erat, contrahens magnam amicitiam*. Mussafia non nota la mancanza di *dives*.

196. *Facta* [92r] *quia*. • *dives*: come detto sopra, manca in *Lw*.

turris in domo suo quandam *domum* obscurissimam fabricari. Iuvenis autem ferramenta clam de nocte fecit adduci et incepit murum turris ubi erat domina effodere per medium ascendendo, ita quod sentiri et perpendi non poterat; tantum autem *cavavit* donec pervenit ad cameram turris ubi erat domina ¹⁹⁸ intravitque ad eam et cum ea concubuit sepius. Et foramen turris quod fecerat iuvenis respondebat sub lecto domine, ita quod maritus, ¹⁹⁹ quia mulier ponebat *drapitas* ut mox est nobilium, perpendere non valebat. Domina autem cum iuvene libenter *fugere volens*, dixit iuveni: “Ego docebo te facere quod tu capies me in uxorem coram marito meo”. Et ipse consentit. Dixit ille: “Faciam libenter”. ²⁰⁰ Dixit domina: “Accipias pannos mariti mei et induas te et vadas coram eo et loquere sibi et statim quod maritus discedet a te ²⁰¹ tu venias incontinenti et restituas michi pannos antequam ipse veniat ad me”. Fecitque iuvenis et ivit cum pannis mariti coram ipso. Maritus, respiciens

197. *quandam domum*: probabilmente qui nel senso di ‘camera’, ‘locale’, a meno che non si tratti di errore di perseveranza rispetto al precedente *domo*; da notare che *Lb* scrive *domunculam*. • *ferramenta*: in *Lw* *fragmenta*, opportunamente emendato da Mussafia (cf. § 176). • *ascendendo*: concordemente tradito dai tre mss.; così anche in *M* («ascendendo»), ma non in *C*, che omette; curioso, perché lo scavo obliquo in verticale è certamente un’operazione complessa, che si poteva evitare costruendo una casa alta quanto la torre e cominciando a scavare più o meno in corrispondenza dalla camera della donna. Il testo sembra dire che, scavando in verticale, i rumori risultavano più attutiti. Ignoro se sia una spiegazione adeguata e sufficiente. Più sotto (§ 198) si dice che il buco finiva sotto il letto della donna. • *cavavit*: *Ll* ha un presente sospetto, *cavit*, mentre *Lw* legge *fecit* e *Lb* reca *laboravit*; l’emendamento parte da una possibile aplografia *cav<av>it*.

199. *drapitas*: verosimilmente ‘piccoli drappi’; *Lw* legge *topecas* o *topetas*, ‘tappeti’ (?) ed *Lb* ha *vestimenta*. • *mox*: *mos*, cf. nota al § 111. • *cum iuvene libenter fugere volens*: piccola congettura: considero *fugiens* di *Ll* come una specie di crasi erronea di *fugere volens*. *Ll* non ha *fugere volens*, bensì solo *fugiens*, tenendo conto che la donna non sta ancora fuggendo col giovanotto; *Lb* ha *hec considerans*, ma è del tutto generico; meglio *Lw*, che ha *desiderabat autem inde fugere*, ma forse è frutto di rifacimento. Altra possibilità, senza tener conto dell’ultima osservazione: *cum iuvene libenter fugere desiderabat*, dato che l’avverbio *libenter* di *Ll* e il verbo *desiderabat* di *Lw* sono appoggiati da *M*: «volentiera partirse col so ditto amante desiderava»; ma si noti che *volentiera* corrisponde a *libenter* del solo *Ll*. Preferisco la mia soluzione, che pare più semplice. *C* al solito riduce: «voleasi partire». • *facere quod*: fare in modo che. • *consentit*: stavolta il presente è anche in *Lw*, mentre *Lb* legge *consenciens*.

200 *loquere sibi*: lezione di *Ll*, uno dei soliti solecismi morfologici; *Lb*: *cum eo*, *Lw*: *coram eo*. • *statim quod*: non appena.

pannos suos, mirabatur multum, sed quod essent sui dicere non audebat. ²⁰² Discedente marito ab eo, ivit ad cameram suam. Sed iuvenis, quia brevioram viam habebat, eo ibat antequam maritus, quia maritus impediabatur propter multa ostia que aperire volebat *et iuvenis pannos in locum pristinum dimittebat*. ²⁰³ Et cum iret, inveniebat pannos suos et cogitabat postea quod iuvenis fecisset sibi fieri pannos illos. Idem sibi fieri fecit domina de catulo parvo, quem secum dominus retinebat et postea de omnibus aliis rebus camere domini. ²⁰⁴ Ultimo dixit domina: “Volo quod ducas me et capias me in uxorem coram eo”. ²⁰⁵ Fecitque iuvenis convocari multos amicos suos et specialiter maritum domine. Dixitque ei: “Ego volo dispensare quandam; volo quod intersis honori meo”. Qui dixit: “Libenter”. Fecit autem iste iuvenis armari quandam galeam multum currentem que stabat ad recipiendum eum in littore maris. ²⁰⁶ Ivitque postea ad dominam et fecit eam bene parare et duxit eam iuxta mare ad locum ubi erant homines. ²⁰⁷ Maritus autem, intuens eam, voluit eam recognoscere, sed propter illa que supradicta sunt, dicere non audebat et alii quam plures de astantibus recognoscebant eam bene, sed videntes ibi stare maritum qui nichil dicebat, omnes tacebant. ²⁰⁸ Di-

202. *ivit*: il soggetto è il marito. • *volebat*: ci si aspetterebbe piuttosto *debebat*. • *et iuvenis pannos in locum pristinum dimittebat*: è una congettura, perché queste parole mancano in *Ll*, ma occorre una frase nella quale si dica che il giovane restituiva i vestiti; si vedano *Lb*: *et vestes dimisit ibidem* ed *Lw*: *pannos in locum pristinum uxori presentabat*; e cf. *C*: «tornava li panni». La lacuna potrebbe spiegarsi per un salto dovuto ad omoteleuto (*volebat* : *dimittebat*).

203. *inveniebat*: il soggetto è di nuovo il marito. • *dominus*: in *Ll* *domina*, ma cf. D’Agostino 2022: 202. E si veda *C*: «d’uno cagnuolo del marito». • *domini*: in *Ll* *domine*, ma cf. *ibidem*.

204. *ducas me et capias me*: in apparenza è un’iterazione sinonimica un po’ pesante, ma confermata dai tre manoscritti. Però forse vuol dire: ‘voglio che tu mi porti con te e mi sposi’, malgrado *ducere* sia più adatto al significato di ‘*ducere in matrimonium*’; forse si tratta di un *ysteron próteron*.

205. *intersis honori meo*: in *C*: «piazavi di farmi onore» (manca in *M*). In questo caso *honor* dovrebbe significare ‘cerimonia di nozze’. • *que stabat ad recipiendum eum in littore maris*: che aveva gettato l’ancora in riva al mare in attesa che lui s’imbarcasse.

205-206. *maris* [92v] *juitque*.

207. *intuens eam*: lezione del solo *Ll*, confermata da *C*: «guardando quella» e da *M*: «vezandola». • *voluit eam recognoscere*: *velle* ha qui il significato attenuato di ‘credette’, ‘gli parve’ (di riconoscerla). Cf. *M*: «pareali conoserla», mentre *C*: «volsela conoscere» (con la stessa sfumatura semantica). • *Lw*: *non audebat dicere quidquam, cogitans diabolum se decipere*, ma l’aggiunta è isolata.

sponsavitque iuvenis eam coram marito suo et omnibus astantibus et, petita ab eis licentia, intraverunt galeam et recesserunt.²⁰⁹ Iudex autem rediens ad cameram, credens dominam invenire, ab ipsa comperit se deceptum.²¹⁰ Et nemo est qui non decipiatur a femina. Sic, domine Imperator, ipsa uxor tua decipiet te, suadens tibi quod occidas filium tuum». ²¹¹ Audiens autem hoc, Imperator iussit filium suum a mortis sententia relassari.

Uxor Imperatoris

²¹² **R**edians autem sero Imperator ad uxorem suam ut supra etc., ²¹³ dixit ei uxor: «Tu eris deceptus ab ipsis tuis philosophis sicut deceptus fuit quidam Rex paganus, qui obsederat Romam, a tribus magis Imperatoris romani». «Quomodo?» dixit Imperator. Dixit ei uxor: «Quidam Rex paganus obsedit Romam cum magno exercitu paganorum.²¹⁴ Et tanto tempore stetit in obsidione Rome quod Romani se tenere amplius non poterant; ita quod Imperator deiecit coronam inter Romanos dicens eis: “Deffendite coronam”; ob quam causam omnes volebant exire ad prelium *ne prelium perdidissent*.²¹⁵ Erant ibi cum Impe-

212. *ut supra etc.*: a prima vista potrebbe sembrare un'interpolazione del copista. Tuttavia al § 247 lo stesso *L* ha: *Redians sero Imperator ad uxorem suam, invenit eam tristem ut superius est expressum*, mentre *Lb* legge: *Veniens autem imperator sero ad uxorem* ed *Lw*: *Redians autem imperator ad mulierem suam*. In entrambi i casi penso si faccia riferimento al § 99: *Redians autem sero Imperator ad uxorem suam, invenit eam valde tristem quod Imperator non fecerat occidi filium suum*. Curiosamente questa volta *C*, il quale raramente amplifica, scrive: «Tornando la sera a la moglie, trovolla molto turbata perché non avea mandato la sentenza a secucione», mentre *M* si limita a «Tornado a casa».

X. ROMA (213-221)

213. *Quidam Rex paganus... paganorum*: in *C*: «un re pagano ch'era in oste atorno Roma con grande gente di pagani», mentre in *M*: «un re di Saracini che guerizava Roma», anche se poi torna al termine *pagani* (a tutti verrà in mente l'equivalenza saraceni = pagani nella *Chanson de Roland*).

214. *Romani se tenere amplius non poterant*: lezione di *L*, mentre *Lb* dice: *ferre civitatem tenere non poterant* ed *Lw*: *Romam fere tenere amplius Romani non valebant*; la lezione di *L* è confermata da *C*: «li Romani non si poteano tenere» e da *M*: «li Romani non poteano resister a le bataie»; in questa frase, infatti, *L* e i testi italiani non dicono che i Romani non potevano tenere sotto controllo la loro città. • *dicens* [93r] *eis*. • *ne prelium perdidissent*: queste parole, che non si leggono in *Lb Lw*, potrebbero essere spurie.

ratore tres magi qui dixerunt Imperatori: “Donec non eatis ad prelium, permittatis nos facere aliquas artes nostras et si prodesse poterit, bene quidem, aliax prelium sit ultimum reffugium”.²¹⁶ Dixit unus magus: “Ego faciam ita quod pagani hodie non dabunt prelium, *cum illico expugnassent*”.²¹⁷ Fecitque secundus magus similiter secunda die.²¹⁸ Modo in tertia a paganis prelium expectabatur.²¹⁹ Venit tercius magus Varius nomine et fecit sibi fieri vestimenta longissima rubea multum et deaurata fecitque fieri allas sibi et accepit ensem magnum et lucidum ascenditque in cacumine cuiusdam maxime turris Rome, ex qua bene poterat

In alternativa si potrebbero interpretare come ‘(volevano scendere in lizza) per non perdere la guerra’, intendendo il secondo *proelium* piuttosto come *bellum*. Oppure potrebbe trattarsi di errore per *civitatem* (per non perdere la città di Roma)? Le versioni di *C* (che non dice nulla in corrispondenza con la frase latina) e di *M* (che dice una cosa diversa: «ove tuti senza dubbio serian morti»), ma anche quelle francesi-italiche sono troppo diverse per aiutare a ben interpretare *L*. Uso, come al solito, il corsivo per indicare incertezza.

215. *Erant ibi cum Imperatore tres magi qui dixerunt*: lezione di *Ll*, mentre *Lb* ed *Lw* dicono: *(Et) tunc magi dixerunt*. L’antecedente comune di *Lb* *Lw* probabilmente ritiene inutile ripetere che l’Imperatore di Roma aveva con sé tre magi, perché questa informazione era già stata data al § 213. *C* conforta *Ll*: «E con eso l’imperatore avea tre maestri, che li diceano», ma al § 213 non aveva fatto cenno ai magi. *M* è più vicino a *Lb* *Lw*: «Li magi de l’imperator li disse». • *Donec non eatis ad prelium*: anche questa è lezione del solo *Ll*, confortata però in qualche modo da *C*: «Meser, non andate a la battaglia» e da *M*: «Miser, non andati». • *prelium sit ultimum reffugium*: lezione di *Ll* confermata da *C*: «l’ultimo rifugio è quello de la battaglia».

216. *cum illico expugnassent*: frase di *Ll* (che ha *expugnasset*) e di *Lw*, non del tutto chiara, ed è forse per questo che *Lb* l’omette per intero, sostituendola con un semplice *etc.* (ma qui, diversamente dall’*ut supra etc.* di *Ll* al § 212, non si riferisce a qualcosa di ripetuto più volte). Anche Mussafia (che legge *tamen* invece di *cum*) espunge quelle parole. Il significato complessivo sembra essere: ‘Io farò in modo che i pagani non combattano, evitando così che la città venga subito espugnata’.

218. *Modo in tertia*: testo non chiarissimo (in *Ll* si legge *terna* al posto di *tercia*, ma si tratterà di errore paleografico). Forse: ‘Solo al terzo giorno’. *Lb* legge: *Tercia autem die*, mentre *Lw*, scrivendo *Tercius vero magus cum recte tertia die*, introduce qui il terzo mago, citato nel paragrafo seguente da *Ll* *Lb*; per questo la frase *cum recte tertia die a paganis imperabatur a paganis* (cf. *infra*) viene messa da Mussafia fra parentesi tonde. In verità quest’ultima frase di *Lw* risulta corrotta e forse dev’essere emendata, come suggerisce Mussafia, in qualcosa come: *Tercius vero magus (cum tertia die prelium expectabatur a paganis) Noius nomine ecc.*

219. *Varius*: lezione di *Ll*; *Lb* lo chiama *Verinus* ed *Lw* *Noius*. • *ipsis paganis fortiter minabatur*: lezione di *Ll*, omessa da *Lb* e sfigurata da *Lw* (*fortiter mirabantur pagani*), confermata da *M*: «e manazava li diti pagani forte».

conspici a paganis. Sol autem reverberans et irradians super ipsum, tum propter rubedinem pannorum tum ex fulgore auri, ipse mirabiliter refulgebat et longus nimium apparebat; cum ipso autem ense longo ipsis paganis fortiter minabatur.²²⁰ Paganis autem, credentes eum esse deum Romanorum, ne contra ipsos paganos esset forsitan indignatus,²²¹ ab obsidione huiusmodi recesserunt. Sic et tu eris deceptus ab istis tuis philosophis». ²²² Audiens autem hoc Imperator iussit filium suum ad suspendium duci.

Sextus philosophus

²²³ VEniens autem mane sextus philosophus dixit inter cetera Imperatori: «Tibi eveniet quod accidit cuidam militi, qui amore uxoris sue fuit mortuus». ²²⁴ «Et quid?» dixit imperator. ²²⁵ Dixit philosophus: «Quidam miles habebat quandam uxorem pulcerrimam, quam intime diligebat; et cum quadam die simul manducarent, domina, volens panem incidere, contigit quod incidit sibi digitum, ita quod sanguis exivit. ²²⁶ Videns autem maritus ab uxoris digito sanguinem emanare, dolore motus statim propter hoc mortuus fuit. ²²⁷ Videns autem domina maritum suum pro ipsa mortuum esse, dolebat nimis, ita quod non poterat ab aliquo consolari et dicebat: “Maritus meus, qui multum dilexit me, pro me mortuus est et ego volo mori pro ipso”. ²²⁸ Tandem cum maritus esset sepultus extra civitatem, sicut mos erat antiquorum, mulier fecit super eius sepulturam quoddam tigurium construi et sedens super sepulturam die noctuque flebat nec poterat consolari. ²²⁹ Contigit autem quod tunc temporis quidam Rex illius civitatis suspendi fecit quendam propter homicidium quod fecerat; et timens Rex ne consanguinei suspensi ipsum de nocte furcis auferent, mandavit cuidam suo militi ut sub pena capitis suspensum custodiret ne posset de furcis auferi. ²³⁰ Ivi-

222. *duci* [93v] *sextus*.

XI. VIDUA (225-244)

225. *intime*: cf. nota a § 1. • *contigit*: emendo come al solito il presente di *LL*.

229. *tunc temporis*: cf. nota a § 65. • *quidam Rex*: anche in questo caso *quidam* ha in pratica il valore d'un articolo determinativo.

tque custos de nocte et cum circa quasi terciam noctem ipse custos suspensi sitiret nimis, ita quod a potu non poterat abstinere nec ibi esset aqua, inspexit tigurium dicte domine recordatusque est quod ibi prope furcas erat mulier supradicta, plorans maritum suum; ivit ad eam et cum peciisset ab ea potum dedissetque sibi, ²³¹ inspexit eam custos tam pulcrum; dixit ei: “Quid est quod hoc facis, domina? Tuus luctus non prodest marito tuo. Invenies tibi alium meliorem”. Suadensque sibi tantum dixit quod concubuit cum ea supra sepulturam mariti sui. ²³² Reversusque custos ad furcas, invenit suspensum a furcis ablatum, dolensque ad mortem, quia Rex preceperat sibi quod sub pena persone deberet suspensum ne a furcis auferetur diligencius custodire. ²³³ Rediens autem custos ad dominam, ei quod acciderat nunciavit. ²³⁴ Dixitque domina sibi: “Si promittis me capere in uxorem, docebo te qualiter hoc periculum possis evitare”. Promisitque ei. ²³⁵ Dixitque mulier: “Capias istum maritum meum et liga eum in gula et vade et suspendas eum loco eius”. ²³⁶ Dixitque custos: “Ego timeo facere”. ²³⁷ Dixit mulier: “Ego faciam”. Et incidit quoddam tortorium de ligno viridi. Mulier ligavit maritum condam in gula et ipsum sic ligatum per terram duxit ad furcas dixitque custodi: “Ascende furcas et suspende eum”. Dixit custos: “Non faciam”. Ipsaque ascendit et maritum suum suspendit descenditque mu-

230. *circa quasi terciam noctem*: lezione di *L*, concorde con *Lw* (*quasi tertia nocte*), mentre *Lb* ha: *cum esset hora quasi tertia noctis*, variante da considerarsi erranea, ma recepita da *M*: «cerca la terza parte de la note».

231. *Quid est quod hoc quod facis*: Qual è la ragione per cui fai questo?; in *Lb Lw*: *Quid est quod facis*, Che cos'è che fai?.

- *tantum dixit*: lezione di *L*, mentre *Lb* omette ed *Lw* ha solo *tantum* (*Suadensque sibi tantum quod concubuit*); variante appoggiata da *C*: «Tanto li disse».

232. *dolensque*: forse si potrebbe aggiungere *fuit*. I testi di *Lb* (*Reversus custos invenit illum pendentem in patibulo ablatum. Reversusque est multum tristis propter mandatum regis, quia si eum perderet debetur solus suspendi*) ed *Lw* (*Reversus custos invenit illum pendentem in patibulo ablatum. Reversusque est multum tristis propter mandatum regis, quia si eum perderet debetur solus suspendi*) sono variamente deteriori.

234. *sibi [94r] si promittis*.

237-239. Il § 238 è unicamente in *C*: «E disse: “Questi è quegli ch'era inpicato”».

237. *tortorium*: una fune ritorta (ottenuta dal taglio di un ramo verde).

- *maritum condam*: il *quondam* marito, il defunto marito.
- *descenditque mulier de furcis*: *Lb* aggiunge: *Custos vero adhuc erat tristis et ipsa ab eo querebat: “Quare tristaris?”*: in questo modo, almeno nelle intenzioni, lega meglio il § 237 al § 239, nel quale il *custos* fa notare un altro dettaglio dell'impiccato.

lier de furcis. ²³⁹ **Dixit** custos: “Ille suspensus habebat quandam percussionem in capite, iste vero non habet; propterea posset recognosci”. Dixit mulier ei: “Ascende furcas cum ense et facias ei percussionem”. Dixit custos: “Non faciam”. ²⁴⁰ Dixit mulier: “Da michi ensem”. Deditque et ipsa ascendit percussitque maritum suum cum ense et descendit. ²⁴¹ **Dixit** etiam custos: “Ille suspensus non habebat dentes duos anteriores; iste vero habet”. ²⁴² Dixit mulier: “Accipe lapidem et ascendas furcas et evelle ei duos dentes”. Dixit custos: “Non faciam”. ²⁴³ Illa vero, accepto lapide, *ascendit et eruebat*. ²⁴⁴ **Dixit** mulier ei: “Accipias me in uxorem”. “Certe” dixit ille, “non faciam, quia tu fecisti hoc de marito tuo, quem tantum diligebas; peius de me faceres”. ²⁴⁵ **Modo** videte, domine Imperator, qualia sunt opera mulieris. Non ergo deberetis adhibere fidem dictis uxoris vestre. ²⁴⁶ **Audiens** hoc Imperator iussit sententiam mortis filii sui revocari.

Uxor Imperatoris

Rediens autem sero Imperator ad uxorem suam, invenit eam tristem ut superius est expressum. ²⁴⁷ **Dixit**que sibi uxor: «Tibi eveniet quod accidit cuidam Imperatori Romano, qui fuit deceptus a tribus fratribus». «Et quomodo?» Imperator dixit. ²⁴⁸ **Dixit** illa: «**Rome**

239. *Percussionem*: il segno lasciato da una botta violenta o da una ferita profonda.

• *propterea*: ragion per cui.

243. *ascendit et eruebat*: lezione di *Lw*, poiziore rispetto a *fecit postea* di *Ll*. Non ricevibile la variante di *Lb*, che tuttavia è interessante: *Illa vero accepit lapidem et excussit omnes. Dixitque tercio custos: “Ille suspensus erat calvus, sed iste non habet calvicem”. Dixit mulier: “Ascende furcam et extrabe sibi cernes anteriores et apparebit quasi calvus”. Dixitque custos: “Non faciam”. Illa vero ascendit et fecit similiter*. Si noti da un lato la maggiore ferocia gratuita di quell'*excussit omnes*, riferito ai denti; e poi la parola *cernes*, da confrontare con l'italiano *cernecchia*, ciuffo di capelli.

244. *peius de me faceres*: *Lw* legge: *peius michi faceres, si casus se offerret*. *Illa confusa reces-sit, talia suo dilecto marito facere non formidans*. Si sente un'eco di testi come *A*: «Quando la dama udí quella parola, ella fu sí abbaita ch'ella non sapeva che dire né che fare né che rispondere» o come *V*: «E quando la donna intese questo, rimase con grande vergongnia e con grande dolore». Ma si tratta di coincidenza parziale o di contaminazione?

247. *Uxor Imperatoris* [94v] *Rediens*. • Cf. nota al § 212. E si veda *C*: «E tornò la sera a la mogli'e trovolla molto trista sí come l'altre fiate».

antiquitus erat quedam statua erea, tenens arcum tensum in manibus cum sagitta, ²⁵⁰ habens scriptum in fronte: “Qui me percuterit, ego *dabo* ei”. Et ex opposito illius statue erat ignis et semper ardebat sine lignis, qui multum erat utilis Romanis pauperibus, maxime in yeme. ²⁵¹ Venit quidam presbiter superbus et percussit statuam. Et statim statua emisit sagittam quam tenebat in arcu et percussit ignem predictum et statim ignis extinctus est. ²⁵² Item erat aliud mirabile Rome. Nam erat ibi quoddam speculum magnum satis, in quo quidem videbatur quando-cumque aliqua provincia volebat se rebellare Romanis *statimque incipiebat parere insidias contra Romanos*. Imperator Romanus faciebat speculum intueri et statim sedicionis provincie vel civitatis commotas apparebant. ²⁵³ Rex vero Scilie quia multum odiebat Romanos nec propter istud

XII. VERGILIUS (249-264)

249. In *L* *statua erea* (di rame, ma anche di bronzo); la *r* sembra corretta su altra lettera (*n?*), in *Lb Lw* *statua enea* (di bronzo).

250. Difficile scegliere fra *do* (*L*) e *dabo ei* (*Lb Lw*); *C* conforta il futuro («io ferirò lui»), *M* il presente («io dago»). • *ex opposito*: lezione di *Lb*, visto che *L* legge un *expositio* poco convincente (si direbbe uno svarione che comunque avvalora la *ex*) ed *Lw* solo *opposito*.

251. *superbus*: lezione di *L*, mentre *Lb Lw* hanno concordemente *improbis*. *C* ha «pazzo» ed *M* «mato». *Afr* scrive: «En ceste vile si ot. i. clerc de Lonbardie, qui estoit as escolles, si estoit gentieus hons et riches, et il vint veoir ce feu» (Coco 2016: 83). Questo il testo di *A* (Bianchi: 107-8): «Onde allotta in questa terra era uno cherico di Lonbardia che stava alla scuola e era gentile huomo, e venne a vedere questo fuoco». In *V* (Bianchi: 187) si parla di «un cherico lonbardo» che «era molto savio»; in *S* (Bozzoli 1999: 91) di «uno romano scolar che era chierico». Superbia e follia, dunque, sembrano tipici del ramo italico antico, mentre gli altri testi sono piuttosto diversi, ma coerenti fra di loro.

252. *magnum*: manca in *Lw*: Mussafia integra *mirabile*, ma forse anche nell'antigrafo del viennese c'era *magnum*. • *statimque incipiebat parere insidias contra Romanos*: la frase manca in *Lb Lw*, ma anche in *C* e in *M*, il che ci induce a non essere completamente sicuri della sua originalità. Il passo, inoltre, presenta qualche difficoltà. Se significasse: «e subito cominciavano ad apparire le insidie contro i Romani» (si veda, in fin di comma, il verbo *apparebant*), bisognerebbe forse pensare a un singolare *incipiebat* spiegabile come influenza di un tipico tratto morfologico veneto (il singolare per il plurale nella coniugazione dei verbi); e d'altra parte l'accusativo *commotas* fungerebbe da soggetto in frase non infinitiva; ma forse si tratta di puro errore morfologico per *commotus*, nominativo plurale della IV decl. (*commotas* anche alla fine del comma). In alternativa si potrebbe pensare a un banale trascorso di penna per cui *parere* starebbe al posto del genuino *parare*, cioè «e subito [quella provincia] cominciava a preparare insidie contro i Romani».

speculum poterat ipsos offendere, quia antequam Rex vel alius posset se munire, Imperator Romanus mittebat milites suos contra rebelles (de quo dictus Rex Scilie nimium condolebat), ²⁵⁴ cogitans qualiter posset destruere aut furari facere, accesserunt autem ad ipsum Regem Scilie tres fratres dicentes ei: “Domine, quid vultis nobis dare, et nos trademus vobis speculum illud?” ²⁵⁵ Dixit Rex: “Dabo vobis quicquid petetis quod ego dare possim”, polliciens eis auri maximam quantitatem. ²⁵⁶ Dixeruntque Regi: “Date nobis tria barilia plena auro”. Deditque ipsis, qui, portantes barilia plena auro, iverunt Romam. Et illa barilia asconderunt extra Romam non multum a longe, unum in una parte, alia duo insimul in alia parte et bene consideraverunt locum ubi asconderunt. ²⁵⁷ Iveruntque ad Imperatorem Romanum petentes quod ei soli loqui volebant. Iussitque imperator ad se venire, qui dixerunt: “Domine, nos sompniavimus invenire aurum; et vera sunt sompnia nostra”. Imperator, quia multum querebat aurum, eos benigne suscepit. Dixitque eis Imperator: “Unus ex vobis sompniat hac nocte”. Dixerunt sibi: “Libenter”. Eis autem mane venientibus, dixit Imperator: “Sompniastis aliquid?” ²⁵⁸ Respondit unus: “Domine, ego sompniavi invenire unum barile plenum auro. Detis michi homines qui veniant mecum”. Deditque Imperator. Qui euntes, dicebat qui se asseruit sompniasse: “Ducite me ad tales partes”, simulans se nescire quo deberet ire. Et iste videbatur coniurare et mensurare terram, donec pervenit ad locum ubi sepelliverant illud barile plenum auro, et videbatur ibi coniurationes facere; fecitque ibi fodi et invenit ibi barile cum auro. ²⁵⁹ Reversique ad Impera-

253-4. *Rex vero Scilie... cogitans qualiter... accesserunt autem ad ipsum Regem Scilie tres fratres...*: forte anacoluto.

256. *a longe*: forse per influenza dell'italiano “da lontano”. *Lb* ed *Lw* hanno solo un piú corretto *longe*. • *consideraverunt*: presero nota.

257. *aurum* [95r] *eos*.

258. *Qui euntes*: ennesimo participio presente assoluto, che crea un anacoluto. • *coniurare*: pronunziare formule magiche.

259. Comma traballante in tutti e tre i mss., probabilmente per le strutture assolute e magari anche per caduta di qualche parola qua e là, soprattutto nel passaggio che in *L* suona: *Rex multum gavisus et accedentes per similem cautellam et modum ad locum ubi sepeliverant alia duo barilia plena auro inveneruntque ut supra*. Ma le lezioni degli altri due mss. mi sembrano peggiori; *Lb*: *Rex iterum gavisus est et ad locum accedens per consimilem cautellam et illud invenit*; *Lw*: *Rex gavisus mittens iterum nuntios cum illo ad locum ubi duo barilia in-*

torem cum gaudio, ipse Imperator plurimum exultavit. **Dixit** alio sero Imperator eis: “Quis vestrum sompniabit hac nocte?” Et unus ex his dixit: “Ego”. Venientes autem mane ad Imperatorem, dixerunt ei: “Iste sompniavit invenire duplum de auro quantum invenit ille alius”. Rex multum gavisus et accedentes per similem cautellam et modum ad locum ubi sepeliverant alia duo barilia plena auro inveneruntque ut supra. Reversique ad Imperatorem cum gaudio Imperator eos plurimum diligebat.²⁶⁰ Sequenti autem sero dixit Imperator eis: “Quis vestrum sompniabit hac nocte?” Dixit tercius: “Ego”. Venientes autem mane ad Imperatorem, dixerunt ei: “Iste tercius sompniavit invenire inmensam auri copiam”.²⁶¹ Dixit Imperator: “Ego veniam visurus”. Cumque fecissent se duci prope locum ubi erat speculum supradictum, per multas coniurationes quas facere videbantur, ad locum ubi erat speculum pervenerunt, dicentes eis quos secum duxerunt: “Fodite hic”.²⁶² **Dixitque** Imperator: “Cavete pro speculo”. Dixeruntque: “Domine, nos ita faciemus quod aurum habebimus et speculo non nocebit et ideo nos volumus fodere”. **Dixitque** Imperator: “Si potest ita fieri, fodite, alia non, quia nolem pro toto auro mundi quod istud speculum destrueretur.” Illi autem circa speculum undique fodere incohantes, paulatim fere totum speculum efoderunt et steterunt ad hoc usque prope noctem.²⁶³ **Dixeruntque** Imperatori: “Cras accipiemus aurum”. Qui credidit eis.²⁶⁴ Surgentes autem illi tres fratres de nocte, speculum subtraxerunt, ipsum ad regem Scilie afferentes. Et sic subtiliter Imperatorem Romanorum deciperunt.²⁶⁵ Sic sagaciter, domine Imperator, ipsi philosophi tui cum eorum dulcibus verbis te decipient». ²⁶⁶ **Audiens** autem Imperator, iussit mane filium suum ad suspendium duci.

venerunt. • *alio sero*: la sera seguente. • *ille alius*: quell’altro, il primo fratello (italianismo). • *plurimum diligebat*: li aveva molto cari.

261. *prope locum ubi*: dopo queste parole *Lw* omette *erat speculum supradictum, per multas coniurationes quas facere videbantur, ad locum ubi* per *saut du même au même*. Mussafia non nota.

263. *eis*: in *L* sembra più un *et* biffato; *credidit eis* si legge in *Lb*, mentre *Lw* ha: *credidit verbis eorum*.

263-264. *eis* [95v] *surgentes*.

264. *subtiliter*: astutamente.

265. *sagaciter*: con malizia. • *cum eorum dulcibus verbis*: complemento “di mezzo”, preceduto da *cum*.

Septimus philosophus

²⁶⁷ **V**eniens autem mane septimus philosophus Imperatorem salutavit, qui obprobriose respondens eidem dixit: «Sic bene docuistis filium meum? Certe ego occidam hodie eum et vita vestra parum erit post suam». ²⁶⁸ **D**ixitque ei philosophus: «Domine, quid est hoc, quod ad petitionem cuiusdam mulieris inique facitis occidi filium vestrum? Non faciatis hodie eum occidi et dicam vobis quid accidit cuidam pro uxore sua». ²⁶⁹ **Q**ui promisit et eodem modo fecerunt, quamvis in omnibus non dixerim omnes philosophi supradicti. ²⁷⁰ **D**ixitque philosophus: «Quidam habebat quandam uxorem, que adulterium cum quodam iuvene commitebat. Qui iuvenis veniens quodam sero ad uxorem dicti hominis, ut insimul proposuerant, ostium eius tetigit; mulier autem, senciens amasium, causam asumpsit surgendi propter expellendum pondus superfluum naturale, aperiensque ostium exivit ad amasium. ²⁷¹ Maritus eius, hoc cognoscens, surrexit et ostium clausit, ita quod uxor sua foris remansit. Erat autem consuetudo in civitate illa quod si aliquis vel aliqua reperiebatur extra domum a custodibus terre post sonum ter-

267. *obprobriose*: è lezione di *LL*, mentre *Lb* ha *indignatissime* ed *Lw* legge *manivole* corretto da Mussafia in *malivole*. In verità *Lw* era stato l'unico ad aggiungere prima *benivole* al verbo *salutavit* (soggetto il settimo filosofo), quindi si spiega facilmente l'ulteriore innovazione dell'avverbio *malivole*, per creare un contrasto che non pare originale. *C*: «Vene la mattina lo setimo filosofo a l'imperatore e salutolo, il quale vilanamente li rispose»; *M* non fa neppur cenno al saluto del filosofo e alla risposta piccata dell'Imperatore «La sequente mattina vene lo vij° philosopho e disse». • *et vita vestra parum erit post suam*: i mss. latini sono concordi; il passo è interpretato da *C* come «e la vostra vi serà poco cara» (*M*, come s'è detto, omette); forse *L* intende: e la vostra vita durerà poco tempo dopo la sua, ovvero morirete poco dopo.

269. Seguo il testo di *LL*, mentre gli altri due mss. si limitano a: *Dixit Imperator* (o *Imperator dixit*): «*Quid?*». Non è la prima volta che il londinese (e non solo lui) introduce riferimenti accorciati alle sequenze ripetitive; vd. per es. §§ 123 e 212. E *C* appoggia, sia pur non alla lettera, il testo di *Lb*: «E quegli indugiò sí come avea fatto agli altri», mentre *M* riflette la lezione di *Lb Lw*: «Disse lo imperador: "In che modo?"». In *omnibus* vale 'in tutti gli altri casi'.

XIII. PUTEUS (270-275)

270. *ut insimul proposuerant, ostium eius tetigit*: vuol dire che l'amico bussa alla porta di casa della donna in un modo convenuto per farsi riconoscere; in *Lw*: *cum signis sibi consuetis*.

cium campane fustigabatur per totam illam civitatem; unde maritus cogitavit eam fustigari facere.²⁷² Illa autem veniens ad ostium et se de predicto excusans crimine, ut sibi ostium aperiret maritum suum suppliciter exorabat. Ille autem aperire ei nolebat, quia viderat eam adulterantem, unde volebat eam penitus facere fustigari.²⁷³ Ante vero domum illam erat puteus habens bucam fabricatam super terram, sicut multi putei habere consueverunt. Posuitque mulier supra muro buche putei quendam magnum lapidem et ivit ad maritum dicens ei: “Si non vis michi aperire, proiciam me in puteo antequam velim fustigacionis obprobrium substinere”.²⁷⁴ Dixitque maritus ei: “Utinam iam esses suffocata!” Iens autem illa ad puteum, illum lapidem magnum quem posuerat in muro putei in puteo proiecit, ita quod fecit magnum sonum et illico

271. *hoc* [96r] *cognoscens*. • *hoc cognoscens*: accorgendosi della manovra della moglie; C: «Lo marito si 'corse di ciò» M: «El marito, sentando questo». • *terre*: sinonimo di *civitas* (come 5, l'italiano *terra*) e qui usato per *variatio*. • *fustigabatur*: in Lw *fustigari debet*, emendato da Mussafia in *f. deberet*. • *cogitavit eam fustigari facere*: il Lb *cogitabat ipsam fustigari facere*, in Lw *cupivit eam fustigare*, corretto da Mussafia in *c. e. fustigari*.

273. *mulier supra muro*: Lw aggiunge un *se* tra *mulier* e *supra*, già eliminato da Mussafia.

274. *et illico ab alia parte putei se abscondit*: Per commentare le difficoltà logiche del passo riproduco la mia nota, ancora inedita, a C: *e quella s'ascose da l'altra parte del pozzo*: questa sequenza è alquanto difettosa nella logica del racconto. Infatti si dice che la donna si nasconde dall'altra parte del pozzo, direi rispetto a quella che si vede dalla casa. Se il marito va verso il pozzo, per vedere che fine ha fatto la moglie, come fa questa a sgattaiolare da dietro il pozzo e a rientrare a casa di nascosto (§ 275, *pianamente* [lat. *plane*])? Ma anche senza il dettaglio del “pianamente”, la scena funziona male, perché in questo caso la donna dovrebbe correre, evitando il marito, come un giocatore di football americano. Si dovrebbe pensare a una scena che ricorda qualche film di Charlot: il marito arriva alla spalletta del pozzo contraria a quella dove è nascosta la moglie e non la vede, guarda nel pozzo e continua a non vederla, allora, subodorando l'inganno, capisce che la moglie è dall'altra parte, aggira il pozzo per acciuffarla, ma quella sgattaiola dal nascondiglio e parte in corsa verso la porta di casa, senza dover evitare il marito, che a questo punto si trova dietro di lei. Purtroppo il testo non dice nulla di tutto questo. La difficoltà è in tutti i tre testi del ramo italico antico: L: *illico ab alia parte putei se abscondit*; M: «e ascondesse drio el muro del pozzo»; quindi risale al capostipite. Probabilmente rendendosi conto di questa stranezza, Boccaccio (VII 4, novella di Tofano e di monna Ghita), fa nascondere Ghita accanto alla porta: «La donna, che presso all'uscio della sua casa nascosa s'era, come vide correre al pozzo, così ricoverò in casa ecc.».

ab alia parte putei se abscondit. ²⁷⁵ **M**aritus autem, ei credens quod ipsa in puteo se deiecisset, ad pietatem conversus, surrexit et apperrens ostium domus ivit ad puteum si forte posset audire uxorem suam in puteo vel videre, quia luna lucebat. Surrexit uxor ab alia parte putei et plane domum intravit clausitque ostium; et convocatis cum rumore vicinis dicebat uxor eius: “Videte in qua hora revertitur ad me iste adulter maritus meus!” Interim autem uxore non aperiente marito, venerunt officiales curie maritumque ceperunt et ipsum mane fecerunt per civitatem undique fustigari. ²⁷⁶ **U**nde videte, domine Imperator, qualia sunt opera mulierum. Non exaudiat verba fallacia uxoris vestre». ²⁷⁷ **A**udiens autem hoc, Imperator iussit filium suum a mortis sententia relaxari.

Filius Imperatoris

²⁷⁸ **O**ctava vero die filius Imperatoris locutus est custodibus suis dicens eis: «Ego vellem loqui domino Imperatori patri meo». Custodes autem, gavisimè ex eo quod dictus iuvenis post adventum suum nondum locutus fuerat, cum festinantia ad Imperatorem accesserunt, dicentes ei: «Domine, filius vester dixit nobis quod vobis loqui volebat». ²⁷⁹ **I**mperator exultans iussit eum ad se venire. Qui eum humili-

275. Molto abile il gioco linguistico che descrive le azioni fra marito e moglie. Il primo *surrexit et aperiens...ivit*, la seconda *surrexit... intravit clausitque*, con un parallelismo e un piccolo chiasmo, e con due lessemi enantiosemantici (*aperire~claudere*) fra due uguali (*surgere*) o per lo meno non contrari (*ire, intrare*), che indica la svolta narrativa. *Lb* perde questa tessitura, omettendo il secondo *surrexit* a beneficio di un *ivitque* che ripete l'*ivitque* del marito e si accumula con l'*intravit* successivo.

277. Dopo *relaxari* *Lw* aggiunge: *et ad uxorem rediens, indignationem sibi aliqualem plus solito ostendens, uxor multo plus ei indignans nullum ei dixit proverbium nec subversionibus ut prius ei aliquo modo fuerat adulata*. Questa frase ha tutta l'aria d'essere un'interpolazione del viennese, che non trova riscontro negli altri testi. Forse il responsabile di *Lw* ha voluto enfatizzare l'ultimo intervento narrato della donna, visto che questa non avrà più occasione di raccontare una storia. • *Relaxari* [96v] *Filius*.

279. *ellevato caputeo*: cf. *M*: «se levò el capuzo». • *manibus cancellatis*: emendo la lezione di *Ll* (*congelatis*) con quella di *Lb Lw*: quella del ms. londinese non mi pare dar senso ('con le mani congelate, irrigidite'), l'altra significa 'con le mani giunte' (con le dita intrecciate, in gesto di preghiera). Si veda *M*: «con le man zonte». • *vacilabat*: in *Ll* *vacilabit*, ma il futuro è da escludere. Emendo nell'imperfetto, tempo usato anche da *Lb*: *inclinabat* ed *Lw*: *decernebat*. Inoltre al § 280 il figlio usa di nuovo l'imperfetto: *eve-*

ter et reverenter salutans ellevato caputeo, flexis genibus et manibus cancellatis dixit: «Domine Imperator pater mi, audite me. Mirum est quomodo tanti hominis sapiencia ad petitionem cuiusdam nequissime mulieris vacilabat ad *perdendum* me dilectissimum filium vestrum.²⁸⁰ Sed vobis eveniebat quod accidit cuidam homini, qui propter invidiam, quia filius suus debebat plus eo nimium sublevare, proiecit eum in mare». Dixit Imperator: «Dic, fili mi: qualiter fuit?» Dixit iuvenis: «Libenter. Quidam mercator habebat quendam filium valde sapientem in scientiis et *moribus*. Volens autem mercator cum suis mercimoniis transfretare, duxit secum predictum filium suum; et cum per mare multo tempore navigassent,²⁸¹ demum ad quendam insulam pervenerunt. Ante tamen quam ad insulam applicassent, venerunt due aves et se in navis arbore posuerunt et cantabant dulciter.²⁸² Dixitque mercator filio suo: “Ego audivi quod quidam litterati sunt qui intelligunt illud quod aves cantant.” Dixit filius patri: “Nonne intelligis id quod dicunt?” Pater respondit: “Non.” Respondit filius: “Aves dicunt quod ego adhuc tantum

niebat. • *perdendum*: lezione di *L* *Lw*, mentre *L* ha uno scorretto *periendum*, che forse potrebbe stare per *pereundum*, ma col valore attivo di *perdendum*.

XIV. VATICINIUM (280-308)

280. *eveniebat*: cf. D’Agostino 2022: 262. • *debebat*: cf. *ibi*. 262-3. • *sapientem in scientiis et moribus*: *Lb*: *sapientem et moribus instructum*; *Lw*: *sapientem et moribus subtiliter imbutum*. Ho il sospetto che a *L* manchi qualcosa d’equivalente a *instructum* o a *imbutum*.

281. *applicassent*: approdassero. • *dulciter*: lezione di *Lw*, confortata dal *suaviter* di *Lb* e dal «dolzemente» di *M*; inoltre al posto di *dulciter* *L* ha *in hys*, che non corrisponde al singolare *arbore* (se mai doveva essere *in hac*), il che corrobora l’idea che il londinese sia caduto in errore.

282-300. Mancando della testimonianza di *L*, per la perdita di una carta (come nel caso dei §§ 157-178), il testo di questi commi (dopo *Dixitque* del § 282 e prima di *Et ille iuvenis* del § 300) è molto più incerto.

282. *filio suo*: lezione di *Lb*, che *Lw* omette, ma corrisponde a *C*: «al figliuolo» e a *M*: «al fiolo». • *litterati*: *Lw* premette *ita*, senza corrispondenza in *C M*. • *qui intellegunt*: lezione di *Lb*; *Lw* legge *quod intellegunt*, consecutiva collegata al dubbio *ita* di prima. Cf. *C*: «gli è d’uomini literati che intendono certi uceli» ed *M*: «el sono alcuni literati homini che intendono quello che le osele dicono». • *id quod dicunt*: lezione di *Lb*, d’accordo con *C*: «ciò che dicono» e con *M*: «zo che dicono», mentre *Lw* ha solo *illud*. • *Pater*: lezione di *Lw*; cf. *M*: «el padre»; *Lb*: *mercator*; *C* omette. Preferibile *Pater* in corrispondenza col successivo *filius*. • *Respondit filius*: lezione di *Lb*; cf. *C*: «Dise lo figliuolo» ed *M*: «Disse el fiolo»; *Lw* omette.

magnificabor in mundo quod habebis pro grato quod aquam manibus meis poteris ministrare et mater mea tobaliā tenebit.”²⁸³ Pater autem, invidia, motus dixit: “Non videbis illam diem”, et ipsum ad mare proiecit et abiit, credens ipsum suffocatum.²⁸⁴ Ut autem Deo placuit, mare proiecit eum in quandam insulam illesum stetitque ibidem duobus diebus et non comedit. Intellexit tamen aves sibi dicentes: “Ne timeas, quia cito auxiliabitur tibi.”²⁸⁵ Tertia vero die quaedam navis apparuit. Ille autem iuvenis auxilium implorabat et patronus navis erat misericors et dives valde, applicuit et eum in navem collegit.²⁸⁶ Et cum patronus navis ipsum de condicione sua interrogare cepisset, iuvenis dixit: “Pro Deo, ante omnia date mihi comedere; iam enim tertia dies est quod nec comedi nec bibi.” Et dederunt sibi. Eo igitur refecto, suam conditionem eis per ordinem enarravit.²⁸⁷ Patronus autem navis, quia ex uxore sua filium habere non poterat, ipsum pro filio adoptivo recepit cogitavitque quod iste iuvenis autem erat pulcherrimus et virtuosus et tam bene domino serviebat quod eum multum diligere incepit.²⁸⁸ Dixit autem pa-

283. *Pater autem invidia motus*: lezione di *Lb*, corrispondente a *C* («Lo padre moso fue ad invidia») e ad *M* («lo padre pieno de invidia»), mentre *Lw* legge: *Pater ex hoc indignatione motus*. • *dixit*: *Lw* aggiunge *indigner*, zeppa senza riscontro.

284. *Ut autem Deo placuit mare proiecit eum*: *Ut* è frutto di congettura (probabilmente il *Dicunt* di *Lb* cela appunto *Ut*), per il resto seguo *Lb*. Si vedano le varianti: *Dicunt autem Deo placuit mare proiecit eum Lb* *Procelle autem maris proiecerunt ipsum Lw*; inoltre *C*: «Come piacque a Dio lo mare lo gitò» ed *M*: «Advene che per disposizione divina lo mare lo butò».

285. *auxilium implorabat*: qui *Lb* ha un discorso diretto (*clamabat*: “*Faciatur opus meum!*”) senza riscontro negli altri testi.

286. *Et cum patronus navis ipsum de condicione sua interrogare cepisset*: lezione di *Lb*, meglio sostenuta da *C* («E lo patrone lo cominciò a dimandare di sua ventura»), di quanto non lo sia quella di *Lw*: *Cum autem idem iuvenis ab eo patrono de sua conditione interrogatus fuisset*. In *M*: «E perché esso iera afamato, prima li dete da manzar e poi lo domandò de la condicione soa; lo qual li narò tuto el fato che li era intravenuto».

287. *ipsum pro filio adoptivo recepit cogitavitque quod iste iuvenis autem erat pulcherrimus et virtuosus*: lezione di *Lb*, meglio sostenuta da *C* («pensò d’avere e di volere costui per suo figliuolo adotivo e perché era molto belo»), di quanto non lo sia quella di *Lw*: *ipsum filium adoptavit. Iuvenis vero erat pulcher et virtuosus*. In *M*: «E perché lo predicto non havea possuto aver fioli de la sua dona, lo tolse per suo fiolo».

288. *Dixit autem... vis facere?*: lezione di *Lb*, meglio sostenuta da *C* («Dise questo signore al giovene: “Posia che seremo a tera, che ha’ tue imaginato di fare?”»), di quanto non lo sia quella di *Lw*: *Patronus inter alia dixit iuveni: “Cum erimus in terra nostra”*

tronus: “Postquam fuerimus in terra, quid vis facere?” Respondit iuvenis: “Domine, quidquid vobis placuerit; vos enim liberastis me de morte; ego ero perpetuus servus vester.”²⁸⁹ Et tunc cepit eum in filium, ducens eum in domum uxoris suae, et conditionem dicti iuvenis ei per ordinem enarravit. Et tunc et uxor sua accepit eum in filium suum. Ipse autem multum blande se habuit erga ipsos, in tanto quod valde diligebatur ab ipsis.²⁹⁰ Contigit autem illo tempore quod rex illius civitatis ubi residebat ille patronus, quandoque exhibat civitatem illam seu extra portam sui castris, statim tres corvi ponebant se in caput eius et ibidem rumorem magnum faciebant.²⁹¹ Et cum hoc rex multo tempore pertulisset, reputabat sibi illud pro magno infortunio, quod forte Deus illud permetteret ratione suorum peccatorum habebatque magnam infamiam et ruborem.²⁹² Tandem fecit banniri per totam suam terram et regnum quod omnes sapientes regni sui convenirent certo die ad eum, et si quis ex his omnibus esset, qui sibi daret remedium in eiusdem facti declarationem, eidem daret indubitanter filiam suam unicam cum medietate regni sui, cuiuscumque foret conditionis.²⁹³ Congregatisque universis, inter eos etiam fuit vocatus patronus supradictus, et iuvenis instanter petivit ut eum duceret secum. Et patronus, licet invitatus, tandem precibus suis victus, ipsum secum sumpsit.²⁹⁴ Surgens autem rex coram omnibus eis causam suae vocationis expressit nec inventus erat qui consilium posset dare.²⁹⁵ Dixitque iuvenis domino suo: “Ego volo surgere et Regi

quid facere vellet. In *M*: E disse el zovene: “Voi me aveti liberato da morte, e io voi sempre star con voi a servirve”».

289. *dicti*: Mussafia legge *praedicti*. • *uxor sua accepit eum in filium suum*: lezione di *Lb*, meglio sostenuta da *M* («da qual ancora lo tolse per fiolo»), di quanto non lo sia quella di *Lw*: *uxor ipsum in filium adoptavit*. In *C*: «la quale molto ne fue contenta e teníanolò per suo figliuolo».

290. *Contigit autem illo tempore*: lezione di *Lb* preferibile a quella di *Lw* (*Interea contigit*) per l'accordo con *C*: «A quello tempo». • *statim tres corvi ponebant se in caput eius*: sempre *Lb*, meglio di *Lw*: *et statim venerunt tres corvi et posuerunt se supra caput regis*; cf. *C*: «tre corvi si gli poneano suso 'l capo» e inoltre qui il perfetto non è appropriato, perché occorre una forma verbale che indichi azione ripetitiva. • *faciebant*: ancora *Lb*, preferibile a *fecerunt* di *Lw* per il motivo sopradetto.

291. *ratione suorum peccatorum*: in ragione (a causa) dei suoi peccati.

292. *certo die ad eum et*: lezione di *Lb*, contro *Lw*: *coram ipso certo determinato ipsis significato*. Mussafia integra *die* dopo *determinato*, ma forse *die* (tràdito da *Lb*) può più semplicemente sostituire *determinato*. • *cuiuscumque*: *Lw* aggiunge *etiam*.

294. *vocationis*: convocazione.

respondere”. Patronus autem negavit, non credens quod iuvenis eidem quovis modo satisfacere posset. Hoc non obstante iuvenis surrexit et dixit regi: “Regi domine, *si ego dixero vobis*, dabitis michi filiam vestram in uxorem cum medietate regni vestri?” Et promisit Rex. ²⁹⁶ Tunc dixit iuvenis: “Dico vobis quod isti tres corvi sunt, quorum duo sunt masculi et una femina est, aliter corva. Et haec corva fuit uxor corvi senioris. Supervenit eidem tempus caristiae magnae et tunc corvus senex expulsiit eam et iuvenis corvus recollegit eam. ²⁹⁷ Sed dummodo fertile tempus factum est, ille antiquus corvus repetit uxorem suam a iuvene corvo. Corvus iuvenis allegat: “Tu expulisti eam tempore caristiae, imo perdidisti ius tuum. Ego vero collegi eam et tenebo eam tempore fertilitatis quia ubi est periculum ibi commodum postea collocetur”. ²⁹⁸ In hac ergo quaestione vos ut arbitrum et iudicem elegerunt, petentes ipsam sententiam dari diffinitivam; quo facto protinus recedent a vobis”. ²⁹⁹ Rex di-

295. *Dixitque iuvenis... responderet*: lezione di *Lb*, contro *Lw*: *Iuvenis autem hoc videns domino suo supplicavit quod permitteret ipsum regi super isto facto respondere*. Il discorso diretto è confermato da *C* («Lora dise lo giovane: “Voglio dare lo mio consiglio”») e da *M* («Disse el zovene: “Io li voio rispondere”»). • *Regi domine... Et promisit Rex*: altra lezione di *Lb*, più vicina a *C* («Meser lo Re, s'io dirò a voi perché questo v'adeviene, darete voi vostra figliuola con ciò ch'avete inpromeso?» Ed egli gl'il promise») di quanto non lo sia *Lw*: *Domine rex, habetisne ratum illud quod spondistis dicenti vobis factum rei?* Rex firmavit illud se procul dubio facturum. Sembra comunque mancare qualcosa dopo *dixero*, che corrisponda alle parole di *C* «perché questo d'adviene» (*M* è sensibilmente diverso).

296-7. In questi commi le varianti di *Lb* e di *Lw* sono entrambe in teoria accettabili, ma a volte sono preferibili le une o le altre, quando vanno più d'accordo con *M*, mentre *C* abbrevia considerevolmente. • *aliter corva*: lezione di *Lw*, che Mussafia omette.

297. *Corvus iuvenis allegat [...] postea collocetur*: lezione di *Lb* (ho corretto solo *duo* in *est periculum*, tratto da *Lw*), in questo caso più vicina a *M*: «'l zovene sí ge la deniega digando: “Tu la cazasti al tempo de la fame, onde per questo tu sei cazuto de la tua ragione. Ma io l'arcorsi al tempo de la caristia, per la qual cossa io la voio, perché ove è la fadiga die essere el guadagno», mentre *Lw* legge: *qui eam tempore sterili expulsiit a sene recollegit, et uterque allegat id quod sibi utile existit: antiquus primam desponsationem, iuvenis vero tempore sterili eius recollectionem, firmans illud tali ratione quod ubi est periculum ibi commodum collocetur*. In *C*: «Ora viene il vecchio e sí la dimanda al giovane, ed egli dice che non glila vuole rendere». • *ubi est periculum ibi commodum collocetur*: quasi un assioma capitalista *ante litteram* (l'elogio del rischio [*periculum*] imprenditoriale).

298. *recedent a vobis*: *Lw* aggiunge; *nec vos quovis modo de certo molestabunt*, parole che non hanno riscontro né in *C* («si partirano») né in *M* («se partirano») e sanno di aggiunta del vindobonense.

xit: “Do ergo sententiam quod corva sit iuvenis istius corvi, qui eam tempore caristie recollegit.” Quo dicto statim appellatione postposita corvus iuvenis cum corva sua discessit per unam partem, senex corvus per aliam.³⁰⁰ Et tunc rex iuxta promissum dedit filiam suam iuveni supradicto cum medietate sui regni et multa bona contulit patronus navis eo quod talem iuvenem in eius regnum adduxisset. Et ille iuvenis multa bona contulit condam domino suo exercitori navis.³⁰¹ Contigit autem quod Rex obiit et iste iuvenis factus est Rex.³⁰² Contigit etiam quod in terra unde erat pater istius iuvenis, qui modo est Rex, quem pater voluit suffocare, maxima caristia supervenit, propter quam pater et mater istius iuvenis regis coacti sunt exire terram et ad civitatem ubi erat Rex eorum filius pervenerunt.³⁰³ Equitans autem Rex quodam die per civitatem, obviavit patri et matri sue, recognoscens eos; misit autem Rex unum ex ministris suis post eos ut videret ubi hospitarentur.³⁰⁴ Qui vidit. Mane autem Rex fecit ad se magnam comitivam convocari et faciens se duci cum eis ad domum hospitis, fecit vocari patrem et matrem eius qui ibi erant hospitati, non tamen adhuc exprimens quod esset eorum filius; qui venerunt ad eum procidentes coram eo. Descendens autem Rex de equo dixit eis: “Ego volo isto mane comedere vobiscum”. Precepitque hospiti ut faceret optime preparari. Milites autem omnes de eo quod Rex faciebat nimium mirabantur.³⁰⁵ Cum autem venisset hora prandii, ecce quod rex venit ad eos, postulans quod aqua suis manibus prepararetur. Pater autem accipiens vas aque et procidens in terram et mater accipiens tobaliam,³⁰⁶ dixit Rex eis: “Sinite facere ministris

299. *appellatione postposita*: diremmo, modernizzando, ‘avendo rinunciato a ricorrere in appello’. • *per aliam*: come nel caso del § 298 e in corrispondenza con questo, *Lw* aggiunge: *nec rex per ipsos amplius erat molestatus*, parole che non si ritrovano in altri testi.

300. *tunc rex*: *Lw* aggiunge *iuxta promissum*, che manca agli altri testi. • Il testo di *LL* riprende con le parole *Et ille iuvenis multa bona*, alla c. 97r. • *exercitori navis*: armatore.

301. Il comma è presente solo in *LL*, ma trova corrispondenza in *C* («Adivene che questo re morí e questo giovene fue fato re») e, con qualche aggiunta, in *M* («E de lí a poco tempo el re morí e cussí per succession de la moier fu fato re»).

304. *Lw* abbrevia in modo drastico e disastroso: *Quo viso et experto, rex fecit magnum convivium ac magnam invitavit multitudinem ad dictum hospitium ubi mater et pater erant hospitati*.

• *ad domum hospitis*: alla locanda. • *procidentes*: inchinandosi, inginocchiandosi.

305. *ecce quod*: è l’italiano “ecco che”.

meis”. Rex autem posuit patrem in capite tabule et ipse sedit iuxta eum et tercio matrem, quarto alii milites Regis. Completo autem convivio, dixit Rex patri: “Quod est nomen tuum?” Et dixit ei pater. Demum matri: “Quod est nomen tuum?” Dixitque ei.³⁰⁷ Postea dixit patri: “Non cognoscis me?” At ille bene figurabat eum tamquam filium, sed quia proiecerat eum in mare, non credebat quod posset esse filius suus.³⁰⁸ Dixitque Rex patri suo: “Quod malum habes tu de honore meo? Scias quod ego sum filius tuus, quem in mare proiecisti; ego parco tibi, quia pater meus es. Deinde sis dominus mei et meorum bonorum”.³⁰⁹ Sic dico vobis, domine Imperator: quod malum est vobis *de bonitate et exaltatione mea*? Per me tu regeris et regnum tuum». Dixitque filius Imperatori patri suo: «Faciatis comburri uxorem vestram iniquam que tam magnum dispendium cogitavit, quia ipsa fuit occasio tanti mali et ego inculpabilis fui». ³¹⁰ Videns autem Imperator filium suum sic sapientem, iussit uxorem suam comburri; factumque est. ³¹¹ Causa autem fuit quare hic iuvenis in illis septem diebus non loquebatur, quia in stellam conspexerat quod, si fuisset locutus, non potuisset tunc mortis periculum evitare. Supercrevit autem sapientia sua super universum orbem et omnes homines ad sapientiam suam concurrebant. ³¹² Mortuo autem Imperatore patre suo, statim fuit in Romanorum Imperatorem sublevatus. Regnavitque diu propter sapientiam suam. Et philosophis septem qui eum instruxerunt contulit multa bona. Deo gratias. Amen.

³¹³ Explicit liber de septem philosophis cuiusdam Imperatoris Romani et ipsius scientifici et sapientissimi filii, et eiusdem Imperatoris nequissime secunde uxoris.
Deo gracias, Amen.

306. *in capite tabule*: a capotavola; *tabula per mensa*. • *tercio*: in terzo luogo. • *quarto*: in quarto luogo.

307. *bene figurabat eum tamquam filium*: lo riconosceva senz'altro come suo figlio.

309. *de bonitate et exaltatione mea*?: non escludo che *de bonitate* sia un'interpolazione che si può espungere. Queste le varianti delle altre redazioni: *Lb*: *quod malum est* [195b] *de promotione mea*?: *Lw*: *quod bene erit vobis de exaltatione mea*? (erronea); *C*: «Quale male v'adevene per l'onore mio?»; *M*: «Onde che male ha' tu del mio honore over che danno ne sequi tu?»; • *iniquam que* [97v] *tam magnum*. • *factumque est*: in *Ll* *factum quest*.

3. Apparato critico di *L*

Le caratteristiche della *varia lectio* di *L* sconsigliano la costituzione d'un apparato tradizionale, che, malgrado il numero esiguo dei mss., sarebbe lunghissimo e consultabile con una certa fatica. Occorrerebbe registrare tutte le minute differenze, che si ripetono in modo estenuante, del tipo: «Dixit *L*/Dixitque *Lb* Et dixit *Lw*», tutte le trasposizioni e le numerosissime altre varianti, più o meno importanti.

Per questa ragione ho scelto di segnalare di seguito soltanto i luoghi in cui mi sono allontanato dalla lezione di *L*/o perché ho accettato la variante di uno o di entrambi i restanti mss. *Lb* ed *Lw*, o perché ho congetturato (le giustificazioni si trovano nelle note al testo). Nelle parti in cui *L* è lacunoso, mi baso su un confronto fra gli altri due codici, segnalando in nota i casi più importanti da commentare. Invece nel libro dedicato a tutto il ramo italico antico si troverà anche la sinossi integrale dei tre testimoni, con qualche opportuna osservazione; collocarla in appendice a questo saggio avrebbe significato duplicare (almeno) la sua estensione. Mi auguro che questa scelta risulti accettabile e di particolare utilità per il lettore.

- | | |
|--|---|
| <p>4. proficiebat + in utroque <i>L</i>.</p> <p>5. contigit <i>Lb</i> <i>Lw</i> contigit <i>L</i>.</p> <p>6. se <i>Lb</i> <i>Lw</i> om. <i>L</i>. ~ suasit imperatori quod ipsum revocaret quia ipsum mirabiliter videre cupiebat <i>Lw</i> suadens imperatori marito suo ut eum reverti faceret quia ipsum videre mirabiliter cupiebat <i>Lb</i> om. <i>L</i>.</p> <p>11. multum <i>Lb</i> <i>Lw</i> om. <i>L</i>.</p> <p>13. meo <i>Lb</i> <i>Lw</i> nostro <i>L</i>.</p> <p>14. philosophi + qui <i>L</i>.</p> <p>18. amplectens em.] amplectens <i>L</i> amplexando <i>Lb</i> <i>Lw</i>.</p> <p>20. philosophi + admirantes etiam <i>L</i>.</p> <p>26. de camera <i>Lb</i> cameram <i>L</i> om. <i>Lw</i>.</p> <p>30. duceretur + Primus Philosophus ut I <i>L</i>. ¶ Richiamo rispetto alla c. 85v; dopo il cambio di carta, di nuovo <i>Primus philosophus</i>.</p> <p>46. diligebas <i>Lb</i> diligis <i>L</i>/<i>Lw</i>.</p> | <p>51. Nam si feceritis <i>Lw</i> si faciatis <i>Lb</i> Non faciatis <i>L</i>.</p> <p>55. elevaret <i>Lb</i> <i>Lw</i> euotet <i>L</i>.</p> <p>56. Invenit ipsam retortam et non rectam <i>Lw</i> Invenitque eam tortuosam totam et non rectam <i>Lb</i> om. <i>L</i>.</p> <p>61. Certe <i>Lb</i> <i>Lw</i> Et <i>L</i>.</p> <p>88. collegitque] colligitque <i>L</i> om. <i>Lb</i> et collegit <i>Lw</i>.</p> <p>91. contigit <i>Lb</i> <i>Lw</i> contigit <i>L</i>.</p> <p>100. obgratando <i>Lb</i> om. <i>L</i> lac. <i>Lw</i>.</p> <p>105. contigit <i>Lw</i> contigit <i>L</i>/<i>Lb</i>.</p> <p>106. factum est <i>Lb</i> <i>Lw</i> factum <i>L</i>.</p> <p>120. quia multum diligebat mulierem <i>Lw</i> quia multum diligebat eam <i>Lb</i> om. <i>L</i>.</p> <p>134. civitatem suam + et quamquam non prosit dicam tamen tibi. Quidam Rex non videbat extra civitatem suam <i>L</i>.</p> <p>155. dicens <i>Lb</i> dicensque <i>L</i> dixit <i>Lw</i>.</p> |
|--|---|

- 157-178. At ille... impleri visco *om. Ll.*
 ¶ Lacuna meccanica per perdita di una carta.
159. quicquid audiebat vel videbat *con.*
 quicquid videbat *Lb* omne quod audivit vel vidit *Lw*
160. vituperatis maritum vestrum *con.*
 vituperatur maritum suum *Lb* violatis thorum mariti vestri *Lw.*
162. in ostio *comb.* in porta *Lb* sub hostio *Lw.*
169. contigerant *Lw* fecerat *Lb.*
174. illi avaro *con.* parco *Lb* illev'o *Lw.*
178. cooperuitque *Lw Lw* tegitque *Ll.*
183. cognosci + huius *Ll.*
190. mane *Lb Lw om. Ll.*
197. cavavit] cavit *Ll* laboravit *Lb* fecit *Lw.*
199. fugere volens *em.* fugiens *Ll.* ¶ *Lb* ed *Lw* hanno testi diversi.
203. dominus *em.* domina *Ll.* ~ domini *em.* domine *Ll.* ¶ *Lb* omette; *Lw* non confrontabile.
216. expugnassent *Lw* expugnasset *Ll om. Lb.*
218. Tercia autem die *Lb* Modo in terna *Ll* Tercius vero magus cum recte tertia die *Lw.*
225. contigit *Lb Lw* contingit *Ll.*
243. ascendit et eruebat *Lw* fecit postea *Ll.* ¶ *Lb* non è confrontabile.
250. dabo *Lb Lw* do *Ll.* ~ ex opposito *Lb* expositio *Ll* opposito *Lw.*
260. venientes *con.* veniens *Ll Lb.* ¶ *Lw* non è confrontabile.
267. obprobiose *Ll* indignatissime *Lb* manivole *Lw.*
279. cancellatis *Lb Lw* congelatis *Ll.* ~ vacilabat] inclinabat *Lb* vacilabit *Ll* decernebat *Lw* ~ perdendum *Lb Lw* periendum *Ll.*
281. dulciter *Lw* suaviter *Lb* in hijs *Ll.*
- 282-300. mercator... adduxisset *om. Ll.* ¶ Lacuna meccanica per perdita di una carta.

Alfonso D'Agostino
 (Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ^(*)

LETTERATURA PRIMARIA

I. Edizioni citate delle versioni del ramo italico antico del *Lss* (*C*, *L*, *M*):

Cappelli = Antonio Cappelli, *Libro dei sette savi di Roma*, Bologna, Romagnoli, 1865 (rist. Bologna, Forni, 1968) [*C*].

Mussafia = Adolf Mussafia, *Beiträge zur Literatur der Sieben Weisen Meister*, in “Sitzungsber. d. Kaiserl. Akad. d. Wissenschaften”, Phil.-Hist. classe LVIII, Wien 1867: 37-118 [*L*, anche in estratto, edito nel 1868].

Roediger = *Libro de' sette savi di Roma*, ed. Franz Roediger, Firenze, Libreria Dante, 1883 [*M*].

Bianchi = Barbara Bianchi, «*Libro dei sette savi di Roma*» secondo la lezione dei mss. *Fi BML Gadd. 166*, *London BL Add. 27429*, *Mo BE a P 8 20*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, Anno Accademico 2014-2015 [*C* nonché *A* e *V*].

Lusiani = Caterina Lusiani, *Il «Libro dei sette savi di Roma». Studio e edizione critica della versione italiana M*, Tesi di laurea magistrale in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, Anno Accademico 2018-2019 [*M*].

II. Altri testi

A: vd. D'Ancona 1864 e Giannetti 2012 e Bianchi.

Afr.: vd. Coco 2016.

Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Giancarlo Alfano, Maurizio Fiorilla, Milano, Rizzoli, 2013.

Bozzoli 1999 = Chiara Bozzoli, «*Storia favolosa di Stefano*». Edizione critica di una versione italiana inedita del «*Libro dei sette savi*», in Alfonso D'Agostino (a c. di), *Carte Romanze II*, Milano, Cisalpino, 1999: 41-128.

Coco 2016 = Stefano Coco, *Il «Roman des sept sages»*. Edizione critica del gruppo *β/a* della redazione «*A*», Tesi dottorale, Università degli Studi di Parma, 2016.

^(*) Mi limito a quanto strettamente indispensabile per poter seguire questo saggio. Per una bibliografia meno ristretta si veda D'Agostino 2022 e, per riferimenti più ampi, mi permetto di rimandare al libro in preparazione. In questo contributo le edizioni di *C L M* sono citate col solo nome dei rispettivi editori.

- D'Ancona 1864 = Alessandro D'Ancona, *Il libro dei sette savi*, Pisa, Nistri, 1864 (rist. Bologna, Forni, 1980).
 Giannetti 2012 = *Libro dei Sette Savi di Roma (versione in prosa F)*, a c. di Andrea Giannetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 [A].
 Pietro il Venerabile, *De miraculis* (Bouthillier) = Pierre le Vénérable, *Livre des merveilles de Dieu. De miraculis*. Introduction, traduction et notes par Jean-Pierre Torrell, Denise Bouthillier, Fribourg, Éditions universitaires · Paris, Éditions du cerf, 1992.
S: vd. Bozzoli 1999.
 Varnhagen 1881 = Hermann Varnhagen, *Eine italienische Prosaversion der «Sieben Weisen Meister» nach einer Londoner Handschrift*, Berlin, Weidemann, 1881.

LETTERATURA SECONDARIA

- D'Agostino 2022 = Alfonso D'Agostino, *La tradizione del ramo italico antico del «Libro dei sette savi»*, «Carte Romanze» 10/1 (2002): 175-282.
 Gurioli 2017 = Elena Gurioli, *Liturgia ed esilio nella «Commedia»*, in Beatrice Alfonzetti et alii (a c. di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, ADI editore, 2017: 1-6.
 Murko 1890 = Mathias Murko, *Die Geschichte von den «Sieben Weisen» bei den Slaven*, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften» 1890: 1-138.
 Ward 1893 = H[arry] L[eigh] D[ouglas] Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, vol. 2, London, British Museum, 1893.

RIASSUNTO: Il saggio pubblica in edizione critica la redazione latina *L* del *Libro dei Sette Savi*, appartenente al ramo italico antico della leggenda, insieme con le versioni siglate *C* (settentrionale) ed *M* (veneziana). L'edizione si basa sui tre manoscritti conosciuti (un londinese, un viennese e un codice di Wrocław), mentre il testo precedente (Mussafia 1867) si limitava a trascrivere criticamente il testo di Vienna.

PAROLE CHIAVE: *Libro dei sette savi*, ramo italico antico, versione latina *L*, ecdotica.

ABSTRACT: The essay publishes a critical edition of the Latin *L* version of the *Book of the Seven Sages*, belonging to the ancient Italian branch of the legend,

together with the versions signed *C* (northern) and *M* (Venetian). The edition is based on the three known manuscripts (a Londoner, a Viennese and a Wrocław codex), while the previous text (Mussafia 1867) limited itself to a critical transcription of the Vienna text.

KEYWORDS: *Book of the Seven Sages*, ancient Italian tradition, Latin version *L*, textual philology.

S A G G I

FAUX-RACCORDS. DUE TESTIMONI TARDI DEL *GUIRON LE COURTOIS* E I LORO RACCORDI CICLICI

Nel presente articolo intendiamo presentare due strutture particolari del raccordo ciclico di *Guiron le Courtois*, ciascuna di esse tramandata da un testimone tardo e afferente alla “vulgata”, cioè alla versione più diffusa, soprattutto in Francia, dell’opera: il codice quattrocentesco Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.I.7-9 (sigla: T) e la stampa *Meliadus de Leonnoys* pubblicata a Parigi nel 1528 da Galliot du Pré (sigla: Gp).¹ Inizieremo con una breve presentazione del ciclo nella sua complessità, compresa la sua storia critica, e in particolare quella della famiglia della vulgata. Ci soffermeremo poi sui due testimoni indagati, di cui daremo qualche informazione storica e contenutistica generale, prima di interrogare le particolarità delle strutture cicliche di ciascuno e il modo in cui rimangono la zona dei testi di raccordo nel tentativo di saldarla meglio ai testi che la circondano; questa presentazione è corredata dall’edizione dei passi originali del ms. T superstiti nel manoscritto o ricavabili dagli appunti di Pio Rajna relativi ad esso,² mentre in appendice al presente articolo diamo la prima edizione critica di una sequenza di racconti originali della stampa Gp.

¹ Adottiamo nel presente articolo il sistema di sigle del Gruppo *Guiron*, reperibile online: <https://guiron.fefonlus.it/testimoni>. Nello specifico, nelle pagine seguenti saranno impiegate le sigle A1 (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 3325), 112 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 112), 338 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 338), 355 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 355) 356-357 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 356-357), 358-363 (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 358-363), 5243 (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises, 5243), O (Oxford, Bodleian Library, Douce 383), T (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.I.7-8-9).

² Consultabili presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (segnatura: fondo Rajna VI E V 72). Si farà d’ora in poi riferimento a questo documento, di cui forniamo in appendice una scheda descrittiva, con la dicitura *Carte Rajna*.

1. IL CICLO DI GUIRON E I SUOI RACCORDI

Il *Ciclo di Guiron le Courtois*, terzo ed ultimo dei grandi cicli arturiani in prosa in antico francese, è databile agli anni 1235-1240.³ L'insieme narra le vicende, le avventure e le prodezze dei cavalieri dei “tempi dei padri”, ossia della generazione che precede quella dei grandi protagonisti della letteratura arturiana (Lancillotto, Tristano, Perceval...) e che ha conosciuto sia il regno di Uterpendragon che quello del giovane Artù. Dopo aver riscontrato un ampio successo europeo nel tardo Medioevo e all'inizio del Rinascimento, il *Guiron le Courtois* pressoché scompare; bisognerà aspettare il 1966, con lo studio fondamentale di Roger Lathuillère,⁴ per vederlo tornare poco a poco fra i punti di interesse della critica letteraria e filologica, fino all'ultimo ventennio, in cui si sono moltiplicate le indagini sul materiale guironiano, giungendo alla prima edizione critica integrale dell'insieme.⁵ Ci proponiamo nei sottoparagrafi seguenti di tornare velocemente sulla storia critica del *Guiron*, sui suoi contenuti e sulla sua tradizione testuale, per soffermarci infine sulla famiglia a cui attingono entrambi i testimoni indagati nel presente contributo.

1.1. Dal romanzo al ciclo: elementi di storia critica

Dopo i periodi di fama e di scomparsa del *Ciclo di Guiron* che abbiamo appena evocati, fu merito di Pio Rajna (1876) di essersi interessato ad uno dei suoi testimoni – il manoscritto torinese di cui parleremo in questo articolo – durante le sue ricerche sulle fonti dell'Ariosto, in cui si accorse dell'importanza, dell'impatto, del materiale guironiano sulla scrittura del *Furioso*. La seconda metà del Novecento vede un rinnovo dell'interesse della critica per il *Guiron*, in particolare sotto l'impulsione di Lathuillère, il quale considera l'opera come un romanzo unico meglio rappresentato dal ms. 350.⁶

³ Il dato è stato commentato numerose volte; rinviamo a Morato 2018: 186-8.

⁴ Lathuillère 1966. Si farà da ora in poi riferimento a questo volume con l'abbreviazione *Analyse*, e ai paragrafi del riassunto con l'abbreviazione Lath.

⁵ L'edizione integrale è ancora in corso: vd. *Ciclo di Guiron* (Leonardi-Trachsler).

⁶ Lathuillère 1966: 97-122. Sul dettaglio della storia critica del *Ciclo di Guiron*, si rinvia all'introduzione di Leonardi-Trachsler 2018.

La sua interpretazione della struttura del *Guiron le Courtois* fu accolta e rimase indiscussa fino al 2008, quando furono discusse tre tesi di dottorato elaborate indipendentemente, poi pubblicate: quella di Sophie Albert (2010), di impostazione piuttosto antropologica; quella di Nicola Morato (2010), dedicata alle strutture del *Guiron* e alla sua tradizione manoscritta; infine quella di Barbara Wahlen (2010), dedicata alla prima metà del *Ciclo di Guiron* e in particolare ad un manoscritto fino a quel momento appartenente ad una collezione privata (l'attuale F). Sia Albert sia Morato individuano infatti nel racconto crepe e discrepanze a sostegno della loro ipotesi, ed evidenziano la presenza di una zona di saldatura, il “raccordo ciclico”, ossia una breve porzione di testo scritta apposta per cucire la prima parte del ciclo, il *Roman de Meliadus*, alla seconda, il *Roman de Guiron*.⁷ A queste due *branches* principali Morato ne aggiunge una terza, la cosiddetta *Suite Guiron*, testimoniata da soli due mss. (A1 e T)⁸ e dotata di una propria *Continuation* attestata in un solo testimone (il ms. 5243).

1.2. *Il racconto*

Non intendiamo presentare qui l'intero intreccio dei romanzi che compongono il *Ciclo di Guiron*: il lettore interessato potrà trovarne un riassunto nei volumi dell'edizione critica integrale appena menzionata.⁹ Ci basterà ricordare che il primo dei due romanzi principali del ciclo, il *Roman de Meliadus*, ha per protagonista il re e cavaliere Meliadus de Leonnois, padre

⁷ Elena Stefanelli ha poi emesso l'ipotesi, accolta dal Gruppo *Guiron*, di una serie di lacune materiali nell'archetipo delle forme cicliche del *Guiron le Courtois* che abbiano spinto la tradizione susseguente a creare nuovi racconti, tra cui una proprio all'altezza del raccordo ciclico: Stefanelli 2016, 2018, 2021; Stefanelli–Lecomte 2021. Sulla tradizione testuale dei raccordi ciclici, vd. Winand 2016, 2020a, 2020b.

⁸ A cui bisogna però aggiungere alcuni testimoni parziali o frammentari: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ash. 123; Mantova, Archivio di Stato, Cimeli 143ter; Modena, Archivio di Stato, Frammenti, busta 11a, fascicolo 1. Su questa *branche* del ciclo guironiano, vd. Dal Bianco 2021.

⁹ Per un riassunto in italiano dei contenuti dell'opera, si vedano le introduzioni ai volumi dell'edizione integrale: *Ciclo di Guiron* (Cadioli–Lecomte): 111-50; *Ciclo di Guiron* (Winand): 95-104; *Ciclo di Guiron* (Lagomarsini): 56-90; *Ciclo di Guiron* (Stefanelli): 88-128; *Ciclo di Guiron* (Veneziale): 71-91. Per un riassunto in francese del corpus guironiano, vd. Lathuillière 1966: 187-527.

del famoso Tristano. Di questo personaggio viene narrata parte della carriera cavalleresca, e in particolare la sua storia d'amore con la regina di Scozia dopo la morte della madre di Tristano e la susseguente guerra contro gli eserciti di Artú e del re di Scozia, poi l'esilio e il rientro nel reame di Logres, che salva da un'invasione sassone. Il romanzo sembra essersi interrotto poco dopo, o per lacuna materiale, o per incompiutezza originale; ne esiste tuttavia una continuazione spuria, la *Continuation du Roman de Meliadus*.¹⁰ Il secondo romanzo principale del ciclo, il *Roman de Guiron*, ha per protagonista un personaggio fin lì ignoto alla tradizione letteraria: Guiron le Courtois, cavaliere già esperto recentemente uscito da una prigionia dopo essere stato catturato da giovane da un gigante. Di costui si narra la storia dell'amicizia con Danain il Rosso, complicata da un doppio triangolo amoroso (Guiron si innamora della moglie dell'amico, poi quest'ultimo si innamora della nuova amata di Guiron) che attraversa più vicende cavalleresche, da un torneo al castello delle Due Sorelle fino all'imprigionamento del protagonista da parte di Calinan il Fellone.

Per saldare la fine del *Roman de Meliadus* all'inizio del *Roman de Guiron*, almeno due rimaneggiatori anonimi hanno provveduto alla composizione di testi di sutura: a quest'insieme è stato dato il titolo di servizio di *Raccordo A*.¹¹ Le due parti che lo compongono corrispondono ad altrettanti strati redazionali, la prima parte di questo testo essendo posteriore alla seconda.¹²

La sua prima parte offre appunto una redazione alternativa dello svolgimento dei combattimenti tra gli eserciti di Artú e del re di Scozia da un lato, di Meliadus dall'altro; ed è proprio dalla parte di Meliadus che si schiera un Guiron appena liberato da dieci anni di reclusione forzata, accompagnato da altri due cavalieri (Ariohan de Saissonne e Leodagant

¹⁰ Il testo è già parzialmente edito: *Guiron le Courtois* (Bubenicek): 161-204. L'edizione integrale, in corso di stampa, costituisce il vol. III/2 di *Ciclo di Guiron* (Leonardi-Trachsler).

¹¹ Esiste infatti un *Raccordo B*, di cui non tratteremo nel presente contributo (in quanto assente dai due testimoni esaminati): vd. Winand 2020b.

¹² L'argomento è stato discusso a lungo. Rimandiamo principalmente a Lecomte-Stefanelli 2021 e a *Ciclo di Guiron* (Winand): 6-16.

de Carmelide). Grazie al loro improvviso aiuto, la parte di Meliadus ha la meglio malgrado perdite importanti; quando i belligeranti si ritirano per la notte, però, discutono della condotta migliore da adottare. Viene consigliato a re Meliadus di rendere al legittimo marito la regina di Scozia che ha rapito, e alla fine si arrende. Conclusa la pace, Guiron scappa di nascosto con Danain, innescando una vera e propria *queste* da parte dei compagni della Tavola Rotonda, incuriositi dal formidabile ma sconosciuto cavaliere che portava lo scudo dorato, durante la quale vengono imprigionati a tradimento Meliadus, Galvano e Blyoberis;¹³ nel frattempo Guiron ha svelato la sua identità all'amico Danain e insieme raggiungono il feudo di quest'ultimo, Malohaut. Si informa il lettore che Guiron ha vinto un torneo a Henedon.

La seconda parte dello stesso *Raccordo A* inizia con la narrazione di una prodezza di Arioahan de Saissonne, personaggio dal doppio *background* nel ciclo guironiano,¹⁴ che sostituendo all'ultimo momento Leodagant de Carmelide, nel frattempo imprigionato, riesce a salvare la dama di Norholt da una morte certa combattendo come suo campione contro due nipoti del re di Norgalles. Arioahan fa poi liberare Leodagant, e i due decidono di recarsi in Carmelide: così spariscono entrambi dal racconto del *Raccordo* ciclico e pure del *Roman de Guiron*, fino ad uno degli ultimi paragrafi di esso, un pezzo della cornice ciclica iniziata dal *Raccordo A*, in cui sono velocemente menzionati.¹⁵ Il narratore passa alle avventure di Meliadus, Lac (il cui ruolo è scambiato con quello di Blyoberis, vd. nota 13) e Galvano, convalescenti – il racconto lascia intuire che sono stati sconfitti

¹³ Si verifica uno scambio tra Lac e Blyoberis in qualche punto della redazione o della tradizione del *Raccordo A*, la cui matrice non risulta identificabile allo stato attuale delle nostre conoscenze: vd. la discussione di Morato in *Ciclo di Guiron* (Winand): 34-8, e la nota di commento al § 28.7, *ibi*: 508-9.

¹⁴ Anche la doppia caratterizzazione di Arioahan – da un canto principe sassone all'origine dell'invasione respinta da Meliadus nel *Roman de Meliadus*, dall'altro cavaliere di modesto taglio compagno d'armi di Leodagant de Carmelide soprattutto nella *Suite Guiron* – è stata oggetto di numerose analisi, già dai tempi di Lathuillère. Per una sintesi aggiornata rinviando all'*Analisi letteraria* curata da Nicola Morato in *Ciclo di Guiron* (Winand): 28-31; vd. anche Albert 2010: 121-8, e Dal Bianco 2021: 6-9, 28-32.

¹⁵ L'episodio è edito in *Ciclo di Guiron* (Stefanelli): § 1399.

e catturati dal gigante Escanor, poi salvati da Guiron – ma desiderosi di rimettersi in cammino per le vie del reame di Logres; discutendo della loro meta, esitano tra la corte di Artú e la *queste* del loro misterioso salvatore, il Cavaliere dallo Scudo d'Oro. Nel mezzo del dibattito li raggiunge Blyoberis, che, avendo partecipato al torneo di Henedon, porta loro notizie del misterioso cavaliere e di un torneo che dovrebbe svolgersi a breve presso il Castello delle Due Sorelle. Meliadus, Lac e Galvano decidono così di indirizzarsi verso questo luogo e, strada facendo, si raccontano storie avvenute loro nella foresta che stanno attraversando: Galvano vi ha in effetti compiuto la prodezza che gli è valsa più fama nella sua intera carriera cavalleresca salvando una damigella dalle mani di tale Helyadel, mentre Lac e Meliadus vi hanno vissuto le loro peggiori onte, il primo per aver desiderato la moglie di un suo amico e il secondo, per essere stato ingannato da una damigella infame di cui si era innamorato (e dall'amante di lei), poi spacciato per un cavaliere codardo e condannato all'onta della carretta. Dopo i tre racconti i viaggiatori incontrano una fanciulla terrorizzata che si nasconde proprio da Helyadel, il quale ha appena visto passare. Galvano la prende sotto la sua protezione, ma viene sconfitto e ferito; Meliadus affronta poi Helyadel e salva la damigella. Con questi ultimi due scontri si ristabilisce l'ordine dei valori tra i tre compagni di avventura, poiché la gloria di Galvano e l'onta di Meliadus erano entrambe immeritate (mentre quella di Lac era meritata). Giungono presso un castello per pernottare; Galvano fa medicare le sue ferite e si scopre che non sarà in grado di indossare le armi per molto tempo. L'indomani Lac e Meliadus si congedano, riprendendo la loro strada verso il Castello delle Due Sorelle. Inizia il *Roman de Guiron*.¹⁶

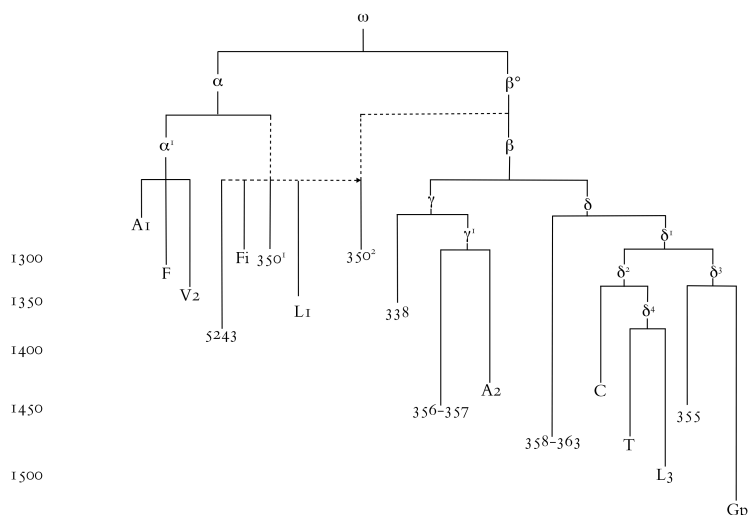
1.3. *La tradizione testuale e gli stemmata codicum*

Non presenteremo qui nel dettaglio l'intera tradizione testuale del *Ciclo di Guiron le Courtois*, già oggetto di numerosi contributi indirizzati sia a stabilirne gli snodi, sia ad esaminarne le conseguenze sulla fisionomia del testo lungo la sua diffusione in varie strutture cicliche; basterà per il nostro

¹⁶ Sui problemi relativi all'identificazione dell'inizio del *Roman de Guiron*, vd. *Ciclo di Guiron* (Lagomarsini): 15-8.

scopo evocarne i movimenti principali, soffermandoci soprattutto su quelli che riguardano o influenzano la sottofamiglia δ^1 , “vulgata” del testo, da cui dipendono i testimoni studiati nel presente contributo.¹⁷

Il *Roman de Meliadus* ci è giunto sotto due forme: quella più antica e autorevole, la forma “lunga” (anche detta “preciclica”, benché non sia del tutto indipendente dagli altri componenti del ciclo),¹⁸ e quella “corta”, esclusivamente ciclica (cioè trasmessa assieme al *Roman de Guiron*, a cui è cucita grazie ad un testo di raccordo), i cui ultimi episodi mancano rispetto alla forma “lunga”. Nei primi 734 paragrafi del *Roman de Meliadus*, la configurazione dello *stemma* è quella seguente,¹⁹ in cui il ramo α corrisponde ai testimoni della forma “lunga” e il ramo β , a quelli della forma “corta”:



¹⁷ Per un’analisi più esaustiva dell’evoluzione dello *stemma* lungo il testo, rinviando a *Ciclo di Guiron* (Winand): 61-73 (di cui queste pagine sono una versione sintetica), e, per un’analisi della diffusione del materiale guironiano, a Morato 2018. Si veda anche Morato 2023 per la formazione della “vulgata” del ciclo guironiano. Sugli *stemmi* del *Roman de Meliadus* (con qualche sondaggio nei testi di raccordo), vd. Morato 2010: cap. VI; Lecomte 2018: 49-119; *Ciclo di Guiron* (Cadioli–Lecomte): 38-61. Sugli *stemmi* dei raccordi ciclici, vd. Winand 2020a e *Ciclo di Guiron* (Winand): 69-70. Sugli *stemmi* del *Roman de Guiron*, vd. Lagomarsini 2018; *Ciclo di Guiron* (Lagomarsini): 37-41; Stefanelli 2016: cap. 4; *Ciclo di Guiron* (Stefanelli): 54-8.

¹⁸ Il *Roman de Meliadus* conteneva, in effetti, sin dal suo archetipo un episodio che si riferisce ai contenuti del *Roman de Guiron*. Per un commento, vd. Dal Bianco 2023.

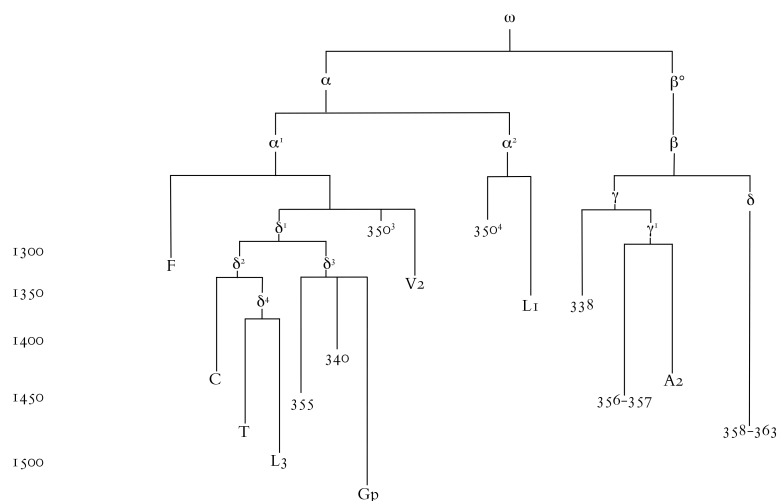
¹⁹ Lo *stemma codicum* è tratto da *Ciclo di Guiron* (Cadioli–Lecomte): 40.

Col § 734 si conclude il capitolo XIV del *Roman de Meliadus*, mentre la probabile lacuna materiale che ha portato alla perdita degli ultimi episodi caratteristica della forma “corta” dell’opera avviene solo nei dintorni del § 780.9.²⁰ È però all’altezza del § 734 che la configurazione dello *stemma codicum* cambia: la sottofamiglia δ^1 passa in effetti da un modello δ ad un modello α , mentre sia γ sia δ proseguono la loro copia fino al § 780.9. È verosimile²¹ che δ^1 si sia accorto della divergenza che stava per accadere osservando la fisionomia dei due modelli di cui disponeva, dato che uno di essi (un testimone del *Roman de Meliadus* preciclico) era vicino alla fine, mentre l’altro (un *Guiron le Courtois* già ciclico simile ai manoscritti che oggi compongono il ramo γ della tradizione, ossia i mss. 338, 356-357 e A2) comportava ancora numerosi quaderni. Disponendo di esemplari alternativi del *Ciclo di Guiron*, li avrebbe consultati, poi deciso a favore della versione di α : ricorrere ad essa consente in effetti a δ^1 di presentare un testo di una qualità letteraria ben superiore rispetto all’alternativa tramandata da γ e δ , cioè la prima parte del *Raccordo A* (escluso l’ultimo paragrafo, § 37). Lo *stemma* si presenta quindi così:²²

²⁰ Sull’ipotesi delle lacune archetipali del *Ciclo di Guiron*, vd. Stefanelli 2016: cap. 3; sulla lacuna finale del *Meliadus* che ci interessa nel presente caso, vd. Lecomte–Stefanelli 2021 e anche la nota di Morato in *Ciclo di Guiron* (Winand): 14-6. Sulle altre due lacune del ciclo, vd. le analisi di Stefanelli 2018, 2021.

²¹ Ma non si può del tutto escludere la possibilità che il suo modello sia stato afflitto da qualche guasto materiale all’altezza del § 735 o poco dopo, benché il cambio di fonte proprio in apertura di un nuovo capitolo e l’assenza di contaminazione delle lezioni lascino pensare che il cambio di modello sia intenzionale: vd. Morato 2018: 194 e Lecomte–Stefanelli 2021: 55.

²² Riproduciamo lo *stemma* stampato in *Ciclo di Guiron* (Cadioli–Lecomte): 41. Segnaliamo che lo spostamento del ms. 350 nello *stemma* è legato alla sua struttura composita: nel *Ciclo di Guiron* che tramanda, al cosiddetto “nucleo d’Arras” (350² e 350⁵, sezione più antica del manufatto, realizzata in Francia) si aggiungono tre unità codicologiche più piccole, tra cui due di provenienza italiana (350¹ e 350⁴) e una di provenienza dubbia (350³). Sulla struttura di questo ms., vd. Morato 2007 e Stefanelli 2016: 60-83.



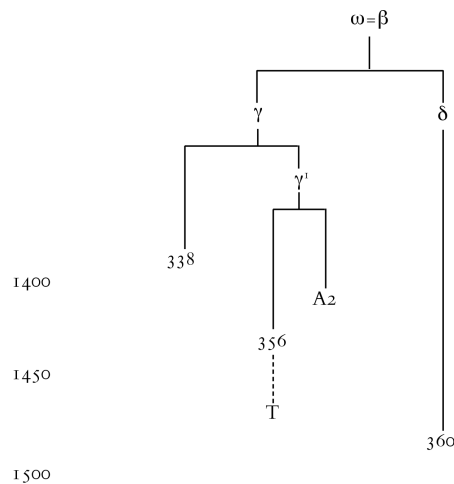
I racconti di α/δ^1 e β proseguono in parallelo, mentre le lezioni di β sono caratterizzate da una serie di accorciamenti sulla genesi dei quali è difficile proporre un'interpretazione univoca, ma che potrebbero derivare dalla presenza di guasti materiali già all'altezza dell'archetipo delle forme cicliche.²³ La vera rottura avviene, come detto, all'altezza del § 780.9, dove nel bel mezzo di una frase i testimoni di β lasciano il *Roman de Meliadus* ed iniziano il raccordo ciclico. Però, questo forte movimento testuale non viene accompagnato da movimenti notevoli nello *stemma*: da un lato quello della fine del *Roman de Meliadus* prosegue col solo ramo α , sotto cui si colloca sempre la sottofamiglia δ^1 ; dall'altro, quello della prima parte del *Raccordo A*, prosegue con γ e δ . Unica eccezione il ms. T, la cui posizione, in un senso, si sdoppia, poiché ricorre sia ad un modello di tipo δ^1 , che segue fino alla fine del *Roman de Meliadus* tramandato da questa sottofamiglia, poi passa ad un modello di tipo γ^1 (possibilmente 356 stesso o uno dei suoi discendenti)²⁴ e presenta la prima parte del *Raccordo A*, con alcuni

²³ L'ipotesi di lacune archetipali è stata proposta da Stefanelli 2016: cap. 3; sulla zona di divergenza all'altezza della fine del *Roman de Meliadus* e dei testi di raccordo, vd. Lecomte-Stefanelli 2021.

²⁴ Le condizioni materiali del testimone, pesantemente danneggiato durante l'incen-

ritocchi iniziali che discuteremo sotto. Tramanda quindi uno dopo l'altro racconti alternativi e mutualmente esclusivi che corrispondono a due stati diversi della ciclizzazione guironiana.

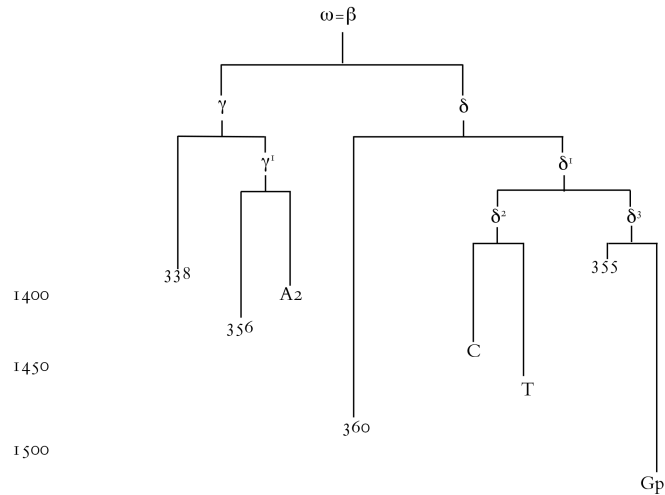
T – che interrompe la copia della prima parte del *Raccordo A* alla fine del suo penultimo paragrafo, poi inserisce una sezione mediana del *Roman de Guiron*²⁵ – è l'unico testimone di δ^1 a presentare l'intero *Raccordo A*. Lasciando stare il caso di 340,²⁶ e segnalando l'interruzione di L3,²⁷ manoscritto gemello di T di cui risulta conservato solo il primo tomo, tutti gli altri testimoni di δ^1 tramandano solo l'ultimo paragrafo della prima parte del *Raccordo A*, il brevissimo § 37 (dov'è evocato il torneo di Henedon), seguito dalla seconda parte del medesimo. Gli *stemmata* della prima parte del *Raccordo A* sono, quindi, i seguenti (il primo per i §§ 1-36 e il secondo, per il § 37):²⁸



dio della BNU di Torino del 1904, non consentono una *collatio* esaustiva, ma le porzioni superstiti e ancora leggibili consentono di proporre l'ipotesi di una *descriptio* di T: vd. Winand 2020a: 319-21.

²⁵ Possibilmente anch'essa tratta dal suo modello di tipo γ^1 , poiché la redazione della sezione mediana in questione non è tradata da δ^1 (vd. Stefanelli 2018), ma tale ipotesi rimane da verificare tramite *collatio*.

²⁶ Il progetto narrativo di questo manoscritto è diverso, come si può leggere nella descrizione dei suoi contenuti in *Ciclo di Guiron* (Cadioli-Lecomte): 24-5, poiché contiene entrambe le compilazioni di Rustichello da Pisa e il *Roman de Meliadus* con l'epilogo dello pseudo-Rustichello, poi lascia la materia guironiana per passare al *Tristan en prose* e alla *Mort le roi Arthur* post-vulgata.



La configurazione dei piani bassi di quest'ultimo *stemma* si manterrà lungo la seconda parte del *Racconto A* e nella prima sezione del *Roman de Guiron*; non presenteremo gli ulteriori *stemmata* per le parti successive del ciclo, essendo superflui nel contesto del presente studio.

1.4. La famiglia δ^1 , “vulgata” del Guiron

Da uno *stemma codicum* all'altro risulta quindi stabile il ritratto della famiglia δ^1 , composta dai seguenti testimoni: 355, C, T, e l'incunabolo Gp. Nella prima parte del ciclo (il *Roman de Meliadus*), vi si aggiungono i mss. L3 e 340.²⁹

L'esistenza di *stemmata* e la posizione minoritaria in essi della famiglia δ^1 ci consente di farci un'idea abbastanza precisa dei contenuti del subarchetipo: tramandava in apertura del ciclo guironiano la *Compilazione arturiana* di Rustichello da Pisa, presente in 355 Gp T (C, invece, conserva

²⁷ Subito dopo la fine del *Roman de Meliadus*, seguita solo da un episodio particolare che narra la morte di Pellinor de Listenois, edito in Bogdanow (1961).

²⁸ Riproduciamo gli *stemmata* stampati in *Ciclo di Guiron* (Winand): 64-5.

²⁹ Segnaliamo che in un'altra sezione del *Roman de Guiron* vi si aggiungeranno altri due testimoni, gemelli e generalmente afferenti a γ^1 : 357* e A2*.

un'altra compilazione iniziale);³⁰ seguiva un *Roman de Meliadus* ereditato da una fonte ciclica fino al § 734 (Lath. 39), ove δ^1 cambiava modello ricorrendo ad un *Roman de Meliadus* di tipo preciclico fino alla fine del § 1059 (fine di Lath. 48), concludendo le avventure di re Meliadus nel modo più soddisfacente possibile, con la visita di Carlomagno sui luoghi in cui si è svolto il duello giudiziario tra Meliadus e Ariohan.³¹ Seguiva poi un *raccordo A* parziale, composto dai §§ 37-128 (= Lath. 158 + 52-57), e un *Roman de Guiron* (= Lath. 58 ecc.).³² Il cambio di fonte all'altezza della fine del *Roman de Meliadus* contraddistingue la famiglia δ^1 dal resto dei testimoni ciclici di *Guiron le Courtois*,³³ che presentano la struttura seguente: *Roman de Meliadus* fino al § 780.9 (= Lath. 41) + *raccordo A* (= Lath. 152-158, 52-57) + *Roman de Guiron*.

Il cambio di fonte caratteristico della famiglia δ^1 fornisce forse un vantaggio a quest'ultima rispetto alla versione ciclica β da cui discende: al racconto maldestro della prima parte del *Raccordo A* viene sostituito quello, lungo e raffinato (contiene infatti alcune delle pagine più belle dell'opera), della redazione originaria del *Roman de Meliadus*. Questa maggiore qualità del racconto potrebbe spiegare il successo ben più marcato della versione di δ^1 rispetto a quelle degli altri rami di β (ossia γ e l'altro sottoramo di δ , composto da 358-363 e dal frammentario O). Ma questo vantaggio pone a sua volta qualche difficoltà diegetica, a cui due (ossia C e 355) dei quattro testimoni di δ^1 non reagiscono, mentre gli altri due (Gp e T) cercano, ciascuno a modo suo, di aggirare le incoerenze spostando intere sezioni, riscrivendone altre e talvolta provvedendo all'inserzione di episodi nuovi, senza mai però offrire un insieme del tutto soddisfacente. Tali tentativi

³⁰ La compilazione liminare di C risulta molto simile a quella di 358-363 (e del suo ms. gemello, il frammento O): vd. Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns* (Lagomarsini): 43-50; Winand 2020b: 94-6. Una scheda dei contenuti di C è consultabile in *Ciclo di Guiron* (Winand): 55.

³¹ Vd. in particolare Wahlen 2010: 86-94.

³² Non entriamo qui nei dettagli del *Roman de Guiron* trådito dalla famiglia δ^1 . Per maggiori informazioni, rimandiamo a Stefanelli 2018, 2021. Vd. anche la scheda descrittiva in appendice al presente contributo.

³³ Tranne uno: Mod2, testimone di un'altra struttura ciclica: vd. Winand 2020b e *Ciclo di Guiron* (Winand): 40-8.

sono indicativi sia dell'ampiezza della faglia narrativa tra *Roman de Meliadus* e *Roman de Guiron*, sia dei modi in cui due rimaneggiatori più o meno contemporanei (seconda metà del Quattrocento: T risale al 1470 ca. e Gp, al 1528, ma sulla probabile base di un lavoro di rifacimento del materiale in vista del passaggio a stampa già compiuto verso il 1501: ne riparleremo) potevano operare a partire della medesima situazione di partenza.

Riprendiamo quindi la narrazione della fine del *Roman de Meliadus* e dell'inizio del *Roman de Guiron* secondo la nostra “vulgata” δ^1 . Re Meliadus, innamoratosi della regina di Scozia, la rapisce a suo marito; quest'ultimo richiede l'aiuto militare di re Artú, suo parente; gli eserciti dei re di Scozia e di Logres giungono nei pressi del castello dove si è rifugiato il re di Leonnois, e lo assediano. La battaglia sta per iniziare, le forze di Meliadus escono dal castello. Qui avviene la divergenza redazionale tra *Meliadus* preciclico e prima parte del *Racconto A*. Nella versione preciclica del *Roman de Meliadus* (§§ 780.9-1059 = Lath. 41-48 compreso) il re viene sconfitto dopo una lunga guerra, poi imprigionato, mentre la regina di Scozia è resa al marito; un anno dopo, Artú, dovendo affrontare l'invasione del principe sassone Ariohan, libera e riabilita Meliadus a condizione che lo venga a soccorrere. Meliadus affronta Ariohan in duello e lo sconfigge; sul campo del loro scontro verrà edificata una cappella che, secoli dopo, Carlomagno visiterà in compagnia di Ogier le Danois, discendente di Ariohan. Quest'ultimo si era infatti recato in Danimarca dopo il duello con Meliadus per rifarsi una reputazione, e qui ha poi fondato la stirpe da cui discende Ogier. Improvvisamente i testimoni del gruppo δ^1 passano al § 37 del *Racconto A*, in cui si dice che Guiron (che ha svelato la sua identità al suo compagno d'armi Danain le Rous) ha vinto il torneo di Henedon ed è subito andato via, con grande dispiacere di Artú; per cercare di adescarlo si organizza un torneo presso il Castello delle Due Sorelle. Il racconto passa poi ad Ariohan, che fa giustiziare una damigella, poi giunge nella Stretta Marca per ritrovare Leodagant in occasione di un'ordalia che aveva intrapreso per salvare la dama di Norholt; questo però non si presenta, sicché Ariohan prende il suo posto e salva la dama, poi l'amico, rimasto imprigionato proprio dai due cavalieri che doveva affrontare. Il racconto passa infine a Meliadus, Lac e Galvano che si riprendono delle loro ferite in una *maison de religion* dopo essere stati catturati dal gigante Escanor, poi salvati dal Cavaliere dallo Scudo d'Oro (cioè Guiron).

Le incoerenze sono numerose e palesi: la caratterizzazione di Ariohan cambia completamente, così come quella di Meliadus (che stava andando nel Leonnois per ritrovare suo figlio); si accenna ad eventi mai narrati, come la cattura della damigella o lo scontro con Escanor; per non parlare dei due nuovi protagonisti, Guiron e Danain, introdotti nella narrazione di punto in bianco, così come Leodagant e Lac, assenti dal *Roman de Meliadus*. Di fronte a tali difficoltà narrative, il testo del *Ciclo di Guiron* risultava difficilmente accettabile; le opzioni per risolverle erano tutto sommato poche, ma non inesistenti: ricorrere a fonti alternative, come T, o innovare, come Gp. Interessiamoci ora a questi due testimoni.

2. IL MS. TORINO, BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA, L.I.7-9 (T)

2.1. *Storia critica*

Nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino (1904) venne parzialmente bruciato un preziosissimo insieme di tre codici inventariato col numero 1622 e segnato L.I.7-8-9, allestito attorno al 1470 per Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, e miniato dall'artista tedesco Evrard d'Espinques; ai danni inflitti dalle fiamme principalmente alle colonne interne e ai fogli esterni del volume si aggiunsero poi quelli dell'acqua buttata per spegnerle, che ha reso semi-trasparente la sottile pergamena. Prive di rilegatura, le carte dei tre volumi furono sottoposte a varie tappe di restauro tra il 1909 e il 1970, prima a cura di Gherardo Chiaravalle, poi di Erminia Caudana e di suo nipote Amerigo Bruna. È durante questo periodo di restauro dei tre codici che Lathuillère poté consultarne alcune parti custodite in biblioteca e ne diede una descrizione nell'*Analyse* dove considerò persa la maggior parte dei tre volumi, ignorando che fossero conservati in armadi refrattari invece di essere collocati al loro posto sullo scaffale.³⁴ Nel 1975 fu realizzato un microfilm del testimone, di cui una copia è tutt'ora conservata presso l'Institut de Recherche et d'Histoire des

³⁴ Lathuillère 1966: 82-5. Sulle tappe di restauro del codice e le circostanze in cui Lathuillère lo ha consultato nel 1956, vd. Winand 2023.

Textes di Parigi. L'esistenza di questi due documenti condizionò per decenni la nostra conoscenza del testimone, di cui venne rinnovata la descrizione negli studi guironiani solo nella seconda metà degli anni 2010.³⁵

I tre volumi della *summa* di Jacques d'Armagnac, ora custoditi presso la BNU di Torino sotto la segnatura L.I.7-8-9 (ciascuno suddiviso in due tomi), sono in realtà pressoché completi: lo possiamo dedurre non solo dal numero di fogli o dalle porzioni di testo rimaste leggibili, ma anche dalla documentazione relativa al manufatto anteriore al 1904 e, in particolare, da una serie di appunti presi da Pio Rajna mentre preparava il suo saggio *Le Fonti dell'«Orlando Furioso»*, in quanto testimone molto esteso di materiali guironiani. Questi appunti – giuntici e ora custoditi presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze sotto la segnatura VI E V 72 – ci forniscono riassunti più o meno dettagliati di episodi variegati di estratti copiati direttamente dal mediofrancese, consentendoci di ricostruire con certezza i contenuti del testimone (e occasionalmente di sanare errori di disposizione avvenuti durante il restauro) e la sua struttura prima dell'incendio. L'analisi di questi materiali si è, come vedremo subito, rivelata fondamentale per lo studio del raccordo ciclico tramandato dal testimone torinese.

2.2. *Struttura e contenuti*

Non forniremo qui una descrizione esaustiva e dettagliata dei contenuti dei tre codici, già data altrove³⁶ e oggetto di una scheda dedicata nel catalogo dei testimoni guironiani in corso di allestimento a cura del Gruppo *Guiron*; ci accontenteremo di una descrizione generale con un *focus* sui volumi L.I.7-L.I.8 e di un paragone con i testimoni a cui si rivela

³⁵ Morato (2010: 21-2) ha solo potuto consultare il microfilm di T presso l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes di Parigi. Il documento è però di una lettura particolarmente difficoltosa. Ulteriori descrizioni, aggiornate, sul codice si leggono in Winand 2016: 21-2, 85-91; *Séguant* (Arioli): 41-2; Dal Bianco 2021: 98-9. Per lo studio più aggiornato sul codice si veda Winand 2023.

³⁶ Winand 2023. Forniamo comunque una breve descrizione dei volumi in appendice.

piú vicino. Abbastanza tipico della famiglia 8¹ il volume L.I.7 di T che, dopo un'introduzione pseudo-storiografica originale, prosegue con estratti della *Compilazione guironiana* di Rustichello da Pisa, seguiti dal *Roman de Meliadus* lungo, fino al § 1059 (= Lath. 49 n.1), a cui aggiunge un passo oggi mutilo, per la perdita dell'ultimo foglio, sulla morte di re Pellinor de Listenois. Più problematico invece il volume L.I.8, la cui struttura rispecchia il necessario ricorso ad un modello alternativo: si apre infatti sulla prima parte del *Raccordo A* (di cui vengono ritoccati ed invertiti i primi due episodi, corrispondenti ai §§ 1-9, ossia Lath. 152-153), seguita della prima redazione della sezione mediana del *Roman de Guiron* (Lath. 79-103); vi troviamo poi la fine del *Raccordo A* (§§ 37-128, ossia Lath. 158, 52-57) e un intero *Roman de Guiron* (Lath. 58-132) la cui sezione mediana segue questa volta la seconda redazione (Lath. 159-160). Infine, il codice L.I.9 tramanda una continuazione tarda del *Ciclo di Guiron*, in cui viene interpolata la *Suite Guiron*.

2.3. Il raccordo ciclico di T

Il *Raccordo A* del *Guiron* risulta quindi segmentato in due sezioni nel testimone torinese: ai primi quattordici fogli di L.I.8 corrisponde la prima parte, ossia i §§ 153, 152, 154-157 dell'*Analyse* di Lathuillère, corrispondendo ai §§ 1-36 dell'edizione critica del testo (nell'ordine seguente: 4-9, 1-3, 10-36), che potevano essere introdotti da un breve prologo (simile a quello che troviamo nel terzo tomo dell'insieme, L.I.9), di cui avremmo solo conservato tracce nella copia degli appunti di un vicedirettore della BNU di Torino;³⁷ i ff. 129r^o-143r^o contengono l'ultimo paragrafo della prima parte del *Raccordo A* (§ 37 dell'edizione) seguito dalla seconda parte del medesimo (§§ 38-128). Il pessimo stato di conservazione del manu-

³⁷ Si tratta di Bernardino Peyron (1818-1903), vicedirettore dell'ente tra il 1860 e il 1871. Lasciò un catalogo manoscritto incompleto dei manoscritti francesi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, di cui si conserva oggi solo la fotocopia di una trascrizione, forse parziale, realizzata da Gino Tamburini, direttore della stessa biblioteca tra il 1932 e il 1937. Il volume, non paginato, è oggi consultabile presso la stessa biblioteca (collocazione: Cons. mss. BNUTO Peyron 3).

fatto ne rende particolarmente difficile lo studio, soprattutto per quanto riguarda i primi due episodi – si tratta purtroppo anche di quelli più pesantemente ritoccati, quindi più interessanti per il nostro scopo. Gli appunti del Rajna contengono la trascrizione di alcuni brani del manoscritto interrotta da riassunti che consentono di seguire l'intreccio dei primi due capitoli (§§ 1-9) della prima parte del *Raccordo A* e di osservarvi pesanti ritocchi, ovviamente indirizzati a risolvere un problema di coerenza narrativa più che palese: il testimone torinese, infatti, affianca i due racconti della guerra tra Meliadus ed Artú (alleato al re di Scozia), seguendo prima la versione preciclica, poi la versione della prima parte del *Raccordo A*; essendo tra di loro alternative, sono del tutto incompatibili. Per aggirare questa difficoltà, il nostro rimaneggiatore comincia il suo lavoro intervertendo l'ordine degli episodi, aprendo il secondo volume della sua *summa* con la liberazione di Guiron (§§ 4-5 dell'edizione), come ne testimonia la rubrica incipitale trascritta dal Rajna:³⁸

Cy commence le second livre de Guiron le Courtois, qui parole comme il saillit de la prison de Lucs le Jayant pour une bataille qu'il fit contre deux chevaliers de la Noire Espine qui avoient appellé de trayson Lucs le Jayant, et comment il vint secourir le roy Meliadus (*Carte Rajna*: c. 22r).

Rispetto al racconto tramandato dagli altri testimoni della prima parte del *Raccordo A*, il rimaneggiatore di T ritocca e aggiunge dettagli. Così, il motivo della liberazione di Guiron dalla prigionia nelle mani di Luce il Gigante cambia: al duello giudiziario vinto da Guiron contro fantomatici accusatori della moglie del gigante, lezione attestata negli altri testimoni del *Raccordo A* in questo punto, il rimaneggiatore all'origine del testimone torinese sostituisce un elemento derivato dalla *Suite Guiron* che interpolerà nel terzo tomo della sua *summa*, ossia la sconfitta di due cavalieri della Spina Nera, accusatori del gigante stesso.³⁹ Il Rajna prosegue riassumendo il resto del capitolo, evocando le azioni compiute da Guiron; dai suoi

³⁸ Per la trascrizione degli appunti: in corsivo la risoluzione delle abbreviazioni, tra parentesi quadre le note editoriali. L'informazione del Rajna è confermata dagli appunti di Bernardino Peyron.

³⁹ Il brano in questione si legge in *Ciclo di Guiron* (Dal Bianco): §§ 631 ss.

appunti si evince che il rimaneggiatore non deve essere intervenuto troppo sullo svolgimento degli eventi narrati negli altri testimoni della sezione. Appena liberato, in effetti, il protagonista riparte alla ricerca di avventure, chiede ospitalità ad una damigella che lo mette in guardia contro i parenti di Luce, di cui è prigioniera; il Cavaliere dallo Scudo d'Oro – Guiron – uccide i giganti e libera la fanciulla, la quale gli chiede di portarla

ou recet son pere et sa mere, la ou on luy feroit grant feste et grant honnour
pour l'amour de luy. Et il dist que il⁴⁰ feroit il volentiers (*Carte Rajna*: c. 22r).⁴¹

Prosegue il riassunto: Guiron libera molti prigionieri dei giganti, poi accompagna la giovane a casa dei suoi genitori, dov'è calorosamente accolto. Dal testo superstite della ripresa possiamo dedurre che anche la fine del § 5 dell'edizione (che narra l'incontro di Guiron con Leodagant e Ariohan, entrambi parenti della fanciulla) era tramandato dal testimone torinese, poiché Guiron si accompagna a loro nel seguito del testo. Dagli appunti disponibili si evince inoltre che l'intervento principale del rimaneggiatore sia stato tagliare a metà il capitolo II del *Raccordo A* (§§ 4-7 dell'edizione, o Lath. 153) e spostarne la prima metà in apertura del tomo, introducendo subito il protagonista del *Roman de Guiron* come un cavaliere appena liberato da dieci anni di prigionia; gli altri suoi ritocchi sembrano essere stati di poca rilevanza sullo svolgimento dell'episodio, ma non possiamo esserne certi. In ogni caso, la scelta da lui compiuta è sensata ed efficace nell'ottica di un riavvio delle avventure, poiché introduce un nuovo personaggio principale senza farlo ancora penetrare troppo nel racconto del tomo precedente (il *Roman de Meliadus*).

Ma ecco la vera svolta, introdotta dal Rajna con due semplici parole: *lamenti amorosi*. Inizia una scena bucolica a maggio in cui Meliadus, dopo essersi addormentato nei pressi di una sorgente, inizia a rimpiangere alcune sue decisioni:

⁴⁰ *Sic*, leggere *si* (lo stato del ms. non consente di determinare se l'errore di copia era già presente in T, o se si tratta di una distrazione del Rajna).

⁴¹ Questo brano è pressoché identico a quello degli altri testimoni.

si [*scil.* Meliadus] se tourne asseoir et escoute les oysillons et le rossignol qui chantoit. Si entra tantost en ung penser et pensa moult longuement [...]. Et quant il eut une grant piece pensé, si gette ung grant soupir du cuer parfont. Si dist tout hault: «Ha! Amours, maistresse des cueurs humains, que t'ay je fait, qui ainsy me veulx tollir la vie? Si voirement m'aïst Dieux qu'oncques jour de ma vie ne te fis que bon et loyal service! Ha! Belle royne d'Escousse, la rose et la fleur des belles, comparee au soleil entre les estoilles, je seroye bien faulx et meschant se je ne t'aloye brevement veoir, et [dehés ait]⁴² que le matin ne moura pour y aler!». Il se taist, qu'il ne dist plus a ceste fois (*Carte Rajna*: c. 22r-v).

Il rammarico è tale che all'alba Meliadus parte di nascosto e rapisce una seconda volta la regina di Scozia, malgrado l'esito tragico del primo tentativo; segue allora il racconto della guerra tra le forze di Meliadus e del re di Scozia nella versione del *Raccordo A* (§§ 1-3, 8 ss.) Così facendo il rimaneggiatore all'origine della *summa* di T riesce a far combaciare e convivere le due versioni della guerra, facendone semplicemente due guerre distinte, seppur mosse dallo stesso motivo (l'amore di Meliadus per la regina di Scozia). Il riassunto degli eventi di questa guerra negli appunti del Rajna è purtroppo molto breve (due righe), sicché su alcuni elementi non possiamo proprio farci un'idea delle suture operate dal rimaneggiatore per saldare la prima alla seconda versione della guerra e introdurre il personaggio di Guiron; possiamo semplicemente intuire che lo svolgimento di questa nuova guerra nel testimone torinese non fosse uguale a quello degli altri testimoni.

Per farcene un'idea più precisa esaminiamo ciò che è sopravvissuto ed è ancora leggibile del manoscritto, ossia principalmente le rubriche rosse che hanno resistito meglio all'acqua e al fuoco, e lo spazio previsto per ciascun episodio; segnaliamo che ai primi quattro fogli manca la metà superiore, andata in cenere; e il resto del foglio è generalmente molto scuro e traslucido. Il f. 1r comportava un ampio frontespizio (tre quarti di pagina), margini decorati e due piccole colonne di testo; il *verso* sembra essere sempre rimasto bianco, per colpa dell'inchiostro usato per la minia-

⁴² Congettura nostra. Il Rajna, che potrebbe non aver capito la parola, trascrive *de hesait* (sottolineando); il ms. è in questo punto illeggibile.

tura. Il f. 2r, stando al riassunto, doveva contenere il resto della liberazione di Guiron, l'uccisione dei giganti, la liberazione della damigella e dei prigionieri, poi l'arrivo dai genitori della fanciulla; nell'edizione critica, questo brano del testo occupa i §§ 4-5, poco più di tre pagine, e più o meno tre colonne di una carta nel ms. 338 (ff. 138va-139rb): sembra quindi ragionevole ipotizzare che anche parte del f. 2v sia stato dedicato alle avventure di Guiron, con almeno una parte della colonna interna rimasta bianca fatta eccezione per una rubrica filigranata rossa di cui alcune parole possono ancora essere indovinate: *Comment le roy Meliadus [...] royne d'Esconse*. E appunto i *lamenti amorosi* dovevano iniziare al f. 3ra, che si apriva molto verosimilmente con una miniatura alta una ventina di righe e circondata da margini decorati con motivi vegetali, come ne troviamo spesso altrove nel resto del manoscritto; alcune delle parole di Meliadus copiate dal Rajna si leggono ancora al f. 3rb. L'episodio occupava anche il f. 3va e le prime righe del f. 3vb, ma sicuramente in quest'ultima colonna iniziava un nuovo episodio, data la presenza dei margini decorati indicativi della presenza di una miniatura ormai andata persa. Sui contenuti di quest'episodio, che doveva essere proprio del rimaneggiamento del codice torinese, non è possibile dedurre molto: verosimilmente si tratta delle conseguenze del secondo rapimento della regina di Scozia, con i preparativi della nuova guerra.

Il f. 4v è ornato da un'ampia miniatura, in parte conservata, che ne occupa i tre quarti superiori; siccome vi sono raffigurati cavalieri in armatura caduti in terra è ragionevole affermare che si tratti dell'inizio della guerra stessa; poi al f. 5ra, in basso, si leggono alcune parole estratte dal § 1 del *Raccordo A*, sicché possiamo immaginare che l'inizio dell'episodio, al f. 4v, doveva essere una redazione originale – e l'inizio del *Raccordo A* nel bel mezzo di un paragrafo negli altri testimoni rende tale interpretazione altamente verosimile.⁴³ Il racconto della guerra nel ms. torinese doveva presentare ritocchi abbastanza pesanti: la metà ancora leggibile della colonna esterna del 5r lascia pochi dubbi a questo proposito:

⁴³ Il *Raccordo A* inizia nel bel mezzo del § 780 del *Roman de Meliadus* in tutti i testimoni che ne tramandano il § 1.

Moult s'esprouva bien le roy d'Escousse, mais le [illeg.] d'Irlande, qui devers luy estoit, faisoit oultre mesure merveilles de son corps. Il abatoit tout ce qu'il trouvoit devant luy. De la partie le roy Meliadus s'i porta moult bien le roy Claudas de la Terre Deserte et le roy Pharamont de Gaulle, et monstrent bien qu'il estoient chevaliers de moult grant affaire. Mais le bien faire d'eulx ne se prenoit en rien envers le roy Meliadus: c'estoit l'estandard de tous. Il fraploit a destre et a senestre. Mais trop estoient ses ennemis grant multitude de bons chevaliers, qui moult les greva.

Si conclude così il paragrafo nel ms. torinese; al f. 5v inizia un altro episodio, con il solito frontespizio ampio e i margini decorati con motivi vegetali. Qui l'illustrazione è per lo più sopravvissuta: raffigura una carica di cavalieri, con alcuni morti o feriti a terra. La rubrica non è completamente leggibile: *Comment le roy Meliadus et ses gens [...]*. Anche il testo risulta poco leggibile, essendo la pergamena traslucida, ma il passo è sicuramente una redazione originale: Meliadus e il suo esercito non reggono il confronto con l'esercito numeroso del re di Scozia. Il pessimo stato di conservazione della colonna interna del f. 6 non consente di saperne di più sull'andamento degli eventi; verso la metà del f. 6rb inizia un nuovo episodio (con miniatura di ca. venti righe di altezza e margini decorati): Guiron, il Cavaliere dallo Scudo d'Oro, si reca sul campo di battaglia con Ariohan e Leodagant. Qui il rimaneggiatore del nostro manoscritto recupera la parte di Lath. 153 tralasciata prima, ossia i §§ 6-7 dell'edizione.

Comment le Chevalier a l'Escu d'Or rescoust le roy Melyadus a l'ayde de Ariolant et du roy Leodegan de Cromelide, *qui y survindrent*.

Or dit li comptes que quant le Chevalier a l'Escu d'Or eut oï parler de la bataille du roy Meliadus, si chevaulcha tant, luy et ses compaignons, delibérés de ayder au roy Meliadus s'il en avoit mestier, qu'il vindrent droicement ainsi que le roy Meliadus et le Chevalier sans Paour s'estoient entrebatus, et virent que le roy Meliadus estoit ja prins se [...].

Il resto della frase è andato perso con la parte superiore della colonna esterna del f. 6, ma già il brano introduttivo di quel nuovo episodio fornisce alcuni elementi interessanti sul rimaneggiamento del racconto della guerra, in cui è stato affidato al Buon Cavaliere senza Paura un ruolo di maggiore rilievo rispetto a quello che ricopre negli altri testimoni del *Racconto A*, poiché sembra essere già riuscito a disarcionare Meliadus ed essere sul punto di catturarlo (mentre negli altri testimoni leggiamo: «et voit le Chevalier sans Paour qui mesmenoit le roy Melyadus plus que tout

li autre»⁴⁴). La congiunzione *se* doveva introdurre l'intervento di Guiron stesso, ma tra i danni del fuoco e quelli dell'acqua, le trenta righe successive sono illeggibili. Quando torniamo a poter leggere il testo (f. 6va), è già scesa la notte:

[...] et les autres dans leurs loges, car la nuit estoit obscure. Si parlerent tous moult du Chevalier a l'Escu d'Or, qui ainsi avoit rescoux le roy Meliadus. Si ala le Chevalier a l'Escu d'Or et Ariolan et le roy Leodegan coucher en ung hermitage, et l'endemain le roy Meliadus ot conseil de rendre la royne d'Escousse au roy, et si y envoya messages qui firent tant que le roy d'Escousse print sa femme et pardonna son maltalant et l'emmena en Escousse. Et tout l'ost se desloigia, et *chascun* s'en ala en son païs. Et le roy Meliadus donna congïé a ses gens et les mercia moult du bon secours qu'ilz lui avoient fait.

I contenuti di questa fine di paragrafo riassumono velocissimamente i §§ 7.6-8.13 del *Raccordo A*, con un'incursione nel § 10.1, al quale è stato fatto qualche ritocco. Rispetto alla redazione originale del *Raccordo A*, il testimone torinese toglie il passo in cui, dopo essere tornati nella città assediata per la notte, gli alleati di Meliadus fanno esaminare le loro ferite e contare i superstiti; siccome sono numerose le perdite (tra morti, feriti e disertori), Meliadus chiede consiglio ai suoi baroni, che raccomandano la resa. I suoi messaggeri raggiungono Artú, che a sua volta richiede il parere dei suoi baroni prima di accettare la richiesta di Meliadus. La regina di Scozia viene resa al legittimo marito. Nella redazione del *Guiron* torinese l'intercessione di Artú manca, e sembra addirittura che non sia mai stato coinvolto nel racconto di questa seconda guerra. Il § 9 è pressoché identico a quello degli altri testimoni nel torinese: si conclude la pace.

Al f. 6vb inizia un nuovo episodio, con una miniatura alta una ventina di righe e margini decorati. La miniatura, per buona parte sopravvissuta, raffigura tre cavalieri che incontrano una damigella a cavallo; le ultime righe della colonna, ancora leggibili, confermano che si tratta del § 10 del *Raccordo A*, senza ritocchi notevoli rispetto alla redazione degli altri testimoni. Il racconto prosegue sul f. 7r, per lo più illeggibile, ma che si conclude sulla partenza di Leodagant, che dà appuntamento ad Arioan

⁴⁴ *Ciclo di Guiron* (Winand): 116 (= § 6.4).

a Hetin, e l'anticipazione del narratore della prigionia di Leodagant, narrata nella seconda parte del *Raccordo A*, ossia più di cento fogli dopo. Al f. 7rb inizia un nuovo episodio, con miniatura alta circa venti righe che raffigura un cavaliere (Ariohan) avvicinatosi ad una damigella che piange sul cadavere di un cavaliere ucciso con una lancia nel petto. I contenuti dell'episodio che si leggono ancora nel manoscritto tra i ff. 7rb e 9vb sono pressoché identici a quelli dei §§ 11-25 del *Raccordo A*: si tratta della morte del cugino di Ariohan a causa delle damigelle traditrici e dei cavalieri malvagi del gigante Escanor, poi della rivincita di Ariohan che cattura la fanciulla responsabile della morte di suo cugino e le promette di giustiziarla. I pochi estratti di questi paragrafi trascritti dal Rajna confermano la fedeltà del torinese alla lettera degli altri testimoni (*Carte Rajna*: cc. 22v-23r).

Al f. 10ra inizia un nuovo episodio – sempre corredato da miniatura (la quale raffigura il duello tra Blyoberis e Paridés l'Amoroso su un ponte) e margini decorati – abbastanza breve e poco leggibile, ma non ci sono motivi di sospettare interventi del rimaneggiatore, trattandosi di un passo senza ricadute sugli intrecci principali dei romanzi del *Ciclo di Guiron*: sono i §§ 26-27 del *Raccordo A*.⁴⁵ Prosegue fino al § 10vb, in cui inizia un altro episodio – questa volta la miniatura raffigura due cavalieri che si incontrano; i margini sono sempre decorati – che si estende fino al f. 12ra e corrisponde ai §§ 28-33 del *Raccordo A* e narra il modo in cui Meliadus, Blyoberis e Gauvain sono catturati dai malvagi cavalieri di Escanor, poi imprigionati. Di questa sezione il Rajna trascrive molti passi, in cui non si osservano particolari *déviances* del ms. torinese rispetto al resto della tradizione (*Carte Rajna*: cc. 23r-24r). A soccorrerli verrà il Cavaliere dallo Scudo d'Oro: l'episodio inizia al f. 12rb, con la solita miniatura (che raffigura Guiron mentre sconfigge i cavalieri di Escanor di fronte ad un castello) e margini decorati; corrisponde ai §§ 34-36 del *Raccordo A*, ossia gli ultimi paragrafi che trascrive in questa posizione il testimone torinese prima di passare ad una sezione mediana del *Roman de Guiron* (§§ 409-979). Le sezioni ancora leggibili dell'episodio non sembrano aver subito

⁴⁵ E il Rajna conferma: «non importano i particolari» (*Carte Rajna*: c. 23r).

ritocchi, ma occorre segnalare che il f. 14vb, dove finisce, è pressoché interamente illeggibile: in assenza di passi trascritti dal Rajna, non possiamo dire niente sul modo in cui il nostro rimaneggiatore ha potuto collegare queste due unità testuali. Eppure una riscrittura sembra necessaria, dato l'avvio della sezione mediana del *Roman de Guiron* al f. 15r (con ampio frontespizio e margini decorati, come sempre): il protagonista del racconto è in effetti Meliadus, giunto al Castello delle Due Sorelle dopo la sua disavventura con Escanor, e che aspetta notizie di Lac – un cavaliere assente dal racconto fin lì. Ma di eventuali ritocchi il f. 15r non porta tracce:

Comment le roy Meliadus de Lienois attendoit messire Lac au chastel aux Deux-Serours, et estoit moult esmerveillé de ce qu'il ne venoit, et avoit moult grant doubance que a messire Lac ne fust aucun mal advenu, car moult l'aymoit de grant amour; et delibera en soy mesmes d'aler après luy pour le trouver.

Or dit li contes que le roy Meliadus demoura au Chastel aux Deux-Serours comme cil qui toutesvoies attendoit que aucunes nouvelles luy fussent aportees de monseigneur [Lac⁴⁶]. Et quant il voit qu'il ne vient ne message ne autre chose fors que celes que devant le jour leur estoient dictes, sy estoit plus pensifz qu'il n'estoit devant. Si ne scet qu'il en doye cuidier, car il disoit premierement en soy mesmes que se messire Lac fust sains de ses membres et il eust mené a fin celle adventure, dont nouvelles furent aportees au chastel, il ne peust estre en nulle guise qu'il ne l'eust fait savoir par aucune nouvelle. Pource que messire Lac ne luy demanda riens puisqu'il se fut partis de luy dist bien le roy Meliadus qu'il ne peut estre qu'il ne luy soit mesavenu en aucune maniere.

Siamo all'altezza del § 409 del *Roman de Guiron*, e il testo del ms. torinese è pressoché uguale a quello dell'edizione critica,⁴⁷ malgrado il posizionamento particolarmente strano di quella sezione di testo tra due paragrafi del *Racconto A*. Fino al f. 128v, il manoscritto torinese prosegue con la copia del *Roman de Guiron* secondo la sua prima redazione, giungendo al termine del § 980.⁴⁸ Purtroppo il f. 128vb risulta per lo più illeggibile; si evince un *senil* di qualche riga nella parte bassa della colonna in cui è

⁴⁶ Parola omessa dal copista di T.

⁴⁷ *Ciclo di Guiron* (Lagomarsini): 407.

⁴⁸ Gli ultimi paragrafi dell'episodio si leggono in *Ciclo di Guiron* (Stefanelli): 142-9.

annunciato il torneo di Henedon, oggetto del § 37 del *Raccordo A* che segue al f. 129r. Quest'informazione ci consente di capire che la posizione particolare di questa sezione mediana del *Roman de Guiron* non è il risultato di uno scambio di episodi durante il restauro del codice, ma che faceva parte del progetto redazionale della *summa* torinese. Il f. 129r comporta un frontespizio di metà pagina dove sono raffigurati due cavalieri che si affrontano durante un torneo, con un terzo a terra e alcuni spettatori. Buona parte del breve § 37 è ormai persa, ma il poco che si legge ancora non lascia intuire ritocchi rilevanti: il nostro manoscritto segue la lezione dei mss. di δ^1 , come avevamo anticipato nella presentazione della genealogia dei testimoni. Il resto del *Raccordo A*, che occupa i ff. 129rb-143va (il f. 143vb rimane bianco, fatta eccezione per una rubrica in rosso), non sembra aver subito ritocchi di contenuto: le condizioni del manoscritto, ben migliori, consentono controlli regolari della sostanza testuale che non segnalano particolari innovazioni. Segue, come negli altri testimoni del ciclo, un *Roman de Guiron* completo secondo la versione della "vulgata" δ^1 , ossia composto della sezione iniziale (§§ 1-408), dell'altra redazione della sezione mediana (§§ 971*-993*) e della sezione finale (§§ 977.5-9-1401).

*

L'esame della struttura e dei racconti del ms. di Torino sulla base dei frammenti superstiti del testimone e degli appunti di Pio Rajna mette in luce il *modus operandi* di un rimaneggiatore che lavora per uno dei più noti bibliofili del Quattrocento: Jacques d'Armagnac. Il compilatore disponeva sicuramente dei numerosi volumi custoditi nella biblioteca del duca⁴⁹ e sembra aver inoltre potuto aver accesso ad una fonte di tipo γ^1 durante l'allestimento della nostra copia del *Ciclo di Guiron*, in cui ha perlomeno recuperato i primi 36 paragrafi del *Raccordo A*.⁵⁰ Il rimaneggiatore si

⁴⁹ Ad esempio il ms. A1, testimone pressoché unico della *Suite Guiron* di cui T è *descriptus*.

⁵⁰ Non si esclude che una copia del *Ciclo di Guiron* di tipo γ^1 abbia potuto fare parte delle collezioni di Jacques d'Armagnac, ma non ci è giunta; è anche possibile che il duca

dimostra tendenzialmente fedele al suo modello principale δ^1 , la cui struttura si lascia ancora intravedere dietro i ritocchi dovuti alla sua ambizione principale: collezionare materiali narrativi guironiani e raccoglierli in un modo coerente nella sua *summa*. Indubitabile il fatto che abbia, prima della copia, consultato e confrontato almeno due fonti (rispettivamente di tipo δ^1 e γ^1 , ma vi si potrebbe aggiungere una terza fonte sin dall'inizio: il ms. A1, che contiene parte del *Roman de Meliadus* e della *Suite Guiron*), identificandovi le divergenze redazionali e poi scegliendo la versione da seguire, senza però rinunciare a presentare al duca anche le principali alternative. Così forse si spiega meglio la posizione francamente assurda che occupano i primi paragrafi del *Raccordo A* (con il doppio racconto della guerra) e la sezione mediana del *Roman de Guiron* prima dell'inizio del medesimo. Tale modo di procedere non era invece immaginabile per la *Suite Guiron*, in quanto lunghissimo racconto retrospettivo: da lì l'inserzione in un tomo di continuazione del *Roman de Guiron* dove, dopo qualche episodio originale dedicato tra le altre cose alla morte dei buoni cavalieri contemporanei di Guiron, si passa alla dama del Lago e al piccolo Lancillotto, i quali, giunti da un vallassore, si fanno leggere storie su Guiron tratte da un libro: la *Suite*.⁵¹

Ovviamente gli intoppi non possono mancare dato il progetto che presiede alla confezione del testimone torinese; per aggirarli, il rimaneggiatore provvede a ritocchi più o meno profondi, che toccano soprattutto la zona più delicata, quella della doppia guerra tra Meliadus e il re di Scozia dopo il rapimento della moglie, in cui le due redazioni sono del tutto incompatibili. Per sminuire la portata del conflitto delle redazioni e allo stesso tempo introdurre il prima possibile il nuovo protagonista, procede quindi all'inversione dei due primi grandi blocchi del *Raccordo A*, liberando Guiron e mettendolo per strada nelle foreste del reame di Logres, mentre re Meliadus si pente di aver reso la regina di Scozia al suo marito e decide

ne abbia preso una in prestito mentre faceva allestire la sua *summa* guironiana. In ogni caso questo modello alternativo doveva essere molto simile al ms. 356, se non si trattava addirittura di esso (vd. sopra, n. 23).

⁵¹ Sulla struttura e sul progetto letterario del terzo tomo di T, vd. Morato 2018: 231-3.

di riprendersela, provocando una seconda guerra. Così facendo il re di Leonnois pare scordarsi del tutto le conseguenze gravissime del primo rapimento, ossia non solo una guerra feroce contro le forze di Artú e del re di Scozia, ma anche un imprigionamento, la separazione con suo figlio Tristano, e pure le circostanze che gli hanno consentito di tornare in grazia: avere liberato il reame da un'invasione sassone sconfiggendo il principe Arioahan. Intraprendere un nuovo rapimento della regina si rivela, quindi, una scelta difficilmente giustificabile per Meliadus. Ricordiamoci però della sua ostinazione nel rifiutare di riconsegnarla al marito nella versione preciclica del racconto: è davvero inverosimile che abbia deciso di riprendersi l'amata? L'assenza di Artú tra i belligeranti della seconda guerra potrebbe dare un inizio di risposta, data l'importanza di questa figura nel racconto della prima guerra, ma le condizioni del manoscritto e l'assenza di fonti in grado di supplirne le lacune non consentono di rispondere pienamente a queste domande. Ma l'inizio del *Raccordo A* è l'unico punto in cui il rimaneggiatore sente di dover intervenire pesantemente sul testo: altrove, e malgrado alcune incoerenze, lo lascia tale e quale. Tutto sommato, quindi, la tecnica del nostro rimaneggiatore è quella di applicare uno sforzo minimo: presentare l'intera materia guironiana seguendo una fonte principale (δ^1) e qualche fonte alternativa (γ^1); provvedere a ritocchi solo quando strettamente indispensabili per incompatibilità del materiale narrato (così all'altezza dell'inizio del *Raccordo A*) o quando la natura stessa del testo da aggiungere alla fonte principale vieta il ricorso alla semplice interpolazione. La tecnica del rimaneggiatore al servizio di Jacques d'Armagnac non potrebbe essere più diversa di quella del rimaneggiatore all'origine della stampa Gp.

3. LA STAMPA DI GALLIOT DU PRÉ (GP)

3.1. *La princeps e i suoi contenuti*

Stampato a Parigi presso l'*atelier* di Galliot du Pré nel 1528, *Meliadus de Leonnoys. Ou present volume sont contenus les nobles faictz d'armes du vaillant roy Meliadus de Leonnoys: ensemble plusieurs autres nobles proesses de chevalerie faictes tant par le roy Artus, Palamedés, le Morboulte d'Irlande, le Bon Chevalier sans Paour, Galehault le Brun, Segurades, Galaad, que autres bons chevaliers estans au temps*

dudit roy Meliadus. Histoire singuliere et recreative nouvellement imprimee a Paris completa il passaggio a stampa del ciclo guironiano iniziato da Anthoine Vérard verso il 1501⁵² col volume dedicato alle avventure dell'altro protagonista del ciclo (*Gyron le Courtois. Avecques la devise de tous les chevaliers de la Table ronde*). Verrà ristampato, con lo stesso titolo, da Denys Janot nel 1532. Di ciascuna delle due stampe del *Meliadus* sopravvivono una dozzina di esemplari.⁵³

Il rapporto fra le *principes* del *Roman de Guiron* e del *Roman de Meliadus* è stretto: combinando i contenuti delle due si ricostruisce un ciclo di *Guiron le Courtois* di tipo δ^1 smembrato,⁵⁴ conseguenza di una specie di tentativo di de-ciclizzazione, di separazione delle avventure di Guiron e di Meliadus, risultando in numerose difficoltà già commentate.⁵⁵ La complementarità di queste due *principes* associata alla loro posizione identica nello *stemma* tradisce probabilmente il lavoro di un unico rimaneggiatore effettuato a partire da un medesimo esemplare, con l'obiettivo di separare le avventure di Meliadus da quelle di Guiron in vista del passaggio a stampa. Tale interpretazione dei dati viene confermata dall'affermazione di una prossima pubblicazione della materia meliadusiana nel *Gyron le Courtois*, che non sembra essere mai stata realizzata – a meno che non sia andata perduta. Significa però che la metà dell'insieme che non è stata stampata da Vérard verso il 1501 è comunque sopravvissuta e giunta in qualche modo a Galliot, che vi ha fatto ricorso per allestire la sua edizione del 1528. Altrimenti bisogna ipotizzare che Vérard abbia realizzato anche un'altra edizione, di cui oggi avremmo perso ogni traccia, e che un esemplare di questa edizione sia stato la fonte all'edizione di Galliot (ma, in questo caso, perché non avrebbe ristampato l'insieme *Meliadus-Guiron*?). Date queste due possibilità non si può del tutto escludere una terza possibile interpretazione dei fatti, cioè che Galliot abbia avuto a disposi-

⁵² Cf. Adam 2009: n. 14.

⁵³ L'elenco, con le relative collocazioni, degli esemplari sopravvissuti si trova in *Ciclo di Guiron* (Winand): 59-61.

⁵⁴ Vd. la tabella dei contenuti delle stampe (paragonate a quelle del ms. 355) in Wahlen 2010: 318-9.

⁵⁵ Vd. in particolare *ibi*: 305-54 (in particolare 318-22), e anche Albert 2012.

zione sia un esemplare della stampa Vérard del *Gyron*, sia un manoscritto del *Ciclo di Guiron* estremamente vicino al modello di essa, e che abbia poi provveduto al confronto tra i materiali dei due ed estratto le sezioni assenti dalla stampa precedente per allestire il suo *Meliadus*. Data la fortuna della “vulgata” del ciclo in Francia, tale ipotesi non solo non si può escludere, ma risulta altrettanto verosimile delle altre due.⁵⁶

La nostra *princeps* Gp contiene quindi le sezioni seguenti: il *Roman de Meliadus* (fino alla visita di Carlomagno, al § 1059), seguito dal complemento originale al raccordo ciclico oggetto del presente studio, poi da parte del *Raccordo A* in disordine (§§ 38-64, 37, 65-128 = Lath. 52, 158, 53-57); dopodiché vi si trovano le sezioni di compilazioni rustichelliane che tradizionalmente aprono i testimoni di tipo δ^1 (355, L3 e T; C ha, come abbiamo già detto sopra, un'altra miscellanea iniziale): le *Aventures des Bruns* e la loro continuazione lunga, poi la *Compilazione arturiana*, con l'epilogo dello pseudo-Rustichello. Chiude la *princeps* un capitolo originale in cui è narrata la morte di Meliadus.

3.2. Il raccordo ciclico della tradizione a stampa

Così come il testimone torinese, la stampa presenta l'inversione dei primi due episodi di raccordo che contiene, ma per un motivo opposto: invece di marcare l'inizio di un nuovo volume introducendone il protagonista, il rimaneggiatore all'origine della stampa Gp anticipa i §§ 38-64 per portare a buon fine le avventure di Arioahan de Saissonne, prima di introdurre la figura di Guiron. Alla fine del *Roman de Meliadus*, Arioahan era rimasto alla corte di Artú per curarsi; nei §§ 38-64, lo ritroviamo occupato a giustiziare una fanciulla senza che il testo ne chiarisca il motivo, per poi farsi cam-

⁵⁶ Nel suo studio delle *principes* del *Ciclo di Guiron*, Wahlen (2010: 319) afferma che Galliot dovrebbe aver lavorato sull'esemplare servito a Vérard, ma preferiamo tenere conto di alcune interpretazioni alternative. In ogni caso un legame forte tra le attività editoriali di Vérard e quelle di Galliot è innegabile: si veda l'indagine di Delsaux-van Hemelrijk (2019), in particolare la n. 25, dove si afferma che un quarto delle ristampe prodotte da Galliot siano quelle di opere pubblicate da Vérard e spesso basate direttamente su queste ultime.

pione della dama di Norholt al posto di Leodagant (il suo compagno d'armi), liberare quest'ultimo e ripartire con lui verso il regno di Carmelide. Accostare la fine del *Meliadus* al § 38 era, quindi, impossibile, data l'impressionante rottura nella coerenza del racconto: occorreva al rimaneggiatore provvedere ad una saldatura. Non disponendo di una fonte alternativa dotata della prima parte del *Raccordo A* (§§ 1-36) in cui recuperare altro materiale narrativo, procede alla composizione di nuovi episodi, di cui forniamo l'edizione in appendice e che discuteremo ora.

Il primo di questi episodi (cap. CXXVIII) collega due linee narrative incoerenti fra di loro ma legate allo stesso personaggio, ossia Ariohan: nel *Roman de Meliadus* era un principe sassone sconfitto dall'eroe eponimo, poi ospitato a corte per riprendersi delle ferite inflitte durante il duello; nel *Raccordo A* lo ritroviamo semplice cavaliere errante (e cresciuto in Inghilterra). Tra le due una breve interruzione narrativa, costituita dalla visita di Carlomagno sui luoghi commemorativi del duello (ossia l'ultimo episodio del *Roman de Meliadus* tramandato dalla "vulgata"). Ricordiamoci che l'imperatore franco vi era venuto accompagnato da Ogier le Danois, discendente di Ariohan: era in effetti intenzione dello sconfitto recarsi altrove per rifarsi una reputazione, e all'inizio della riscrittura lascia la corte perseguendo proprio quell'obiettivo:

Si s'en part *et* tire droit au paÿs de l'Estroicte Marche pour passer la mer et s'en aller hors de la Grant Bretaigne en aucun lieu ou il ne fust congneu, car trop honteux estoit il pource qu'il avoit esté oultré par le roy Meliadus (§ 1.7).

Ma Ariohan non può (ancora) raggiungere la Danimarca: lo vieta l'esito della riscrittura, ossia i §§ 38-64 del *Raccordo A*, sicché il rimaneggiatore ne fa la vittima di un'imboscata intricata: addormentatosi, Ariohan viene preso in agguato da due cavalieri, che sconfigge, ma un loro valletto avvisa un loro zio anziano dell'accaduto. La sfortuna vuole che Ariohan chieda ospitalità proprio a lui e che, durante la cena, una cugina dei cavalieri uccisi venga a conoscenza della vicenda. Fingendosi messaggera di una castellana in pericolo, riesce a fare innamorare Ariohan della fantomatica dama e lo convince a prestarle soccorso. Il giorno seguente partono assieme; la damigella lo porta da suo padre e il malcapitato Ariohan, disarmato, viene catturato e imprigionato. Nella sua cella giura di vendicarsi e di non amare mai più le damigelle messaggere: con questa piccola riflessione del

protagonista si accenna ad una dichiarazione di Leodagant ad Ariohan al § 63.3-4 del *Raccordo A*, in cui si lascia intuire un'atteggiamento del genere:

«Et certes, sire, se vous estes aucun poi aspres et durs envers les damoiseles messagieres, or sachiez tout vraiment que je sui celui qui jamais ne vous em blamerai, car a ceste fois fui je si vilainnement traïs par une seule damoisele que pour lui ne remest mie que je ne fui du tout honnis. Et certes, pour l'amour de cele damoisele qui si vilainnement me traï vous promet je loiaument que jamais damoisele messagiere n'amerai ne courtoisie ne leur ferai ainsi comme je faisoie devant» (*Ciclo di Guiron* [Winand]: 175).

Il giorno seguente, Ariohan è condannato al rogo. In preda alla disperazione, i suoi scudieri scappano; uno di loro incontra Leodagant de Carmelide mentre cavalca di nascosto «pour une besongne qu'il avoit a faire au païs de l'Estroicte Marche» (§ 3.4 dell'edizione in appendice), a cui racconta la vicenda. Dato che è proprio Leodagant il sovrano del cavaliere che ha imprigionato Ariohan, lo fa liberare, e i due ripartono assieme. Nel frattempo, la damigella, temendo per la sua vita, fugge.

Il narratore approfitta di una domanda fatta da Ariohan a Leodagant per fornire al lettore le informazioni necessarie a proposito delle circostanze che hanno portato la dama di Norholt ad essere accusata di omicidio e il re di Carmelide a recarsi nella Stretta Marca per farle da campione. Anche il racconto della disavventura di lei è abbastanza intricato: due nipoti del re di Norgalles, desiderosi di impossessarsi delle terre della dama di Norholt, avevano deciso di impedirle di sposarsi con un cavaliere rinomato facendolo accusare dell'omicidio di un altro cavaliere, ritrovato accoltellato davanti alla camera della dama. Il cavaliere aveva chiesto giustizia al suo sovrano, il signore della Stretta Marca, ma non era stato in grado di trovare dei garanti (essendo tutti convinti che fosse affatto colpevole), sicché aveva richiesto una proroga del duello giudiziario per chiedere aiuto al suo parente Leodagant. Mentre si aspettava l'arrivo di quest'ultimo, il cavaliere (imprigionato) era stato avvelenato e la dama accusata dell'omicidio.

Si torna al presente: Ariohan riesce a ritrovare la messaggera traditrice e giura di farla giustiziare dal suo scudiero, come accadrà al § 38.1-2 del *Raccordo A*. Poi Leodagant chiede ad Ariohan com'è stato imprigionato; udendo il racconto, ride. Anche questo dettaglio si rispecchia nella sua battuta che abbiamo citata sopra, e annuncia il paragrafo seguente del

raccordo originale di Gp: Leodagant viene ingannato da una damigella messaggera che si finge mandata dalla dama di Norholt, poi catturato ed imprigionato dai nipoti del re di Norgalles.

Gli episodi originali della *princeps* seguono, quindi, un'unica linea narrativa e sono basati su un principio di duplicazione e reciprocità delle avventure: prima è stato Ariohan ad essere accusato, ingannato e catturato da traditori (a causa della perfidia di una finta damigella messaggera) per aver ucciso i due cavalieri, poi liberato da Leodagant; nell'ultimo paragrafo, in cui si annunciano le vicende che costituiscono il cuore dei §§ 38-64 del *Raccordo A*, è invece Leodagant ad essere ingannato e catturato dai due nipoti del re di Norgalles a causa della perfidia di una damigella messaggera. Il racconto proposto da Gp fornisce gli elementi necessari alla sutura col primo episodio *Raccordo A*, con cui risulta congruente. Ma la saldatura non va oltre, e in particolare non si cerca di legare la linea narrativa di Meliadus dal *Roman* che gli viene dedicato al suo ruolo di semplice cavaliere errante nel *Roman de Guiron*.

Non è l'unico intoppo: la linea narrativa di Guiron non è oggetto di attenzione da parte del rimaneggiatore, che non introduce né il protagonista, né il suo amico Danain, e nemmeno il dettaglio dello Scudo d'Oro che vale all'eroe del *Roman de Guiron* la sua fama; forse si può spiegare tale atteggiamento ricordandosi che dall'analisi dei contenuti del testo che diventerà la stampa Gp risulta manifesto che sia stato specificamente allestito per fare seguito al *Gyron* di Vêrard (sulle possibili modalità di questo allestimento si veda sopra). Quando si esaurisce la linea narrativa di Ariohan e Leodagant, al § 64, è con un ultimo accenno all'inizio degli episodi originali che il compilatore introduce il § 37, con i suoi riferimenti a Guiron e Danain, ai tornei di Henedon e del Castello delle Due Sorelle, che fa entrare il racconto nel *Roman de Guiron*:

Le compte dit que après que Ariohan fut party de la court au roy Artus, les chevaliers de la Table Ronde furent longtems a court sans rien faire jusques a ce que il fut bruyt partout que il y avoit ung chevalier qui portoit ung escu d'or qui estoit le nonpareil des autres. Et qui me demanderoit qui estoit ce chevalier, je diroye que c'estoit Gyron le Courtois, qui nouvellement estoit venu au royaume de Logres. Quant les compaignons eurent entendue la nouvelle du bon chevalier, ilz se mirent tous a chemin pour le trouver. Le roy Meliadus mesmes, qui estoit encores en la maison du roy Artus, se mist avec messire Gauvain. Quant le roy Artus se vit dessaisy de sa chevalerie, si fist crier ung

tournoyement au chastel de Henedon, ou les chevaliers adventureux repairoient plus facilement que en nul autre, et n'estoit sinon pour trouver le Chevalier a l'Escu d'Or, lequel s'i trouva *et* gaigna le tournoy, puis partit si soubdain que il ne fut de personne apperceu. Il s'accompaigna de Danain le Roux, que on estimoit fort bon chevalier, *et* fut le premier a *qui* Giron descouvrit son nom.

Non si potrebbe illustrare meglio il fenomeno di *tunnel vision* che caratterizza gli episodi originali della stampa: l'attenzione del rimaneggiatore è focalizzata unicamente sulla saldatura col primo episodio, a cui ha dedicato più pagine; per quanto riguarda le avventure degli altri cavalieri (e in particolare di Meliadus) nel frattempo, vi dedica solo qualche riga. Il racconto prosegue col resto del *Raccordo A*, narrando il viaggio nella foresta di Meliadus, Galvano e Lac, e finendo con la sconfitta di Helyadel per mano di Meliadus. Si passa poi ad estratti delle compilazioni di Rustichello, e si conclude con la morte dell'eroe eponimo.

*

Le difficoltà con le quali si confronta il rimaneggiatore all'origine della *princeps* sono analoghe, ma non identiche, a quelle che aveva affrontate trent'anni prima il compilatore del ms. torinese. Entrambi condividono un'eredità comune: quella della particolare struttura ciclica della “vulgata” del *Ciclo di Guiron* 8¹, che gode della maggiore diffusione in Francia e che ha rinunciato ai §§ 1-36 del *Raccordo ciclico A* per preferire la redazione preciclica del *Roman de Meliadus*, una scelta sicuramente giustificata per la qualità letteraria superiore e la maggiore coerenza con ciò che precedeva, ma che introduce altre difficoltà quando si tratta di saldare il *Meliadus* al *Guiron* tramite un raccordo. Condividono inoltre il bisogno di rimediare alle incoerenze che notano mentre allestiscono la loro copia o edizione del *Ciclo di Guiron*, affinché il loro pubblico disponga di una narrazione più soddisfacente.

Non dispongono però delle stesse risorse per provvedere ai ritocchi: là dove il compilatore della *summa* torinese ha a sua disposizione la biblioteca del duca Jacques d'Armagnac (e forse anche altri volumi, come la sua fonte di tipo γ¹), sembra che il rimaneggiatore all'origine delle stampe Vérard e Galliot, se si tratta di una stessa persona, abbia avuto tra le mani nient'altro che un esemplare della “vulgata” da spezzare in due

volumi; nel caso in cui invece vi fossero due rimaneggiatori ad aver lavorato l'uno dopo l'altro (uno da Vérard e l'altro da Galliot) sull'allestimento delle stampe, il secondo avrebbe inoltre dovuto avere sotto mano un esemplare del *Gyron* di Vérard. Dalla disponibilità o meno di fonti alternative conseguono procedimenti di aggiustamento diversi.

Il rimaneggiatore del testimone torinese adotta una serie di tattiche complementari e segue un approccio da collezionista: la sua fonte prevalente è δ^1 , sulla struttura della quale non è intervenuto almeno per quanto riguarda il ciclo guironiano (poiché si susseguono il *Roman de Meliadus* lungo, i §§ 37-128 del *Raccordo A* e il *Roman de Guiron*; sui materiali liminari vd. l'appendice 1); quando giunge alla sezione problematica del collegamento tra i due *Romans*, sceglie innanzitutto di accumulare nella zona problematica materiali testuali tratti da una fonte alternativa di tipo γ^1 (il resto del *Raccordo A* e soprattutto la sezione mediana del *Roman de Guiron*) per nascondere agli occhi del lettore le contraddizioni più palesi. Ma pure questa scelta di staccare la fine del *Roman de Meliadus* lungo dall'avvio del *Raccordo A* e del *Roman de Guiron* secondo δ^1 inserendo più di cento carte di materiale narrativo non basta a far sparire le incoerenze, anzi: in apertura del materiale interpolato vi è la prima parte del *Raccordo A*, con una redazione alternativa ed incompatibile con quella che è appena stata copiata nella fine del *Meliadus* lungo. Per risolvere quest'ultimo problema, il rimaneggiatore provvede alla riscrittura che abbiamo descritta: invertire gli episodi iniziali per far comparire Guiron un po' prima nel racconto (e in apertura del secondo volume della sua *summa*), inventare una nuova guerra dovuta ad un sussulto amoroso di Meliadus, e ritoccare il racconto per fare sí che faccia senso l'insieme. Appena risolta questa difficoltà, il rimaneggiatore del torinese torna alla sua copia. Sulle circostanze che hanno introdotto Lac e Leodagant nel racconto non viene detto niente; sul cambio di personalità (o piuttosto di profilo cavalleresco) di Ariohan nemmeno; e non sembrano essere numerosi gli elementi aggiuntivi sul passato di Guiron quando entra in scena. Nel caso del ms. torinese quindi, la riscrittura è puntuale, destinata a sanare un'incongruenza davvero troppo problematica per essere lasciata tale, e costituisce l'estremo rimedio.

Il modo di lavorare del rimaneggiatore all'origine della stampa Gp appare subito molto diverso. Il suo obiettivo è quello di presentare un romanzo cavalleresco ad un pubblico ben più ampio, e non sembra quindi

aver mai usato fonti alternative al suo esemplare della “vulgata”. Forse per ragioni materiali – ipotizzando che la concezione delle due *principes* sia avvenuta in uno stesso momento e ad opera di una stessa mano, il che, come abbiamo detto sopra, non può essere affermato con certezza – decide di separare le avventure meliadusiane e quelle guironiane, tornando verosimilmente senza saperlo alla situazione originale, essendosi il *Ciclo di Guiron*, come ricordato nell'introduzione, costituito *a posteriori*. Procedere in tale modo gli consente infatti di dedicare un volume pressoché indipendente a ciascun protagonista, ma richiede un importante lavoro di separazione delle loro avventure. Problematico in quest'ottica proprio il raccordo ciclico, che risulta difficile da collocare in uno dei due volumi: i protagonisti dei §§ 37-128 sono principalmente Ariohan e Meliadus, personaggi chiave del *Roman* appena concluso, ma i loro profili non corrispondono a quelli del *Roman de Meliadus*, e a loro si affianca Lac, tra i grandi personaggi secondari del *Roman de Guiron*; la loro *quête* è quella del Cavaliere dallo Scudo d'Oro, ossia Guiron, che sperano di ritrovare al torneo organizzato presso il castello delle Due Sorelle, narrato nel *Roman de Guiron*. Gli episodi del *Raccordo A* vengono infine inseriti nella stampa meliadusiana, non in quella guironiana, tuttavia non alla fine del racconto: anche qui l'apparente soluzione del rimaneggiatore sembra essere quella di seppellire il problema sotto una considerevole quantità di testo, ricorrendo ad un modo tanto semplice quanto originale: spostare le compilazioni rustichelliane alla fine del volume meliadusiano, invece di lasciarle in apertura (come in tutti gli altri testimoni di δ^1). Nella stampa Gp le riscritture indirizzate a cucire assieme i pezzi di racconto non abbondano, e sono abbastanza circoscritte (come dimostra il § 37 del *Raccordo A* di cui forniamo qui sotto l'edizione), ma non mancano gli episodi composti *ad hoc* dal rimaneggiatore, che si tratti di quelli del raccordo o della morte di Meliadus che conclude l'insieme. Più che quello di un collezionista, l'atteggiamento del rimaneggiatore all'origine della stampa Gp è quello di un compilatore.

Soffermiamoci infine sulle sezioni in cui gli interventi dei rimaneggiatori sono più marcati: quelli delle riscritture del torinese e degli episodi originali della stampa. In entrambi i casi possiamo osservare che le dinamiche di ricomposizione del testo sono una misura estrema e tendenzialmente contenuta, essendo obiettivo del rimaneggiatore ristabilire la coerenza con ciò che precede/segue immediatamente. Da questo punto

di vista risultano particolarmente indicativi gli episodi originali di Gp, il cui obiettivo è di fornire gli elementi mancanti dei §§ 38-64 del *Raccordo A*, collegato alla fine del *Roman de Meliadus*: il motivo per cui, in apertura del § 38, Arioahan fa giustiziare una fanciulla, le circostanze che hanno portato all'ordalia che dovrà affrontare un cavaliere per la dama di Norholt, l'imprigionamento di Leodagant. Se il rimaneggiatore aggiunge poi qualche riga di sutura all'inizio del § 37 (che segue il § 64 in Gp), non si sofferma invece sulle circostanze in cui Meliadus, Lac e Gauvain sono stati catturati da Escanor poi salvati da Guiron: informazioni che sarebbero state però altrettanto necessarie alla buona comprensione dei §§ 65 ss., soprattutto per quanto riguarda Meliadus stesso, dato che le sue avventure sono al centro del volume. Non sono nemmeno oggetto di una particolare attenzione del rimaneggiatore i personaggi, fondamentali, di Danain e soprattutto di Guiron, chiamato il Cavaliere dallo Scudo d'Oro senza che il lettore possa sapere perché.

Problemi analoghi si ritrovano nel testo della *summa* torinese, dove l'attenzione del rimaneggiatore è centrata su ciò che precede piuttosto che su ciò che seguirà: interviene su una porzione di testo molto ridotta e cerca di giustificare le azioni di Meliadus per rispettare sia la lettera del *Roman* che precede, sia quella del *Raccordo A*, necessaria per introdurre il personaggio di Guiron nel racconto. L'attenzione del rimaneggiatore è del tutto focalizzata su Meliadus, il quale sta per compiere un atto apparentemente in perfetta contraddizione con l'andamento degli eventi che precedono: rapire una seconda volta la regina di Scozia, conscio delle funeste conseguenze del primo tentativo. Il modo esatto in cui questa svolta si è compiuta nel racconto del testimone torinese non può oggi essere ricostruito stando alle fonti disponibili, ma non si può escludere che l'ispirazione sia venuta al rimaneggiatore proprio dalla seconda parte del *Raccordo A*, in cui Lac compie azioni paragonabili, quando decide di rivendicare la donna che ama sfidando il marito di lei, con cui era diventato amico e per l'amore del quale aveva rinunciato all'amata (§§ 89-93). Le contraddizioni tra i due profili (e le due biografie) di Arioahan non sembrano essere mai state oggetto di un commento o di una riscrittura nel ms. torinese, benché le ampie perdite testuali sofferte impediscano di affermarlo con certezza.

I modi in cui due rimaneggiatori indipendenti lavorano, in contesti e per pubblici diversi, disponendo o meno di fonti alternative ma partendo

dalle medesime difficoltà che caratterizzano la “vulgata” δ^1 del *Ciclo di Guiron* all'altezza del raccordo, non sono tutto sommato troppo diversi: in entrambi i casi il loro modo di procedere risiede principalmente nel riorganizzare il materiale narrativo di cui dispongono, non tanto per ripristinare quanto per far dimenticare al lettore dietro lunghe sezioni di testo le incongruenze che altrimenti risulterebbero evidenti, approfittando delle risorse che offre l'*entrelacement*; quando la riscrittura o la composizione di episodi originali risulta inevitabile, l'operazione è sempre limitata ad assicurare la giunzione con le sezioni limitrofe, e l'attenzione si sofferma allora su un arco narrativo in particolare (quello di Meliadus in T e quello di Ariohan in Gp), mentre non si notano tentativi di saldatura con episodi più distanti nell'insieme. Nessuno dei due rimaneggiamenti dà piena soddisfazione sul piano della coerenza narrativa, ma l'obiettivo di coloro che li hanno allestiti non sembra essere mai stato tale: si trattava piuttosto di dissimulare numerosi *faux-raccords* dietro una saldatura superficiale, più o meno convincente nel contesto di una lettura sintagmatica.

APPENDICE 1.
I CONTENUTI DI δ^1 , GP-VÉR E T

Prendiamo come punto di partenza del confronto tra i contenuti dei due *Guiron le Courtois* esaminati nel presente articolo e la loro fonte principale, δ^1 , il ms. Paris, BnF, fr. 355, che ne è verosimilmente il riflesso più fedele.⁵⁷ Questo testimone, risalente alla seconda metà del Trecento, tramanda i contenuti del ciclo accresciuti da testi satelliti secondo il seguente ordine:

1. [ff. 1r-50r] Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana* (§§ 1-195 dell'edizione Cigni)
2. [ff. 50r-64v] Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns* con la sua continuazione lunga (§§ 136-229 dell'edizione Lagomarsini)
3. [ff. 65r-213v] prologo I e *Roman de Meliadus* (ed. §§ 1-1059 | Lath. prologo I e 1-48)
4. [ff. 214r-229v] *Raccordo ciclico A* (ed. §§ 37-128 | Lath. 158, 52-57)
5. [ff. 229v-289r] *Roman de Guiron* (ed. §§ 1-408 | Lath. 58-78)
6. [ff. 289r-294r] redazione 2 della sezione mediana del *Roman de Guiron* (ed. §§ 971*-993*.4 | Lath. 159-160)
7. [ff. 294r-395r] *Roman de Guiron* (ed. §§ 977.5-1401 | Lath. 103 n. 1-132)
8. [ff. 395r-413v] *Tristan en prose* (episodio del *Servage*)
9. [f. 413v] Epilogo dello pseudo-Rustichello.

Le stampe di Galliot et di Vérard messe insieme compongono un esemplare sbranato e accresciuto della “vulgata” del *Ciclo di Guiron*. La stampa Vérard, dedicata al personaggio di Guiron, contiene i seguenti materiali:

⁵⁷ Oltre alle stampe e al manoscritto di Torino, questo gruppo contiene i seguenti testimoni: Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 96 (che però ricorre ad un'altra fonte per le miscellanee iniziali); London, British Library, Additional 36673 (gemello del solo L.I.7) e Paris, BnF, fr. 340 (che segue un progetto redazionale a sé).

1. [f. 1r-v] Prologo
2. [ff. 1v-18r] Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana*, §§ 1-48
3. [ff. 18r-19v] Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns*, §§ 168-177
4. [ff. 19v-106r] *Roman de Guiron* (ed. §§ 1-408 | Lath. 58-78)
5. [ff. 106r-204v] redazione 2 della sezione mediana del *Guiron* (ed. §§ 971*-993*.4 | Lath. 159-160)
6. [ff. 204v-340v] *Roman de Guiron* (ed. §§ 977.5-1383 | Lath. 103 n. 1-130)
7. [ff. 340v-339v]⁵⁸ Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns*; episodio della morte di Calinan tratto dalla continuazione lunga (§§ 218-229 dell'edizione Lagomarsini).

Mentre quella di Galliot, dedicata al personaggio di Meliadus, contiene:

8. [capp. I-CXXVII] *Roman de Meliadus* (ed. §§ 1-1059 | Lath. 1-48)
9. [capp. CXXVIII-CXXXI] episodi complementari al raccordo ciclico editi qua sotto (non registrati in Lath.)
10. [capp. CXXXII-CXXXIV] inizio della seconda parte del *Raccordo ciclico A* (ed. §§ 38-64 | Lath. 52)
11. [cap. CXXXV] fine della prima parte del *Raccordo A* (ed. § 37 | Lath. 158)
12. [capp. CXXXVI-CXLI] fine della seconda parte del *Raccordo A* (ed. §§ 65-128 | Lath. 53-57)
13. [capp. CXLII-CXLIX] Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns* (estratti corrispondenti ai §§ 136-167, 178-217 dell'edizione Lagomarsini)
14. [capp. CL-CLVIII] Rustichello da Pisa, *Compilation arthurienne* (estratti) (§§ 1-48 dell'edizione Cigni)
15. [capp. CLIX-CLXXIII] epilogo dello pseudo-Rustichello da Pisa
16. [cap. CLXXIII] morte di Meliadus (episodio originale).

Infine, la summa guironiana di Jacques d'Armagnac del manoscritto di Torino tramanda i seguenti materiali:⁵⁹

⁵⁸ Per colpa di un errore di numerotazione delle carte nella stampa.

⁵⁹ In seguito alle operazioni di restauro, alcuni fogli del codice sono in disordine

1. [L.I.7 f. 1] Prologo della *summa* (Lath. prologo II)
2. [L.I.7 ff. 2r-3r] Prologo del *Roman de Meliadus* (ed. §§ 1-2 | Lath. prologo I)
3. [L.I.7 ff. 3r-6v, 16r-20v, 7r-15v, 17r-23v, 1 foglio mancante, 24r-27v] Introduzione pseudo-storiografica e *enfances* di Guiron (sezione inedita | Lath. §§ 256-259)
4. [L.I.7 ff. 27v-47v] Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns*, estratti (§§ 160-167, 136-159, 168-203 dell'edizione Lagomarsini)
5. [L.I.7 ff. 47v, frammento di Parma, foglio mancante, 48] episodi particolari (sezione inedita | Lath. § 260)
6. [L.I.7 ff. 49r-60v, foglio mancante, 150, 663, 63bis, 65r-149v, 174, 151r-165v, 175, 166r-173v, 220r-221v, 176r-187v, 64, 189r-213v, 188, 214r-219v, 222r-237r] *Roman de Meliadus* (ed. §§ 1-1059 | Lath. 1-48)
7. [L.I.7 f. 237, 1 foglio mancante] episodio particolare (sezione inedita | Lath. 261)
8. [L.I.8 ff. 1-14v] *Raccordo ciclico A*, prima parte con riscritture (ed. §§ 1-36 | Lath. 152-157)
9. [L.I.8 ff. 15r-128v] *Roman de Guiron*, redazione 1 della sezione mediana (ed. §§ 409-979 | Lath. 79-102)
10. [L.I.8 ff. 129r-143r] *Raccordo ciclico A*, fine della prima parte e seconda parte (ed. §§ 37-128 | Lath. 157, 52-57)
11. [L.I.8 ff. 143v-148, manca f. 149, 150-212r] *Roman de Guiron*, sezione iniziale (ed. §§ 1-408 | Lath. 58-78)
12. [L.I.8 ff. 212r-218v] *Roman de Guiron*, redazione 2 della sezione mediana (ed. §§ 971*-993* | Lath. 159-160)
13. [L.I.8 ff. 218v-339v] *Roman de Guiron*, sezione finale (ed. §§ 977.5-1401, con un § originale tra i 1211 e 1212 | Lath. 103-132)
14. [L.I.9 f. perso] Prologo del terzo volume della *summa*
15. [L.I.9 ff. 2r-6r] Episodi originali (sezione inedita non censita in Lath.)

(sul restauro si veda Winand 2023, a cui rimandiamo anche per una descrizione più dettagliata dei contenuti della *summa*).

16. [L.I.9 ff. 6r-13v, senza il f. 7bis] Estratti di una versione abbreviata del *Lancelot en prose*
17. [L.I.9 ff. 13v-23v] Estratti di una versione abbreviata del *Tristan en prose*
18. [L.I.9 ff. 23v-24r] Estratti di una versione abbreviata del *Lancelot en prose*
19. [L.I.9 ff. 24r-155, 176-183, 156-175, 184-259v] *Suite Guiron* (ed. §§ 1-842 | Lath. 161-208)
20. [L.I.9 ff. 259v-265, 296r] Estratti di una versione abbreviata del *Lancelot en prose*
21. [L.I.9 ff. 296r-300r] Episodio originale (sezione inedita, non censita in Lath.)
22. [L.I.9 ff. 300r-303v, lacuna di alcuni fogli, 7bis, 305, 320r] Estratti di una versione abbreviata del *Tristan en prose*
23. [L.I.9 ff. 320r-v, 327, 323, 321, 318-319, 322, 326, 324-325, 266-281, 306-311v] Estratti di una versione abbreviata del *Lancelot en prose*
24. [L.I.9 ff. 311v-317v, 282-287r] Episodi originali (sezione inedita, non censita in Lath.)
25. [L.I.9 ff. 287r-295v, 349, 345, 351r] *Alixandre l'Orphelin*, versione abbreviata e continuata tipica dei mss. di Jacques d'Armagnac (sezione inedita non censita in Lath.)
26. [L.I.9 ff. 351, 350r-v] Episodio originale (sezione inedita, non censita in Lath.)
27. [L.I.9 ff. 350v, 360, 352, 361, 348, 343, 342, 359, 357-358, 353, 336r-v] Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana*, estratti (§§ 2-39 dell'edizione Cigni).
28. [L.I.9 ff. 336v, 356, 347, 354-355, 362, 344, 329, 334, 341, 340, 335, 337, possibile foglio mancante, 333r-v] Episodi originali (sezione inedita non censita in Lath.)
29. [L.I.9 ff. 333v, 332, 330, 338, 339, 328, foglio mancante, 331, 1? forse un foglio mancante?] Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns*, fine della continuazione lunga (§§ 204-225, lacuna, 228-229 dell'edizione Lagomarsini).

La versione del ciclo guironiano tramandata dal subarchetipo δ^1 , antenato comune ai tre testimoni descritti qui sopra, conteneva quindi in apertura

almeno delle sezioni delle due compilazioni arturiane di Rustichello da Pisa, seguite dalla cosiddetta “versione lunga” del *Roman de Meliadus* (Lath. 1-48, ed. §§ 1-1059), di buona parte del *Raccordo A* (Lath. 158, 52-57, ed. §§ 37-128) e del *Roman de Guiron* con la redazione 2 della sezione mediana (Lath. 58-78, 159-160, 103-132). Questi contenuti si ritrovano sia nelle stampe sia in T, in delle configurazioni diverse corrispondenti ai loro rispettivi progetti narrativi.

APPENDICE 2.

SCHEDA DESCRITTIVA DELLE *CARTE RAJNA*

Gli appunti presi da Pio Rajna e che abbiamo indicati qui sopra con la dicitura *Carte Rajna* (Firenze, Biblioteca Marucelliana, fondo Rajna, VI E V 72) sono composti da 158 fogli cartacei di formato medio sistemati in fascicoli di dodici carte, a cui si aggiungono altri 6 fogli con appunti sul ms. Paris, BnF, fr. 355 (non descritti in questa scheda). Forniamo qui sotto una breve scheda descrittiva degli appunti sul *Guiron* torinese,⁶⁰ con i contenuti di ciascuna carta e le corrispondenze con i fogli del testimone secondo l'antica numerotazione continua, con la menzione della numerotazione odierna tra parentesi quadre a partire del momento in cui si distaccano.

Fascicolo 1 (cc. 1-12) – ms. L.I.7

c. 1r – breve nota di presentazione e descrizione del codice; cc. 1v-3r – trascrizione completa⁶¹ del prologo detto “di Londra-Torino” [L.I.7 f. 1]; cc. 3v-4r – nota sulla miniatura incipitale e trascrizione parziale, commentata, del prologo del *Roman de Meliadus* [f. 2] – c. 4v appunti sul titolo del testo (nel prologo infatti l'autore dichiara che il suo libro è intitolato *Palamedés*, non *Meliadus*) – c. 5 Rajna trascrive, con pochi appunti, le rubriche dei ff. 3-14 – c. 6r riassunto del f. 14 – c. 6v riassunto dei ff. 15-22 – c. 7r trascrizione di brani dei ff. 24-25 (Galehaut e il mostro) – c. 7v prima apparizione di Guiron nel manoscritto, appunti sui ff. 27-32 (inizio delle *Aventures des Bruns*) – c. 8 appunti su Séguirant le Brun e il suo drago, sempre f. 32 [oggi f. 31 per colpa di una carta mancante], con qualche nota sul cavallo Baiardo; sul verso della carta trascrizione di un brano in versi [oggi secondo § del f. 31vb] – c. 9r trascrizione parziale, soprattutto delle rubriche, dei ff. 33 e 34 [32-33] poi salto di alcuni fogli del mano-

⁶⁰ Segnaliamo che una prima scheda descrittiva delle *Carte Rajna* è stata allestita da Benedetta Francioni (2010: 79-84) nella sua tesi magistrale, inedita.

⁶¹ Poi edito dallo stesso Rajna (1875).

scritto ritenuti poco interessanti per lo scopo della sua ricerca – c. 9v riassunti con qualche brano trascritto del f. 40 [39], su un duello tra il Buon Cavaliere senza Paura e Guiron, poi salto fino al f. 49 (oggi assente del manoscritto: si tratta di segmenti persi di un foglio esportato ormai custodito presso l'Archivio di Stato di Parma)⁶² in cui Guiron uccide Menedon poi viene imprigionato – c. 10r prosegue la trascrizione parziale dell'episodio, poi si salta al f. 50 [48] con la morte di Lamorat de Listenois; al f. 51 [49] inizia il *Roman de Meliadus* – c. 10v riassunto con qualche brano trascritto dei ff. 51-59 [49-56] – c. 11 qualche veloce appunto sui ff. 59-93 [56-79] con riferimenti all'*analyse* di Løseth e breve note su certi personaggi, in particolare Bréhus sans Pitié e il Morholt; nota su un salto di 10 unità nella numerotazione dei fogli tra i f. 69 e 80 (invece di 70) – c. 12r trascrizione di brani del f. 93 [79] – c. 12v appunti sfusi su varianti grafiche negli antroponimi e qualche nota relativa al Bon Chevalier sans Paour ai ff. 107-108 [93-94].

Fascicolo 2 (cc. 13-26) – mss. L.I.7 e L.I.8

c. 13r – riprende il riassunto con una prodezza del giovane Artú che sorveglia un passo d'armi da "Chevalier de l'Aigue" (Rajna menziona i ff. 116-118 [102-104]) – c. 13v fine del riassunto precedente, trascrizione di sezioni del f. 120 [106] – c. 14 prosegue la trascrizione fino all'attuale f. 107 (passo versificato) – c. 15r alcuni appunti poi trascrizione delle rubriche del f. 127 [113] – c. 15v riassunti, trascrizione di rubriche e di brani dei ff. 128, 131, 132 [114, 117, 118], con interesse per la storia dei figli del Bon Chevalier sans Peur – c. 16 proseguono gli appunti, poi brevissime note sul f. 134 [120]; segue un riassunto con trascrizione di brani dell'episodio di Cuer de Pierre (ff. 137-140 [123-126]) – cc. 17-18, un bifolio di piccole dimensioni, è un'aggiunta al fascicolo: si tratta della trascrizione di un passo del f. 134 [120] accompagnata da una lettera firmata Benedetto Soldani e datata di aprile 1899, alla c. 18v una breve nota del Rajna sulla trascrizione – c. 19r fine degli appunti su Cuer de Pierre, poi si passa a note sui ff. 148-151 [134-137], poi alla trascrizione

⁶² Si veda Winand (2024), in cui è anche fornita l'edizione dell'episodio.

di un brano del f. 178 [164] – c. 19v trascrizione con numerosi appunti di un estratto del f. 181 [f. 167], poi appunti sui ff. 181-195 [167-181] – c. 20r trascrizione di estratti dello scambio epistolare tra Meliadus e Pharamont, poi di rubriche del f. 197 [183] – c. 20v trascrizione di rubriche dei ff. 202 a 224 [188-210] – c. 21r trascrizione di rubriche dei ff. 231-232 con appunti ariosteschi, poi trascrizione di un brano del f. 251 [237] (ultimo foglio del ms. L.I.7 conservato) – c. 21v trascrizione di brani dei ff. 251-252 [237 e foglio perso], ossia della fine del volume – c. 22r inizio di L.I.8, con riassunto delle prime carte del codice (già 253-254, poiché la numerotazione dei tre volumi del manoscritto torinese era continua; oggi L.I.8 ff. 1-2) e brani sui lamenti amorosi parzialmente editi sopra, che occupavano il f. 255 [3] – c. 22v fine della trascrizione del brano, poi si passa al riassunto dei ff. 259-261 [7-9] con le avventure di Arioahan – c. 23r fine del riassunto poi trascrizione parziale dell'episodio su Blioberis, ai ff. 262-263 [10-11] – c. 23v prosegue la trascrizione con le costumanze dannose e le trappole di Escanor – c. 24 dettaglia l'episodio degli scontri contro i cavalieri di Escanor fino al f. 265 [13], dove Guiron libera i prigionieri – c. 25r prosegue il riassunto con trascrizione parziale della fine della prima parte del *Raccordo A* (f. 266 [14]); una riflessione segnala che il Rajna si accorge delle difficoltà poste dallo spostamento di questa parte del raccordo e della sezione mediana del *Roman de Guiron* prima dell'inizio dello stesso *Roman*,⁶³ un'osservazione che suscita alcune considerazioni talvolta poi cancellate – c. 25v proseguono le stesse riflessioni sulle incoerenze narrative all'altezza di questo passaggio, poi trascrizione di passi del f. 268 [16] – c. 26r ancora considerazioni sulle incoerenze narrative, con un appunto sul f. 276 [24] poi sul f. 271 [19] di cui si riassumono alcuni contenuti – c. 26v trascrizione parziale dei ff. 271-272 [19-20].

⁶³ Scrive infatti: «*Ma il peggio si è che non vedo che i racconti leghino. Le narrazioni che cominciano al f. 267r suppongono cose che non ho lette*».

Fascicolo 3 (cc. 27-38) – ms. L.I.8

c. 27 prosegue la trascrizione, poi si passa ai ff. 278-279 [26-27], dedicati ad un episodio di cui sono protagonisti Henor de la Selve, il Morholt ed una damigella malvagia – c. 28 trascrizione abbastanza estesa dei ff. 279-280 [27-28] – c. 29r fine della trascrizione, seguita da considerazioni sul motivo del *beau couart* e dalla trascrizione di un ulteriore passo del f. 279 [27] – c. 29v prosegue la trascrizione dello stesso brano che il Rajna sembra di aver in un primo tempo trascurato – c. 30 si torna indietro, al f. 274 [22], di cui è trascritto un brano esteso – c. 31 prosegue la trascrizione, poi un riassunto dell'episodio – c. 32 prosegue la trascrizione, poi si passa ai ff. 286-287 [34-35] – c. 33r prosegue il riassunto fino al f. 290 [38] – c. 33v trascrizione parziale del f. 301 [49], inizio dell'episodio in cui Meliadus, il Morholt e i loro compagni di viaggio prestano soccorso ad una damigella malvagia imprigionata da cavalieri – c. 34 prosegue la trascrizione – c. 35 prosegue la trascrizione (siamo al f. 303 [51]) – c. 36 dopo un'interruzione riprende la trascrizione al f. 304 [52] – c. 37 prosegue la trascrizione – c. 38 prosegue la trascrizione.

Fascicolo 4 (cc. 39-50) – ms. L.I.8

c. 39 prosegue la trascrizione (siamo al f. 53 secondo la numerazione odierna) – c. 40 prosegue la trascrizione (siamo al f. 306 [54]) – c. 41 finisce la trascrizione all'altezza del f. 307 [55], segue un riassunto degli sviluppi successivi della vicenda – c. 42 fine del riassunto, la trascrizione parziale (variegata di riassunti) dell'episodio sulla malvagia damigella riprende al f. 308 [56] – c. 43 prosegue la trascrizione parziale con i ff. 309-312 [57-60] – c. 44 trascrizione di lunghi brani del f. 312 [60] – c. 45 prosegue la trascrizione – c. 46 prosegue la trascrizione fino al f. 313 [61] – c. 47 prosegue la trascrizione – c. 48 prosegue la trascrizione – c. 49r fine della trascrizione – c. 49v si passa alla trascrizione di brani del f. 317 [65], che narra sempre le vicende legate al Morholt e alla vecchia, malvagia damigella – c. 50 prosegue la trascrizione.

Fascicolo 5 (cc. 51-61) – ms. L.I.8

c. 51 prosegue la trascrizione – c. 52 fine della trascrizione, interrotta con un riassunto che copre i ff. 318-320 [66-68] – c. 53 trascrizione parziale dei ff. 320-323 [68-70] – c. 54 fine della trascrizione di un brano del f. 323 [70], poi trascrizione di estratti, in disordine, dei ff. 340-342 [88-90], sempre relativi alle malvagie damigelle – c. 55r fine della trascrizione di un estratto del f. 340 [88], poi trascrizione parziale di un estratto del f. 347 [95] in cui compare una damigella innamorata di un nano – c. 55v prosegue la trascrizione – c. 56 prosegue la trascrizione col f. 348 [96] – c. 57r fine della trascrizione del brano, si passa poi ad un episodio attestato ai ff. 333 [81] ss., di cui sono protagonisti Danain e Karados Briébras – c. 57v prosegue la trascrizione parziale, con passi riassunti – c. 58 prosegue la trascrizione parziale (siamo all'altezza del f. 82 secondo la numerazione odierna) – c. 59 prosegue la trascrizione – c. 60 prosegue la trascrizione dell'episodio (siamo all'altezza del f. 336 [84]) – c. 61 prosegue la trascrizione – c. 62 prosegue la trascrizione.

Fascicolo 6 (cc. 63-74) – ms. L.I.8

c. 63 prosegue la trascrizione con il f. 337 [85] – c. 64 fine della trascrizione dell'episodio col f. 338 [86], con un appunto sull'onta di Grifone; si torna ai ff. 343-344 già evocati alla c. 54 con diversi appunti – c. 65r prosegue il riassunto degli episodi contenuti nei ff. 344-345 [92-93], con trascrizione di un estratto del f. 345 – c. 65v proseguono gli appunti, con una nota relativa ai ff. 323 [71] ss. – c. 66r trascrizione di brani dei ff. 323 e 324 [71 e 72] – c. 66v si torna ad appunti relativi ai ff. 348-349 [96-97] poi ad una prodezza di Galehaut le Brun ai ff. 350-351 [98-99] – c. 67 prosegue il riassunto dell'episodio, con la trascrizione di brani dei ff. 351-352 [99-100] – c. 68 prosegue la trascrizione del f. 352 – c. 69 prosegue la trascrizione (fine del f. 352 e inizio del f. 353 [101]) – c. 70 prosegue la trascrizione – c. 71 prosegue la trascrizione – c. 72 prosegue la trascrizione (fine del f. 353 e inizio del f. 354 [102]) – c. 73 prosegue la trascrizione – c. 74 prosegue la trascrizione (fine del f. 354 e inizio del f. 355 [103]).

Fascicolo 7 (cc. 75-86) – ms. L.I.8

c. 75r fine della trascrizione dell'episodio e trascrizione di un estratto del f. 350 [98] – c. 75v riassunto e trascrizione di passi del f. 359 [107] di cui sono protagonisti Guiron e la brutta damigella che accompagna, assieme ad Heliados de la Roche e ai suoi due prigionieri – c. 76 prosegue la trascrizione – c. 77 prosegue la trascrizione (siamo all'altezza dell'attuale f. 108) – c. 78r fine della trascrizione dell'episodio, al f. 362 [110] – c. 78v riassunto abbastanza veloce dei ff. 366-367 [114-115] – c. 79r prosegue il riassunto (siamo all'altezza del f. 370 [118]) – c. 79v trascrizione di un passo dei ff. 377-378 [125-126] relativo ad Elsilan, poi si torna a riassumere fino al f. 380 [128] – c. 80r proseguono gli appunti sui ff. 380-381 [128-129]; in questo punto il manoscritto passa dalla sezione mediana del *Roman de Guiron* al resto del *Raccordo A* e poi all'inizio dello stesso *Roman*, il che spinge il Rajna a prendere più appunti su questa zona di discrepanze testuali (con rimandi ai ff. 266 e 258 [14 e 6]) – c. 80v proseguono gli appunti con la trascrizione di un passo della prima parte del *Raccordo A* sulla dama di Northolt (f. 259 [7]) – c. 81r fine della trascrizione dell'estratto, confrontato ai contenuti del f. 382 [130] che riprende la vicenda della dama e di Ariohan e di cui il Rajna trascrive brani – c. 81v fine del riassunto dell'episodio; si passa al f. 384v [132] con la vicenda del Bon Chevalier sans Paour narrata da Blioberis – c. 82 fine della trascrizione dell'estratto, poi trascrizione di un breve passo del f. 387 [135] che conclude la narrazione; saltando il racconto di Gauvain si passa al f. 390 [138] con l'onta del giovane Lac poi quella del giovane Meliadus (copia brevi estratti degli attuali ff. 137 e 138) – c. 83 prosegue la trascrizione interrotta da riassunti – c. 84 prosegue la trascrizione (siamo al f. 391, [139]) – f. 85 prosegue la trascrizione – c. 86 prosegue la trascrizione (siamo al f. 39 [140]).

Fascicolo 8 (cc. 87-98) – ms. L.I.8

c. 87 prosegue la trascrizione – c. 88 fine della trascrizione dell'episodio; in questo punto (f. 395 [143]) inizia il *Roman de Guiron*, di cui il Rajna trascrive la rubrica incipitale, per poi passare al f. 397r [145] – c. 89r prosegue la trascrizione parziale dei ff. 397 e 398 [145-146] – c. 89v si passa ai ff. 407-414 [155-162] di cui è fornito un riassunto breve, poi si

passa al f. 418 [166] – c. 90r prosegue la trascrizione molto parziale con riassunti dell'episodio in cui Guiron si trafigge le cosce, fino al f. 425 [173] – c. 90v prosegue la trascrizione parziale dei ff. 425-426 [173-174] – c. 91r si passa al riassunto, con brevi estratti trascritti, dei ff. 437-439 [185-187] – c. 91v prosegue il riassunto e la trascrizione molto parziale dei ff. 439-441 [187-189], poi si salta al f. 460 [208] – c. 92r brevissimo riassunto parziale dei ff. 460-481 [208-229] – c. 92v si salta al f. 489 [237], ma poi sono copiati passi dell'attuale f. 231 – c. 93 prosegue la trascrizione – c. 94 prosegue la trascrizione (siamo al f. 484 [232]) – c. 95 prosegue la trascrizione – c. 96 prosegue la trascrizione – c. 97 prosegue la trascrizione (siamo al f. 485 [233]) – c. 98 prosegue la trascrizione.

Fascicolo 9 (cc. 99-110) – ms. L.I.8

c. 99 prosegue la trascrizione – c. 100 prosegue la trascrizione (siamo al f. 486 [234]) – c. 101 prosegue la trascrizione – c. 102 prosegue la trascrizione – c. 103 prosegue la trascrizione (siamo al f. 487 [235]) – c. 104r appunti sull'episodio, poi si torna al f. 489 [237] – c. 104v prosegue la trascrizione, poi si passa al f. 491 [239] – c. 105r prosegue la trascrizione (siamo al f. 492 [240], con anche un estratto del foglio precedente), con la caduta di Bréhus nella caverna – c. 105v prosegue la trascrizione – c. 106 prosegue la trascrizione – c. 107 prosegue la trascrizione – c. 108 prosegue la trascrizione (siamo al f. 493 [241]) – c. 109r prosegue la trascrizione (ora parziale) – c. 109v prosegue la trascrizione di brani dei ff. 494 e 495 [242 e 243] – c. 110r prosegue la trascrizione parziale con due estratti del f. 495 [f. 243] e uno del f. 499 [247] – c. 110v fine della trascrizione, poi appunti sul *Furioso*.

Fascicolo 10 (cc. 111-122) – mss. L.I.8 e L.I.9

c. 111r si torna alla trascrizione della fine del lungo episodio di Bréhus e della sua malvagia damigella, con un estratto del f. 512 [260]; il racconto passa a Guiron, trascrizione di un passo del f. 513 [261] – c. 111v prosegue la trascrizione – c. 112r prosegue la trascrizione – c. 112v fine della trascrizione (siamo al f. 514 [262]), poi riassunto – c. 113r trascrizione di estratti dei ff. 515, 517, 521-525, 531, 535 [263, 265, 269-273, 279, 283] – c. 113v trascrizione di estratti del f. 538 [286] – c. 114r fine della

trascrizione, poi si passa al f. 569 [317] – c. 114v prosegue la trascrizione, poi si torna indietro ai ff. 561-562 [309-310] – c. 115r trascrizione di estratti dei ff. 570-571, poi 572 e 778 [*sic*, legg. 578] [318-319, 320 e 326] – c. 115v trascrizione di passi del f. 578 [326]; menzione della fine del volume sul f. 591 [339] – c. 116r, inizio del terzo volume del *Guiron* torinese; trascrizione di passi del prologo e della storia di Palamedés tratti dai ff. 592-595 (oggi il primo foglio è mancante e l'attuale primo foglio è spostato; sopravvivono quindi solo gli antichi ff. 594-595 [2-3]) – c. 116v trascrizione di passi dei ff. 597-600 [5-8, senza il f. 7bis spostato], con riassunti – c. 117r trascrizione di passi dei ff. 608-609 e 612 [16-17 e 20] – c. 117v prosegue la trascrizione del passo del f. 612; si menziona la morte di Meliadus al f. 613 [21], poi si passa al f. 615 [23] col racconto della visita della Dama del Lago e di Lancillotto verso la corte di Artù, di cui una parte funge di punto di inserzione della *Suite Guiron* – c. 118r riassunto brevissimo dei ff. 633-641 [41-49] – c. 118v prosegue il riassunto dei ff. 642-643 [50-51] – c. 119r si passa al f. 648 [56] di cui viene trascritto un estratto, poi si passa ai ff. 665-666 [73-74] – c. 119v prosegue la trascrizione del brano del f. 667 [75], poi si passa ad un riassunto dei ff. 671-672 [79-80] – c. 120 prosegue il riassunto fino al f. 680 [88] – c. 121r trascrizione parziale dei ff. 680-681 [88-89] – c. 121v si passa ai ff. 692-693 [100-101] – c. 122 prosegue il riassunto, con una trascrizione parziale dei ff. 695-696 [103-104].

Fascicolo 11 (cc. 123-134) – ms. L.I.9

– c. 123r prosegue la trascrizione del passo, poi si torna al riassunto – c. 123v si passa ai ff. 721-722 e 729 [129-130 e 137], di cui sono trascritti alcuni passi – c. 124 trascrizione parziale del f. 730 [138] con protagonista Hervi de Rivel – c. 125 prosegue la trascrizione parziale con i ff. 731-732 [139-140] – c. 126 prosegue la trascrizione di un lungo brano del f. 732 [140] – c. 127 riassunto dei ff. 733-735 [141-143] con alcuni estratti – c. 128r si passa al f. 758 [158] – c. 128v trascrizione di estratti del f. 760 [160] – c. 129r finisce la trascrizione di questi estratti, poi si passa al f. 772 [172] – c. 129v prosegue la trascrizione parziale dei ff. 772-773 [172-173] – c. 130r prosegue il riassunto con l'inserzione di un estratto del f. 775 [175], poi trascrizione di una rubrica del f. 777 [185] – c. 130v appunti sulle caratteristiche letterarie dell'episodio precedente, poi trascrizione di

un brano del f. 791 [199] – c. 131 prosegue la trascrizione – c. 132 prosegue la trascrizione – c. 133 prosegue la trascrizione dell'episodio (siamo al f. 792 [200]) – c. 134 prosegue la trascrizione.

Fascicolo 12 (cc. 135-146) – ms. L.I.9

c. 135r fine della trascrizione dell'episodio, si passa ad un riassunto interrotto dalla copia di estratti del f. 795 [203] – c. 135v prosegue il riassunto con estratti del f. 796 [204] – c. 136 prosegue la trascrizione del f. 796 con l'episodio del Petit Chevalier – c. 137 prosegue la trascrizione – c. 138 prosegue la trascrizione (siamo all'attuale f. 205), poi riassunto – c. 139 prosegue il riassunto con brevi brani del f. 799 [207], poi si passa al f. 805 [213] – c. 140r prosegue la trascrizione – c. 140v trascrizione parziale del f. 806 [214] – c. 141r trascrizione di brevi passi del f. 807 [215], poi si passa ad un riassunto dei fogli successivi (fino al f. 818 [226]) – c. 141v prosegue il breve riassunto fino al f. 826 [234], di cui è trascritto un brano – c. 142r prosegue la trascrizione – c. 142v fine della trascrizione, si procede col riassunto (con un richiamo al f. 798 [206]) – c. 143r procede la trascrizione di brani dei ff. 798-799 [206-207], seguita di alcuni appunti letterari relativi all'interpolazione della *Suite Guiron* nel racconto (di cui il Rajna ignorava la natura precisa) – c. 143v proseguono gli appunti, poi si passa al f. 851 [259], ossia al momento in cui finisce la *Suite* e si ritorna nella versione abbreviata del *Lancelot en prose* – c. 144r si passa alla trascrizione di brani dei ff. 854-855 [262-263], poi si salta al f. 858 [296] – c. 144v si copia una rubrica del f. 860 [298], poi si menziona l'inizio di un passo tristaniano al f. 862 [300], di cui si dà solo un brevissimo riassunto; si passa poi al f. 870 [320] e alla ripresa delle avventure di Lancillotto – c. 145r prosegue la trascrizione del f. 870, poi di un passo del f. 877 [326], poi si salta al f. 895 [281] – c. 145v qualche appunto sui ff. 894 e 897 [380 e 307], poi si passa al f. 901 [311], dove finisce l'interpolazione del *Lancelot en prose* abbreviato e ricominciano i materiali originali della *summa* torinese; trascrizione del passo sulla liberazione del Bon Chevalier sans Peur – c. 146r prosegue la trascrizione, poi il riassunto dell'episodio fino al f. 903 [313] – c. 146v prosegue il riassunto con un estratto del f. 906 [316], poi si passa al f. 925 [350] di cui è copiata la rubrica che introduce la *Compilazione arturiana* di Rustichello.

Fascicolo 13 (cc. 147-158) – ms. L.I.9

c. 147r veloci appunti sui ff. 926 e 930 [360 e 348], di cui è trascritto un pezzo – c. 147v alcuni appunti sulla *Compilazione*, che si interrompe al f. 937 [336], poi si passa al f. 942 [362] con una delle ultime avventure di Guiron – c. 148r trascrizione di estratti dei ff. 942-944 [362, 344, 329] – c. 148v prosegue la trascrizione interrotta da un riassunto, poi si passa al f. 948 [335] e al momento in cui Guiron rinuncia alla carriera cavalleresca per infortunio – c. 149r trascrizione dell'epilogo del manoscritto (f. 957, apparentemente, ma la presenza di errori nella numerotazione degli ultimi fogli è certa); in supplemento inizia la trascrizione dell'onta di Pharamont (f. 281 [L.I.8 f. 29]) – c. 149v prosegue la trascrizione – c. 150 prosegue la trascrizione – c. 151r prosegue la trascrizione (siamo al f. 282 [L.I.8 f. 30]), talvolta interrotta da riassunti – c. 151v prosegue il riassunto – c. 152 prosegue il riassunto con vari appunti – c. 153r riprende la trascrizione – c. 153v fine della trascrizione dell'onta di Pharamont, si passa all'episodio della brutta donzella di Guiron, al f. 346 [L.I.8 f. 94] – c. 154 prosegue la trascrizione (siamo al f. 347 [L.I.8 f. 95]) – c. 155r prosegue la trascrizione – c. 155v fine della trascrizione, si passa alla storia di Karadoc, f. 334 [L.I.8 f. 82] – c. 156r fine della trascrizione, si passa all'onta d Meliadus, f. 290 [*sic*, in realtà 390] [L.I.8 f. 138] – c. 156v prosegue la trascrizione – c. 157r prosegue la trascrizione – c. 157v fine della trascrizione, si passa alla caverna dei Bruns, f. 495 [L.I.8 f. 243] – c. 158 fine della trascrizione.

APPENDICE 3.

EPISODI ORIGINALI DELLA TRADIZIONE A STAMPA

Abbiamo preso come base dell'edizione l'esemplare conservato presso la Bibliothèque nationale de France collocato RES-Y2-354 (siglato Gp-RES), la cui digitalizzazione è disponibile sul sito *Gallica* e di cui riproduciamo fedelmente la lezione, riservando le integrazioni editoriali agli errori palesi. Ove possibile abbiamo provveduto alla correzione seguendo il *fac-simile* della riedizione Janot del 1532 allestito da C. E. Pickford (siglato Jan-PIC);⁶⁴ questi interventi sono registrati in apparato, assieme alle lezioni sostanzialmente divergenti di Jan-PIC. La scelta di questi due esemplari di riferimento (Gp-RES e Jan-PIC) è strettamente dovuta alla loro reperibilità; data la buona qualità della lezione da loro tramandata e la scarsa estensione del brano edito, ci è sembrato superfluo provvedere all'esame complessivo dei testimoni superstiti di entrambe le stampe. Il testo è stato trascritto seguendo le norme adottate dal Gruppo *Guiron*, in gran parte basate sulle raccomandazioni dei *Conseils* dell'École des Chartes; sono nostri le maiuscole, i diacritici e la divisione in sottoparagrafi, destinati a facilitare la lettura; è anche nostra la punteggiatura, inserita seguendo le norme vigenti nella lingua moderna.

La lingua del testo è un mediofrancese poco marcato, estremamente simile a quello della stampa *Gyron le Courtois* pubblicata da Vérard venticinque anni prima. Lo scioglimento delle poche abbreviazioni non pone particolari problemi, trattandosi di abbreviazioni diffusissime nei testi mediofrancesi; è inoltre segnalato dall'uso del corsivo. All'inizio di ciascun capitolo vi è una rubrica nelle stampe, centrata nella pagina e corrispondente al comma 0 del paragrafo che segue. Seguendo l'uso adottato dal Gruppo *Guiron* per l'edizione critica integrale del ciclo, il testo è stato segmentato in periodi di circa tre righe numerati in apice; in base a questa segmentazione è stato allestito l'apparato critico. Gli interventi editoriali sono stati limitati all'indispensabile; ove entrambe le stampe presentano una lezione palesemente erronea, la correzione proposta è inserita fra

⁶⁴ *Meliadus de Leonnoys* (Janot).

parentesi quadre (la lezione rigettata è invece riportata in apparato). In nota infrapaginale infine la traduzione di alcuni lemmi o espressioni rari e di comprensione non immediata.

⁰Comment Arioahan, après qu'il fut guery, se partit de la maison au roy Artus et print son chemin au royaume de Carmelide, ou il fut trahy par une damoyselle pour deux chevaliers qu'il avoit occis.

Chapitre CXXVIII.

1. ¹Après que Arioahan fut bien guery des playes qu'il avoit receues en la bataille qu'il fist contre le roy Meliadus, il vint ung matin au roy Artus pour prendre congé de luy et le remercia fort des grandes honneurs *et* plaisirs que luy avoit fait le roy en son hostel en se offrant a tousjours estre son chevalier. ²Si fut le roy Artus bien marry de ce qu'il s'en alloit hors de son hostel, pource qu'il le *congnoissoit* a l'ung des bons chevaliers qu'i fust en tout le monde. ³Si luy dit: «Sire chevalier, s'il vous plaisoit demourer par deça en mon hostel, je vous prometz ^[CLIIrb] que je vous bailleray tout ce qu'il vous plaira me demander, pourveu que par raison le vous puisse donner. Je *vous* prie, ne laissez point mon hostel pour aller a ung autre!».

⁴Lors se excuse Arioahan au mieulx qu'il peult et luy dit: «Sire, sachez que si ma volenté estoit de demourer a service d'aucun, il n'y a prince en tout le monde que je ne laissasse pour vous servir, car je ne sçay dire ny raconter les biens et courtoysies que tous les jours estes prest de faire aux povres chevaliers. ⁵Mais sachez *que*, pour ceste heure, il ne m'est possible de plus demourer pour aucune affaire grande *qui* m'est survenue. Mais, au plaisir de Dieu, j'espere en brief vous revoir». ⁶Si prent congé du roy et de tous les chevaliers de la court en les remerciant de leurs bonnes courtoysies et compaignies. Si se fait armer de toutes armes et prent tant seulement ung escuyer avec luy. ⁷Si s'en part *et* tire droit au païs de l'Estroicte Marche pour passer la mer et s'en aller hors de la Grant Bretagne en aucun lieu ou il ne fust congneu, car trop honteux estoit il pource qu'il avoit esté oultré par le roy Meliadus.

⁸Si advint que, en chevauchant par une forest a deux journees du royaume de Carmelide, il treuve ung bel arbre *et* auprès une fontaine; si

oste son heulme et prent de l’eau pour se rafraîchir. Après qu’il se fut rafraîchy, si trouva le lieu fort beau, plaisant et frais. ⁹Lors luy print talent de dormir. Il oste son heulme pour estre mieulx a son aise et fait ung chevet de son escu et s’endort. ¹⁰Si advint ainsi qu’il dormoit que il y avoit deux freres chevaliers qui le suyvoient de loing pour le trouver a leur advantage et l’occire, s’ilz pouoient, pour ung de leurs cousins qu’il avoit tué en la bataille qui fut entre les Sesnes et le roy Artus. ¹¹Si l’avoient longtemps espîé pour l’occire, mais ilz ne l’osoient assaillir eulx deux, pourtant que a trop bon chevalier le sentoient.

¹²Ainsi que Ariohan dormoit survindrent les deux freres et, sitost qu’ilz le veirent, le recongneurent; lors dit l’ung d’eulx a l’autre: «Or sommes nous venuz au point de venger la mort de nostre cousin, que ce chevalier qui la dort occit dernièrement». ¹³Lors respondit l’autre: «En bonne foy, vous dictes vray, or n’y a que du bien faire». Adonc descendent les deux chevaliers pour meürdrir Ariohan. ¹⁴Mais ainsi qu’ilz approchent se leva Ariohan, qui bien les avoit entenduz, car il ne dormoit pas lorsqu’ilz dirent ces parolles. ¹⁵Si prent son escu et le met sur sa teste, car de heulme n’avoit il point, ains estoit auprès de luy. Si court sus au premier, qui fut tout esbahy quant il le veit, et li donna tel coup sur le heulme qu’il le fendit jusques aux dens. ¹⁶Lors l’autre chevalier, quant il veit ce, si se cuyda garantir et monter sur son ^[CLIIva] cheval pour se saulver, mais ce fut pour neant, car Ariohan le hasta de si pres que il ne fait pas moins du dernier que du premier.

¹⁷Adonc quant les escuyers des deux freres veirent leurs maîtres occis, ilz se prennent a fuir a course de cheval et s’en vont tout droit en la maison d’ung vieulx chevalier qui estoit oncle aux deux chevaliers occis. ¹⁸Si luy [comptent] ces nouvelles, dont le chevalier fut fort marry, mais il estoit si vieulx qu’il ne s’en pouoit bonnement venger. ¹⁹Si advint, ainsi qu’il parloit de la mort de ses neveux, que l’escuyer de Ariohan vint heürter a la porte. Après avoir parlé au portier, il demanda si son maître seroit logé pour une nuict leus. ²⁰Lors le portier respond: «Amy, attendez ung petit que j’aye parlé au seigneur de ceans». Si s’en va le portier a son maître et luy dit: «Sire, la devant a ung chevalier qui demande a loger ceans pour meshuy, vous plaist il qu’il entre?».

²¹Alors se doute le seigneur que ce ne soit celluy qui ses deux neveux a occis. Si fait venir l’ung des escuyers des mors et luy dit: «Va et regarde si ce chevalier qui ceans veult entrer est point celluy qui tes

maistres a occis». ²²Lors se part l'escuyer et regarde, si voit tout clerement que c'est Ariohan, qui ses maistres a occis. Lors s'en court tant qu'il peult au seigneur de l'hostel et luy dit: «Sire, pour vray, c'est le meurdrier qui voz nepveux a occis». ²³Si fut lors le chevalier fort joyeux, car il s'en pensoit bien venger en bref temps; si dist lors au varlet: «Va, et tost luy ouvre la porte, que jamais n'en puisse il yssir que mort, car trop de dommage a porté a nostre parenté». ²⁴Le serviteur fait le commandement de son maistre et, sitost que la porte fut ouverte, dist au chevalier: «Sire chevalier, vous pouvez entrer, s'il vous plaist, car vous serez bien traicté de toutes choses, et pour vous et voz chevaulx».

²⁵Ariohan ne fait autre demourance, ains entre dedans et se desarme, puis vient saluer son hoste, qui desja estoit fort ancien. Son hoste luy rend son salut et luy monstre plus belle chere que le cuer ne luy porte. Si devisent de plusieurs parolles; cependant, on apprestoit le soupper. ²⁶Adonc que ilz parloient ensemble, si heurte a la porte une damoyselle messagere qui [niepce] estoit au chevalier de l'hostel et cousine aux deux mors. Après que le portier l'eut congneue, si luy ouvre la porte. ²⁷Elle demande nouvelles de son oncle et on luy en dit de telles comme elles estoient. Si vint l'escuyer qui avoit dit au chevalier de l'hostel que Ariohan avoit tué ses nepveux, qui luy racompte l'infortune de ses cousins, dont elle cuyda enrager de dueil. ²⁸Mais après qu'elle sceut que le chevalier qui tel outrage avoit fait estoit leans, si se pensa qu'elle s'en vengeroit bien. ²⁹Si s'enquiert qui le chevalier estoit; après ce fist tant qu'elle parla a son oncle, si luy declaira la maniere com^[CLIIIv]ment elle desiroit se venger de Ariohan. Le chevalier fut fort joyeux de la bonne invention que sa niepce avoit trouvee pour faire mourir le chevalier Ariohan.

³⁰Si ne fait autre delayement, ains vient saluer Ariohan et son oncle, faignant [qu'elle] ne l'avoit veu de longtemps. Si luy tend son oncle les bras et luy dit: ³¹«Belle [niepce], quelles nouvelles nous apportez vous de vostre dame? – Certes, monseigneur, bonnes, selon les adventures qui courent a ceste heure. – ³²Comment donc? fait le chevalier. Luy est mesadvenu? Se Dieu me doint bonne adventure, j'en seroye marry, car trop gentille est elle et de trop bon sang yssue pour avoir malle fortune». ³³Lors dit la damoyselle: «Ainsi va maintenant des humains que nul n'y peult estre longuement sans avoir aucune malle fortune». Adonc prent la parolle Ariohan et dit au chevalier: «Sire, qui est ceste damoyselle que vous

dictes estre tant belle? – ³⁴C'est une pucelle, fait le chevalier vieulx, la plus belle qui soit a mon advis en tout le monde, la plus sage et la plus courtoyse que je n'en sache point de telle en nul païs. Si ne sçay pas s'il luy est mesadvenu, mais ce seroit dommage trop grant. ³⁵Si veulx demander a ma niepce la cause de son voyage, car ce n'est mye sans grande achoison qu'elle va ainsi seule sans compaignie».

³⁶Lors se tourne vers sa niepce et luy dit: «Belle, si Dieu vous ayde, dictes nous la cause de vostre voyage, car je croy que sans grande achoison n'estes mye seulle par les champs. – ³⁷Sire, pardonnez moy, fait la damoyselle, car il m'a esté deffendu de le dire fors a ung, par quoy vous pryé de ne m'en plus presser. – A tout le moins, fait le chevalier, nous pouez vous bien dire dont venez et aussi que allez querant. – ³⁸Cela, fait la damoyselle, vous diray volentiers, combien que je croy que petit me proffitera de le dire et a vous de le sçavoir. ³⁹Or sachez que je viens de la court du roy Artus pour penser trouver le meilleur chevalier du monde pour parler a luy, mais on m'a dit qu'il y a bien huyt ou dix jours qu'il est party et qu'il tient le chemin de Carmelide. ⁴⁰Si voys tousjours demandant après luy, mais je ne le puis trouver. Toutesfois, j'ay trouvé deux escuyers qui s'enfuyoient a course de cheval, qui m'ont dit que je le trouveroye assez pres d'icy, en ceste forest, pres une fontaine ou il avoit occis deux chevaliers qui le vouloient meurdrir en trahyson [...] mais il les en a bien gardez! ⁴¹Je suis venue a la fontaine, si ay bien trouvé les deux chevaliers, mais le chevalier que je cherche ne le peulx trouver. ⁴²Si vous prie, sire chevalier, si en sçavez aucunes nouvelles, que pour Dieu et courtoisie me diez ce que en sçavez».

⁴³Quant Ariohan eut entendu ceste parolle, si ne sçait que penser, car la damoyselle ne veit il oncques. Il pense s'il se descouvrera ou non. ^[CLIIIra]

⁴⁴Lors dit a la damoyselle: «Or me dictes, damoiselle, si sçavez le nom de ce chevalier que allez ainsi querant. – ⁴⁵En nom Dieu, fait la damoiselle, son nom sçay je bien: c'est le meilleur de tous, c'est Ariohan de Soissongne, qui fait dernièrement la bataille encontre le roy Meliadus pour ceulx de Soissongne contre ceulx de Logres». ⁴⁶Si fut adoncq^{ues} Ariohan fort esbahy et s'esmerveille que luy veult la damoyselle. Si dit adonc: «Damoyselle, si vous me voulez dire ce que luy voulez, je vous prometz ma foy que je vous feray parler a luy devant qu'il soit demain nuyt». ⁴⁷Si respond la damoiselle: «Sire, sachez que a vous ny a autre ne le diray fors

a celluy que vous ay dit, parquoy je vous prie pour courtoysie *et* gentillesse que le me vueillez enseigner par tel si que je seray preste a faire tout ce qu'il vous plaira me *commander*».

⁴⁸Ariohan lors, qui ne se doubtoit que la damoyselle le voulsist trahyr, luy dit: «Je vous promectz par la foy de chevalerie *que* je suis Ariohan, que vous demandez». ⁴⁹Adonc la damoyselle, *comme* toute esbahye, luy dit: «Esse pour vray *que* vous estes Ariohan? Je vous prie, par la foy que vous devez a chevalerie, que m'en dyez la verité. — ⁵⁰Or sachez, damoyselle, dist Ariohan, que je ne vous en diray autre chose que par cy devant vous en ay dit». ⁵¹Si fait semblant la damoyselle d'en estre fort joyeuse. Et Ariohan luy dit: «Je vous prie, damoyselle, de me dire ce que avez en *convenant* de me dire par vostre dame».

⁵²Quant Ariohan eut finée sa parolle, la damoyselle, qui ne queroit que a le trahyr *et* decevoir, luy dit: «Sire, la plus belle *et* plus courtoyse du monde vous salue, s'il est ainsi que soyez digne d'estre salué d'une tant noble pucelle: ⁵³c'est ma dame, laquelle est fort sollicitée d'ung chevalier de ces marches *par* dela, moult riche *et* bon chevalier, de sa main, pour estre maryez ensemble. ⁵⁴Mais ma dame, qui est la plus riche qui soit en ce païs et du plus hault lignage, ne s'i veult aucunement consentir, parquoy le chevalier luy fait le guect *et* dit que, pourtant qu'il ne la peult avoir de son gré, il l'aura malgré elle. ⁵⁵Ma dame, qui est jeune pucelle et qui n'a pas encores quinze ans, aussi qu'elle a perdu son pere et sa mere, ne sçauroit maintenir la guerre *contre* celluy chevalier, qui est moult fort d'avoir et d'ams. ⁵⁶Ma dame a assez chevaliers pour resister au chevalier si elle avoit bon chef en sa guerre; si s'est advisee *qu'elle* ne pourroit pas trouver meilleur secours en sa besongne que vous, qui estes le meilleur chevalier du monde. ⁵⁷Si vous prie que la vueillez ayder a garder ses terres *et* honneur par tel si que quant vous aurez mise la guerre a fin, si c'est vostre plaisir de la prendre a femme, elle vous aymeroit mieulx que le plus riche roy qui feust au monde».

⁵⁸Quand la damoyselle eut achevée sa parolle, Ariohan, desja embrasé de l'amour de celle qu'il ne ^[CLIIrb] veit oncques, dist: «Or, me dictes, si Dieu vous ayde, *comment* se nomme la pucelle qui me mande telles parolles par vous. — ⁵⁹Sire chevalier, faict la damoyselle messagiere, le nom de la pucelle ne vous oseroy je dire; nonpourtant, avant qu'il soit deux jours, si me voulez suyvre, je la vous *monstreray*. Je ne vous ay point tant dit de bien d'elle que assez plus n'en trouvez que je ne vous en ay dit». ⁶⁰Après

ces parolles, ilz finent leur parlement et s'en vont soupper. Après soupper, ilz devisent de maintes choses jusques atant que l'heure vint qu'il se convenoit coucher pour se lever matin.

1. 6. armes] aemes Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 10. loing] long Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 11. espié pour l'occire] e. qoup l'o. Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 18. comptent] compte; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* 25. soupper] soupprr Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 26. niepce] mere; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* 28. oultrage] Jan-PIC legge ouvrage 30. qu'elle] qu'i; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* ♦ niepce] mere; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* 40. Toutesfois] Toutessois Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 52. salué] saluee Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC*.

2. ¹Après qu'ilz eurent longtemps devisé ensemble, Ariohan donne le bonsoir a la damoyselle messagiere et luy dit: «Damoyselle, pour meshuy vous en yrez reposer et demain, des le plus matin, nous chevaucherons fort *et* toute la matinee affin que nous puissions mettre conseil a la besongne de vostre dame». ²Si se donnent le bonsoir, puis s'en vont coucher chascun en une chambre a part. La damoyselle, qui ne dormoit pas, pensant tousjours a trahyr Ariohan, prent ung des serviteurs des chevaliers *qui avoient* esté occis *et* luy dit: ³«Tu t'en iras au chastel cy pres ou demoure le pere de tes maistres et luy diras que demain sans faille je luy meneray le chevalier qui ses deux filz a occis affin qu'il en preigne vengeance, ⁴et luy dis de par moy qu'il se garde bien de l'assaillir en plain champ durant qu'il sera armé, car il est si bon chevalier de sa main qu'il en eschapperoit. ⁵Dis luy que je le meneray desarmé en la chambre sur le jardin et, mais qu'il cuyde partir de la chambre, que ceulx qui seront embuschez le preignent; après, en face telle vengeance qu'il voudra».

⁶L'escuyer se part *et* toute la nuyt ne cesse de chevaucher jusques a ce que il est venu, bien tard, au chastel du pere de ses maistres. Si hurte rudement a la porte et fait tant qu'il entre et parle au pere de ses maistres, lequel fut moult dolent, puis joyeux de ce que il se pourra venger du meurdrier qui ainsi luy a occis ses filz, et presque enrage de dueil. ⁷Il maine ung tel dueil que il semble qu'il doive mourir en la place; il maudict le chevalier, puis dit que, s'il le peult tenir, il le fera mourir de malle mort. ⁸Après avoir mené son dueil une grant piece, il fait tout ce *que* l'escuyer luy avoit dit de *par* sa niepce en attendant la venue de sa niepce et du chevalier.

⁹Le matin, incontinent que le jour *commença* a poindre, la damoyselle messagiere se lieve et s'en vient en la chambre de Ariohan, si le treuve dormant. Lors luy dist: «Debout, sire chevalier, il est huy temps de chevaucher. Trop avons huy dormy! Cependant que vous dormez, la besongne de ma dame ne se fait *point*». ¹⁰Lors Ariohan s'esveille *et* voit qu'il est desja jour, si se ^[CLIIIva] lieve. Après donne le bonjour a la damoyselle et se fait incontinent armer, puis s'en va après la damoyselle qui le menoit tout droit a la mort, si Dieu ne l'en saulve. ¹¹Ilz chevauchent toute la matinee moult roidement et longuement tant *que* par force les convient reposer soubz ung grant arbre et laisser paistre leurs chevaulx, qui estoient desja tous recreans. ¹³Si se reposent une grant piece et tant que une grande partie du jour fut passee. Si dist adonc la damoyselle: «Sire, il seroit huy temps de chevaucher, car nous avons encore a faire grant chemin. – Or chevauchons en *bonne* heure», dit Ariohan. Adonc sans sejour montent a cheval *et* se mettent au chemin.

¹⁴Ilz chevaucherent tant qu'ilz veirent ung chasteau moult beau devant eulx. Alors dist la damoiselle: «Sire, *vela*⁽⁶⁵⁾ le chasteau a ma dame. Je croy que y serez moult bien receu». Ariohan va tant en parlant a la damoyselle qu'il est entré au chasteau. ¹⁵Si le meine la damoyselle au plus fort lieu du chasteau, en une belle chambre sur le jardin, pour le desarmer. Quant il fut desarmé, elle luy mit ung riche manteau au col, puis luy dist: «Sire chevalier, il seroit bon que *vous* venissiez par devers la pucelle qui tant vous desire a veoir». ¹⁶Lors dist Ariohan: «Damoyselle, allons ou il vous plaira, je *vous* suyvray». Ilz sortent de la *chambre*, et le meine par une grant allee jusques auprès de la *chambre* ou estoient embuschez ceulx qui le devoient occire. ¹⁷Adonc dist la damoyselle: «Sire chevalier, attendez moy icy ung petit jusques a ce que j'aye parlé a ma dame. – Or, allez, que Dieu vous doint bone adventure», dist Ariohan.

¹⁸La faulse damoyselle entre dedans et faict venir avant tous les chevaliers armez qui illec*ques* estoient embuschez pour le prendre. Si sortent hors de la *chambre* et cryent incontinent au chevalier: «Mal vint ceans le meurdrier qui noz seigneurs a occis!». Si luy courent sus de toutes pars. ¹⁹Lors*que* il veit qu'il estoit si meschamment trahy, il *commence* a se

⁶⁵ *vela*, 'ecco'.

deffendre, si jure que tel le comperra qui ne s'en doubte pas. Il tire son espee *et* fiert le premier si grant coup sur l'espaule que il luy envoye par terre avec le bras, il fiert le second tellement qu'il n'a mestier de mire.

²⁰Lors quant le seigneur de leans veit ainsi malmener ses gens, si s'efforce tant qu'il peult: «Comment, seigneurs? Laissez vous eschapper ce meurdrier qui est tout nud entre vous, qui estes plus de trente armez?».

²¹Lors viennent tout de front sur luy, si l'enferment tellement *que* il ne se sceut sauver; alors, comme tout enragé, gette coups si desmesurez que il n'y a personne qui l'ose attendre. ²²Si luy gettent dars, pierres *et* espieux tant qu'ilz l'ont navré en plusieurs lieux moult profond. Si courent tout d'ung front sur luy. ²³Qu'en diroys je? Sa deffence ne luy vault riens: il fut prins *et* lié, puis mys en une chartre soubz terre ou on ne voyoit lune ^[CLIIIv] ne soleil ne clarté yssant d'eulx. ²⁴Alors fut bien estonné quant il se veit en ce lieu, il dit a luy mesmes qu'il a esté meschamment trahy. Si jure que s'il peult eschapper, il se vengera de la damoyselle qui ainsi l'a trahy et que jamais il n'aymera damoyselle messagere. Il coucha leans toute la nuyt sans boire ne manger.

²⁵Quant le lendemain fut venu a heure de prime, le seigneur le fait venir devant luy pour le faire mourir. Si fut jugé a estre brulé en une prairie qui estoit a deux traictz d'arc du chasteau. Qui fut lors bien esbahy, ce fut Ariohan: il voit bien que il est mort si Dieu *et* adventure ne luy aydent. Il recommande a Dieu son ame, car du corps voit il bien que c'est fait. ²⁶Ses escuyers, quant ilz veirent leur maistre en tel estat, ilz s'enfuyrent, plorant moult fort. Si advint ainsi *que* l'ung de ses escuyers sortoit hors de la cité, il treuve ung chevalier armé qui l'arreste et luy demande l'occasion de son dueil. ²⁷L'escuyer regarde le chevalier grant et bien formé de tous ses membres, si luy dit: «Sire, je pleure pour la grant perte que fera aujourd'huy chevalerie, car ceulx de ce chasteau la devant ont prins le meilleur chevalier du monde en trahyson et le veullent faire mourir pource qu'il occist dernièrement les deux filz du seigneur de ce chasteau». ²⁸Adonc demanda le chevalier: «Or me dis, si Dieu te aïst, qui est le chevalier que tu dis estre le meilleur chevalier du monde? – Sire, dist l'escuyer, c'est Ariohan de Soissongne».

2. 4. l'assaillir Gp-RES] *Jan-PIC legge* l'aissaillir 11. convient] convent Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 26. enfuyrent] enfuyent Gp; *ritocco basato su Jan-PIC*.

⁰Comment Ariohan fut respité de mort par le roy Leodagan de Carmelide.
Chapitre CXXIX.

3. ¹Quant le chevalier entend que c'estoit Ariohan, qui estoit si bon chevalier, si dist: «Certes, ce seroit dommage s'il mouroit, car trop abaisseroit chevalerie de la mort d'ung si preux chevalier». ²Si print congé de l'escuyer et s'en va au chasteau tousjours courant tant qu'il pouoit traire du cheval, si arriva ainsi que on le vouloit mettre hors la porte. Lors le chevalier, qui bien congnoissoit le seigneur du chasteau, arreste ceulx qui menoiert Ariohan. ³Si dict lors tant hault que chascun le peult bien entendre: «Arrestez, seigneur, jusques a ce que j'aye parlé a vous». ⁴Et qui me demanderoit qui estoit le chevalier qui ainsi estoit arrivé, je diroys que c'estoit le roy Leodagan de Carmelide, qui alloit ainsi chevauchant couvertement armé pour une besongne qu'il avoit a faire au païs de l'Estroicte Marche, comme vous sera cy après declairé.

⁵Alors se adresse au seigneur du chasteau, lequel il congnoissoit bien, si luy demanda que avoit mes^[CLIVra] fait le chevalier que ainsi malement ilz avoient fait lier pour le faire mourir. Alors dit le chevalier que c'estoit pource qu'il luy avoit occis deux de ses filz en trahyson en une forest ainsi qu'ilz dormoiert. ⁶Adonc respond Ariohan: «Sire, ne le croyez pas, car je suis tout prest de le prouver, mon corps contre deux chevaliers telz qu'il vouldra mettre encontre moy, que je ne les ay occis que en mon corps deffendant». Si compta adonc la chose comme avez ouï par cy devant. ⁷Adonc dit le chevalier qu'il convenoit que il laissast aller le chevalier, puisqu'il s'offroit a raison⁽⁶⁶⁾. Si dit lors le chevalier du chasteau que pour luy ne le laisseroit aller. Adonc le roy oste son heaulme. ⁸Et quant le chevalier le vit et le congneut, si fut tout esperdu; si sault avant et se vient getter aux piedz du roy son seigneur; si luy crie mercy, disant qu'il ne le congnoissoit pas.

⁶⁶ *s'offroit a raison* è da intendere come 'si rendeva disponibile a dimostrare di essere dalla parte della ragione' tramite un combattimento giudiziario contro due cavalieri scelti dal signore del castello.

⁹Le roy fist deslier Ariohan puis vestir, et s'en retournerent au chasteau. Quant la damoyselle qui trahy avoit Ariohan sceut qu'il estoit delivré et que le roy l'avoit delivré, si s'en partit incontinent, car paour avoit que Ariohan ne l'occist, ce qu'il eust fait s'il l'eust trouee. ¹⁰Tant allerent le roy et Ariohan ensemble que ilz vindrent au maistre palais, devisant de plusieurs parolles, tant que Ariohan sceut que c'estoit le roy de Carmelide *qui* ainsi l'avoit delivré. ¹¹Si encherche a luy⁽⁶⁷⁾ pourquoy il alloit ainsi seul armé; adonc luy dit le roy qu'il avoit a faire une bataille contre deux chevaliers, mais il ne voulut dire ou. Si vous *compt*eray l'achoisson.

3. 0. roy Leodagan] r. de L.; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* 4. qu'il laissast Gp-RES] *Jan-PIC legge* qu'il le laissast.

⁰Comment les nepveux du roy de Norgalles occirent ung chevalier pres la chambre de la dame de Norhoul, puis l'accuserent de la mort du chevalier affin d'avoir ses biens.

Chapitre CXXX.

4. ¹Il est bien vray que le roy de Norgalles avoit deux nepveux moult bons chevaliers, mais ilz estoient traistres et enuyeux. Si estoient moult convoiteux d'avoir terres et heritages *et* avoient une cousine qui estoit dame de tout le paÿs de Norhoul, qui moult estoit belle et jeune, et n'avoit ceste jeune pucelle ne pere ne mere. ²De ceste jeune pucelle estoit fort amoureux ung chevalier du paÿs, lequel estoit de gros parenté, *et* si estoit si bon chevalier de sa main qu'il ne craignoit deux ny trois chevaliers. ³La pucelle ne le hayoit pas. Si advint que les deux cousins de la pucelle s'en apperceurent, si eurent trop grosse enuye sur tous deux. Ilz prindrent complot ensemble de faire telle chose parquoy ilz seroient honnyz et destruyctz.

⁴Ils adviserent un jour que sur le ^[CLIVrb] soir ce chevalier estoit en la chambre de leur cousine, qui s'esbatoit a elle. Adonc trouverent ung chevalier du paÿs qui estoit de bonne parenté et grosse, auquel ilz dirent

⁶⁷ *Si encherche a lui*, 'Si informa da lui', 'Gli chiede'.

qu'il s'en vint ung petit avec eulx deux jusques en la chambre de leur cousine. Le chevalier, qui a nul mal n'y pensoit, s'en alla avec eulx. ⁵Quant ilz furent pres de la chambre, l'ung s'advança et print ung cousteau et le planta tout droit en l'estomac de celluy qu'ilz avoient amené, puis l'autre tire son espee et luy fend la teste. Cela fait, ilz s'en allerent et laissent la le chevalier occis. ⁶Ung peu après, ilz commencent a crier au meurdre, disant qu'il estoit entré ung chevalier en la chambre de leur cousine qui avoit tué ung autre pource qu'il les avoit veu gesir ensemble ⁷*et* que, de paour d'estre encusez⁽⁶⁸⁾, le chevalier qui estoit en la chambre de sa cousine l'avoit occis.

⁸Le bruit fut grant, tout le monde y court. Adonc viennent les deux cousins et font prendre le chevalier et mettre en une moult forte prison. ⁹Après firent mettre la dame de Norhoulte en moult bonne garde jusques au lendemain que il fut jour, que les deux freres mirent le cas en avant devant le seigneur de l'Estroicte Marche, qui estoit lieutenant du roy de Norgalles, lequel estoit en la Grant Bretaigne avec le roy Artus. ¹⁰Le sire de l'Estroicte Marche envoya querir le chevalier et la dame de Norhoulte pour les [ouïr; après] avoir entendu le fait de quoy on les chargeoit, le chevalier, qui sentoit son bon droict aussi qu'il estoit fort puissant, s'advance et dit: ¹¹«Sire, j'ay ouï ce que ces deux chevaliers ont imposé sur ceste pucelle et moy. Et pour monstrier que a tort *et* sans cause ilz m'ont chargé de meschant cas, je suis tout prest de me mettre en champ contre l'ung d'eux, voire contre tous deux, affin que je monstre que je n'y ay coulpe, ne la pucelle aussi». ¹²Adonc gette son glaive devant les piedz du sire de l'Estroicte Marche.

¹³Quant le chevalier eut dict ceste parolle, l'ung des freres s'advance et dit: «Nous recevons nous deux vostre gage *et* vous monstrerons que meschamment avez occis le chevalier devant la chambre de nostre cousine que voyla, et qu'elle vous a fait occire le chevalier». ¹⁴Si gettent leurs gages les deux freres, *et* n'y restoit plus que a bailler pleges. Nul ne vouloit pleger le chevalier, car ilz pensoient qu'il eust mauvais droict, mais les nepveux du roy de Norgalles trouverent assez pleges. ¹⁵Quant le chevalier vit que nul ne le vouloit pleger, si demanda respit jusques a ce qu'il eust envoyé

⁶⁸ *encusez*, 'denunciato'.

en Carmelide pour avoir le roy Leodagan, son parent, qui tres bien le plegeroit. ¹⁶Si luy fut octroyé qu'il envoyeroit en Carmelide et, incontinent, il envoya par ung de ses escuyers unes lettres au roy contenant tout le fait : si le prioit de le vouloir venir pleger. ¹⁷Mais l'escuyer en allant fut destourné, car il fut ^[CLIV^{va}] emprisonné, pource que les deux freres craignoient a se mettre en camp contre luy, a ce qu'ilz le congnoissoient estre tres bon chevalier, aussi qu'il avoit le droict par devers luy. Le chevalier fut remys en prison jusques a ce que son plege fust venu, mais il avoit bel attendre.

¹⁸Les deux freres, poursuyvans tousjours l'affaire, feirent tant a celluy qui le gardoit que, par promesses et richesses, il empoisonna le chevalier qui estoit en prison, lequel mourut, dont c'estoit grant dommage. ¹⁹Quant les deux freres sceurent qu'il estoit mort, ilz vindrent devant le sire de l'Estroicte Marche accusant leur cousine, qui devoit trouver chevalier qui la deffendist de ce crime contre eulx deux. ²⁰Quant la dame de Norhoult entend que le chevalier estoit mort et qu'il convenoit qu'elle trovast ung chevalier pour combatre contre deux, si fut fort esbahye et demanda respit de quarante jours pour trouver ung chevalier qui se vouldist combatre pour elle.

²¹Si advint, ainsi que gens vont par païs, que l'ung des chevaliers de l'Estroicte Marche s'en alla en Carmelide. Après que il fut arrivé, il alla en l'hostel du roy Leodagan, comme ont de coustume faire les chevaliers. ²²Adonc fut dict au roy que il estoit venu ung chevalier de Norgalles, si le feist venir devant luy et luy demanda plusieurs nouvelles du roy de Norgalles, après, de son cousin qui estoit au païs de l'Estroicte Marche. ²³Aprés, le chevalier luy compte tout ce que avez par cy dessus oï. Adonc que le roy Leodagan entend que son cousin avoit esté occis si meschamment comme de venin et que la pucelle ne pouoit trouver personne pour la secourir, il depescha incontinent ung escuyer pour aller conforter la pucelle, si luy enchargea a dire les parolles que orrez cy après. ²⁴L'escuyer tant erra qu'il vint au chasteau de Hesan, ou estoit la damoyselle emprisonnee. Si feit tant qu'il parla a elle, puis dict au sire de l'Estroicte Marche que il viendroit ung chevalier qui la pucelle deffendrait du cas que on luy avoit mys sus. ²⁵Quant les freres sceurent cela, ilz se doubterent bien que c'estoit aucun des parents du chevalier, qui estoient de Carmelide; si mirent embusche par ou il devoit passer, affin de le retenir qu'il ne vint au jour qu'il avoit promis venir.

4. 4. paÿs Gp-RES] *Jan-PIC legge* pas 7. chambre] chamdre; *correzione basata su Jan-PIC*
 8. mettre Gp-RES] *Jan-PIC legge* mettent 10. ouÿr; après] ouÿr, lesquelz, après; *errore attestato in entrambi gli esemplari di riferimento* 13. l'ung des freres Gp-RES] *Jan-PIC legge* l'ung des deux f. 15. plegeroit] plegeroiit Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 18. poursuyvans] poursuyvaas Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* ♦ empoisonna Gp-RES] *Jan-PIC legge* emprisonna 21. du roy] de r. Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC*.

⁰Comment le roy Leodagan fut trahy par une damoysele, puis
 emprisonné.
 Chapitre CXXXI.

5. ¹Or dict le compte que Ariohan et le roy demourerent celle nuyt au chasteau ou il avoit esté emprisonné et furent moult bien traictez. Ariohan, qui si villainement avoit esté trahy par la damoysele messagiere, demanda souvent ou elle estoit al^[CLIVv]lee: si ne pouoit oublier l'injure qu'elle luy avoit faicte *et* le peril auquel elle l'avoit mis. ²Si dict en luy mesmes qu'il s'en vengera, se il la peult trouver *et* que jamais n'aymera damoiselle messagiere, car trop souvent sont peu courtoyses. ³Si se enquier sans faire aucun semblant ou estoit allee la damoysele, et fait tant qu'il sceut qu'elle estoit allee bien a deux lieues anglesches loing, en la maison d'une sieme ante, pour eviter la fureur de Ariohan *et* du roy. ⁴Quant il sceut *que* elle estoit la, il print l'ung de ses escuyers *et* luy dist qu'il failloit qu'il meist a mort la damoysele qui l'avoit ainsi trahy, car a luy, qui estoit chevalier, luy seroit reproché. Si luy creancea l'escuyer que mais qu'il feust au point, il feroit son commandement.

⁵Si se taist atant sans en plus parler et retourne faire compaignie au roy Leodagan, *et* se devisent ensemble de plusieurs choses, tant que le roy luy demanda comment il avoit esté emprisonné. ⁶Si luy *compta* Ariohan tout le faict *comme* avez oÿ et dict que jamais n'aymeroit damoysele messagiere; et le roy s'en rist. Ilz furent tant devisans ensemble que il fut temps d'aller coucher. ⁷Ilz se couchent et reposent jusques au matin, *que* ilz prindrent leurs armes. Le roy Leodagan s'en va tout droict a Hesant faire sa bataille et Ariohan va le chemin qui le menoit ou estoit la damoysele qui l'avoit trahy.

5. 5. retourne Gp-RES] *Jan-PIC legge* retourner 6. coucher Gp-RES] *Jan-PIC legge* couché.

6. ¹Icy laisserons a parler de Ariohan, car assez tost y retournerons, et parlerons du roy Leodagan, *qui* fut retenu en ung chasteau par l'astuce d'une damoyselle. Quant le roy se fut party de Ariohan, il prent son chemin droit au lieu ou il devoit faire la bataille, si chevauche sans se doubter de riens. ²Ainsi qu'il chevauchoit, il va *rencontrer* une damoyselle qui sembloit estre fort troublee. Le roy la salue et elle rend le salut au roy le plus courtoisement qu'elle peut. Si luy demande le roy: «Damoyselle, ou allez vous ainsi toute seule? – ⁴Certes, sire chevalier, dit la damoyselle pour sçavoir si ce seroit point celluy *qu'elle demandoit*, je m'en voys en Carmelide *pour* sçavoir si je sçauroye trouver ung chevalier qui a emprins la bataille contre les deux nepveux au roy de Norgalles pour l'advertir d'aucunes choses *pour* son prouffit *et* pour luy dire parolles que ma dame luy mande».

⁵Le roy, qui a nul mal n'y pensoit et qui croyoit la damoyselle, desirant sçavoir ce que la dame de Norhoult luy *mandoit*, dit: ⁶«Damoyselle, si vous me voulez dire vostre message, je vous prometz en foy de chevalerie que devant *qu'il* soit nuyt je feray *vostre* message au chevalier. Et de ce soyeز certaine, car j'ay ceste nuyt geu avecques luy *et* si le doys trouver *ennuyt* au giste icy pres, ou je luy feray vostre message, si me le voulez dire». ⁷Adonc la damoyselle, fine *et* couteleuse, qui se doubta bien que ^[CLVra] c'estoit le chevalier qu'elle queroit, respond: ⁸«Sire chevalier, a vous ny a autre ne le diray fors a celluy; pourtant vous prie par la foy que devez a celle que le mieulx ayez que me enseignez ou est le chevalier, si le sçavez». ⁹Adonc le roy Leodagan, *qui* a nul mal n'y pensoit, se descouvrit a elle, si luy dit: «Or, sachez, damoyselle, que je suis celluy que demandez». ¹⁰Lors la damoyselle, comme toute esbahye, luy dit: «Je *vous* prie que me diez si c'est *vous* pour vray. – En nom Dieu, fait le roy, je suis celluy sans autre qui ay emprins la bataille contre les deux freres pour la dame de Norhoult».

¹¹Quant la damoyselle entend cela, si fait semblant d'estre fort joyeuse et luy dit: «Sire chevalier, ma dame vous salue moult de fois et, *pourtant* que liberallement vous estes offert a deffendre son droit, ¹²craignant que il ne *vous* advint mal ou destourbier parquoy vous puissiez estre empesché de faire sa bataille, vous mande que veniez avecques moy par le chemin que vous meneray, car elle se doubte que les freres ne vous pourchassent

aucun destourbier, car ilz sont moult traistres. ¹³Si irons gesir a ung chastel cy pres qui est a ma dame, puis demain *vous* reposerez, puis après ferez la bataille ainsi que l'avez emprinse, car du chastel ou nous herbergerons aujourd'huy jusques a Hesan ou se doit faire la bataille n'y a pas deux lieues».

¹⁴Le roy, pensant que la damoyselle dist vray, se mist a chemin, *et* ne cheminerent pas longtemps *qu'ilz* trouverent le chasteau ou ilz devoient herberger; ilz entrent dedans. La damoyselle, qui bien y estoit congneue, fist mettre les chevaulx en l'estable, puis mena le chevalier en une belle chambre pour desarmer. ¹⁵Quant il fut desarmé, ilz soupperent. Après soupper firent le lict au roy en une chambre de la tour qui estoit moult forte, et estoit la chambre ou on mettoit les prisonniers; elle estoit toute tapissee affin que il ne se doubast de riens. ¹⁶Quant il fut leans couché, ceulx du chastel fermerent l'huys par dehors si bien *que* il n'en peut yssir. Le matin, quant il fut jour et il cuydoit sortir, on luy dist qu'il failloit qu'il demourast la. ¹⁷Si congneut alors qu'il estoit prisonnier et cuyda bien enrager de dueil. Mais nonobstant, il fut la jusques a ce qu'il fut delivré par le sire de l'Estroicte Marche. Si laisserons a parler du roy Leodagan, puis retournerons a parler d'Ariohan.

6. 1. retournerons Gp-RES] *Jan-PIC legge* retourneras ♦ chasteau] hasteau Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* ♦ damoyselle] damoyselee Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* ♦ Quant] Quat Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 4. si ce seroit] si se s. Gp-RES; *correzione basata su Jan-PIC* 8. le mieulx aimez Gp-RES] *Jan-PIC legge* je m. a. 10. si c'est vous Gp-RES] *Jan-PIC om.* 17. du roy Leodagan] du L. Gp; *correzione basata su Jan-PIC.*

APPENDICE 4.

RISCRITTURA DEL § 37 NELLA TRADIZIONE A STAMPA

⁰*Comment ung tournoyement fut prins devant le chastel de Henedon du roy Artus et de ses gens pour ouïr nouvelles du Chevalier a l'Escu d'Or.*

Chapitre CXXXV.

¹Le compte dit que après que Ariohan fut party de la court au roy Artus, les chevaliers de la Table Ronde furent longtemps a court sans rien faire jusques a ce que il fut bruyt partout *que* il y avoit ung chevalier *qui* portoit ung escu d'or *qui* estoit le *nom*pareil des autres. ²Et *qui* me demanderoit *qui* estoit ce chevalier, je diroye *que* c'estoit Gyron le Courtois, *qui* nouvellement estoit venu au royaume de Logres. ³Quant les *compaignons* eurent *entendue* la nouvelle du bon chevalier, ilz se mirent tous a chemin pour le ^[CLIXra] trouver. Le roy Meliadus mesmes, qui estoit encores en la maison du roy Artus, se mist avec messire Gauvain. ⁴Quant le roy Artus se vit dessaisy de sa chevalerie, si fist crier ung tournoyement au chastel de Henedon, ou les chevaliers aventureux repairoient plus facilement que en nul autre, et n'estoit sinon pour trouver le Chevalier a l'Escu d'Or, lequel s'i trouva *et* gaigna le tournoy, puis partit si soudain que il ne fut de personne apperceu. ⁵Il s'accompagna de Danain le Roux, que on estimoit fort bon chevalier, *et* fut le premier a *qui* Giron descouvrit son nom.

⁶Le roy Artus et ses gens si furent dolens du Chevalier a l'Escu d'Or, de ce qu'il s'en estoit party si coyement, et parlerent le lendeman de prendre ung autre tournoyement en ung autre païs pour sçavoir s'ilz pourroient ouïr nouvelles du Chevalier a l'Escu d'Or. ⁷Et print le tournoy le roy de Northombellande encontre le roy de Norgalles, et ce fut devant le chastel aux Deux Seurs. ⁸Et atant parlerent ilz moult du Chevalier a l'Escu d'Or, mais il s'estoit si coyement emblé d'eulx que ilz n'en sçavoient nulles nouvelles et s'esmerveilloient comment il pouoit ainsi aller *et* venir que on ne pouoit congnoistre qui'l estoit. ⁹Giron, qui estoit le Chevalier a l'Escu d'Or, s'en va tout droit a Maloant et il fit bien qui bon semblant

luy fist quant il y fut venu.¹⁰ Mais atant se taist ores le compte ung petit de monseigneur Giron le Courtoys *et* parle comment messire Gauvain et le roy Meliadus furent delivrez par eulx.

Véronique Winand
(Université de Liege)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Ciclo di Guiron* (Cadioli–Lecomte) = *Roman de Meliadus. Parte prima*, a c. di Luca Cadioli, Sophie Lecomte, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. I (2021).
- Ciclo di Guiron* (Dal Bianco) = *Suite Guiron*, a c. di Massimo Dal Bianco, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. VII (in c. s.).
- Ciclo di Guiron* (Lagomarsini) = *Roman de Guiron. Parte prima*, a c. di Claudio Lagomarsini, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. IV (2020).
- Ciclo di Guiron* (Lecomte) = *Roman de Meliadus. Parte seconda*, a c. di Sophie Lecomte, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. II (2021).
- Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler) = *Il Ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, a c. di Lino Leonardi, Richard Trachsler, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2020-..., 7 voll.
- Ciclo di Guiron* (Morato–Wahlen) = *Continuazione del Roman de Meliadus*, a c. di Nicola Morato, Barbara Wahlen, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. III/2 (in c. s.).
- Ciclo di Guiron* (Stefanelli) = *Roman de Guiron. Parte seconda*, a c. di Elena Stefanelli, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. V (2020).
- Ciclo di Guiron* (Veneziale) = *Continuazione del Roman de Guiron*, a c. di Marco Veneziale, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. VI (2020).
- Ciclo di Guiron* (Winand) = *Testi di raccordo*, a c. di Véronique Winand, con analisi letteraria di Nicola Morato, in *Ciclo di Guiron* (Leonardi–Trachsler), vol. III/1 (2022).
- Guiron le Courtois* (Bubenicek) = *Guiron le Courtois. Roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, éd. par Venceslas Bubenicek, Berlin · Boston, De Gruyter, 2015.
- Meliadus de Leonnoys* (Janot) = *Meliadus de Leonnoys*, imprimé par Denys Janot,

- Paris, 1532, fac-similé imprimé par les soins de Cedric Edward Pickford, London, Scholar Press, 1980.
- Rustichello da Pisa, *Aventures des Bruns* (Lagomarsini) = *Les Aventures des Bruns. Compilazione guironiana del secolo XIII attribuibile a Rustichello da Pisa*, a c. di Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Rustichello da Pisa, *Compilazione arturiana* (Cigni) = *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, a c. di Fabrizio Cigni, Pisa, Pacini, 1994.
- Séguant* (Arioli) = *Séguant ou le chevalier au dragon*, II. *Versions complémentaires et alternatives*, éd. par Emanuele Arioli, Paris, Champion, 2019.

LETTERATURA SECONDARIA

- Adam 2009 = Renaud Adam, *Dans le Gyron de de Marguerite de Croÿ, comtesse de Lalaing (1508-1549)*, in Renaud Adam, Alain Marchandisse (éd. par), *Le livre au fil de ses pages. Actes de la 14^e journée d'étude du réseau des médiévistes belges de langue française*, Bruxelles, Archives et Bibliothèque de Belgique, 2009: 37-47.
- Albert 2010 = Sophie Albert, «*Ensemble ou par pièces*». *Guiron le Courtois* (XIII^e-XV^e siècles). *La cohérence en question*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Albert 2012 = Sophie Albert, *Recycler Meliadus: la réception de l'identité héroïque dans l'imprimé Meliadus de Leonnoys (1528)*, «*Cahiers de recherches médiévales et humanistes*» 24 (2012): 487-503.
- Bogdanow 1961 = Fanni Bogdanow, *Pellinor's Death in the Suite du Merlin and the Palamedes* (MS. Brit. Mus. Add. 36673), «*Medium Ævum*» 29 (1960): 1-9.
- Dal Bianco 2021 = Massimo Dal Bianco, *Per un'edizione della «Suite Guiron»: studio ed edizione critica parziale del ms. Arsenal 3325*, tesi di dottorato, Università di Siena · École Pratique des Hautes Études, 2021.
- Dal Bianco 2023 = Dal Bianco, *Attraverso il Ciclo di «Guiron le Courtois»: una digressione sui primi cavalieri traditori*, «*Medioevo romanzo*» 47 (2023): 72-103.
- Delsaux–van Hemelrijk 2019 = Olivier Delsaux, Tania van Hemelrijk, *L'édition imprimée des textes médiévaux en langue française au début du seizième siècle. Le cas de Galliot du Pré (1512-1560)*, in Bart Besamusca et alii (ed. by), *Early Printed Narrative Literature in Western Europe*, Berlin, De Gruyter, 2019: 189-240.
- Francioni 2010 = Benedetta Francioni, *Il Guiron le Courtois e l'episodio del drago (con testi inediti)*, tesi di laurea magistrale, Università di Siena, 2010.
- Lagomarsini 2018 = Claudio Lagomarsini, *Pour l'édition du «Roman de Guiron». Classement des manuscrits*, in Leonardi et alii 2018: 249-430.

- Lathuillère 1966 = Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966.
- Leonardi et alii 2018 = Lino Leonardi, Richard Trachsler, Luca Cadioli, Sophie Lecomte (éd. par), *Le Cycle de Guiron le Courtois. Prolegomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Garnier, 2018.
- Leonardi-Trachsler 2018 = Lino Leonardi, Richard Trachsler, *Introduction*, in Leonardi et alii 2018: 9-17.
- Lecomte 2018 = Sophie Lecomte, *Le Roman de Méliadus. Étude et édition critique de la seconde partie*, thèse de doctorat, Université de Namur · Università di Siena, 2018.
- Lecomte-Stefanelli 2021 = Sophie Lecomte, Elena Stefanelli, *La fin du «Roman de Méliadus»: à propos de la deuxième divergence rédactionnelle*, «Medioevo romanzo» 45 (2021): 24-73.
- Morato 2007 = Nicola Morato, *Un nuovo frammento del «Guiron le Courtois». L'incipit del ms. BnF, fr. 350 e la sua consistenza testuale*, «Medioevo romanzo» 31 (2007): 241-85.
- Morato 2010 = Nicola Morato, *Il Ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.
- Morato 2018 = Nicola Morato, *La formation et la fortune du cycle de Guiron le Courtois*, in Leonardi et alii 2018: 179-247.
- Morato 2023 = Nicola Morato, *Archétypes pluritextuels et formation des vulgates. Sur l'environnement cyclique des romans arthuriens en prose (c. 1200-1250)*, «Le Moyen Âge» 129 (2023): 723-56.
- Rajna 1875 = Pio Rajna, *Un proemio inedito del romanzo Guiron le Courtois*, «Romania» 4 (1875): 265-6.
- Rajna 1876 = Pio Rajna, *Le Fonti dell'«Orlando Furioso». Ricerche e studii*, Firenze, Sansoni, 1876.
- Stefanelli 2016 = Elena Stefanelli, *Il Roman de Guiron: edizione critica (parziale) con uno studio sulle principali divergenze redazionali*, tesi di dottorato, Università di Siena, 2016.
- Stefanelli 2018 = Elena Stefanelli, *Le divergenze redazionali nei romanzi arturiani in prosa. L'imprigionamento di Danain le Rous nel «Guiron» (e la versione non-ciclica del «Lancelot»)*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 312-51.
- Stefanelli 2021 = Elena Stefanelli, *Ricucire la trama del «Roman de Guiron»: la prima divergenza redazionale*, «Studi mediolatini e volgari» 67 (2021): 133-70.
- Wahlen 2010 = Barbara Wahlen, *L'écriture à rebours. Le «Roman de Meliadus» du XIII^e au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2010.
- Winand 2016 = Véronique Winand, *Concilier l'inconciliable. La transition du cycle de Guiron le Courtois et sa tradition textuelle*, mémoire de master, Université de Liège, 2016.

- Winand 2020a = Véronique Winand, *Les raccords cycliques de «Guiron le Courtois» et leur tradition textuelle*, «Medioevo romanzo» 44 (2020): 305-45.
- Winand 2020b = Véronique Winand, *Le ms. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, a.W.3.13: une structure cyclique alternative de «Guiron le Courtois»*, «Vox Romanica» 79 (2020): 89-118.
- Winand 2023 = Véronique Winand, *Le manuscrit L.I.7-9 de la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin. Structure et destin d'une somme guironienne réalisée pour Jacques d'Armagnac*, «Scriptorium» 77 (2023): 219-56.
- Winand 2024 = Véronique Winand, *Histoire d'un feuillet volant. Le fragment de Parme de Guiron le Courtois et ses relations avec le ms. Torino, BNU, L.I.7-8-9*, «Revue d'études médiévales et de philologie romane» 1/2 (2024): 11-53.

RIASSUNTO: Nel presente articolo intendiamo presentare e commentare le fisio-
nomie peculiari del raccordo ciclico del *Guiron le Courtois* in due testimoni tardi
dell'opera (ms. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.I.7-9 e la stampa
Meliadus de Leonnoys pubblicato a Paris da Galliot du Pré nel 1528) entrambi
afferenti alla famiglia δ^1 , ossia la «vulgata» di quest'importante ciclo arturiano,
quella che ha goduto della maggior fortuna in Francia. La presentazione è
corredata dall'edizione critica di brani originali finora inediti.

PAROLE CHIAVE: mediofrancese, ciclo, romanzo arturiano in prosa, *Guiron le Courtois*, raccordo ciclico, riscrittura, prime stampe.

ABSTRACT: In this paper, we aim to present and discuss the peculiar physio-
nomies of *Guiron le Courtois*' interstitial narrative in two late witnesses (ms. Torino,
Biblioteca Nazionale Universitaria, L.I.7-9 and early printed book *Meliadus de Leonnoys*, Paris, Galliot du Pré, 1528) tied to the δ^1 family, also known as the
«vulgate» version, the one that circulated most in France, of this important
Arthurian cycle. The paper also contains the first critical edition of a few
unpublished excerpts.

KEYWORDS: Middle French, cycle, Arthurian prose romance, *Guiron le Courtois*,
interstitial narrative, rewriting, early printed books.

PER UN'EDIZIONE CRITICA DEL *DIT DE L'UNICORNE ET DU SERPENT*

*L'oeuvre littéraire au moyen âge est une variable.
Elle s'oppose en cela à l'authenticité et à l'unicité
que les modernes associent à toute production esthétique*
(Cerquiglini 1983: 28)

PREMESSA

Valutando l'effettiva fortuna di un'opera medievale attraverso il numero dei codici che la tramandano, il racconto *De l'unicorne et du serpent*, conosciuto anche sotto il titolo di *Li romans de la mort*, dovrebbe essere annoverato tra i testi che hanno goduto di un discreto successo presso il pubblico dell'epoca, dato che la sua tradizione manoscritta conta ben 18 codici. Non tantissimi rispetto ad altre opere, ma nemmeno così pochi da sottovalutarne l'impatto sociale e culturale, anche se, probabilmente, limitato a specifiche classi sociali o ad ambienti socioculturali circoscritti. Il successo di quest'opera, sebbene anonima, potrebbe, al contempo, rivelarsi ancor più apprezzabile se si considera l'ampio arco temporale in cui si svolge la sua trasmissione, che va dal XIII al XV secolo, e che, congiunto all'innegabile volontà dei committenti o dei semplici copisti di includerla in varie raccolte, ha contribuito a trasformarla in una di quelle narrazioni della tradizione folclorico-religiosa che, sfuggendo la fugacità dell'immediato e limitato successo propriamente letterario, sono diventate storie senza tempo e dal pregevole valore didattico e morale.

Il breve racconto, in scripta piccarda di 332¹ versi ottonari a rima baciata, veicola il tema tipico della brevità e dell'incertezza della vita di

¹ Preciso che il numero totale dei versi di cui si compone il racconto varia da codice a codice e quello indicato è ripreso dall'edizione che sto allestendo basata sul manoscritto siglato B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 837). Da questo testimone verranno, altresì, riprese tutte le citazioni e i riferimenti al testo contenuti nel saggio.

fronte all'ineluttabilità della morte che può arrivare all'improvviso, senza dare il tempo agli uomini di riparare ai peccati compiuti a causa delle proprie fragilità.²

L'enunciato della storia, che si concentra in particolare sul peccato di cupidigia, è proposto in veste allegorica; quindi, ogni elemento che compare nella narrazione simboleggia una situazione, un momento o un'attitudine moralmente significativa dell'esistenza umana.

In questo intervento, che si propone come necessaria premessa ad una nuova edizione critica del *dit*, mi prefiggo di riflettere su alcuni dati che emergono dallo studio della tradizione del testo, che a loro volta possono avere a che fare con le dinamiche e le modalità della sua trasmissione: l'analisi della tradizione manoscritta evidenzia infatti immediatamente una "*variance*" che, per la sua eterogeneità, potrebbe denunciare, a mio parere, una costante attività letteraria di rielaborazione e di rifacimento. Va da sé che, se così fosse, inevitabilmente si imporrebbero riflessioni sulla scelta delle strategie ecdotiche in vista di una ricostruzione testuale dell'opera.

1. SINOSSI E STRUTTURA DELL'OPERA

Il *Dit de l'unicorne et du serpent* riprende antiche storie pertinenti alla leggenda dell'albero della vita.

Un giorno, percorrendo un sentiero, un buon uomo incontra una bestia minacciosa, con una testa e un corpo orribili, si tratta di un grosso unicorno. L'uomo tenta di fuggire, ma si ritrova dinanzi ad un precipizio così profondo da non riuscire a vederne il fondo nel quale si trova un enorme serpente, spaventoso, che sputa fuoco e il cui fumo è fetido e ripugnante. Non sa cosa fare, si sente in trappola, qualora decidesse di

² Tale argomentazione, che condiziona la mente e l'esistenza dell'uomo medievale, riprende una tematica ricorrente nelle orazioni religiose medievali, come si può leggere nelle *Litaniae Sanctorum* di Papa Gregorio Magno (590), dove compaiono, a seconda delle ricorrenze, varie invocazioni per la salvezza dell'anima: «A subitanea et improvvisa morte, libera nos, Domine. Ab insidiis diaboli, libera nos, Domine [...]» ecc.

attaccare l'unicorno non riuscirebbe a sconfiggerlo e se il serpente dovesse morderlo non potrebbe mai più guarire. Ma ecco che davanti a lui scorge una via d'uscita: un grande albero pieno di rami; decide quindi di arrampicarsi raggiungendo il punto più alto. Arrivato in cima si rende conto che la sua vita è in bilico perché le due bestie non si allontaneranno mai dall'albero, aspettando la sua caduta. Guarda in basso e intravede altri due animali più piccoli, uno di colore nero e l'altro bianco, che rosicchiano le radici e il fusto dell'albero e continuano giorno e notte tanto da assottigliare il tronco. L'uomo è disperato perché è cosciente che la sua vita sta per terminare: se dovesse decidere di scendere, l'unicorno, in agguato, lo ucciderebbe subito, se invece decidesse di rimanere sull'albero, il lavorio delle due bestioline lo farebbe cadere nel precipizio dove troverebbe ad aspettarlo il serpente. Ad un certo punto si volta e vede pendere da un ramo tre gocce di miele, decide quindi di raccogliercle e, dopo averle mangiate, si accorge che ne pendono altre sei molto più belle delle prime, poi, d'incanto, le gocce di miele compaiono su tutto l'albero. Ne mangia a profusione e dimentica la sua angoscia, la paura di morire, la presenza dell'unicorno e del serpente, dimentica tutto perché è inebriato dalla dolcezza del miele da cui non riesce ad allontanarsi. Intanto le bestioline hanno rosicchiato per bene il tronco e l'unicorno, preso dall'impazienza, colpisce il fusto con il suo corno. L'albero si piega e l'uomo cade nel precipizio dove il serpente lo attende per sottoporlo ad innumerevoli sofferenze, per l'eternità.

Come dicevo, ogni figura allegorica simboleggia un momento significativo nella vita degli uomini: l'unicorno rappresenta la morte; il serpente, il diavolo che punisce i peccatori; la profondità del precipizio, la fossa infernale; l'albero, la vita; i rami, la speranza di salvezza; il miele, i piaceri della vita; le due bestiole, una bianca e l'altra nera, l'alternanza del giorno e della notte, quindi il passare del tempo; le diverse opportunità offerte all'uomo, raffigurano il libero arbitrio.

L'intero testo è strutturato in quattro sezioni. La narrazione si apre con un'introduzione moraleggiante nella quale l'anonimo autore condanna chi non persegue il bene e non incoraggia gli altri a seguire i buoni propositi, ignorando che il diavolo è sempre pronto a giudicare gli uomini che peccano di cupidigia, un vizio che, ormai, è radicato in tutta l'umanità (vv. 1-18). La seconda parte è occupata dal tragico racconto dell'incontro dell'uomo con l'unicorno e il serpente (vv. 19-160). La terza sezione si

presenta come una sorta di parafrasi della narrazione con la rivelazione del significato di tutte le figure allegoriche e un commento sulla loro giusta interpretazione. La morte improvvisa, simboleggiata dall'incontro inaspettato con l'unicorno, non fa distinzione di genere, di età o classe sociale e, al suo arrivo, l'uomo si rende conto di non aver vissuto appieno la sua esistenza perché ha sprecato il suo tempo ad accumulare averi che non servono a salvarlo dal suo triste destino. L'albero su cui l'uomo si arrampica, che rappresenta la vita, è rosicchiato dalle due bestiole che, con la loro azione, simboleggiano la precarietà e la brevità dell'esistenza umana. La profondità del precipizio riproduce visivamente l'entrata dell'inferno dove finisce chi non cerca la salvezza, come il protagonista della storia. Le gocce di miele rappresentano i piaceri terreni che tutti perseguono, che siano borghesi, villani, nobili, giovani o anziani: il buon bere, il mangiare copiosamente, il vestirsi riccamente, il possedere cavalli e palafreni, il pensare all'amore carnale, sono tutti vizi che, se da un lato sono latori di una gioia terrena, dall'altro allontanano l'uomo dalla rettitudine (vv. 161-264). Nella quarta parte l'autore invita il suo pubblico a tenere sempre a mente la fugacità della vita perché la morte è improvvisa e non risparmia nessuno. Segue una raccomandazione alle donne, soprattutto alle più anziane, che pensano solo ad acconciarsi per apparire più belle, non per piacere a Dio ma alla gente, perché la loro vanità, un giorno, le ridurrà in cenere. L'autore conclude, infine, ricordando che se la vita fosse eterna allora sarebbe giusto amarla, ma, dato che non lo è, la si dovrebbe odiare, aspirando a quella offerta dal Cielo che è priva di amarezza e durerà per sempre. Quindi è necessario pregare il Dio Glorioso affinché conceda agli uomini la saggezza per perseguire il bene evitando di cadere nel peccato (vv. 265-332).

2. LE FONTI

Per comprendere meglio le ragioni della risonanza di cui ha goduto il racconto in epoca medievale, è necessario ripercorrere brevemente le tappe della sua genesi e della sua evoluzione.

Secondo Schrader (*Dit de l'unicorne* [Schrader]: 10), ultima editrice del testo, le fonti di tale narrazione sono da ricercare nei racconti indiani e, effettivamente, da uno studio sull'iconografia dell'*Albero della vita* condotto

da Nobile (2019: 86), si apprende che un'antica versione dell'apologo è contenuta nel poema epico indiano *Mahābhārata*, conosciuta come *L'uomo caduto nel pozzo* o *L'uomo della cisterna*,³ che presenta interessanti affinità con il racconto francese, soprattutto per le figure allegoriche utilizzate: un pozzo in fondo al quale giace un enorme serpente; delle liane del grande albero che mantengono sospeso l'uomo; una colata di miele che stordisce il protagonista; dei topi, uno bianco e l'altro nero, che rosicchiano il tronco e, infine, un elefante a sei teste che, nella versione francese, diventa il terribile unicorno.

Le ricerche di Nobile hanno il merito di aver seguito l'evoluzione trasversale di questo apologo: nel tempo, nello spazio e nei vari ambiti artistico-culturali. Partendo dalla storia di *Buddha*, il racconto è stato ripreso nel *Balavariani*, un testo georgiano del IX-X secolo; lo si ritrova addirittura nel *Trpitaka* cinese e nel trattato poetico giapponese, *Zuinô*, risalente al XII secolo; soprattutto, è inserito nella *Storia di Barlaam e Iosaphat* (da qui in poi *Storia BeI*), un romanzo greco-bizantino composto tra il 955 e il 1028 dal monaco Eutimio.⁴ La narrazione è, in quest'opera, presentata come un *exemplum* esposto dal saggio monaco Barlaam, nel processo di conversione al cristianesimo del giovane Josaphat. Secondo poi gli studi di Radaelli (2016: 9-12), dall'opera di Eutimio sono state tratte due versioni latine: la prima, terminata a Costantinopoli nel 1047, che però non riscosse molto successo, e la seconda, risalente al XII secolo, conosciuta come la *Vulgata* che, invece, circolò ampiamente in tutta la Romania. Nella tradizione letteraria oitanica si possono annoverare una trentina di esemplari, tra manoscritti e frammenti, che tramandano il volgarizzamento della *Storia BeI*, che è confluita, in seguito, in forma epitomata, prima nelle opere latine di matrice domenicana quali la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze e lo *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais e poi nelle traduzioni francesi di Jean de Vignay.

Per l'area occitana Radaelli segnala che, oltre alla testimonianza integrale della *Storia BeI* tramandata dal manoscritto parigino BnF. fr. 1049,

³ In relazione alla storia della leggenda si veda anche Zucco 1971.

⁴ Matsubara 1973: 2.

altre attestazioni del racconto si ritrovano in una preziosa silloge contenente gli opuscoli spirituali di Pietro di Giovanni Olivi e trasmessa dal codice Assisi, Chiesa Nuova, 9. Tra i 20 *exempla* che arricchiscono i sermoni, «si trovano tre apologhi tratti dalla leggenda dei santi Barlaam e Josaphat: *l'uomo e l'unicorno, il re per un anno, i quattro scrigni*». ⁵ Quindi, seguendo e condividendo l'intuizione della studiosa sulla diffusione nel sud della Francia della leggenda di Barlaam e Josaphat, ⁶ è probabile che, anche nel nord, gli apologhi, che costituiscono il nucleo didattico dell'opera, abbiano subito una circolazione autonoma per poi essere utilizzati in contesti e per fini diversi.

Difatti, come si evince dalla ricerca compiuta da Nobile (2019: 89-99), la fortuna del racconto *De l'unicorne et du serpent* ha raggiunto, a partire dal XII secolo, anche l'arte figurativa medievale italiana e ciò è confermato dalle molteplici rielaborazioni artistiche della storia che arricchiscono diverse chiese e palazzi, a dimostrazione non solo dell'antica e diffusa trasmissione dell'apologo, ma, soprattutto, dello stretto rapporto intercorso tra il mondo dell'arte, con le sue esecuzioni pittoriche e scultoree, e la letteratura, attraverso la riproduzione di iconografie presenti in molti manoscritti che ne riassumono visivamente la trama ricalcando il modello delle testimonianze artistiche. ⁷



Figura 1: *Storia di Barlaam e Ioasaf*, IV apologo.
Ferrara, Museo della Cattedrale

⁵ Radaelli 2016: 17 e 19.

⁶ *Ibid.* 19.

⁷ Mi riservo di affrontare in sede di edizione una descrizione e uno studio sui rap-



Figura 2: *De l'unicorne et del serpent*.
Ms A (BNF, fr. 1609)



Figura 3: *Dit dell'unicorno e del serpente*.
Ms P Biblioteca reale del Belgio 9411-9426

Tornando all'opera, le versioni scritte del racconto francese propongono molti elementi in comune con l'intreccio originario, ma anche differenze significative, il che testimonia un adattamento dei materiali narrativi a un pubblico o a un contesto culturale diverso. Difatti, la storia tramandata dai 18 manoscritti, pur presentando un cospicuo numero di varianti, rimane concorde su alcuni punti salienti della narrazione dell'apologo che differiscono, però, dalla fonte più antica. Ad esempio, sia nella *Storia Bel* che nella *Legenda aurea*, l'uomo rincorso da un unicorno si lancia o cade in una fossa o burrone e si salva aggrappandosi ad un albero. Nell'intreccio francese, invece, il "buon uomo", che cerca di sfuggire all'unicorno, non cade nel precipizio, ma trova riparo salendo su un albero; i due ratti che rosicchiano l'albero, uno bianco e uno nero, sono presentati genericamente come due bestiole; infine mancano in questa versione le quattro vipere che compaiono, invece, nelle antiche narrazioni e che raffigurano gli "umori" del corpo umano.

porti tra le miniature presenti nei vari codici della tradizione e i modelli rappresentati nelle opere d'arte.

3. L'APPARTENENZA AL "GENERE" DEL *DIT*

Il messaggio religioso veicolato dal racconto è quindi il risultato di una rielaborazione in chiave cristiana di un aneddoto che ha origini antiche, di provenienza forse orientale, caratterizzato da quella "flessibilità" narrativa dei racconti spirituali, propagati soprattutto oralmente, che si sviluppano attorno alla formulazione standardizzata dei dogmi teologici legati alla tradizione scritta.⁸

L'"instabilità" del testo congiunta ad una struttura stilistica e contenutistica che potrebbe essere definita "non canonica", nel senso che non è riconducibile a nessun genere codificato, ne ha determinato, per la critica moderna, l'assegnazione al corpus dei *dits* a partire da Jubinal (1842), primo editore del testo, per arrivare a Wollenberg (1862), a Sven (1943) ed infine a Schrader (1976) nella sua tesi di dottorato dedicata all'edizione dell'apologo.

Per comprendere le giustificazioni addotte dalla critica all'inserimento di questo testo nel vasto repertorio dei *dits*, è necessario aprire una breve parentesi sulla questione esegetica inerente i vari tentativi, che si sono susseguiti negli anni, di definizione del genere. Tenterò di tracciare una panoramica se non esaustiva, perché complessa da riassumere in poche righe, almeno indicativa delle difficoltà incontrate dagli studiosi che, nel corso del tempo, si sono occupati di questi testi così particolari e difficili da categorizzare.

Léonard, nel suo interessante volume *Le dit et sa technique littéraire*, che raccoglie un corpus di ben 684 *dits* fino al 1340, fa una disamina, partendo dal XVIII secolo, delle varie interpretazioni che, nel tempo, esimi letterati hanno avanzato sulla definizione del genere: iniziando da quella più semplicistica di La Curne de Saint Palaye, datata 1756, che descrive il *dit* come una «sorte de poésie», o, per citare le ipotesi più significative, quella di Paulin Paris (1856), che sottolinea l'importanza della tematica moralistica e la fluidità delle narrazioni definendo questi racconti una «foule de petits poèmes divers, au style lyrique et narratif diffus et négligé»; di

⁸ Cf. Goody 1988: 12.

Gaston Paris (1888), che inserisce i *dits* nella letteratura didattica descrivendoli come delle brevi composizioni più o meno allegoriche che, con i loro riferimenti alla vita quotidiana, presentano delle affinità con gli *exempla* e, provvisti di una morale finale, mirano ad insegnare; di Faral (1910), che sottolinea l'aspetto soggettivo di questi componimenti, tentando una loro prima classificazione; o ancora di Zumthor, nella sua *Histoire littéraire de la France médiévale*, che ci informa che «on donne désormais ce nom à tout ouvrage versifié narratif ou non» spesso di tipo moralistico o satirico, ma che poi, nel 1972 in *Essais de poétique médiévale*, definisce la stessa tipologia di racconto come principalmente lirico e dotato di «un lyrisme de persuasion qui tient du discours démonstratif, transmis par la voix sans soutien mélodique». ⁹ Alla fine anche la stessa Léonard propone una sua ipotesi definendo il *dit* come «une pièce en vers, non chantée, plutôt brève et construite selon les multiples schémas métriques parmi lesquels certains semblent privilégiés: manifestement, ces caractères sont trop imprécis pour permettre une définition». ¹⁰ Da notare che tutti gli studi citati si concentrano solo su testi in antico o medio francese, invece Pfeffer propone, in un suo intervento del 2016, di allargare il campo di indagine, includendo nel corpus anche opere in lingua d'oc che, secondo il suo parere, presentano delle affinità con i *dits*, in particolare con quelli di Machaut (*in primis* il *Voir dit*) che, secondo la studiosa, ha avuto il merito di rielaborare completamente questo tipo di racconto adattandolo alle proprie necessità letterarie e trasformandolo in una vera e propria narrazione dotata di precipue caratteristiche stilistico-formali. ¹¹

I diversi tentativi di descrizione o definizione del *dit* appena elencati si ripercuotono sulla complessa discussione inerente all'opportunità o meno di considerare il *dit* un genere letterario, provvisto quindi di un suo

⁹ Léonard 1996: 12-20. L'attento studio di Léonard prende in considerazione tante altre ipotesi relative anche alle caratteristiche dei *dits* e propone un'analisi ricca e puntuale dei testi raccolti, che, per ovvie ragioni di spazio e di contesto, non è possibile argomentare in questa sede.

¹⁰ *Ibi*: 73.

¹¹ Pfeffer 2016: 1-28.

canone stilistico e versificatorio. Una problematica che, verosimilmente, cela l'incertezza da parte degli studiosi di trovare similitudini oggettive tra componimenti che, nella maggior parte dei casi, mostrano varie dissonanze, connesse, probabilmente, alla loro creazione se non alla loro trasmissione e ricezione non sempre legate al *medium* della scrittura la quale, al contrario, tende a uniformare, soprattutto stilisticamente, le opere letterarie. Su questo problema la critica ha avanzato ipotesi differenti e il confronto tra le diverse e opposte posizioni è ancora in essere, tanto che la discussione può dirsi a tutt'oggi aperta. Compendiando lo studio di Moran (2022: 23-36), il quale ha tentato di riassumere i termini di un dibattito lungo e complesso che ha visto la partecipazione di molti specialisti della teoria dei generi come Zumthor¹² e Nykrog,¹³ tra gli altri, dirò semplicemente che, escludendo gli anti-generisti, come Woledge,¹⁴ i quali non condividono l'idea di "costringere" le opere medievali nelle rigide griglie di un particolare genere letterario, la maggior parte dei filologi che si sono occupati dei *dits* non sono riusciti a dare all'annoso quesito una risposta unanime e condivisa.¹⁵ Più recentemente Cholette, riprendendo

¹² Zumthor afferma che «[e]ntre les genres narratifs brefs, [...], *fabliau*, *lai* et *dit*, il est impossible de relever des distinctions valables. Sous ces noms se groupent toutes espèces de récits». (Zumthor 1954: 239).

¹³ Nykrog, nella sua opera sui *fabliaux* del 1957, segnala che «certains *dits* [...] ressemblent à certains *fabliaux*: dans les premiers l'idée de l'auteur se cristallise autour d'un petit exemple raconté au milieu; dans les derniers le prologue et l'épilogue raisonnent et moralisent prennent le pas sur l'intrigue» (Nykrog 1957: 18).

¹⁴ «Brian Woledge condamne en 1973, dans un chapitre des *Mélanges Le Gentil*, la tentation de faire du mot *dit* un terme technique précis, un nom de genre, et rappelle qu'il ne faut pas être trop prompts à découper des genres dans la chair vive de la France médiévale.» (Moran 2022: 24).

¹⁵ C'è chi rinuncia ad ogni tentativo di classificazione come Fourier, che definisce il termine *dit*: «terme global [qui] ne représente donc pas une constellation ordonnée mais plutôt une nébuleuse, ou si l'on préfère, non pas un écrin, mais un fourre-tout» (la citazione di Fourier è ripresa da Ribémont 1990: 3-4; cf. Fourier 1979) e altri, come Cerquiglini-Toulet, ad esempio, che persegue il tentativo di classificare tali componimenti come un genere letterario autonomo, non per la *matière* che presentano (in riferimento alla suddivisione dei testi letterari fatta da Jean Bodel), ma per le loro caratteristiche stilistico-formali ricordando, però, che «aucun critère, à lui seul, ne définit le *dit*».

gli studi anteriori, nota l'affinità dei racconti con l'*exemplum*¹⁶ e, analizzando la struttura dei *dits* narrativi, segnala che se è vero che, di solito, le narrazioni iniziano con l'uso del *je*, nella parte narrativa si assiste, invece, ad un passaggio alla terza persona, *il*, e, nella fase conclusiva dedicata all'insegnamento di tono moralistico, l'autore predilige l'uso di un *nous* esemplare e inclusivo.¹⁷

In questo intricato panorama testuale si situa il *dit De l'unicorne et du serpent* anche se, in tutte le versioni tramandate dai codici, il racconto non è definito un *dit* bensì *une oeuvre*, un *conte* da *esouter* (v. 9) e un *exemple*¹⁸ (*Or vous vueil ie la reson rendre / Et par exemple fere entendre* vv. 199-200).

Tra le caratteristiche che accomunano il testo ad altri *dits*, cito le più evidenti:¹⁹

- si tratta di un racconto breve, in versi;
- si apre con una sentenza che si configura come un richiamo a sant'Agostino (vv. 1-5): *Molt par est fols cil qui s'entent / Qui le bien voit et le mal prent. / Trestout avant doit au bien tendre / Et pus as autres fere entendre / Aucun bien, se ses cuers li laisse*;
- la verità della storia è testimoniata dalle sacre scritture: *Ce dist l'escripture por voir* (v. 86);
- la prima sezione è dominata dall'uso della prima persona: *or vous ai mis tel oeuvre en laisse* (v. 6); *Or vous vueil commencer un conte* (v. 13),

(Cerquiglini-Toulet 2022: 135). Infine, c'è chi preferisce non prendere posizione come Ribémont, che, rifacendosi agli studi di Cerquiglini-Toulet, propone delle considerazioni personali sugli obiettivi dei *dits*, in particolare di quelli risalenti al XIV secolo, e si domanda se questa forma di scrittura, che si articola attorno ad un "*je*" e che ha come obiettivo principale quello di insegnare, «n'est pas liée à un phénomène général de l'évolution de la société dont l'affirmation du "*je*" des écrivains du XIV siècle apparaît comme un emblème». Secondo lo studioso, in una società in pieno sviluppo culturale, il poeta vuole assumere un ruolo di spicco «allant jusqu'à s'assimiler au prophète». (Ribémont 1990: 6-7).

¹⁶ Cholette 2022: 100.

¹⁷ *Ibid.*: 103 e 107.

¹⁸ La parola *exemple* compare in tutti i codici tranne in M che riporta *raison* e I che omette il verso.

¹⁹ Mi riservo di approfondire, in un discorso più ampio e articolato, le caratteristiche che permettono di includere questo racconto nel corpus dei *dits* nell'edizione che sto approntando.

un uso che ritorna nella terza sezione, ovvero nella parafrasi del testo: *or est-il droiȝ que je vous die* (v. 161) *Vous dirai toute la devise* (v. 188), *Or vous vueil ie la reson rendre* (v. 199 ecc.);

- l'uso della terza persona compare nella seconda sezione, ovvero durante la narrazione della storia *Iadis fu c'uns preudom estoit* (v.19);
- nella terza sezione, che coincide con la spiegazione delle diverse allegorie presenti nel testo, e nella quarta parte, contenente l'insegnamento e la morale, l'uso della prima persona si alterna con quello del *nous* inclusivo: *Ce est la mort qui nos confort / Qui nuit et ior nous est molt pres / Et si nous gaite, tout ades.* (vv. 164-166), *Nous genȝ qui en cest siecle sommes / Qui volentiers la mort fuiommes* (vv. 181-182 ecc.); e con l'uso del *vous*: *Or esgardez par tout le mont* (v. 265);
- la narrazione è ambientata nel presente, termina, come già detto, con una morale e ha un chiaro fine didattico.

È indubbio che il racconto *De l'unicorne* presenti molte affinità con le molteplici narrazioni confluite nel *corpus* dei *dits*; a ciò si aggiunge che, secondo le 15 tipologie individuate da Léonard,²⁰ esso potrebbe collocarsi tra *les allégories morales*, quindi tra quelle opere dall'indiscusso valore didattico-religioso che si denotano come racconti esemplari e che perseguono l'obiettivo di *ferre entendre* (v. 4) al pubblico i moniti religiosi fondamentali.

4. LA TRADIZIONE MANOSCRITTA E LA STORIA EDITORIALE DEL TESTO

L'innegabile fortuna letteraria del *Dit de l'unicorne et du serpent* è testimoniata, come già anticipato, da una ricca tradizione manoscritta composta da ben 18 codici:²¹

²⁰ Léonard, pur arrendendosi all'evidenza dell'impossibilità di riunire i *dits* sotto un unico e dedicato genere letterario, a causa dell'eterogeneità dei componimenti che impedisce di rintracciare, in modo sistematico, caratteristiche specifiche e comuni a tutte le opere, propone di suddividere il corpus di 684 *dits*, datati a partire dal XII secolo al 1340, in ben 15 tipologie: «dits moraux, les allégories morales, les récits moraux, les dits satiriques, les dits religieux, les récits religieux, les prières, les dits de jongleurs, les fabliaux, les dits d'amour courtois, les dits historiques, les éloges, les enseignements divers, les poésies personnelles, divers» (Léonard 1996: 217-8).

²¹ Per la datazione dei codici sono stati consultati: Jonas. *Répertoire des textes et des*

- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1553, 432vb-434vb *De l'unicorne* (1275-1290), siglato A;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 837, 78vb-80vb *De l'Unicorne et du serpent* (1278-1285), siglato B;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2094, 218rb-221rb. (Manca l'intestazione -XIII s.), siglato C;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 3516, 139va-140vb. (Manca l'intestazione-1267-1268), siglato D;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1444, 256rc-256vc *De l'arbre del monde* (fine XIII s.), siglato E;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr., 2162, f. 105ra-107ra *Du licorne et del serpent* (XIII s.) siglato F;
- London, British Library, Harley 4333, 70r-72r *C'est li romans de la mort* (1250-1299), siglato G;
- London, British Library, Additional 15606, 107vb-109vb *Des bestelotes moralite* (1330-1333), siglato H;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 5204, 77v-78r *Du preudomme qui encontra la mort et s'enfoui sus enfer et monta sus l'arbre ou li miel estoit* (XIV s.), siglato I;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1609, 57v-59v *Si commance li romans qui est apelez unicorne qui parle de la mort e de la vie par semblance del arbre* (XIV s.), siglato J;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19164, 2ra-59rb *Cy commence li romanx qui est appelez Unicorne qui parle de la mort et de la vie par semblance de l'arbre* (XV s.), siglato K;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12471, 24r-27r *De l'unicorne* (1250-1305), siglato L;
- Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section médecine H 441, 46v-49r. (Manca intestazione- 1300-1325), siglato M;
- Paris, Bibliothèque nationale de France, N.A. fr. 1263, 1. (Manca intestazione- fine XIII- inizio XIV s.), siglato N;

- Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9411-9426, 18r-21r *Se commence de l'unicorne et dou sierpent* (fine XIII- inizio XIVs.), siglato P;
- Carlisle, Cathedral Library, [senza numero di inventario], 134r-139v. (Manca intestazione - metà XIIIIs.), siglato Q;
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 71 A 24, 52r-53r *De l'unicorne* (1327), siglato R;
- Torino, Biblioteca nazionale universitaria, L. II. 14, 583va-585va *Chi commence del unicorne* (1331), siglato T.

Non potendo in questa sede dilungarmi in una descrizione puntuale dei testimoni che tramandano il *dit* e che mi riservo di effettuare in sede di edizione, dirò momentaneamente che tutti i manoscritti si collocano geograficamente nel nord / nord est della Francia e si presentano, nella maggior parte dei casi, come delle raccolte di testi religiosi o moralistici comprendenti, ad esempio, i *Miracles de nostre dame* di Gautier de Coinci, vite di santi, preghiere, passioni, sermoni, il libro della Bibbia di Hermann de Valenciennes ecc. e/o opere moralistico allegoriche come, per citarne alcune, i *Vers de la mort* di Hélinand de Froidmont, i *Congès* di Jean Bodel, il dibattito tra anima e corpo, *Le songe d'enfer* di Raoul Houdenc, le *Complaintes*, il *Roman de sapience* di Hermann de Valenciennes, *dits* moralistici ecc. Fanno, in parte, eccezione i codici: Montpellier BI H441 che, oltre all'apologo in oggetto, conserva solo il romanzo di *Floovant*; il Paris, BNF, fr. 837 che, pur presentandosi come una raccolta di *dits*, *lais* e *fabliaux*, contiene anche testi religiosi; e il Paris BNF 1553 che, oltre alle opere allegoriche, tramanda anche il *Roman de la violette*. Tutti i codici sono datati tra la seconda metà del XIII secolo e il XIV, ad eccezione del manoscritto siglato K confezionato nel XV secolo.

Per quel che concerne la datazione dell'elaborazione letteraria della narrazione, essa è difficilmente ipotizzabile. I codici più antichi pervenutici come G (1250-1299); L (1250-1305); D (1267-1268); A (1275-1290); B (1278-1290); C e Q (metà del XIIIIs.), sono collocabili nella seconda metà del XIII secolo, ma è ovviamente possibile, se non probabile, che la redazione scritta dell'opera sia avvenuta prima di questo periodo. La seconda metà del XIII secolo si presenta, di fatto, come un periodo di enorme fervore culturale che vede la proliferazione, in Francia, di molteplici raccolte di opere letterarie contribuendo, in questo modo, alla trasformazione della modalità di propagazione del messaggio culturale

attraverso la *mise en écrit* di un patrimonio di storie e racconti veicolato soprattutto oralmente.

I primi tre editori del racconto, nonostante la ricca tradizione manoscritta, propongono un'edizione unitestimoniale affidandosi ad un unico codice di riferimento senza presentare nessuna motivazione della loro scelta: Jubinal (1842) edita la versione contenuta nel ms siglato B (BNF fr. 837); Wollenberg (1862) preferisce il ms siglato F (BNF fr. 2162), Sven (1943) il ms M (Montpellier H 441) probabilmente perché contenente il *Floovant* di cui è stato l'editore. Schrader, diversamente dai suoi predecessori, consulta 11 mss., ovvero tutti quelli che è riuscita a reperire: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K; tra questi la sua scelta cade su A (BNF fr. 1553) sulla base delle seguenti motivazioni:

Since B, F, and I have already appeared in print (Jubinal, Wollenberg, Adolf Sven), it seems desirable to base a new edition on one of the other versions, provided that it is comparatively early, correct, and unabbreviated. (...) Manuscript A presents not only the largest number of verses but is also a coherent composition requiring but ten corrections. None of other versions is demonstrably of earlier date. (...) Yet it is to be noted that none of our MSS is autograph, as demonstrated by errors found in all copies (*Dit de l'unicorne* [Schrader]: 30-1).

La studiosa presenta, come del resto gli altri editori, un'edizione che definisce “bédierana”²² intervenendo nel testo solo in caso di errori evidenti senza, però, giustificare o commentare le correzioni apportate o le scelte di un altro codice. In apparato registra le varianti tràdite dagli altri manoscritti, ma mancano delle note esplicative e un commento filologico appropriato.

Certo è che quando i testi sono sottoposti ad un continuo rimaneggiamento possono risultare «des objets littéraires» molto distanti l'uno dall'altro ma, come giustamente ricorda Collet,

les rapprocher, les comparer pour faire apparaître si possible la dynamique de cette évolution, du détail secondaire jusqu'à la réélaboration d'un passage entier, est le travail du philologue dans la recherche du moyen le plus apte à en offrir le

²² *Ibi*: 44.

reflet, ou l'image la plus conforme de la version à partir de laquelle tout ce processus de transformation a débuté.²³

Un'analisi puntuale della *varia lectio* offerta dai codici pervenutici potrebbe, quindi, aiutarci a discernere la tipologia delle innovazioni e a ricostruire la complessa storia della trasmissione testuale del *Dit de l'unicorne*, tentando di rinvenire eventuali rapporti genealogici tra i testimoni e individuando la corretta metodologia ecdotica per giungere ad una *constitutio textus* che tenga conto tanto della totalità dei manoscritti quanto della natura del testo e dello stato della sua tradizione.

5. LA *COLLATIO*: PRIME RIFLESSIONI

La *collatio* che ho effettuato partendo dal testimone B,²⁴ scelto come esemplare di collazione, ha interessato la maggior parte dei codici che compongono la tradizione manoscritta del racconto. Ho dovuto infatti escludere (oltre a R *descriptus* di I)²⁵ il codice T perché reso illeggibile

²³ La citazione è ripresa dalla prefazione, curata da Olivier Collet, all'edizione de *Il fabliau della vedova consolata* (D'Agostino–Lunardi 2013: 15).

²⁴ La scelta è ricaduta sul ms. B perché da un riscontro con gli altri testimoni è risultato il codice più corretto da un punto di vista linguistico e metrico versificatorio e più completo. Sebbene una descrizione del manoscritto e un commento approfondito delle motivazioni che mi hanno indotta a sceglierlo come testo di base saranno presentate in sede di edizione, mi limito ad aggiungere che, rispetto agli altri testimoni latori del *Dit*, l'837 si presenta inoltre, come si legge in uno studio approfondito del codice effettuato dalla compianta Luciana Borghi Cedrini, «come una raccolta [...] non feticcia e non generica ma mirata a fornire (o a documentare) un grosso repertorio giullaresco di poemi brevi» (1994: 120). Un'antologia confezionata «perché un professionista potesse trarne un vasto repertorio di pezzi di veloce esecuzione, con cui mostrare la propria versatilità e tenere viva l'attenzione del pubblico [...]» (*ibid.*: 119). Il copista dell'837, quindi, non solo inserisce il *Dit de l'unicorne* in un vasto gruppo di testi destinati alla recitazione orale, rendendo ancora più plausibile l'ipotesi di una trasmissione e/o rielaborazione “vocale” del componimento, ma, per di più, nei suoi interventi restaurativi ha mantenuto lo stile originario del testo (*ibid.*).

²⁵ Il rapporto di filiazione tra i due manoscritti è stato analizzato da Van Hamel 1885: 130-1.

dall'incendio che ha distrutto buona parte della collezione manoscritta della biblioteca torinese e il codice Q perché non accessibile alla consultazione.

Dal confronto tra i vari codici è risultato che:

- i testimoni J e K risultano fondamentalmente concordi fino al v. 279 dove J si interrompe, mentre K continua il racconto fino alla fine;
- i manoscritti J, K e N presentano un testo acefalo, difatti fanno iniziare il racconto rispettivamente al v. 13 *Or vueil comencier .I. conte* (J e K), e al v. 74. *Et sa vie respitera* (N);
- i testimoni J, N e E presentano un testo mutilo: N interrompe bruscamente la narrazione al v. 203, ovvero nel bel mezzo della terza sezione, omettendo parte della parafrasi del racconto e la conclusione; J si ferma al v. 279 tralasciando buona parte della conclusione; E interrompe la copia al v. 158 subito dopo la narrazione della storia principale;
- il manoscritto C segue l'intreccio riportato dagli altri codici fino al v. 294 dopodiché se ne allontana e termina il racconto con una lunga disamina e condanna di particolari vizi peccaminosi;
- il codice D presenta, rispetto agli altri testimoni, molte più digressioni di varia natura.

Da una preliminare analisi di tutte le variazioni presentate dai manoscritti collazionati emerge, prima di tutto, la presenza di un numero rilevante di lacune e/o omissioni, di cui presenterò qualche esempio:

- BCP omettono, dopo il v. 16, la frase *Que cascuns en a tel plente* che, di contro, è riportata da tutti gli altri manoscritti;
- BCP inseriscono il v.18 *tant par est de grant poeste*, non presente negli altri testimoni;
- i vv. 30-31 *Qui peust viure longuement / Qui ne fust au definement* compaiono solo in B e P; C rielabora i versi riportando *Qu'ele ne le ferist si fort / que dou cop ne l'aterrat mort*; H anticipa, in questo punto del testo, i vv. 50-51 *Il n'est nons boms puis qui la voie / qui de paor morir ne doive*; nei mss. JKLMG si registra, invece, una lacuna;
- BPI omettono i vv. 57-58 *Le fu et le flame meslee / E le peril de la fumee* che, invece, ritroviamo in tutte le altre copie;
- i codici FDIJK omettono i vv. 110-111 *Cele beste me vent destruire / Que ie voi la crier et muire*, presente, invece, in BPHNC e GALHE

- nei quali, al v. 111, si registra la sostituzione di *muire* con *bruire*.
- il v. 115 *Et se je chie devers le mont*, pur presentando delle microvarianti nei vari testimoni, è registrato in BPHNLMJIKAD ma è omesso in CFEG perché sostituito, dopo il v. 116, dalla frase *Qui de mal faire me semont*;
 - soltanto D e H registrano, dopo il v. 120, il distico *Ces II besteletes m'afolent / Que ce que i'ai de bien me tolent*;
 - la coppia di vv. *Que nuit ne iour onques ne finent / L'arbre menient et afinent* compare solo nei codici BPCEFN e non in AIJKLMGDH;
 - la sequenza *Si vient aussi comme li lere / Ele emble la fille a la mere* (vv. 171-172) è presente nei codici BPNFLGMC ma è omessa in ADIJKH e i due vv. seguenti (173-174) *Le pere au fil, le fil a l'omme / Ele prent, tout: ce est la somme* compaiono con microvarianti in BPCNFLG ma non in ADIJKHM.
 - i vv. 177-178 *Arcevesque ne clerc ne prestre / El monde n'a plus felon mestre* sono omessi in DIM;
 - una lacuna di quattro vv. 181-184 (*Nous genz qui en cest siecle sommes / Qui volentiers la mort fuiommes / Se nous la saviiens de ca / Molt volentiers fuiriens de la*) si registra in HD;
 - altre lacune investono i vv. 227-240, 244-246, 282-289 e sono presenti solo in DI;
 - GIK omettono i vv. 319-332 che invece compaiono negli altri mss.

Alle lacune si aggiungono poi gli errori di anticipazione come quello commesso dai codici AJKL che, dopo il v. 102, antepongono i vv. 145-146 *Tant l'ont mene, tant l'ont rongie / Que l'arbre on adamagie*. E ancora, i mss. MFIJKLGHIE registrano, rispetto a BPCD, l'inversione dei vv. 58-59; ai vv. 167-168 la rima *seust : peust* presente in BPCFNG è sostituita da *cler : garder* in AJKIHM, mentre L registra *cler : esquiver*; i codici AKJLMH aggiungono, dopo il v. 244, il distico *Que le preudom tant convoita / Quant la valee trebucha* e, più avanti nel testo (dopo il v. 158), anche i vv. *Chascun velt ses delis avoir / Et gran deduis et tant avoir*; ALHM inseriscono, rispetto al resto della tradizione, la sequenza: *Li chevalier et les pucieles / Les dames et les damoiseles*, dopo il v. 154.

Infine, unitamente alle varianti significative, la tradizione manoscritta, nel suo complesso, presenta delle lezioni divergenti che rientrano nella tipologia delle micro-varianti di natura adiafora. Ne cito solo alcune tra le più esemplari:²⁶

v. 9 *S'il ceste ouevre veult esconter* BPCDHGLAFEP] *S'un petit me veult esconter* E *Se cest conte veult esconter* I *Se il me voloit esconter* M; v. 29 *ferist* BPCA]KMH] *atainsist* ILFEG *mesist* D;
v. 49 *puant* BFP] *crueuse* A *cruel* CDGJK *dolante* E *vilaine* L; v. 56 *serpent bideus* BAJKHDELCFG] *serpent felon* M *serpent orible* P; v. 60 *Ne set le quel prendre a son choi* BAELM] *Ne set le quel prendre a son cors* FHG *Et si ne set de quel part trere* I *Et si fu en molt grant destrece* D; v. 66 *forment* BPCEAGJK] *en grant* DMFL; v. 70 *vait amont* BPDENI] *monte amont* FJKLGHC *est montez* M; v. 97 *rompent* BHC] *desrompent* PN *rungent* ALGMDJKH *mengoient* F; v. 104 *error* BPLMN] *dolour* FGCEAJH *tristour* I *freor* D; v. 114 *m'engloutira* BPCFGHMNEALJK] *me mangera* DI; v. 121 *balance* BNPH] *errance* JKHLFADMEIG *beance* C; v. 158 *bideus* BPCNEDGF] *lais* A *noirs* HKLIM; v. 229 *laide et anieuse* BPFLMAG] *orde et angoiseuse* H *laide et bideuse* CJ *laide et laceuse* K; v. 240 *vivant* BPCF] *vivinant* L *fuiant* JKA *marrant* G; v. 108 *sathanas* BPGAHNMFLI] *beste* EJKH *detorna* C; v. 61 *droiz* BPCFNG] *raisons* AHMLJKID; v. 243 *droiz* BPCFGAI] *rayzons* HLMJ *faus* K.

Quello che si evince da questo elenco, ancora in fieri, è che la tradizione manoscritta presenta molte varianti sia di natura sostanziale che formale anche se, generalmente, esse non alterano il senso della narrazione.

E ancora, la *collatio* ha messo in evidenza che il testo offerto da D è quello che più si distanzia dal resto della tradizione perché rielabora intere parti della narrazione, come ad esempio ai:

ms. B	ms. D
vv. 67-70	
<i>Ne set le quel prendre a son choi,</i>	<i>Et si fu en molt grant destrece</i>
<i>Car il est mors s'il remaint cois</i>	<i>Car ne vit nule forcerece</i>
<i>Il vit devant lui el pendant</i>	<i>Ou il peut traire a garant</i>
<i>De la falise haute et grant</i>	<i>Durement s'ala esmaiant</i>
<i>.I. arbre grant et bien ramu</i>	<i>.I. grant arbre haut et ramu</i>

²⁶ Negli esempi i codici non citati riportano la lezione del ms di base B.

vv. 111-114

*Ces .II. besteletes m'afolent,
Que ce que i'ai de bien me tolent
Quar cis arbres partens charra,
Et cil serpens m'engloutira.*

*Car ces .II. bestes mangeront
Cest arbre ia ne fineront
De rongues tant qu'il carra
Et il serpens me mangera
Qui la atent goule bae.*

vv. 115-120

*Et se je chie devers le mont
Cele beste cornue el front,
M'ocirra ie l sai tout por voir
Autre garant n'en puis avoir.
Quel part que voise, perdut sui,
Ainc mes nus hom n'ot tant d'anui!*

*Se io chiet en cele valee
Et se remaing sor la falise
Repus fuir en nule guise
Par la beste que si me gaite
Qui par mon obscure sa faite
Ains mains n'ot nus hom tel anui*

Inoltre, rispetto agli altri codici, propone riscritture diverse come per i vv. 135-136; 159-160; 176-198; 243-254; aggiunge, tra i vv. 146-147, ulteriori indicazioni al testo: *poi sen faute qui'l ne chier a terre / per tans ert finée la guerre*; così come tra i vv. 226-227: *E i cil qui est entetis / Al miel mangé et al delis / De cest monde qui le decoit / Je le present garde si sevoit / Cheu en la goule al serpent / Iluec muert par durablement / Ne jamais vivre ne porra / Cil qui en sa goule charra*; tra i vv. 162 e 163 inserisce un'interpolazione di tipo moralistico: *Laen orrer la verite / Li preudoms dont vous ai conte / C'est cascun de nos come samble / Et bo ez feme tot ensemble / En Paradis tot le chemin / Devons aller com pelerin / La beste que cil vit cornue / Qui le corne avoit si ague*; e compie la stessa azione ai vv. 166-175: *Et si nous gaite, tout ades / Qui nus la pent trespassee / Par li nos convient tous passer / Mais totes voies le fuions / Tot ades tan com nos poons / Molt avons de li grant paor / Quant nos pensons al dolor / Et s'angoisses de la mort / Ni a si feble ne si fort / Qui n'ait paor de ses denrees / Mais petit istant atornees / Les pensees de maintes gens / Aillors ont torne lor porpens / C'a penser a si fait afaire / La mort qui tot met en sa linaire / Et riche et povre et haut et bas / E le paor tout rendu ses las / N'est nus que li puist escaper / Resper fuir ne per embles / Elle fet si plen son conte.*

Accanto alle interpolazioni, glosse, riscritture e amplificazioni, che non sempre risultano corrette dal punto di vista versificatorio, il copista di D omette anche lunghe parti del racconto (vv. 227-240 e 275-302).

Questa intricata situazione registrata in D si rileva però, anche se non in maniera così sistematica, in altri codici. In M, ad esempio, in parte in C, E, F, H e in I, che, tra l'altro, commette anche errori di anticipazione e, congiuntamente, opera una riscrittura dei versi.

Cito, come esempio, qualche occorrenza specifica di M rispetto alla maggior parte dei codici rappresentati dall'esemplare B:

v. 5 *Aucun bien, se ses cuers li laisse*] *Aucuns bons motz selon li laisse* M; v. 13 *Or vous vueil commencer .I. conte*] *Or vous devisera lou conte* M; v. 55 *Il voit enz el fons contreval*] *Il regarde ou fon dou val* M; v. 60 *Qui avant aller ne le laiè*] *Qui avant corre ne lo laise* M; v. 65 *James jor garis ne seroit*] *Jamais jor garir ne poroit* M; v. 71 *.I. grand arbre grant et bien ramu*] *Vit un arbre grant et foliu* M; v. 74 *Et sa vie respitera*] *Et sa vie garantira* M; v. 81 *Car la beste moult le deshaite*] *Car le sarpanz mout le covoite* M;

vv. 92-94

M

Dont ses cuers est moult entrepris
De paor a le cuer esmabre
Lors a garde au pie de l'arbre

Ez est ses cors en grant perir
Tel paor ai li cors li tramble
Il regarde por de sor l'arbres

v. 119 *Quel part que voise, perdu sui*] *Que part ira je perdu sui* M;

vv. 157-158

M

Que il ne soit cheus au fons
Du val qu'est bideus et parfons

Ou si chai avaul ou fonz
Du poiz²⁷ qui est <orsz> et parfons

Tra i versi 230-231 il codice M registra un'aggiunta rispetto al resto della tradizione riprendendo, in parte, dei versi già inseriti nel corso della narrazione:

Lou feu et la flame meslee / et la puor de la fume / Que avant core ne lou laise
/Mas lau este pas non lou laise.

v. 288 *Appareilles et mirees*] *Estroit vestues et mirees* M

v. 320 *Seront el puis d'enfer galis*] *Las sarant ainz an anfert mis* M

Si tratta anche in questo caso di riscritture che non cambiano il senso della narrazione, ma che comunque tradiscono una diversa elaborazione del racconto e che, in alcuni casi, rendono più immediato e facilmente comprensibile, attraverso l'uso di sinonimi, il significato del verso.

Anche il codice I, come anticipato, è ricco di varianti che lo allontanano dal resto della tradizione. Riscrive completamente i versi 15, 62,

²⁷ Interessante la scelta del termine *puiz* 'pozzo' che richiama l'intreccio della versione indiana del racconto (cf. § 2).

67, 69, 78, 93, 97, 103-4, 107-8, 144, 213, 219, 222, 285-9 nel probabile tentativo di semplificarne il senso:

v. 15 *Trestout le mont a .I. seul moſ* *Et main et tart et tempre et tost* I; v. 62 *Or ne set cil qu'il onques face* *Ne ne savoit qu'il peust fere* I; v. 67 *Ne set le quel prendre a son choïs* *Et si ne set de quel part trere* I; v. 93 *De paor a le cuer esmabre* *De paour fu froit comme marbre* I; v. 104 *Ez vous celui en tele error* *Dont fu son cuer en grant tristour* I ecc.

Omette parti del testo (vv. 55-61, 63-66, 68, 81-88, 175-176, 220-221; 255-276) a volte condividendo le lacune del codice D (vv. 187-194; 227-240) o di G e H (vv. 319-322); commette errori di anticipazione e, allo stesso tempo, rielabora i versi (105-109 inseriti dopo il v. 92; i vv. 231-242 dopo il v. 191); inoltre aggiunge autonomamente la sequenza: *Ele prent tout legier et fort / Nous homs n'aura vers li deport* tra i vv. 170-171.

Essendo ancora in una fase preliminare della ricostruzione testuale, e con l'analisi sistematica delle divergenze di lezione in corso, non ritengo opportuno proporre, in questa sede, ipotesi stemmatiche o stabilire legami di parentela certi tra i testimoni. Sicuramente, da una semplice indagine statistica, basata solo sul numero di lezioni concordanti tra i vari testimoni e non sulla loro "qualità", emerge la possibilità di ipotizzare la presenza di codici che tramandano una particolare e relativamente uniforme versione del *dit*, come ad esempio BPCNF, in parte AGJKE, rispetto ad altri che, in un modo o in un altro, se ne discostano, come MIHD. A tal proposito è importante ribadire che tutte le varianti, inclusa la maggior parte delle lacune, anticipazioni e interpolazioni registrate, non costituiscono veri e propri "errori" rispetto al manoscritto di base ma rappresentano digressioni sul tema del racconto, complicando ulteriormente la ricostruzione testuale del *Dit*.

6. METODOLOGIA ECDOTICA

Come detto poco innanzi, da un punto di vista più specificamente ecdotico, dall'analisi delle varianti emerse in fase di *collatio* si evince la difficoltà di proporre un'edizione critica di un testo che, essendo caratterizzato da continue rielaborazioni, rende labile il concetto di "originale". Un problema spinoso che, probabilmente, ha condotto gli editori precedenti alla scelta più ovvia, ovvero di editare un solo codice.

Ritengo, in verità, che un'edizione per dirsi critica debba prendere in considerazione e interpretare tutta la storia testuale dell'opera e, per questo motivo, partendo dall'individuazione del manoscritto di base garante della lingua e del contenuto del racconto, il percorso ecdotico che intendo percorrere prenderà in considerazione e analizzerà tutto il complesso delle varianti registrate dai codici raccolti.

Considerando quanto emerso nella prima fase di *collatio*, appare ben chiaro che il processo di ricostruzione del *Dit de l'unicorne* si baserà, innanzitutto, su un'attenta disamina degli "accordi in errore" tra i manoscritti pervenutici. Data l'evidente pluralità delle innovazioni registrate in molti codici, un'accurata riflessione sulla qualità dei rapporti tra i testimoni permetterà di accertare se tali concordanze sono di natura monogenetica o frutto di eventuali contaminazioni, o ancora attribuibili all'abilità innovatrice dei copisti e/o dei *performers*.

Per tale motivo, come già più volte ripetuto, penso che un'indagine rigorosa, che prenda in considerazione la totalità e la varietà tipologica dei rimaneggiamenti, sia il presupposto necessario per non cadere in errori di valutazione.

Lo studio completo della *varia lectio* terrà conto, inoltre, dell'analisi linguistica della *scripta* utilizzata dai vari amanuensi e delle varie manipolazioni anche in prospettiva diacronica, nel tentativo di ricostruire l'evoluzione adattativa e pragmatica del testo legata, senza dubbio, all'evoluzione della società medievale e delle sue tendenze culturali.

7. INTERRELAZIONE TRA ORALITÀ E SCRITTURA?

Da questo primo esame della tradizione manoscritta, al di là di un'opportuna riflessione ecdotica sulla natura e sulla tipologia delle varianti che caratterizzano le differenti versioni del testo, appare chiaro che la trasmissione del *Dit de l'unicorne* non è stata lineare, nel senso che la trama, così come succede in altri generi letterari,²⁸ pur condividendo gli assunti principali, si arricchisce nei vari testimoni di elementi originali e specifici,

²⁸ Mi riferisco in particolare ai testi epici, lirici, i racconti popolari o comunque a tutte quelle opere che hanno sicuramente avuto una diffusione orale.

come dimostrano le numerose riscritture presenti in quasi tutti i codici o le omissioni di porzioni di testo da parte di vari amanuensi, con il risultato che ogni copia appare diversa dal resto della tradizione.

La problematicità rappresentata dall'insieme della *varia lectio* che costituisce quella che, in generale, viene definita la *mouvance* letteraria del testo e che contraddistingue altre tipologie affini di narrazioni come, ad esempio, le favole o i *fabliaux*, risiede nel tentativo di ricostruire le fasi, la natura e l'evoluzione di tali variazioni. Sicuramente ci troviamo di fronte ad una tradizione "attiva", resa tale da copisti che, come spiegava Varvaro (1985: 158), «sanno utilizzare bene le varianti alternative di cui dispongono»²⁹ nel loro lavoro di trascrizione non sempre attento e rispettoso della *littera*, ma una tale ricca costellazione di lezioni divergenti potrebbe anche far supporre che parte dei rimaneggiamenti siano di natura indipendente o paralleli all'atto della produzione testuale, generati dalla continua interazione tra trascrizione e rielaborazione orale del testo per adattarlo ad un pubblico eterogeneo o a scopi diversi.³⁰

Riprendendo l'affermazione di Cerquiglini (1983: 28): «le texte médiéval n'étant lié ni dans sa production ni dans sa réception au concept d'originalité, il appartient à quiconque le manipule, le récrit», mi domando se la *manipulation* del *Dit de l'unicorne* e congiuntamente la sua *réécriture* siano legate esclusivamente alla sua propagazione scritta o se possano essere interpretate anche come il riflesso di una rielaborazione avvenuta nel corso della divulgazione orale dell'opera, e quindi essere imputate al complesso rapporto di reciprocità tra la lettera e la voce.³¹

Il confronto tra gli studiosi sul rapporto oralità-scrittura è stato, e lo è ancora, molto acceso e, in questa sede, mi è possibile soltanto limitarmi ad alcune osservazioni utili per tentare di chiarire l'impatto che la declamazione orale ha potuto esercitare sulla trasmissione scritta del racconto

²⁹ Su tale questione si veda anche Ong 1986: 45.

³⁰ Su questo argomento Leonardi sottolinea che «si è ipotizzato che la trasmissione testuale, addirittura a partire dal momento compositivo, potesse svolgersi anche senza supporto scritto, con una modalità che sarebbe stata molto più esposta a innovazioni incontrollate» (Leonardi 2022: 81).

³¹ Zumthor.

in oggetto, tenendo conto che la difficoltà dei filologi risiede, come notava Tavani (1999: 23), nel dover produrre prove a sostegno di tale convinzione rintracciandole nei testi scritti a noi pervenuti:

la presenza della “voce” o il regime di oralità che presiede alla sua propagazione, conferisce al testo medievale caratteristiche proprie, la più rilevante delle quali è la sua instabilità, cioè la sua probabile esistenza plurima, sia in sincronia che in diacronia, attestata in molti casi dalla successiva messa per iscritto di redazioni diverse [...] di un manufatto sostanzialmente unitario [...], diverso è il caso quando si tratti della sua produzione: qui, non solo non abbiamo indizi né tanto meno prove a suffragio dell'ipotesi, ma anche la presunzione di oralità appare infondata.

Una complicazione dovuta al fatto che, come è noto, gli indizi tipici dell'esecuzione orale sono presenti anche nella tradizione letteraria di un'opera elaborata e trasmessa solo per iscritto, dato che anch'essa attinge da un repertorio di temi e formule che hanno origine nella vocalità.³² Per tale motivo, oltre ai fondamentali studi di Zumthor (1990: 275), utili alla mia analisi sono risultate anche le ricerche degli antropologi, soprattutto quelle di Ong,³³ che, tra l'altro, propone una classificazione delle “tracce di vocalità” riscontrabili nelle opere trasmesse per iscritto.

La disamina del testo permette, in effetti, di ravvisare nel *Dit de l'unicorne et du serpent* tutti gli elementi rivelatori indicati da Ong di un'incidenza dell'oralità sulla messa per iscritto di un'opera, come ad esempio: la predilezione dello stile paratattico; la frequente presenza di epiteti per la caratterizzazione dei personaggi; la ridondanza o ripetizione di temi o concetti; la rimodulazione di formule; l'uso di liste o elenchi; la presenza di indovinelli o proverbi accompagnati da descrizioni fisiche e non

³² Cf. Chaytor 2008.

³³ Partendo da Levi-Strauss, Parry, Lord, Goody, Ong, tanti altri antropologi e studiosi dell'evoluzione della società hanno studiato la tradizione culturale orale e il rapporto tra vocalità e scrittura arrivando alla conclusione che le “forme artistiche verbali” (circonlocuzione esplicativa coniata da Ong in opposizione al “concetto mostruoso” di letteratura orale; Ong 1986: 30 e 33) detengono la stessa dignità di quelle riportate per iscritto.

psicologiche dei personaggi; il coinvolgimento del pubblico attraverso l'uso di pronomi inclusivi come il "noi"; la semplificazione dei concetti e l'adattamento linguistico.³⁴

In merito all'ultimo indizio elencato, le varianti presentate da una parte dei codici rispetto ad altri testimoni quali ad esempio B, F, G, P, sono, in certi casi, introdotte con l'obiettivo di semplificare alcuni passaggi, come succede, tra i vari esempi, al v. 21:³⁵

Devant lui choisi une beste] *Devant ses yeux vit une b. AJKLMH*

in cui si nota la riformulazione parziale del verso attraverso la sostituzione del verbo *choisir* ('*apercevoir, découvrir, remarquer, voir distinctement*') con l'uso di una circonlocuzione, (*Devant*) *ses yeux vit*, che rende più immediato il senso della frase.³⁶

E ancora, sempre in rapporto alla variazione testuale testimoniata soprattutto da una parte dei codici che tramandano il *dit*, interessanti si sono rivelati anche gli studi condotti da Goody, che dimostrano che le ripetizioni di un racconto trasmesso oralmente, rispetto ad una ripetizione di una storia che fa riferimento ad una fonte scritta, non coincideranno mai letteralmente, perché, come sottolinea anche Ong (1986: 94), il "poeta orale", una volta ascoltato un racconto, prima di declamarlo, lo «fa suo» facendo sedimentare la storia nel suo patrimonio di temi e formule ripresi dalla tradizione.

³⁴ Cf. Ong 1986: 65-79. A questo riguardo vorrei specificare che gli indizi elencati, ravvisabili negli esempi inerenti la *varia lectio* presentati al § 5, compaiono anche in testi di certa origine scritta che imitano lo stile tipico dell'oralità. Ciò rappresenta un'ulteriore conferma non solo della consapevolezza degli autori in merito all'esistenza di particolari tecniche oratorie che caratterizzavano la trasmissione "vocale" di un componimento, ma della necessità del loro utilizzo per tentare di adeguare il testo scritto allo stile tradizionale del tempo.

³⁵ Ancora Goody mostra, nei suoi studi, che anche se gli appartenenti ad una cultura orale tentano una ripetizione letterale dei poemi trasmessi vocalmente, non riescono nell'intento rispetto, invece, a coloro i quali fanno riferimento alla fonte scritta. (cf. Ong 1986: 92).

³⁶ Cf. DMF.

Malgrado la presenza nel *Dit de l'unicorne* di indicatori probanti dell'influenza dell'oralità nella trasmissione del racconto, l'ipotesi di una produzione "vocale" dell'opera è, tuttavia, difficile da dimostrare in maniera oggettiva. Inoltre, sarebbe impossibile capire se «alcuni passaggi puramente vocali precedano l'inizio di una tradizione scritta [...] o se siano intervenuti in una tradizione già scritta [...] in seguito a un ascolto».³⁷

Tutt'al più, tra le disparate supposizioni che è ragionevole avanzare per spiegare le cause della presenza di una ricca *varia lectio* testimoniata dalla tradizione manoscritta che tramanda il *Dit de l'Unicorne* che, ribadisco, si connota come un *exemplum* e veicola un messaggio moralistico-religioso abbastanza generico, flessibile, quindi aperto a varie interpretazioni e rielaborazioni, potrebbe essere presa in considerazione quella per cui le differenti trascrizioni riflettano altrettante versioni del racconto diffuse oralmente, e segnate per questo da una diversità fisiologica, oppure frutto di un adattamento al livello culturale degli ascoltatori ai quali il *performer* si rivolge e, quindi, anche al contesto sociale in cui avviene la trasmissione. In linea di principio, riprendendo le parole di Latella (2024: in c. s.):

Dietro la realtà della trasmissione orale bisogna naturalmente figurarsi un apparato articolato e in qualche modo organizzato: sull'attività dell'intrattenitore nel medioevo abbiamo testimonianze sparse che ci permettono di capire che essa fosse esercitata a livelli di qualificazione variabili da quello di semplici *amateurs* con il talento della narrazione a quello di veri professionisti, ed è facile intuire che tale esercizio fosse più diffuso rispetto alla sua documentazione.

* * *

Concludendo, il *Dit de l'unicorne*, come spero di aver dimostrato, si rivela, nella sua semplicità formale e contenutistica, come un testo particolarmente interessante e in qualche modo paradigmatico, e non solo per i problemi ecdotici che pone al filologo, ma anche e soprattutto perché mostra come *constitutio textus* e interpretazione del testo non possano vivere separatamente: la "dinamicità" testuale che caratterizza, come s'è

³⁷ Cf. Leonardi 2022: 81.

visto, il *dit*, ne fa un apologo vivace, che si presta a numerose riflessioni e riformulazioni letterarie e che, sicuramente, permette di ampliare le nostre conoscenze su alcune dinamiche che riguardano la trasmissione e la ricezione dei racconti.

Sabrina Galano
(Università degli Studi di Salerno)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Dit de l'unicorne* (Jubinal) = Achille Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII, XIV et XV siècles*, vol. 2, Paris, Eduard Pannier, 1842, t. II: 113-23.
- Dit de l'unicorne* (Schrader) = *Le dit de l'unicorne*, ed. by Dorothy Lynne Schrader, Ph. D, Florida, The Florida State University, 1976.
- Dit de l'unicorne* (Sven) = Adolf Sven, *Une version bourguignonne du «Dit de l'Unicorne et du Serpent»*, in Aa. Vv., *Mélanges de Philologie offerts à M. J. Mélander*, Uppsala, A.-B. Lundeqvist, 1943: 82-108.
- Dit de l'unicorne* (Wollenberg) = *Le dit de l'unicorne et del serpent en vieux picard*, éd. par M. F. Wollenberg, in Aa. Vv., *Mélanges offerts à M. F. Marggraff*, Berlin, Schultze, 1862: 1-7.

LETTERATURA SECONDARIA

- Borghi Cedrini 1994 = Luciana Borghi Cedrini, *Per una lettura "continua" dell'837 (ms.f. fr. Bibl. Nat. di Parigi): il «Departements des livres»*, «Studi testuali» 3 (1994): 115-66.
- Chaytor 2008 = Henry J. Chaytor, *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura volgare del medioevo*, Roma, Donzelli, 2008.
- D'Agostino–Lunardi 2013 = Alfonso D'Agostino, Serena Lunardi, *Il fabliau della «Vedova consolata»*, Milano, LED, 2013.
- Cerquiglini 1983 = Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, «Languages» 17/69 (1983): 25-35.

- Cerquiglini-Toulet 1980 = Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Le clerc et l'écriture: le «Voir dit» de Guillaume de Machaut et la définition du Dit*, in Hans Ulrich Gumbrecht (éd. par), *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Begleitreihe zum GRMLA*, vol. 1, Heidelberg, Carl Winter, 1980: 151-68.
- Cerquiglini-Toulet 2022 = Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'invention du dit. Quand le dit devient un écrit*, in Isabelle Délange-Béland, Anne Salamon (éd. par), *Le «Dit du berceau au tombeau» (XIII-XV siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2022: 129-45.
- Cholette 2022 = Gabriel Cholette, *Par cest essample doit entendre... Le statut du récit dans la définition médiévale du dit*, in Isabelle Délange-Béland, Anne Salamon (éd. par), *Le «Dit du berceau au tombeau» (XIII-XV siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2022: 91-108.
- Goody 1988 = Jack Goody, *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.
- DMF = *Dictionnaire du moyen français. 1330-1500*, <http://www.atilf.fr/dmf>.
- Latella 2024 = Fortunata Latella, *Il racconto di Agnès et Meleus e la scrittura novellistica, «Medioevo letterario d'Italia» 20 (2024)*, in c. s.
- Léonard 1996 = Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire. Des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- Leonardi 2022 = Lino Leonardi, *Filologia romanza – Critica del testo*, Milano, Le Monnier, 2022.
- Matsubara 1973 = Hideichi Matsubara, *A propos du «Dit de l'unicorne» pègrination d'un avadana*, «Etudes de langue et littérature française» 22 (1973): 1-10.
- Moran 2022 = Patrick Moran, *Le genre du dit dans le débat sur la généricité médiévale. Que faire des plus anciens textes?*, in Isabelle Délange-Béland, Anne Salamon (éd. par), *Le «Dit du berceau au tombeau» (XIII-XV siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2022: 23-36.
- Morsel 2000 = Joseph Morsel, *Ce qu'écrire veut dire au Moyen Âge... Observations préliminaires à une étude de la scripturalité médiévale*, «Memini. Travaux et documents» 4 (2000): 3-43.
- Nykrog 1957 = Per Nykrog, *Les fabliaux – Etude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957.
- Nobile 2019 = Davide Nobile, *Da un arbusto all'albero della vita*, «Arte lombarda» 186-187 (2019): 85-98.
- Ong 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Pfeffer 2016 = Wendy Pfeffer, *Du dit au dit*, in Aa. Vv., *Jornadas internacionales des estudios occitano rrománicos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016: 1-28.
- Radaelli 2016 = Anna Radaelli, *Il «Libre de Barlam et de Josaphat» e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, Roma, Viella, 2016.
- Ribémont 1990 = Bernard Ribémont, *Ecrire pour dire. Etudes sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck 1990.

- Tavani 1999 = Giuseppe Tavani (a c. di), *Raimon Vidal, «Il Castiagilos» e i testi lirici*, Roma, Carocci, 1999.
- Van Hamel 1885 = Anton Gerard Van Hamel, *Encore un manuscrit de la vie des pères*, «Romania» 14 (1885): 130-31.
- Varvaro 1985 = Alberto Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza*, in Alfredo Stussi (a c. di), *Critica del testo*, Bologna, il Mulino, 1985: 151-63.
- Zucco 1971 = Agostino Zucco, *Il significato originario di un'antica parabola (Mahābh., XI, 5, 6, 7) e la sua diffusione letteraria e artistica in Oriente e Occidente*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1971.
- Zumthor 1954 = Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale VI-XIV siècles*, Paris, PUF, 1954.
- Zumthor 1972 = Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- Zumthor 1990, = Paul Zumthor, *La lettera e la voce*, Bologna, il Mulino, 1990.

RIASSUNTO: L'obiettivo di questo saggio è quello di (ri)portare alla luce un breve racconto allegorico che, come buona parte dei testi brevi di natura non ben identificata, è stato inserito nel vasto ed eterogeneo 'genere' del *dit*. Pur essendo un'opera, ad oggi, non molto conosciuta, il (*Dit*) *de l'unicorne et du serpent* si presenta come una narrazione interessante e che si presta a riflessioni sia di tipo letterario che specificamente ecdotico. Il testo pervenutoci è l'esito di una rielaborazione di un'antica leggenda che, proponendo il *topos* dell'*albero della vita*, è stata recepita in vario modo nelle diverse tipologie di testi in cui compare, prodotti in momenti storici e in aree geografiche differenti. Trasmesso da ben 18 codici, l'anonimo racconto in scripta piccarda presenta una *mise en écrit* instabile, caratterizzata da una ricca *varia lectio*.

PAROLE CHIAVE: trasmissione e ricezione, *dit*, unicorno e serpente, l'albero della vita, *varia lectio*.

ABSTRACT: The aim of this essay is to (re)bring to light a short allegorical tale that, like most short texts of an unidentified nature, has been included in the vast and heterogeneous 'genre' of the *dit*. Although not a well-known work to date, the (*Dit*) *de l'unicorne et du serpent* presents itself as an interesting narrative that lends itself to both literary and specifically ecdotal reflections. The text that has come down to us is the result of a re-elaboration of an ancient legend that, proposing the *topos* of the tree of life, has been transposed in various ways in the different types of texts in which it appears, produced at different historical moments and in different geographical areas. Transmitted by no less than 18 codices, the anonymous tale in scripta piccarda presents an unstable *mise en écrit*, characterised by a rich variety of *lectio*.

KEYWORDS: transmission and reception, *dit*, unicorn and serpent, the tree of life, *varia lectio*.

«...ET SE JO SUI OITRAIGEUS DEL TROVER»:
POSIZIONE E SIGNIFICATO
DEL CANZONIERE DI CONON DE
BÉTHUNE FRA TROVATORI E TROVIERI

1. A MO' DI INTRODUZIONE

Il titolo del contributo riecheggia volutamente quello del più noto saggio di Bertolucci Pizzorusso relativo a Raimbaut de Vaqueiras, mentre la citazione del v. 18 di *Mout me semont Amors que je m'envoie* risulta appropriata per le liriche di Conon de Béthune,¹ connotate dai sentimenti della rabbia e dell'ira dal pregnante valore semantico² e dalla manifestazione della sincerità estremamente scabra.

Si deve a Wolfzettel la definizione di «lirismo cortese 'selvaggio'» pienamente calzante per una scrittura poetica che si esplicita spesso nelle modalità espressive del sirventese in quanto 'genere lirico aggressivo' e con la quale Conon sembra prendersi gioco del codice cortese,³ mentre Planche lo definisce 'collerico' in rapporto al 'melancolico' Gace Brulé, che pure dovette conoscerlo e rapportarsi polemicamente con lui;⁴ d'altra parte Schiassi nell'osservare come il poeta sia un tutt'uno con l'uomo politico o il guerriero che conosce la retorica e sa gestire i propri eccessi, ha ricordato come l'*hybris* verbale sia uno dei tratti ricorrenti della sua poetica per la postura tracotante che si manifesta con precise scelte lessicali ed espressive.⁵

¹ Bertolucci Pizzorusso 1963. Per la lirica in questione, cf. *infra* § 10. Quanto ai numeri identificativi delle liriche, si rinvia ai due repertori Spanke 1955 (RS); e Linker 1979 (L); per i repertori metrici invece il rinvio è a Mölk-Wolfzettel per i trovieri (MW), Frank per i trovatori.

² Infatti come osservato da Lavis 1972: 42-4 e 291, i due termini si pongono a cavallo tra i due domini semantici della sofferenza fisica o morale e della collera.

³ Wolfzettel 2015: 13 (titolo dell'articolo) e 19. Sui testi di Conon definiti 'sirventesi', cf. Dufournet 2008: 64.

⁴ Planche 1989: 287. Sul rapporto con Gace Brulé, cf. § 6.

⁵ Schiassi 2012: 219.

Lo studio che segue, ha preso le mosse dal mio recente saggio sulla lirica politica,⁶ poiché mi ero soffermata a riflettere sullo scambio assai caustico tra Conon de Béthune e il suo cosiddetto ‘maestro’ Huon d’Oisy, osservando come la ricostruzione della successione delle tre liriche, per cui i due trovieri sono connessi, andasse con ogni probabilità ripensata.⁷ Non trattandosi di testi sostanzialmente politici, tanto più che essi si collocano nell’ambito della cosiddetta *chanson de croisade*, non mi è stato possibile inserire le mie riflessioni in quel saggio. La necessità di un ulteriore approfondimento per corroborare la mia ipotesi di lavoro non poteva esimersi dall’analisi dell’intero, per quanto piccolo, canzoniere di Conon (esso consta infatti di 10 liriche, cui va aggiunto un *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras),⁸ ma tale analisi – una volta intrapresa – ha dato risultati inattesi quanto sorprendenti, di cui si vuole dare conto in questa sede, in relazione certo a Conon ma anche alla produzione di trovieri e trovatori con cui egli entrò in contatto, in modo personale e diretto o piuttosto per conoscenza mediata dai loro testi.

⁶ Spetia 2023.

⁷ Per tutto ciò, cf. § 11.

⁸ In attesa di una nuova edizione del poeta, annunciata da Schiassi più volte (Schiassi 1999-2000 e Schiassi 2012), si rinvia a quella di Conon de Béthune di Wallensköld (1921), in cui egli corresse le forzature dell’edizione precedente (1891), come ad esempio il rigetto in apparato delle lezioni di MT scelti come mss. di base, al fine di recuperare la *facies* linguistica delle liriche di Conon sulla scorta della tradizione manoscritta e di quanto affermato dal poeta stesso circa *son langaige d’Artois* (v. 5 della lirica *Mout me semont Amors ke je m’envoie*: ci ritorneremo). Il *partimen* non compare invece nemmeno nella seconda edizione, nonostante nel 1905 De Bartholomaeis avesse riconosciuto il troviero nel *Coine* cui si rapportava Raimbaut (cf. *infra* § 13). Recentemente Bova 2021 ha fornito una nuova edizione delle poesie di Conon nella sua Tesi di dottorato ancora inedita, nella quale si rispetta la successione di T, il testimone artesiano più affidabile, secondo le indicazioni fornite da Formisano 1993: 141-52, che ha contestato a Wallensköld la successione arbitraria dei testi nell’edizione secondo un andamento diegetico, avendo egli ipotizzato che le canzoni d’amore di Conon riflettessero realmente la vita amorosa del poeta, visione questa che poi è passata in giudicato in molti degli studi seguenti. Sulla successione rispettosa dei manoscritti MT si è poi espressa favorevolmente Schiassi 1999-2000. Ringrazio Bova per avermi consentito di leggere il suo lavoro. Per ovvie ragioni si segue qui la numerazione delle liriche offerta da Wallensköld.

2. CENNI BIOGRAFICI SU CONON DE BÉTHUNE

Forniscono indicazioni biografiche specifiche su Conon il suo editore Wallensköld⁹, quindi altri studiosi che a lui si sono rifatti quali Frappier, Dufournet e per ultimi Ron Fernández e Bova.¹⁰ Ne emerge il ritratto di un personaggio storico appartenente a una nobile famiglia, discendente forse dai conti di Artois. Dal capostipite Roberto I, detto ‘le Faisseux’ derivò alla famiglia il titolo di *avoué d’Arras*; suo nipote Roberto III partecipò alla I crociata accompagnando Goffredo di Buglione; a sua volta il nipote di questi è Roberto V, padre del troviero, il quale sposò Adelaide de Saint-Pol, e da questo matrimonio nacquero sette figli: il quinto era proprio Conon. Non si conosce la data di nascita di Conon e secondo il suo editore essa andrebbe posta verso la metà del XII secolo; recentemente però Barbieri ha proposto di avanzarla di circa 10-15 anni, poiché il primo documento ufficiale che menziona il poeta, risale al 1180-1181.¹¹ Ciò troverebbe conferma nel fatto che il padre Roberto V avrebbe accompagnato Filippo d’Alsazia, conte di Fiandra, in Terra Santa nel 1177, portando con sé solo i figli maggiori Roberto e Guglielmo; d’altra parte il nome di Conon si riaffaccia in documenti compresi tra il 1182 e il 1190, e con tutta probabilità proprio negli anni che seguono il 1185, in cui – come vedremo – si possono datare le sue poche ma incisive liriche.

Il padre di Conon morì nell’assedio di Acri del 1191, e Roberto VI, fratello primogenito di Conon, appena due anni dopo; la successione quindi interessò l’altro fratello, Guglielmo II, che si trovò coinvolto nella battaglia di Adrianopoli del 16 aprile 1205, e quindi ripartì da Costanti-

⁹ Conon de Béthune (Wallensköld 1891): 1-24; e Conon de Béthune (Wallensköld 1921): III-VII.

¹⁰ Frappier 1949: 123-40; Dufournet 2008: 66-70; Ron Fernández 2009: 392-3; Conon de Béthune (Bova): 5-18. Permangono dei dubbi sulla data in cui Conon prese la croce, in quanto secondo Rieger 1998: 217 si tratterebbe del 23 febbraio del 1200, mentre Ron Fernández 2009: 393 pone il fatto al 28 gennaio dello stesso anno. Secondo Ron, al troviero sarebbero riconducibili due sigilli, uno del 1202 con il poeta vestito da cavaliere, e uno del 1212 con un cuore ipertrofico che starebbe a indicare l’infedeltà.

¹¹ Barbieri 2013: 290, n. 63.

nopoli, nonostante le preghiere di Conon e forse anche di qualcun altro affinché restasse, per poi morire in Francia il 13 aprile 1213.

Benché da più parti si sostenga che Conon abbia partecipato alla III crociata, pur in assenza di documenti che lo comprovino,¹² è solo nella IV crociata che la personalità politica di Conon emerge in tutta la sua importanza, come rivelato dai cronisti Geoffroi de Villehardouin, Philippe Mousket e Henri de Valenciennes, dal momento che egli, presa la croce al seguito di Baldovino di Fiandra e di Guillaume l'avoué di Béthune, divenne il portavoce dei baroni, quindi venne inviato a Venezia per preparare la spedizione e negoziare con il doge il trasporto dei crociati. Una volta deviata la spedizione verso Costantinopoli, deviazione per cui lui stesso all'origine si era dichiarato favorevole, Conon si rese protagonista di scontri verbali con Alessio III e Alessio IV, rivelando un carattere particolarmente determinato e collerico, oltre che una buona dose di eloquenza. Divenuto imperatore Baldovino di Hainaut, Conon ne divenne un collaboratore fedele, e sotto di lui come pure sotto il suo successore e fratello Enrico svolse l'incarico di protovestiario, titolo bizantino per indicare il siniscalco. Partecipò ad alcune azioni di guerra, come il secondo assedio di Adrianopoli nel luglio 1208, e fu incaricato di delicate missioni diplomatiche, tra cui il negoziato con i Lombardi che rifiutavano la tutela di Costantinopoli e nel 1209 quello con Michele Comneno, despota d'Epiro, il quale concedette una figlia in matrimonio a Eustachio, fratello cadetto dell'imperatore. Infine alla morte di Enrico, e fatto prigioniero il nuovo imperatore Pierre de Courtenay da Teodoro l'Angelo, despota d'Epiro, Conon continuò a svolgere il suo incarico di siniscalco sotto la reggenza di Yolanda di Fiandra, moglie di Pierre, e alla morte di lei i baroni lo elessero baglivo o reggente dell'impero nell'agosto del 1219. La sua morte è posta al 17 dicembre del 1219 o alla stessa data dell'anno successivo.

Tra i più stretti parenti di Conon va annoverato Huon d'Oisy, poiché i due si menzionano reciprocamente nelle liriche *Maugré tous sains et maugré Dieu aussi* di Huon (vv. 2, 9 e 17), e *Bien me deüssse targier* (v. 51) di Conon. Huon era il secondo figlio di Simon d'Oisy e Ada de Meaux, ma a seguito

¹² Per tutto ciò, cf. *infra* § 11.

della morte del fratello Giles in battaglia nel 1164, Huon divenne l'unico erede della sua contea, quella di Cambrai, all'incrocio tra regno di Francia, impero di Germania e contea di Fiandra; invece dalla madre ereditò verso il 1180 la viscontea di Meaux e la fortezza di La Ferté-Ancoul. Grazie al matrimonio di sua zia Clémence, sorella di suo padre e nipote di Ada di Hainaut, con Guillaume signore di Béthune (morto nel 1138 circa), i due trovieri risultano quindi imparentati e la casa di Béthune appare così legata a quella ben più importante di Hainaut-Fiandre, della quale il personaggio di maggior rilievo fu Baldovino VI di Hainaut, divenuto imperatore di Costantinopoli nel 1204.¹³

3. IL CONTESTO STORICO, POLITICO E SOCIALE

È merito di Zaganelli aver indagato diversi anni fa la relazione tra la scrittura di Conon (come pure di altri trovieri) e il contesto storico in cui egli operò.¹⁴

La lirica cortese di lingua oitanica prende il via grazie all'innesto della tradizione trobadorica nella realtà del Nord della Francia operata da Chrétien de Troyes, originario della Champagne, pure se non è certo che le sue due canzoni, che hanno rappresentato l'avvio della tradizione trovierica – ossia *D'Amors que m'a tolu a moi* (RS 1664, L 39.2) e *Amors tençon et bataille* (RS 121, L 39.1) –, siano state ideate proprio nella Champagne,¹⁵ ove invece certo egli concepì i due romanzi gemelli *Le Chevalier au Lion* e *Le Chevalier de la Charrete*.¹⁶ Ora, la realtà economica della Champagne si caratterizzava particolarmente nell'ultimo quarto del XII secolo per le transazioni commerciali che venivano svolte nelle grandi fiere. Le Fiandre invece erano terra di produzione, poiché vi ebbe origine l'artigianato tes-

¹³ Per una messa a punto delle vicende biografiche di Huon, cf. Ruffini-Rozani: 231-6. Ma cf. pure Lefèvre 1982: 138, secondo cui Conon era cugino di Baldovino di Hainaut.

¹⁴ Per quanto segue, si rinvia a Zaganelli 1982a: 169-93.

¹⁵ Per la questione cf. *infra* § 6.

¹⁶ Sulla composizione intrecciata dei due romanzi, si rinvia a Spetia 2012: 1-119.

sile, ciò che comportò l'instaurarsi di uno stretto rapporto con l'Inghilterra che forniva la materia prima, la lana, non bastando quella fornita dai pascoli situati lungo i fiumi Lys e Schelda.

A tali condizioni economiche corrisposero vivaci tendenze autonomistiche dei conti di Fiandra rispetto alla corona francese, tanto che a Bouvines nel 1215 essi si schierarono con gli inglesi. I legami tra il conte di Fiandra e il re di Francia si erano già incrinati alla fine del XII secolo a causa del possesso dell'Artois, che Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra, aveva destinato come dote alla propria nipote Isabella. Tuttavia tale promessa non fu mantenuta del tutto, perché alla morte della prima moglie Elisabetta di Vermandois (26 marzo 1182), egli non riconsegnò l'eredità alla cognata, Eleonora; piuttosto conservò parte della dote, ossia il Vermandois e il Valois, e alla seconda moglie Matilde di Portogallo, sposata l'anno dopo, concesse una parte dell'Artois, territori che invece sarebbero dovuti andare al re di Francia. A seguito dei conflitti con i nobili fiamminghi del Vermandois, nel 1185 venne firmato il trattato di Boves tra il re di Francia e Filippo d'Alsazia, con cui vennero confermati i diritti della corona francese sull'Artois, ma anche la perdita di ogni autorità sul Vermandois per il conte d'Alsazia. La morte di Filippo d'Alsazia, privo di eredi, avvenuta davanti a San Giovanni d'Acrida il 1 luglio 1191 scatenò una crisi, in quanto i suoi possedimenti sarebbero dovuti andare alla sorella Margherita, ma la moglie Matilde pretese di succedere al marito. Si giunse così dapprima al trattato di Arras del 1191, non riconosciuto dal re di Francia, con una divisione dei territori fiamminghi e artesiani tra la corona francese, Matilde e Baldovino V di Hainaut, erede di Filippo d'Alsazia; quindi al trattato di Péronne nel 1200, con cui si stabilì la restituzione a Baldovino di alcune castellanie, mentre a Filippo Augusto rimasero alcune città tra cui Arras e la sovranità su Boulogne, Saint-Pol e Béthune. L'integrazione completa dell'Artois nel regno francese avvenne diversi anni dopo, ossia nel 1223, quando Conon era già morto.¹⁷

Il contesto storico-sociale quindi consente di ammettere per le Fiandre la definizione di un differente sistema etico, centrato sul valore attri-

¹⁷ Per tutto ciò, cf. De Hemptine 1982; Planche 1989: 288; e Spetia 2023: 80-3.

buito all'attività dell'uomo e connotato dall'individualismo: l'uomo è ciò che guadagna, e pertanto vuole il riconoscimento concreto del suo lavoro e di quanto vi ha investito. Inoltre emerge come Conon e il suo parente Huon d'Oisy si trovarono coinvolti, loro malgrado, in una conflittualità rilevante che interessò i loro territori, e ciò quindi giustificerebbe la manifestazione di ostilità di Conon nei confronti del re di Francia e del suo entourage.¹⁸

4. L'IDEOLOGIA DELLA *FIN'AMOR* IN CONON DE BÉTHUNE E LA SUA POETICA

In tale situazione lo status aristocratico di Conon de Béthune può spiegare la particolare interpretazione della *fin'amor* che emerge prepotente dalle sue liriche. Zaganelli infatti osserva come il troviero artesiano ponga al centro del discorso amoroso l'Amante, ciò che si riscontra pure in un altro poeta Blondel de Nesle, contemporaneo di Conon e da lui ricordato in due sue liriche.¹⁹ L'Amante di Conon è capace «di intervenire nel processo erotico per guidarlo, giudicarlo o anche rifiutarlo se non corrisponde all'idea che ne ha. Più che amare a lui interessa realizzare l'amore e il suo non è dunque un 'tendere verso' ma un pretendere, un chiedere non per sapere o conoscere ma per ottenere».²⁰ L'Amante di Conon quindi ama per essere riamato e afferma il proprio diritto all'amore, come pure a modificare il proprio rapporto con Amore e Dama laddove lei non soddisfi le proprie pretese. Quando la Dama non corrisponde al sentimento, l'Amante si sente legittimato a cambiare l'oggetto del proprio interesse, alla ricerca di un rapporto paritetico e in nome dell'ideologia materialistica dello scambio – propria alla retorica del potere –,²¹ ma anche a manifestare

¹⁸ Cf. al riguardo *infra*, § 10.

¹⁹ Cf. al riguardo *infra*, §§ 6 e 11.

²⁰ Zaganelli 1982a: 179.

²¹ Ancora valido al riguardo lo studio di Milone 1979, che partiva dagli studi sociologici di Köhler 1976 e metteva in luce i legami di implicazione tra la situazione socio-economica del mondo feudale e la struttura psicologica della *fin'amor*. Non a caso i

aspramente il proprio dolore per il rifiuto, e quindi anche la violenta rampogna per giustificare lo *change* della Dama. Così, ciò che conta per Conon non è essere, ma agire, e tale determinazione indirizza verso una tendenza diegetica che si svilupperebbe nel suo canzoniere, ciò che ha spinto Walensköld a disporre nella sua edizione i testi in un determinato ordine, ritenuto in seguito altamente probabile.

In realtà, l'unica indicazione spaziale individuabile, oltre alla canonica marca temporale delle pastorelle *l'autrier*, è a Béthune al v. 2 («fui a Betune») di *L'autrier un jor après la Saint Denise* (IX). Invece in *Mout me semont Amors ke je m'envoie* (III), Conon fa riferimento alla propria esperienza personale vissuta presso la corte di Champagne, in presenza della Contessa, della Regina madre e del Re di Francia, e quindi alle critiche subite da tali illustri personaggi relativamente al suo modo di parlare proprio dell'Artois. A ciò vanno poi aggiunti i riferimenti negli invii a personaggi storicamente riconoscibili. Il primo è *Noblet* destinatario di *Chançon legiere a entendre* (I, v. 43), da identificare con Guillaume V de Garlande secondo quanto ricostruito da Petersen Dyggve,²² il quale partecipò forse alla III crociata, sostenne il re Filippo Augusto nella guerra contro l'Inghilterra contribuendo alla vittoria di questi a Bouvines, infine ebbe rapporti con il 'circolo letterario' che ruotava intorno a Gace Brulé e che annoverava tra gli altri oltre a Conon, Pierre de Molins, Gilles de Vieux-Maisons e Blondel de Nesle,²³ i quali si scambiarono tra loro degli invii. Inoltre nella canzone di crociata *Bien me deüssse targier* (V), già menzionata, sono riconoscibili due riferimenti a confratelli, il primo a Huon d'Oisy (v. 51), l'altro a Gilles de Vieux-Maisons sia pure solo nel canzoniere U.²⁴

L'originale posizione assunta da Conon circa il discorso amoroso determinerebbe secondo Zaganelli una sensibile incrinatura del codice cortese, testimoniata peraltro dal fatto che il poeta riconosca tra i valori

trovatori ricordati dallo studioso sono due grandi signori feudali, ossia Guglielmo IX e Raimbaut d'Aurenga.

²² Petersen Dyggve 1943; e Gace Brulé (Petersen Dyggve): 45-53.

²³ Non mi è stato possibile consultare il lavoro di Hans Tischler, *The Circle around Gace Brulé: Four Famous Early Trouvères*, Ottawa (Canada), Institut of Mediaeval Music, 2002.

²⁴ Per l'analisi di questi testi, cf. *infra* rispettivamente §§ 10-12.

positivi quello dell'*hardement*, di solito considerato negativamente dai trovieri delle prime generazioni.²⁵ Tuttavia tale considerazione va assunta con prudenza, poiché Conon appartiene alla seconda generazione dei trovieri, dopo l'esperienza pionieristica di Chrétien de Troyes, ossia quando il codice si sta costituendo anche grazie a Gace Brulé o lo stesso Chastelain de Couci. Pertanto piuttosto che ad 'incrinatura del codice', si deve pensare a un tentativo da parte di Conon di creare un'alternativa alla proposta fondamentale avanzata – se non imposta, essendo il primo autore e peraltro di prestigio – da Chrétien, ossia quella di totale sottomissione dell'Amante alla volontà di Amore, e quindi della Dama, e di rifiuto della *recreantise*.²⁶ Non solo. Il fatto che nei testi di Conon sia stato possibile individuare una serie di riscontri obiettivi con le esperienze poetiche dei trovatori precedenti o coevi, in uno scambio che può per alcuni di essi definirsi reciproco (è il caso di Bertran de Born e di Raimbaut de Vaqueiras), sembra confermare quanto riconosciuto da Wolfzettel, ossia il ruolo di raccordo svolto da Conon tra la matura esperienza occitanica e quella oitanica incipiente, e pertanto egli va posto nella *mouvance* aquitana, legata all'influenza di Eleonora di Aquitania,²⁷ quindi – possiamo aggiungere – egli risulta più prossimo alle fonti della poesia meridionale in particolare delle origini, da cui trae ispirazione e deriva certo in parte la sua originalità. Il più che probabile o assicurato contatto diretto con i due trovatori ricordati, che propongono sostanzialmente *corpora* anomali,²⁸ caratterizzati l'uno dalla vocazione politica del sirventese in quanto Bertran si fa cantore

²⁵ Specialmente Zaganelli 1982b: 160 e n. 33.

²⁶ Per la questione, cf. *infra* § 6.

²⁷ Wolfzettel 2015: 13. Mi pare significativo ricordare in questa sede lo studio di Viel 2023, che partendo da questioni squisitamente linguistiche e scriptologiche inerenti la canzone della prigionia di Riccardo Cuor di Leone, figlio di Eleonora, parla di interferenza nella lingua letteraria tra fenomeni delle due varietà galloromanze, e quindi riconosce il costituirsi di una tradizione letteraria e linguistica che ha «la sua cerniera, il suo perno principale, il suo centro propulsivo e di riferimento» (p. 36) proprio nella corte aquitana della prima metà del XII secolo, e che solo dal 1170 si incomincia ad avviare una svolta che specificherà le due tradizioni linguistiche e poetiche, d'*oc* e d'*oïl*. Ora Conon, pur poetando a distanza di alcuni anni, sembra porsi proprio sul crinale delle due realtà.

²⁸ La definizione è di Zaganelli 1982b: 152.

delle armi, l'altro da uno spericolato e versatile sperimentalismo formale e linguistico (è il caso di Raimbaut), risultano particolarmente importanti nella traiettoria poetica di Conon, verosimilmente il primo più del secondo.

Conon è infatti il primo a rivendicare il *trobar len*, sia pure declinato a suo modo nell'esordio di *Chançon legiere a entendre* (I);²⁹ è il primo a creare la *chanson de croisade* in cui all'invito a partire si unisce l'elemento erotico e il rimpianto di dover lasciare la dama;³⁰ è il primo a tentare una strada personale per introdurre nella lirica d'*oïl* la questione politica, certo sulla scorta delle esperienze meridionali, *in primis* quella di Bertran de Born;³¹ è il primo a introdurre in territorio oitanico la canzone del disamore con le sue componenti di vituperio, *comjat* e *change* – modalità quest'ultima che diventerà prevalente nei suoi testi (rappresentata infatti nelle liriche VI-VII-VIII-IX-X) – oltre che di attacco ad Amore,³² tenuto conto che proprio tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII un gruppo di trovatori critica apertamente la *mala donna*;³³ a Conon infine si devono uno sperimentalismo strutturale e metrico rilevante e la varietà dei contenuti (canzone d'amore, del disamore, *chanson de croisade*, pastorella *sui generis*).³⁴ Non solo, ma l'esame del suo piccolissimo, eppure sorprendente, canzoniere propone almeno per due casi probabili varianti d'autore, che denunciano l'irrequietezza compositiva del troviero nella definizione di un percorso poetico originale.³⁵

²⁹ Schiassi 1999-2000: 413, n. 35.

³⁰ Così riconosce Frappier 1949: 123-40, specialmente 130-1.

³¹ Spetia 2023: 76-9.

³² Per le componenti, si veda *Canzoni occitaniche di disamore* (Sanguineti-Scarpati): 13-31.

³³ De Riquer 2008: specialmente 28.

³⁴ Frappier 1949: 125; e Dufournet 2008: 62-4.

³⁵ Cf. *infra* §§ 9 e 11.

5. LA STRUTTURAZIONE DEL SUO CANZONIERE E DELLE SUE LIRICHE

Le scelte poetiche originali di Conon ne hanno determinato nel tempo una ricezione particolare, tanto che la dispersione dei suoi testi nei canzonieri latori della tradizione oitanica, in particolare in quelli della famiglia s^{II} di Schwan³⁶ talora con attribuzioni improbabili (Chastelain de Couci o Richard de Fournival), si potrebbe attribuire a una censura *a posteriori*.³⁷

Perciò Formisano, nel contestare l'iter diegetico del canzoniere di Conon, perché discendente dall'arbitrarietà di Wallensköld, ha osservato come la distribuzione dei testi nei canzonieri artesiani MT, quindi più vicini al luogo di produzione, e tenuto conto anche della loro successione in Mi – ossia la Tavola incipitaria di M –, possa garantirci la solidità di alcuni raggruppamenti.³⁸ In particolare, si osserva una sequenza stabile nei due testimoni (X, III, VIII, VII, VI, IV, V, IX), in parte confermata da Mi (III, VIII, VII, VI, IV, [IX], V, [anonimo], [4^a strofa di IV], X), e tale sequenza nel denunciare l'assenza di II (*Si voirement con cele dont je chant*), ossia della lirica più cortese di Conon (in realtà solo apparentemente),³⁹ tradisce l'attenzione per i testi più 'eccentrici', ove X e IX poste in apertura e chiusura della sequenza dall'incipit o dall'andamento da pastorella, risulterebbero essere i testi che offrono le linee programmatiche del troviero; all'interno della sequenza andrebbe poi ammessa una sorta di bipartizione tra le prime quattro liriche (III, VIII, VII, VI) che trattano d'amore – di

³⁶ Schwan 1886.

³⁷ Così Formisano 1993: 150 e n. 57. Su questa linea si è mosso pure Barbieri 2013: 287-8, e n. 59 a p. 288, che rinvia al lavoro di Cefruga 2004 secondo cui i manoscritti KNPX, latori di errate attribuzioni delle liriche di Conon, rivelano un canone di tipo 'nazionale' presente nella loro fonte con la sparizione di certe connotazioni autoriali di tipo socio-geografico, mentre vi sono attestati autori originari delle regioni centrali del dominio oitanico o gravitanti verso di esse, particolarmente dell'Ile-de-France, o ancora prossimi a personaggi di spicco come Carlo d'Angiò (ciò vale per Perrin d'Angicourt) o Enrico III di Brabante presso la cui corte soggiornò Gillebert de Berneville.

³⁸ Formisano 1993: 150-2. Sulla possibile non artesianità di M si veda per ultimo Saviotti 2023, che propende per un atelier lontano da Arras, nel quale però era giunto anche materiale artesiano.

³⁹ Cf. *infra* § 8.

cui le prime tre variamente legate all'esperienza poetica di Bertran de Born –, e poi le altre due (IV, V) che sono *chansons de croisade* e che quindi non solo si identificano come un 'sottogenere' a sé stante, ma soprattutto si mantengono salde in quest'ordine di successione, ciò che potrebbe avere un significato cronologico ben chiaro. Quanto alla presenza di I in fondo alla sequenza solo in T, e non pure nell'altro manoscritto, Formisano ipotizza che T possa aver avuto accesso a un'altra fonte; altra fonte che va pure ammessa per la particolare successione testimoniata da Mi e la presenza di due testi spuri, ossia quello di anonimo e la strofa isolata del componimento IV, seppure egli non escluda possa trattarsi di una riorganizzazione propria alla Tavola incipitaria. Formisano quindi conclude proponendo di considerare originaria nel capostipite di M, T e Mi solo la sequenza III, VIII, VII, VI, IV, V, IX. Le osservazioni pertinenti del filologo vanno tenute in considerazione, se non altro per la successione di alcuni testi.

Tuttavia, se è vero che MT e Mi denunciano una saldezza strutturale, bisogna essere prudenti dal momento che il modello comune ha operato esso stesso delle scelte, con la scomparsa della lirica II, ciò che può consentirci di ipotizzare altre perdite, sfuggite pure agli altri testimoni; d'altra parte bisogna anche tenere nel debito conto la testimonianza di manoscritti non riconducibili all'Artois come i lorenese CU e il borgognone O che sono latori di varianti di rilievo – come vedremo –, secondo il principio della conservatività delle aree laterali.⁴⁰

D'altra parte, altri studiosi hanno osservato la tendenza delle liriche di Conon ad una bipartizione tematica o a procedere a coppie. Così, Wolfzettel parla di due cicli, il primo dei quali pone al centro l'amante fedele e umile e comprende i primi cinque testi, nell'altro invece, dell'amante ribelle e sdegnoso, confluiscono i restanti cinque.⁴¹ Da parte sua, Dufournet ha manifestato l'impressione che le liriche vadano 2 a 2, e il secondo testo rinnovi il primo: così le prime due canzoni sono connesse al grande canto cortese e consacrate all'elogio della dama e alla timidezza dell'amante; le

⁴⁰ Esso è applicabile anche ad alcuni testi trasmessi dai canzonieri francesi esemplati in Italia, per cui cf. Spetia 1993: 272; cf. *infra* §§ 8, 9 e 11.

⁴¹ Wolfzettel 2015: 19-24.

due *chansons de croisade* IV e V offrono delle variazioni metriche; la VI esprime una rinuncia all'amore per una donna più bella di una statua, ma sleale, mentre la VII presenta una tonalità più religiosa; infine la IX comincerebbe dove finisce l'VIII, poiché Conon dichiara di non avercela con le donne in generale, ma con una sola, e d'altra parte la IX e la X presentano una struttura metrica identica, oltretutto una somiglianza incipitaria.⁴² Infine Meneghetti ha sottolineato la ricorrente duplicità dell'atteggiamento dell'io poetico nei confronti dell'oggetto d'amore.⁴³ A ciò si aggiunga che almeno la III lirica presenta un'evidente bipartizione, con le prime due strofe riservate al racconto delle critiche subite da parte delle corti di Francia e di Champagne, mentre nella terza Conon parla finalmente d'amore, sia pure in modo particolare, perché egli è iroso e la dama deve adirarsi con Amore; così come la VII, che nella forma tramandata dai mss. MT presenta solo due strofe, di cui la prima a favore della dama, la seconda decisamente e aspramente contro di lei.

6. IL MANIFESTO IDEOLOGICO DI CONON DE BÉTHUNE (VI)

Alla luce di quanto sin qui detto e della prevalenza di *chansons de change* nel canzoniere di Conon si delinea l'ipotesi che il vero manifesto ideologico della sua poetica sia la canzone *Se raige et derverie* (VI: RS 1128, L 50.9),⁴⁴ trasmessa dai mss. MT e dal frammento di Metz, siglato e, un tempo ritenuto smarrito ed ora ritrovato.⁴⁵ La lirica consta di 5 *coblas doblas* composte da esassillabi secondo lo schema metrico 6 a'ba'bba'a'b (MW 860,123). Conon principia chiamando in causa rabbia, furore e tormento d'amare,

⁴² Dufournet 2008: 61-3. Non c'è però identità di schema rimico e di numero di *coblas*, per cui cf. § 12.

⁴³ Meneghetti 2003: 70.

⁴⁴ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 10-1, e 26-7 per le note.

⁴⁵ Il primo a segnalare lo smarrimento del frammento fu Wallensköld 1917 mentre stava lavorando all'edizione di Thibaut de Champagne, avendolo potuto vedere lui stesso nel 1888. Molto recentemente si deve a Rinoldi 2018 il suo ritrovamento nelle Archives Nationale de France.

che lo hanno indotto a parlare male d'amore come un folle,⁴⁶ ma egli non merita il biasimo, perché Amore in cui ha riposto fiducia e che ha servito, lo ha ingannato ingiustamente. Nella strofa successiva Conon si rivolge ad Amore direttamente, poiché lo ha ucciso senza sfidarlo: è Amore che ha indirizzato l'attenzione del poeta verso la dama sbagliata e morta è la sua gioia, per cui lui ormai spera in un'altra. Nella III strofa Conon definisce la donna amata più bella di una statua, ma assai vile e ingannatrice, che si comporta come una lupa selvaggia e perciò attrae a sé il peggiore. E poiché – così ammette nella IV strofa – lei ha agito trasgredendo le norme del vassallaggio, Conon le rende il proprio omaggio e se ne separa. Nella strofa finale il troviero ricorre all'immagine metaforica di una natura aspra in riferimento al sentimento amoroso, per cui dalla terra arida da lui curata, non coglierà più frutto, foglia o fiore, quindi è giunto il momento di rendere alla dama il suo amore, ciò che è ragionevole.

Indubbiamente risulta significativa l'accusa rivolta alla dama di mancato rispetto del codice vassallatico; ma soprattutto iniziare una lirica facendo riferimento ai sentimenti di rabbia e furore, e quindi connotandola in tal senso, dà la misura della scrittura poetica di Conon. Mancano elementi per poter datare questa lirica, e l'affermazione di Conon ai vv. 3-4 circa il proprio sentimento rabbioso: «M'a fait dire folie / Et d'amors mesparler» induce a ritenere che non si tratti della prima lirica del troviero; perciò Frappier aveva ipotizzato che egli si riferisse a testi già composti e ora perduti, in cui aveva parlato male di Amore,⁴⁷ e ciò si può ammettere tenuto conto della censura subita da Conon nei canzonieri.

⁴⁶ Benché gli editori scrivano *amors* per il v. 4, non è impossibile che qui si debba preferire la maiuscola *Amors*, trattandosi di un attacco ad Amore.

⁴⁷ Frappier 1949: 132. I canzonieri attribuiscono a Conon anche altre liriche, edite in Appendice nell'edizione Wallensköld del 1891 (pp. 276-88): si tratta di *Chanter m'estuet, car pris m'en est corage* (RS 15, 1124, L 88.1), in realtà di Gilles de Vieux-Maisons (per cui cf. *infra* § 11); *Voloirs de faire chançon* da ascrivere invece a Guillaume le Vinier (RS 1859, L 102.27); infine *Au comencier de ma nouvele amour* (RS 1960, L 50.2), che Linker ammette tra i testi di Conon nonostante vi sia solo la testimonianza di R a comprovarlo. Piuttosto Bova nella sua edizione di Conon: 61, ritiene che essa vada ascritta a Gautier d'Espinau sulla scorta dei mss. KN, e il fraintendimento deriverebbe da un errata divisione delle sezioni, poiché in T la lirica in questione precede proprio il corpus di Conon.

Secondo l'analisi di Bova è possibile definire *Se raige et derverie* come una canzone di disamore per il suo contenuto eterodosso, nella quale confluiscono le varie modalità del 'sottogenere', dall'*escondich* trobadorico per cui Conon vuole disculparsi dall'accusa di aver parlato male d'amore nella I strofa, al *comjat* ossia la separazione dalla dama (vv. 29-32), dalla *chanson de change* (vv. 15-16) alla *mala canso* con il paragone della dama con una «leuve sauvaige» (vv. 21-24),⁴⁸ immagine questa che richiama la *loba* di Peire Vidal in *Estat ai gran saço* (PC 364,21).⁴⁹ Così, mentre Conon rappresenta la donna amata come la lupa che attrae il peggiore, il trovatore attacca la propria dama poiché lascia un imperatore per un conte. Questa somiglianza ha spinto Cremonesi, che per prima ha segnalato la prossimità nell'uso della metafora, a ipotizzare che Conon e Peire Vidal si siano conosciuti personalmente in occasione della IV crociata.⁵⁰ Tale considerazione tuttavia non può essere condivisa, dal momento che una volta impegnato nella spedizione oltremare, Conon non sembra essersi più dedicato alla scrittura poetica. Nulla vieta che Conon, particolarmente recettivo verso la tradizione trobadorica abbia conosciuto per via indiretta la produzione di Peire; o piuttosto, poiché la lirica in esame è databile tra 1192-1196,⁵¹ che sia stato Conon ad influenzare i trovatori coevi, ciò che pure è avvenuto per Bertran de Born.⁵²

È invece merito di Schiassi aver riconosciuto come il v. 32 «Et si me part de li» sia un riecheggiamento del v. 53 «Aissim part de leis e'm recre» della nota canzone di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (PC 70, 43),⁵³ dimostrando quindi che Conon conoscesse bene la questione *Carestia*.⁵⁴ Si tratta, com'è noto, di un *débat* a tre voci, risalente con ogni probabilità al 1170 in occasione della festa tenutasi a Poitiers, tappa del viaggio di Eleonora d'Aquitania verso la Castiglia per il matrimonio della figlia omonima, festa che vide riuniti trovatori e di cui resta traccia nella

⁴⁸ Bova 2021: 16-22.

⁴⁹ Peire Vidal (Avalle), I: 91-8.

⁵⁰ Cremonesi 1977: 243-4.

⁵¹ Fragili sono gli indizi che connetterebbero la *Loba* di Peire a quella di Raimon de Miraval, per cui cf. Brunel 1949.

⁵² Per tutto ciò, cf. *infra* § 11.

galleria satirica di Peire d'Alvernha, *Chantarei d'aquests trobadors* (PC 323,11), e alla quale partecipò fors'anche Chrétien. Nel *débat* costui si mostra più ortodosso nei confronti dei dettami della *fin'amor* rispetto agli altri suoi interlocutori, ossia Bernart appunto e Raimbaut d'Aurenga: e se Chrétien in *D'Amors qui m'a tolu a moi* negava la *recreantise*, e anzi assicurava di voler restare fedele pur non ottenendo alcuna concreta realizzazione del suo desiderio, proprio la *recreantise* era ammessa da Bernart che decideva di allontanarsi dall'amore e dal canto, mentre Raimbaut in *Non chant per auzel ni per flor* (PC 389,92)⁵⁵ piuttosto proponeva e attuava lo *change* con un'altra dama, e a suo modo quindi 'si ricredeva'. Tale *débat* risulta fondamentale nella storia della lirica cortese non solo per quanto vi si sostiene, nodo nevralgico della lirica d'amore per l'attitudine del poeta dinanzi al rifiuto della dama, ma perché è proprio con il testo di Chrétien da porre verosimilmente all'inizio del *débat*, che avviene il trapianto della lirica d'amore in terra oitanica.⁵⁶

Nella sua lirica Conon dichiara la *recreantise* e di aver deciso di rendere alla dama il suo amore. L'osservazione di Schiassi va ulteriormente corroborata dai vv. 11-12 riferiti ad Amore: «Tolu m'avés la vie / Et mort sans deffier», ciò che ricorda da un lato l'incipit della più nota lirica cristiana come riconosciuto da Bova,⁵⁷ dall'altro lo scontro bellico intra-

⁵³ Bernart de Ventadorn (Appel) 1915: 249-57.

⁵⁴ Schiassi 1999-2000: 419; e Schiassi 2012: 220.

⁵⁵ Per l'edizione, si rinvia a Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 161-4.

⁵⁶ Chrétien de Troyes (Zai): 75-100. Sulle questioni della datazione e localizzazione di *D'Amors, qui m'a tolu a moi* e dell'innesto della tradizione trobadorica nella realtà oitanica, cf. Spetia 2017: 24-121, cui si rinvia per la bibliografia pregressa. In aggiunta a quanto già detto e a conferma della mia ricostruzione secondo cui il primo a parlare sia stato il troviero, va notato che mentre Bernart e Raimbaut si rivolgono a un interlocutore (rispettivamente *Tristans* e *Carestia*, dietro ai quali *senbals* vanno riconosciuti rispettivamente Raimbaut e Chrétien), Chrétien non chiama in causa nessuno, e ciò si può spiegare col fatto che è lui ad aver scritto per primo, fors'anche non immaginando di ricevere risposte dai suoi confratelli meridionali. L'assenza di invii si registra pure nell'altra canzone di Chrétien *Amors, tençon et bataille*, a conferma di una scrittura identitaria e pionieristica.

⁵⁷ Bova 2021: 16-7. Alla n. 38 di p. 20, Bova si chiede se non sia azzardato cogliere anche nel *bien tans* del v. 38 («S'est bien tans et mesure») di *Se raige et derverie* un'eco ironica del *chier tans* di *D'Amors qui m'a tolu a moi* (v. 42), dietro cui – va ricordato – si nasconde il paragramma del nome di Chrétien.

preso dall'Amante contro Amore nell'altra lirica di Chrétien, *Amors tençon et bataille* (vv. 9-12):⁵⁸

Qui que por Amor m'asaille
 Senz loier et sanz faintise
 Prez sui qu'en l'estor m'an aille,
 Que bien ai la peine aprise.

Che il punto di riferimento di Conon sia il limosino trova conferma nell'acuta osservazione di Meneghetti, secondo cui il troviero adotta lo schema metrico e parte delle rime (-or, -ar/-er, atge/-aige) di *Estat ai com hom esperdutz* (PC 70,19),⁵⁹ in cui Bernart denunciando la disgrazia di amare una donna dal *cor volatge* (v. 16), vuole rinunciare al canto per poi abbandonare il suo silenzio e dichiararsi disponibile ad amare altre, e anzi si definisce gioioso per poter ricominciare a cantare avendo trovato una donna migliore, tanto che si può pensare a un Bernart *recreü* dopo una crisi poetica.⁶⁰ Secondo Rossi, proprio questa lirica di Bernart costituisce una presa di distanza da Chrétien: quindi mentre i vv. 19-20 «Pero no vei domneyador / Que menhs de me s'i entenda» sembrano riprendere in forma autoironica l'esclamazione iniziale della *lauzeta* «Ai, las! Tan cuidava saber / D'amor e tan petit en sai!» (vv. 9-10), altri passaggi da Rossi puntualmente

⁵⁸ Chrétien de Troyes (Zai): 57-74.

⁵⁹ Bernart de Ventadorn (Appel): 107-14.

⁶⁰ Meneghetti 2003: 70. In particolare i rimanti delle rime condivise sono i seguenti: in Conon, *amer* : *mesparler* : *blasmer* : *fier* : *esprover* : *deffier* : *penser* : *esperer* (vv. 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16 = prime due strofe) e in Bernart, *comensar* : (*amar*) : *amar* : *preiar* : *enjanar* : *emblar* : *durar* : *parlar* : *chantar* : *Dous-Esgar* : *oblidar* : *char* (vv. 33, 35, 38, 39, 41, 43, 46, 47 = V e VI strofa; 49, 50, 51, 52 = due *tornadas*); in Conon, *humor* : *jor* : *flor* : *s'amar* (vv. 34, 36, 37, 40 dell'ultima strofa) e in Bernart, *s'amor* : *domneyador* : *melbor* : *socor* : *onor* : *amador* : *paor* : *donador* (vv. 17, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 31 della III e IV strofa); infine in Conon, *imaige* : *coraige* : *sauvaige* : *boskaige* : *vasselaige* : *saige* : *desgaige* : *homaige* (vv. 17, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 31 = III e IV strofa), e in Bernart, *estatge* : *folatge* : *salvatge* : *damnatge* : *coratge* : *badatge* : *uzatge* : *volatge* (vv. 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16 = I e II strofa). Da notare la ripetizione in Bernart di *amar*, attestata in tutti i mss. tranne V, che riporta *lauzar*, e perciò Appel propone nelle note *merceyar*, anche per sanare l'ipometria. Le sottolineature sono mie, ove il segno orizzontale indica l'identità semantica, quello ondulato la prossimità etimologica tra lemmi.

individuati trovano un'eco in *Amors, tençon et bataille*, ciò che conferma come anche questa poesia sia fortemente legata all'esperienza trobadorica, e dovremmo aggiungere contribuisce significativamente alla costruzione dell'ideologia cortese dello champenois.⁶¹ D'altra parte la stessa Schiassi⁶² ha rilevato come alla V strofa di Conon – forse la più aspra della lirica – risponda Gace Brulé, il quale ammette in *Quant nois et giaus et froidure* (RS 2099, L 65.68)⁶³ che nonostante Amore gli abbia tolto la ragione, egli non si sottrarrà al suo servizio, poiché il nome di Amore è essenzialmente dolce. Particolarmente rilevanti sono i vv. 9-16:

Mout fu de crüel nature
 Qui Amour fist sanz reson
 Qu'en li ai mise ma cure
 Et toute m'entention.
 Maiz loaiutez et droiture
 Ne m'i font se nuire non;
 Bien est folz qui s'asseüre
 En li ne en son douz non,

perché Gace riconosce che la *droiture* risiede paradossalmente nell'accettare la crudeltà di Amore, mentre Conon piuttosto ristabilisce «il valore positivo di *raisons* e *mesure*, legandoli a *droiture*, ma il paradosso si crea nel momento in cui li associa all'atto della *recreantise*, che è lecito ed è l'unica scelta possibile», con ciò dimostrando la sua eterodossia rispetto al principio cristiano di *Amors tençon et bataille*, per cui all'Amante «Raison li coviente desprendre / Et mettre mesure en gages» (vv. 23-24).

L'analisi metrica del testo di Conon qui esaminato rivela però qualcosa di più. Infatti lo schema di *Estat ai com om esperdutz* prevede ottosillabi maschili e eptasyllabes femminili (Frank 295.9); invece lo schema rappresentato in *Se raige et derverie*, se in ambito francese è presente in altri due componimenti cronologicamente successivi,⁶⁴ nella tradizione trobadorica

⁶¹ Rossi 1987: 55-60.

⁶² Schiassi 2012: 220-1. La citazione che segue è da p. 221.

⁶³ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 222-6.

⁶⁴ Si tratta di *Bien s'est Amours traïe / bonie / trichie* di Robert de Reins (RS 1163, 1215, 121; L 231.2), e di *Ne sai mès en quel guise* di Audefroï le Bastart (RS 1628, L 15.12).

esso compare in un solo testo, sia pure con esassillabi tutti femminili, 6 a'-b'a'b'b'b'a'b (Frank 312.1). Si tratta di *Quan lo dous temps comensa* (PC 392, 27) attribuita a Raimbaut de Vaqueiras dai due mss. provenzali C e R, mentre E la assegna a Bernart de Ventadorn e la Tavola di C e M propongono piuttosto Raimon de Miraval.⁶⁵ Secondo Bova l'associazione degli aggettivi *salvatge / privat* dei vv. 43-44 riscontrabile pure nel *partimen Seigner Coine, jois e pretz et Amors* (PC 392, 29: vv. 36-38) scambiato da Raimbaut proprio con Conon, indurrebbe ad accettare l'attribuzione proprio a Raimbaut, esclusa invece dall'editore Linskill,⁶⁶ anche alla luce «della fitta e affascinante trama di rapporti» tra vita e opere del trovatore e Conon.⁶⁷

Ora, nella lirica in questione il poeta fa riferimento al fatto che nonostante la dolce stagione egli si astiene dal manifestare gioia, poiché ha rivolto la propria attenzione verso una donna dal cuore di pietra dura e quindi ammette di aver sbagliato, non amando secondo misura. Nonostante ciò, poiché lei è bella e di alto lignaggio, non rifiuterà l'omaggio vassallatico del trovatore; d'altra parte le sue risposte aggressive costituiscono un'ingiustizia, ma la giustizia è resa dai suoi occhi, messaggeri del cuore. Il poeta quindi conferma il proprio amore per lei, e anche se dovesse attendere decine di anni, egli non si lamenterà del proprio danno e di una gioia lenta a realizzarsi. Se poi dovesse morire senza averla mai stretta a sé nuda, il proprio corpo ne avrà danno e la sua anima sarà dolente. In sostanza, pur dinanzi a una donna dal cuore di pietra, egli non rinuncia a lei e non sceglie la *recreantise*. L'analisi dei rimanti sembra confermare il legame tra la lirica attribuibile a Raimbaut e quella di Conon, ma anche una ripresa da parte di Gace Brulé. Si osservi al riguardo:⁶⁸

⁶⁵ Per il testo, cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 284-90. Da segnalare che Matfre Ermengaut nel citarne quattro versi nel *Perilhos Tractatz d'Amor*, li attribuisce a un Guiraut de Quinenac.

⁶⁶ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 45-6.

⁶⁷ Bova 2023a, spec. p. 121 da cui è tratta la citazione.

⁶⁸ Non si riportano tutti i rimanti ma solo quelli che denunciano il legame tra liriche, per cui la sottolineatura segnala la condivisione di rimanti tra Raimbaut e Conon, il corsivo tra Raimbaut e Gace, il grassetto fra i tre poeti, la doppia sottolineatura tra Conon e Gace, infine la sottolineatura ondulata la prossimità semantica tra rimanti.

PC 392.27	RS 1128	RS 2099
<i>verdura</i> (v. 2)	<u>felonie</u> (v. 8)	<u>felon</u> (v. 2)
<i>natura</i> (v. 6)	<u>vie</u> (v. 11)	<i>verdure</i> (v. 3)
<i>envezadura</i> (v. 8)	<u>prie</u> (v. 15)	<i>envoiseüre</i> (v. 5)
<i>dura</i> (verbo, v. 10)	<u>coraige</u> (v. 19)	<i>dure</i> (verbo, v. 7)
<i>entendensa</i> (v. 11)	<u>sauvaige</u> (v. 22)	<i>nature</i> (v. 9)
cura (v. 13)	<u>vasselaige</u> (v. 25)	cure (v. 11)
<i>dura</i> (aggettivo, v. 14)	<u>homaige</u> (v. 31)	<i>entention</i> (v. 12)
<i>senhoratge</i> (v. 20)	<i>dure</i> (aggettivo, v. 33)	droiture (v. 13)
<i>mezura</i> (v. 16)	cure (v. 35)	<u>prie</u> (v. 35)
<i>omenatge</i> (v. 24)	<u>mesure</u> (v. 38)	<u>vie</u> (v. 45)
<i>salvatge</i> (v. 26)	droiture (v. 39)	
drechura (v. 27)		
<i>coratge</i> (v. 30)		
<i>salvatge</i> (v. 43)		

Risulta evidente il legame fra le tre liriche e soprattutto la piena condivisione di tre parole che rinviano alla durezza, alla cura e al comportamento leale dell'amante. Ne discende allora che Conon, nel prendere le distanze dalla posizione rigorosamente ortodossa di Chrétien, sposa piuttosto quella di Raimbaut d'Aurenga espressa in *Non chant per auzel ni per flor* – cui rinvia il v. 37 «Fruit ne foille ne flor» –, quindi aderisce allo *change*,⁶⁹ tanto più che entrambi i poeti si riferiscono in modo assai rapido al cambiamento dell'oggetto d'amore;⁷⁰ inoltre nel riutilizzare alcuni dei rimanti di *Estat ai com om esperdutz* – che è una delle *chansons de change* di Bernart – Conon vuole dichiarare la propria *recreantise*. Allora, se *Quan lo dous temps comensa* è di Raimbaut de Vaqueiras, è più probabile ammettere anche per ragioni cronologiche che il trovatore si sia rifatto alla lirica di Conon per confutarne la posizione e confermare piuttosto la propria fedeltà alla

⁶⁹ Secondo Bova 2021: 18-9, anche il motivo dell'immagine (vv. 17-18) rinvierebbe per il tramite del riferimento alle statue di Isotta e Brangania nel *Tristan* di Thomas, alla figura di Tristano con cui si identificerebbe Conon, ma che nel *débat Carestia* aveva rappresentato piuttosto il tipo d'amore fatale rifiutato da Chrétien (*D'Amors qui m'a tolu a moi*, vv. 28-29), mentre *Tristan* era il soprannome di Raimbaut d'Aurenga utilizzato da Bernart nella canzone della *lauzeta* (v. 57). D'altra parte Bernart stesso aveva utilizzato tale *senhal* per sé stesso (cf. Spetia 2017: 28 e 71-3, anche per la bibliografia pregressa).

⁷⁰ Si tratta dei vv. 9-10 di *Non chant per auzel ni per flor* (*Ar sui partitz de la peior / C'anc fos vista ni trobada*) e del v. 16 della lirica di Conon (*Me fait d'autre esperer*).

donna amata.⁷¹ Da parte sua Gace Brulé riprende *Quan lo dous temps comensa* e quindi la posizione assunta da Raimbaut de Vaqueiras, per ribadire la propria fedeltà, questa volta ad Amore e attaccare Conon, come risulta dai vv. 17-24:

Comment que joïr en doie,
 Lonc tanz m'a Amours grevé;
 Si ne sai, se Diex me voie,
 Se j'ai plus que nus amé.
 Chascuns jure et se desloie
 Qu'Amours l'on trop mal mené;
 Maiz pour rienz n'en mentiroie,
 Que que m'en ait destiné.

Non solo. Lo schema metrico della lirica di Gace (*coblas doblas* con un *envoi*, 7a'ba'ba'ba'b; MW 698.48), si ripresenta in altri autori oitanici: due in particolare risultano interessanti per ragioni cronologiche in quanto coevi di Conon o di poco successivi.

Il primo è Blondel de Nesle, attivo a partire dal 1175-1180, del quale sappiamo per certo essere stato in rapporti con Conon come attestano gli invii di due sue liriche, che in questa sede svelano retroscena di rilievo. Quanto al primo invio, esso appartiene a *Quant je pluz sui en paour de ma vie* (RS 1227, L 24.19), sebbene trasmesso solo dai mss. T e U.⁷² Blondel, dopo aver rassicurato Amore di averlo servito, sostiene nella III strofa di aver vinto il dolore, benché la sua dama non si sia «recreüe» di tormentarlo ogni giorno per metterlo alla prova, e in chiusura informa il suo confratello Conon che non verrà mai meno all'amore, nonostante il male che gliene possa derivare, da un lato quindi confermando la propria ortodossia, dall'altro spostando il discorso della *recreantise* sulla dama (vv. 85-87):

⁷¹ Con tale ripresa si spiegherebbe pure il mutamento dello schema rimico di Conon da parte di Raimbaut de Vaqueiras, che utilizza versi tutti femminili.

⁷² I due testi si leggono in Blondel de Nesle (Lepage): rispettivamente 269-92 e 331-49. Quanto invece alla lirica che condivide lo stesso schema metrico di Gace Brulé, si tratta di *En tous tans que vente bise* (RS 1618, L 24.10), che si legge alle pp. 169-75. Per RS 1227 cf. *infra* § 11.

Quennes, en Blondel est nee
 L'amour, qui ja ne faudra,
 Tant de mal ne li fera.

L'altro *envoi* si legge invece in *Tant ai en chantant proié* (RS 1095, L 24.23), in cui Blondel pur ipotizzando in apertura di poter cessare di cantare, tuttavia ammette nella stessa I strofa di non poter prendere congedo e quindi non abbandonerà né canto né «s'amisté» (v. 8), e più avanti riconosce di non essersi difeso dai dolori sostenuti (strofa V); perciò Blondel informa l'amico Conon di aver cantato di una donna, e lo invita a eseguire la sua canzonetta per l'amore di lei (vv. 49-51),⁷³ quindi implicitamente a riconoscere l'impossibilità della *recreantise*:

Chançonete, a Quennon di
 Que Blondiaus a de sa dame chanté
 Et si te die pour l'amour de li.

Il secondo poeta è Gontier de Soignies, la cui attività, secondo il suo editore Formisano,⁷⁴ va posta nei primi due decenni del XIII secolo, quando Conon ormai tace perché impegnato nella IV crociata, ma la cui proposta ideologica doveva essere ben presente ai trovieri. Dei tre testi che condividono lo schema metrico con quello della lirica di Gace,⁷⁵ va segnalato in particolare *Lan ke la saison s'agense* (RS 619, L 92.9),⁷⁶ *chanson à refrain*, trasmessa dal solo ms. T, la cui strofa esordiale richiama proprio la V di Conon e l'immagine della semenza i cui frutti saranno colti da altri, come ribadito dal *refrain* (vv. 1-10), sebbene poi Gontier spostando il discorso sui *losengiers* che non hanno cura d'amare e ingannano gli amanti leali, non chiami in causa Amore:

⁷³ Il pronome personale *li* va inteso nel senso dell'amore che Blondel prova per la dama.

⁷⁴ Gontier de Soignies (Formisano): LX-LXI.

⁷⁵ Gli altri due testi *Doleroisement comence* (RS 622, L 93.1) e *Quant li tens torne a verdure* (RS 2115, L 93.6) si leggono in Gontier de Soignies (Formisano): 57-64 e 144-59 rispettivamente. Entrambi sono dotati di un *refrain* fisso – cifra stilistica del troviero –, e mentre nel primo egli parla dell'amore in termini di martirio e tormento e denuncia la perdita della ragione, nel secondo riconosce che l'ira sopportata ne alleggerirebbe i dolori d'amore.

⁷⁶ Gontier de Soignies (Formisano): 140-3.

Lan ke la saisons s'agense,
 Ke voi florir les ramiers,
 Et li dous cans recomence
 D'oisellons par les vergiers,
 Diex ! en si grant penitence
 Ai esté .ii. ans entiers;
 Las! je plantai la semence
 C'uns autres keudra premiers
Cil se travaille sans exploit
Ki ce desert k'autres rechoit.

Va poi osservato che nel testo compaiono due rimanti *penitence*, eco della *penedensa* al v. 9 di *Quan lo dous temps comensa*,⁷⁷ e quindi *astinence* al v. 15 che ricorda la carestia amorosa.

Alla luce di quanto sin qui detto, *Se raige et derverie* si svela come il vero manifesto ideologico di Conon, poiché nel suo canzoniere (con l'apparente eccezione delle prime due liriche)⁷⁸ prevalgono l'ira e la rabbia, da cui discende la presa di distanza da Amore e l'attacco anche virulento nei confronti della donna amata. Non solo, ma poiché la lirica si pone al centro del dialogo a distanza o piuttosto ravvicinato con poeti del Sud e del Nord qui delineato, essa definisce se non l'intero spazio creativo di Conon, certo la sua cifra stilistica più rilevante, e una proposta alternativa all'ideologia cristianiana che poi prevarrà. Infine, proprio il riconoscimento del legame tra la lirica *Quan lo dous temps comensa* e *Quant nois et giaus et froidure* di Gace potrebbe svelare contatto poetico, sinora inedito, tra Gace e Raimbaut de Vaqueiras.⁷⁹

7. LA SCELTA ESPRESSIVA DI CONON (I)

Alla scelta ideologica dirompente, Conon ne affianca una espressiva ben dichiarata, quella del ricorso al *trobar leu* come riconosciuto da Venturi in

⁷⁷ Il termine compare pure in *Dolrousement comence*, v. 5.

⁷⁸ Cf. *infra* §§ 7 e 8.

⁷⁹ Ancora fondamentale per il rapporto tra Gace e la tradizione trobadorica è il saggio di Carrara 1978.

un saggio⁸⁰ da cui emerge il dialogo intertestuale fra trovatori e trovieri, anche alla lunga distanza. La studiosa, rifacendosi a un'osservazione di Frappier⁸¹ circa la somiglianza incipitaria di *Chançon legiere a entendre* di Conon (RS 629, L 50.5: è la I nell'edizione⁸²) e *A penas sai comensar / Un vers que volh far leugier* di Giraut de Borneil (PC 242,11),⁸³ sottolinea la comune preoccupazione di voler comporre una canzone facile e comprensibile da tutti. La ripresa da Giraut è confermata dalla struttura strofica, poiché entrambi i testi tramandano 6 strofe di 7 eptasillabi, cui segue un congedo di 3 versi, che però in Conon diventa uno dei due rarissimi invii riconoscibili nel suo canzoniere. Tuttavia si osservano delle varianti di rilievo: infatti mentre nel testo di Giraut vi sono solo *coblas unissonans* con rime maschili, la lirica di Conon presenta un'alternanza di rime maschili e femminili e il meccanismo di intreccio è assai sofisticato, trattandosi di *coblas retrogradadas capcaudadas*.⁸⁴ Non solo. Altri elementi testuali presenti nella lirica di Conon, sfuggiti sinora alla critica, confermano la ripresa dal trovatore, ma con un significato diverso, addirittura opposto. Così i vv. 1-7 di Conon,

Chançon legiere a entendre
Ferai, car bien m'est mestiers
 Ke chascuns le puist aprendre
Et c'on le chant volentiers;
 Ne par autres messaigiers
 N'iert ja ma dolors mostree
 A la millor ki soit nee,

fanno eco ai vv. 1-7 di Giraut,

A penas sai comenssar
Un vers que vuoill far leugier,
 E si n'ai pensat des hier

⁸⁰ Venturi 1988.

⁸¹ Frappier 1949: 126.

⁸² Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 1-2, e 19 per le note.

⁸³ Giraut de Bornelh (Sharman): 196-9.

⁸⁴ MW 1034, 76; Frank 734. Le osservazioni di tipo metrico si debbono a Cremonesi 1977: 231-2.

Qe'l fezes de tal razo
Que l'entenda tota gens
E que'l fassa leu chantar;
 Qu'ieu'l fac per plan deportar;

mentre i vv. 15-19 di Conon

Tant ai celé mon martire
 Tos jors a tote la gent
 Ke bien le devroie dire
 A ma Dame solement,
 K'Amors ne li dit noient,

risentono dei vv. 29-35 del trovatore:

Ben lo il volria mandar
 Si trovava messatgier,
 Mas s'in fatz autrui parlier,
 Eu tem que m'en ochaizo;
 Car non es esseignamens
 C'om ia fass'autrui parlar
 D'ao que sols vol celar.⁸⁵

ove quindi al desiderio di cantare in modo facile e orecchiabile per il pubblico manifestato da Giraut – certo di non voler trovare altri messaggeri che parlino per suo conto di qualcosa destinato al *celar* –, corrisponde quello di Conon di trasmettere a lei il proprio dolore, visto che Amore non le fa sapere nulla, attraverso la canzone che sarà cantata da tutti per la sua facilità. Emerge quindi in Conon la volontà di rovesciare il *topos* del *celar*, proprio dell'amore cortese, con una connessione canto-dolore assente dal testo trobadorico. Quindi all'*hardement* di Conon che va senz'altro intrapreso (vv. 9 e 14), corrisponde certo lo stesso *ardimens* di Giraut (v. 26), che però la paura gli fa mettere da parte. Entrambi tuttavia concordano sul fatto che non potranno dimenticare ciascuno la propria dama (RS 629: vv. 43-44; PC 242,11: v. 43).

⁸⁵ Si osservi che al *messaigier* di Conon (v. 5) corrisponde *messatgier* in Giraut al v. 30. Le sottolineature sono mie.

Anche in questo caso quindi Conon propone una soluzione eterodossa sottolineata peraltro dall'accusa ad Amore, cosicché egli riporta sul piano della serietà quello che per Giraut era stato solo un *divertissement* dal tono ironico e dalle 'intenzioni comiche',⁸⁶ tanto da aver sostenuto ai vv. 8-14 che egli sarà contento di sentire le proprie canzoni cantate dalle donne che vanno alla fonte. A ciò si aggiunga che l'affermazione di Conon sull'orecchiabilità del proprio testo si scontra con il particolare sistema di incatenamento strofico di complessa realizzazione, e sembra rivelare piuttosto una riflessione (iniziale?) sull'arte compositiva di Conon e una volontà chiara di proporre modalità differenti di interpretazione dell'ethos cortese. D'altra parte questo è l'unico testo di Conon a tramandare un invio insieme a *Bien me deüssse targier* (V), ed i nomi dei destinatari delle due liriche, ossia Noblet e Gilon, rinviano all'entourage di Gace Brulé e a un'epoca tra 1180 e 1185.⁸⁷

La canzone ha avuto un grande successo, come testimoniano due riprese già individuate da Venturi, in cui si osserva addirittura la stessa struttura sintattica (nome, attributo e verbo nell'incipit). La prima è *Chançon legiere a chanter / Et plesant a escouter* (RS 778, L 258.3), che i mss. KNe attribuiscono a Thierry de Soissons, mentre è anonima in V, ma posta nella sezione di Raoul de Soissons. Da tempo si ritiene che la figura di Thierry vada sovrapposta a quella di Raoul, amico di Thibaut de Champagne – come spiega Hardy –, e che il fraintendimento discenda dallo *jeu-parti* *Biau Tierit, je vous veul proier* (RS 1296, L 212.1), in cui un Raoul, probabilmente quello di Soissons, si rivolge a un Thierry che qualche scriba ha ritenuto avere la stessa origine del troviero più rinomato e suo interlocutore nel testo.⁸⁸ Che la lirica di Conon e quella attribuibile a Raoul siano legate tra loro stanno a dimostrarlo non certo gli schemi metrici che sono diffe-

⁸⁶ Così sottolinea l'editrice Sharman: 41, che colloca cronologicamente questo testo nella fase più matura della produzione di Giraut (p. 22).

⁸⁷ Per la lirica V, cf. *infra* § 11. Quanto all'entourage poetico di Gace e alle datazioni si rinvia a Gace Brulé (Petersen Dyggve): 45-53 e 55-62.

⁸⁸ Raoul de Soissons (Hardy): 59-60; la lirica invece si può leggere alle pp. 113-8. Quanto al *jeu-parti*, si rinvia a *Recueil général des jeux-partis français* (Långfors–Jeanroy–Brandin), II: 192-4.

renti,⁸⁹ piuttosto la connessione tra canzone facile a cantarsi e piacevole da ascoltare e il dolore dell'Amante, e ancora una citazione dello stesso Conon al v. 12 «A ma douce dame chiere» della poesia di Raoul, poiché si tratta della ripresa quasi letterale dell'incipit di *Belle douce dame chiere* di Conon (VII).⁹⁰ Lo scarto generazionale tra i due autori è rivelato dal fatto che mentre Conon si preoccupa della ricezione, Raoul piuttosto della produzione oltreché della ricezione. A sua volta Uc de Saint Circ, cui si deve la seconda ripresa, appare più fedele al modello quando principia la sua lirica con un incipit simile *Chanços q'es leus per entendre* (PC 476,8),⁹¹ da porre a confronto con quella di Jaufrè Rudel *Non sap chantar qui so non di* (PC 262,3),⁹² che pure sente più urgente il problema dell'armonia testuale, mentre Uc affronta il problema della chiarezza del dettato poetico in funzione di uno scopo politico, trattandosi di un sirventese contro Ezzelino da Romano.

Ne discende quindi che anche la canzone fondamentale di Conon per esplicitare il suo modo di fare poesia svela richiami ed echi intertestuali fra autori del Nord e del Sud, e che in essa oltre al mancato rispetto del codice della *fin'amor* si coglie la volontà del troviero di ricorrere a una scrittura diretta e facilmente comprensibile, ciò che è stato interpretato come rivendicazione di sincerità.

8. UNA CANZONE CORTESE DI CONON (II)?

Se la lirica I offre nelle strofe IV-VII un contenuto cortese (l'io lirico spera di trovare rispondenza presso la dama, in quanto egli è un perfetto amante, seppure sfortunato, e quindi se mai morirà gioioso nella sofferenza), esso

⁸⁹ Quello della lirica di Raoul prevede infatti 5 *coblas doblas* con schema metrico 7aa-baabbc'c'bbc'.

⁹⁰ Per questo testo, cf. *infra* § 9. La ripresa testuale è segnalata pure da Barbieri 2013: 274-5. Schiassi da parte sua (1999-2000): 413 aggiunge anche altre riprese dalla stessa lirica di Conon per lo più in posizione finale di verso (vv. 12, 13, 19-21 e 24), ciò che arricchisce il dossier relativo al dialogo intertestuale.

⁹¹ Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave): 87-9, e 198-9 per le note.

⁹² Jaufrè Rudel (Chiarini): 56-65.

sembrerebbe affermarsi nella canzone *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303, L 50.10),⁹³ dalla struttura metrico-strofica assai complessa con 5 *coblas redondas capcaudadas* e schema metrico-rimico 10abbccddc (MW 1505.1) tanto che è l'unico esempio attestato, per cui la mutazione circolare interessa le ultime tre rime di ogni strofa che si ripresentano invertite in quella successiva, mentre le altre cambiano di strofa in strofa e la prima è *estrampa*. La canzone è intessuta di riferimenti al canto (v. 1: «Si voiremant con cele don je chant»; v. 10: «Tant con celi de cui j'ai tant chanté»; v. 25: «Hé! Las, dolanz, je ne sai tant chanter») e al dire (vv. 28-29: «Ke je li os dire les mals que trai / Ne devant li n'en os parler ne sai»; vv. 30-31: «Et tant ke je sui aillors devant autrui / Lors i parol [...]; v. 33: «Encor devis comment je li dirai»), per cui sebbene il poeta abbia già cantato di lei, ora dichiara di non saperlo più fare e nemmeno di parlarle. Eppure questa lirica è quella in cui Conon sul raffinato tessuto formale disegna immagini evocative ed originali, che contraddicono questa sua particolare forma di afasia: infatti alla metafora del malato che desidera la salute (vv. 7-8), aggiunge quella di colui che sapeva un tempo insegnare il gioco (e quindi era maestro), ma ora non più, e quando lo fa purtroppo è sconfitto dallo scacco matto (vv. 19-24), e ancora quella del campione che non sa più tirare di spada (vv. 37-40). Tuttavia, mentre la prima è topica nella lirica cortese, le altre due si segnalano per la loro originalità nella successione, pur rinviando al mondo cortese ove erano consueti il gioco degli scacchi e l'uso della spada.

Si profila allora il sospetto che Conon, a dispetto di quanto proclami all'inizio con il ricorso all'avverbio *voiremant*, stia prendendo in giro il modo cortese di scrivere, e la metafora finale sembra confermarlo. Ora, proprio le due ultime comparazioni del testo sono state analizzate e possono dirci qualcosa di più sulla scrittura di Conon. Quella con il gioco degli scacchi è stata oggetto di studi specifici, in particolare di Kamin che, prendendo spunto dall'articolo di Blakeslee riservato alla lirica trobadorica,⁹⁴ ha effettuato un confronto stimolante relativamente all'uso della metafora del gioco degli scacchi nelle due varietà della lirica galloromanza. Tale attività,

⁹³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 3-4, e 19-20 per le note.

⁹⁴ Kamin 2019, anche per la bibliografia pregressa; e Blakeslee 1985.

piuttosto che essere un passatempo gradevole, se paragonata alla vicenda amorosa si rivela disperante, perché l'Amante è l'eterno perdente non incoraggiato a perseverare in un amore senza successo. Tuttavia al Nord la metafora viene utilizzata da alcuni trovieri a rappresentare un rapporto conflittuale secondo un approccio astratto e intellettualizzato per cui l'Amante si trova rinchiuso nella condizione dello scacco matto; invece al Sud essa si carica innanzitutto di un sottinteso erotico, per poi fare dello sfortunato *jogador* l'Amante che vedendo l'oggetto del suo desiderio e non potendo raggiungerlo, è deluso nelle sue aspettative e pure continua nella sua follia. Ora, il sottinteso erotico appartiene precocemente all'attività del gioco: su tutti va ricordato quanto detto in modo beffardo e divertito da Guglielmo IX in *Ben vueill que sapchon li pluꝑor* (PC 183, 2: vv. 42-62) a proposito del gioco dei dadi.⁹⁵

Pur condividendo l'osservazione di Kamin sulla prossimità del passo di Conon con quello di Aimeric de Peguilhan, *Atressi m pren com fai al jogador* (PC 10,12: vv. 1-8)⁹⁶ per la presenza di un riferimento all'abilità del maestro o del campione nelle due liriche, e pur osservando certo la connessione con la follia ricordata da Conon al v. 12, tuttavia mi pare che il significato erotico, escluso da Kamin, debba essere invece ammesso anche in questo caso, perché esso va collegato alla metafora finale, oggetto di analisi di Akehurst. Infatti nello studio semiotico applicato alla lirica medievale, egli ha riscontrato l'uso delle stesse parole di Conon nei vv. 31-36 del *gap* di Marcabruno *D'aiso laus Deu* (PC 293.16):⁹⁷

D'estonc breto
E de basto
No sap hom plus, ni d'escremir
Qu'ieu fier autrui
Em gart de lui
E no's sap del mieu colp cubrir,

⁹⁵ Guglielmo IX (Pasero): 157-86. Si osservi che al v. 36 Guglielmo si vanta di essere «maistre certa» del gioco dei dadi. Ma il gioco dei dadi è usato metaforicamente pure in *Estornel, cueill ta volada* (PC 293.25: vv. 27-30) di Marcabruno, utilizzata da Conon altrove, cf. § 9. Per la lirica del gascone, cf. Marcabruno (Gaunt-Harvey-Paterson): 343-54.

⁹⁶ Aimeric de Peguilhan (Shepard-Chambers): 89-93.

⁹⁷ Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson): 209-24.

con cui il trovatore alludendo con «basto» al membro virile, voleva dire che mentre riusciva ad avere rapporti sessuali con le mogli di altri, impediva che altri giacessero con la propria. Conon invece sta dichiarando la propria incapacità sessuale a confronto del ruolo dominante assunto dalla dama.⁹⁸ A sostegno del legame tra il *gap* e la lirica II credo possa essere anche aggiunto il fatto che nel testo marcabruniano si riconoscono ben tre similitudini come nel testo di Conon, la prima quando il poeta dichiara di mangiare il pane del “minchione”, mentre il proprio diventa raffermo; la seconda relativa alla scherma; la terza infine fornita dal senso osceno relativo alla caccia, per cui il poeta fa squittire i due cagnetti, ma poi lancia avanti il terzo segugio baldo e teso alla preda.⁹⁹

Se – come sembra – l’interpretazione erotica coglie nel segno, allora anche questa lirica di Conon andrà depennata da quelle ‘cortesi’ (le prime due, secondo la *vulgata*), e invece si pone a conferma del sistema eterodosso inaugurato da Conon, fortemente segnato dall’esperienza trobadorica alto-nobiliare, seppure non esclusivamente. Una spia rivelatrice in tal senso è quanto detto dal poeta proprio al v. 12 «Que je doi faire et outrage et folor», parole chiave del lessico di Conon: con esse egli richiama il suo modo oltraggioso e folle di scrivere e soprattutto di amare, per cui anche poveri cavalieri possono elevarsi grazie a un cuore nobile, ma tale affermazione non può adattarsi a un uomo di elevato rango sociale, quale egli era. In questa lirica sarebbe possibile per Hoepffner¹⁰⁰ cogliere un influsso di *Quan la novela flors par el vergan* di Bertran de Born (PC 80.34) – dallo schema metrico simile, ma non identico –,¹⁰¹ per la somiglianza di alcune rime (-*ant* e -*ont*, rispettivamente al v. 1 e ai vv. 2-3 di Conon; e -*an* in prima e terza posizione e -*on* in settima e ottava posizione di ciascuna strofa di Bertran, che ricorre alle *coblas unissonans*), e per la ripresa del gioco di parole *aus, voler, volon, aus* (vv. 6-8 di Bertran) cui corrisponderebbero le parole

⁹⁸ Akehurst 1983. A conferma del significato erotico veicolato dalla lirica, egli sottolinea la ripetizione di *con* (vv. 1, 7, 10, 21, 37) col valore apparente di ‘come’, ma in realtà portatore di ben altro significato osceno.

⁹⁹ Si veda in particolare la traduzione di Roncaglia 1951.

¹⁰⁰ Hoepffner 1946: 20-1.

¹⁰¹ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 281-91. Lo schema prevede infatti 7 *unissonans* con schema 10ababccdd.

desir (verbo e sostantivo) / *desirre* e *os* da *oser* nella lirica francese (rispettivamente vv. 5-8, e 27-29 e 36). L'ipotesi è plausibile alla luce della grande influenza di Bertran su Conon e dello stretto rapporto che li legò per un certo tempo, anche se Formisano non la ritiene particolarmente salda alla luce di altri riscontri.¹⁰² Nel caso, si dovrà tenere conto come *terminus post quem* della datazione della poesia di Bertran, tra 1183 e 1186 per Hoepffner, Formisano e gli ultimi editori, mentre per Gouiran la forbice temporale dovrebbe stringersi tra il 1185 e il 1186, ancor meglio ridursi alla primavera del 1186.¹⁰³

9. DUE LIRICHE OLTRAGGIOSE, E DUE CASI DI VARIANTE D'AUTORE (VIII-VII)?

L'influsso di Bertran de Born connota diverse liriche di Conon, come rilevato per primo da Hoepffner,¹⁰⁴ a conferma per certi aspetti di una vicinanza di idee, ma anche del rapporto personale che si dovette instaurare tra i due poeti. Secondo gli ultimi editori del trovatore, l'incontro tra i due sarebbe avvenuto ad Argentan in Normandia nel 1182, quando Bertran era presente alla corte plenaria indetta da Enrico II per accogliere sua figlia Matilda e il marito di lei Enrico il Leone, già duca di Sassonia. L'incontro è possibile, tenuto conto che Bertran durante quel viaggio si mostrò particolarmente interessato alla produzione oitanica di cui dovette venire a conoscenza, come dimostrano in particolare due sue liriche *Pois Ventedorns e Comborns ab Segur* (PC 80,33: v. 9) e *Ges de disnar no fora oi mais matis* (PC 80,19: vv. 21-24), ove si possono cogliere riferimenti allo *Chevalier de la Charrete* di Chrétien de Troyes, e nella seconda anche all'*Ille et Galeron* di Gautier d'Arras. In particolare, l'opera di Chrétien era verosimilmente in costruzione e le allusioni di Bertran danno la misura della sua curiosità per la scrittura romanzesca di un autore, che si era fatto però conoscere anche nel campo della lirica.¹⁰⁵

¹⁰² Formisano 1993: 148.

¹⁰³ Bertran de Born (Gouiran), vol. II: 407-29.

¹⁰⁴ Hoepffner 1946.

¹⁰⁵ I due testi si possono leggere in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein):

Ora, proprio due testi composti da Bertran in lode di Matilde di Sassonia nell'inverno 1182-1183, ossia l'appena menzionata *Ges de disnar no fora oi mais matis* e *Casutz sui de mal en pena* (PC 80.9)¹⁰⁶ in occasione della corte di Argentan, mostrano di essere stati utilizzati da Conon. Tuttavia se si posticipa la data di nascita del troviero al 1165-1170, si deve ammettere che quelle date (1182-1183) rappresentano solo un *terminus post quem* per l'influsso esercitato su Conon, poiché allora Conon era ancora troppo giovane. In particolare, Hoepffner osservò come lo schema metrico di *Ges de disnar non fora oimais matis*, da segnalare per la sua rarità 10a7b10a7b10c'7b10c'7b,¹⁰⁷ si ritrovasse nella lirica di Conon *Tant ai amé c'or me convient hair* (VIII: RS 1420, 895, L 50.11; MW 1124.2),¹⁰⁸ con cui condivide pure parte delle rime (in Bertran a = -is; b = -au; c = -ana; in Conon invece: a = -ir, -er, -aus, -is; b = -er, -ir, -is, -aus; c = -aine, -ine), cui va aggiunto anche un rimante (*certana* al v. 13 di PC 80,19, e *certaine* al v. 7 in PC 1420), sebbene poi il testo occitanico preveda 5 *coblas unissonans* e una *tornada*, quello di Conon invece tre o quattro *coblas retrogradadas cap-caudadas*.

La critica si è divisa sull'autenticità della IV strofa della lirica di Conon, attestata solo dal canzoniere C secondo una successione strofica propria a questo testimone, ciò che mette a repentaglio la sofisticata costruzione trasmessa da MT. Accolta dall'editore, la strofa viene ritenuta genuina da Schiassi sulla base di due considerazioni,¹⁰⁹ ossia che il copista di M ha lasciato uno spazio per una successiva integrazione, e che tra III e IV strofa si riconosce il rispetto dello schema rimico e dell'andamento concettuale: infatti nella III sono presentate le accuse mosse al poeta dai *losengiers*, nella IV Conon si difende e poi passa all'attacco screditando a sua volta i propri nemici con le accuse di falsità e slealtà, ciò che giustificerebbe la ripresa di due versi della III strofa (v. 18 «Ki dient ke j'ai mespris» e v. 27 «Et cil ki dient ke i ai mespris», quindi v. 20 «Mais mout a boin droit le fis» e v.

176-84, e 168-73 rispettivamente. Per la questione e la bibliografia pregressa, cf. Spetia 2012: 42-62. D'altra parte anche un trovatore contemporaneo a Bertran, ossia Arnaut Daniel ha tratto ispirazione dai romanzi dello champenois, come osserva l'editore di Arnaut Daniel (Perugi), II: 781-3.

¹⁰⁶ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 160-7.

¹⁰⁷ Frank 353.8: è l'unico esempio con alternanza di decasillabi ed eptasillabi.

¹⁰⁸ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 13-4, e 29-30 per le note.

¹⁰⁹ Schiassi 1999-2000: 402-7.

25 «A moult boen droit en fix ceu ke j'en fix»). Inoltre, l'analisi della *varia lectio* induce Schiassi a parlare dell'esistenza di più di un archetipo alla base della tradizione, ciò che potrebbe anche aprire le porte a possibili varianti d'autore. Tuttavia, come osservato da Bova che si pronuncia per l'inautenticità della IV strofa, si deve procedere nell'edizione a vari emendamenti per consentire il recupero della struttura di *coblas retrogradadas*, altrimenti in parte compromesso.¹¹⁰

La questione resta aperta. Tuttavia va osservato la circolarità espressiva delle prime due strofe che presentano *baïr* come primo e ultimo rimanente (vv. 1 e 16): tale circolarità del discorso potrebbe aver indotto il copista di C o il suo modello a uno spostamento della II strofa in ultima posizione, con ciò compromettendo la *retrogradatio*. D'altra parte il contenuto della IV strofa potrebbe proprio rinviare a Conon: non mi pare infatti che si sia osservato sinora come egli nel rivendicare quanto fatto – ossia denunciare il tradimento della dama – e quindi nel difendersi non dai *losengiers* tradizionali, ma da chi ha criticato il suo comportamento ritenuto sleale, ricorra a un'espressione «Se Deus me doinst boens chevals!» (v. 26) che rinvia senza ombra di dubbio a quel Guglielmo IX, maestro di sfrontatezza nel concepire un'intera lirica sul paragone tra cavalli e donne in *Companho farai un vers [qu'er] covinen* (PC 183,3), per cui mentre il padre nobile della lirica trobadorica confessa di non saper scegliere tra due cavalli/donne,¹¹¹ lo sfrontato Conon dinanzi al tradimento della «fause Chaperlaine» (v.16)¹¹² rimpiange il fatto di non avere buoni cavalli!¹¹³

¹¹⁰ Conon de Béthune (Bova): 134-5.

¹¹¹ Guglielmo IX (Pasero): 5-35.

¹¹² Mentre Schiassi 1999-2000: 404, nota al v. 15, ripropone quanto supposto da Petersen Dyggve 1934:65, secondo cui potrebbe trattarsi di un'allusione a un *fabliau* perduto; Barbieri 2013: 294, n. 71, pensa possa essere un *sobriquet* attribuito a Marie de Champagne, che si impegnò molto nell'affermazione al Nord della Francia della poesia trobadorica, e fece parte insieme ad altre dame del *jury* d'amore evocato da Andrea Capellano nel *De Amore* scritto probabilmente tra 1181 e 1185. Quest'ultima affermazione non può essere accolta, in assenza di riscontri obiettivi circa le cosiddette 'corti d'amore'; d'altra parte Dronke 1994 ha legittimamente collocato la scrittura del *De Amore* al primo trentennio del Duecento, e comunque entro il 1238, quando viene menzionato per la prima volta da Albertano da Brescia, e soprattutto a Parigi in ragione della presenza di una copia del trattato nell'archivio regio e della condanna subita nel 1277. Per tutto ciò e i vari paradigmi interpretativi del *De Amore*, cf. Spetia 2022.

¹¹³ Da rilevare che l'identificazione dei cavalli con le donne si ritrova in un *débat* del

Anche la lirica VII, *Belle doce Dame chiere* (RS 1325, 1131, 1137, L 50.3)¹¹⁴ presenta un'eguale sfrontatezza, oltre ad essere debitrice anch'essa di *Casutz sui de mal en pena* di Bertran de Born quanto allo schema metrico 7a'7a'3b7b7a'7a'3b7b7a'7a'3b7a', e alla similarità di alcune rime, ossia in Bertran a: -ena, -ia, b: -ais, -os, mentre in Conon a: -ere, -ie, b: -is, -ous. Che si tratti di una ripresa da parte del troviero, è suggerito dal fatto che tale schema metrico sia rappresentato solo qui nella tradizione oitanica, sebbene i versicoli b oscillino fra 3 e 4 sillabe. Ancora una volta tuttavia diversa è la consistenza strofica: mentre in Bertran vi sono 5 *doblas* e una *tornada*, il testo di Conon presenta appena 2 *singulars*.¹¹⁵

In realtà la testimonianza dei canzonieri è significativamente divergente: così, mentre MT e O offrono due sole strofe – ma le versioni sono differenti –, il canzoniere U ne tramanda ben 4, di cui solo le ultime due sono *singulars*, mentre le prime sono *doblas*, ciò che pone una seria ipoteca sulla bontà della sua lezione, anche perché in esse si colgono evidenti riprese di versi autentici o ripetizioni insistenti in sede di fine verso, pratica quest'ultima che non si ritrova altrove in Conon (vv. 1-2 «Talent ai que je vos die / De mes maus une partie» sembra una riscrittura dei primi 2 vv. della versione O; v. 5 «Mais ma chiere dolce amie» rinvia all'incipit di RS 1325 e al primo verso della III strofa proprio di U; nella stessa strofa la ripetizione dei rimanti *die* ai vv. 1 e 10, e *mie* ai vv. 13, 18 e 24). Data la complessa situazione testuale, si riportano di seguito le tre versioni, escludendo le prime due strofe di U:

XIII secolo, con la stessa struttura ritmica della canzone di Guglielmo IX, tra Jean de la Tournelle e un altro Jean (de Grieviler o Bretel?), ma ognuno ha il proprio cavallo, cioè la propria donna. Per ultimo, cf. Bec 2010: 149-52, che non menziona però il caso di Conon.

¹¹⁴ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 11-2 e 27-9 per le note. Si osservi che l'editore pubblica la I strofa di MT seguita dalla II strofa della versione O (cf. *infra*), praticando l'ibridazione già ricordata, ciò che determina una certa difficoltà a individuare correttamente la tradizione manoscritta, nonostante le indicazioni nelle note. Bene ha fatto quindi Bova nella sua edizione del troviero (pp. 153-81) a stampare separatamente le tre versioni del testo su indicazione di Schiassi (1999-2000): 415.

¹¹⁵ MW 394.1; Frank 132.2; da sottolineare che nella tradizione trobadorica si riscontrano solo cinque esempi di tale schema.

RS 1325 (MT)	RS 1131 (O)	RS 1137 (U)
I	I	III
Belle doce dame chiere, Vostre grans beauté entiere M'a si sospri Ke, se iere em Paradis S'en reverroië arriere, Par convent ke ma proiere M'eüst la mis Ke fuisse vostre amis, N'a moi ne fuissies fiere, Car ainc ens nule manière Ne forfis Ke fuissies ma guerriere.	Ne lairai que je ne die De mes maux une partie Com iroux Dahaz ait cuers covoitoux Fause, plus vaire que pie Qui m'envoia en Sulie. Ja por vos N'avrai mais les eulz ploroux Fox est qui en vos se fie Que vos estes l'abeïe Au souffraitous Si ne vos aimerai mie.	Bele doce dame chiere Vostre granz beltez entiere M'a si sospri Se j'estoie en Paradis Si vendroie je arriere Par covent que ma proiere M'eüst la mis Que je fusse vostre amis, Ne vers moi ne fussiez fiere C'onques en nule manière Ne forfis Por coi fussiez ma guerriere.
II	II	IV
Por une k'en ai haïe Ai dit as autres folie, Come irous Mal ait vos cuers covoitous Ki m'envoia en Surie ! Fause, plus vaire que pie ! Ne mais por vous N'averai mes iex ploroux. Fox est qui en vos se fie, Que vos estes l'abeïe As souffraitous Si ne vous nomerai mie.	He bele tres douce amie Qi semblez rose espannie, Aiez merci De vostre leal ami Qui de si fin cuer vos prie Que s'il a troite florie Au Vanredi N'a pas le bec si jauni Que de vos ait grant envie. S'aimme mieuz, que [que nuns die Oisel rostiï Que la vostre compaignie	_____ _____ _____ _____ Per tot l'or de Saint Denise N'istroie de son servise, Ainz faz savoir Qu'ancor la cuiz veoir Tote nue en sa chemise Si k'entre ses .ii. bras gise A mon voloir, S'iert del tot a ma devise.

Come si può osservare la versione offerta da MT presenta due strofi in contrapposizione tra di loro quanto al contenuto, mentre la I strofa di O riprende la II di MT con una variazione nei primi due versi, infine in U la III strofa corrisponde alla I di MT, mentre la II è propria a questa versione.

Secondo la più recente interpretazione fornita da Meneghetti,¹¹⁶ la I strofa di MT si fonda sul concetto di *integritas*, su quello di *varietas* invece la II, e quindi i movimenti reali o metaforici dell'io lirico risultano antite-

¹¹⁶ Meneghetti 2003.

tici, per cui all'allontanamento volontario dal Paradiso per poter ancora rimirare da vicino la dama amata, segue e si contrappone quello obbligato da lei, che ha spinto Conon addirittura verso pericolose terre d'Oltremare; quindi se dapprima egli sembra negare lo *change* – motivo assai frequente nel canzoniere di Conon –, poi nella II strofa giungerebbe a confondere la *bona* con la *mala domna*, che risultano quindi essere la stessa persona, a differenza di quanto sostenuto da Scheler.¹¹⁷ La studiosa poi aggiunge un'osservazione rilevante, ossia che tra il modello di Bertran e il testo derivato di Conon si riscontrano ben tre rimanti dal significato equivoco, i quali nel creare un effetto gustosamente parodico, non solo confermano ulteriormente la ripresa, ma garantiscono anche la bontà della versione di O che attesta proprio uno dei rimanti. Si tratta di *dia*, ossia 'giorno' (vv. 45 e 62), che diventa nella lirica oitanica *die*, cioè 'dica' (vv. 1 e 23 di O); quindi di *mie*, 'mica' attestato nel verso finale della II strofa di MT (I di O) che discende dal *mia* possessivo occitanico (v. 53); tuttavia la ripresa equivoca più rilevante è *pie*, poiché mentre il *pia* di Bertran allude alle qualità della donna ed è inserita nel v. 21 «E la doussa cara pia», che rinvia all'incipit di Conon, il *pie* di Conon è invece la gazza, la cui mutevolezza connota in senso peggiorativo la dama, e si svela essere una ripresa della «flor pic-vairada», donna infedele di cui parla Marcabruno al v. 68 di *Estornel, cueill ta volada*, già ricordato.¹¹⁸ Che questo testo sia all'origine del significato equivoco è confermato dal fatto che nella stessa strofa il guascone inserisce un accenno oscuro a un «abat / Saint Privat» (vv. 72-73), accenno che già Roncaglia aveva suggerito di collegare all'«Abeïe / As Soffraitous» di Conon.¹¹⁹ Il senso però appare chiaro: infatti secondo Barbieri¹²⁰ mentre l'*abat* indicherebbe l'organo sessuale maschile che avrebbe tratto soddi-

¹¹⁷ *Trouvères belges* (Scheler): 272. Per lo studioso si sarebbe trattato della contessa di Champagne, mentre la canzone offensiva cui farebbe riferimento al v. 1 della II strofa di MT, sarebbe *L'autrier avint en cel autre país* (per cui cf. *infra* § 12).

¹¹⁸ Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson): 343-54.

¹¹⁹ Roncaglia 1958: 49. L'osservazione del filologo modenese è accolta in *Los trovadores* (De Riquer) 1983, I: 214-5, vv. 71-73. A conferma di un'influenza di questo testo su Conon, va aggiunto che in esso si ritrovano il riferimento al gioco dei dadi (vv. 27-29) e la forma *mat* (v. 76), elementi questi con chiara valenza erotica, in particolare di nuovo con un richiamo alla lirica guglielmina già menzionata. Su *soffraitous*, cf. pure *infra* § 12.

¹²⁰ Barbieri 2013: 274.

sfazione dalla *panzada*, ossia la prostituta, donna dai mille amanti; l'*abeie* sarebbe forse una ripresa ironica della litania alla Vergine *refugium peccatorum*. Il debito contratto da Conon verso Marcabruno è provato ulteriormente dal legame formale tra le due espressioni;¹²¹ inoltre nel testo di Marcabruno (vv. 56-66) si osserva un'insistenza sull'idea di prostituzione – richiamata anche nel testo oitanico – e il v. 26 occitanico «Va, ben es fol qui s'i fia» sarebbe ripreso da Conon in «Fox est qui en vos se fie». Ne deriva allora che Conon, dopo aver esaltato la dama e il servizio amoroso, la apostrofa violentemente rinnegando quanto detto prima e facendo di lei una puttana, caricando quindi di ulteriore connotazione negativa il messaggio marcabruniano con la sottolineatura parodica che oscilla tra sesso e religione.

Quanto alla versione di O, dal contenuto decisamente offensivo nei confronti della dama e che recupera nella II strofa l'incipit di RS 1325 sia pure con varianti, essa è stata valorizzata da Schiassi, la quale ha individuato oltre a *die* – di cui si è detto –, anche il rimante *compagnie* che farebbe eco a *compagnia* del testo di Bertran (v. 34); ma soprattutto i vv. 18-21 sarebbero da connettere con i vv. 10-12 «Faich ai longa carantena / Mas oimais / Sui al digous de la Cena» di *Casutz sui de mal en pena*, per cui la digressione gastronomica varrebbe come opposizione alla metafora della *carantena* e della *cena*.¹²² Le due acute osservazioni di Schiassi sono state però criticate da Bova,¹²³ che ha osservato come la rima in *-ie* e i rimanti connessi siano molto comuni nella tradizione oitanica, sia lirica che narrativa; invece la metafora culinaria andrebbe riconnessa a due testi di Colin Muset, attivo tra gli anni 1240-1270, riconducibili alla *poésie jongleresque* e quindi alla esaltazione del *mener bonne vie*. Infatti in *En ceste note dirai* (RS 74, L 44.3), Colin dice (vv. 37-46):¹²⁴

¹²¹ Se in effetti nei due testi si riscontra lo stesso uso dell'*enjambement*, non si può concordare con Barbieri circa il rapporto semantico tra *Privat* e *Souffraitous*, poiché *Privat* in occitanico ha il senso di 'intimo' < PRIVATUS e non quello di 'escluso, sprovvisto, non munito' come vuole lo studioso, mentre *Souffraitous* < SUFFRINGERE significa 'indigente, povero' o piuttosto 'miserabile' (cf. al riguardo Levy, VI, 562-4; TL IX, 731-3).

¹²² Schiassi 1999-2000: 408-13.

¹²³ Conon de Béthune (Bova): 156-8.

¹²⁴ Colin Muset (Chiamenti): rispettivamente 48-51 e 115-8 per le note; e 80-5 e

Ma bele douce amie
 La rose est espanie;
 Desouz l'ente florie
 La vostre compaignie
 Mi fet mult grant aïe.
 Vos serez bien servie
 De crasse oe rostie
 Et bevrons vin sus lie,
 Si merrons bone vie,
 Bele tres douce amie;

mentre in *Quant li malos brut* (RS 2079, L 44.11) Colin sostiene (vv. 62-66):

Et se j'ai trute flories,
 Gastiaus et poilles rosties,
 Bien i vodroie m'amie
 Qui samble rose espanie
 Por faire une raverdie.¹²⁵

La connessione con Colin Muset era stata già denunciata da Schiassi tanto da chiedersi se l'autore della II strofa di O non potesse essere proprio lui, oppure se Colin non si fosse rifatto ad essa.¹²⁶ Conclude allora Bova che il testo di O è un rimaneggiamento compiuto da un estimatore di entrambi i poeti, Conon e Colin, per cui egli avrebbe ripreso la strofa di Conon procedendo alla mutazione dell'incipit e vi avrebbe poi aggiunto una seconda strofa ricalcata sulle parole di Colin.

Tale ricostruzione, oltre ad essere poco economica, si scontra con alcuni elementi obiettivi. Innanzitutto, delle liriche di Colin RS 2079 è attestata nel solo canzoniere U, mentre RS 74 è trasmessa dai mss. KNX; tuttavia i testimoni non forniscono l'attribuzione, nonostante che al v. 47 di RS 2079 Colin menzioni sé stesso come autore. Inoltre, se il rimaneggiamento di O discendesse da una conoscenza della produzione poetica

136-9 per le note. Da notare che il primo testo è un *lai-descort*, per cui ogni *cobla* ha una melodia e una struttura a sé stanti. Il dato non è irrilevante ai fini della connessione con la lirica di Conon.

¹²⁵ Sulla questione *raverdie*, si rinvia a Spetia 2020: 122-8.

¹²⁶ Schiassi 1999-2000: 411-2, n. 29.

di Colin, stupisce che nessuna di queste sue due liriche vi sia accolta. Non solo, ma forse l'obiezione più rilevante risiede nel fatto che i vv. 10-12 della lirica di Bertran de Born denunciano apertamente la ripresa del tema della quaresima d'amore (riconducibile alla 'carestia'), sebbene il trovatore spinga decisamente più in avanti la metafora, perché la quaresima è quasi conclusa, essendo giunti al giovedì che precede il Venerdì santo, giorno della morte di Gesù, per cui solo un bacio potrà salvare il poeta. A ciò si aggiunga che *carantena* risulta in rima con *Elena* (v. 9), il cui nome rinvia a Troia, quindi a Troyes, di dove era originario quel Chrétien che aveva dato via al *débat*. Un tale riferimento non poteva sfuggire a Conon, che già si era espresso contro la 'carestia' cristiana, e forse si è sentito chiamato in causa dal riferimento a Elena e a quella Troia dal valore equivoco, che altrove Bertran de Born usa proprio in relazione al suo amico oitanico.¹²⁷ Conon quindi, se a lui si può attribuire anche la versione di O – come credo –, avrebbe a sua volta irriso la 'carestia' di Chrétien, e prendendo spunto dall'ironia bertrandiana avrebbe addirittura posto al Venerdì santo, ossia nel giorno canonico del digiuno, la rivendicazione di un lauto pranzo a base di trota farcita, confermando poi di preferire un uccello arrostito all'amore della dama, con una denigrazione mirabolante della *fin'amor*. Appare allora poco probabile, se non irrealistico, che un rimaneggiatore successivo possa aver colto i raffinati sottintesi della lirica bertrandiana, peraltro in un'epoca storica, ossia almeno verso il tardo XIII secolo – cui risalgono sia il ms. O sia l'attività di Colin –, quando le connessioni con la lirica provenzale si stavano indebolendo. Infine, non c'è da stupirsi che Colin possa aver imitato Conon, e ancor di più proprio questo testo, tenuto conto di quanto emerge dall'analisi della III lirica e dell'eco delle parole di Conon presso François Villon, come pure della segnalazione di Payen,¹²⁸ che ha riconosciuto nel verso iniziale della VI strofa dei *Congés* di Adam de la Halle «Bele, tres douce amie chiere»¹²⁹ la citazione dell'incipit della lirica VII di Conon, benché la situazione prospettata sia differente: infatti mentre l'esilio di Adam è obbligato nella speranza di ritrovare

¹²⁷ Per la questione, cf. *infra* § 11.

¹²⁸ Payen 1974: 254-5. Per la lirica III, cf. *infra* § 10.

¹²⁹ Adam de la Halle (Badel): 404-11.

la dama nella gioia, Conon è invece allontanato dalla dama. Ne discende che la scrittura di Conon deve aver avuto un discreto successo anche molti anni dopo la sua uscita di scena, forse proprio per la novità poetica della sua eterodossia.

Quanto infine alla redazione di U, che rivela invece la volontà dell'io lirico di continuare il servizio amoroso, appare – questa sí – opera di un rimaneggiatore che ha integrato le prime due strofe, compromettendo la struttura metrica di *coblas singulares* e fornendo quanto al contenuto un centone di luoghi comuni, tratti pure dalle strofe che seguono. Meritano quindi attenzione solo la III strofa che è identica alla I della versione MT; e la IV lacunosa, poiché quanto si è conservato induce a ritenere che possa appartenere a Conon. Innanzitutto Schiassi riconduce la *seignorie* del v. 12 ai vv. 45-46 di PC 80.9 di Bertran « Q'en lieis es la seignoria / De pretz e de cortesia ». ¹³⁰ Inoltre il riferimento al v. 5 a « l'or de Saint Denise », sinora sfuggito, richiama da vicino il verso incipitario della lirica IX di Conon *L'autrier un jor après la Saint Denise*. ¹³¹ Tale espressione pare proverbiale, benché non ce ne sia traccia nella raccolta del Morawski. ¹³² Essa tuttavia potrebbe essere propria all'autore in relazione alla straordinaria ricchezza dell'abbazia reale di Saint Denis definitasi grazie all'operato del cluniacense Suger (1080/1081-1151), tanto da divenire il prototipo delle cattedrali gotiche in cui trovarono applicazione la filosofia neoplatonica e la metafisica della luce. Peraltro l'abbazia fu il luogo della seconda incoronazione di Filippo Augusto e della moglie Isabella di Hainaut, ¹³³ determinando ciò la sottrazione alla cattedrale di Reims del primato che le era appartenuto per secoli, quello del *sacre du roi*. Allora il riferimento iperbolico di Conon potrebbe avere un valore polemico nei confronti della monarchia francese. È quindi assai improbabile che un rimaneggiatore, forse ignaro dell'attribuzione della lirica IX a Conon, abbia proprio pensato di inserire come rimante la citazione dell'abbazia. Non solo, ma i vv. 4-6 della III strofa di U parlano di un amore concretamente realizzato dall'io lirico tra le braccia

¹³⁰ Schiassi 1999-2000: 412.

¹³¹ Per tale testo, cf. *infra* § 12.

¹³² *Proverbes français* (Morawski).

¹³³ Si vedano almeno Speer 2001; e Gaborit–Chopin 2001.

della dama amata, con un riferimento alla *chemise* ricordata nella *chanson de change* *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (vv. 33-36), per sottolineare la bontà della *recreantise* e il successivo cambio di dama. Anche in tal caso appare poco probabile che l'aggiunta di questi versi, dalla indubbia densità semantica per le evidenti allusioni che veicolano, possano essere opera di un rimaneggiatore, mentre risulta tutto più coerente se si ammette che anche questa strofa, oggi lacunosa, appartenga alla mano di Conon.

Se quanto sin qui detto è ammissibile, ne discende che disporremmo di tre testi, ciascuno composto da 2 *coblas singulares*, con la versione di U che costituisce il polo positivo, quella di O esattamente il contrario; infine la versione MT risulterebbe dalla riduzione delle due versioni precedenti e dall'assemblaggio delle due strofe rimaste, ciò che è stato possibile grazie alla particolare struttura metrica adottata. Dinanzi alla complessa e intricata trasmissione manoscritta di questa lirica, gli studiosi avevano già avanzato l'ipotesi che le due strofe di MT appartenessero a due testi differenti. In particolare, Jeanroy aveva sostenuto che mentre la II strofa di O non potesse essere ascritta a Conon, piuttosto la I occupasse la stessa posizione nella lirica originale, mentre escludeva la bontà della redazione di U per ragioni metriche e contenutistiche.¹³⁴ Anche l'editore Wallensköld ritenne le due strofe di MT appartenenti alle due categorie diverse in cui dividere le canzoni d'amore di Conon tra attestati di fedeltà e accuse di tradimento, per cui l'una appariva l'imitazione dell'altra.¹³⁵ Di *contrafactum* parlò invece Gennrich, ritenendo che la versione di O fosse un rifacimento di quella di U ad opera dello stesso Conon e adducendo allo scopo altri esempi analoghi di riscrittura dei propri testi da parte di Richart de Semilli, Gautier de Coinci e Blondel de Nesle, mentre la versione di MT era incompleta, e quindi corrotta, con la fusione di due strofe appartenenti alle due redazioni originali.¹³⁶ In tempi più recenti Formisano ha sostenuto che la ver-

¹³⁴ Jeanroy 1892.

¹³⁵ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): XI-XII.

¹³⁶ Gennrich 1922. Quanto agli altri testi ricordati dallo studioso, si tratta di RS 527 *contrafactum* di RS 538 (rispettivamente L 224.4 e 224.1), RS 12 riscrittura di RS 83 (rispettivamente L 72.3 e 72.5), infine RS 1497 *contrafactum* di RS 1495 per le melodie (L 24.12). Per la questione, cf. Spetia c. s.

sione di MT sia la risultante di due canzoni distinte e così pure Schiassi.¹³⁷

Si deve però a Meneghetti il riconoscimento della validità della versione MT, tanto che la studiosa ha proposto di vedere nel testo così concepito un caso di autoparodia attuato da Conon¹³⁸ per trattare in modo quasi schizofrenico dello squilibrio sentimentale del poeta determinato dal disaccordo con la dama, ciò che costituisce l'elemento fondamentale del genere *descort*.¹³⁹ Non solo. Tenuto conto del più celebre discordo di Raimbaut de Vaqueiras *Eras quan vey verdeyar* (PC 392,4) e dello stretto legame artistico e personale sviluppatosi fra il trovatore e Conon probabilmente alla corte di Bonifacio di Monferrato, che culmina nel *partimen* *Seigneur Coine jois e pretz e amors*,¹⁴⁰ Meneghetti ha ipotizzato che i due discordi sarebbero stati concepiti e fors'anche improvvisati quando i due poeti si trovavano fisicamente vicini, quindi nell'entourage di Bonifacio, e nella stessa occasione i due potrebbero aver scambiato anche il *partimen* appena ricordato. Quindi, piuttosto che pensare a Costantinopoli nel 1204 – come spesso si è ritenuto –, essendo ormai Conon totalmente impegnato nelle funzioni di protovestiaro, l'occasione di incontro potrebbe essere ravvisata nel torneo indetto nel novembre 1199 da Thibaut III de Champagne nel suo castello di Ecry-sur-Aisne per spingere i nobili d'Europa a farsi crociati.¹⁴¹ La conferma del legame tra i due testi discordanti viene dal riconoscimento, individuato da Brugnolo,¹⁴² del debito formale contratto da Raimbaut nei confronti proprio di *Belle doce amie chiere* – un vero omaggio al confratello settentrionale –, poiché nella III strofa in francese del suo *descort* plurilingue si riscontrano, oltre la ripresa dell'incipit, anche i quattro rimanti *chiere, entiere, maniere e guerriere* (vv. 17, 19, 21, 23), ma il riecheggiamento giunge ad interessare anche la strofa italiana in cui «sa gran beutà» (v. 14) si modella su «vostre grans beautés», e quella gua-

¹³⁷ Formisano 1993:148 e Schiassi 1999-2000: 412-3.

¹³⁸ Già Frappier 1949: 133 aveva osservato che la II strofa di MT è la parodia della I.

¹³⁹ Per la definizione, d'obbligo è il rinvio a Canettieri 1995: 55.

¹⁴⁰ I due testi si possono leggere in Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): rispettivamente 191-8 e 234-40. Per il *partimen*, cf. *infra* § 13.

¹⁴¹ Meneghetti 2003: 76 e 80, n. 24, sulla scorta di Tavani 2001: 82.

¹⁴² Brugnolo 1983a: 87-90.

scone ove «ab que no'm hossetz tan hera» (v. 28) traduce «n'a moi ne fuïssiez fiere». Tuttavia, mentre Meneghetti parla di un incontro propizio allo scambio poetico, Brugnolo pensa piuttosto che Raimbaut abbia avuto sotto gli occhi sia la versione U della lirica di Conon, come tradirebbe il verso finale della strofa italiana del discordo «per qe no m'en partirò» (v. 16) che riecheggerebbe sia il «no'm partrai de vostre loi» (v. 24) della strofa francese; sia l'ultimo verso della II strofa di U «N'istrai de sa seignorie», a sua volta ribadito da «N'istrie de son servise», in seconda posizione nella IV strofa di U. Su questa supposta coincidenza Meneghetti però mostra perplessità, e d'altra parte si è già osservato che le prime due strofe di U, e non tutto il testo da esso trådito dal canzoniere di Saint-Germain-des-Près, rappresentano un centone.

Tenuto conto di quanto sin qui detto, si può allora ipotizzare che Conon stesso abbia composto due testi sullo stesso schema metrico, l'uno in onore della dama e del servizio da renderle, l'altro in vituperio e nell'intento di separarsene, ossia le versioni U (III e IV strofa) e O, e che poi lo stesso Conon, in occasione dell'incontro ludico con Raimbaut abbia provveduto a riformulare i due testi per dar vita a una sorta di *descort*,¹⁴³ cui il trovatore rispose con il 'proprio' *descort* dalla struttura metrica regolare in cui lo squilibrio sentimentale del poeta era invece rappresentato dal mirabolante gioco linguistico messo in atto.¹⁴⁴ Parlare di una riscrittura d'autore è sempre rischioso, ma così come viene ammessa per i trovatori (si pensi a Bertran de Born),¹⁴⁵ si può fare altrettanto per Conon sulla scorta delle testimonianze manoscritte e del suo oltraggioso lirismo, oltriché sperimentalismo spericolato.

¹⁴³ Può risultare significativo alla luce di quanto si dirà (cf. § 11.4), che Conon abbia proprio eliminato le due strofe in cui emergeva la questione *Carestia*, e in particolare la II di O ove sarebbe emerso più prepotentemente il proprio debito nei confronti di Bertran de Born.

¹⁴⁴ Per ultimo sul *descort* di Raimbaut, cf. Tavani 2001.

¹⁴⁵ Al riguardo, cf. *infra* § 11.

10. UN ALTRO TIPO DI OLTRAGGIO, QUELLO POLITICO (III)

Anche la lirica *Mout me semont Amors que je m'envoise* (RS 1837, L 50.8)¹⁴⁶ è strettamente legata all'esperienza poetica di Bertran de Born, in particolare a due suoi testi, la canzone *A! Lemozi, francha terra cortesa* (PC 80,1) e il sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (PC 80,31),¹⁴⁷ il cui schema metrico 10a'ba'bbba' mentre è diffuso nella tradizione trovierica, per quella trobadorica risulta attestato solo in Bertran. Tuttavia si registra una differenza sostanziale circa la connessione strofica, in quanto si tratta di *coblas unissonans* nei due testi occitanici (2 nella prima, 6 con una *tornada* nella seconda), *doblas* invece in Conon, il cui testo però consta di solo tre strofe.¹⁴⁸ E ancora una volta le tre liriche condividono delle rime:

PC 80,1= a: -esa; b: -eis
 PC 80, 31 = a: -esa; b: -ei;
 RS 1837= a: -oise, -aige; b: -ois, -er,

ove -eis di PC 80,1 perde la sibilante finale e diviene -ei in PC 80,31.

A ciò si aggiunga che il sirventese è inviato attraverso Papiol «a Mon Isembart en la terra artesa» (v. 45), *sobriquet* dietro al quale è stato riconosciuto da tempo proprio Conon de Béthune.¹⁴⁹ La scelta del *senhal* discende dalla *chanson de geste Gormont et Isembart*, ove l'eroe è un giovane guerriero della Somme dal temperamento selvaggio, come Conon, rinnegato e perseguitato dallo zio, il re di Francia Luigi III.¹⁵⁰ Questo testo

¹⁴⁶ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 5, e 20-1 per le note.

¹⁴⁷ I due testi possono leggersi in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): rispettivamente 130-3 e 362-9.

¹⁴⁸ MW 957.7, e Frank 308, 1 e 308,2 rispettivamente. C'è poi da osservare che nel frammento di Metz (e) è trādita solo la III strofa, agganciata di seguito a *L'autrier un jor après la Sainte Denise* (IX), ciò che scombina la struttura rimica; la strofa interpolata presenta inoltre delle innovazioni erronee (ad esempio si osserva la sostituzione del rimante *trover*, identico ma con valore equivoco, ai vv. 18-19 di MT, per cui il ms. di Metz sostituisce il primo con *demander*, il secondo con *parler*, e se in tal modo evita la rima equivoca probabilmente autentica, ne crea una identica con il v. 2 ove è attestato congiuntamente da tutti i testimoni *demander*).

¹⁴⁹ Hoepffner 1946.

¹⁵⁰ Barbieri 2013: 280 e 293.

insieme ad un altro di Bertran, in cui *Isembart* appare ugualmente destinatario,¹⁵¹ ci confermano l'esistenza di uno stretto rapporto tra i due poeti. Il contenuto della lirica è famoso e controverso al tempo stesso, poiché nelle prime due strofe Conon attribuisce la sua rinuncia al canto (ossia la *recreantise* di bernardiana memoria?) al biasimo rivolto al suo linguaggio e alle sue canzoni da parte dei Francesi in presenza della corte di Champagne e ancor più della Contessa; quindi la Regina e suo figlio il Re non sono stati cortesi, avendo rimproverato la sua lingua, poiché lui ha usato «mos d'Artois, / Car je ne fui pas norris a Pontoise» (vv. 13-14), coinvolgendo in tal modo le due dame più importanti del regno di Francia. La III strofa invece sembrerebbe rientrare nella topica cortese, con l'Amante che intende svelare il proprio sentimento, ma se lui è «outraigeus del trover» (v. 19) la colpa va attribuita ad Amore e spera quindi che la Dama non si adiri con lui.

La particolare struttura che prevede solo tre strofe ha indotto gli studiosi a interrogarsi se il testo sia completo, poiché così si interromperebbe il meccanismo delle *coblas doblas*, o piuttosto se la III strofa sia apocrifia, ma entrambe le ipotesi vanno respinte, in quanto se la brevità di una lirica si può ammettere e la mancanza di simmetria si registra comunemente fra i trovieri,¹⁵² il contenuto della III strofa aderisce perfettamente alla personalità di Conon e non si può quindi pensare ad alcuna contraffazione. C'è tuttavia da registrare un apparente stacco quanto al contenuto tra le prime due *coblas* e l'ultima. Inoltre la critica si è a lungo soffermata su quanto è detto nelle prime due strofe, perché nell'offerirci uno spaccato della sua vita vissuta e quindi nell'apparirci sincero, Conon difende il proprio operato di poeta, e non è un caso che per tre volte egli si riferisca all'atto del cantare o alle canzoni (*chanter* ai vv. 2, 4, e *cançons* al v. 6) e per ben quattro alla questione linguistica («mon langaige» al v. 5, «ma parole franchoise» al v. 11, «en francois» al v. 11, infine «j'ai dit mos d'Artois» al v. 14), connettendo tutto ciò alla realtà politica e culturale in cui egli si trovava ad operare tra francesi e champenois, tra la Regina madre, il Re di Francia e la Contessa di Champagne, tra Artois e Pontoise. L'ipotesi che

¹⁵¹ Per esso, cf. *infra* § 11.

¹⁵² Frappier 1949: 130.

a lungo è prevalsa, vorrebbe che le considerazioni di tipo linguistico deriverebbero dalla critica di Conon alla precoce egemonia del dialetto dell'Ile-de-France che si sarebbe imposto sulle altre realtà linguistiche del mondo oitanico.¹⁵³ In particolare, secondo Gros *langaige* rinvierebbe a una questione di accento, *parole* all'espressione, infine *mot* proprio alle particolarità lessicali del piccardo in uso nella contea di Artois da cui dipendeva Béthune.¹⁵⁴ Tale ipotesi troverebbe conferma pure in considerazioni rinvenibili in altre opere, dalla *Vie de Saint Thomas Becket* di Guernes de Pont Saint-Maxence, che rivendica tra 1172 e 1174 la bontà della sua lingua perché nato in Francia (v. 6165); al *Roman de Florimont* d'Aimon de Varennes del 1188, il quale nega di aver scritto in Francia pur essendo ricorso alla lingua dei francesi (vv. 14-15); infine alla *Vie de Saint Edouard le Confesseur*, da collocare cronologicamente dopo il 1163 – trattandosi di una traduzione francese di un testo latino – ove l'anonima monaca confessa il mancato rispetto della declinazione bicasuale poiché conosce «un faus franceis d'Angleterre» (v. 7).¹⁵⁵

Tuttavia, le recentissime indagini condotte in particolare da Glessgen escludono per la seconda metà del XII secolo il costituirsi di una *scripta* parigina, definita e favorita dall'azione della monarchia, per l'assenza di testimonianze documentarie e testi letterari che rinviino al dialetto parigino, ciò che trova conferma in un sostanziale disinteresse dei sovrani francesi verso la letteratura: sono invece attive come centri culturali le corti di Champagne e di Fiandre sul continente, e quella anglo-normanna insulare.¹⁵⁶ Ne discenderebbe allora che le critiche mosse a Conon siano di altra natura. Infatti secondo Barbieri il duplice riferimento a elementi del linguaggio e al canto sarebbe da connettere al contenuto delle liriche di Conon e all'anticonformismo amoroso in esse predicato, ma non apprezzato dalla corte regia e da quella champenoise. A ciò si aggiungano la questione dell'indiscutibile legame con i testi di Bertran de Born già ricordati, e quella relativa alla cronologia dei tre testi. Quanto alla prima,

¹⁵³ Planche 1989: 288.

¹⁵⁴ Gros 2012: 33.

¹⁵⁵ Per i tre testi si rinvia rispettivamente a: Guernes de Pont Saint-Maxence (Thomas); Aimon de Varennes (Hilka); *La Vie d'Edouard le Confesseur* (Södergard).

non è chiara la successione delle tre liriche: così, ad un'antioriorità di entrambi i testi occitanici cui sarebbe seguita la breve canzone di Conon,¹⁵⁷ si contrappone l'ipotesi avanzata da Formisano per il quale la canzone (PC 80,1) precederebbe il sirventese (PC 80,31) per la presenza di quella «terra artesa», espressione determinata dai «mots d'Artois» (v. 14) che costituisce il dato centrale della lirica di Conon.¹⁵⁸ Quindi, il troviero si sarebbe rifatto al modello metrico della canzone di Bertran, che lo avrebbe in seguito omaggiato con il sirventese – che in quanto tale è contraffattura – e con la dedica, per manifestare il suo apprezzamento circa lo spirito antifrancese di Conon. Da parte sua però Barbieri, pur riconoscendo che tale ricostruzione eviterebbe di ammettere la ripresa inopportuna da parte di Bertran di un proprio componimento, non esclude invece che sia stato Bertran a seguire con entrambe le sue composizioni la lirica di Conon, dal momento che lo schema metrico adottato non si ritrova altrove presso i trovatori, mentre è comune fra i trovieri.¹⁵⁹

Ora, il controllo sul repertorio metrico oitanico garantisce che fra i testi con lo stesso schema metrico, sebbene con decasillabi solo maschili e *coblas unissonans*, ne compare uno particolarmente interessante. Si tratta di *Douce dame, grez et grasses vos rent* di Gace Brulé (RS 719, L 65.31; MW 957.2),¹⁶⁰ in cui l'autore difende la propria scelta di amare «si hautement» (v. 7), benché Ragione glielo contesti, e quindi negli invii si rivolge sia a Renaut,¹⁶¹ che vorrebbe ritirarsi dall'amore, per cui Dio non deve ricompensarlo, sia a Gilet a cui dice (vv. 40-43):

Par Deu, Gilet, faus amanz desloiez
 Qui d'amors s'est partiz et esloigniez,
 Vaut assez pis c'uns autres enragiez;
 Chastoiez en vous et l'autre dolant.

¹⁵⁶ Glessgen 2017, anche per la bibliografia pregressa.

¹⁵⁷ Hoepffner 1946: 17

¹⁵⁸ Formisano 1993: 146-7.

¹⁵⁹ Barbieri 2013: 291.

¹⁶⁰ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 308-12.

¹⁶¹ Sull'identificazione possibile di costui con Renaut de Beaujeu, autore del *Bel Inconnu*, cf. Gace Brulé (Petersen Dyggve): 25-7.

Il personaggio chiamato in causa è Gilles de Vieux-Maisons,¹⁶² autore di una lirica *Chanter m'estuet car pris m'en est corage* che ha dato l'avvio a un *débat* fondamentale nella definizione dell'ideologia amorosa in ambito trovierico per la volontà dichiarata dall'autore di ritrarsi dall'amore ma non dal canto, e a cui lo stesso Conon si mostra interessato.¹⁶³ Qui Gace rimprovera Gilles dichiarandolo di minor pregio rispetto a un altro che è pieno di rabbia, per cui entrambi meritano una lezione. Di quest'altro autore Petersen Dyggve non dice nulla, ma essendo *enragiez* non può trattarsi che di Conon, il quale ha intessuto di *raige* la sua poetica. Se l'identificazione è plausibile, come sembra, allora Bertran potrebbe aver ripreso lo schema metrico da Gace Brulé procedendo a delle modifiche, poiché in esso c'era un'allusione chiara presso i contemporanei per quell'uomo rabbioso che pure canta d'amore, il quale aveva già dato prova di ispirarsi proprio a lui, il trovatore perigordino, almeno nelle liriche VII e VIII. Ciò spiegherebbe perché poi PC 80.31 venga indirizzato da Bertran proprio a Conon. Si può pensare allora a una successione di tal fatta: RS 719, PC 80,1, RS 1837, infine PC 80,31.

Quanto alla cronologia, si può datare la canzone bertrandiana tra il 1184 e il 1187 (ciò che costituisce quindi un *terminus ante quem* per la lirica di Gace), poiché essa fu composta in occasione dell'arrivo di Guiscarda di Beaujeu nel Limosino, di cui si tessono le lodi, e sebbene non si conosca la data delle sue nozze con Archambaut VI di Comborn, costui divenne visconte della regione proprio in quegli anni; invece il sirventese, che contiene una violenta satira contro Filippo Augusto per aver accettato una tregua ignobile con il re inglese ed essersi lasciato corrompere insieme agli champenois dalle *esterlins* (v. 27), va posto tra 1187 e 1188; infine per la lirica di Conon – in cui all'elogio di Guiscarda si riscontra per opposizione un attacco a due delle dame più in vista della nobiltà francese dell'epoca – la datazione del 1180, in occasione delle nozze del re di Francia con Isabella di Hainaut, già proposta da Paulin Paris nel 1833¹⁶⁴ e poi assai

¹⁶² Gace Brulé (Petersen Dyggve): 55-7.

¹⁶³ Cf. *infra* § 11.

¹⁶⁴ Paris 1833: 80-1.

spesso ripetuta, è stata ormai corretta sulla scorta della situazione politica che questo matrimonio provocò per l'estromissione della casata Blois-Champagne dalla gestione del potere monarchico,¹⁶⁵ e mentre Formisano pone il testo *ante* 1187, proprio questo anno viene invece preferito da Barbieri.¹⁶⁶ Tuttavia in tempi recentissimi Bova ha proposto come primo *terminus* cronologico il 1185, poiché con il trattato di Boves stipulato in quell'anno furono riconosciuti i diritti del re di Francia sull'Artois, e quindi si dovette acuire la tensione nei rapporti tra gli esponenti artesiani e la monarchia francese. L'ostilità dei francesi e degli champenois nei confronti di Conon avrebbe radici politiche e il riferimento nella sua lirica a Pontoise sarebbe molto pungente. Infatti, se con il tempo questa città commerciale del Vexin francese divenne luogo prediletto dal sovrano per soggiornarvi con la corte, tuttavia all'epoca di redazione della lirica essa era ancora un piccolo centro e quindi Conon avrebbe effettuato un paragone impietoso tra la ricchezza dell'Artois, soprattutto di Arras, e la piccola borgata di Pontoise.¹⁶⁷ Il valore dell'allusione è confermato da quanto scriverà anni dopo François Villon, che nel *Quartain* composto in occasione della propria condanna a morte fa di Parigi un sobborgo di Pontoise,¹⁶⁸ e ancora una volta questa testimonianza conferma il successo del canzoniere di Conon nel tempo.

Se tale considerazione coglie nel segno, dovremo allora interpretare la critica subita dal troviero non solo per il suo modo di scrivere oltraggioso e quindi eterodosso – in rapporto si pensi a Chrétien e al suo interprete più fedele Gace Brulé, i quali erano in rapporti con Marie de Champagne –, e che comunque Conon vuole confermare nella III strofa attribuendone la responsabilità ad Amore;¹⁶⁹ ma anche per ragioni politi-

¹⁶⁵ La questione è esaminata da Bova nella sua edizione di Conon de Béthune: 118-21.

¹⁶⁶ Formisano 1993: 149; Barbieri 2013: 291; alla n. 65 egli che sostiene si possa arrivare sino alla fine del 1188.

¹⁶⁷ Bova 2023b.

¹⁶⁸ Si tratta del *Quartain* VIIa «Je suis François, dont il me poise / Né de Paris emprès Pontoise, / Et de la corde d'une toise / Saura mon col que mon cul poise»: cf. François Villon (Mühlethaler–Hicks): 312-3.

¹⁶⁹ Perciò sembra dubbio quando ipotizzato da Barbieri 2013: 291-2, ossia che la

che. E in effetti si tratta di un tentativo originale di introdurre in terra oitanica la scrittura politica sulla scorta dell'esperienza del maestro dei sirventesi Bertran de Born, il 'padre nobile', sebbene il tentativo di Conon sia *sui generis* e non avrà seguito.¹⁷⁰ Tale ipotesi allora potrebbe ridare valore alla ricostruzione di Formisano di una successione intrecciata PC 80,1-RS 1837-PC 80,31 ed anche quella qui proposta, per cui Bertran grato del riconoscimento poetico, avrebbe scritto il proprio testo per sostenere il troviero nell'ostilità verso la monarchia capetingia e lo avrebbe inviato all'amico per il quale inventa il *sobriquet*, sottolineando il valore politico dell'operazione di Conon nell'identificare il suo testo come un sirventese.

E tuttavia, la questione linguistica su cui pure insiste Conon, non va del tutto esclusa. In effetti, tenuto conto del fatto che in alcuni testi successivi del XIII secolo il riferimento a Pontoise è connesso alle origini del personaggio in scena e alla lingua da lui parlata o a ciò che si vuole dire,¹⁷¹ ma anche delle recenti acquisizioni critiche, si può certo immaginare che la questione linguistico-culturale andasse comunque profilandosi all'orizzonte in relazione al conflitto che vedeva opporsi la Francia all'Inghilterra e la Francia alle Fiandre, dal momento che una *scripta* oitanica si era già andata definendo nella prima metà del XII secolo in territorio anglo-normanno, mentre nella seconda metà si stavano mettendo a punto quelle della Piccardia e della Champagne,¹⁷² ossia proprio le regioni ricordate da Conon. D'altra parte non si può pensare che un autore così innovativo

III strofa potrebbe essere stata aggiunta successivamente, sulla scorta del fatto che le rime delle due liriche di Bertran riprendano solo quelle delle prime due strofe del testo di Conon, poiché tale procedimento è riscontrabile anche altrove; e che PC 80,1 è costituita da solo due *coblas*, poiché esse sono inserite in una *razo*, in cui si procede – com'è noto – per estrapolazioni.

¹⁷⁰ Per la lirica politica nella Francia del Nord, cf. Spetia 2023.

¹⁷¹ Li ha ricordati Dufournet 1980: 240-3. Si tratta rispettivamente dei vv. 358-359 e 2633-2636 di *Jehan et Blonde* di Philippe de Beaumanoir (Lécuyer): «Un peu paroît a son langage / Qui ne fu pas nee a Pontoise», e «Pour sa robe qu'il voit françoise / Li samble nés devers Pontoise / Si vaut a lui parler françois / Mais sa langue torne en englois»; e quindi dei vv. 201-205 del *fabliau Frère Denise* di Rutebeuf (*Fabliaux*, Limentani): «Lors n'ont talent d'els esjoir / Li cordelier dedenz Pontoise / Vousissent estre: mout lor poise / Que la dame de ce parole».

¹⁷² Ancora Glessgen: 384 soprattutto per la riepilogazione cronologica.

non riflettesse sulle questioni linguistiche e non ne cogliesse tutte le valenze, politiche oltre che culturali.

11.LE CHANSONS DE CROISADE

E IL BOTTA E RISPOSTA OFFENSIVO CON HUON D'OISY (IV-V)

Come già detto, le due *chansons de croisade* di Conon si segnalano per la novità introdotta, ossia la coesistenza nello stesso spazio lirico dell'elemento erotico e della chiamata alle armi a difesa del Santo Sepolcro.

La prima, anche sul piano cronologico, *Abi! Amors, come dure departie* (IV: RS 1125, L 50.1)¹⁷³ ha conosciuto un successo straordinario. Lo testimoniano le altre canzoni dello stesso genere che ne hanno condiviso la struttura formale, 6 *doblas capcaudadas* con schema 10a'ba'bba'ba' (MW 902.13), ossia *Li departirs de la douce contrée* di Chardon de Croisilles (RS 499, L 35.l), quindi *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* di Richard de Fournival (R 1020a, 1022, L 223.10) e ancora il testo di Huon d'Oisy, di cui ripareremo;¹⁷⁴ ma anche una versione provenzalizzata trasmessa sia pure parzialmente da codici di lirica francese e occitana,¹⁷⁵ e soprattutto il fatto che le prime tre strofe a causa della somiglianza dell'incipit si trovano incastonate in un altro testo dello stesso genere, *S'onques nuns bons por dure departie* di Hugues de Berzé (RS 1226, L 117.7); infine essa è stata fonte pure di liriche dei *Minnesänger* Friedrich von Hausen e Albrecht von Johansdorf.

Nelle prime due strofe Conon si lamenta della separazione dall'amata, pur ammettendo che si tratta un distacco (momentaneo, si spera) del corpo, non certo del cuore, ricorrendo quindi a un tema proprio alla canzone cortese in cui la fedeltà dell'Amante rimane salda nonostante le avversità. Qui però si tratta di partire per servire il Signore che ha bisogno di aiuto, ma tale impresa viene ricondotta nell'ambito del servizio d'amore, come egli sostiene nei vv. 14-16, per cui in Terra Santa vanno compiute

¹⁷³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 6-7, e 21-4 per le note.

¹⁷⁴ Cf. al riguardo 11.2.

¹⁷⁵ Lo rilevò per primo D'Heur 1963.

azioni cavalleresche per conquistare il Paradiso certo, ma anche gloria e lode, e soprattutto l'amore della dama. I due piani, erotico e cavalleresco-religioso si sovrappongono quindi a sottolineare il rilievo che Conon vuole dare alla vicenda amorosa che sebbene non sia prevalente, comunque connota il testo, tanto che l'impresa da crociato entra nell'orbita del servizio cortese d'amore. Le quattro strofe che seguono, sono segnate da vari motivi: la reprimenda verso coloro che da vigliacchi non partiranno per l'impresa e l'auspicio che quanti resteranno, il clero e gli anziani, parteciperanno idealmente con elemosine e opere buone, mentre le donne dovranno rimanere caste, e se non lo faranno si uniranno a gente malvagia, poiché i buoni e i valorosi sono partiti; il valore ideale della partecipazione perché la morte in Terra Santa è dolce e gustosa, ma in realtà non ci sarà alcuna morte, essendo prevista la rinascita in una vita gloriosa; infine l'invito pressante a partire, per vendicare l'onta dolorosa che provoca ira e vergogna, e quanti non lo faranno, condurranno una vita piena di infamia.

Il testo, come analizzato da Dijkstra e da Barbieri,¹⁷⁶ è intriso di riferimenti precisi alla predicazione papale, e più in generale religiosa e ai testi sacri, a riprova del ruolo importante giocato dalle *chansons de croisade* come testi di propaganda per la creazione di un movimento di opinione favorevole all'ardua e rischiosa impresa. In particolare, la lirica di Conon si pone nell'alveo della preparazione della III Crociata dopo che vi era stata la caduta di Acri il 9 luglio del 1187 e nel settembre successivo quella di Gerusalemme, con il solo Corrado di Monferrato rimasto a resistere all'assedio di Tiro del novembre dello stesso anno. Alla drammaticità delle notizie che provenivano dal Medio Oriente non corrispose altrettanta celerità di risposta da parte del mondo cristiano, poiché i due re di Francia e di Inghilterra, Filippo Augusto ed Enrico II, erano impegnati nella guerra tra di loro, e benché avessero preso la croce nel gennaio 1188, bisognerà attendere il luglio 1190 per assistere alla partenza di Filippo e di Riccardo Cuor di Leone, succeduto al padre morto nel luglio 1189. La lirica di Conon quindi andrebbe posta dopo il gennaio 1188, quando i due sovrani raggiungono un accordo a Gisors e fors'anche dopo il 10 febbraio,

¹⁷⁶ Dijkstra1995: 83-91; Conon de Béthune, *Abil Amors, com dure departie* (Barbieri).

poiché in quella data il papa Clemente III scrive ai vescovi inglesi facendo riferimento a una possibile indulgenza per chi non potendo partire, tuttavia contribuirà economicamente alla riuscita dell'impresa.

Proprio il tono significativamente sostenuto e l'ardore che lo ispira, sottolineato in particolare da una sorta di richiamo dal sapore profetico o piuttosto minaccioso «Ore i parra con cil le secorront» e «Or i parra ki a certes iert preus» (rispettivamente vv. 18 e 42), hanno spinto gli studiosi a ritenere che Conon abbia preso parte alla terza crociata,¹⁷⁷ sebbene non esistano documenti al riguardo, soprattutto tenuto conto che la sua effettiva partecipazione a quella successiva è invece largamente testimoniata, trattandosi di un personaggio dal rilievo politico non indifferente. In realtà, proprio la mancata presenza in Terra Santa gli verrà aspramente rimproverata dal suo parente, Huon d'Oisy.

La lirica di Huon *Maugré tous sains et maugré Diu aussi* (RS 1030, L 114.2)¹⁷⁸ è tradita soltanto dai mss. MT e peraltro in modo lacunoso, per cui disponiamo di tre strofe con la prima priva di due versi; essa costituisce insieme al *Tournoiement des Dames* (RS 1024, 1924a; L 114.1)¹⁷⁹ l'unico testo pervenuto della produzione di questo poeta, e non sappiamo effettivamente se egli abbia scritto altro. Si tratta di una lirica veemente indirizzata a Conon, contro cui Huon lancia il grido di *Fi*, ossia 'Vergogna' (v. 6), per aver predicato la crociata, quindi essere partito e poi tornato, ma non aver mai effettivamente soccorso Dio. Nell'accusa Huon coinvolge anche «vo roi failli» (v. 15), ossia Filippo Augusto, per cui la pietà di Dio non ricada né su di lui né su Conon (vv. 15-16). Questi quindi potrebbe essersi avviato per la Terra Santa, ma mai realmente giuntovi, e piuttosto rientrato presto in Francia.

¹⁷⁷ Così, tra gli altri, van Werveke 1972: 80, che rinvia tra l'altro anche all'edizione di Conon.

¹⁷⁸ Il testo è stato edito per la prima volta da Bédier 1906: 379-80; poi ripreso in *Les chansons de croisade* (Bédier–Aubry): 62-3. Tuttavia nella recente edizione Hue d'Oisy (Barbieri) la lacuna di due versi nella prima strofa (vv. 3-4) non viene ammessa, poiché potrebbe trattarsi anche di una sorta di refrain. Tale spiegazione non è convincente, perché la strofa di 8 versi che segue, condivide con i primi 6 versi un incatenamento di *coblas doblas*. Pertanto nel riferirsi ai versi, si deve tener conto di uno scarto di 2 vv. rispetto a quanto si legge in Barbieri.

¹⁷⁹ Per l'edizione si rinvia a *Il «Tournoiement des dames» di Huon d'Oisy* (Pulega).

Che Conon sia il bersaglio dell'attacco violento del suo stretto parente emerge da una serie di elementi testuali: innanzitutto la ripresa della struttura formale di RS 1125, sebbene qui si registrino solo rime maschili (10ababbaba); inoltre si osserva il riecheggiamento o addirittura la citazione letterale da parte di Huon d'Oisy di versi propri alla *chanson* di Conon (vv. 5-6, 8, 11-12, 13-14, 17-18 di RS 1030, da porre a confronto rispettivamente con i vv. 21, 11-12, 33-34 e 48, 23-24, 41-42 di RS 1125); infine in ciascuna delle tre strofe, per lo più in posizione iniziale, viene ripetuto il nome di *Quenes* (vv. 2, 9, 17). In realtà Barbieri ha registrato la ripresa anche di versi e rime dall'altra *chanson de croisade* di Conon *Bien me deüssse targier*, ma – come vedremo – ciò discende piuttosto dal fatto che si tratta di una risposta di Conon al veemente attacco subito da parte di Huon. D'altra parte per primo Bédier¹⁸⁰ aveva osservato il più antico esempio di satira “grammaticale” riscontrabile tra il *grans* di Huon in riferimento al bisogno del solo Conon «Quant Dex verra quesés besoînz ert grans, / Il li faudra, car il li a failli» (vv. 7-8), e il *grignor* di Conon riferito al mancato aiuto di Dio dinanzi alla morte di chi non parteciperà alla crociata «Ki li faura cest besoîg d'aïe / Saiciés ke il li faura a grignor» (vv. 11-12). Se è vero che il passaggio dal grado positivo al comparativo parrebbe essere più plausibile, ammettendo quindi una precedenza cronologica di RS 1125 rispetto a RS 1030, tuttavia un altro elemento fondamentale induce a ritenere più probabile l'andamento contrario volto a sminuire le parole di Conon, ossia il riferimento alle canzoni di Conon che Huon invita a non cantare più, ciò che determinerà la risposta pungente del suo avversario poetico, oltre che politico, sia nei due versi iniziali sia in quelli finali del congedo.¹⁸¹

Disponiamo di un *terminus ante quem* per datare la lirica di Huon, poiché la sua morte viene collocata alla fine di agosto del 1189.¹⁸² Secondo

¹⁸⁰ *Les chansons de croisade* (Bédier–Aubry): 64.

¹⁸¹ Cf. § 11.

¹⁸² La datazione appare controversa: infatti per Petersen Dyggve 1935: 82, si tratterebbe del 30 agosto del 1191; per Pulega 1970: 87, egli è vivo sino al 1190; la sua morte è invece anticipata al 1189 da Barbieri (Huon d'Oisy) che la colloca al 20 agosto, sulla scorta del necrologio del monastero di Cantimpré, e da Ruffini–Ronzi: 233, che

Barbieri, che tuttavia antepone a Huon entrambe le liriche di crociata di Conon, essa può essere stata scritta tra gennaio e agosto del 1189.

Il virulento attacco contro Conon ci consente di vedere in Huon, per il resto signore conciliante e pacifico,¹⁸³ un grande sostenitore dell'impresa in Terra Santa, cui forse egli andò in pellegrinaggio prima della presa di Gerusalemme da parte del 'feroce' Saladino.¹⁸⁴ È possibile che tale intento, dietro cui si celavano anche alleanze politiche con Filippo d'Alsazia e Balduino di Hainaut e prese di distanza dal re di Francia, emerga pure dalla lettura del *Tournoiement*, originale testo innovativo che ha dato vita a un genere specifico, quello dei 'Tornei di dame', cui si ispira anche il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras. Nel *Tournoiement* sono poste in scena delle donne che dinanzi all'ignavia dei propri mariti decidono di torneare (vv. 1-6):

En l'an que chevalier sont
Abaubi
Ke d'armes noient ne font
Li hardi,
Les damez tournoier vont
A Laigni.

Il testo, provvisto di 8 strofe dalla particolare struttura metrica in cui si succedono versi relativamente brevi, rappresenta dame della buona società francese impegnate in scontri anche violenti e si conclude con la vittoria

indica il giorno finale dello stesso mese nella Tavola genealogica, mentre a p. 236 sostiene sia morto in Oriente verso il 1190 insieme al suo compagno d'armi e signore, Filippo d'Alsazia. Tuttavia questo dato non risulta dalle ricerche condotte da van Werveke (1972), tanto più che l'identificazione di Hugo de Hoyri con Huon, proposta da Becker 1942: 312, non è plausibile.

¹⁸³ Ruffini–Ronzani: 235. Secondo lo studioso l'apparente apatia militare di Huon andrebbe spiegata con il contesto politico in cui egli operò, essendo le sue terre sotto il pieno controllo dei conti di Fiandra, tenuto conto anche del primo matrimonio di Huon con Gertrude, figlia di Thierry d'Alsazia, conte di Fiandra, e di quello di sua sorella Matilda con Rasse IV di Gavere, cospiratore dei conti di Fiandra.

¹⁸⁴ Così suggerisce Dijkstra 1995, poiché Huon donò delle reliquie all'abbazia di Cantimpré, ciò che sarebbe risultato impossibile dopo la caduta di Gerusalemme nel 1188.

di una di loro, Yolent figlia primogenita di Raoul I signore di Couci, e seconda moglie del conte Roberto II de Dreux.¹⁸⁵ Le *Tournoiement* rappresenta per noi un serbatoio prezioso di dati storici, ma la critica, pur ammettendo che il testo tragga spunto da un torneo realmente disputato, probabilmente proprio a Lagny-sur-Marne nel 1179, è divisa sul suo reale significato. Così il suo editore Pulega ritiene si tratti di un 'libretto' per una rappresentazione coreografica, quindi gli riconosce un carattere teatrale;¹⁸⁶ altri studiosi come Jeanroy e Ruffini-Ronzani¹⁸⁷ ammettono l'intento satirico o umoristico con le donne che combattono al posto degli uomini; solo Le Clerc e Petersen Dyggve¹⁸⁸ vi colgono un risvolto di satira politica, connettendolo l'uno alla proibizione dei tornei, che sappiamo ribadita al III Concilio Lateranense del 1179, l'altro al mancato interesse del sovrano francese, e quindi di molti dei suoi uomini, a partire per la crociata. Se così fosse Huon potrebbe essere annoverato fra questi, visto che tra le combattenti vi è la sua seconda moglie Margherita di Blois, ma non va dimenticato – oltre i legami antichi del troviero con Baldovino di Hainaut – che Margherita appunto era figlia di quel Thibaut V de Blois che dopo la rinuncia di Filippo Augusto a partire, si era rifiutato insieme ad altri baroni, come Filippo di Fiandra, di prendere parte alle ostilità tra Francia e Inghilterra, scandalizzato dal ritardo dell'avvio della crociata.¹⁸⁹

Più realisticamente quindi il *Tournoiement* va datato almeno dopo il matrimonio risalente al 1185 tra Huon d'Oisy e Margherita di Blois, poiché ella pronuncia il grido di guerra «Cambray» (vv. 28-33), di cui era castellano

¹⁸⁵ La puntuale identificazione delle dame impegnate nel torneo è stata compiuta da Petersen Dyggve in diversi contributi del 1935, 1936 e 1940.

¹⁸⁶ Pulega 1970: XXVII-XXVIII. Si adegua a questa interpretazione Cremonesi 1975.

¹⁸⁷ Jeanroy 1899: 234; e Ruffini-Ronzani: 238 e 242. L'interpretazione che fornisce quest'ultimo studioso è confusa, non solo perché egli oscilla nella datazione del *Tournoiement* tra 1179 e 1189, ma soprattutto perché secondo lui il testo dall'intento umoristico venne scritto da Huon nel tentativo di farsi largo nell'entourage del re di Francia (pp. 242-4), contraddicendo quanto sostenuto prima circa un intento satirico (p. 238). La satira infatti comporta di necessità un bersaglio e una polemica.

¹⁸⁸ Le Clerc 1856: 478; Petersen Dyggve 1935: 66, e 82-4.

¹⁸⁹ Bédier 1906: 385.

Huon. Petersen Dyggve ha proposto il 1189, quando molti erano ormai convinti che Filippo Augusto non sarebbe partito, tanto che nell'aprile di quell'anno il re di Francia fu minacciato di scomunica dal cardinal legato Giovanni di Anagni. Il *Tournoiement* allora sarebbe stato composto per stimolare l'interesse per la III crociata ed esprimere anche il malcontento che serpeggiava tra i baroni. Che Huon miri a Filippo Augusto sarebbe provato dal fatto che persino la moglie del re, Isabella di Hainaut, partecipa al torneo e viene citata ben tre volte, di cui due col nome proprio (vv. 51, 64 e 76). Alla stessa altezza cronologica si dovrebbe porre pure la lirica RS 1030, che trae linfa dalla stessa indignazione.

La mancata partecipazione di Conon alla III crociata dopo aver biasimato i vili decisi a non partire, deprecata da Huon, dovette determinare nell'irioso troviero di Béthune la decisione di rispondere, con la sua seconda *chanson de croisade* *Bien me deüssse targier* (V: RS 1314, L 50.4),¹⁹⁰ ove Conon dà mostra della propria abilità versificatoria, costruendola su 6 *colblas ternas* 'incatenate', ossia le rime delle prime due strofe sono riprese nella IV, mentre quelle della III si ritrovano nelle ultime due. Si osserva l'alternanza di decasillabi e settenari secondo lo schema seguente: 7a10b7a10b10c'10b10b10c'.¹⁹¹ La lirica, che conosce una trasmissione complessa poiché non tutte le strofe sono attestate dai manoscritti, è provvista di un congedo di quattro versi contenente l'apostrofe a Huon, e di un altro lacunoso trasmesso dal solo canzoniere U e pertanto ritenuto apocrifo.

Il testo si apre con una dichiarazione che contraddice la stessa scrittura poetica da un lato, dall'altro riprende la tematica erotica per incastrarvi il motivo religioso. Conon infatti ammette che dovrebbe trattenersi dallo scrivere una canzone, con parole e canto, dal momento che deve separarsi dalla migliore; può certo vantarsi di fare per Dio più di qualsiasi altro amante, e se l'anima è gioiosa, non altrettanto può dirsi per il corpo. Nella

¹⁹⁰ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 8-9, e 24-6 per le note.

¹⁹¹ MW 1119.2. L'unica altra occorrenza è il *jeu-parti* *Colart, respandez sanz targier* (RS 1316, L 150.1), scambiato tra lo sconosciuto Jehan de Tournai, da identificare forse con Jehan de la Fontaine, e Colart le Bouteiller, in cui significativa è la ripresa del rimante *targier*, a denunciare la ripresa e l'eco lontana del successo di Conon.

Il strofa confessa di sforzarsi di servire Dio, non avendone voglia, ma se ciò significa vincere la carne, la penitenza sarà doppia. Se la salvezza arriverà dalla sofferenza, allora grande sarà il suo merito, poiché nessuno più di lui si allontana dolente dalla Francia. Ancora una volta quindi si osserva declinata nelle prime due strofe la novità da lui introdotta nella *chanson de croisade*, e forse è possibile cogliere un (apparente) pentimento dinanzi alla sua mancata partecipazione alla spedizione, poiché ricorre al vocabolo *penitance* (v. 13). Le quattro strofe che seguono, spostano l'attenzione sulla situazione politica, essendo incentrate sull'attacco contro coloro che tassano i crociati, sulla decisione del troviero di non restare con i tiranni che hanno preso la croce per tassare tutti, chierici e uomini comuni, e hanno fatto prevalere l'avidità sulla fede; Dio per ciò già si è vendicato dei grandi signori mentre pochi sono quelli che non hanno disonorato il proprio regno. Conon conclude sostenendo che nel servire Dio non c'è rischio, anzi chi meglio serve, meglio sarà ricompensato, ma piacesse a Dio che Amore si comportasse con altrettanta gratitudine con quanti hanno posto in quello la propria fiducia.¹⁹²

L'attacco ai baroni che insozzano il proprio nido (v. 38) è assai incisivo, e Conon si sta riferendo all'istituzione della decima saladina in Francia e in Inghilterra a partire dalla fine di marzo del 1188, ciò che determinò la protesta del clero e degli ordini religiosi. Proprio questa circostanza consente di datare la lirica alla seconda metà di quell'anno secondo Barbieri.¹⁹³ Tuttavia questa datazione lascia perplessi, se si ammette che Conon abbia risposto a Huon, il cui testo sarebbe stato composto l'anno successivo, per cui piuttosto andranno spostate almeno alla primavera del 1189 sia la lirica di Huon, sia la seconda canzone di crociata di Conon. A sostegno di tale ricostruzione, quindi che RS 1314 segua RS 1030 e non

¹⁹² Al v. 33 va preferita la lezione tradata da U, unico testimone, ossia *Li quens*, benché si tratti di un relativo ad inizio strofa, mentre Wallensköld accoglie l'emendamento in *Li Quens* proposto da Bédier (*Les chansons de croisade*, Bédier–Aubry): 41-50, specialmente 43, che è però difficilmente giustificabile nel contesto che sembra riferirsi solo a Dio. Il conte sarebbe Filippo di Fiandra che nel 1188 si ribellò al re di Francia, insieme al conte di Blois, per non essersi quello ancora deciso a partire per la III crociata. In ogni caso il ms. U si conferma un testimone di rilievo nella trasmissione delle liriche di Conon.

¹⁹³ Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri).

il contrario, giunge il primo invio RS 1314, in cui a giustificare il proprio attacco ai baroni di Francia, il poeta attribuisce la responsabilità al suo maestro d'Oisy che gli ha insegnato l'arte del canto (vv. 49-52):

Or vos ai dit des barons ma sanblance;
Si lor an poise de ceu que je di,
Si s'an praignent a mon mastre d'Oissi,
Qui m'at apris a chanter tres m'anfance.

L'affermazione finale ha spinto tutti i commentatori a prendere sul serio le parole di Conon,¹⁹⁴ e quindi a ritenere che Huon sia stato il suo maestro nell'arte trovierica. Tuttavia la limitatissima produzione di Huon, che si riduce secondo quanto testimoniato dai manoscritti a una brevissima lirica di attacco a Conon e a un testo che ha piuttosto un andamento narrativo,¹⁹⁵ consente di ammettere che qui Conon irride Huon (per la sua limitata produzione poetica?) definendolo come suo 'maestro', dal momento che proprio Huon lo aveva invitato nei vv. 9-10 della sua lirica a non cantare più:

Ne chantez mais, Quenes je vous pri,
Car voz chançons ne sont mès avenanz.

Tale invito derisorio deve essere stato bruciante per un compositore raffinato e a uno sperimentatore di gran pregio quale era Conon, tanto che

¹⁹⁴ È possibile invocare come modello il noto passaggio di *Lo tems vai e ven e vire* di Bernart de Ventadorn (PC 70,30), in cui egli dice (vv. 21-25): «Ja mais no serai chantaire / Ni de l'escola N'Eblo / Que mos chantars no val gaire / Ni mas voutas ni mei so», non solo per l'invocazione comune di un maestro, ma soprattutto perché entrambi negano (o piuttosto fingono di negare) valore ai loro canti? In tal caso, Conon sta indirettamente ponendosi al livello di Bernart? Per il testo del limosino, cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 180-6.

¹⁹⁵ L'unico altro testo riconducibile a un signore di Oisy è l'anonima *La ou la foille et la flor du rosier* (RS 1308, L 265.980), trädita solo da T, contenente un oscuro riferimento a un signore di Oisy, da identificare probabilmente con Jean, figlio della sorella di Huon. Costei in assenza di eredi diretti era divenuta alla morte di Huon la più ricca ereditiera del regno, dal momento che la sola signoria di Oisy comprendeva ben 36 villaggi tra Fiandra e Artois. Per tutto ciò, cf. Långfors 1932: 323-9.

i primi due versi di RS 1314 sono appunto riservati alla tentazione – suggerita caldamente da altri, ossia da Huon – di smettere di cantare (vv. 1-2):

Bien me deüsse targier
De chançon faire et de mos et de chans,

per cui egli riprende alcuni versi della lirica del suo detrattore (vv. 15-16, 20-24, 26, 37-38, 39-40 di RS 1314 da porre a confronto rispettivamente con i vv. 23-24, 7-8, 13, 21, 5-6 di RS 1030)¹⁹⁶ oltre che tre rime (a: - *i*; b: -*ans*, -*ier*) per controbattergli vivacemente, e concludere polemicamente sulla presunta arte di quello. Non solo, ma il fatto che RS 1314 si concluda in modo assai poco canonico con il riferimento non a Dio, ma ad Amore, induce a vedere in questa lirica oltre che una sorta di giustificazione del proprio operato da parte di Conon, ossia la mancata partecipazione alla crociata, esattamente il desiderio di continuare a cantare Amore piuttosto che Dio.

Che Amore e l'amore restino il perno centrale intorno a cui ruota la scrittura di Conon, sia pure interpretati in modo originale, è provato dal secondo invio, tradito solo da U e perciò relegato nelle note al testo da Wallensköld che lo riteneva un'aggiunta del copista, forse addirittura un frammento di *sotte chanson* come supposto per primo da Brakelmann:¹⁹⁷

Par Deu, compains, adés ai remembrance
C'onques aüst amin,
Ne tous li mons ne vadroit riens sans li;
Malgrei Gilon, adés croi[st] sa vaillance.

¹⁹⁶ In particolare Barbieri (Conon de Béthune, *Bien me deüsse targier*), pur ritenendo anteriore la lirica di Conon, suggerisce che il richiamo tra il v. 21 di RS 1030 e il v. 38 di RS 1314 sarebbe più pregnante se in Huon si potesse leggere «Or est venus son niu re-conchier» invece di *son liu* come trasmesso dai manoscritti, perché la lezione di Conon prevede «Con li oixel qui conchiët son nit!». L'ipotesi è suggestiva, e in tal caso bisognerà chiedersi se l'immagine dell'uccello che insozza il proprio nido non possa rinviare a Marcabruno, quando parla invece dell'uccello che si appropria del nido d'altri in *Assatz m'es bel el temps essuig* (PC 293,8: vv. 21-22), in riferimento all'adulterio commesso da chi si introduce in casa d'altri per sedurre la moglie. Per l'edizione il rinvio è a Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson): 118-30.

¹⁹⁷ *Les plus anciens chansonniers* (Brakelmann): 80-2.

Si deve a Petersen Dyggve l'ammissione dell'autenticità di questi versi, sulla scorta di Bédier, e soprattutto il riconoscimento di Gilles de Vieux-Maisons dietro il nome di Gilon, per cui egli ha avanzato una proposta di integrazione e correzione del verso lacunoso « C'onques [n'] aüst [Amours plus fin] ami», in modo tale da tradurre: «Par Dieu, compaignon, il m'est toujours présent à l'esprit qu'Amour n'a jamais eu de plus fidèle ami que vous et que tout le monde ne vaudrait rien sans Amour; malgré Gilon la valeur d'Amour va toujours en croissant».¹⁹⁸

Tale riconoscimento e il senso di questi versi si colgono pienamente solo se si riconnettono a una polemica letteraria che coinvolse diversi poeti, quella che è stato a buon diritto definita il 'dibattito cifrato sull'amore',¹⁹⁹ di nuovo incentrato non solo sul ripristino dei valori della *fin'amor* proclamati nel mondo dei trovieri a partire da Chrétien, ma anche sull'atto del comporre che è imprescindibile dal sentimento amoroso. Il *débat* viene avviato da Gilles de Vieux-Maisons con la *mala canso Chanter m'estuet car pris m'en est corage* (RS 15, 1124; L 88.1)²⁰⁰ che rivendica il diritto di cantare senza amore, per la voglia di farlo, opponendosi a Bernart de Ventadorn il quale invece nella canzone della *lauzeta* aveva associato indissolubilmente amore e canto, per cui alla *recreantise* amorosa corrispondeva la decisione di ritirarsi anche dalla scrittura poetica. Invece l'ortodossia di Chrétien viene ripristinata da Gace Brulé con *Tant m'a mené force de seignorage* (RS 42, L 65.77) inviata all'amico Gilles (v. 43),²⁰¹ in cui si nega spazio alla rinuncia e si sostiene piuttosto l'accettazione della sofferenza d'amore; e dallo Chastelain de Couci con *La douce voiz du louseignol sauvage* (RS 40, L 38.7),²⁰² il quale a sua volta procede con una sintesi lirica

¹⁹⁸ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 59-61; la citazione è da p. 60.

¹⁹⁹ La definizione appartiene a Gruber 1990, che lo ha studiato, ma già Petersen Dyggve (Gace Brulé: 57-9) aveva osservato la connessione tra Gilles, Gace e Conon, sebbene lo studioso tedesco non lo ricordi. Per una ricapitolazione degli interventi che si sono succeduti nel tempo e l'osservazione convincente che ci si trova di fronte non solo a un caso di intertestualità, ma ad una prova dell'«attitudine dialettica verso lo statuto etico e poetico della *fin'amor*», cf. Scattolini 2013.

²⁰⁰ Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve): 66-9.

²⁰¹ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 205-9.

²⁰² Chastelain de Couci (Lerond): 68-71.

tra le due voci che lo hanno preceduto e si fa fautore del canto perché ciò è gradito alla sua dama; infine Gilles reinterviene con *Se par chanter me pooie alegier* (RS 1252, L 88.3)²⁰³ proponendo una soluzione di compromesso, ammettendo l'utilità del canto se esso riuscirà ad alleggerire la sua sofferenza, poiché la natura invece non lo riconforta. Quest'ultimo testo rappresenta la prima *cantio cum auctoritate* della tradizione romanza, poi esperita anche da Petrarca,²⁰⁴ per cui ciascuna delle quattro strofe, di cui consta, si conclude con la citazione dell'incipit di una lirica di un altro troviero, ossia nell'ordine le già ricordate *La douce voiz du louseignol sauvage* e *Tant m'a mené force de seignorage* per le prime due strofe, quindi *De bone amour et de leaul amie* di Gace Brulé (RS 1102, L 65.25) alla fine della III strofa, e infine *Quant je pluz sui en paour de ma vie* di Blondel de Nesle in conclusione della IV, ossia proprio la lirica inviata da Blondel a Conon. Alle voci già individuate dagli studiosi, andrà poi aggiunta – sebbene non segnalata sinora – anche quella di Eustache le Peintre, vissuto probabilmente tra 1155/1160 e i primi decenni del Duecento, poiché sono riconoscibili richiami intertestuali in alcune sue liriche che rinviano alla *querelle*.²⁰⁵

Che Conon venga coinvolto in qualche modo nella questione, forse dallo stesso Gace Brulé come si è detto,²⁰⁶ risulta anche dal fatto – non osservato sinora – che lo schema metrico di RS 15 con cui si avvia il *débat*,²⁰⁷ è lo stesso della prima *chanson de croisade* di Conon e quindi di quella denigratoria di Huon d'Oisy; non solo ma RS 15, che consta di 7 *coblas singulars*, e RS 1125 condividono due rime a', ossia *-age* ed *-ie*. Tuttavia quanto proposto da Petersen Dyggve, secondo cui il *débat* potrebbe essersi svolto intorno agli anni 1180-1185 – epoca a cui risalirebbero i testi coinvolti compresa la seconda *chanson de croisade* di Conon RS 1314 –,²⁰⁸ andrà

²⁰³ Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve): 69-72.

²⁰⁴ Frank 1954.

²⁰⁵ L'editrice Gambini (Eustache le Peintre [Gambini]: 180, 215-6, 237), osserva la connessione con la polemica nelle liriche *Cil qui chantent de flor ne de verdure* (RS 2116, L 63.3), *Ferm et entier, sanz fausser et sanz faindre* (RS 129, L 63.4), e *Tant est amours puis sanz que nus die* (RS 1134, L 63.7), cui però andrà aggiunta anche *Chanter me fet pour mes maus alegier* (RS 1251, L 63.2), il cui incipit ricorda da vicino quello di RS 1252 di Gilles de Vieux-Maisons. Tornerò presto a parlare della questione.

²⁰⁶ Cf. supra § 10.

²⁰⁷ Mi pare significativo che il ms. R attribuisca tale canzone a Conon de Béthune.

²⁰⁸ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 61-2.

invece rivisitato alla luce sia della giovane età di Conon – una volta ammesso che la sua nascita vada collocata tra 1165 e 1170 –, sia del riferimento a Gilles in RS 719 da parte di Gace e la ripresa del suo schema metrico da parte di Bertran, sia infine delle datazioni di PC 80.1 tra 1184 e 1187 e di *Bien me deüssse targier* al 1189. Ne deriva allora che lo svolgimento del *débat* potrebbe essere spostato in avanti di qualche anno, forse tra 1187 e 1189, ciò che induce a pensare a una produzione molto precoce di Conon, a meno di non retrodatare al 1160 la nascita del poeta.

Se si accetta tale ricostruzione, si potrà allora ipotizzare che dinanzi alle gravi accuse subite da Huon per ragioni politiche – accuse tuttavia che hanno messo in discussione l'attività poetica di Conon –, questi decida per una volta almeno di esaltare il ruolo di Amore, riconoscendo come il suo valore si accresca notevolmente, a dispetto di quanto sostenuto da Gilles, in tal modo certo sconfessando sé stesso e la propria poetica eterodossa, e al tempo stesso però rivendicando il diritto di cantare, messo in discussione da Huon. Invece il fatto che Conon sia ricorso al modello della *mala canso* di Gilles de Vieux-Maisons in *Abi! Amors com dure departie* potrebbe spiegarsi con la sua volontà di partecipare in qualche modo alla discussione, trattandosi di un nodo cruciale della lirica dei trovieri in fase di costruzione,²⁰⁹ per cui in modo originale Conon faceva riferimento alla separazione dalla dama, determinata dalla partenza per la crociata, ma non certo al canto di cui egli andava particolarmente fiero. Quanto poi all'assenza del secondo invio di RS 1314 da tutti i manoscritti tranne U è assai probabile che esso sia stato espunto perché ritenuto incongruo in una *chanson de croisade*, o piuttosto bisognerà ipotizzare che siano esistite due versioni alternative della stessa lirica, ciascuna latrice di un solo invio e destinata a pubblici diversi.

Nelle due *chansons de croisade* Conon sembrerebbe dialogare solo con i suoi confratelli settentrionali. In realtà, come segnalato da Barbieri,²¹⁰ RS 1314 mostra una serie di punti di contatto con un testo di Giraut de Borneil, il poeta che pure Conon aveva avuto presente nella sua dichiarazione di poetica. In questo caso la lirica che può aver ispirato il troviero è

²⁰⁹ Scattolini (2013: 255, n. 4) crede che Conon resti al margine nel quadro delle relazioni poetiche. Invece quanto sostenuto in queste pagine è la prova esatta del contrario.

²¹⁰ Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri).

Jois sia comensamens (242.41),²¹¹ composta probabilmente tra 1187 e il 1188, in particolare per i vv. 6-17 che vanno posti in relazione all'incipit di *Bien me deüssse targier*; i vv. 80-84 per l'evocazione del giudizio universale come si legge ai vv. 20-24 di Conon; infine i vv. 88-89 da confrontare con i vv. 45-46 del testo oitanico. E ancora una volta ciò dà la misura dell'immediata ricezione dei testi trobadorici da parte di Conon.

Ma ancora una volta il legame più forte è quello con Bertran de Born, sia pure con un rovesciamento di posizioni. Al trovatore infatti non doveva essere sfuggita la novità introdotta da Conon nel 'sottogenere' delle canzoni di crociata, e così egli riecheggia nella parte iniziale dell'incipit della versione breve del sirventese *Ara parra de prez qals l'a plus gran* (PC 80,4) le parole del troviero più consone alla predicazione «Ore i parra», già ricordate. È stato Gouiran per primo a studiare il sirventese dalla complessa trasmissione tenendo conto anche dell'altra lirica di Bertran relativa alla III crociata.²¹² Si tratta di *Nostre seingner somonis el mezeis* (PC 80.30)²¹³ scritta tra gli ultimi mesi del 1187 e il gennaio dell'anno successivo, quindi dopo la battaglia di Hattin del luglio 1187 e la notizia che Riccardo aveva preso la croce. Il testo potrebbe aver influito sulla composizione di RS 1125 di Conon: il troviero infatti mostra di sapere che i Saraceni si sono impadroniti della Croce (vv. 17-20), mentre il v. 45 «Car a no tans est per dus li sains lieus» dimostrerebbe una conoscenza della caduta di Gerusalemme, come pure il riferimento alla *Surie* del v. 9 potrebbe forse essere un'allusione a Tiro.

Quanto invece al sirventese di Bertran, esso offre due versioni. La più breve tradata dal solo M occitanico, è costituita da tre *coblas* e un invio: di queste solo la I e la II strofa si ripresentano con varianti importanti nella versione più lunga, accolta nei canzonieri DcFIKd, la quale a sua volta prevede sei strofe e tre *tornadas*. Colpisce su tutti, oltre la riformulazione del testo, l'incipit della versione breve *Ara parra de prez qals l'a plus gran* che ha subito un cambiamento significativo nella redazione più lunga,

²¹¹ Giraut de Borneil (Sharman): 419-25.

²¹² Gouiran 1982.

²¹³ Il testo si può leggere in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 384-7; e in Bertran de Born (Gouiran), vol. II: 663-70.

il cui incipit è divenuto *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran*. A complicare ulteriormente la questione sopraggiunge il fatto che la versione di M è preceduta da due strofe rivolte a un giullare, per cui la lirica di M viene edita sotto l'incipit *Fuilheta, vos mi prejatx qe ieu chan*, e ad essa è attribuito un altro numero di repertorio (PC 80,17). Il senso di queste due *coblas* non è particolarmente chiaro. Infatti nella prima di esse l'autore si rivolge a Fuilheta, dichiarando che questi lo prega di cantare, ma egli non ha né signore né vicino che abbia desiderio di ciò, né che voglia ascoltare la lezione derivante dai suoi canti. Quindi Fuilheta è accusato di rallegrarsi per un profitto disonorevole, piuttosto che per una perdita onorevole, e di aver fatto una cattiva scelta. Nella strofa successiva l'autore accetta di obbedire a Fuilheta, a causa della voce rauca di lui che lo fa gridare invece di cantare, poiché ha un corpo nero simile a quello di un Saraceno e una povertà espressiva – in quanto egli puzza di abete, pino e resina al modo dei vili Savoirdi ed è mal vestito –, a patto che Fuilheta stesso parta.

Secondo i più recenti editori, che considerano quanto trasmesso da M un sol testo,²¹⁴ il componimento andrebbe definito un sirventese giullaresco in cui Bertran de Born si prende gioco del giullare nelle prime due *coblas*, da attribuire quindi al trovatore, mentre le tre successive e l'invio costituirebbero la canzone che Bertran ha deciso di affidargli. Gouiran invece ritiene che esse siano da ascrivere al giullare Fuilheta che è venuto a chiedere una canzone a Bertran, e per ciò egli ha preferito editare separatamente le due strofe rivolte al giullare e le tre che seguono, autenticamente attribuite a Bertran.²¹⁵ Di queste ultime, nella prima egli esalta Corrado di Monferrato che da solo difende Tiro dal Saladino, mentre il soccorso tarda ad arrivare, tanto che nella seconda lo raccomanda a Gesù; inoltre nella II strofa Bertran ammette che pure avrebbe dovuto essere lui stesso in Oriente, ma vi ha rinunciato poiché i grandi, re e principi, hanno preso la croce; d'altra parte la vista della sua dama ne ha indebolito la volontà, ma se solo avesse saputo, sarebbe ora là. Infine la terza strofa (=V di M) è dedicata a questioni più rilevanti per lo stesso trovatore: egli

²¹⁴ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 408-13.

²¹⁵ Gouiran (Bertran de Born), vol. II: rispettivamente 677-91 per PC 80.4 nelle due versioni; 795-8 per PC 80,17 limitatamente alle due strofe relative a Fulheta.

confessa di avere paura di Oc-et-Non, *senhal* dietro cui si cela Riccardo Cuor di Leone, ma anche di un attacco del re francese, per poi concludere che mai all'assedio di Troia ci furono altrettanti duchi, principi ed emiri di quanti lo stesso Bertran avesse disprezzato nelle sue canzoni. Il testo, definito espressamente *serventes* viene inviato «A Mon Ysombart, part Troia» (vv. 22-24), perché gli dica che è vergognoso non partire per i re crociati.

Come ormai sappiamo, Ysombart è Conon, e secondo gli studiosi Bertran venuto a conoscenza della prima *chanson de croisade* del troviero, gli avrebbe reso omaggio con l'incipit del suo sirventese e al tempo stesso condividerebbe con il confratello la speranza che i grandi signori partano per la Terra Santa. Per Gouiran, il timore espresso da Bernart nella III strofa si spiega col fatto che Riccardo, in seguito a una grave offesa recata a dei mercanti del Poitou da parte del conte Raimondo di Tolosa, ne aveva invaso le terre, per cui a sua volta il conte aveva imprigionato due cavalieri inglesi: ci volle alla fine la mediazione del re di Francia, che si trovava vicino ai due contendenti, per individuare una soluzione. Questa vicinanza inquietava Bertran che temeva un attacco di Filippo, protettore del conte di Tolosa, ai danni dell'Aquitania. Tutto ciò per lo studioso consente di datare la versione breve al maggio-giugno 1188.²¹⁶

Quando però si passa alla versione più lunga, si osservano rilevanti cambiamenti. Innanzitutto la I *cobla* viene in parte riformulata, per cui il trovatore non annuncia più che ora si rivelerà chi ha il pregio più grande nel decidere di imbarcarsi per l'impresa, come nella I strofa della versione breve di M (= III), ma appare più sconsolato, perché ora sa che l'unico ad avere il pregio è Corrado. Inoltre tutte le altre cinque strofe che seguono, si aprono con un'apostrofe rivolta proprio al marchese, appellato come *Messer* o *Seigneur Conrat*. Così mentre la II *cobla* corrisponde alla II della versione breve (=IV di M), nella III Bertran accusa Filippo Augusto e Re Riccardo di non partire, benché abbiano preso la croce, per poi nella IV rivolgere l'accusa a tutti i crociati che hanno dimenticato il viaggio Oltremare e perdono tempo, mentre il solo Corrado patisce fame e sete. Nella strofa successiva (V) il trovatore chiama in causa Dio che conserva

²¹⁶ Gouiran 1982: 135-6.

memoria di ciò che viene detto e fatto da quanti promettono e non mantengono. Con la VI *cobla* si registra un cambiamento di tono: Bertran riconosce il valore di Riccardo perché si mette in mare e come lui faranno Filippo Augusto e altri re. Quanto alle tre *tornadas*, nella prima Bertran si rivolge al giullare Papiol, invitandolo a mettersi in viaggio verso la Savoia e quindi verso Brindisi per attraversare il mare e recare il sirventese a Corrado, e così dirgli – aggiunge nella seconda *tornada* – che se Bertran stesso finora non gli presta soccorso con la spada, lo farà quanto prima, se i re non lo ingannano, per poi però confessare nella terza *tornada* che non crede di poterlo raggiungere, poiché lui stesso dipende da una dama che non gradisce la partenza del suo spasimante.

Come si vede, il testo appare complesso e anche in parte contraddittorio. Gli studiosi che vi si sono esercitati, ossia Kastner, Gouiran, infine Sanguinetti²¹⁷ concordano – sia pure con delle differenze nella ricostruzione – sul fatto che siamo in presenza di un testo sottoposto a successivi rimaneggiamenti da parte di Bertran stesso, per cui si può parlare di tre diversi stadi compositivi in accordo al mutare della situazione storico-politica contingente. Pertanto, la prima versione trasmessa da M è stata ideata per rispondere ad *Abi! Amors come dure departie* di Conon, come conferma anche l'invio a *Mon Isembart*, probabilmente nella primavera del 1188, tra maggio e giugno quando la minaccia del re di Francia sull'Aquitania era più forte. Qualche mese dopo – certo dopo il 6 luglio del 1189 quando morì Enrico II o dopo il 3 settembre dello stesso anno quando Riccardo venne incoronato, e verosimilmente tra dicembre 1189 e marzo del 1190 quando si ebbe l'impressione che i due re non sarebbero partiti – Bertran decise di procedere a un'altra redazione per esortare alla crociata i re riotosi ed elogiare Corrado: tale redazione era composta dalle prime cinque strofe, che costituivano un insieme omogeneo, quindi da una o due delle *tornadas* (solo la terza per Kastner, la prima e la terza per Gouiran, per giustificare la mancata partenza del poeta). Infine nella primavera del 1191, quando ormai i due sovrani erano salpati, Bertran aggiunse la VI strofa e una o due *tornadas*.

²¹⁷ Kastner 1931; Gouiran 1982; Bertran de Born *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (Sanguinetti).

Acquisiti questi dati e la possibile ricostruzione storica, va detto però, che lo studio di Kastner è rivolto solo alla versione lunga, mentre Gouiran ritiene che la prima versione del sirventese comprenda anche le due *coblas* relative al giullare Fuilheta. Proprio quest'interpretazione è stata però rigettata da Sanguineti che le ritiene posticce, verosimilmente non autentiche, aggiunte successivamente da un copista, e scivolte nella posizione che ora occupano, per un errore di copia. Si tratterebbe quindi di un frammento, forse l'inizio di un sirventese giullaresco di carattere satirico e personale andato perduto. Il copista osservando l'identità dello schema metrico-rimico avrebbe unito i due componimenti, ossia le due strofe di *Fuilheta* e le tre del sirventese nella versione breve. Gambino postula un antigrafo in cui le *coblas* erano state copiate a margine del testo che imitavano, e quindi il copista avrebbe operato la sintesi: a sostegno di quest'ipotesi sopraggiungerebbe il fatto che in M la I strofa di PC 80,4 sia priva dell'iniziale filigranata, presente invece in tutti gli incipit degli altri testi.²¹⁸

Tuttavia Sanguineti aggiunge anche un altro elemento importante, sostenendo che l'unica forma di relazione ammissibile tra le due porzioni di testo di M potrebbe essere parodica,²¹⁹ ponendosi sulla linea interpretativa di Gambino che ha ritenuto le due *coblas* opera di un giullare, il quale dopo aver preso in giro il talento poetico del trovatore – presso cui presta servizio e a cui va attribuito il soprannome di Fuilheta, ossia 'mammola', per non volersi separare dalla amata –, promette obbedienza soltanto a patto che quegli si decida a partire, indicando in tal modo o il viaggio per una crociata, come indicherebbe l'aspetto di un Saraceno menzionato, oppure un ipotetico 'quel paese' dove andare per togliersi di torno.²²⁰ Quest'interpretazione appare particolarmente suggestiva, tenuto conto del contenuto della lirica pur nei diversi rimaneggiamenti subiti, poiché emerge in tutta la sua chiarezza che a fronte di un invito pressante di Bertran rivolto ai grandi della terra affinché partano, poi lui stesso si giustifica in modo diverso per non farlo perché ci sono già i grandi sovrani impegnati nel-

²¹⁸ Gambino 2000: 43-4. La conferma verrebbe dalla Tavola incipitaria del canzoniere occitanico M, che non registra il testo.

²¹⁹ Bertran de Born *Ara sai en de prez qals l'a plus gran* (Sanguineti): 142.

²²⁰ Gambino 2000: 45-6.

l'impresa, oppure promette di farlo per poi ripensarci, dal momento che in entrambe le versioni si staglia prepotente l'immagine della dama che non vuole che Bertran si rechi in Terra Santa.

Il motivo sembra rovesciare quanto sostenuto in *Abi! Amors, com dure departie*, ove invece Conon dichiarava, almeno a parole, l'intenzione di partire e di separarsi da lei, seppure con dolore. Non è evidente un intento parodico, anzi secondo gli studiosi Bertran sembrerebbe rendere omaggio al suo amico ricordato con il *sobriquet* *Mon Isembart* e il toponimo *Troia*, allusivamente ambiguo.²²¹ Tuttavia il primo riferimento a Troia nella III strofa propria alla versione breve di M (= V) lascia perplessi, perché appare irrelato a quanto detto precedentemente a proposito dei sovrani Riccardo Cuor di Leone e Filippo Augusto. Invece le parole di Bertran con cui dichiara il disprezzo pronunciato nelle sue canzoni contro i potenti, potrebbero alludere a Conon che in *Mout me semont Amors ke je m'envoie* aveva protestato contro il re di Francia e il suo entourage, mentre ora è invitato a riconoscere che è un'onta non recarsi in Terra Santa per i re crociati (e quindi anche per Conon?). In tal caso il mutamento dell'incipit nella seconda versione di PC 80,4 non sarebbe solo dettato dal mutamento degli eventi storici, ma pure dall'aver saputo che la promessa fatta da Conon di partire, poi non era stata da questi mantenuta, nonostante le sue assicurazioni. Quanto poi alle due strofe rivolte a *Fuillbeta*, se si ammette l'interpretazione di Gambino, è assai probabile che il giullare abbia costruito queste due strofe proprio con l'intento di anticiparle alla redazione di M, in modo da ridicolizzare il trovatore che mentre incitava alla riscossa, poi si dimostrava vile e non partiva per amore di una donna. Barbieri, e prima di lui Bertolucci, hanno notato come il riferimento a Troia sia raro nella lirica galloromanza, e in quella occitana risultano appena cinque occorrenze in tre testi, e di solito esso è un complemento identifica-

²²¹ Per prima ha riconosciuto l'ambiguità del toponimo fra Troia e Troyes, Bertolucci Pizzorusso 1963: 25-6; Barbieri 2013: 295 vede in esso non solo un omaggio al troviero amico, ma anche un attacco a Marie de Champagne e alla sua concezione dell'amore e della letteratura. Ciò confermerebbe allora che questa lirica sia cronologicamente prossima a III, dove c'è un riferimento alla Contessa di Champagne. Non c'è invece in Schiassi 1999-2000, come sostenuto da Barbieri (2013: 295, n. 74), un rinvio alla connessione fra Troia-Troyes e l'ortodossia amorosa di Chrétien, cui Conon si opponeva.

tivo per Elena.²²² Una fra tutte appare però molto importante, poiché come rilevato da Gouiran,²²³ sui cinque rimanti in *-oia* del testo di M – comprensivo quindi delle due strofe apocrife –, ossia *joia*, *Savoia*, *croia*, *bloia*, *Troia* (quest'ultimo ripetuto nell'invio a *Mon Isembart*, e quindi rispettivamente vv. 5, 12, 19, 26, 33, 36), ben quattro sono rintracciabili nella lirica *Can chai la fuella* di Arnaut Daniel, (PC 29,16),²²⁴ e si trovano concentrate nella VI strofa, ossia *croia*, *Savoia*, *joia*, *Troia* (vv. 41, 43, 46, 48). Qui però il riferimento a Troia è pienamente giustificabile, perché Arnaut sostiene di ricevere da una dama, che più bella non ce n'è di qua dalla Savoia, una gioia più grande di quella che Paride ricevette da Elena di Troia, mentre – come si è detto – non è chiara la prima occorrenza di Troia nella lirica di Bertran secondo la lezione di M. Ciò allora potrebbe confermare una presa in giro dell'amico Conon e il debito iniziale dell'incipit viene contratto da Bertran proprio per rovesciarne il valore, poiché per il trovatore c'è già qualcuno degno di onore, Corrado di Monferrato, e non c'è bisogno poi di attendere altri. In ogni caso a partire da questo momento sembrano interrompersi i legami diretti fra i due poeti. Infine, se ammettiamo che le due strofe iniziali di M siano apocrife, si può pensare che le rime *joia* e *Savoia* siano state introdotte dal giullare compositore, consapevole del debito contratto da Bertran verso Arnaut Daniel, e allora proprio dall'incipit di quel testo il giullare potrebbe aver tratto il diminutivo offensivo *Fuillbeta*, a indicare una persona che trema come una foglia, ossia Bertran.²²⁵

²²² Bertolucci Pizzorusso 1963: 27; e Barbieri 2013: 279, ma anche Barbieri 2010: 115-6. Il terzo testo, oltre quelli di Bertran de Born e Arnaut Daniel qui ricordati, è il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (PC 392,32: vv. 74 e 135).

²²³ Bertran de Born (Gouiran): 291.

²²⁴ Arnaut Daniel (Perugi), II: 131-47.

²²⁵ L'ipotesi è ammissibile, poiché l'altra lirica di Bertran accostabile a questa per l'appellativo simile è *Fuillbetas, ges autres vergiers* (PC 80,16), ove tuttavia c'è il plurale, che potrebbe rinviare a una tribù di giullari (nella convinzione – ormai superata – che il *sobriquet* *Fuillbeta* si riferisse a un giullare). La datazione è compatibile, poiché PC 80,16 è successiva all'avvento di Archambaut VI nella viscontea di Comborn tra 1184 e 1187. Per il testo, cf. Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 304-9; e in Bertran de Born (Gouiran), II: 789-94. Se – come sembra – c'è un legame tra PC 80.17 e PC 80.16, si può ammettere che Bertran abbia poi utilizzato il soprannome che gli era stato affibbiato da un giullare per prendersi gioco dell'intera compagnia dei giullari, *fuillbetas* appunto.

12. IL GENERE ETERODOSSO PER ECCELLENZA:
LA PASTORELLA (X E IX)

Se si può parlare di un genere eterodosso per eccellenza nella tradizione cortese per la negazione del corteggiamento paziente e il rinvio *sine die* della realizzazione erotica, quello è la pastorella, inventata da Marcabruno, e che poi ebbe un grandissimo successo nel Nord della Francia.²²⁶ Nella pastorella infatti si assiste a una schietta e talora brutale richiesta da parte dell'uomo di una concretizzazione rapida del suo 'amore'. E un autore così originale e innovativo come Conon non poteva non declinarla a suo modo.

Il testo *L'autrier avint en cel autre país* (X: RS 1574, L 50.6) si inserisce nel genere a partire dall'incipit che presenta gli elementi canonici con il rinvio a una dimensione temporale, «l'autrier», e a una spaziale «en cel autre país», per quanto volutamente indeterminati. In 6 *coblas capcaudadas* con lo schema 10ab'ab'aab'a (MW 627.3), Conon mette in scena l'incontro tra una dama, che per molto tempo aveva rifiutato di corrispondere all'amore, e un cavaliere che invece l'aveva a lungo pregata. Ora la dama si dice disposta a contraccambiare quel sentimento. Quale la sua sorpresa quando l'uomo vedendola pallida e scolorita, respinge le sue avances, addirittura facendo esplicito riferimento alla vecchiaia di lei: il suo viso che sembrava un fiore di giglio, ora appare del tutto invecchiato. La dama allora piena di vergogna, replica che era uno scherzo, tanto più che a lui sembra piacere di più «D'un bel vallet baisier et acoler» (v. 24). All'accusa di omosessualità il cavaliere risponde offendendola, per cui se un tempo aveva sentito parlare bene del suo pregio, ora non più, così come di Troia si diceva un tempo fosse potente, ma ora ne restano solo le rovine. Colpita nel profondo, la dama rimanda indietro l'accusa di essere vecchia, ed anzi aggiunge che lei è talmente ricca e di alto lignaggio che non più di un mese prima il Marchese le ha inviato un messaggio, mentre il Barrese ha giurato per lei. Nella strofa finale il cavaliere la accusa di fare troppo affi-

²²⁶ Per la nascita e lo sviluppo del genere, in un'intersezione tra tradizione popolare e riscrittura colta e attraverso l'incontro delle letterature galloromanze e di quella mediolatina, cf. Spetia 2010.

damento sul suo lignaggio, per cui anche quei sette che hanno sospirato per lei, quand'anche fosse la figlia del re di Cartagine, non ne avrebbero più desiderio, poiché si ama non per il lignaggio, ma quando una donna è bella, cortese e saggia.

Gli studiosi molto condizionati dal rapporto tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras, suggerito almeno dal *partimen* scambiato tra i due, hanno accostato il testo di Conon al contrasto bilingue di Raimbaut con la genovese *Domna tant vos ai preiada* (PC 392,7).²²⁷ Si tratta di un contrasto o tenzone, che pure condivide con la pastorella il dialogo serrato tra i due attanti in scena, in cui una donna genovese risponde a tono alle richieste erotiche di un *joglar*, anche se secondo Brugnolo è possibile individuare in esso la parodia del *salut d'amor*, il cui inventore fu Arnaut de Marueilh che ne fissò l'organizzazione del contenuto oltre che il sistema compositivo e lo stile.²²⁸ Addirittura sulla scorta dell'invio da parte di Elias Cairel di una propria canzone al «signor Coine», *Estat ai dos ans* (PC 133,3: v. 46) probabilmente nel 1209, quando entrambi erano nell'Impero latino d'Oriente; e della *tenso* databile tra 1203 e 1204 tra lo stesso Elias e una dama Isabella *N'Elyas Cairel, de l'amor* (PC 252,1 = 133,7)²²⁹ – identificata da Lachin con la moglie di Ravano delle Carceri, signore di Negroponte –, nel quale testo si fa riferimento ad uno *change* amoroso, lo stesso Lachin come pure Paterson²³⁰ hanno ritenuto che la canzone X di Conon costituisca una ripresa della *tenso*, se non addirittura una risposta giocosa. Il contrario, ossia un'influenza di Conon su Elias, sarebbe impossibile perché mentre il testo di Conon mette in scena un dialogo fittizio, in quello di Elias i personaggi sono realmente esistiti. Tutto ciò indurrebbe a collocare il testo di Conon nei primi anni del Duecento, tra 1204 e 1207, mentre egli era totalmente impegnato nell'attività politica e diplomatica connessa alla sua partecipazione alla IV Crociata. Tuttavia tale ipotesi non è suffragata da prove, e peraltro sarebbe l'unico testo prodotto da Conon lontano

²²⁷ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 98-107.

²²⁸ Brugnolo 1983b.

²²⁹ I due testi si possono leggere in Elias Cairel (Lachin): rispettivamente 119-49, e 77-117.

²³⁰ Elias Cairel (Lachin): 88-90; e Paterson 2012.

dalla Francia, eventualmente insieme al *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras. Soprattutto essa denuncia il pregiudizio di alcuni studiosi di letteratura occitana che interpretano la lirica oitanica del tutto dipendente da quella del Sud, mentre proprio il canzoniere di Conon dovrebbe mettere in guardia sulla direzione Sud-Nord e indurre a riconoscere l'esistenza di influenze bidirezionali.

E però, un influsso trobadorico su RS 1574 c'è stato, perché se si accosta il testo di Conon alla pastorella maggiore di Marcabruno *L'autrer, jost'una sebissa* (PC 293,30),²³¹ invece che alla tenzone di Elias Cairel, ci si accorge che la struttura dei due testi è simile quanto all'introduzione e ai raccordi narrativi come allo scambio dialogico, seppure con un ribaltamento voluto di ruoli e situazioni. Infatti, i due personaggi di Conon già si conoscono da tempo, mentre la pastora e il *segner*, dietro cui si celerebbe la figura di Guglielmo IX, si incontrano per la prima volta; la condizione sociale della donna è elevata rispetto a quella della pastora; e ancora, nel testo occitanico è la donna a rifiutare l'assalto erotico dell'uomo invocando la *mezura* (v. 83), valore importantissimo nell'esperienza cortese, qui invece è l'uomo che si nega, chiamando in causa la bellezza, la cortesia e la saggezza da mettere in campo in amore; quindi, la prima a parlare è la dama, il *segner* invece in PC 293,30, e specularmente l'ultima parola nel testo occitanico spetta alla pastora, in Conon invece l'ultimo a intervenire è il cavaliere; infine se si tiene conto dei versi riservati alla dama (18), essi sono numericamente inferiori a quelli in cui parla l'uomo (22), mentre nel testo di Marcabruno le parole della pastora si dispiegano per ben 39 versi rispetto ai 37 destinati al *segner*. A ciò si aggiungano degli echi parodici di PC 293,30 in RS 1574: all'aspetto di lei osservato dall'uomo «Li chevalliers le regarda el vis, / Si la vit mout pale et descoulouree» (vv. 9-10) corrisponde la bellezza della pastora «On plus vos gart, m'es bellaire» (v. 34); al rifiuto di lui, l'accusa di omosessualità mossagli dalla dama (vv. 23-24) ribalta il furore erotico del *segner*-Guglielmo IX che proponeva «l'atropel-lada / Mi sobra e vos sotraina» (vv. 48-49); se la dama di Conon chiama in causa i suoi privilegi «Si sui jou riche et de si haut paraige» (v. 36), il *segner* di Marcabruno propone alla pastora «Pot hom far ric companjatge

²³¹ Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson): 375-87.

/Ab amistat de paratge» (vv. 61-62), che si riduce poi a un accoppiamento brutale. Ce ne è abbastanza per invocare Marcabruno come ispiratore di RS 1574, tanto più che anche altrove il trovatore guascone sembra aver ispirato Conon.

Quanto poi all'accusa di omosessualità che colpisce il cavaliere, essa richiama la storia biblica della moglie di Putifarre, evocata pure in altri testi, come il *Lai di Lanval* di Marie de France. Tuttavia ciò che colpisce qui è il termine con cui Conon la designa, *iresie* (v. 31), che sembra prendere in giro il riferimento alla «genz cristiana» (vv. 84 e 87)²³² della pastorella di Marcabruno. Anzi proprio il ricorso a questo termine deve indurci a credere che Elias Cairel si sia ispirato a RS 1574, fors'anche come omaggio a quel Conon che ricopriva nell'Oriente latino un ruolo centrale e di prestigio. Infatti nella tenzone Isabella dà un buon consiglio a Elias (vv. 38-40), quello di tornare in monastero e pregare il patriarca Giovanni:

Qe tornassez estar en l'abadia,
E nous auzei anc mais dir mon semblan,
Mas pregar n'ei lo patriarch' Ioan,²³³

cui il trovatore replica nella strofa successiva (vv. 41-44):

Domn'Ysabel en refreitor
Non estei anc matin ni ser,
Mas vos n'auretz oimais lezer,
Q'em breu temps perdrez la color !,

e quindi Elias, mentre risponde al sollecito di tipo religioso, mette in campo l'avviso di una prossima vecchiaia, secondo quanto già si era letto in Conon. Nella tenzone poi ricorre anche il termine *salvatja* (v. 6) che ricorda la «deuve sauvaige» del testo VI del troviero. All'accusa di omosessualità andrebbe ricondotta secondo Barbieri²³⁴ anche la citazione di Troia,

²³² La prima occorrenza tuttavia potrebbe essere un errata ripetizione dei mss. Na, mentre gli altri testimoni CRT riportano *genz antiana/ansiayna*.

²³³ Sull'identificazione del personaggio storico, cf. Elias Cairel (Lachin): 95; Paterson 2012: 125-7.

²³⁴ Barbieri 2013: 278.

perché nell'*Enéas* la madre di Lavinia si esprime a tal proposito parlando di Enea e facendo anche un riferimento a Didone (vv. 8565-8583).²³⁵ Tuttavia ricordare il triste destino di quella città significa riportare alla mente anche il *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Se questo è vero, allora Conon si è divertito a mettere in scena, per deriderli, tutti e i tre romanzi della triade, perché il v. 43 «Mais tel set ont ja por vos sospiré» è un chiaro riferimento ai sette eroi di Tebe, quindi al *Roman de Thèbes*. D'altra parte la divertita presa in giro del cavaliere rivolta alla dama «Se vos estiés fille au Roi de Cartaigne» (v. 44), mentre apparentemente rinvia a Didone, e quindi di nuovo all'*Enéas*, non può non sottendere anche la *tozeta mestissa* di origine araba della pastorella di Marcabruno. L'idea riemerge nitida nella *chantefable* di *Aucassin et Nicolette*, che pure è intessuta di richiami espliciti al genere pastorella,²³⁶ a conferma del successo nel tempo delle liriche di Conon, come già detto.

È però il motivo della vecchiaia²³⁷ a connotare il testo e a rendere questa pastorella un testo straordinario, tanto da poterla definire anche una *mala canso* e un *comjat*, e la connessione tra il motivo e il genere troverà poi una declinazione originale nelle pastorelle di Guiraut Riquier. Nella convinzione di un influsso di Raimbaut de Vaqueiras si è invocato a modello *D'una dona m tueill e m lais* (PC 392,12),²³⁸ in cui il poeta dichiara di voler abbandonare la donna amata la quale però è assai volubile nel prendere e nel lasciare, per cui nella IV strofa il trovatore fa riferimento alla bellezza di lei ormai decaduta, e nessun cosmetico potrà servirle, visto che la sua giovinezza sta passando. Il testo però a detta dell'editore è di difficile datazione. Appaiono invece più convincenti altri due modelli, che ci riconducono di nuovo a Bertran de Born. Si tratta innanzitutto del sirventese *Bel m'es quan vey camjar lo senboratge* (PC 80,7),²³⁹ databile successivamente

²³⁵ *Enéas* (Salverda de Grave), vol. II.

²³⁶ Per la questione, cf. Spetia 2019. Anche Barbieri 2013: 278 chiama in causa *Aucassin et Nicolette*, definendolo però un romanzo, mentre – com'è noto – si tratta di un esempio, purtroppo unico, di *chantefable*.

²³⁷ Sulla declinazione del motivo nella lirica medievale, cf. Luce–Dudemaine 1987; e Notz 1987.

²³⁸ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 253-7.

²³⁹ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 294-7; e in Bertran de Born (Gouiran), II: 789-94.

alla riconciliazione con Riccardo nel 1184 – al quale è inviata la lirica (v. 42) – in cui il trovatore parlando del cambio di potere, oppone la vecchia donna alla giovane, descrivendone le caratteristiche (vv. 9-16): una donna è vecchia se ha la pelle rugosa e non ha cavalieri, se si soddisfa con due innamorati e la cerca un uomo vile, se ama dentro il suo castello e se ha necessità di ricorrere a trucchi magici, infine è tale se i giullari la annoiano e parla troppo. Sembra il ritratto della dama di Conon che addirittura invoca il Marchese e il Barrese come suoi pretendenti. A ciò si aggiunga che la lirica di Bertran de Born, che a detta dei suoi ultimi editori avrebbe ripreso il motivo da *Ab non cor et ab non talen* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389,1: vv. 7-9),²⁴⁰ condivide con la pastorella di Conon due rime (a: -atge, d: -ar a confronto di a: -er, b: -aige) e due rimanti significativi, ossia *senhoratge* e *paratge* (PC 80,7: vv. 1 e 17) cui corrispondono *paraige* e *signoraige* (RS 1574: vv. 36 e 42).²⁴¹

Il secondo testo, riconosciuto come *pendant* a quello appena esaminato, è *Mal o fai domna cant d'amar s'atarja* (PC 80, 24a),²⁴² costituito da appena due *coblas* dal contenuto sfrontato e dal sapore divertito, in cui il poeta critica la donna che si attarda ad amare, perché da giovane è bella, fresca, ha il seno sodo, la pancia piatta, «el conz es gros e il pelet estan som» (v. 5), i fianchi lisci per meglio giacere, «el petz petit» (v. 7), infine gli occhi chiari e ridenti e i capelli biondi; ma poi se ne pente quando è ormai troppo tardi, la pelle è rugosa, gli occhi sono più rossi di quelli di una volpe, i capelli grigi e la pancia come un otre, e ormai ha perso pregio e fama, e solo allora vuole ciò che non può più avere. Anche questo testo sembra aver ispirato Conon, che senza giungere alla descrizione dettagliata offerta da Bertran, ne coglie l'essenziale per mettere in scena il suo esila-

²⁴⁰ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 48-9; il testo si può leggere in Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 184-7. Tuttavia la connessione non sembra fortissima, visto che Raimbaut si sta riferendo alla scrittura poetica.

²⁴¹ Appare significativo il fatto che il rimante del v. 26 della lirica di Bertran de Born sia *sofraitos*, utilizzato da Conon nella lirica VI. Secondo Bertolucci Pizzorusso 1963: 27, il sirventese avrebbe influenzato Raimbaut de Vaqueiras nella rappresentazione delle nobili dame nel *Carros*, definite *vielbas*, e quest'appellativo viene anche riservato ai Comuni. Di esso infatti non c'è traccia nel *Tournoiement des dames* di Huon d'Oisy.

²⁴² Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 300-3.

rante dialogo. Alla luce di quanto appena rilevato, si deve allora riconoscere che il suggerimento per l'uso del toponimo Troia con i sottintesi che esso comporta, sia pervenuto a Conon proprio dal sirventese PC 80,14 nel quale Bertran de Born aveva criticato a suo modo l'ipocrisia del troviero.

Recentemente per la lirica di Conon è stata proposta una datazione più stringente sulla scorta dei riferimenti contenuti ai vv. 39-40, e mentre *li Marchis* sarebbe da identificare con Bonifacio I di Monferrato,²⁴³ nel *Barrois* andrebbe riconosciuto Guillaume de Barres, famoso cavaliere appartenente alla cerchia di Filippo Augusto e ricordato per la sua forza e il suo ardire in combattimento. Egli si rese protagonista di un duello a Messina il 2 febbraio 1191, durante la tappa effettuata dagli eserciti di Francia e d'Inghilterra diretti verso la Terra Santa nel corso della III Crociata.²⁴⁴ L'arma della giostra messinese furono i giunchi e Guillaume ebbe la meglio su Riccardo; ne seguì un incidente diplomatico, e solo l'intervento del re di Francia, del vescovo di Chartres e di altri nobili spinse Riccardo a perdonare il suo avversario, che intanto era ripartito. Trattandosi di uno scontro *sui generis* che aveva avuto come risultato l'umiliazione del grande re inglese, esso si prestava a diventare materia di aneddoti. Ne deriva, secondo Latella,²⁴⁵ che Conon compose la pastorella a ridosso dell'evento, ciò che sarebbe plausibile poiché seguirebbe di poco la composizione del contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras, che viene datato al 1190 circa. Sebbene non si possa escludere la prossimità cronologica fra i due testi, restano le perplessità circa l'influenza esercitata dal testo del trovatore sulla lirica di Conon, peraltro tenuto conto che la conoscenza tra i due

²⁴³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): XII.

²⁴⁴ Formisano 1993: 145 parla invece del 1188.

²⁴⁵ Latella 2014. Non si può invece concordare con la studiosa circa il significato recondito di *Marchis* che rinvierebbe al ciclo mestruale. Una spiegazione del genere, non ulteriormente suffragata da attestazioni storicamente ravvicinate (il primo esempio dei dizionari risale al 1611, come riconosciuto dalla stessa Latella), creerebbe peraltro uno scompenso: se infatti il *Barrois* è un personaggio realmente esistito, si dovrà ammettere che ciò valga anche per l'altro personaggio. Invece la lirica di Bertran PC 80,7 già ricordata, menziona proprio due innamorati, come lo sono o si presume lo siano, i due spasimanti della vecchia dama di Conon.

autori va posta in relazione all'organizzazione della IV Crociata, mentre invece Conon poteva sapere bene chi fosse il Marchese che negli anni Novanta del XII secolo ebbe stretti rapporti con l'imperatore Enrico VI di Germania. A ben vedere poi, la lirica rambaldiana non è che l'interpretazione personale del genere 'contrasto', che la pastorella aveva assorbito fin dalla scrittura di *L'autrer jost'una sebissa*. Stanno a dimostrarlo echi del testo di Marcabruno (v. 57: «Domna, no'm siatz tan fera», che ricorda il v. 36 della pastorella «Sim fossetz un pauc humana»; l'*acavilar* del v. 77 fa eco all'*atropellada* proposta dal *segner* alla pastora al v. 48), e ancor di più quelli della lirica cui il trovatore guascone si oppose con il suo scandaloso testo, ossia *Farai un vers pos mi sonelh* di Guglielmo IX (PC 183, 12).²⁴⁶ Infatti il gioco sull'incomprensione linguistica tra la *domna* genovese e il *jujar* provenzale ricorda troppo da vicino il balbettio del finto muto «Babariol, babariol/ Babarian» (vv. 29-30), balbettio che nella versione trasmessa dal ms. C diventa invece un breve testo in arabo, «Tarrababart/ Marrababelio riben, / Saramahart» (vv. 9-11): spia linguistica dell'influsso è il riferimento al *latí*, che la donna genovese rifiuta in relazione alle parole del pretendente, e che serve invece a identificare o le parole ambigue delle due donne guglielmine pronte all'avventura erotica nei mss. N¹N²V, o piuttosto la pericolosa frase in arabo in C. Non solo. Non mi pare sia stato osservato sinora che la donna rambaldiana nel rifiutare il pressante corteggiamento del giullare, lo definisce *mato* (v. 43), per poi aggiungere «Non avei sen per un gato» (v. 46), espressione che non ha mai trovato una chiosa plausibile e che invece si spiegherebbe agevolmente se si ammettesse che con essa Rambaut stia alludendo alla lirica guglielmina e al suo incontrastato e spaventoso protagonista, il gatto rosso.

L'altro testo è *L'autrier un jor après la Sainte Denise* (IX: RS 1623, L 50.7)²⁴⁷ dall'incipit di pastorella, ove i riferimenti alla festa di Saint Denise – che si tiene il 9 di ottobre – e a Béthune (v. 2), suggeriscono la volontà di verosimiglianza e la tendenza diegetica sottesa o espressa nel canzoniere di Conon. È dunque proprio nella sua città natale che egli è stato calunniato con l'accusa di aver cantato delle dame *laidement* (v. 5), ma quelli che

²⁴⁶ Guglielmo IX (Pasero): 113-55.

²⁴⁷ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 15-6, e 30-1 per le note.

lo hanno fatto non hanno compreso bene la sua canzone, perché in realtà ciò è avvenuto per una sola «qui bien forfist ke venjance en fu prise» (v. 8). Nella II strofa Conon quindi si lamenta del fatto che egli venga screditato, perché non bisogna dispiacersi se si fa giustizia di un ladro violento, in tal modo effettuando una comparazione tra la dama e un «fort larron». Il troviero allora nella *cobla* successiva riconosce di aver a lungo servito la dama, cui si rivolge, ma ormai ha un altro amore verso una donna più nobile, poiché in lei non si trovano orgoglio né falsità, per cui si rimetterà del tutto alla sua generosità. Finalmente nell'ultima strofa riconosce che «la millor del roiaume de France» (v. 25) è colei a cui ha indirizzato il proprio cuore; ne teme però la bellezza orgogliosa, e tuttavia esprime la speranza che Amore possa piegare la furezza della dama.

Come si può osservare, il contenuto di RS 1623 risulta ben differente da quello di RS 1574 – che pur nella sua originalità rispetta la struttura della pastorella classica – con uno scarto imprevisto e imprevedibile rispetto al genere per virare verso la canzone, tuttavia anch'essa *sui generis* non solo perché Conon sente la necessità di giustificare il proprio operato di poeta oltraggioso, ma soprattutto perché in chiusura dopo aver offeso la dama amata un tempo – secondo il modello della *mala canso* – e quindi aver dichiarato lo *change*, arriva ad attribuire un potere notevole ad Amore, proprio quell'Amore che pure aveva criticato altrove (VI e I). L'operazione non sembra priva di presupposti ideologici, tenuto conto di quanto Ron Fernández ha portato alla luce, ossia un ulteriore debito di Conon verso l'iniziatore dell'esperienza lirica oitanica, Chrétien de Troyes, questa volta però verso l'altra lirica *Amors, tençon et bataille*, già più volte ricordata in queste pagine.²⁴⁸ L'analisi dei rimanti è illuminante al riguardo:

RS 1623	RS 121
guise (v. 3)	guise (v. 15)
aprise (v. 6)	aprise (v. 12)
prise (v. 8: 'presa')	prise (v. 2: 'presa')
mise (v. 14)	mise (v. 5)
prise (v. 16: 'apprezzata')	prise (v. 7: 'apprezzata')
servise (v. 17)	servise (v. 13)
faintise (v. 22)	faintise (v. 10)
franchise (v. 24)	franchise (v. 4)

²⁴⁸ Ron Fernández 2009.

Di nuovo quindi Conon nel citarlo, sembra irridere la posizione di Chrétien, perché mentre questi nonostante la guerra che gli ha dichiarato Amore, resterà fedele; Conon piuttosto opera lo *change*, e tuttavia conferma la potenza proprio di Amore, in cui ripone le speranze di essere contraccambiato. Non solo, ma l'analisi dello schema metrico-rimico 10a'ba'bba'ba' (MW 902.14) rivela ulteriori connessioni, da un lato con RS 1125, ossia la prima *chanson de croisade* di Conon, dall'altra con RS 15, ossia *Chanter m'estuet* di Gilles de Vieux-Maisons, entrambe con decasillabi, mentre la lirica di Chrétien presenta settenari tutti femminili. Tuttavia Conon per evitare una ripresa pedissequa di sé stesso, questa volta ricorre all'incatenamento di *coblas ternas capcandadas*, cui segue una strofa irrelata. Ne discende allora che lo sfrontato Conon, mentre riprende i rimanti di Chrétien, vuole apparire più vicino a Gilles.

Ron Fernández ha poi connesso la lirica del troviero artesiano a quella di Vidame de Chartres, *D'Amours vient joie et honours ausiment* (RS 663, L 262.3),²⁴⁹ il cui avvio richiama da vicino *D'Amors qui m'a tolu a moi*.²⁵⁰ Il tema della lirica è di nuovo quello del servizio amoroso, in cui entrare in modo leale, per cui bisogna essere sinceri e attendere la ricompensa sino al giorno del Giudizio; il poeta quindi accetta la sofferenza provocata da Amore e dichiara che non se ne allontanerà, e perciò chiede pietà alla Dama. Quanto all'autore, egli è stato identificato da Petersen Dyggve con Guillaume de Ferrières, attivo verso il 1180; con ogni probabilità fu tra quelli che mal videro il procrastinarsi della III crociata a causa della ripresa delle ostilità tra i re di Francia e d'Inghilterra dopo l'accordo di Gisors, per poi prendere parte lui stesso alla spedizione successiva come Conon. La struttura di RS 663 è assai interessante, poiché essa consta di 5 *coblas unissonans capfinidas*, costruite sulle rime a: *-ise*, b: *-ent*, ossia le stesse della lirica RS 1623, e con lo schema 10ab'ab'b'aab', ove però l'alternanza di rime maschili e femminili è speculare a quanto si riscontra in Conon, ciò

²⁴⁹ Vidame de Chartres (Petersen Dyggve 1945): 21-5.

²⁵⁰ A questa lirica dello champenois rinvia pure il v. 32, quando Vidame dice a proposito del tormento provocato dagli occhi della dama «dont ja n'istrai, or soit en sa franchise» (v. 32), che riprende il v. 36 di Chrétien, «Donc ja n'istrai, n'aïnc n'en recrui» (v. 36).

che già depone a favore di una connessione stringente fra i due testi. È indubbio che RS 663 è intessuta dei rimanti cristiani di *Amors tençon et bataille*,²⁵¹ incastrati in modo straordinario secondo un sistema che si potrebbe definire chiastico, poiché i due rimanti comuni della I strofa di Vidame riprendono in posizione invertita quelli centrali della II strofa di Chrétien, e altrettanto invertiti sono quelli della II strofa di RS 663 rispetto al primo della II strofa e all'ultimo della I strofa di RS 121; e ancora i rimanti comuni della III strofa di RS 663 corrispondono al primo della I strofa e all'ultimo della II strofa di RS 121, e infine gli ultimi due della IV strofa di Vidame riprendono in posizione invertita quelli della I strofa di Chrétien:

RS 663	RS 121
servise (I strofa, v. 2)	servise (II strofa, v. 13)
aprise (I strofa, v. 5)	aprise (II strofa, v. 12)
faintise (II strofa v. 10)	faintise (II strofa, v. 10)
prise (II strofa, v. 12: 'apprezza')	prise (I strofa, v. 7: 'apprezza')
prise (III strofa, v. 18: 'presa')	prise (I strofa, v. 2: 'presa')
guise (III strofa, v. 21)	guise (II strofa, v. 15)
mise (IV strofa, v. 29)	mise (I strofa, v. 5)
franchise (IV strofa, v. 32)	franchise (I strofa, v. 4)

Tuttavia il bersaglio della dichiarazione di ortodossia di Vidame sembra essere l'oltraggioso Conon. Stanno a provarlo, oltre quanto già osservato, due rimanti comuni in *-ent*, *esprent/esprant* e *talent* (rispettivamente vv. 14 e 19 di RS 663, e vv. 20 e 18 di RS 1623); ancora due rimanti in comune in *-ise* particolarmente significativi, ossia *justise* e *faintise* (rispettivamente vv.

²⁵¹ C'è da osservare che il debito di Vidame verso Chrétien riemerge anche in un'altra canzone *Quant la saisons dou douz tenz s'aseüre* (RS 2086, L. 262.6), poiché egli dopo essersi chiesto la ragione dell'amore per la dama visto che non può piacerle, si corregge e dice: «Or ai je dit folie sanz droiture, / Qu'en bien amer ne doit avoir mesure» (vv. 13-14), e più avanti fa riferimento alla guerra mossagli dalla donna, invocando Amore per la sua morte «Qu'a la mort sui, se sa guerre me dure. / Amors, Amors, je muir et sanz droiture» (vv. 21-22). Nei due passi è evidente la ripresa delle parole icastiche di Chrétien a proposito dell'Amante «Raison li covient despandre / Et mettre mesure en gages» (vv. 23-24), per cui entrato al servizio di Amore egli ha «Mesure et raison guerpie» (v. 36). In Vidame però la guerra è quella che gli muove la Dama, in Chrétien piuttosto Amore.

4 e 10 di Vidame, e vv. 22 e 11 di Conon); l'insistenza sulla verità della sua fedeltà verso Amore da parte di Vidame (v. 5: «De bien ai la veritey aprise»), che solo la morte potrà smentire (v. 30: «N'en partirai se morz ne m'en desment») da opporre alle menzogne che correrebbero sul conto di Conon, e che poi tali non sono (vv. 3-4: «La me sosvint de gent de male guise / Ki m'ont mis sus mençoigne a entient»); e su tutti le parole conclusive della V strofa di RS 663 «Qui son seignor prie outrageusement / Il doit bien perdre en sa fole blandise» (vv. 39-40), in cui è evidente il riferimento a Conon, identificato dall'avverbio appropriato *outrageusement*, il quale ha blandito Amore, ma in realtà lo ha pregato in modo oltraggioso, perché mentre l'artesiano non vuole ammettere «ke j'ai chanté des dames laidement» (v. 5), Vidame assicura «Pour ce la serf de fin cuer læaument» (v. 6). Ancora una volta dunque Conon si trova al centro di polemiche determinate da quel suo modo sfrontato e inedito di cantare l'amore, che l'ortodossia in via di definizione nel mondo dei trovieri non sapeva, non poteva e non voleva accettare. Infine c'è da osservare che la giustificazione addotta da Conon, il quale insiste sulla sua arte trovierica del canto (vv. 5, 6 e 7) come pure aveva fatto nelle liriche I (vv. 1 e 4), II (vv. 1, 10, 25), infine III (vv. 2, 4 e 6), ossia «Je n'en chantai fors d'une solement / Qui bien forfist ke vengeance en fu prise» (vv. 7-8), sembra riferirsi proprio alla pastorella X, ove effettivamente la sua vendetta, strumento del potere feudale, si è consumata negando le avances della dama e insultandola in quanto vecchia e sfiorita. Se tale interpretazione coglie nel segno, allora i testi X e IX hanno un nesso cronologico, e ciò potrebbe spiegare perché in MT sono posti in apertura e in chiusura della sequenza stabile, individuata da Formisano, ed esattamente nell'ordine qui individuato, a incastonare le altre liriche di Conon tra le due che più rappresentavano il suo modo oltraggioso di scrittura poetica.

Non è possibile stabilire se l'ordine delle liriche di Conon qui proposto sia quello rispettoso della cronologia, né si vuole. Basti osservare che si riscontra un nucleo centrale di testi VIII, VII e III e le due *chansons de croisade* IV e V, connesse alla figura e all'opera di Bertran de Born attraverso la ripresa di strutture metrico-rimiche, mentre in X c'è solo la ripresa di motivi. Si può pensare allora che nell'ultimo quarto del XII secolo, a partire dal 1185 circa, il troviero si sia confrontato con il poeta del Meridione forse più vicino all'esperienza letteraria del Nord, e l'interruzione di tale rapporto potrebbe derivare dalla mancata partecipazione di Conon

alla III Crociata, ciò che non gli ha però impedito di continuare ad attingere al serbatoio tematico di Bertran. In ogni caso l'analisi sin qui condotta conferma e corrobora quanto sostenuto da Wolfzettel, ossia che Conon risulta fortemente impregnato di lirica occitanica non solo di quella praticata da trovatori particolari, come Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras, ma – va aggiunto – che al tempo stesso egli stesso ha rappresentato per loro un modello o un punto di riferimento.

13. IL COLPO DI CODA DELL'OLTRAGGIOSO CONON: IL PARTIMEN CON RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

Com'è noto, tra i componimenti di Conon trãditi dalle sillogi oitaniche manca il *partimen* scambiato con Raimbaut, *Seigner Coine, Jois e Pretz e Amors* (PC 392.29),²⁵² ed infatti il testo è privo di un numero di riferimento nei repertori di lirica francese. Si tratta di un testo bilingue, di cui sono conservate solo in canzonieri occitanici cinque strofe *unissonans* con l'ultima incompleta posta nella bocca del trovatore. Lo schema metrico prevede 10ababc'c'dd. Fu De Bartholomaeis per primo a individuare dietro il *Coine*, apostrofato da Raimbaut, proprio il troviero artesiano.²⁵³ La rarità dell'occorrenza di testi di tal fatta²⁵⁴ prova ancora una volta l'apertura di Conon verso la tradizione trobadorica.

Sulla veridicità dello scambio e sulla *facies* linguistica si sono esercitati alcuni studiosi, e mentre Bec ha ritenuto trattarsi di una tenzone fittizia,²⁵⁵ Saviotti nel mettere a punto una nuova edizione e nello svolgere un'analisi accurata del testo,²⁵⁶ ha confutato quest'ipotesi per tre ordini di motivi.

²⁵² Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 236-40. Ma cf. pure Saviotti 2022.

²⁵³ De Bartholomaeis 1905.

²⁵⁴ Di un'epoca precedente o contemporanea a Conon vanno ricordati quello tra Gaucelm Faidit e il conte Goffredo di Bretagna (PC 178.1 = 167.30b), e il contrasto fittizio di Raimbaut con la genovese con uno scambio per le rime, ciò che invece non si riscontra nello scambio tra Riccardo Cuor di Leone e Delfino d'Alvernia (PC 420.1 e 119.8).

²⁵⁵ Bec 2003.

²⁵⁶ Saviotti 2020.

Infatti Raimbaut che sfida Conon si pone su un piano di eguaglianza poetica con il troviero più anziano di lui, come pure aveva fatto con altri signori feudali tra i quali Alberto Malaspina,²⁵⁷ ed è possibile che ci fossero anche motivazioni politiche dietro l'idea dello scambio poetico; inoltre, questo sarebbe l'unico *partimen* fittizio di cui si è conservata memoria; infine, quanto alle rilevazioni di tipo linguistico compiute da Bec, per cui Raimbaut unico compositore avrebbe fatto rimare *-ai* occitano con *-ai* francese al secondo e al quarto verso di ogni strofa, Saviotti ritiene ciò impossibile tenuto conto della competenza del trovatore circa la lingua d'*oïl*, mentre la licenza poetica si può attribuire proprio a Conon che forse deteneva una competenza passiva dell'occitano.

Resta la questione di definire cronologicamente l'epoca dello scambio, tradizionalmente collocato nell'estate del 1204 tra la caduta di Costantinopoli e la partenza di Bonifacio di Monferrato per il suo regno greco, poiché è nell'orbita del marchese che i due poeti ebbero modo verosimilmente di conoscersi. Tuttavia, come già detto, l'ipotesi di anticipare il *partimen* al novembre 1199, fors'anche insieme allo scambio dei 'descorts', non sarebbe impossibile, anzi è probabile tenuto conto di quanto più volte sottolineato in queste pagine, ossia di un interesse di Conon solo per la sua azione politica durante la IV Crociata, come testimonia l'impossibilità di ricondurre altri suoi componimenti a quel momento storico cruciale.

Il tenore del *partimen* è sostanzialmente frivolo e ben si addice all'atmosfera di festa in occasione del torneo a Ecry-sur-Aisne, e lo scambio sembra confermare un desiderio di Raimbaut di confrontarsi col troviero più famoso. Infatti nel dibattito di casistica amorosa proposto del trovatore, se sia più degno l'amante ardito o il timido, Conon sceglie il primo, sostenendo quindi la necessità di rivelare alla dama il proprio amore in modo da ottenere mercede. Ma se nella IV strofa Conon ricorre ad un'immagine già utilizzata in RS 303, paragonandosi a un malato che non deve celare al medico il proprio male (vv. 30-31), nella II invece chiama in causa Giuda che per follia perse sé stesso, non avendo l'ardire di implorare. Il riferimento appare del tutto inconsueto, poiché di solito il discepolo di Gesù viene invocato come esempio per antonomasia del traditore, e perciò sono i *lauzengiers* ad essere paragonati a lui (vv. 13-16):

²⁵⁷ Si tratta di *Aram digatz, Raimbaut, si vos agrada* (PC 15.1 = 392.1).

Querre merci non es ges poin d'oltrage
 Qe Judas fo perdutoz per son folatge,
 Qui de proier no s'ausa enardir.
 Mainz pecadors fai desespers morir.²⁵⁸

L'immagine è originale, e Bova ha rintracciato un solo esempio che si possa accostare per analogia alle parole di Conon.²⁵⁹ Si tratta dei vv. 23-24 «Per desesper non aug mia / Iuda tracher paradis» contenuti nella III strofa della lirica *Si com lo mege fa crer* del trovatore Peire Milo (PC 349.9),²⁶⁰ in cui di Giuda si sottolinea la disperazione che non gli consentì di entrare in Paradiso. Tuttavia la situazione rappresentata è ben diversa: mentre la disperazione indicata da Peire Milo è certo connessa al peccato infame compiuto da Giuda, qui Conon individua come peccato del traditore per eccellenza quello di non aver implorato, e poiché non si fa riferimento a Dio né tantomeno al Paradiso, Conon sembra voler accostare Giuda a un amante qualsivoglia, con ciò dissacrando il significato ineludibile che quel nome trascina con sé. A ciò si aggiunga che i due paragoni utilizzati da Conon si ritrovano, questa volta invertiti nella lirica di Peire Milo, attivo nella prima metà del XIII secolo (quello del medico è ai vv. 1-8 della lirica) e proprio l'inversione, come l'insistenza sulla disperazione che intesse di sé l'intera III strofa in cui la similitudine si trova, garantiscono la ripresa, a conferma del prestigio del troviero e dell'eco suscitata dalle sue liriche.

Quindi, persino in una fase della propria vita ormai lontana dal desiderio e dall'impegno del canto, Conon mantiene quel suo modo «outraigeus del trover», che ha costituito un tentativo di indirizzare diversamente la scrittura della neo-nata lirica settentrionale. Il tentativo non ebbe successo per cui Conon fu oggetto di critiche e di risposte per le rime, mentre si andava costituendo quel canone di ortodossia amorosa che ha sostanzialmente irrigidito l'esperienza poetica del Nord: solo il ricorso a generi di tradizione popolare e/o eterodossi, su tutti la malmaritata e la pastorella,

²⁵⁸ Si è adottata la lezione dell'edizione Saviotti 2020.

²⁵⁹ Conon de Béthune (Bova): 331. L'occorrenza con Giuda non compare invece in Scarpati 2008.

²⁶⁰ Peire Milo (Borghi Cedrini): 486-93. L'editrice ha rinviato al *partimen* senza alcun commento (p. 492).

ha consentito di realizzare ‘variazioni sul tema’ e di recuperare in qualche modo la sfrontatezza oltraggiosa di Conon, di cui comunque restano tracce sottili, potremmo dire di natura carsica, nella letteratura galloromanza medievale, tracce che varrà la pena ulteriormente individuare e scandagliare.

Lucilla Spetia
(Università dell’Aquila)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Adam de la Halle (Badel) = Pierre-Yves Badel, *Adam de la Halle. Œuvres complètes. Édition, traduction et présentation*, Paris, Livre de Poche, 1995.
- Aimeric de Peguilhan (Shepard-Chambers) = William P. Shepard, Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with commentary*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Aimon de Varennes (Hilka) = Alfons Hilka, *Florimont: ein altfranzösischer Abenteuerroman*, Göttingen, Niemeyer, 1932.
- Arnaut Daniel (Perugi) = Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel. Edizione critica*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart de Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bertran de Born (Gouiran) = Gerard Gouiran, *L’amour et la guerre. L’œuvre de Bertran de Born*, 2 vols., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Bertran de Born (Paden jr.–Sankovitch–Stäblein) = William D. Paden jr., Tilde Sankovitch, Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1986.
- Bertran de Born, *Ara sai eu de prez qals l’a plus gran* (Sanguineti) = Francesca Sanguineti, *Bertran de Born. Ara sai eu de prez qals l’a plus gran (Bdt 40.4)*, «Lecturae Tropatorum» 12 (2019): 133-57, <http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2019>.
- Blondel de Nesle (Lepage) = Yvan G. Lepage, *L’œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Édition critique, avec introduction, notes et glossaire*, Paris, Champion, 1994.
- Canzoni occitaniche di disamore* (Sanguineti–Scarpati) = Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, *Canzoni occitaniche di disamore*, Roma, Carocci, 2013.

- Chastelain de Couci (Lerond) = Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e-début du XIII^e siècle). Édition critique*, Paris, PUF, 1964.
- Chrétien de Troyes (Zai) = Marie-Claire Zai, *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaires*, Berne · Francfort/M, Lang & Lang, 1974.
- Colin Muset (Chiamenti) = Massimiliano Chiamenti, *Colin Muset. Poesie*, Roma, Carocci, 2005.
- Conon de Béthune, *Abi! Amors, com dure departie* (Barbieri) = Luca Barbieri, *Conon de Béthune, Abi! Amors, com dure departie (RS 1125)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri) = Luca Barbieri, *Conon de Béthune, Bien me deüssse targier (RS 1314)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Conon de Béthune (Bova) = Marianoemi Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*. Tesi di Dottorato di ricerca in Filologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 2021.
- Conon de Béthune (Wallensköld 1891) = Axel Wallensköld, *Chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XII^e siècle. Édition critique précédée de la biographie du poète*, Helsingfors, Imprimerie Centrale, 1891.
- Conon de Béthune (Wallensköld 1921) = Axel Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921.
- Elias Cairel (Lachin) = Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Enéas* (Salverda de Grave) = Jean-Jacques Salverda de Grave, *Enéas. Roman du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1925-1929, 2 voll.
- Eustache le Peintre (Gambini) = Maria Luisa Gambini, *Le canzoni di Eustache le Peintre. Edizione critica*, Fasano, Schena, 1997.
- François Villon (Mühlethaler-Hicks) = Claude Mühlethaler, Eric Hicks, *Lais, testament, poésies diverses. Édition bilingue*, Paris, Champion, 2004.
- Gace Brulé (Petersen Dyggve): Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société Néophilologique, 1951.
- Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve) = Holger Petersen Dyggve, *Messire Gilles de Vieux-Maisons*, in Id., *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France. Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'Isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsingfors, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1942: 48-80.

- Giraut de Borneil (Sharman) = Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, University Press, 1989.
- Gontier de Soignies (Formisano) = Luciano Formisano, *Gontier de Soignies. Il Canzoniere*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1980.
- Guernes de Point Saint Maxence (Thomas) = Jacques T. E. Thomas, *Guernes de Pont Saint- Maxence, La vie de Saint Thomas de Canterbury. Éditée, traduite et annotée*, Louvain · Paris, Peeters, 2002, 2 voll.
- Guglielmo IX d'Aquitania (Pasero) = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie. Edizione critica*, Modena, Mucchi, 1973.
- Hue d'Oisy (Barbieri) = Luca Barbieri, *Hue d'Oisy, Maugré tous sains et maugré Din aussi (RS 1030)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Il «Tournoiement des dames» di Huon d'Oisi (Pulega) = Andrea Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1970: 1-9 e 85-97 per le note.
- Jaufre Rudel (Chiarini) = Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano. Edizione critica con introduzione, note e glossario*, Roma, Carocci, 2003.
- Jehan et Blonde (Lécuyer) = Silvie Lécuyer, *Jehan et Blonde de Philippe de Remi. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1984.
- La Vie d'Edouard le confesseur (Södergard) = Osten Södergard, *La Vie d'Edouard le confesseur, poème anglo-normand du XII^e siècle, publié avec introduction, notes et glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1948.
- Les chansons de croisade (Bédier–Aubry) = Joseph Bédier, Pierre Aubry, *Les chansons de croisade publiées avec leurs mélodies*, Paris, s. n., 1909.
- Les plus anciens chansonniers (Brakelmann) = Jules Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français (XII^e siècle) publiés d'après tous les manuscrits (Feuilles 1-14)*, Paris, Bouillon, 1870-1891.
- Los Trovadores (De Riquer) = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, 3 voll.
- Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson) = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.
- Peire Milo (Borghi Cedrini) = Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Peire Vidal (Avalle) = D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Proverbes français (Morawski) = Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = Walter T. Pattison, *The Life and Works of the*

- Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = Joseph Linskill, *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co, 1964.
- Raoul de Soissons (Hardy) = Ineke Hardy, *Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique* (Thèse de Doctorat), Ottawa, 2009.
- Recueil général des jeux partis français* (Långfors–Jeanroy–Brandin) = Arthur Långfors, Alfred Jeanroy, Louis Brandin, *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Champion, 1926, 2 voll.
- Rutebeuf, *Fabliaux* (Limentani) = Alberto Limentani, *Rutebeuf. I fabliaux. Introduzione e traduzione*, Roma, Carocci, 2007 (l'edizione con ritocchi si basa su quella di Edmond Faral, Julia Bastin, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Picard, 1959-1960, 2 voll).
- Trouvères belges* (Scheler) = Auguste Scheler, *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux*, Bruxelles, Closson, 1876.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy–Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Toulouse, Privat, 1913.
- Vidame de Chartres (Petersen Dyggve) = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. XXII: le vidame de Chartres*, «Neuphilologische Mitteilungen» 45 (1944): 161-85; 46 (1945): 21-55.

DIZIONARI E REPERTORI

- Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1966, 2 voll.
- L = Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, s. l., University - Mississippi, 1979.
- Levy = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouds Lexique Roman*, 8 vols., Leipzig, Reisland, 1894-1924.
- MW = Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Frank, 1972.
- PC = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer 1913.
- RS = Hans Spanke, *G. Raynouds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill, 1955.

TL= Adolf Tobler, Ehard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin · Wiesbaden, Wiedmannsche Buchhandlung · Steiner, 1925-1989, 11 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Akehurst 1983 = Ronald P. Akehurst, *Abashed and Impotent: Conon de Béthune's 'Si voirement con...' (RS 303)*, «Romanic Review» 24 (1983): 260-70.
- Barbieri 2010 = Luca Barbieri, *Exemples mythologiques de courtoisie dans la lyrique des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 53 (2010): 107-28.
- Barbieri 2013 = Luca Barbieri, *'A mon Ysombart part Troia': une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*, «Medioevo Romanzo» 37 (2013): 264-95.
- Bec 2003 = Pierre Bec, *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive*, in Jean-Claude Bouvier, Jacques Goure, François Pic (éds.), *Sempre los camps auràn segadas resurgantas. Mélanges offertes à Xavier Ravier*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003: 413-428.
- Bec 2010 = Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, s. l., Université de Montpellier · Centre d'Études occitanes, 2010.
- Becker 1942 = Philip August Becker, *Die Kreuzzuglieder von Conon de Béthune und Huon d'Oisi*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 44 (1942): 305-12.
- Bédier 1906 = Joseph Bédier, *Sur deux chansons de croisade*, «Romania» 35 (1906): 379-86.
- Bertolucci Pizzorusso 1963 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provençale*, «Studi Mediolatini e Volgari» 11 (1963): 9-68.
- Blakeslee 1985 = Merrit R. Blakeslee, *Lo dous jocx sotils: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 28 (1985): 213-22.
- Bova 2021 = Marianoemi Bova, *Ancora su carestia. Tracce del dibattito in Conon de Béthune, Se raige et derverie (RS 1228 = L 50.9)*, in Fabio Barberini et Camilla Talfani (éd. par), *Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc*, Turnhout, Brepols, 2021: 13-28.
- Bova 2023a= Marianoemi Bova, *Sull'attribuzione di Quan lo dous temps comensa (BdT 392.27)*, in Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Pédrón (éd. par) *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, Strasbourg, SLR-Eliphi, 2023, 2 voll., II: 1113-24.
- Bova 2023b = Marianoemi Bova, *La dialettica entro-periferia tra lingua, politica e ideologia: Conon de Béthune, Mult me semont Amors que je m'envoie (RS 1837)*

- e il dialogo con Bertran de Born, in Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Aline Pons, Matteo Rivoira (a c. di), *Occitània. Centres e periferias. Occitanie. Centres et péri-phéries. Occitania. Centri e periferie*. Atti del XIII Congresso dell'IAIEO (online, 12-17 luglio 2021), Alessandria, dell'Orso, 2023: 39-59.
- Brugnolo 1983a = Furio Brugnolo, *Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue* Domna, tant vos ai preiada di Raimbaut de Vaqueiras, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983: 9-65 (il testo è edito anche in Hans-Erich Keller, Jean-Marie D'Heur, Guy Mermier, Marc Vuijsleke, eds., *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, 2 voll., I: 45-66).
- Brugnolo 1983b = Furio Brugnolo, *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983: 67-103.
- Brunel 1949 = Clovis Brunel, "La Loba" célébrée par les troubadours Peire Vidal et Raimon de Miraval, in Aa. Vv., *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner par ses élèves et ses amis*, Paris, Les Belles Lettres, 1949: 261-64.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Carrara 1978 = *Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica occitanica*, «Spicilegio moderno» 9 (1978): 90-120.
- Cepraga 2004 = Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del Testo» 7 (2004): 381-424.
- Cremonesi 1975 = Carla Cremonesi, *A proposito di alcuni versi (55-63) del "Tournoiement des dames" di Huon d'Oisy*, «Studi francesi» 19 (1975): 81-86.
- Cremonesi 1977 = Carla Cremonesi, *Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*, in Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli (a c. di), *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, 2 voll, I: 233-44.
- De Bartholomaeis 1905 = Vincenzo De Bartholomaeis, *De Raimbaut e de Coine*, «Romania» 34 (1905): 44-54.
- De Hemptine 1982 = Thérèse de Hemptine, *Aspects des relations de Philippe Auguste avec la Flandre au temps de Philippe d'Alsace*, in Robert-Henri Bautier (dir.), *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*. Actes du Colloque international organisé par le CNRS (Paris, 29 septembre - 4 octobre 1980), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982: 255-62.
- De Riquer 2008 = Isabel De Riquer, *C'otra n'am, plus bel e melhor (PC 70, 19, v. 22)*, «Tenso» 23 (2008): 28-39.
- D'Heur 1963 = Jean-Marie D'Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune (R1125)*, «Cultura Neolatina» 23 (1963): 73-89.

- Dijkstra 1995 = Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.
- Dronke 1994 = Peter Dronke, *Andrea Capellanus*, «The Journal of Medieval Latin» 4 (1994): 51-63.
- Dufournet 1980 = Jean Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980.
- Dufournet 2008 = Jean Dufournet, *Conon de Béthune: entre poésie et croisade*, in Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin (éd. par), *Les chansons en langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, Camilla · Presses Universitaires de Valenciennes, 2008: 59-82.
- Formisano 1993 = Luciano Formisano, *Prospettive di ricerca su canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*, in Saverio Guida e Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del I Convegno SIFR (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 131-52.
- Frank 1954 = István Frank, *La chanson "Lasso me" de Pétrarque et ses prédécesseurs*, «Annales du Midi» 66 (1954) = *Hommage à la mémoire d'Alfred Jeanroy*. 259-68.
- Frappier 1949 = Jean Frappier, *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1949.
- Gaborit-Chopin 2001 = Danielle Gaborit-Chopin, *Le trésor aux XII^e et XIII^e siècles. Suger et Matthieu de Vendôme*, «Dossiers d'archéologie» 261 (mars 2001) = *Saint-Denis, la basilique et le trésor*: 82-95.
- Gambino 2000 = Francesca Gambino, *Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provençale (II)*, «Studi Medio-latini e Volgari» 46 (2000): 35-84.
- Gennrich 1922 = Friedrich Gennrich, *Zu den Liedern des Conon de Béthune*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 42 (1922): 231-41.
- Glessgen 2017 = Martin Glessgen, *La genèse d'une norme en français au Moyen Âge: mythe et réalité du 'francien'*, «Revue de Linguistique Romane» 81 (2017): 313-97.
- Gros 2012 = Gérard Gros, *Comment peut-on être artésien. Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in Marie-Sophie Masse et Anne-Pascale Pouey-Mounou (éds.), *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire au XII^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2012: 25-40.
- Gouiran 1982 = Gerard Gouiran, *Bertran de Born et la troisième croisade. Essai de datation de deux chansons*, in *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance (histoire, langue et littérature)*, Paris, Les Belles Lettres, 1982: 127-42.
- Gruber 1990 = Jörn Gruber, *Il dibattito cifrato sull'amore fra i trovieri Gillés de Viés-Maisons, Gace Brulé e Chastelain de Couci*, in Luciano Formisano (a c. di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990: 339-56 (il saggio, tradotto da Massimo

- Bonafin, costituiva un capitolo di Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983: 242-55).
- Hoepffner 1946 = Ernest Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born: «Mon Isembart»*, in Aa. Vv., *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946: 15-22.
- Jeanroy 1892 = Alfred Jeanroy, *Sur deux chansons de Conon de Béthune*, «Romania» 21 (1892): 418-424.
- Kamin 2019 = Maxime Kamin, *L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur dans la lyrique amoureuse en langue d'oïl et d'oc (XII-XIII siècles)*, «Polythesis. Filologia Interpretazione e Teoria della letteratura» 1 (2019): 55-76.
- Kastner 1931 = Leo E. Kastner, *La date et les allusions historiques de certains sirventes de Bertran de Born*, «Romania» 57 (1931): 479-503.
- Köhler 1976 = Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976.
- Långfors 1932 = Arthur Långfors, *Mélanges de poésie lyrique française. V.*, «Romania» 58 (1932): 321-79.
- Latella 2014 = Fortunata Latella, *Un marchese senza casato, una singolar(e) tenzone. Conon de Béthune, L'autrier avint en cel autre país*, vv. 39-40, «Studi Mediolatini e Volgari» 60 (2014): 99-127.
- Lavis 1972 = Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- Le Clerc 1856 = Victor Le Clerc, *Poésies historiques*, in *Histoire littéraire de la France*, XXIII, Paris, Firmin Didot, 1856: 469-78.
- Lefèvre 1982 = Yves Lefèvre, *L'image du roi chez les poètes*, in Robert-Henri Bautière (dir.), *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations. Actes du Colloque international organisé par le CNRS* (Paris, 29 septembre- 4 octobre 1980), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982: 133-44.
- Luce-Dudemaine 1987 = Dominique Luce-Dudemaine, *La vieille femme, l'amour et le temps perdu*, in Aa. Vv., *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Provence, Université de Provence 1987: 217-25 (=«Senefiance» 19).
- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *Parodia e auto-parodia. Il caso di Conon de Béthune (RS 1325)*, in Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration de Alain Corbellari et de Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique. Parodie et satire par la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 69-85.
- Milone 1979 = Luigi Milone, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro. Da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in Daniela Goldin (a c. di), *Retorica e poetica. Atti del III Convegno Italo-Tedesco*, Padova, Liviana, 1979: 149-77.

- Notz 1987 = Marie-Françoise Notz, *L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale: exclusion fictive et réalité poétique*, in Aa. Vv., *Vieillesse et vieillissement au Moyen Age*, Provence, Université de Provence 1987: 227-42 (= «Senefiance» 19).
- Paris 1833 = Paulin Paris, *Le Romancero français. Histoire de quelques anciens trouvères et choix de leurs chansons*, Paris, Firmin Didot Frères, 1833.
- Paterson 2012 = Linda Paterson, *Greeks and Latin at the Time of the Fourth Crusade: Patriarch John X Kamateros and a Troubadour Tenso*, in Sarah Lambert, Helen Nicholson (eds.), *Languages of Love and Hate. Conflict, Communication, and Identity in the Medieval Mediterranean*, Turnhout, Brepols, 2012: 119-39.
- Payen 1974 = Jean-Charles Payen, "Peregris". *De l'«amor de lonh» au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 17 (1974): 247-55.
- Petersen Dyggve 1934 = Holger Petersen Dyggve, *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature finnoise, 1934.
- Petersen Dyggve 1935 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. III: Les dames du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 36 (1935): 65-84.
- Petersen Dyggve 1936 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. V: L'Yolent a l'écu échiqueté du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 37 (1936): 257-61.
- Petersen Dyggve 1940 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. X: Deux dames du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 41 (1940): 157-80.
- Petersen Dyggve 1943 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. XIV: Identification de Noblet, ami de Conon de Béthune, Gace Brulé et Pierre de Molins*, «Neuphilologische Mitteilungen» 63 (1942): 7-20.
- Planche 1989 = Alice Planche, *De quelques aveux ... À propos de deux trouvères*, in Farai chasoneta novele. *Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen, Université de Caen, 1989: 285-94.
- Pulega 1970 = Andrea Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1970.
- Rieger 1998 = Angelica Rieger, *Relations culturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades*, in Anton Toubert (éd.), *Le Rayonnement des troubadours. Actes du Colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1998: 201-25.
- Rinoldi 2018 = Paolo Rinoldi, *Frammenti oitanici in versi alle Archives Nationales de France. I Epica e lirica*, «Cultura Neolatina» 78 (2018): 51-107.
- Ron Fernández 2009 = Xabier Ron Fernández, *Conon de Béthune e Chrétien de Tro-*

- yes. *Achega para establecimiento duna relación dialóxica directa entre os dous trovères*, in Mercedes Brea (coord.), *Pola Melhor Dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009: 389-404.
- Roncaglia 1951 = Aurelio Roncaglia, *Il "gap" di Marcabruno*, «Studi Medievali» 17 (1951): 46-70.
- Roncaglia 1957 = Aurelio Roncaglia, *Per un'edizione e per l'interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno*, in *Actes et Mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, Palais du Roure, 1957: 47-55.
- Rossi 1987 = Luciano Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, «Vox Romanica» 46 (1987): 25-62.
- Ruffini-Rozani 2020 = Nicolas Ruffini-Rozani, *The Knight, the Lady, and the Poet: Understanding Huon of Oisy's Tournoiement des dames (ca. 1185-1189)*, in David Crouch-Jeroen Deploie (eds.), *Knighthood and Society in the High Middle Ages*, Leuven, University Press, 2020: 229-48.
- Saviotti 2022 = Federico Saviotti, *Épisodes de la réception: le partimen D'En Coyne e d'En Raymbaut (BdT 392.29)*, «Revue des Langues Romanes» 124 (2020): 271-93.
- Saviotti 2023 = Federico Saviotti, *La scripta du Chansonnier du Roi (BNF, fr. 844): nouvelles données pour l'étude de la genèse du recueil et de ses sources*, «Carte Romanze» 11/1 (2023): 123-61.
- Scarpati 2008 = Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitanica*, Roma, Viella 2008.
- Scattolini 2013 = Michela Scattolini, *Chanter m'estuet: il 'dibattito cifrato' sul canto d'amore*, «Revista de Literatura Medieval» 25 (2013): 255-76.
- Schiassi 1999-2000 = Germana Schiassi, *Per una nuova edizione di Conon de Béthune*, «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna» 14 (1999-2000) = Andrea Fassò e Luciano Formisano (a c. di), *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999): 399-427.
- Schiassi 2012 = Germana Schiassi, *Conon de Béthune: une nouvelle édition*, in Marie-Geneviève Grossel (éd. par), *La chanson des trouvères. Formes, registres, genres*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2012: 215-25.
- Schwan 1886 = Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche, 1886.
- Speer 2001 = Andreas Speer, *L'abbé Suger et le trésor de Saint-Denis: une approche de l'expérience artistique au Moyen Âge*, in Dominique Poiriel (éd. par), *L'abbé Suger, le manifeste gothique et la pensée victorine*. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris, mardi 21 novembre 2000), Turnhout, Brepols, 2001: 59-82.

- Spetia 1993 = Lucilla Spetia *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del I Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 253-72.
- Spetia 2010 = Lucilla Spetia, *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, «Studi Mediolatini e Volgari» 56 (2010), pp. 167-216.
- Spetia 2012 = Lucilla Spetia, *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant. Studi sull'Yvain e sul Jaufre*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Spetia 2017 = Lucilla Spetia, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*, Fregene (RM), Spolia, 2017.
- Spetia 2019 = Lucilla Spetia, *De grant mal amaladis e la pastorella nascosta in Aucassin et Nicolette: una proposta di datazione della chantefable*, «Revista de Literatura Medieval» 31 (2019): 235-58.
- Spetia 2020 = Lucilla Spetia, *La chanson de change religiosa nella tradizione trovierica e Thibaut de Champagne (RS 711, l 240.51) (e una postilla sul 'genere' raverdie)*, in Paolo Canettieri, Lucilla Spetia, Samuele Maria Visalli (a c. di), *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2020: 57-140.
- Spetia 2022 = Lucilla Spetia, *Due modalità antitetiche di parlare d'amore: il Partenopeus de Blois e il De Amore e il misterioso Gualtiero*, in Id., *Intorno al Partenopeus de Blois. Studi su un romanzo dal fascino meraviglioso*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 195-207 (già edito in Roberta Fresu, Giulia Murgia, Patrizia Serra, a c. di, *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento: tipologia linguistica, generi testuali, modelli culturali della prosa educativa*, Firenze, Cesati, 2020: 141-54).
- Spetia 2023 = Lucilla Spetia, *L'intreccio tra lirica e politica da Riccardo Cuor di Leone a Thibaut de Champagne: per una storia della poesia storico-politica in lingua d'oïl*, in Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia (a c. di), *I Re Poeti*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 45-105.
- Spetia in c. s. = Lucilla Spetia, *Quand le poète se réécrit: certains exemples de contrafacta chez les trouvères*, in Stefano Milonia (ed.), *Contrafacta and Musical Imitation in Medieval Europe* (University of Tübingen, 27-28 June 2024), Tübingen, in c. s.
- Tavani 2001 = Giuseppe Tavani, *Il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,4)*, in Id., *Restauri testuali*, Roma, Bagatto, 2001: 39-102.
- Van Werveke 1972 = Hans Van Werveke, *La contributions de la Flandre et du Hainaut à la troisième croisade*, «Le Moyen Age» 78 (1972): 55-90.
- Venturi 1988 = Maria Cristina Venturi, *Ancora un caso d'intertestualità fra trovatori e trovieri*, «Medioevo Romanzo» 13 (1988): 321-9.
- Viel 2023 = Riccardo Viel, *Riccardo e Delfino. Interferenze linguistiche nella poesia occi-*

- tana delle Origini: appunti per un quadro sistematico*, in Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia (a c. di), *I Re Poeti*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 27-43.
- Wallensköld 1917 = Axel Wallensköld, *Un fragment de chansonnier, actuellement introuvable du XIII^e siècle*, «Neuphilologische Mitteilungen» 18 (1917): 2-17.
- Wolfzettel 2015 = Friedrich Wolfzettel, *Un lyrisme courtois sauvage: Conon de Béthune*, in Id., *La poésie lyrique du Moyen Âge au Nord de la France (en annexe: France et Italie). Études choisies*, Paris, Champion, 2015: 13-24 (già edito in «Médiévales» 22 [2002]: 58-65).
- Zaganelli 1982a = Gioia Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia 1982.
- Zaganelli 1982b = Gioia Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della "Fin'Amor"*, «Romanica Vulgaria Quaderni» 6 (1982): 143-64.

RIASSUNTO: L'articolo intende analizzare il canzoniere di Conon de Béthune non per proporre una scansione cronologica dei testi, piuttosto per offrirne una lettura ragionata e coerente, da cui emerge la centralità della sua esperienza poetica considerata comunemente eterodossa, e che invece va vista come un tentativo – apparentemente non riuscito – di indicare un'alternativa alla proposta di Chrétien de Troyes di totale sottomissione dell'Amante alla Dama e soprattutto ad Amore. Per ciò e per lo sperimentalismo di forma e di contenuto che connota la sua scrittura, Conon si trova coinvolto in un dialogo fittissimo, anche polemico, con trovieri e trovatori, di cui si dà conto.

PAROLE CHIAVE: Conon de Béthune, sperimentalismo lirico, intertestualità fra trovieri e trovatori.

ABSTRACT: The article intends to analyze Conon de Béthune's songbook not to propose a chronological scansion of the texts, rather to offer a reasoned and coherent reading, from which emerges the centrality of his poetic experience commonly considered heterodox, and which instead should be seen as an attempt, apparently unsuccessful, to indicate an alternative to Chrétien de Troyes' proposal of total submission of the Lover to the Lady and above all to Love. For this and for the experimentalism of form and content that characterizes his writing, Conon finds himself involved in a very dense, even polemical, dialogue with trouvères and troubadours.

KEYWORDS: Conon de Béthune, lyrical experimentalism, intertextuality between trouvères and troubadours.

PAREMIOLOGIA E RETORICA EPISTOLARE: IL PROVERBIO NEL *SALUT D'AMOR* PROVENZALE E FRANCESE

1. LA *COMMUNIS SENTENTIA* NELL'*ARS DICTAMINIS*

La funzione didattica che la tradizione retorica occidentale ha riservato all'espressione proverbiale, e che può essere interpretata come movente o presupposto della produzione gnomica tra antichità e medioevo, è accolta e mutuata nel genere dell'epistolografia come componente della scrittura privata: l'*ars dictaminis* medievale, come del resto l'*ars praedicandi*, opera pertanto anche rispetto all'uso del proverbio una sorta di metabolizzazione della precedente tradizione retorica, intercettando nel suo sviluppo soluzioni e orientamenti di gusto espressi dalla manualistica retorica dedicata alla composizione letteraria o *ars poetriae*.¹ L'inserzione del proverbio (*sententia*) rientra, come oggetto dell'*inventio*, nelle strategie dell'*exordium* finalizzate all'approvazione dell'uditorio nella retorica ciceroniana² ma già nella trattatistica coeva o di poco posteriore se ne precisano i limiti d'uso, ravvisandovi il rischio di un approccio borioso e pertanto inefficace, come suggerisce la stessa *Rhetorica ad Herennium* (IV 25):

¹ Alla teoria del proverbio nella tradizione retorica antica e medievale è dedicata la monografia di Hallik 2007, alla quale rinvio anche per la segnalazione della bibliografia pregressa; per la trattatistica epistolografica vd. in particolare *ibi*: 22-4 e 161 ss. Non è possibile dare conto in questa sede, andando oltre i contributi specifici richiamati nelle pagine che seguono, dell'ampia bibliografia prodotta intorno all'*ars dictaminis* medievale, per la quale mi limito al rinvio ai principali strumenti e repertori e ai contributi più recenti: RADM; Polak 1993-2015; Felisi-Turcan-Verkerk 2015; Grévin 2015a; per una introduzione al genere vd. Camargo 1991 e Hartmann-Grévin 2019, con Grévin 2015, e i saggi raccolti in Grévin-Turcan-Verkerk 2015.

² Cf. *De inv.* I 25: *Exordium sententiarum et gravitatis plurimum debet habere et omnino omnia, quae pertinent ad dignitatem, in se continere, propterea quod id optime faciendum est, quod oratorem auditori maxime commendat; splendoris et festivitatis et concinnitudinis minimum, propterea quod ex his suspicio quaedam apparationis atque artificiosae diligentiae nascitur, quae maxime orationi fidem, oratori adimit auctoritatem.*

Sententias interponi raro convenit, ut rei actores, non vivendi praeceptores videamur esse: cum ita interponentur, multum adferent ornamenti.³

L'ammonimento ricorda molto da vicino un passaggio del *De elocutione* attribuito a Demetrio, retore greco di età ellenistica,⁴ che tuttavia, più specificamente, per primo sembra affrontare l'argomento in relazione alla scrittura epistolare, distinguendo sentenza e proverbio sulla base di una diversa "affabilità" della comunicazione nel rapporto mittente-ricevente:

La bellezza di una lettera, senz'altro, consiste nelle espressioni di affetto e cortesia e anche nell'uso di molti proverbi. Questa è l'unica forma di saggezza che dovrebbe trovarsi in una lettera, perché il proverbio è di patrimonio comune ed è di carattere popolare. Chi enuncia, invece, massime ed esortazioni non è più uno che discorre con un amico per lettera, ma uno che parla *ex cathedra*.⁵

La cautela espressa dall'autore dell'*Ad Herennium* si ritrova ancora, circa cinque secoli più tardi, nella sintetica precettistica epistolare di Giulio Vittore, che da parte sua raccomanda di evitare ogni forma di oscurità e di usare nella lettera solo proverbi che il destinatario possa facilmente riconoscere e interpretare, per evitare fraintendimenti che sarebbe ben difficile chiarire in una comunicazione scritta, esigendo «uno sforzo per comprendere un ragionamento troncato a metà, prodotto dalla ricerca di una brevità amputata»:

cavenda obscuritas magis quam in oratione aut in sermocinando: potes enim parum plane loquentem rogare, ut id planius dicat, quod in absentium epistolis non datur. Et ideo nec historia occultior addenda nec proverbium ignotius aut verbum cariosius aut figura putidior: neque dum amputatae brevitati studes, dimidiatae sententiae sit intellegentia requirenda [...].⁶

³ Sull'uso della sentenza nella *Rhetorica ad Herennium* vd. Sinclair 1993.

⁴ Il trattato, pur avendo avuto circolazione marginale rispetto alla restante tradizione retorica classica, è stato tradotto in latino in epoca medievale: sul testo vd. Wall 1937 e gli accenni di Murphy 1983: 49, n. 111.

⁵ Demetrius, *De elocutione*: 183, cit. da Longobardi 2003: 703 e n. 90.

⁶ Giulio Vittore, *Ars Rhetorica, De epistolis*: 105. Lo scarto tra discorso orale (*sermo*) e comunicazione epistolare implica un differente trattamento della norma sull'uso dei proverbi, come si comprende da un confronto con un altro passo dello stesso trattato,

Il concetto di *obscuritas* menzionato da Vittore – e peraltro affatto ignoto alla retorica classica –⁷ diviene un punto fermo della precettistica sull'uso di massime e proverbi nella successiva *ars dictaminis* medievale, richiamato dai trattatisti con lo scopo di frenare gli abusi ai quali la normativa manualistica può dare spesso libero adito. La definizione di sentenza e proverbio (la *generalis sententia*), il loro uso e la loro collocazione nell'epistola diventano materia ordinaria dei trattati di epistolografia, tanto da costituire, verso la fine del XII secolo, un ennesimo terreno di scontro tra scuola italiana e scuola francese.⁸ Un'aperta condanna del *dictamen* "gallico" in merito all'argomento si legge già nella *Palma* (1198-1199) di Boncompagno da Signa, che stigmatizza la disinvoltura con la quale i retori *Aurelianenses* consigliano l'inserzione di proverbi, appellandosi ancora alla *obscuritas* della *generalis sententia* come lesiva della necessaria comprensibilità dell'epistola.⁹ Parallelamente, l'importanza e il ruolo primario assunto dalla

stavolta nel capitolo *De sermocinatione. Et proverbiorum tempestivitas lepida est Graecorum atque nostrorum; et versus partesve eorum et ex oratoribus aliisve scriptis sententiae, si loco proferuntur, sermonem conveniunt* (*ibi*: 104).

⁷ La nozione di *obscuritas* è centrale nel pensiero antico e medievale, in ambito sia retorico che esegetico-filosofico. Per un primo orientamento in ambito retorico vd. i distinguo di Mortara Garavelli 2003: 133-4 e 136-7, mentre per un quadro articolato, per indirizzi teorici e cronologia, rinvio alla voce *obscuritas* curata da Walde *et al.* in *HWyB* 6: coll. 358-83. Al concetto retorico di *obscuritas* e alla sua presenza nella produzione epistolografica di autori latini tardoantichi è dedicata la recente monografia di Schwitter 2015; ancora con riferimento alla tradizione retorica e ai riflessi in ambito romanzo vd. i contributi di Stefano Rapisarda, Francesco Zambon e Carlo Donà in Lachin–Zambon 2004.

⁸ Cf. al riguardo gli accenni in Vecchi 1954 e Murphy 1983: 267-8.

⁹ Boncompagno, *Palma* 26.1: *Dicitur 'proverbium', quia aliquid pro verbo id est aliquid obscurum verbum positum pro manifesto*; *ibid.* 26.4: *Ceterum damnabiles Garamantium caterve fere Aurelianensium imbuti in stilo epistolari proverbium dicere non erubescunt, cum aperte dicat Dominus in evangelio proverbium obscuram sententiam esse, ubi dicitur: "Sed veniet hora, in qua non in proverbii loquar vobis, id est in obscuris sententiis, sed palam id est manifeste annuntiabo de Patre meo". Et Iudei Christo dixerunt: "Ecce palam loqueris et manifeste et proverbium nullum dicis id est non dicis aliquam obscuram sententiam vel admiratione dignam". Et Ieronimus exponit proverbium Salomonis id est obscure sententie; e ancora *ibid.*: 26.5: *Omne tamen proverbium generalis sententia est et obscura. Unde non debent alicuius narrationes principum in epistolis, privilegiis, testamentis et confirmationibus proverbium appellare, cum omnia in stilo epistolari debeant ita esse lucida et aperta, quod in prima vel secunda prolatione audientes intelligere possint. Possunt autem huius modi principia quandoque generales**

teoria epistolografica nel contesto della formazione scolastica favorisce presto una produzione specificamente approntata, con la compilazione di raccolte di *proverbia* ad uso della stessa *ars dictaminis*.¹⁰ Un'articolata trattazione dell'uso e della posizione di sentenza o proverbio nell'epistola si trova già nei due manuali attribuiti a uno dei più antichi dettatori di scuola italiana, le *Rationes dictandi* (1138-1143 ca.) e la *Summa dictaminum* (1144-1145 ca.) di Maestro Bernardo di Bologna, che definisce la collocazione della sentenza – preferibilmente nell'*exordium* e nella *captatio benevolentiae* – in rapporto alla sua funzione suasoria,¹¹ mentre nella tradizione francese la prima, sommaria precettistica sull'argomento si legge in un capitolo dell'*Aurea Gemma Gallica*, un trattato anonimo composto nella Francia settentrionale (probabilmente a Tours o a Meaux) poco dopo la metà del XII secolo.¹²

In omnibus litteris licet tibi proverbium inducere aliquod et ei presens negotium adaptare. Tale principium habet auctoritatem et statim attentionem omnium excitat, si convenienter inducatur et si concinne presentis negotii summa in eo concludatur. Raro sunt inserenda proverbia, ne recitatores videamur non auctores esse.¹³

Nelle norme enunciate dall'anonimo si riconoscono alcuni punti fermi della dottrina retorica precedente, come l'opportunità di inserire l'espres-

sententie vel exordia merito nuncupari. Verumtamen possunt dictatores quandoque proverbia in suis epistolis ponere, dummodo sciant, quid recipientes intelligere possint. Nam si alicui amico meo vellem super quibusdam factis et specialibus negotiis obtusius loqui, proverbialiter hoc modo dicere possem: "Serpentem in sinu calefeci et minus provide dimisi pullos sub custodia vulpis". Hoc enim proverbium est et nemo istud plenarie intelligeret, nisi scirit de materia facti. Una posizione simile è espressa nel *Tractatus virtutum* (1197): *Tanorum ergo patrum et doctorum uolens umiliter uestigia imitari, Aurelianensium sententiam improbo confidenter, qui dicunt in principio uerba ornatiora siue auctoritates semper poni debere* (Boncompagno, *Tractatus*, § 3). Sul trattamento del proverbio nell'opera retorica di Boncompagno cf. Hallik 2007: 211-23; per i precetti esposti nella *Rota Veneris* vd. inoltre *infra*.

¹⁰ Cf. Murphy 1983: 268-79.

¹¹ Per i due trattati e la datazione proposta vd. *RADM*: 24-8 e 28-37; per le *Rationes dictandi* rinvio alla recente edizione curata da Elisabetta Bartoli (Bernardo di Bologna, *Rationes*). Sulla dottrina del proverbio vd. Hallik 2007: 173-85.

¹² *RADM*: 119-22; Hallik 2007: 187-8.

¹³ *Aurea Gemma*, Pars prima (*ars dictandi*) 1.27.

sione sentenziosa sia per conferire autorevolezza all'epistola sia per assicurarsi l'attenzione del destinatario, e soprattutto la raccomandazione a ricorrervi in modo oculato, per evitare di cadere in un citazionismo tronfio, parlando come semplici "ripetitori" di detti altrui piuttosto che come autori: variazione del precetto già esposto nella *Rhetorica ad Herennium*, che come si è visto invitava a fare uso in pochissimi casi delle sentenze «per presentarci come oratori, e non come maestri di vita». Nel successivo sviluppo dell'*ars dictaminis* l'attenzione dei trattatisti è pertanto rivolta da un lato a consolidare, secondo l'eredità classica, la funzione del proverbio tra le strategie stilistico-comunicative dell'epistola, dall'altro a individuarne la collocazione più opportuna in rapporto all'assetto strutturale del testo – che si viene definendo nella canonica suddivisione in cinque parti: *salutatio*, *exordium* / *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio*, *conclusio* –, indicando come punti di innesto più adatti l'*exordium* o l'inizio della *narratio*. La tendenza dominante resta quella di trattare il proverbio come una componente fondamentale dell'*exordium*, spesso per convergenza con la funzione della stessa *captatio benevolentiae*, adattando evidentemente alla struttura dell'epistola la norma classica confezionata in seno alla retorica oratoria, norma che trova d'altra parte buona accoglienza anche nelle *artes poetriae* composte tra XII e XIII secolo.¹⁴ Il proverbio è in questo modo incluso nella vasta normativa dedicata ai modi migliori per iniziare un testo, la cosiddetta retorica degli *exordia*; a partire dalla seconda metà del XII secolo diviene pertanto comune nei trattati di epistolografia l'identificazione tra esordio e proverbio nella definizione delle partizioni interne dell'epistola e in molti casi il termine *proverbium* è significativamente usato come sino-

¹⁴ Cf. Matteo di Vendôme, *Opera*, vol. III: 49-50 (*Ars Versificatoria*, § 16): *Ut aliquis utatur zeumatico principio vel secundum ypozeusim, premittendum est generale proverbium, id est communis sententia, in qua consequens materia videatur prelibari ut quod in precedenti proverbio implicitum est et involutum in executione materie possit evidentius explicari. Est autem proverbium generalis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accommodat, incorrupte veritatis integritas adquiescit*; alla definizione seguono gli esempi di sentenze, distinte per argomento, tra le quali spiccano quelle che rimandano a contesti erotici, che ruotano intorno al motivo del potere cieco e incoercibile di Amore (*ibi*, § 17 ss.; cf. *infra* e n. 34). Cf. inoltre Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 126-41 (per un commento sull'uso del proverbio vd. Gallo 1971: 139 ss.).

nimo dello stesso *exordium*: è quanto si riscontra, restando ancora nell'ambito del *dictamen* di area francese, nella *Summa dictaminis* (1180 ca.) attribuita a Rodolfo di Tours,¹⁵ nell'anonima *Erudiendorum instructioni* (ante 1181),¹⁶ nel *Libellus de arte dictandi rhetorice* (ca. 1181-1185) attribuito a Pietro di Blois,¹⁷ nei *Flores dictaminum* di Bernardo di Meung (1187 ca.),¹⁸ nella *Summa de arte dictandi* di Maestro Goffredo (1188-1190),¹⁹ fino alla tarda *Summa dictaminis de competenti dogmate* (1252) del maestro Pons di Provenza.²⁰ È appunto in base alla posizione occupata nella lettera che Maestro Goffredo opera una distinzione tra la *generalis sententia* e il *proverbium*.

Nulla autem differentiam credimus esse inter proverbium et exordium, nisi quod exordium dicitur illa generalis sententia que inter salutationem et narrationem ponitur: alibi vero separatim positum, proverbium nominatur.²¹

La norma sulla posizione esordiale del proverbio sembra essere corretta già nei primi decenni del '200 dai maestri della scuola italiana: a renderne

¹⁵ *Exordium – ut ait Tullius – est communis locus vel sententia, cuius modi sunt apud auctores* (ed. Rockinger 1863-1864: 108). Edita da Rockinger (*ibi*: 103-14) come *Ars dictandi Aurelianusensis*, l'opera è assegnata, dubitativamente, a Rodolfo di Tours in *RADM*: 96.

¹⁶ *Proemium ergo seu captatio benevolentiae in arte rhetorica communis sententia appellatur, apud auctores uero proverbium et in epistulis exordium* (il testo, inedito, per il quale vd. *RADM*: 132-3, è citato dalla trascrizione dell'unico testimone, il ms. Paris, BnF, lat. 15170, f. 21ra, riportata in Hallik 2007: 195).

¹⁷ Cf. *ibi*: 196-8. Sul testo, pubblicato in Camargo 1995: 37-87, vd. Id. 1984 e 1991: 16-41; *RADM*: 90-2; Felisi–Turcan-Verkerk 2015: 482-3. L'attribuzione del trattato a Pietro di Blois, autore di una delle più importanti raccolte di lettere della sua epoca, è messa in discussione da Janson 1975: 96-8; per l'epistolario e un profilo dell'autore rinvio al contributo di D'Angelo 2013.

¹⁸ *Proemium est captatio benivolencie, que in arte rethorica communis sententia et in auctoribus proverbium vocatur* (testo in Hallik 2007: 203). Sull'opera di Bernardo vd. anche *infra*, n. 28.

¹⁹ *Exordium sive prouerbium est oratio sententiam continens prodeuntem a consuetudine vel a natura* (Goffredo, *Summa*: 892).

²⁰ *Exordium sive proverbium* (il testo è citato da Murphy 1983: 267; cf. Hallik 2007: 270 ss.). Sull'opera di Pons, inedita, vd. *RF IX* 3: 299, e Felisi–Turcan-Verkerk 2015: 487.

²¹ Segue un'articolata casistica di *exordia* con modelli di proverbi distinti a seconda della classe e della condizione del mittente (Goffredo, *Summa*: 892; commento del passo *ibi*: 879-80). Cf. Hallik 2007: 204-10.

conto è soprattutto nel *Candelabrum* (1220-1223) Bene da Firenze, il quale, riprendendo ancora il concetto di *obscuritas*, vede il proverbio poco adatto a una posizione particolarmente esposta come quella d'esordio, dove rischia di non procurare l'adeguata attenzione e predisposizione (*docilitas*) del ricevente che si richiede al contrario in quella sezione dell'epistola;²² esso andrà quindi collocato in un punto successivo della lettera, se sarà utile, per illustrare ciò che si dice e confermare ciò che si è già detto:

Dico igitur quod proverbia non in principio sed postea, si oportuerit, sunt ponendo, ut ex his que dicta sunt luceant et que sunt premissa confirment.²³

1.1. *Il proverbio e l'arte di scrivere lettere d'amore*

Di questa ampia normativa epistolografica sul proverbio, che si tramanda in modo articolato e sostanzialmente coerente fra la tarda antichità e l'*ars dictaminis* medievale nel primo secolo del suo sviluppo, è possibile cogliere solo un riflesso parziale, talvolta indiretto, sull'esigua eredità trattatistica dedicata all'epistola amorosa. La produzione che ruota intorno al tema erotico è marcata da una forte marginalizzazione all'interno del *dictamen*, al punto da isolarne le sporadiche testimonianze come eccezioni singole,²⁴

²² *Contra eos qui volunt per proverbia exordiri. Nolumus autem preterire quod quidam incipiunt a proverbii loco exordiorum. Quod videtur esse contrarium rationi, quia proverbia obscuritatem inducunt, per quam nec attentio nec docilitas nec benivolentia comparatur. Unde ait Dominus in Evangelio: "Tam non loquar vobis in proverbii sed palam"* (Bene da Firenze, *Candelabrum*: 138 [IV 18.2-4]; per la stessa citazione evangelica vd. Boncompagno, *Palma* 26.4, cit. *supra*, n. 9).

²³ Bene da Firenze, *Candelabrum*: 138 (IV 18.5). Una posizione simile è espressa ancora da Boncompagno da Signa nella sua *Ysagoge*, composta agli inizi del '200 (ca. 1204), in cui allo stesso modo si raccomanda di osservare la massima chiarezza nelle parti iniziali dell'epistola, riservandosi di ricorrere al proverbio, purché sia adatto all'argomento, nel mezzo o alla fine della lettera: *Quidam enim ponebant proverbium in principio, sed tu ponere noli, inmo quantum clarius et lucidius potes narrare narra. Si vero vis ponere aliquod proverbium in medio vel in fine epistole materiei convenientis pone* (Boncompagno, *Ysagoge*, II 21).

²⁴ Un regesto dei primi *specimina* di lettere amorose presenti nella trattatistica epistolografica conta, grossomodo fra il quarto e il sesto decennio del XII secolo, una copia di epistole nella cosiddetta *Lombardische Briefsammlung*, databile fra il 1132 e il 1137 (edizione dei due testi in Ruhe 1975: 310-1, e, in una più recente edizione digitale, in

perdipiù contrassegnate nei due testi di maggiore rilievo – i *Flores dictaminum* di Bernardo di Meung e la *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa – da un’impostazione didattica eversiva rispetto alla precedente tradizione manualistica. Nel più antico trattato finora noto che presenti una sezione specificamente riservata alla composizione di epistole amorose, i *Modi dictaminum* di Maestro Guido, redatti probabilmente tra il Casentino e l’Emilia (Bologna) intorno al 1159,²⁵ manca ogni riferimento all’uso di e-

Lombardische Briefsammlung, n° 48-9); isolati modelli di *salutationes* o di *exordia* nelle *Introductiones prosaici dictaminis* e nel *Liber artis omnigenum dictaminum* di Bernardo di Bologna (per i due testi vd. rispettivamente Bernardo, *Introductiones*, e il contributo di Turcan-Verkerk 2010) e nei *Praecepta prosaici dictaminis secundum Tullium* (1140 ca.; cf. RADM, n° 38: 152-3, e Turcan-Verkerk 2009, che ne propone l’attribuzione allo stesso Bernardo); una coppia di epistole nell’*Ars Barberini*, una piccola silloge epistolare italiana, databile intorno al 1155, trasmessa dal ms. Vaticano Barb. Lat. 47 (edizione del testo in Wieruszowski 1962; le due epistole amorose, per le quali vd. anche *infra*, si leggono *ibi*: 391-2 [n° 14 e 15]); le epistole di Maestro Guido inserite nei suoi *Modi dictaminum* e nella raccolta di epistole a lui assegnabili trasmesse dal codice 45 della Biblioteca della Rubiconia di Savignano, per le quali vd. anche *infra* e nn. 25-7. Agli anni ’80 del secolo risalgono i modelli inseriti nei *Flores dictaminum* di Bernardo di Meung (vd. *infra* e n. 28) e nella raccolta in due libri di *Epistulae* in metro elegiaco di Matteo di Vendôme (in Matteo di Vendôme, *Opera*, vol. II: 73-157; due epistole amorose aprono il secondo libro, *ibi*: 107-21, per le quali vd. anche Ruhe 1975: 81-7), concepita come manuale di versificazione (e in versi) dedicato al solo genere epistolare, con i quali l’epistola amorosa valica definitivamente i confini della trattatistica di stampo scolastico e carattere pragmatico per ascendere al livello più alto della composizione propriamente letteraria con finalità estetiche, secondo una tendenza destinata a consolidarsi nel secolo successivo. Per un quadro sintetico delle attestazioni vd. anche Cerullo 2009: 56-62; Stella-Bartoli 2009, in particolare: 109-21 e 128-32; Bartoli 2014: 63-9 e 144-5; Ead. 2016; Ead. 2020.

²⁵ Per un profilo dell’autore e le ipotesi di localizzazione, geografica e cronologica, della sua produzione rinvio alle sezioni introduttive dell’edizione curata da Bartoli 2014. I *Modi dictaminum* di Maestro Guido rappresentano una sostanziale novità rispetto alla precedente *ars dictaminis*, per quanto i debiti contratti da Guido verso quest’ultima siano prevedibilmente ingenti, in particolare rispetto alla produzione di Bernardo di Bologna; la novità del testo risiede non nella teoria epistolografica, coerente se non pedissequamente fedele rispetto agli insegnamenti del *dictamen* bolognese, quanto nella disposizione della materia, distinta in nove *modi* secondo la tipologia dei corrispondenti, e soprattutto per lo spazio dedicato alla composizione di epistole di carattere amoroso, trattate nel quarto modo, che fornisce norme e *specimina* di scambi epistolari *de uxore ad virum et viri ad uxorem, amice ad amicum, et amici ad amicam* (in Maestro Guido, *Trattati*: 145 [Modi VII

spressioni sentenziose (proverbio, sentenza o *auctoritas*) nella lettera d'amore: si tratta di un dato in contrasto con i precetti elargiti nello stesso trattato in relazione sia genericamente alla *captatio benevolentiae* sia ad altre tipologie epistolari, precetti che confermano in ogni caso la tradizionale collocazione della sentenza nella posizione di esordio.²⁶ Mancano sentenze o *auctoritates* anche negli *specimina* epistolari di carattere amoroso che esemplificano, a seguire, l'esposizione teorica.²⁷ L'uso del proverbio nella parte iniziale dell'epistola è al contrario confermato qualche decennio più tardi nella costellazione di testi didattico-epistolari raccolti sotto il titolo di *Flores dictaminum* (databili al più tardi al 1187), attribuita al più importante, quanto sfuggente, maestro del *dictamen* francese, Bernardo di Meung.²⁸ L'opera di

1]). Allo stesso Guido sono assegnabili anche le due raccolte epistolari trasmesse dal già citato ms. di Savignano, la prima composta di 32 epistole (ed. *ibi*: 165-220), la seconda, più corposa, di 60 epistole (ed. *ibi*: 223-98), tra le quali si legge anche uno scambio fra innamorati composto di due lettere, che si aggiungono ai modelli di epistole amorose raccolti nei *Modi* (per i quali vd. *infra*, n. 27).

²⁶ Cf. *De benivolentie captatione: Sed absolutum exordium ab auctoritate vel proverbio vel sententia <incipit>* (in Maestro Guido, *Trattati*: 115 [*Modi* II 9]); si consiglia di ricorrere al proverbio anche negli *exordia* delle epistole ai genitori (trattate nel primo modo, cf. *ibi*: 118 [*Modi* IV 3]), mentre una sentenza apertamente dichiarata è fornita in un modello di *exordium* per le epistole indirizzate ai signori laici di alto grado (trattate nel settimo modo, cf. *ibi*: 155-6 [*Modi* X 4]).

²⁷ Si tratta di tre epistole che delineano uno scambio in ambito coniugale, tra marito e moglie, nelle quali i modelli forniti vengono variati ed estesi anche alla tipologia di corrispondenti amanti (*ibi*: 147-51 [*Modi* VII 16-27]). L'espressione sentenziosa manca allo stesso modo nelle epistole amorose inserite nella seconda raccolta trasmessa dal codice di Savignano, che presentano uno scambio fra amanti (in Maestro Guido, *Trattati*: 283-5 [epistole 48-49]).

²⁸ Di questo fondamentale trattato di epistolografia, conosciuto con il titolo di *Flores dictaminum* o *Summa dictaminis* o *Summa Bernardina* e del quale è andata perduta la redazione originale, non è ancora disponibile un'edizione critica; un regesto, con edizione parziale, degli *specimina* epistolari che completano l'opera si può leggere in Cartellieri 1898; una piccola selezione di epistole a tema amoroso è pubblicata nell'appendice di testi inediti in Ruhe 1975: 300-7 (*Anhang: Unedierte texte*, n° 2-9, numerati secondo l'ordine di Cartellieri). Rinviano a RADM: 43-62, Turcan-Verkerk 2006: 212-3 e Felisi-Turcan-Verkerk 2015: 438-9 per ulteriore bibliografia, sull'opera e sulla sua tradizione si segnalano Polak 1993-2015, vol. II (1994): 259-60, e i contributi di Schmale 1958 e Zöllner 1964; sull'epistolografia a tema amoroso nel trattato restano ancora un punto di riferimento le pagine di Ruhe 1975: 68-81.

Bernardo, che si compone di un trattato e di una ricca silloge di modelli epistolari, si distingue dalle fonti manualistiche che la precedono per una prima, sostanziale teorizzazione dell'uso del proverbio in un'epistola amorosa:

Hec autem sententia tali modo sumenda est. Primum considera, de qua materia tractare velis, et adapta tale proverbium, quod ei conveniat, ut, si de amore tractares, sumas tale proverbium vel simile: militat omnis amans et habet sua castra Cupido.²⁹

L'elemento del passaggio maggiormente significativo è tuttavia rappresentato dall'assimilazione del proverbio a un'*auctoritas* letteraria, ben esemplificata dalla citazione ovidiana di *Am.* I 9.1, verso che ha goduto, in quanto matrice della metafora della *militia amoris*, di enorme fortuna nella letteratura erotica medievale, soprattutto di ambito clericale. Il dettaglio è un indizio dell'apertura dell'insegnamento di Bernardo a finalità di tipo estetico-letterario che vanno oltre gli obiettivi di ordine pratico e l'impostazione didattica che contrassegnano la precedente tradizione dettatoria, in accordo con il carattere originale, di impronta squisitamente cortese o classicheggiante, delle situazioni rappresentate nei suoi modelli di epistole amorose.³⁰ Una citazione ovidiana, scolasticamente dichiarata, si legge anche nella prima delle due epistole amorose della piccola silloge nota come *Ars Barberini*,³¹ che rappresentano ugualmente uno scambio fittizio:

M. M. viriginali flosculo, G. eius utinam amicus, quidquid faciendum censuerat, cum petitionis effectum. – Vestre nobilitati, virginum pulcerrima, non ignarum fieri credimus nos vestre pulcritudinis amore vehementer accensos singulis diebus ac noctibus nequaquam ullam pati requiem. Iuxta illud Ovidii: fit mihi longa dies, noctes vigilantur amore.³²

Il passaggio richiama, con qualche ritocco, il più importante modello classico dell'epistolografia d'amore medievale di versante sia latino che vol-

²⁹ Si cita il testo da Hallik 2007: 203.

³⁰ Cf. ancora Ruhe 1975: 68-81 e 300-7 (*Anhang: Unedierte texte*, n° 2-9).

³¹ Per il testo vd. *supra*, n. 24.

³² Ed. in Wieruszowski 1962: 391-2.

gare, le *Heroides*, qui fonte di un topos di genere, il tormento notturno dell'amante-mittente (*Her.* XII [*Medea Iasoni*] 169 *non mihi grata dies; noctes vigilantur amarae*).³³ Se con il breve estratto dell'*Ars Barberini* condivide la dimensione astratta dello scambio epistolare e il primato dell'eleganza retorica, per il contesto teorico della citazione proverbiale l'opera di Bernardo sembra tuttavia avvicinarsi più alla trattatistica coeva di ambito letterario e poetico, l'*ars poetriae*, come dimostra la sostanziale convergenza con un passaggio dell'*Ars Versificatoria* di Matteo di Vendôme, ancora dedicato alla retorica dell'*exordium*:

Si de calamitate amoris erit agendum, ita poterit assignari proverbium:
 Migrat in exilium ratio, se linea iuris
 obliquat, sevus quo dominatur amor.
 Non discernit amor primatum, servit amori
 libertas, superis parcere nescit amor.
 Unde Ovidius:
 Regnat et in dominos ius habet ille deos.³⁴

In perfetto accordo con la norma espressa in sede manualistica, la collocazione dell'espressione sentenziosa nell'*exordium* sembra regolarmente rispettata anche nei modelli di epistole d'amore a corredo dei *Flores dictaminum* (nel piccolo campione che segue le sentenze sono marcate con il corsivo):

Quidam rogat amasiam suam ut sit costans in amore suo.
Quod firmatum fuit, a nodo fidei nulla debet occasio denodare. Res est enim precipue rationi contraria, non fidelem illi se gerere cui fides est prestita servandae fidei nec amore amati red[d]ere qui amabit fideliter et constanter.

Amicus amice quod nolit nubere nisi ei.
Nunquam fuit nec erit mulier amoris integri, que repente suum destruet amatorem.

Responsio: quod sacramentum coniugii cum eo libenter habebit.
Iure timet a viro decipi que fidelem sibi non reperit amatorem.

³³ Cf. Cerullo 2009: 100-7.

³⁴ Matteo di Vendôme, *Opera*, vol. III: 50 (*Ars Versificatoria*, § 18); la citazione ovidiana viene da *Her.* IV (*Phaetra Hippolyto*), 12.

Uxorata cuidam ut desistat ab inquisitione eius vel sua presumptio exhibit in palam.

Famam suam infamia decolorat de pudica sponsa se faciens impudicam.

Cidipe Aconcio conqueritur quod ad amorem suum tepidior sit solito. Diligendo quam plurimum et dilecto A. B. salutem et amoris suavium et dulcoris. *Qui re sibi dilecta carere sustinet et ab ea brevi seiungitur intervallo, se indignum constituit amoris nomine, quod mentitur.*

Amicus amice rogans ut novum non habeat amatorem.

Amice karissime C., corde et corpore totus suus R. salutem et amoris integri perpetuitatem. *Que amicum suum perfecte diligit, si ab eo recedit corpore, mente saltem et cordis oculo non recedit.*³⁵

La consacrazione del proverbio come componente della retorica epistolare di genere erotico può dirsi compiuta agli inizi del XIII secolo nella *Rota Veneris* di Boncompagno da Signa (ante 1215), il primo manuale interamente dedicato all'epistolografia amorosa, rispetto alla quale si pone tuttavia come *summa* giocosa, esibendo un'impostazione didattica formale e al tempo stesso irriverente che per il carattere letterario, la cornice narrativa e soprattutto per il passaggio dalla teoria epistolare all'etica amorosa, più opportunamente lo identifica come un'*ars amandi* in forma epistolare, «singolare condensa di retorica e letteratura, di mestiere e *divertissement*». ³⁶ Nel trattato di Boncompagno l'esemplificazione precede l'enunciazione della norma; una piccola serie di espressioni sentenziose è inserita, nel contesto di uno scambio amoroso fittizio, nella lettera di rifiuto inviata dalla donna in risposta all'uomo:

De tua importunitate non possum non amirari, cum iam penitus denegaverim, ne michi litteras vel aliquid transmittere auderes; et nunc sic me sollicitas, ut me credas alterabilem esse. Set *non reperitur nodus in sirpo, et flos mirice permanet inviolabilis, nec est feno similis, quod secatum facile arescit.* Vidisti forte virgulta in deserto et complacuerunt tibi pomeria Damasci. Set non omne quod placet potest, ut credis, haberi. ³⁷

³⁵ I testi sono editi in Ruhe 1975: 300-5 (*Anhang: Unedierte texte*, nnⁱ 2-7).

³⁶ Si citano le parole di Paolo Garbini nell'*Introduzione* a Boncompagno, *Rota Veneris*: 7.

³⁷ Boncompagno, *Rota Veneris*: 48.

La donna rivendica la salda determinazione a non cedere al corteggiamento dell'amante, ricorrendo a un proverbio ('nel giunco non c'è nodo')³⁸ e alla metafora dell'inalterabile fiore di mirice, che richiama l'autorità di alcuni luoghi biblici.³⁹ L'esempio fornisce al trattatista l'occasione di precisare natura e utilità del proverbio nell'epistola d'amore, nella quale l'uso di un linguaggio criptico o figurato non compromette l'efficacia del messaggio ma accresce anzi il potenziale comunicativo, gratificando gli amanti:

Huiusmodi siquidem proverbia, occulte ratiocinationes, similia et similitudines faciunt plurimum ad usum amandi. Ponantur igitur in talibus iocunde transumptiones et proverbia, de quibus possit multiplex intellectus haberi, quia non modicum faciunt amantium animos gratulari.⁴⁰

Il passaggio, più che rettificare le riserve esposte da Boncompagno in altre opere, come la *Palma* e l'*Ysagoge*,⁴¹ sembra aggiustarne significativamente il tiro confrontandosi con l'epistolografia amorosa, indicando inoltre la sostanziale convergenza tra i concetti di proverbio, oscurità e linguaggio figurato (*transumptio*),⁴² probabilmente ereditata dalla tradizione retorica più antica ma in questo caso recuperata nella sua valenza stilistica e pienamente riabilitata.

Con Bernardo di Meung e Boncompagno da Signa si realizza il definitivo approdo della teoria scolastica del proverbio al genere dell'epistola amorosa: una codifica dell'uso dell'espressione sentenziosa che investe non solo gli sviluppi della retorica ma anche gli orientamenti di gusto tra XII e XIII secolo, all'incrocio fra la trattatistica epistolografica, contrassegnata dalla composizione in prosa e dalle finalità pragmatiche, e la produzione letteraria, che a partire dal XII secolo nell'epistolografia volgare in versi a tema amoroso innesta armonicamente l'erudizione scolastica del *dictamen* sui modelli della tradizione classica e cortese.

³⁸ Cf. Walther 7136b e 17081.

³⁹ Cf. Ir 48.6 *et eritis quasi myrice in deserto*; Is 51.12 *qui quasi faenum ita arescet*; Ps 36.2 *quoniam sicut herba velociter conterentur et sicut holus viride arescent*.

⁴⁰ Boncompagno, *Rota Veneris*: 48.

⁴¹ Per le quali cf. *supra* e nn. 9 e 23.

⁴² Segue nel testo un'accurata definizione della *transumptio*, figura assimilabile alla metafora: sull'argomento vd. il contributo di Core 2016.

2. PROVERBIO E SENTENZA NEI *SALUTZ* OCCITANICI

Lo spoglio dei testi che compongono il *corpus* ad oggi ricostruito delle epistole d'amore trobadoriche o *salutz d'amor* documenta come l'uso del proverbio e dell'espressione sentenziosa sia saldamente attestato nella tradizione del genere, per quanto sia rimasto finora un aspetto poco o affatto studiato.⁴³ Le citazioni di proverbio o sentenza sono poco meno di una sessantina, in un totale di 27 testi: un insieme coeso, con scarsi margini di variazione sul piano metrico-formale – rari i casi di *salutz* strofici a fronte dell'ampia maggioranza in metro narrativo, il distico di *octosyllabes* –, che dimostra la vitalità e la continuità del genere lungo circa un secolo, dagli ultimi decenni del XII alla fine del XIII secolo. L'alto numero di riscontri e il rilievo assunto nell'economia argomentativa dei testi giustificano l'inclusione del proverbio tra le “invarianti” del genere, vale a dire tra quei tratti di ordine formale, stilistico e tematico che contrassegna il *salut* nella sua identità testuale.⁴⁴ Se appare indubbio che il proverbio venga avvertito, nella consapevolezza autoriale dei singoli poeti come nelle aspettative del pubblico, come una componente stilistico-argomentativa propria dell'epistola, va sottolineato che non è tanto il riscontro quantitativo a marcare il genere epistolare rispetto ad altri generi trobadorici – in primo luogo quelli di impianto didattico, come l'*ensenhamen* – quanto piuttosto

⁴³ Per la ricostruzione del corpus dei *salutz* occitanici e per un'analisi delle caratteristiche formali, tematiche e retoriche del genere rinvio all'introduzione all'edizione critica in *Salutz d'amor* (= Cerullo 2009), edizione alla quale si farà d'ora in poi riferimento per la citazione dei singoli testi. Manca ancora uno studio complessivo sul proverbio nella letteratura trobadorica: strumenti e punti di riferimento, per quanto per motivi diversi insufficienti, restano il repertorio di Cnyrim 1888 e il volume di Pfeffer 1997, che tuttavia limita l'indagine a un ristretto gruppo di autori (il genere epistolare del *salut* è menzionato nelle note cursorie sull'epistola di Amanieu de Sescas *Dona, per cuy planc e sospir, ibi*: 81-2); affrontano alcuni aspetti o impostano questioni preliminari i contributi di Schulze-Busacker 1999 e Ead. 2006, mentre a singoli autori o generi sono dedicati i saggi di Pfeffer 1986 (Aimeric de Peguilhan) e Ead. 1996 (Guiraut Riquier), Longobardi 2003 (epistole di Guiraut Riquier) e Ead. 2006 (genere della disputa), Cabré 2005 (*Verses proverbials* di Cerveri de Girona), Reixach-Cabré 2019 (ricezione dei *Verses proverbials* di Cerveri de Girona).

⁴⁴ Cf. Cerullo 2009: 123-9.

la mutata funzione che il proverbio vi assume. In quanto *auctoritas* largamente fruibile, nei generi lirici come nello stesso *ensenhamen* il proverbio assolve una funzione didattica, stabilendo un canale comunicativo immediato tra autore e pubblico: nella sua essenzialità formulare, o meglio nella sua condensazione concettuale, l'espressione sentenziosa sintetizza e chiarifica, chiamando al tempo stesso il fruitore alla condivisione dell'esperienza o del messaggio morale che il testo veicola, sulla base di una cultura riconosciuta più che comune, universale.⁴⁵ Rispetto al modello lirico, il *salut* sembra obbedire a una codifica a più strette maglie, per la quale il ricorso all'espressione sentenziosa prescinde dalle variabili di epoca, gusto e inclinazione individuale degli autori, che caratterizzano l'uso del proverbio nel genere lirico,⁴⁶ per allinearsi a una precettistica epistolografica sostanzialmente statica. Il rapporto privilegiato che la lettera permette di stabilire con la destinataria del messaggio, escludendo, almeno sul piano della *fictio* epistolare, una fruizione pubblica, dal momento che consente di declinare il discorso amoroso non come astratta espressione di una soggettività ma come richiesta rivolta a un "tu" e oggettivata materialmente dal *bren*, il foglio-missiva, determina soprattutto lo slittamento della sentenza verso una funzione retorica, e cioè persuasiva: marginalizzata la componente didattico-esemplificativa, il proverbio diviene il puntello dell'argomentazione, a sua volta finalizzata all'efficacia dell'ultima sezione dell'epistola, la *petitio*, nella quale si concentra la preghiera del mittente. Nel caso del *salut* la funzione retorico-epistolare della sentenza sposta

⁴⁵ I due aspetti della funzione della citazione proverbiale nel rapporto tra autore e pubblico – compartecipazione e ammaestramento – possono essere rappresentati già da Guglielmo IX e Marcabru, nei quali, rispettivamente, il proverbio è lo strumento della volontà di divulgazione su larga scala dei contenuti – anche ammiccanti – del canto e, nel caso di Marcabru, di contenuti fortemente *engagés*: per questa lettura cf. Pfeffer 1997: 34-43.

⁴⁶ Un'impostazione diacronica è assunta nello studio di Pfeffer 1997; sulla base di spogli sistematici di romanzi e *lais* francesi, Schulze-Busacker rileva nell'evoluzione del genere narrativo settentrionale un periodo di intensificazione retorica e di uso del proverbio intorno al terzo quarto del XIII secolo, fra il 1270 e il 1285, dopo un periodo di forte "rarefazione", da collocare secondo la studiosa fra il 1235 e il 1270, notando come la "verve proverbiale" passi ad altri generi, come i *fabliaux* e la lirica.

quindi l'asse della relazione intertestuale dal modello del macrogenere lirico orientandolo verso una tradizione di genere fortemente coesa che fa capo al modello erudito e normativo del *dictamen*. Si spiegano in effetti come fenomeni di intertestualità interna al genere – che potremmo definire come “intratestualità di genere” –, le riprese della stessa sentenza in *salutz* di autori diversi, all'interno di una catena imitativa che sembra risalire all'autore ritenuto il codificatore del genere in ambito provenzale, Arnaut de Marueilh: è il caso del proverbio *tal se cuida calfar que s'art*, citato dallo stesso Arnaut de Marueilh, da Falquet de Romans e da Amanieu de Sescas (30.I, v. 149; 156.I, v. 164; 21aII, v. 21), o della massima *vieure es pietz de mort*, ripresa con leggere variazioni nel *salut* attribuito a Raimbaut d'Aurenga, ancora da Arnaut de Marueilh e quindi da Amanieu de Sescas (389.I, vv. 47-48; 30.II, vv. 19-20; 21aII, vv. 79 e 81), il cui gradiente intertestuale si può misurare valutandone la frequenza in altri generi trobadorici, in primo luogo quello lirico.⁴⁷ Il rapporto del *salut* con il modello lirico si determina soprattutto come rimodulazione del tema amoroso nello schema formale e retorico dell'epistola, mediante l'acquisizione e l'adattamento di un repertorio più o meno formulare di motivi ormai canonizzati. Come nel genere lirico, sul piano della retorica paremiologica anche nel *salut* la centralità del tema erotico favorisce l'importazione in chiave gnomica di precetti e capisaldi dell'etica cortese, attraverso la loro riformulazione proverbiale, rendendo in molti casi piuttosto sfumati i confini tra sentenza o proverbio propriamente detti e più libera argomentazione di *topoi* cortesi, stavolta in tangenza con i generi didattici trobadorici e in particolare con l'*ensenhamen*. Senza toccare in questa sede la questione della definizione di proverbio e sentenza, dibattuto presupposto di ogni indagine o strumento di repertoriatura nella lunga storia della paremiologia,⁴⁸ per lo spoglio

⁴⁷ Pfeffer 1997 registra altre due occorrenze in tutto del primo proverbio (TPMA II: 92; Morawski 1925, n° 1183 e 2088), in testi di Peire Cardenal e Elias Cairel (Pfeffer 1997: 119, n° 373-4; per un riscontro con il genere narrativo di area oitanica cf. Schulze-Busacker 1984: 317, n° 2372); più diffuso il secondo, dal momento che può esulare dal contesto erotico e adattarsi a una condizione umana universale, per il quale cf. Pfeffer 1997: 125, n° 725-34.

⁴⁸ Per la definizione di proverbio e sentenza, nonché delle diverse tipologie che occorrono nel «gran deposito della paremia» (Mortara Garavelli 2003: 247) – in questa sede

dei testi si è fatto riferimento ai criteri fissati nei lavori critici basilari per l'ambito medievale e trobadorico, in particolare nei contributi di Elisabeth Schulze-Busacker e Wendy Pfeffer,⁴⁹ acquisendone sia i principi e le posizioni rispetto alla teoria paremiologica sia le impostazioni di metodo, basate su criteri di ordine formale. Questi ultimi individuano come marcatori tipici l'uso del presente acronico, la presenza di formule introduttive o conclusive della sentenza, la costruzione ritmico-sintattica binaria o bipartita, il ricorso ad arcaismi sintattico-grammaticali:⁵⁰ si tratta di marcatori facilmente riscontrabili, come si vedrà, nelle espressioni proverbiali dei *salutz*, nei quali appare ben rispettata anche la struttura binaria, favorita dalla misura del distico di *octosyllabes*, che porta spesso la sentenza a coincidere con il confine metrico-rimico del distico. Ai criteri formali appena ricordati Schulze-Busacker aggiunge un criterio considerato decisivo per l'identificazione di un enunciato come proverbio medievale, vale a dire il richiamo più o meno evidente di una formula proverbiale presente in una raccolta di proverbi della stessa epoca.⁵¹ Quest'ultimo criterio, al di là dei limiti evidenti dati dalla preferenza accordata a una base documentaria in sé esigua e inevitabilmente lacunosa rispetto ai più solidi criteri di tipo formale e linguistico, generalmente applicabili a enunciati formulari anche non altrimenti attestati, risulta del tutto insufficiente nell'analisi di espressioni sentenziose che richiamino i principi di un sistema etico chiuso e

non discusse per esigenze di semplificazione – si rimanda almeno alla letteratura fondamentale per il periodo medievale: Buridant 1976; Rodegem 1984 (accanto agli interventi raccolti, con quest'ultimo, in Suard–Buridant 1984, vol. 1); Schulze-Busacker 1984 e Ead. 1985 (in part. *ibi*: 1-20), per i problemi di definizione del proverbio; Zumthor 1976; Cerquiglini–Cerquiglini 1976; Pfeffer 1997: 1-11. Sul valore di *auctoritas* della sentenza cf. Amossy 2000: 109. Ancora attuale è del resto la difficoltà sia di definire un proverbio – difficoltà che si riflette anche nella disomogeneità dei criteri adottati e spesso poco chiaramente definiti nell'allestimento dei dizionari di proverbi – sia di fissare un lessico comune della paremiologia: cf. in proposito le osservazioni di Lambertini 2022.

⁴⁹ Schulze-Busacker 1984 e Ead. 1985: 1-20; Pfeffer 1997: 1-11, che recupera le classificazioni e i criteri preliminarmente impostati nel saggio di Schmarje 1973 e nel dizionario di Hassell 1982.

⁵⁰ Schulze-Busacker 1985: 15-8.

⁵¹ Si cita, traducendo dal francese, un passaggio *ibi*: 16 (ma si vedano anche le pagine successive per il corpus di sillogi gnomiche di riferimento).

fortemente coeso come quello cortese-trobadorico, principi che possono senz'altro mancare di una formulazione proverbiale fissata in un testo gnomico coevo ma che nondimeno replicano con piena evidenza il modello della sentenza e ne coprono la funzione retorica. Se ne trova un esempio nella lunga serie di sentenze giocate sull'antitesi *razo* vs *merce* che occupa un intero segmento del *salut Cel cui vos esz al cor plus pres* di Arnaut de Marueilh (30.I, vv. 54-80):

Mas una ren deveç saber:	<i>de merce son humil si oil;</i>
<i>a locx fai agardar rasos</i>	<i>en rason a g[r]an ren de fel,</i>
<i>e qui la sec manta[s] sasos</i>	<i>en merce non a ren mas mel;</i>
<i>non es cortesia ni senz.</i>	<i>sovent si to[t]t rasos amicx;</i>
Donna curtesa et avinenz,	<i>merce plaideia als enemix;</i>
no 'us faça rasos oblidarç	<i>rasos auçi per iugement</i>
merces, que non o deveç far.	<i>merces adui a salvament:</i>
<i>Rasos part mantas res de se</i>	<i>mantas ves iuga rasos mort,</i>
<i>qe merces cosent et rete;</i>	<i>qe merces perdona lo tort;</i>
<i>rasos es eschiva et coisenç,</i>	dunc val lo mais, domna, merces,
<i>merces es dolça et plaseng;</i>	per que 'm semblera, si 'os plages,
<i>rasos s'irais, merce blandis,</i>	que 'm degues mais ad vos valer
<i>rasos destrui, merce noris.</i>	merces que rasos dam tener.
<i>rasos esgarda ab orgoil,</i>	

Posta nei primi passaggi della *narratio*, la serie di espressioni sentenziose, che snocciolano alcuni luoghi comuni di matrice cortese sul conflitto tra ragione e pietà, è un'insistita richiesta alla destinataria di abbandonare la prudenza della *razo* per concedere all'amante l'attesa *merce*; per quanto sia difficile reperire corrispondenze puntuali nei repertori di proverbi e sentenze nel contesto occitanico e più in generale medievale, il richiamo del modello paremiologico è suggerito sia dalla funzione suasoria coperta dall'espressione sentenziosa sia, soprattutto, dai marcatori formali che connotano il segmento, a partire dalla formula introduttiva *mas una ren deveç saber* (v. 54), tipica degli enunciati didattici, alla quale si aggiungono il presente acronico e la costruzione anaforica a opposizioni binarie, in cui la sentenza coincide di preferenza con la misura del distico, talvolta del singolo verso.⁵² Su queste basi, i proverbi e le espressioni sentenziose

⁵² La struttura retorica del passaggio è infatti comune anche ad alcuni componimenti

individuati dallo spoglio dei 27 testi che compongono il corpus dei *salutz* provenzali sono stati raccolti *infra* (§ 4) in un inventario articolato per temi, indicando per ogni raggruppamento l'eventuale riscontro con il *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (TPMA); all'interno dei raggruppamenti i testi sono riportati in ordine cronologico con le fondamentali coordinate testuali, in modo da rendere più facilmente riconoscibili i potenziali rapporti di intertestualità interna al genere. A tale inventario si farà quindi di seguito riferimento per il richiamo delle singole attestazioni, individuate dalla combinazione numerica che ne indica il raggruppamento tematico e la posizione al suo interno, secondo l'ordine cronologico ricostruibile e la posizione occupata nel singolo testo.

2.1. *La struttura e i tratti formali*

Un primo spoglio individua il ricorso al proverbio in forma di citazione esplicita di “detto popolare”, che può essere introdotto da un termine o una perifrasi che ne identifichi la natura di massima di ampia divulgazione: *reprovier/repropchier*, ‘proverbio’ (1.2.3, 1.3.1, 2.2.3, 2.3.1, 4.1.1, 4.1.2.1-2, 4.1.2.4, 4.2.1.3) ma anche *eixemple*, ‘esempio’ (1.2.2). Senz'altro esteso e caratterizzante è tuttavia soprattutto l'uso di marcatori formali, come le formule introduttive o la congiunzione causale *car*, ‘poiché’, che lega la subordinata in cui è ritagliata la sentenza. Rientrano tra le formule introduttive espressioni o locuzioni tipicamente costruite con verbi come ‘dire’, ‘udire’, di preferenza in forma impersonale (‘si dice’, ‘si suol dire’) e chiamate a convalidare l'universalità della sentenza: *om ditz*, ‘si dice, dicono’ (4.1.2.7, 4.2.1.2), *q'hom dire sol*, ‘che si suole dire’ (2.3.1), *auxir dir, retraire, contar*, ‘sentir dire / raccontare’ (4.1.2.1, 4.1.2.4, 4.2.1.3), *don puesc dir*, ‘si può dire’ (4.1.2.8). Hanno la stessa funzione le formule costruite con *vers / veritatz* (‘vero’ / ‘verità’): *sai ben que vers es*, ‘so bene che è vero’ (1.2.1), *vers est*, ‘è vero’, usato anche come predicativo rafforzativo del sostantivo, ad es. in *lo repropchier que vers es* (1.2.2, 1.2.3, 1.3.1, 3.6.1), *es veritatz pura*, ‘è

didattici o didattico-epistolari: cf. ad es. l'analisi di Longobardi 2003 delle citazioni proverbiali nelle epistole di Guiraut Riquier.

pura verità' (3.5.1). Si registrano infine le formule costruite con il verbo *saber*, 'sapere', anche con valore sostantivato: *segon aqest saber*, 'secondo questo insegnamento' (3.1.1.3), *sabez*, 'sapete', *deveç saber*, 'dovete sapere' (3.7.1.1, 4.1.1), *segon q'ieu enten e sai*, 'secondo quanto so e capisco' (3.5.3.3); ancora in costruzione con la preposizione *segon*, 'secondo', si segnala il richiamo formulare all'autorità giuridica: *segon cho qe la leis di*, 'secondo quanto dice la legge' (3.5.3.1). Sul piano sintattico, è diffuso l'uso della congiunzione *car*, 'poiché', che introduce la subordinata causale (1.1.2.1, 2.1.2, 2.2.1, 2.2.2, 3.2.1, 3.3.1, 3.4.1.1, 3.4.3.2, 3.6.2.2, 4.2.1.4), accanto a *que*, 'che' (2.1.1, 2.1.3.1, 3.1.1.1, 3.3.3, 3.4.1.2, 3.5.1, 3.6.2.1, 4.1.2.4).

Un'indagine sulle soluzioni adottate a livello strutturale rivela una buona tenuta del modello retorico epistolografico, per quanto il dato più atteso, vale a dire il rispetto della posizione della sentenza nelle sezioni iniziali dell'epistola – nell'*exordium*, ovvero tra *salutatio* e *narratio* o con funzione di *captatio benevolentiae* – sia in buona parte smentito dai riscontri. I cinque *salutz* pervenuti di Arnaut de Marueilh consentono eccezionalmente di delineare una condotta autoriale, il cui interesse risiede non solo nella possibilità di esplorare un piccolo corpus epistolografico d'autore – si tratta dell'unico trovatore del quale siano pervenute più di un'epistola, mentre del solo e tardo Amanieu de Sescas ne restano due – ma anche nel raccordo del genere con la tradizione retorica del *dictamen* probabilmente operato dal trovatore-chierico (*clergues de paubra generacion* lo definisce infatti la sua *vida*)⁵³ in una fase di (prima) codifica del genere. Tra i *salutz* di Arnaut il solo *Dona, sel que no pot aver* (30.II) presenta una citazione di sentenza collocabile nell'ambito tematico della sofferenza amorosa ('la vita è peggiore della morte': 2.2.2), posta tra la *salutatio* e l'avvio della *narratio*, con funzione di *captatio benevolentiae*. Negli altri due testi di impianto propriamente epistolare, l'esemplare *Dona, gencher q'ieu no sai dir* (30.III) e *Cel que vos es al cor plus pres* (30.I), proverbi ed espressioni sentenziose oc-

⁵³ E cioè 'chierico di nascita umile', nonché istruito nelle *letras* e lettore di *romans*: «Arnautz de Meruoill si fo de l'evesquat de Peiregors, d'un castel que a nom Meruoill, e fo clergues de paubra generacion. E car no podia viure per las soas letras, el s'en anet per lo mon. [...] Aquel N'Arnautz si era avinenz hom de la persona e cantava ben e lesia romans» (ed. Boutière-Schutz 1964²: 32; vd. inoltre Cerullo 2009: 54-6).

corrono in sede di *narratio* e, strategicamente, nel passaggio tra *narratio* e *petitio* finale come supporto alla richiesta di *merce*: così le tre sentenze poste nella parte iniziale, centrale e conclusiva – in quest'ultimo caso con funzione di anticipazione della *petitio* – ancora della *narratio* di 30.I, *salut* già citato per il lungo passaggio sentenzioso sull'opposizione tra *razo* e *merce*; o la sentenza sulla potenza dell'amore (1.1.1.1) e il proverbio di carattere popolare 'occhio non vede cuore non duole' (2.3.1) richiamati nella sezione narrativa di 30.III, che in modo significativo ricorre inoltre alla sentenza di matrice classica nell'ultimo verso, come sigillo della *petitio* e della stessa epistola, *Amors, qi totas causas venz* (1.1.1.2), citazione del virgiliano *omnia vincit amor* di *Ecl.* x 69:

Si us plaz, rendesz mi mas salutz,
 qar per amor sui si vencutz.
 Vencha us per me cortesamentz
Amors, qi totas causas venz.

In *Tant m'abellis e m plaz* (30.IV), che come *Totas bonas donas valens* (30.V) si presenta come un testo di genere ibrido, didattico-epistolare,⁵⁴ le sentenze, tutte di matrice cortese, si concentrano nella prima parte del testo, che svolge la funzione di una sorta di prologo (vv. 1-84), in cui si ritrovano armonizzati introspezione sentimentale e andamento didattico, al *domne-jaire* vero e proprio, il cui avvio è marcato dall'allocuzione diretta alla donna (*Bella domna corteça*, v. 85); i temi richiamati dalle sentenze sono in questo caso ancora la sofferenza in amore (2.1.1.1, 2.1.1.2) e il motivo trobadorico del *celar* (3.1.1.1-2). Anche nella sezione di *Totas bonas donas valens* (30.V) assimilabile a una *narratio* – il testo presenta una struttura anomala rispetto ai restanti *salutz* – l'espressione sentenziosa, di matrice cortese o proverbiale (3.3.1), si presta al richiamo del motivo tipicamente epistolare dell'*amor iussit* (1.1.2.1-2) e di quello della sofferenza in amore (2.1.2). Nel *salut-comjat* di Falquet de Romans *Domna, eu pren comjat de vos* (156.I), che più di altri testi sembra riecheggiare o apertamente imitare i *salutz* di Arnaut de Marueilh, espressioni sentenziose per lo più di matrice cortese si riconoscono in punti diversi dell'epistola: sono di supporto al-

⁵⁴ Cf. *ibi*: 129-31.

l'argomentazione della *narratio* le sentenze sulla reciprocità in amore (3.4.3.1-2), su amore e ricchezza (3.6.2.1-2), ragione contro pietà (3.7.2), punizione della donna spietata (3.5.1); ancora nel pieno sviluppo della *narratio* è inserita la citazione proverbiale 'pensa di scaldarsi chi brucia' (1.2.2), probabilmente ripresa dallo stesso Arnaut de Maruelh – anche se nel testo di Falquet la fonte indicata è un imprecisato *eixemple* dal romanzo di Renart la Volpe –,⁵⁵ con funzione espressiva, nella quale il proverbio esplicita la metafora del fuoco d'amore e lo stato dell'amante in presenza della donna al loro primo incontro (vv. 161-170); in posizione iniziale è invece posta la sentenza di carattere popolare 'è stupido chi non si lamenta col medico che lo può guarire' (3.3.2), associata al motivo trobadorico ed epistolare del *non ausar* come passaggio alla *narratio* o variante della *captatio benevolentiae*, mentre ancora due sentenze cortesi, sul motivo della sofferenza in amore combinato con quello del *celar*, ricorrono nei passaggi finali del testo (2.1.3.1-2, 3.1.2). La collocazione nella *petitio* o nel passaggio da *narratio* a *petitio* marca anche le restanti attestazioni: nel *salut* attribuito a Raimbaut d'Aurenga *Donna, cel qe us es bos amics* (389.1) la sentenza già citata 'la vita (per chi ama) è peggiore della morte' (2.2.1) ricorre ancora con funzione argomentativa in piena *narratio*; nel *salut* di Raimon de Miraval *Dona, la genser c'om demanda* (406.1) l'argomento cortese della reciprocità in amore, sviluppato nel raccordo tra *narratio* e conclusiva *petitio*, è sostenuto da due sentenze (3.4.1.1-2); ed è un puntello argomentativo della estesa *petitio* la sentenza cortese sul motivo della reciprocità in amore (3.4.4) nel *salut* "di intercessione" *Tanz salutx et tantas amors* di Azalais d'Altier (42a). Nell'anonimo *Si trobess tan leial messatge* (461.vii) ancora la sentenza sul motivo cortese della punizione della donna senza *merce* (3.5.3.1-2) è citata come argomento della *narratio* ma introdotta e modulata con funzione di *petitio* (vv. 119-120: *e per cho donna us clam merce / q'a vos doilla lo mals qe m te*); infine, variamente poste al servizio di *narratio* e *petitio* sono le sentenze citate nell'anonimo *Bona dompna, pros ez onrada* (10.1), tutte di ambito religioso (5.2.1-4) o da leggere in chiave cortese, come quelle sul motivo della reciprocità in amore (3.4.6.1-3), nelle quali la sentenza biblica è esplicitamente commentata e traslata sul piano dell'etica cortese (vv. 113 ss. e 135 ss.).

⁵⁵ Vv. 163-4: *vers est l'eixemples de Rainart: / tals se cuida chalfar qi s'art*. Sulla menzione del *Roman de Renart* vd. la n. di Paolo Squillaciotti in *Salutz d'amor*: 497, *ad l.*

L'inserzione del proverbio come indizio di una pressione del modello retorico epistolare si distingue anche nei due *salutz* in metro lirico del corpus, la canzone di Rambertino Buvaelli *D'un saluz me voill entremetre* (281.3) e il *salut* in forma di *canço Domna, eu vos sui messagiers* di Guilhem de Saint Didier (234.7). Nel primo il motivo cortese della reciprocità in amore (ovvero della giusta ricompensa attesa dall'amante leale) è espresso da una sentenza che ricorre stavolta alla metafora feudale per rappresentare il rapporto tra donna e amante (3.4.2):

qar qui es leials servidor,
de bon cor envers son seignor,
deu ben per dreit trobar merces.

Come in *Dona, gencher q'ieu no sai dir* di Arnaut de Marueilh (30.III), l'espressione sentenziosa è posta in chiusura del testo, a sigillo della *petitio*. Nella canzone *Domna, eu vos sui messagiers* (234.7) di Guilhem de Saint Didier la forma lirica esibisce l'originale e ben riuscito adattamento a un recupero dei tratti distintivi del genere: il testo infatti sostituisce al soggetto lirico un io-messaggero (il latore del messaggio epistolare o la personificazione del messaggio stesso) che si fa carico di presentare alla donna la richiesta d'amore.⁵⁶ Il ricorso al proverbio dimostra non solo la volontà dell'autore di aderire a una tradizione di genere rispettandone le coordinate strutturali e retoriche (uso di una formula di saluto, articolazione argomentativa, inserimento di sentenza), ma anche l'assegnazione di una funzione suasoria all'espressione sentenziosa, chiamata a convincere la destinataria ad accogliere l'amante dopo uno screzio e quindi a supportare l'argomentazione dell'epistola-messaggero con la forza dell'autorità popolare (vv. 43-49: cf. 4.1.1):

Sabez quals es lo reproviers?
“*Qui sobre l'aur estaing endui...*”?
l'amors se soïorn'e s'esdúi;
e si res li torn'en biaïs
ni apro lo ben ven l'esmais,

⁵⁶ Sulle peculiarità formali del testo e i rapporti con il genere del *salut* rinvio a Cerullo 2009a.

lo rics jois qu'es vengutz premiers
sobrevenz l'ir'e vai l falsan.

Il proverbio, in questo caso non citato ma piuttosto alluso o semplicemente suggerito, 'chi mette sopra l'oro lo stagno...', intende probabilmente rappresentare, biasimandola, la condotta spietata della donna verso l'amante come azione del tutto irragionevole, come quella di chi copra l'oro con lo stagno, svilendo di conseguenza quanto ha di prezioso e rovesciando la più comune azione, propria di attività artigianali, di rivestire con l'oro un materiale non pregiato.⁵⁷ Se mancano riscontri puntuali dell'espressione in ambito provenzale o francese (per un significato affine cf. *TPMA* v: 129-33 [*gold*, 6.5, 6.8, 7.2]), la circolazione del proverbio è confermata in area italiana dai *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, poemetto misogino di impianto paremiologico collocabile intorno al terzo decennio del Duecento tra Venezia e la Lombardia orientale⁵⁸ e trasmesso dal monumentale codice Saibante-Hamilton 390 (quartina 78, vv. 309-312):

Quand l'om entra enlo bagno s'elo ben no se bagna
siq'el sea ben sacio, no sai perqé se lagna:
de çò c'ài pres' a dire se ne fese sparagna,
eu perdria la mia ovra com' qel qe l'auro stagna.⁵⁹

⁵⁷ Diversa, e poco condivisibile, la lettura di Schulze-Busacker 2006: 185, che interpreta il proverbio come allusione a un *échange*, un cambio di amante, nel senso figurato di 'scambiare l'oro con lo stagno' («Guilhem de Saint-Didier utilise la fameuse comparaison entre or et étain pour évoquer les joies d'un amour passé»), citando riscontri in altri trovatori (Giraut de Bornelh: 242.40, vv. 85-87; Sordello: 437.17, v. 44; Cerveri de Girona: *Versos proverbials*, str. 24), nei quali tuttavia si parla di scambiare i due metalli e non di coprire uno dei due con l'altro, come nel nostro caso. Sakari, editore del canzoniere di Guilhem de Saint Didier, intende invece pressappoco 'chi perde l'oro per lo stagno cade in disgrazia' («La strophe commence par un proverbe dont le sens est celui d'Ovide: "Donec eris felix, multos numerabis amicos" et celui de l'ancien proverbe français: "Ki n'a point d'argent il n'a nul ammi"» (*Guilhem de Saint-Didier*: 108, n. *ad l.*). Cf. il commento al passaggio di Antonella Martorano in *Salutz d'amor*: 261-2, n. 44.

⁵⁸ Per le proposte di datazione e localizzazione linguistica rinvio al commento di Roberto Tagliani, che ha curato la più recente edizione del testo in *Saibante*: 372 e 374-84.

⁵⁹ Testo *ibi*: 134; commento del passaggio *ibi*: 406, nn. 310-2, e CXXIII (sul testo e sull'illustrazione che lo accompagna, a f. 104r, cf. ancora *ibi*, tav. 15.4).

L'azione di coprire l'oro con lo stagno, qui esplicitata dal verbo *stagnare*, voce di rarissima attestazione in it. ant.,⁶⁰ indica anche in questo caso il danno o la beffa prodotti da un agire insensato, attraverso il ricorso alla stessa similitudine metallurgica.

2.2. I temi: matrice cortese e orizzonte metaforico

La tipologia epistolare, che comporta una ricodifica di temi e immagini del repertorio lirico in un messaggio rivolto direttamente alla destinataria della preghiera cortese, formulata nei termini di una *petitio*, predispone l'espressione sentenziosa nel *salut* a una funzione sia descrittiva che prescrittiva: rientrano tra le sentenze descrittive quelle che forniscono una rappresentazione realistica o figurata del potere dell'amore sull'amante, rappresentazione che facilmente ingloba fenomenologia e fisiologia del mal d'amore, con i suoi motivi topici, mentre assumono una connotazione implicitamente prescrittiva le sentenze che richiamano i precetti dell'etica cortese, usati come materia e supporto della retorica suasoria propria dell'epistola.

La raffigurazione del mittente-amante preda del sentimento amoroso passa attraverso il recupero della tradizionale metafora della fiamma d'amore nella formulazione sentenziosa in *Dona, gencher q'ieu no sai dir* di Arnaut de Marueilh (30.III, vv. 61-62: 1.1.1.1):

fuoc d'amors esqard e destreing,
qe vis ne aigua no l'esteing

proposta in altri casi richiamando in modo esplicito (con la denominazione di *repropchier* o *eixemple*) il motto popolare 'pensa di scaldarsi chi brucia', citato ancora da Arnaut de Marueilh, Falquet de Romans e Amanieu de Sescas, in una ideale linea ereditaria che percorre lo sviluppo del genere tra XII e XIII secolo (1.2):

⁶⁰ Cf. *TLIO*, v. *stagnare* (2).

ArnMar, <i>Cel que vos es al cor plus pres</i> : 30.I, 148-9	mas ara sai ben que vers es: <i>tal se cuda calfar que s'art</i>
FqRom, <i>Domna, en pren comjat de vos</i> : 156.I, 163-4	vers est l'eixemples de Rainart: <i>tals se cuida chalfar q' s'art</i>
AmSesc, <i>Dona, per cuy planc e sospir</i> : 21a.II, 20-1	vers es lo repropchier c'om di: <i>tal se cuia calfar que s'art.</i>

L'esempio è rappresentativo dell'adattamento di un topos lirico all'espressione paremiologica, secondo un procedimento diffuso nei *salutz* che coinvolge soprattutto la ripresa in forma di sentenza di alcuni capisaldi dell'etica cortese, in qualche caso in *callida iunctura* con un motivo epistolare. La *communis sententia* 'un tesoro nascosto è perduto' appare ad esempio perfettamente funzionale a sostenere l'argomentazione nello sviluppo del motivo epistolare del *non ausar* in un passaggio di *Totas bonas donas valens* di Arnaut de Marueilh, dove si lega armonicamente con quello di ascendenza ovidiana dell'*Amor iussit* (30.V, vv. 89-96):

no m cossen pas amors selar,
enans lo m fay a vos mostrar,
car *trezaur se pert a senhor*,
si tot s'es dans i a onor,
tro l' senhor sap lo loc on es.
Atressi, bela franca res,
fora lo mieu fis cors perdutz,
si per vos no fos conogutz.

Con la stessa funzione, nel *salut-comjat* di Falquet de Romans ad essere messa in gioco è la non meno diffusa metafora medicinale, espressa anche in questo caso nella formula del motto popolare, 'è stupido chi non si confida al medico che lo può guarire' (156.I, vv. 39-46):⁶¹

E sai ben qe gran ardimen
faz, dompna, qar en vos m'enten,

⁶¹ Il motivo della *domna-metge*, che implicitamente richiama la figura della donna che può al tempo stesso ferire e guarire di ascendenza mitologica (così nella canzone *Ab joi mou lo vers e l' comens* di Bernart de Ventadorn, 70.1, vv. 41-48, dove il bacio dell'amata può ferire mortalmente e dalla stessa ferita guarire, come la lancia che il centauro Chirone donò a Peleo; cf. Riquer 1955), si riscontra anche in altri luoghi della produzione trobadorica, per i quali rinvio alla nota di Ilaria Zamuner in *Salutz d'amor*: 783-4, n. 121-28.

qe ben sai q'a mi non s'ataing;
 pero fai qe *fol qi no s'plaing*
al mege qi lo pot guarir;
 q'om non se deu laisser morir
 qe non faça son mal saber
 al mege qi li pot valer.

Il motivo approda infine all'epistola di Amanieu de Sescas, riformulato in una sentenza che si appella alla giustizia divina (21a.II, vv. 88-90):

que *sel que per vergonha s mor*
e per temensa de parlar
no l deuria Dieus perdonar.

Restando nell'ambito della fenomenologia del mal d'amore, l'autorità del proverbio può essere invocata e strategicamente messa in discussione con l'obiettivo di enfatizzare l'eccezionalità dell'esperienza amorosa comunicata dal mittente; un esempio in *Dona, gencher q'ieu no sai dir* di Arnaut de Marueilh, che rappresenta il desiderio dell'amata come un tormento che la lontananza non riesce a smorzare, smentendo il motto popolare 'occhio non vede, cuore non duole' (30.III, vv. 70-72):

per q'ieu sai be q'es faillimen
 lo reprovier q'hom dire sol
 qe *oillz no veszon, cor no dol*.⁶²

La formulazione sentenziosa di norme e valori cortesi delinea nella tradizione dei *salutz* costellazioni tematiche intorno ai motivi portanti della reciprocità e fedeltà in amore (3.4), della *merce* (3.7), del rapporto tra amore e ricchezza (3.6), che, oltre ad assumere dall'autorità della sentenza una connotazione prescrittiva, nel contesto della codifica epistolare sono ancora una volta da leggere come oggetto e strumento della retorica della persuasione, finalizzati all'efficacia della *petitio* finale.

⁶² Un uso analogo dello stesso proverbio si riscontra in un passaggio della canzone *Tot mon engeing e mon saber* di Peirol: *Lo reproviers non ditz ges ver / que 'cors oblida c'uoills non ve' / Ans a ben failbit enves me, / qu'ieu no la puosc er oblida, / la bella cui non aus preiar, / tan tem failbir al sieu voler, / per qu'ieu planc e sospire* (ed. in Peirol: 47 [366.33], vv. 25-31).

Centrale nel dominio dell'etica cortese è il precetto secondo il quale è giusto ricambiare un amore leale, come ricompensa dovuta (*gazardo* o *merce* nel lessico trobadorico) a un amante fedele e meritevole; precetto di lunga durata, cristallizzato nell'approdo dantesco di *Inf.* v 103 che ne costituisce ormai a sua volta una formulazione proverbiale. Nei *salutz* l'appello alla norma cortese è declinato in sentenze che possono spostare la rappresentazione del rapporto donna-amante sul piano dell'espressione figurata, richiamando la metafora feudale, come nel già citato *salut* strofico di Rambertino Buvaelli (3.4.2), o quella religiosa, come nel *salut-comjat* di Falquet de Romans, nel quale la devozione verso la donna è paragonata a quella del credente verso Dio, e come tale è meritevole di grazia (156.I, vv. 125-128: 3.4.3.2):

Dompna, tot aissi o fai Deus,
 qar *qi meilz l'ama meilz es seus*.
 Donc, pos eu vos am mais e plus,
 meilz vos dei aver qe negus.

Il tema attrae il motivo complementare della condotta riprovevole della donna spietata e della sua conseguente punizione (3.5); ancora nell'epistola di Falquet de Romans la sentenza è espressa attraverso il ricorso all'autorità biblica della *Sainta Scritura* (156.I, vv. 191-194: 3.5.1):

e ço es ben veritaz pura
 ke trobem en Sainta Scritura:
 qe *dompna qe aucit lo seu*
a escien non vei pueis Deu

autorità indirettamente evocata anche da Amanieu de Sescas (21aII, vv. 122-123: 3.5.2):

blasme 's dona qui 'ls sieus ausi
 de Dieu e dels pus conoissens.

Un'interessante variante con appello all'autorità giuridica, e anche in questo caso a supporto della richiesta di *merce*, si legge nell'anonimo *Si trobess tan leial messatge*, nel quale per la donna giudicata responsabile della morte dell'amante si prefigura la condanna che secondo la legge (*segon cho qe la leis di*) spetta ai traditori (461.VII, vv. 129-136: 3.5.3.1-3):

vos es ma santatz e mos mals
 per q'a vos sera pueis retrach
 per tracio e per malplach;
 qe segon cho qe la leis di:
totz hom q' son amic auci,
deu 'trachor' esser apellatz;
 Mais de so guerrier es bonratz
 qe s'en ventga ni mal li fai;
 e, segon q'ieu enten e sai,
auci so amic a son vol
cels q' il pod garir e no vol.

La sentenza di matrice biblica o pseudo-biblica (5) ha nella tradizione dei *salutz* uno spazio non marginale e rappresenta la piena integrazione dei principi etici cortesi nella dimensione di una sapienza morale superiore, che va oltre quella, condivisa o universale, dello stesso motto proverbiale.⁶³ Accanto a quella già menzionata dalla *Sainta Scritura*, nel *salut-comjat* di Falquet de Romans una seconda sentenza riferita a Salomone è citata a supporto della richiesta di *merce* nell'opposizione topica tra *razo* e *merce* (156.I, 121-2: 3.7.2 e 5.1.1): e *val mais merces que razos / en amor, ço dis Salamos*; ma ad esibire un uso significativo della sentenza biblica è soprattutto il *salut Bona dompna, pros ez onrada* (10.I), un'epistola in passato attribuita ad Aimeric de Peguilhan e dall'ultimo editore, Luca Barbieri, con maggiore prudenza restituita all'anonimato.⁶⁴ Il testo si distingue per alcune originali

⁶³ Non è ad oggi disponibile uno studio complessivo sull'uso della citazione biblica nella produzione trobadorica: dopo i contributi fondativi di Scheludko 1935-1937 e Errante 1948, indagini parziali o dedicate a singoli autori, in particolare a Marcabruno, sono presentate nei lavori di Lazzerini 2001 e Valenti 2014, *passim* e in particolare: 51-95 (Marcabruno), 211-7 (Bernart de Ventadorn); si ferma allo spoglio delle poesie dei primi due più antichi trovatori, Guglielmo IX e Jaufrè Rudel, la tesi di Cocco 2015-2016.

⁶⁴ L'attribuzione ad Aimeric de Peguilhan è stata sostenuta da Suchier sulla base dell'occorrenza al v. 9 del sostantivo *ancestis* (Suchier 1883: 554-5); Barbieri, per quanto non ritenga del tutto infondata la proposta per affinità stilistiche e tracce di intertestualità con altri testi di Aimeric, avanza la più accattivante ipotesi di attribuzione ad Arnaut de Marueilh, anche sulla base degli indizi offerti dalla tradizione manoscritta, lasciando tuttavia la questione aperta e inserendo con maggiore prudenza il testo fra i *salutz* anonimi: per la discussione rinvio a *Salutz d'amor*: 654-6.

ma ben riuscite variazioni sul modello epistolare del *salut*: dopo un avvio canonico, l'autore varia il motivo topico del *non ausar* ricorrendo all'espediente diegetico dell'*escrig* nascosto nel camino, che la donna potrà trovare e leggere; il messaggio epistolare vero e proprio è quindi inserito in una cornice narrativa con effetti realistici suggestivi, duplicando in questo modo l'efficacia della *narratio*. Il richiamo alla sentenza biblica è collocato nei primi passaggi della seconda sezione narrativa (la *narratio* epistolare), a giustificazione della timidezza del mittente nell'espone le azioni di cui potrebbe farsi vanto con la donna, con un generico riferimento al Salterio (10.I, 50-2: 5.2.1):⁶⁵

que *no* 's coven qu'hon lauge se;
qu'eu ai trobat *inç* el Salmistre
que *il obra lauça lo maïstre*.

Una seconda sentenza tratta dal *Veire Testament*, 'occhio per occhio, dente per dente' (in questo caso la fonte è ben riconoscibile in Es 21.24 e, nel Nuovo Testamento, in Mt 5.38), è chiamata più avanti, collocata secondo norma nella sezione della *petitio*, a supporto della richiesta di *merce* e secondo lo stesso precetto della ricompensa dovuta alla lealtà professata dall'amante (10.I, vv. 109-116: 5.2.2):

e car per amor vos am be,
d'ab el'eisa m rendez merse.
Segon lo Veire Testament
que dis: «*Hoeil per bueil, dent per dent*»,
atresi mi debes vos dar,
si la raxon volez gardar,
prez per prez, amor per amor,
joi per joi, valor per valor.

Lo stesso precetto è ribadito poco oltre, ancora appellandosi all'autorità biblica, in due citazioni contigue, i cui referenti scritturali si possono ri-

⁶⁵ Per la fonte scritturale vd. la nota dell'editore *ad l.*: «si tratta di uno dei temi principali dei Salmi, sebbene non si trovino espressioni esattamente corrispondenti a quella utilizzata nel *salut*; si veda comunque Ps., 19 1, 145 10 e tutto il salmo 148» (*Salutz d'amor*: 663, n. 52).

conoscere in Pv 8.17 ss., Io 14.5 e 21 ss., Pv 17.17-9, 18.24 e 27.10, per quanto nel secondo caso il riferimento a Salomone risalga più probabilmente alla tradizione gnomica medievale legata al nome del personaggio⁶⁶ (10.I, vv. 127-137: 5.2.3-4):

e pueis heu vos am mais que ren
 e plus que il autre, so sai ben,
 dei aver major guizardon
 que trastug li autr'ome que son;
 que Dieus dis: «*cel que m'amera
 plus que tot so qu'el mo[n]t sera,
 aquel sera de mi amaz,
 ez aquel er plus mos privaz*».
 E Salamons sau ben retraire
 c'om ames mais l'amic que l'fraire,
 elij a servidor leiall.

La concentrazione di ben quattro sentenze bibliche all'inizio e in un breve segmento centrale della *narratio* può senz'altro suggerire da parte dell'autore di *Bona dompna*, pros *ez onrada* una scelta dichiarata (ed esclusiva: nel testo non si registrano altre paremie) a favore di una particolare variante tipologica della *communis sententia*, documentando uno degli esiti più originali del processo di assimilazione, evoluzione e progressivo adattamento della norma epistolografica che si realizza nel *salut*.

2.3. Dalla sentenza cortese al detto popolare: *Amanieu de Sescas*

Nel contesto della prassi paremiologica nella tradizione del *salut* e delle tendenze delineate dai riscontri raccolti, occupa una posizione isolata l'epistola *Dona, per cui planc e sospir* di Amanieu de Sescas (*BdT* 21a.II): un testo eccentrico, il cui assetto strutturale e stilistico si fa fatica a interpretare in

⁶⁶ Cf. la nota di Barbieri in *Salutz d'amor*: 673, n. 136-39, che cita un parallelo da un testo di Bertran Carbonel, 82.15, vv. 41-43: *Amors ferma de dos bos companhos / es pus ferma, e dis o Salamos / c'amors carnals: Dieus en trac per guiren*; la fonte salomonica è tuttavia citata, come si è visto, anche nel *salut* di Falquet de Romans (3.7.2 e 5.1.1).

chiave estetico-letteraria, oscillando tra il puro esercizio di stile e la sperimentazione di un nuovo modello retorico. Nel testo il sistematico accumulo di proverbi arriva infatti a ordire una struttura ipertrofica e reiterativa: nei 223 versi di cui si compone si contano 19 espressioni sentenziose – con un’occorrenza, in media, ogni 12 versi, ma la frequenza aumenta in modo sensibile nell’ampia sezione narrativa –, di cui ben 7 introdotte dalla denominazione di *reprochier*, ‘proverbio’, e almeno altre 4 da una formula che indirettamente la richiama. Si tratta di un autentico *défi* che non ha paralleli nella produzione trobadorica e che i dati disponibili non consentono di riconoscere come tratto autoriale di questo tardo trovatore, che ricerche d’archivio hanno portato negli ultimi anni con buoni argomenti a identificare con l’omonimo signore di Sescas, località corrispondente all’attuale Saint-Martin-de-Sescas, piccolo comune sulla riva destra della Garonna, non lontano da Langon nel dipartimento della Gironda, che compare in documenti databili tra il 1253 e il 1305, periodo che potrebbe coincidere grossomodo con quello della sua attività poetica.⁶⁷ Di Amanieu sono pervenuti solo quattro testi, traditi dal canzoniere trobadorico R nella sezione non lirica che riporta anche le *Novas del papagay* di Arnaut de Carcassès e la cosiddetta novella allegorica di Peire Guilhem de Toloza o de Luzerna (*Lai on cobra sos dregs estatz*, BdT 345.I):⁶⁸ due *ensenhamens*, dedicati rispettivamente alla perfetta educazione cortese della *donzela* – e cioè la damigella di corte – e del suo corrispettivo maschile, il giovane scudiero, e le due epistole d’amore in versi, *A vos que ieu am deszamatz* (BdT 21a.I) e il già citato *Dona, per cuy planc e sospir* (BdT 21a.II).⁶⁹ Se nel primo dei due testi, un *salut* esemplare nel recupero di motivi e stilemi tradizionali del genere, mancano del tutto espressioni sentenziose, anche

⁶⁷ Per la datazione e l’identificazione del trovatore vd. gli argomenti forniti in *Salutz d’amor*: 264-9, e nella scheda dedicata del DBT: 45-6, alla quale rinvio anche per la bibliografia pregressa.

⁶⁸ Per la composizione della sezione cf. Zufferey 1994 e, per gli importanti riscontri con la tavola del canzoniere, Tavera 1992.

⁶⁹ Il testo dei due *ensenhamens* (*El temps de nadalar*: 21a.III; *En aquel mes de mai*: 21a.IV) si legge ancora in Sansone 1977: 183-289; vd. inoltre Id. 1953: 43-53, Parducci 1928: 233-50 e 273-83 (riporta i due testi in una arcaizzante traduzione italiana), Johnston 2003, Cantalupi 2016. I due *salutz* sono editi in *Salutz d’amor*: 564-85 e 586-605.

nei due *ensenbamens*, prevedibilmente più esposti all'uso del proverbio con finalità didattiche, il ricorso alla sentenza è al contrario piuttosto contenuto, intervenendo in pochissimi casi a supportare secondo prammatica l'argomentazione o a chiudere in modo efficace un passaggio illustrativo.⁷⁰ La cronologia dei testi non sembra d'altra parte suggerire un'evoluzione o virate nette nel gusto dell'autore: poco più di una decina di anni separano le due epistole, dal momento che *A vos que ieu am deszamatz* reca in chiusura la data del 24 agosto 1278⁷¹ mentre il riferimento a importanti personaggi storici permette di collocare *Dona, per cuy planc e sospir* tra il 1289 e il 1291; ma agli inizi dell'ultimo decennio del XIII secolo, tra il 1291 e il 1295, è da datare anche l'*ensenbamen de la donzela*, potendo collocare l'*ensenbamen de l'escudier* prima del 1291,⁷² anche se l'implicita complementarietà dei due testi lascia ipotizzare date di composizione non molto distanti fra loro. Per la strategia di accumulo delle citazioni sentenziose messa in atto e per le ricadute stilistico-strutturali, *Dona, per cuy planc e sospir* rappresenta quindi un *unicum* nella produzione trobadorica e in quella dello stesso autore, stando almeno a quanto ne è pervenuto.

La prima citazione proverbiale è posta, coerentemente con la norma manualistica, tra *exordium* e *narratio*, punto di avvio di uno sviluppo narra-

⁷⁰ A un primo spoglio dei due *ensenbamens*, che meriterebbero uno studio aggiornato e senz'altro più spazio, si contano in tutto 5 espressioni sentenziose nell'*ensenbamen de la donzela* (una sentenza in chiusura del prologo, 'chi ha più senno più ne vuole': *mas qui pus es senatz / may vol [de sen] e l'quier*, vv. 108-9; e altre quattro sentenze collocate di preferenza nei passaggi finali di un'esposizione didattica: 'non sta bene che donzella gridi, dicono i saggi': *car donzela cridiva / non es fort agradiva / ni l'esta d'avine[n] / e li pus conoissen / dizon que non es bel*, vv. 221-225; 'l'uomo più ha beltà meno vale, se non vi è il pregio': *c'om may a de beutat / mens val si l'pretz no y es*, vv. 348-349; 'non ne amò mai nessuno donna che volle amare due uomini': *c'anc no n'amet degu / nulb amar ne volc dos*, vv. 432-433; 'chi è molto malato ha desiderio di guarire': *e qui fort es malaus / a talan de guerir*, vv. 472-473); solo 3 in quello *de l'escudier*, secondo un assetto strutturale affine ('Dio esecra ogni uomo ingannatore': *que sapchatz Dieus aire / tot home traidor*, vv. 142-3; 'non dà prova di sapere chi sa fare stare bene ciò che è bello': *ies non es grans sabers / qui l'bel fay gen estar*, vv. 176-7; 'la donna non vuole per amante uno sciocco': *que ies dona no vol / amador pec ni fol*, vv. 241-242). Testi in Sansone 1977: 237-56 e 195-208.

⁷¹ *Estas letras foro lo dia / donadas de Sant Bertolmieu, / l'an de la encarnat[i]on Dieu. / .m^occ^olxx^oviii* (*Salutz d'amor*: 584).

⁷² Cf. in dettaglio DBT: 45.

tivo sul motivo della sofferenza d'amore che occupa la prima parte del testo, e innesco della concatenazione di proverbi che percorre l'epistola nella sua interezza; il segmento iniziale della *narratio* esemplifica bene i procedimenti adottati sul piano strutturale, stilistico, sintattico e replicati anche nei versi successivi (vv. 14-39):

Vers es, gentils don'e plazens,	Tot enaisi m'es avengut,
que vos sabetz be qu'ieu vos am,	que pres e liat e vencut
mas ies no sabetz com aflam;	m'avetz vos et amors essems.
et art mon cor per vostr'amor,	E Dieus do m' vezer loc e temps
c'anc nulh temps may aital ardor	que portetz vostra part del fais,
non ac mos cors ni no senti.	qu'ieu l'ay trastot e no n engrais,
Vers es lo repropchier c'om di:	ans n'amagrezisc a sobrier,
<i>tal se cuia calfar que s'art.</i>	per que m sove d'un reprovier
E lo vostre plazen esgart	c'ai mantas vetz auzit contar,
fon me tan dos al comensar	que <i>aital fais deu hom levar</i>
que l dos m'es tornatz en amar,	<i>sul col qu'el puesca sostenir,</i>
com di l repropchier, que vers es:	donna, et yeu no puesc sofrir
<i>aital cuia penre qu'es pres.</i>	jes le fais ses la vostr'aiuda.

Il meccanismo messo in atto si basa su una catena argomentativa, nella quale l'esposizione di un motivo topico (la fiamma d'amore, la sottomissione al sentimento incoercibile, il mal d'amore) è rafforzata dalla sentenza di carattere popolare, che ne costituisce la rappresentazione icastica e al tempo stesso ne sancisce la verità nel traslato di una sapienza collettiva. La funzione del proverbio è quindi principalmente descrittiva o didattico-argomentativa, mentre sul piano strutturale agisce come anello o raccordo tra l'esposizione del motivo precedente e quella del successivo, tramite il ricorso a connettivi e procedimenti di ripresa più o meno scoperti: in questo caso, si noterà ad es. ai vv. 26-39 la concatenazione [proverbio:] *aital cuia penre qu'es pres* : [ripresa:] *que pres e liat* [...] : [motivo: il fardello non condiviso della sofferenza] : [proverbio:] *aital fais deu hom levar / sul col qu'el puesca sostenir* : [ripresa:] [...] *no puesc sofrir*. La padronanza dell'artificio retorico da parte dell'autore si rivela anche nella coerenza della scelta di sentenze tutte di carattere popolare, carattere sottolineato dal richiamo quasi sistematico della denominazione di *reprovier*, di proverbio ampiamente noto, e in un caso anche dall'esplicito riferimento alla sua matrice rustica, rappresentata dall'uomo "selvaggio" (*homs salvaties*) al quale si attribuisce il motto proverbiale (vv. 60-65):

Pero en vostra gran valor
 m'albir et ay bon'esperansa
 c'aisi cant n'ay gran malenansa,
 n'auray gran be ab ioy isnel,
c'apres la plueia fara bel,
 so ditz homs salvaties.

La scelta si può leggere come il rovesciamento di quel procedimento di formulazione paremiologica dei principi dell'etica cortese che, come si è visto, caratterizza la precedente tradizione del *salut*, dal momento che nell'epistola di Amanieu motivi tipicamente cortesi vengono al contrario esemplificati dall'inelegante buon senso del detto comune e calati in un'ambientazione più che modesta. Ne è un buon esempio il passaggio seguente, nel quale il precetto cortese della reciprocità in amore è chiarito tramite il ricorso al proverbio che nella sua formulazione più diffusa recita 'una mano lava l'altra e tutte e due lavano il viso' (vv. 46-51):

Et es fort avinen manieira
 can l'us amicx a l'autre val:
 e dire 'us n'ay, si no 'us sap mal,
 un repropchier que fort m'azauta,
c'ap la una ma lav'om l'autra,
et ambas los huelhs e la cara.

La distinzione tra “proverbi dei sapienti” e “proverbi dei plebei” (*proverbi vulgar*), i primi fatti risalire alla leggendaria sapienza di Salomone, Catone e Seneca – le figure cardine della tradizione gnomica medievale – mentre i secondi, pur essendo noti a tutti, hanno un'origine sconosciuta, si trova esplicitata in questi termini qualche decennio dopo nella sezione dedicata ai proverbi (*paroemia*) della prima redazione in prosa delle *Leys d'Amors* (1328-1356), esempio isolato quanto tardo di una normativa retorica sul proverbio nella trattatistica trobadorica;⁷³ la stessa distinzione compare

⁷³ [Et en] aquesta figura podon esser atribuit tug li proverbi de Salamo, de Seneca, de Cato e[t] yssbamens li altre proverbi vulgar que son acostumat de dire per las gens ses qu'om no lor sap degun actor. [...] Ayssi meteys pot hom entendre dels proverbis vulgars que las gens dizon tot iorn li qual mantas vetz non han actor; et algunas gens aytals proverbis vulgars apelo reproverbis (*Leys d'Amors*, IV 122, 9 e 49). Il colore retorico della paremia è indicato nel trattato come *sentensa* e

nel titolo del *Liber proverbiorum vulgarium et sapientum* di Bernart Amoros, databile al 1333, che del resto riprende le denominazioni di *proverbia vulgaria* o *rustici* (o *rusticorum*) e *proverbia sapientum* ben documentate dalla precedente tradizione delle raccolte di proverbi.⁷⁴ La preferenza accordata da Amanieu al detto popolare potrebbe forse risalire a una distinzione quindi ben presente nella produzione gnomica medievale e occitanica, nella quale tuttavia non sembra toccare la pertinenza dell'uso o l'efficacia didattica, ugualmente riconosciute al proverbio, a prescindere dalla sua origine. Incerta è anche la dipendenza dell'originale assetto di *Dona, per cuy planc e sospir* e del suo parossismo paremiologico dal modello delle numerose raccolte di proverbi *ad usum* degli epistolografi, nelle quali la successione delle sentenze si sviluppa allo stesso modo per agglomerati tematici.⁷⁵ La diffusione di raccolte di proverbi, spesso inserite negli stessi manuali di *ars dictandi*, non deve apparire contraddittoria rispetto alla norma comune di non abusare della *communis sententia*: l'allestimento di un repertorio di massime va infatti visto alla stregua dei repertori di *salutationes* e accanto ad essi collocato come prodotto di quella didattica epistolografica che mira a fornire strumenti immediati, accessibili e soprattutto il più possibile diversificati alle nuove leve dell'epistolografia. Se si scarta l'ipotesi di un esercizio fine a sé stesso o persino costruito sulla falsariga della parodia, la volontà esibita da Amanieu di forzare la norma epistolografica fino al limite estremo trova forse la spiegazione più probabile in quell'eccesso di

'figlia dell'allegoria' (cf. *ibi*, IV 4, 32: *Jtem apres estre nec Na Paroemia e donec li una flor d'una color apelada sentensa*; e IV 116, 50 e 122, 2). Si ritrova anche nelle *Leys* il legame del proverbio con l'*obscuritas* nella trattazione della figura del *paradigma*: *Algun autre dizon que paradigma se fay quan las paraulas escuras de allegoria, de enigma, de perifrasis [...] de paroemia e de lor semblans son expostas e declaradas per paraulas mays manifestas* (*ibi*, IV 128, 11).

⁷⁴ Ed. Bernart Amoros, *Liber*, per il titolo vd. i riscontri forniti dall'editore *ibi*: 77-8.

⁷⁵ Cf. ad es. la sezione dei proverbi nella *summa De competentibus dictaminibus* (RADM 26, ed. Brini Savorelli 1965, che erroneamente attribuisce il trattato a Bernardo Silvestre). Tra le raccolte di sentenze vanno ricordate almeno quella di 171 proverbi che Bene da Firenze aggiunge al suo *Candelabrum* e le raccolte di proverbi di Guido Faba: gli *Exordia* (*Magistri Guidonis Exordia*, per i quali Vecchi 1954: 295) e, soprattutto, i *Proverbia inter amicos et socios*, che presenta una doppia redazione, in latino e in italiano, mostrando il rapido aprirsi del *dictamen* anche all'ambito volgare (ed. *ibi*: 296-9).

formalismo che coglie ogni letteratura al tramonto: l'arte della variazione e l'uso ingombrante dell'artificio retorico, che costituiscono la cifra stilistica della poesia trobadorica più tarda, giustificherebbero anche nel caso di *Dona, per cuy planc e sospir* l'esasperazione della norma come prova del più autentico virtuosismo epigonale.

3. PROVERBIO E SENTENZA NEI *SALUTS D'AMOUR* FRANCESI

La produzione francese di epistole d'amore in versi presenta un quadro dello sviluppo del genere per molti aspetti profondamente diverso, a partire dalla cronologia e dal tasso di autorialità: rispetto ai precedenti provenzali, i testi francesi sono più tardi di circa un secolo; ad eccezione di due soli componimenti, sono tutti pervenuti in attestazione unica (il testimone più importante, latore di 24 testi, è il ms. fr. 837 della Bibliothèque nationale de France, databile agli anni 1278-1285, monumentale collettore di testi narrativi brevi, *fabliaux*, *dits*, poesie satiriche e allegoriche);⁷⁶ all'autorialità "forte" del *salut* occitanico – si conosce un buon numero di importanti trovatori che si sono cimentati nel genere dell'epistola in versi – si oppone l'anonimato dei testi francesi, dal momento che ci è arrivato il nome di un solo autore, Philippe de Remi o de Beaumanoir, attivo fra quarto e sesto decennio del Duecento (1205/1210-1265), al quale si devono due *saluts* che non è da escludere possano collocarsi tra i più antichi esemplari del genere in area oitanica.⁷⁷ Si tratta, soprattutto, di un quadro molto più articolato quanto a peculiarità tematico-formali e identità del genere, che può assumere denominazioni diverse (*salut*, *complainte*, *dît*) ed espone il modello epistolare alla contaminazione con altri generi, in particolare di tipologia narrativa, come il racconto cortese e il poemetto di impianto allegorico, ma soprattutto con lo stesso genere lirico, contatto

⁷⁶ Per una descrizione di questa imponente raccolta e la bibliografia pregressa, con particolare riguardo alla sezione epistolare, vd. Lefèvre 2005, alla quale si affiancano, nello stesso volume curato da Mikhaïlova 2005, i contributi della sezione *L'œuvre et l'espace du recueil*.

⁷⁷ Sull'autore e i testi epistolari vd. *infra*.

che spiega la frequenza di *saluts* strofici o con inserto lirico. Le peculiarità del genere e della tradizione manoscritta hanno portato i più recenti editori dei *saluts* francesi ad includere, fra i 34 testi che compongono il corpus ricostruito,⁷⁸ composizioni oggettivamente lontane dalla tipologia epistolare, al punto da destabilizzare, se non inficiare, le stesse risultanze di uno spoglio sistematico delle citazioni di proverbio o sentenza in quanto marcatori di genere.⁷⁹ Nel complesso, nei testi francesi il modello epistolografico sembra disarticolarsi e con esso anche strutture, invarianti tematico-retoriche e stilemi tipici del genere, che appaiono meno vincolanti, a favore di un diffuso adattamento al modello narrativo, prevalente su quello epistolare. La contrazione, come si vedrà, evidente del numero di espressioni sentenziose e proverbiali nella tradizione francese del *salut* può quindi essere spiegata come effetto del depotenziamento dei marcatori stilistico-retorici dell'epistola, mentre appare meno probabile l'interferenza di un cambio di gusto, dal momento che almeno per tutto il Duecento sia la trattatistica epistolografica che la tradizione meridionale del genere mostrano nell'uso della sentenza una sostanziale continuità rispetto agli orientamenti della teoria e della prassi epistolare del secolo precedente.

Lo spoglio dei testi maggiormente aderenti alla tipologia epistolare conta rare attestazioni, e fra queste una soltanto introdotta come espressione proverbiale vera e propria, in *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee* (*LdA* 20), un *salut* strofico in quartine di alessandrini monorimi, contenitore metrico di un'epistola che presenta struttura e stilemi tradizionali del genere. Un proverbio è esplicitamente richiamato nei primi passaggi del testo, tra *salutatio* e *narratio*, nella posizione strategica raccomandata dai manuali; il ricorso all'espressione proverbiale, in questo caso di tono quasi popolare ('chi ama qualcuno davvero ama anche il suo cane', e cioè in modo incondizionato: cf. *TPMA*, VII: 465-6 [*Liebe*, 4.6.2]), sostiene la di-

⁷⁸ *Lettres d'amour*: a questa edizione, con l'abbreviazione *LdA*, si farà da qui in avanti riferimento per la citazione dei testi, indicati secondo il numero d'ordine in cui compaiono nel volume, e per la bibliografia pregressa relativa.

⁷⁹ Sulla raccolta e sui criteri di costituzione del corpus rinvio alla recensione di Cerullo 2017.

chiarazione della propria lealtà da parte dell'amante, propiziando il buon esito dell'epistola (vv. 5-8):⁸⁰

Dame, cil vous salue qui leaument vous aime !
 Car il fere le doit, ce est chose certaine.
 Li proverbes le dist, ce n'est pas chose vaine :
 « Bien doit amer mon chien qui moi meïsmes aime. ».

Non manca il ricorso all'espressione sentenziosa di matrice cortese qualche strofa più avanti (vv. 34-36):

Je sai bien qu'en amor gist honor et granz sens
 et qu'amors est plus douce que basme ne piumens,
 ne rose ne canele, girofle ne encens.

La citazione della sentenza cortese si riconosce anche in *Aussi comme la rose nest* (*LdA* 5), un testo rubricato nell'unico testimone come *dit de la rose* che, come molti altri del corpus di tipologia affine, si smarca dal modello epistolare rivelandosi come messaggio inviato alla donna solo negli ultimi versi. Una breve sequenza di espressioni sentenziose è inserita in una sezione narrativa, nella quale l'autore sembra modulare il topos epistolare di lungo corso della scelta della lettera come mezzo per dichiarare l'amore all'amata/o; il motivo si aggancia facilmente al tema cortese-trobadorico del *celar*, qui innestato nella richiesta dell'amante alla donna di fargli sapere in che modo potranno incontrarsi (vv. 157-158 e 161-4):

quar toz jors veut estre celee
 Amors qui veut estre gardee.
 [...]

 quar ja vanterres ne jorra
 de l'amor dont se vantera
 quar amors est de tel nature
 qu'ele n'a de vanteor cure.

Le sentenze sulla segretezza dell'amore vengono quindi opportunamente richiamate a supporto della *petitio*, che si avvale, poco dopo, anche di una similitudine (l'amore è come il calore del fuoco celato sotto la cenere: vv. 165-174).

⁸⁰ Cf. inoltre Morawski 1925, n° 1974, e Schulze-Busacker 1985: 289.

Con funzione argomentativa e suasoria, in *Douce dame, salut vous mande* (LdA 8), un *salut* che esibisce una struttura epistolare tipica, si riconosce infine l'uso della sentenza biblica (vv. 40-41):

mes Sainte Escripture l'ensaingne
c'on doit render bien por le mal.

Il richiamo piuttosto generico alla *Sainte Escripture*, con evidente riferimento all'insegnamento evangelico, è posto nella *narratio*, nella quale l'amante si lamenta della crudele indifferenza della donna, e subito prima della *petitio*, a supporto della propria perseveranza: la stessa dottrina cristiana insegna che è giusto rendere il bene per il male.

I riscontri registrati documentano le rare occorrenze della sentenza in testi che, nell'assetto strutturale come nel rispetto di marche tematico-stilistiche caratterizzanti, si inseriscono a pieno titolo nella tradizione del *salut d'amor*, dimostrando una reale caduta di interesse nei testi francesi per un elemento della retorica epistolare al contrario solidamente attestato nella produzione occitanica. Che il dato sia da leggere come un allentamento della pressione esercitata dal modello epistolografico, modello che persiste nella teorizzazione dell'*ars dictandi*, piuttosto che come un più generico adeguamento a un cambio di gusto, che potrebbe avere visto nel ricorso al proverbio un artificio di vecchia scuola, è forse dimostrato dall'uso più o meno sistematico di proverbio e sentenza nei testi del corpus, presumibilmente coevi, che presentano pesanti ibridazioni con altri generi, e in particolare con quelli del *dit* e del poemetto didattico-allegorico, nei quali l'uso dell'espressione sentenziosa assume in modo chiaro una più convenzionale funzione didattico-narrativa. Se ne trovano significativi riscontri in due dei più estesi testi del corpus, i poemetti *Il est resons que cil se tese* (LdA 24) e *Mon cuer qui me veult esprouver* (LdA 27). Il primo, una *complainte d'amour*, si presenta come un lungo *dit* il cui impianto narrativo fa da cornice a una visione allegorica del paradiso amoroso, il *locus amoenus* regno del dio d'amore; il proverbio posto programmaticamente in apertura, racchiuso nella misura del primo distico e *incipit* di un vero e proprio prologo, è chiamato a coprire una funzione retorica esordiale, come formulazione canonica del topos della modestia, secondo la stessa dichiarazione dell'autore e io-narrante (vv. 1-10; cf. TPM4 x: 297-8 [*Schweigen*, 1.3.2.6]):

*Il est resons que cil se tese
 qui ne set dire rien qui plesse.
 J'ai avant cest proverbe tret
 por ce que souvent m'entremet
 de fere ce dont ne sui digne,
 nes de parler, quar n'ai pas signe
 de sens aquis, d'art ne de lettre
 que je me deüsse entremetre
 de tretier ce qu'a moi n'afiert
 et que mon sens pas ne requiert.*

In altri passaggi della narrazione l'inserzione di sentenze di carattere cortese è funzionale allo sviluppo diegetico o alla rappresentazione figurata dell'innamoramento, con il ricorso alla metafora topica del dardo amoroso scagliato nel cuore dell'amante, come ai vv. 104-106, in cui si fa appello alla massima secondo la quale un "bel semblante" (qui personificato) scioglie immancabilmente un "cuore gentile" (*bon cuer*):

*En mauvés n'a que mauvés trais ;
 s'en bon cuer entre felonie,
 biau samblant le cure et le nie.*

Sentenze di matrice cortese ricorrono anche in seguito, ai vv. 173-176, al v. 1245 (*mes bons espoirs grant confort done*) e ai vv. 1481-1486, nei passaggi finali del testo, nei quali la formulazione sentenziosa cede il passo all'argomentazione intorno a formule e concetti tipici dell'universo etico cortese. La citazione di proverbi veri e propri, e come tali introdotti dallo stesso io-narrante, compaiono in diversi luoghi del testo come singoli puntelli della narrazione, con funzione didattico-illustrativa, senza mostrare alcun legame con il genere o la retorica epistolari.⁸¹

⁸¹ Al v. 477 (*mes apres grant corouze grant joie*: cf. *TPMA* III: 471-7 [*Freude*, 1]; Morawski 1925, n° 111; Schulze-Busacker 1985: 182); ai vv. 500-501 (*Et cis diz formement me reprent : / « Li fous ne crient devant qu'il prent »*: cf. *TPMA* IV: 113-4 e 118 [*Furcht*, 1.1.1.2 e 1.3.1.3]; Morawski 1925, n° 788; Schulze-Busacker 1985: 221-2); 656-7 (*Li sages dist en son proverbe / que « volenté croist la male herbe »*: cf. *TPMA* VII: 195-6 [*Kraut*, 3]); 956-9 (*Nus ne se doit en ce pener / que l'en ne puet a chief mener ; / et en proverbe dist li sages / « Folie n'est pas vasselages »*: cf. *TPMA* VIII: 353-4 [*Narr*, 1.1.2]). A questi si aggiungono espressioni sentenziose di fonte diversa: ai vv. 1421-2 (*quar li sages doit eschiver / la chose qui le puet grever*); al v. 1475 (*li*

In *Mon cuer qui me veult esprouver* (LdA 27) la forma epistolare è adattata a una struttura narrativa che ruota intorno al motivo dello scambio di messaggi tra gli amanti tramite uccelli messaggeri, in questo caso personificati dalle figure di Coulon e Pelliquen, che nel nome (Colomba e Pellicano) volutamente rinviano all'immagine-matrice del messaggero alato. Se motivi e stilemi propri della lettera ricorrono nell'alternarsi dei messaggi riferiti ai due amanti dall'uno e dall'altro messaggero, l'uso della sentenza si rileva anche in questo caso soprattutto in più punti del prologo, nel quale a prendere la parola è il narratore-amante, nella forma della citazione del proverbio vero e proprio ma anche della sentenza di matrice cortese. Il motivo dell'*amor iussit* e il topos della messa a frutto del talento sono così modulati ricorrendo a due espressioni sentenziose (vv. 10-13 e 16-19), la seconda delle quali introdotta da una formula tipica (*ce dit le sage*), che trovano facilmente riscontro nella tradizione gnomica medievale (cf. rispettivamente *TPMA* VII: 35 [*Kind*, 5.7.2] e XII: 63-4 [*Üben*, 2]):

Si faz aussi conme celi
 qui l'enfant qui pleure fet tere,
 quant sa volenté li veult fere
 en donnant li ce qu'il demande
 [...]
 Si me veul du tout aüser
 en trouver, car, ce dit le sage,
 deus choses, enging et usage,
 font l'aprentiz devenir mestre.

Espressioni sentenziose che attingono al repertorio delle metafore erotiche si leggono in altri due luoghi del prologo ancora come argomenti a supporto del motivo dell'*amor iussit* movente della composizione poetica (la potenza del dardo d'amore: vv. 47-49; amore che ferisce e cura: vv. 57-59). Un proverbio ricorre nelle parole che l'amante rivolge al messaggero

bons le mauvés ne connoist), mentre ai vv. 1152-4 non manca la sentenza attinta all'autorità classica, ritagliata in una formula proverbiale: *Li sages en proverbe dist / que « li enviaus amai-grist / des biens qu'aus autres voit avoir »*, che ha per fonte l'Orazio delle *Epistulae* (1 2, v. 57: *invidus alterius macrescit rebus opimis*).

della dama, Pelliquen, per avallare la propria determinazione a corteggiare la donna (vv. 230-231; cf. *TPMA* x: 110-2 [*Schlagen*, 1.1]):⁸²

Mes j'ai souvent oï retraire
qu'a .i. coup ne chiet pas le chesne.

Altre espressioni sentenziose di matrice cortese si trovano, in ogni caso fuori dal “circuito epistolare” dei messaggi, ancora sul motivo della potenza di Amore che lentamente abbatte l'iniziale resistenza della donna (vv. 279-284).⁸³

Anche nel caso di *Comencier vueil un poi d'afaire* (*LdA* 30) una sezione para-epistolare, che prende avvio dalla dichiarazione alla donna, al v. 297, è inserita in una cornice didattico-narrativa, nella quale trovano posto un prologo del narratore-amante, una sezione allegorica sul conflitto interiore tra Ragione e Gelosia e vari inserti lirici. Con funzione retorica ancora una volta esordiale, un'espressione sentenziosa ricorre nel prologo, a supporto del movente della composizione (vv. 40-41; cf. *TPMA* x: 114 [*Schlagen*, 4.3-5]):

Mais raison et nature ensaigne
que qui mal a, pleindre se doit

seguita da una piccola sequenza di sentenze di matrice cortese sulla natura dell'amore (vv. 45-56), nella quale si riconoscono alcune formule già registrate per i testi occitani.⁸⁴

Dame plus douce que seraine (*LdA* 31) è infine un *dit* di impronta didattico-cortese, in forma di messaggio inviato alla donna, nel quale si incontrano, accanto a canoniche rappresentazioni del mal d'amore, alcuni topoi

⁸² Sull'uso del proverbio vd. inoltre Heinimann 1978.

⁸³ *Si est de sa bouche ennemie, / ce que son cuer ne voudroit mie. / Einsi set Amours apaier / ceus qu'il vent un pou guerrier, / car les felons fet par nature / simples, doulz et pleins de mesure.* Per il motivo della bocca e del cuore cf. *TPMA* vi: 74 (*Herz* 3.3).

⁸⁴ *Qu'Amors est la tres fort estaiche / qui soutient toz les cuers verais ; / Amors est la tres clere rais / qui esclarcist et enlumine / les cuers qui sont en sa doctrine ; / Amors rent por .i. mal .c. biens ; [...] Amors est plus douce que ree / a celui qui de cuer la sert ; / Amors rent bien quanc'on desert / cil qui a lui servir s'otroie.*

dell'etica amorosa, come la condanna dei *losengiers* e dell'*enviens*. La citazione di un proverbio compare nello sviluppo della prima sezione del messaggio, al v. 31, poco prima della sezione identificabile come *narratio*, per quanto il testo non consenta di individuare una struttura epistolare rigidamente osservata; la sentenza richiama il motivo della *mesure*, della moderazione in amore come freno ad ogni eccesso (in questo caso la tentazione di rapire la donna, richiamando il modello mitologico di Elena e Paride; cf. *TPMA* VIII: 353-4 [Narr, 1.1.2], citato anche in *LdA* 24, v. 959):

Pour vostre honour et pour la moie
m'en soufferrai, se je sui sages :
folie n'est pas vasselages.

Se il quadro presentato finora rende conto di una evidente disomogeneità dei testi francesi, con una sostanziale dispersione dei tratti che definiscono all'interno del corpus una tradizione di genere o linee marcate di una intertestualità di genere, l'elemento maggiormente caratterizzante della produzione oitanica rispetto a quella meridionale si può forse riconoscere in una riformulazione che possiamo definire "locale" della normativa retorica sul proverbio: l'attribuzione all'inserito lirico della funzione asseverativa tradizionalmente assegnata alla sentenza. L'uso di rimandi al repertorio lirico e la commistione tra i generi, che si gioca soprattutto sul piano formale e musicale, sono tipici della produzione narrativa e didattica francese, che senz'altro rappresenta il quadro di riferimento generale per una corretta interpretazione anche dei riscontri nel *salut d'amour*,⁸⁵ al netto dei casi di adattamento o approdo definitivo del genere epistolare alla forma strofica, tipologia che in ambito settentrionale appare ben rappresentata.⁸⁶ Il testo maggiormente significativo sotto questo aspetto è il *salut Celui qu'Amors conduit et maine* (*LdA* 14), indicato come *complainte d'amours* nella rubrica dell'unico testimone. La lettera, che prende avvio da una canonica *salutatio* (vv. 1-8), presenta una originale struttura in unità strofiche

⁸⁵ All'argomento è dedicata la monografia di McCann Boulton 1993; per il genere del *salut* vd. in particolare Lefèvre 2008.

⁸⁶ Interessanti in questo senso i casi di *LdA* 15, 16, 18, in strofe di alessandrini monorimi, nell'ultimo testo chiuse da *refrain*.

composte da *couplets* di *octosyllabes* seguiti dalla citazione di una strofa lirica, con funzione di *refrain*, legata all'elemento metrico narrativo da un meccanismo di ripresa e riecheggiamento tipico delle *coblas capfinidas*: il primo verso di ogni strofa riprende il motivo o anche una o più parole dell'ultimo verso dell'inserito lirico, e viceversa.⁸⁷ La citazione lirica è chiamata ad avere in primo luogo funzione di *auctoritas*, come garante dell'autenticità di quanto espresso dall'io-amante; significativo, in questo senso, il riferimento alla veridicità del messaggio veicolato dall'inserito lirico attraverso il ricorso a formule topiche (*veritez est, ma douce dame, / par cele foi que je dois m'ame, / ce que ceste chançon a dit*: IV 34-6; *Onques a mon gré n'oi amor; / c'est voirs [...]*: V 45-6; *tout por voir*: XIII 136; *et si espoir / que ceste achoison*⁸⁸ *nous dit voir. / Et s'el dit voir [...]*: XIV 146-8). L'assetto metrico, combinandosi con le tipiche strategie della retorica epistolare, favorisce l'uso della citazione lirica anche in chiave paremiologica, evidente nel seguente passaggio (strofa III, vv. 23-25):

Se *c'est voirs* que la chançon dite
– que bien amer la mort respite –
se Dieu plest, je n'i morrai pas

dove il v. 24 riprende nella sintesi di una formula proverbiale il motivo espresso nella citazione lirica che precede (strofa II, vv. 23 ss.):

Fins cuers ne se doit repentir
de bien amer.
J'en aim bien la mort asentir.
*Fins cuers ne se doit repentir
quar de la mort puet bien garir
et respasser.*
Fins cuers ne se doit repentir
de bien amer.⁸⁹

⁸⁷ Presentano una struttura metrica affine anche il *salut* LdA 19, in ottave di *octosyllabes* rimati a coppia con *refrain*, e una delle due epistole di Philippe de Beaumanoir, LdA 26, per la quale vd. *infra*.

⁸⁸ La forma *achaison* è variante di *ochaison/occasion*, e quindi propriamente 'ragione', 'causa', con riferimento al motivo espresso dal *refrain* o allo stesso *refrain*.

⁸⁹ Il *refrain* (VdB 755) viene dalla canzone anonima *Quant voi le dous tens revenir* (RS 1449): vd. in dettaglio LdA: 249, n.

In altri due luoghi è la citazione stessa ad essere ritagliata come formula proverbiale, espressione della massima cardine dell'etica cortese (strofa XI, *ref.*):

Amors n'uevre pas a droit,
qui du sein aidier recroit⁹⁰

chiamata a supportare l'attesa della giusta *merce* da parte della donna,⁹¹ e nel *refrain* seguente a esprimere un altro caposaldo cortese, il necessario passaggio attraverso la sofferenza e le incertezze del *servitium* per ottenere l'ambita *joie*, la felicità sperata (strofa XIII, *ref.*):

Il fet bon les maus d'amer
endurer por joie avoir!

Le tipologie testuali del *salut-dit* e del *salut* con inserto lirico sono autorevolmente rappresentate dai due *saluts* di Philippe de Beaumanoir, *Phelippes de Biaumanoir dit* (LdA 25), e *Douce amie, salus vous mande* (LdA 26).⁹² Nel primo, la composizione dell'epistola si inserisce nell'architettura narrativa di un esteso poemetto allegorico in distici di *octosyllabes*, costruita intorno al motivo del *jugement d'Amour*; anche nel caso di questo *dit* le poche citazioni proverbiali occorrono, nella forma di sentenze, in punti diversi del testo a rafforzare un'immagine o un concetto, assumendo una funzione prettamente didattico-descrittiva tipica dei generi narrativi. Una similitudine in forma proverbiale descrive la condizione del protagonista vittima della crudeltà di Orguel, Cointise e Traïson (Orgoglio, Vanità e Tradimento), 'più strettamente sono legato che un bue alla sua corda': *Miex sui tenus que bués a treche* (LdA 25, v. 162). Due espressioni sentenziose intervengono nella lunga sezione del testo che vede protagonista Loialtés (Lealtà), la prima per descriverne il carattere risoluto, che la sentenza citata attribuisce tipicamente alla figura del saggio (LdA 25, vv. 801-804; cf. *TPMA* XIII: 29-30 [*Weise*, 13.8-9]):

⁹⁰ Per il *refrain* non si registrano altre attestazioni.

⁹¹ Cf. inoltre il già citato *Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui* (LdA 18), di forma strofica a citazione di *refrain*, XVI: *Qui leaument sert s'amie / bien li doit sa joie doubler* (= *VdB* 1605, cit. anche in *RS* 1160 e 1975).

Tost fu Loialtés consillie,
 car ele est sage et ensignie
et li sages tost se conseille
de çou dont sos se despareille;

la seconda nel discorso della stessa Loialtés, che decreta per Philippe la composizione del *salut* da inviare alla donna amata, prefigurando la fine delle sofferenze dell'amante-narratore, a patto che sia saggio, poiché 'il buon senso rende soddisfatto e ricco anche chi non ha nulla da mettere sotto i denti' (*LdA* 25, vv. 910-914; cf. *TPMA* XIII: 11-3 [*Weise*, 5]):

Fox est qui ne veut pourcachier
a avoir grant repos pour laste :
teus jens sont qui n'ont pain ne paste
 qui fussent et a aise et riche,
 ne fust Folie qui les triche.

In *Douce amie, salus vous mande* (*LdA* 26) appare al contrario recuperato il modello del *salut* nel rispetto della tipica articolazione del testo in sezioni epistolari (*salutatio, narratio, petitio*),⁹² mentre la scelta del metro strofico, in distici di *octosyllabes* con citazione di *refrain* lirico, colloca a pieno titolo l'epistola nella tradizione oitanica del genere, accanto alla già citata *complainte Celui qu'Amors conduit et maine* (*LdA* 14) e al *salut Amors qui m'a en sa justice* (*LdA* 19), testo che si distingue per l'eccezionale inserzione della risposta della donna.⁹⁴ Di questa particolare tipologia di *salut d'amour*, che nell'assetto e nella struttura metrica si può ipotizzare più diffusa nella tradizione settentrionale del genere di quanto i pochi esemplari pervenuti documentino, il testo recepisce in modo significativo anche le modalità di inserzione della sentenza, che come in *Celui qu'Amors conduit et maine* può coincidere con la citazione del *refrain* lirico o con la massima di matrice cortese, nel caso particolare modulata ancora sul motivo di amore e ricchezza (*LdA* 26, III *ref.* e IV 22-4):

⁹² La produzione lirica ed epistolare è edita in Sargent-Baur 2001; sull'autore vd. inoltre Brook 1997; sui *saluts* Ruhe 1975: 245-8, e Brook 1994.

⁹³ Incerto se il testo sia pervenuto incompleto, come ipotizza l'ultimo editore, Hedzer Ulders, che definisce l'epistola «dépourvue d'explicit [...] sans doute fragmentaire», tuttavia in assenza di indizi testuali probanti (*LdA*: 542).

⁹⁴ Per questo aspetto vd. Cerullo in c. s.

*De deboinaireté vient amors.*⁹⁵

[...]

Amours en vient, certes, c'est voirs ;

estre ne puet graindres avoirs

a femme que de lui avoir.

Nella varietà di soluzioni e negli esempi di ibridazione formale, i *saluts* francesi testimoniano la ricezione e insieme il superamento del modello occitanico, dissolvendo in modo definitivo i legami dell'epistola d'amore in volgare con la tradizione retorica del *dictamen*.

4. INVENTARIO DEI PROVERBI E DELLE ESPRESSIONI SENTENZIOSE NEI *SALUTZ* OCCITANICI

1. Potenza di Amore

1.1. Amore vince i più forti; Amore vince su tutto (cf. *TPMA* VII: 413-5 [*Liebe*, 1.3.6])

1.1.1.1 ArnMar, *Dona, gencher q'ieu no sai dir*: 30.III, 61-4 *fuoc d'amors esgard e destreing,*
qe vis ne aigua no l'esteing,
pueis fo espris anc no esteis,
d'un jor en autre doble e creis

1.1.1.2 *ibi*, 220 *Amors, qi totas causas venz*

1.1.2.1 ArnMar, *Totas bonas donas valens*: 30.V, 66-9 *aisi m comanda remaner*
amors ab vos, e m'o ensenha,
car el a poder que destrenha
trastot cant es, e pot o far

1.1.2.2 *ibi*, 86-8 *mas amors, dona, no us enuy,*
vas cuy non pot valer esfortz
que non destrenha los pus fortz.

⁹⁵ *VdB* 644.

1.2. 'Pensa di scaldarsi chi brucia' (*TPMA* II: 92 [*Brennen*, 3.1])

- | | | |
|-------|--|---|
| 1.2.1 | ArnMar, <i>Cel que vos es al cor plus</i>
<i>pres</i> : 30.I, 148-9 | mas ara sai ben que vers es:
<i>tal se cuda calfar que s'art</i> |
| 1.2.2 | FqRom, <i>Domna, eu pren comjat de</i>
<i>vos</i> : 156.I, 163-4 | vers est l'eixemples de Rainart:
<i>tals se cuida chalfar qi s'art</i> |
| 1.2.3 | AmSesc, <i>Dona, per cuy planc e sospir</i> : 21a.II, 20-1 | vers es lo repropchier c'om di:
<i>tal se cuia calfar que s'art.</i> |

1.3. 'Pensa di prendere chi è preso' (variante di 1.2)

- | | | |
|-------|--|---|
| 1.3.1 | AmSesc, <i>Dona, per cuy planc e sospir</i> :
21a.II, 25-6 (variante) | com di l'repropchier, que vers es:
<i>aital cuia penre qu'es pres.</i> |
|-------|--|---|

2. Amore e sofferenza (cf. *TPMA* VII: 423 ss. [*Liebe* 1.5; 1.6.1.1.3; 1.6.5; 1.6.5.1])

2.1. Chi ama deve soffrire

- | | | |
|---------|---|--|
| 2.1.1.1 | ArnMar, <i>Tant m'abellis e m'plaz</i> : 30.IV, 14-6 | ch'aisi o fai chascus
qi 's vol d'amor iauçir:
<i>ubs l'es sapcha sofrir</i>
las penas e 'ls afans,
las iras e 'ls bobans,
l'orgoill e l'[e]spaven
q'amors mostra soen |
| 2.1.1.2 | <i>ibi</i> , 23-4 | ab gen sofrir en paz
esta l'orgoill damnaz |
| 2.1.2 | ArnMar, <i>Totas bonas donas valens</i> : 30.V, 117-8 | car <i>mot l'es ops sapcha sofrir</i> ,
<i>qui vol a gran bonor venir.</i> |
| 2.1.3.1 | FqRom, <i>Domna, eu pren comjat de vos</i> : 156.I, 232-4 | qe <i>tals es la força d'amor</i>
<i>q'uns bens fai oblidar cent mals</i>
<i>e uns jois cent iras mortals</i> |

2.1.3.2 *ibi*, 235-8

ni non sap d'amor ben jausir
 qi non sap celar e sofrir,
 ni ja non sera benananz
 qi non es soffrenz e celanz.

2.2. La morte è preferibile a una vita vissuta nel dolore; la vita è peggiore della morte (cf. *TPMA* XI: 358-65 [*Tod*, 5.2.2; 5.3; 5.3.2.2])

2.2.1 RbAur (?), *Donna, cel qe us es bos amics*: 389.I, 47-8 *car qi tot tems vio a dolor
 peiz a de mort, qi no l secor.*

2.2.2 ArnMar, *Dona, sel que no pot aver*: 30.II, 19-20 *car vieure es trop pietz de mort,
 pus c'om no n a ioy ni deport*

2.2.3 AmSesc, *Dona, per cny planc e sospir*: 21a.II, 78-81 *un repropchier [qu']ai auzit dir:
 pieger es sofrirs que morirs,
 e sofrirs es coma languirs,
 e languirs es com pietz de mort.*

2.3. 'occhio non vede, cuore non duole' (*TPMA* I: 281-3 [*Ange*, 5.2])

2.3.1 ArnMar, *Dona, gencher q'ieu no sai dir*: 30.III, 70-2 *per q'ieu sai be q'es faillimen
 lo reprovier q'hom dire sol
 qe oillz no veszon, cor no dol.*

3. Etica amorosa

3.1. Chi ama lealmente mantiene segreto il proprio amore (cf. *TPMA* VII: 469-70 [*Liebe*, 4.13])

3.1.1.1 ArnMar, *Tant m'abellis e m'plaz*: 30.IV, 27-31-6 *Qi s'entremet d'amar
 e ien non sap preguar
 enqer so gran damaçe,
 q'amors vol en coraçe
 ardit, cortes et franc
 sol qe no n sia estanc
 nulha sola vanansa
 ke torne en balansa
 amors maintas saços,
 a cui no n'es nuls pros*

3.1.1.2 *ibi*, 37-42

ans val mout mais assaz
 jois on es mais celaz,
 qe, pos el es espars,
 non es tenguz en cars.
 Segon aqest saber
 se deu hom captener

3.1.2 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I, 235-8

ni non sap d'amor ben jausir
 qi non sap celar e sofrir,
 ni ja non sera benananz
 qi non es soffrenz e celanz.

3.2. Chi ama non può esserne incolpato

3.2.1 ArnMar, *Cel que vos es al cor plus pres*: 30.I, 44-8

aiço e[s] totta la rasos
 per que 's pot ves vos rasonar,
 se re 'os fai que 'us torn a pesar,
 qar *hom de ço dont es forchaz*
no 'n deu esser ochaisonaz.

3.3. È bene dichiararsi alla donna (cf. *TPMA* I: 257-9 [*Arzt*, 3.5]; VII: 183 [*Krank*, 6.2.1]; X: 39-40 [*Schatze*, 4.3]; XIII: 316 [*Wunde*, 4.2.1])3.3.1 ArnMar, *Totas bonas donas valens*: 30.V, 91-3

car *trezaur se pert a senhor*,
si tot s'es dans i a onor,
tro 'l senhor sap lo loc on es

3.3.2 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I, 42-6

pero fai qe *fol qi no 's plaing*
al mege qi lo pot guarir,
 q'om non se deu laisser morir
 qe non faça son mal saber
 al mege qi li pot valer

3.3.3 AmSesc, *Dona, per cuy planc e sospir*: 21a.II, 88-91

que *sel que per vergonha 's mor*
e per temensa de parlar
no 'l deuria Dieus perdonar,
 e, si vieu, deu vieur'ab dolor.

3.4. Reciprocità e fedeltà in amore; la donna deve ricambiare un amante leale (cf. *TPMLA* VII: 473-5 [*Liebe*, 6.1.1])

- 3.4.1.1 RmMirav, *Dona, la genser c'om demanda*: 406.I, 102-4 *car mot a bona destinada
dona qu'es lialmen amada
per son amic*
- 3.4.1.2 *ibi*, 108-10 *c'amor de drut ni d'entenden
non es pueys a sidons guiren,
pus l'a cauzid[a]*
- 3.4.2 RambBuy, *D'un saluz me voill entremetre*: 281.3 46-8 *qar qui es leials servidor,
de bon cor envers son seignor,
deu ben per dreit trobar merces*
- 3.4.3.1 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I 117-8 *q'amors deu esser comunals
pois l'uns es ves l'autre leials*
- 3.4.3.2 *ibi*, 125-8 *Dompna, tot aissi o fai Deus,
qar qi meilz l'ama meilz es seus.
Donc, pos eu vos am mais e plus,
meilz vos dei aver qe negus.*
- 3.4.4 AzAltier, *Tanz salutz et tantas amors*: 42a.I 79-80 *ni nulla donna non es bona
pois q'estra ni tol zo que dona*
- 3.4.5 AmSesc, *Dona, per cuy planc e sospir*: 21a.II 40-5 *Amors es com miega perduda
cant es trastota d'una part:
mas cant a dos amans se part
que l'us n'a e l'autr'atretan,
adoncx val amors a guaran
lial e bona et entieira*
- 3.4.6.1 An., *Bona dompna, pros ez onrada*:
10.I, 111-2 *dent* *Segon lo Veire Testament,
que dis: boeil per bueil, dent per*
- 3.4.6.2 *ibi*, 131-4 *que Dieus dis: cel que m'amera
plus que tot so qu'el mo[n]t sera,
aquei sera de mi amaz,
ez aquei er plus mos privaz*
- 3.4.6.3 *ibi*, 135-7 *E Salamons sau ben retraire
c'om ames mais l'amic que l'fraire,
elij a servidor leiall.*

3.5. Punizione o condotta riprovevole della donna *sanç merce*

- 3.5.1 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I 191-4 e ço es ben veritaz pura
ke trobem en Santa Scritura:
qe *dompna* qe *aucit lo seu*
a escien non vei pueis Deu
- 3.5.2 AmSesc, *Dona, per cuy planc e sospir*: 21a.II 122-3 blasme 's dona qui 'ls sieus ausi
de Dieu e dels pus conoissens
- 3.5.3.1 An., *Si trobess tan leial messatge*: 461.VII, 129-31 qe segon cho qe la leis di:
totz hom qi son amic auci,
deu 'trachor' esser apellatz
- 3.5.3.2 *ibi*, 132-3 *mais de so guerrer es bonratz*
qe s'en ventga ni mal li fai
- 3.5.3.3 *ibi*, 134-6 e, segon q'ieu enten e sai,
auci so amic a son vol
cels qi 'll pod garir e no vol.

3.6. Amore e ricchezza (cf. *TPMA* VII: 463 [*Liebe* 4.4.1])

- 3.6.1 ArnMar, *Cel que vos es al cor plus pres*: 30.I, 99-104 *mas [a] Deu, qu'e[s] segner de nos,*
dreitures, cars, humils et bos,
val lo bon cor e['] genz preiars,
e merces et humiliars,
mais que richesa ni avers:
azo sabem tut qant es vers
- 3.6.2.1 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I, 115-6 *c'om non deu gardar en amor*
gran parage ni gran richor
3.6.2.2 *ibi*, 119-20 *qar fin'amors pren a amic*
tan tost lo paubre com lo ric.

3.7. *Razo* vs *merce*

- 3.7.1.1 ArnMar, *Cel que vos es al cor plus pres*: 30.I, 54-7 *mas una ren deveç saber:*
a locx fai agardar rasos
e qui la sec manta[s] sasos
non es cortesia ni senz
- 3.7.1.2 *ibi*, 61-2 Rasos part mantas res de se
qe merces cosent et rete

3.7.1.3 *ibi*, 63-4rasos es eschiva et coisenz,
merces es dolza et plasenc3.7.1.4 *ibi*, 65

rasos s'irais, merce blandis

3.7.1.5 *ibi*, 66

rasos destrui, merce noris

3.7.1.6 *ibi*, 67-8rasos esgarda ab orgoil,
de merce son humil si oil3.7.1.7 *ibi*, 69-70en rason a g[r]an ren de fel,
en merce non a ren mas mel3.7.1.8 *ibi*, 71-2sovent si to[l]t rasos amicx,
merce plaideia als enemicx3.7.1.9 *ibi*, 73-4rasos auci per iugement
merces adui a salvament3.7.1.10 *ibi*, 75-6mantas ves iuga rasos mort,
qe merces perdona lo tort3.7.2 FqRom, *Domna, eu pren comjat de vos*: 156.I, 121-2 *e val mais merces que raços
en amor, ço dis Salamos.*4. *Proverbia vulgaria*

4.1. Sapienza popolare

4.1.1 GlSt-Did, *Domna, eu vos sui messagiers*: 234.7 43-4 Sabez quals es lo reproviers?
*Qui sobre l'aur estaing endui...?*⁹⁶4.1.2.1 AmSesc, *Dona, per cuy planc e sospir*: 21a.II, 34-7 per que m sove d'un reprovier
c'ai mantas vetz auzit contar,
que aital fais deu hom levar
sul col qu'el puesca sostenir⁹⁷⁹⁶ Cf. *supra*, § 2.1.⁹⁷ *TPMA* VII: 280 (*Last*, 7.1).

- 4.1.2.2 *ibi*, 48-51 e dire 'us n'ay, si no 'us sap mal,
un repropchier que fort m'azauta
c'ap la una ma lav'om l'autra,
et ambas los huelbs e la cara⁹⁸
- 4.1.2.3 *ibi*, 64 c'apres la plueia fara bel⁹⁹
- 4.1.2.4 *ibi*, 70-2 c'un repropchier mi fay doler
c'ai auzit dir manta sazo,
que l'autrui dol badalba so
- 4.1.2.5 *ibi*, 101 e no es aurs tot cant que lutz¹⁰⁰
- 4.1.2.6 *ibi*, 150 de bel servir mal guazerdo
- 4.1.2.7 *ibi*, 161-2 E ditz hom d'aital bevolensa:
soven apres mort penedensa¹⁰¹
- 4.1.2.8 *ibi*, 170-1 don puesc dir: qui dereir'autrui
- 4.1.2.9 *ibi*, 172-3 cavalgua non baiça qui vol¹⁰²
greu fa de si meteis son vol
aisel qui a sobresenhor.¹⁰³
- 4.2. 'chi trova un amico trova un tesoro'; 'l'amico si vede nel bisogno'
(TPMA IV: 9-14, 26-33, 54-5 [Freund, 1.4.1, 3.3.1, 4.2.2.1])
- 4.2.1.1 AmSesc, *Dona, per cuy planc e sospir*: 21a. II 107-10 s'ie 'us o dic que 'l mielher tezaurs
c'om puesc'aver, argen ni aurs,
es fizel amic, cant hom l'a
lial e segur e sarta
- 4.2.1.2 *ibi*, 112-13 per c'om ditz que may val en cocha
amicx que aur en tor sarrada
- 4.2.1.3 *ibi*, 139-41 per que m soven d'un repropchier

⁹⁸ *Ibi* v: 377 (*Hand*, 10.2).⁹⁹ *Ibi* ix: 230-1 (*Regen*, 2.2).¹⁰⁰ *Ibi* v: 130-2 (*Gold*, 7.2).¹⁰¹ *Ibi* ix: 285 (*Rene*, 2.7).¹⁰² *Ibi* ix: 275 (*Reiten*, 5).¹⁰³ *Ibidem*.

qu'ieu auzi retraire l'autrier:
qui amic vol de cocha 's gart

4.2.1.4 *ibi*, 154

car bos amicx en cocha par.

5. Citazioni bibliche o pseudo-bibliche

5.1.1 FqRom, *Domna, eu pren conjat de vos*: 156.I 121-2 *e val mais merces que raços
en amor, ço dis Salamos*

5.1.2 *ibi*, 191-4

*e ço es ben veritaz pura
ke trobem en Santa Scritura:
qe dompna qe aucit lo seu
a escien non vei pueis Deu*

5.2.1 An., *Bona dompna, pros ez onrada*: 10.I 51-2

*qu'eu ai trobat inz el Salmistre
que 'il obra lauça lo maistre*

5.2.2 *ibi*, 111-2

*segon lo Veire Testament,
que dis: boeil per bueil, dent per dent*

5.2.3 *ibi*, 131-4

*que Dieus dis: cel que m'amera
plus que tot so qu'el mo[n]t sera,
aquei sera de mi amax,
ez aquei er plus mos privax*

5.2.4 *ibi*, 135-7

*E Salamons sau ben retraire
c'om ames mais l'amic que 'l fraire,
elij a servidor leiall.*

Speranza Cerullo
(Università di Pisa)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Aurea Gemma* = *Aurea Gemma Gallica*, ed. Steven M. Wight, 1998, *on line in Scrineum*: <<http://www.scrineum.it/scrineum/wight/aggindx.htm#1.19-26>>.
- Bene di Firenze, *Candelabrum* = Bene Florentini *Candelabrum*, ed. a c. di Gian Carlo Alessio, Padova, Antenore, 1983.
- Bernardo di Bologna, *Introductiones* = Maestro Bernardo, *Introductiones prosaici dictaminis*, ed. a c. di Elisabetta Bartoli, Firenze, SISMELE · Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Bernardo di Bologna, *Rationes* = Maestro Bernardo, *Rationes dictandi*, ed. a c. di Elisabetta Bartoli, Firenze, SISMELE · Edizioni del Galluzzo 2023.
- Bernart Amoros, *Liber* = William D. Paden, *Bernart Amoros, Liber proverbiorum vulgarium et sapientum (1333)*, «Cultura neolatina» 70 (2010): 59-143.
- Boncompagno, *Palma* = Palma Boncompagni (testo rivisto dell'ed. a c. di Carl Sutter, *Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno. Ein Beitrag zur italienischen Kulturgeschichte im dreizehnten Jahrhundert*, Freiburg und Leipzig, Mohr, 1894: 105-27), *on line in Scrineum*: <<http://www.scrineum.it/scrineum/wight/palma.htm>>.
- Boncompagno, *Rota Veneris* = Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, a c. di Paolo Garbini, Roma, Salerno, 1996.
- Boncompagno, *Tractatus* = *Tractatus virtutum* Boncompagni, ed. Steven M. Wight, 1998, *on line in Scrineum*: <<http://www.scrineum.it/scrineum/wight/tv.htm>>.
- Boncompagno, *Ysagoge* = Elmert Clark, *Magistri Boncompagni Ysagoge*, «Quadrivium» 8 (1997): 23-71.
- De competenti dictaminum* = Mirella Brini Savorelli, *Il Dictamen di Bernardo Silvestre*, «Rivista critica di storia della filosofia» 20 (1965): 182-230.
- Demetrio, *De elocutione* = Demetrius, *Sullo stile [De elocutione]*, prefazione di Dirk M. Schenkeveld, trad. e note di Alessia Ascani, Milano, Rizzoli, 2002.
- Giulio Vittore, *Ars Rhetorica* = C. Iulii Victoris *Ars Rhetorica*, ed. Remo Giomini, Maria Silvana Celentano, Leipzig, Teubner, 1980.
- Goffredo, *Summa* = Vincenzo Licitra, *La Summa de arte dictandi di Maestro Goffredo*, «Studi medievali» ser. 3, 7 (1966): 865-913.
- Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova* = vd. Gallo 1971.
- Guilhem de Saint-Didier = *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire par Aimo Sakari, Helsinki, Société Néophilologique, 1956.
- Lettres d'amour* = *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les saluts et Complaintes*, Textes

- établis, traduits et annotés par Estelle Doudet, Marie-Laure Savoye, Agathe Sultan, sous la direction de Sylvie Lefèvre et Hedzer Uulders, Paris, Librairie Générale Française, 2016.
- Leys d'Amors* = *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, ed. critica a c. di Beatrice Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.
- Lombardische Briefsammlung* = *Lombardische Briefsammlung*, ed. a c. di Heinz-Jürgen Beyer, versione digitale per i *Monumenta Germaniae Historica* (2010), *on line* all'indirizzo <<https://data.mgh.de/databases/lomb/Lo-Inh.html#Reg>> [u.c. 21.08.2024].
- Maestro Guido, *Trattati* = Maestro Guido, *Trattati e raccolte epistolari*, Edizione critica a c. di Elisabetta Bartoli, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Matteo di Vendôme, *Opera* = *Mathei Vindocinensis Opera*, ed. Franco Munari, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, vol. I. *Catalogo dei manoscritti*, 1977, vol. II. *Piramus et Tisbe – Milo – Epistule – Tobias*, 1982; vol. III. *Ars Versificatoria*, 1988.
- Peirol = Stanley Collin Aston, *Peirol. Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Saibante* = *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, Edizione critica dir. da Maria Luisa Meneghetti, coord. ed. di Roberto Tagliani, con saggi, edizioni, formario e indici di Maria Grazia Albertini Ottolenghi *et alii*, Roma, Salerno, 2019.
- Salutz d'amor* = *Salutz d'amor*. Edizione critica del *corpus* occitanico, a c. di Francesca Gambino, Introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma, Salerno, 2009.

LETTERATURA SECONDARIA

- Amossy 2000 = Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction. Comment peut-on agir sur un public en orientant ses façons de voir, de penser ?*, Paris, Nathan Université, 2000.
- Bartoli 2014 = vd. Maestro Guido, *Trattati*.
- Bartoli 2016 = Elisabetta Bartoli, Maria natare, montes transire. *L'amore nei modelli epistolari latini del XII secolo*, «Interfaces» 2 (2016): 97-131.
- Bartoli 2020 = Elisabetta Bartoli, *La posta del cuore. Situazioni, lessico, interlocutori nell'epistolografia sentimentale del XII secolo*, in Donatella Manzoli, Patrizia Stoppacci (a c. di), *Schola cordis. Indagini sul cuore medievale: letteratura, teologia, codicologia, scienza*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini ONLUS, 2020: 109-49.

- Boutière–Schutz 1964² = Jean Boutière – Alexander Herman Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Refondue (...) par Jean Boutière avec la collab. d'Irénée-Marcel Cluzel, Paris, Nizet, 1964².
- Brini Savorelli 1965 = vd. *De competenti dictaminum*.
- Brook 1994 = Leslie C. Brook, *Allegorical Narrative in Philippe de Beaumanoir's Salut d'amour*, in Donald Maddox, Sarah Sturm-Maddox (ed. by), *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, University of Massachusetts, Amherst, USA, 27 July-1 August 1992, Cambridge, Brewer, 1994: 171-8.
- Brook 1997 = Leslie C. Brook, *The optimistic love-poet: Philippe de Beaumanoir*, in Evelyn Mullally, John Thompson (ed. by), *The Court and Cultural Diversity. Selected Papers from the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, the Queen's University of Belfast 26 July-1 August 1995, Cambridge, Brewer, 1997: 197-206.
- Buridant 1976 = Claude Buridant, *Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis*, in *Rhétorique du proverbe*, «Revue des sciences humaines» 163 (1976): 377-418.
- Cabré 2005 = Miriam Cabré, *Wisdom for the court. The Verses proverbiales of Cerverí de Girona*, *Études de Langues et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts*, Turnhout, Brepols, 2005, vol. II: 393-404.
- Camargo 1984 = Martin Camargo, *The Libellus de arte dictandi rhetorice Attributed to Peter of Blois*, «Speculum» 59 (1984): 16-41.
- Camargo 1991 = Martin Camargo, *Ars dictaminis, Ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991.
- Camargo 1995 = Martin Camargo, *Medieval Rhetorics of Prose Composition. Five English Artes dictandi and Their Tradition*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995.
- Cantalupi 2016 = Cecilia Cantalupi, *Discorso diretto ed inserti dialogici nella produzione del trovatore Amanieu de Sescas*, in Giovanni Borriero, Roberta Capelli, Chiara Concina, Massimo Salgaro, Tobia Zanon (a c. di), *AmB, Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, Verona, Fiorini, 2016: 269-80.
- Cartellieri 1898 = *Ein Donaueschinger Briefsteller. Lateinische Stilübungen des XII. Jahrhunderts aus der Orleans'schen Schule*, hrsg. und erläutert von Alexander Cartellieri, mit einer Handschriftenprobe, Innsbruck, Wagner, 1898.
- Cerquiglini–Cerquiglini 1976 = Bernard Cerquiglini, Jacqueline Cerquiglini, *L'écriture proverbiale*, «Revue de sciences humaines» 163 (1976): 359-75.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Introduzione*, in *Salutz d'amor*: 17-159.
- Cerullo 2009a = Speranza Cerullo, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra salut e canso*, in Furio Brugnolo, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpreta-*

- zioni, Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, Unipress, 2009: 155-74.
- Cerullo 2017 = Speranza Cerullo, [recensione di *Lettres d'amour*], «Medioevo romanzo» 41/2 (2017): 441-3.
- Cerullo in c. s. = Speranza Cerullo, *Représentation de soi et modèles d'écriture féminins dans l'épître d'amour française à voix de femme*, in Elisabetta Bartoli (a c. di), *Medieval Woman in Letters*, Turnhout, Brepols, in c. s.
- Cnyrim 1888 = Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1888.
- Cocco 2015-2016 = Silvia Cocco, *La Bibbia nei primi trovatori*, Tesi di dottorato, XXVII ciclo, Università degli Studi di Trento, a.a. 2015-2016.
- Core 2016 = Luca Core, *Oltre la metafora. Le iocunde transumptiones nella Rota Veneris di Boncompagno da Signa*, «Spolia» 12/2 (2016): 207-24.
- D'Angelo 2013 = Edoardo D'Angelo, *Le sillogi epistolari tra "autori" e "compilatori". Il caso di Pietro di Blois*, in Fulvio Delle Donne, Francesco Santi (a c. di), *Dall'«Ars dictaminis» al preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*, Firenze, SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2013: 25-42.
- DBT = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Errante 1948 = Guido Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze, Sansoni, 1948.
- Felisi-Turcan-Verkerk 2015 = Claudio Felisi, Anne Marie Turcan-Verkerk, *Les «artes dictandi» latines de la fin du XI^e à la fin du XIV^e siècle: un état des sources*, in Grévin-Turcan-Verkerk 2015: 417-541.
- Gallo 1971 = *The Poetria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, by Ernest Gallo, Mouton, The Hague, 1971.
- Grévin 2015 = Benoît Grévin, *L'ars dictaminis, discipline bégémonique (fin XII^e-début XIV^e s.). Mutations et idéologisation d'un art d'écrire médiéval, entre trivium, droit et exégèse*, in *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIII^e-XV^e siècle)*, Études réunies par Joël Chandelier et Aurélien Robert, Roma, École Française de Rome, 2015: 17-80.
- Grévin 2015a = Benoît Grévin, *Bibliographie des études sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, in Grévin-Turcan-Verkerk 2015: 543-95.
- Grévin-Turcan-Verkerk 2015 = Benoît Grévin, Anne-Marie Turcan-Verkerk (éd. par), *Le dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2015.
- Hallik 2007 = Sibylle Hallik, *Sententia und Proverbium. Begriffsgeschichte und Texttheorie in Antike und Mittelalter*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2007.

- Hartmann–Grévin 2019 = Florian Hartmann, Benoît Grévin (hrsg. von), *Ars dictaminis. Handbuch der mittelalterlichen Briefstillehre*, Stuttgart, Hiersemann, 2019.
- Hassel 1982 = James Woodrow Hassell, jr., *Middle French Proverbs, Sentences, and Proverbial Phrases*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982.
- Heinimann 1978 = Siegfried Heinimann, *Tradition parémiologique et tradition littéraire. À propos du proverbe* Au premier coup ne chiet pas li chaisnes, in André Gendre, Charles-Théodore Gossen, Georges Straka (éd. par), *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, Strasbourg, Centre de philologie et de littérature romanes, 1978: 197-207.
- HWRb 6 = *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, ed. Gert Ueding, Band 6: *Must-Pop*, ed. Andreas Hettiger, Gregor Kalivoda, Franz-Huber Robling und Thomas Zinsmaier, Tübingen, Niemeyer, 2003.
- Janson 1975 = Tore Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1975.
- Johnston 2003 = Mark Johnston, *Gender as Conduct in the Courtesy Guides for Aristocratic Boys and Girls of Amanieu de Sescas*, «Essays in Medieval Studies» 20 (2003): 75-84.
- Lachin–Zambon 2004 = Giosuè Lachin, Francesco Zambon (a c. di), pres. di Furio Brugnolo, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento, Università degli Studi di Trento, 2004.
- Lambertini 2022 = Vincenzo Lambertini, *Proverbes, outils et interprétations de dialogue: nouvelles ressources ou défis anciens ?*, in Cosimo De Giovanni (a c. di), *Fraseologia e paremiologia. Tra lingua e discorso*, Roma, Aracne, 2022: 91-104.
- Lazzerini 2001 = Lucia Lazzerini, *Presenze bibliche nella poesia trobadorica: un'ipotesi sul dittico marcabruniano dell'Estornel*, in Stella 2001: 459-92.
- Lefèvre 2005 = Sylvie Lefèvre, *Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement*, in Mikhailova 2005, pp. 203-28.
- Lefèvre 2008 = Sylvie Lefèvre, *La révérence des saluts à la lyrique*, in Dominique Briquel (éd. par), *La poétique. Théorie et pratique*, Actes du XV^e Congrès International de l'Association Guillaume Budé, Orléans – La Source, 25-28 août 2003, Paris, Les Belles Lettres, 2008: 755-71.
- Longobardi 2003 = Monica Longobardi, *Sondaggi retorici nelle epistole di Guiraut Riquier. Figure di ripetizione e proverbio*, «Critica del testo» 6/2 (2003): 665-720.
- Longobardi 2006 = Monica Longobardi, *La citazione del proverbio nella disputa*, in Gianfelice Peron (a c. di), *La citazione*. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario di Bressanone (Bressanone, 11-13 luglio 2003), Padova, Esedra, 2006: 125-48.

- McCann Boulton 1993 = Maureen Barry McCann Boulton, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Mikhailova 2005 = *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, textes réunis par Milena Mikhailova, Orléans, Paradigme, 2005.
- Morawski 1925 = *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, éd. par Joseph Morawski, Paris, Champion, 1925.
- Mortara Garavelli 2003 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003⁸.
- Murphy 1983 = James J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983 (trad. it. di Id., *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1974).
- Parducci 1928 = Amos Parducci, *Costumi ornati. Studi sugli insegnamenti di cortigiania medievali*, Bologna, Zanichelli, 1928.
- Pfeffer 1986 = Wendy Pfeffer, 'Eu l'auzi dir en un ver reprovier'. Aimeric de Peguilhan's use of the proverb, «Neophilologus» 70 (1986): 520-7.
- Pfeffer 1996 = Wendy Pfeffer, *Guiraut Riquier and The Study of Proverbs*, «Tenso» 11 (1996): 148-62.
- Pfeffer 1997 = Wendy Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville et alibi, University Press of Florida, 1997.
- Polak 1993-2015 = Emil J. Polak, *Medieval and Renaissance Letter Treatises and Form Letters. A Census of Manuscripts*, Leiden, Brill, 1993-2015, 3 voll.
- RADM = *Repertorium der Artes dictandi des Mittelalters*, Teil I. *Von den Anfängen bis um 1200*, von Franz Josef Worstbrock, Monika Klaes und Jutta Lütten, München, Fink, 1992.
- Reixach-Cabré 2019 = Albert Reixach, Miriam Cabré, *La cultura notariale e la ricezione dei Verses proverbiais di Cerverí: il notaio Ramon Bruguera di Girona (c.1330-1370)*, «Cultura neolatina» 79 (2019): 63-100.
- RF = *Repertorium Fontium Historiae Medii Aevi primum ab Augusto Pottbast digestum, nunc cura collegii historicorum e pluribus nationibus emendatum et auctum*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1962-2007, 11 voll.
- Riquer 1955 = Martín de Riquer, *La lanza de Pellés*, «Romance Philology» 9 (1955): 187-96.
- Rockinger 1863-1864 = *Briefsteller und formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, bearb. von Ludwig Rockinger, München, Franz, 1863-1864, I-II (rist. an. Aalen, Scientia, 1969).
- Rodegem 1984 = Francis Rodegem, *La parole proverbiale*, in Suard-Buridant 1984, vol. II: 121-35.

- RS = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Ruhe 1975 = Ernst Peter Ruhe, *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München, Fink, 1975.
- Sansone 1953 = Giuseppe E. Sansone, *Gli insegnamenti di cortesia in lingua d'oc e d'oïl*, Bari, Adriatica, 1953.
- Sansone 1977 = Giuseppe E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica, 1977.
- Sargent-Baur 2001 = Philippe de Rémi, *Jehan et Blonde, Poems and Songs*, ed. from Paris BNF fr. 1588, Paris BNF fr. 24006, and Paris BNF fr. 837 by Barbara Nelson Sargent-Baur, with an English translation of *Jehan et Blonde*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001.
- Scheludko 1935-1937 = Dimitri Scheludko, *Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Troubadours*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 59 (1935): 402-21 e 60 (1937): 18-35.
- Schmale 1958 = Franz-Josef Schmale, *Die Briefsteller Bernhards von Meung*, «Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung» 66 (1958): 1-28.
- Schmarje 1973 = Susanne Schmarje, *Das sprichwörtliche Material in den "Essais" von Montaigne*, Berlin · New York, de Gruyter, 1973.
- Schulze-Busacker 1984 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbe ou sentence: essai de définition*, «Le Moyen français» 14-15 (1984): 134-67.
- Schulze-Busacker 1985 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen âge français. Recueil et analyse*, Genève · Paris, Slatkine, 1985.
- Schulze-Busacker 1999 = Elisabeth Schulze-Busacker, *Les proverbes dans la lyrique occitane*, «La France latine» 129 (1999) [*La poésie de langue d'oc des troubadours à Mistral*]: 189-210.
- Schulze-Busacker 2006 = Elisabeth Schulze-Busacker, *L'héritage gnomique et parémiologique dans la poésie des troubadours*, in Anna Ferrari, Stefania Romualdi (éd. par), «*Ab nou cor et ab nou talen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, 2004: 169-88.
- Schwitter 2015 = Raphael Schwitter, *Umbrosa lux: obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike*, Stuttgart, Steiner, 2015.
- Scrineum = Scrineum. *Saggi e materiali on line di scienze del documento e del libro medievale*, Università degli studi di Pavia, 1999, on line <<http://www.scrineum.it/scrineum/wight/sigla1.htm>>.
- Sinclair 1993 = Patrick Sinclair, *The Sententia in Rhetorica ad Herennium: a Study*

- in the Sociology of Rhetoric*, «The American Journal of Philology» 114 (1993): 561-80.
- Stella 2001 = Francesco Stella (a c. di), *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, Impruneta (Firenze), SISMEL · Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Stella–Bartoli 2009 = Francesco Stella, Elisabetta Bartoli, *Nuovi testi di ars dictandi del XII secolo: i «Modi dictaminum» di Maestro Guido e l'insegnamento della lettera d'amore. Con edizione delle epistole a e di Imelda*, «Studi mediolatini e volgari» 55 (2009): 109-36.
- Suard–Buridant 1984 = François Suard, Claude Buridant (Études réunies par), *Richesse du proverbe*, Lille, Université de Lille III, 1984, 2 voll.
- Suchier 1883 = Hermann Suchier (hrsg. von), *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Tavera 1992 = Antoine Tavera, *La table du chansonnier d'Urfé*, «Cultura neolatina» 52 (1992): 23-138.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dir. Paolo Squillacioti, OVI – Opera del Vocabolario Italiano, Istituto CNR, *on line*, URL <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>>.
- TPMA = *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Begründet von Samuel Singer, Berlin · New-York, de Gruyter, 1995-2002, Band I-XIII.
- Turcan-Verkerk 2006 = Anne-Marie Turcan-Verkerk, *Répertoire chronologique des théories de l'art d'écrire en prose (milieu du XI^e s.-années 1230. Auteur, oeuvre(s), inc., édition(s) ou manuscrit(s))*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi (Bulletin Du Cange)» 64 (2006): 193-239.
- Turcan-Verkerk 2009 = Anne-Marie Turcan-Verkerk, *La Ratio in dictamina, les Precepta prosaici dictaminis secundum Tullium et Bernard de Bologne (ou : 1 + 4 = 5)*, in *Parva pro magnis munera. Études de littérature latine tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, réunies par Monique Goulet, Turnhout, Brepols, 2009: 919-56.
- Turcan-Verkerk 2010 = Anne-Marie Turcan-Verkerk, *Le «Liber artis omnigenum dictaminum» de maître Bernard (vers 1145): états successifs et problèmes d'attribution (première partie)*, «Revue d'histoire des textes» 5 (2010): 99-158.
- Valenti 2014 = Gianluca Valenti, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin · Boston, de Gruyter, 2014.
- VdB = *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e siècle*, collationnement, introduction et notes de Nico H. J. van den Boogaard, Paris, Klincksieck, 1969.

- Vecchi 1954 = Giuseppe Vecchi, *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, «Studi Mediolatini e Volgari» 2 (1954): 283-302.
- Wall 1937 = Bernice Virginia Wall, *A Medieval Latin Version of Demetrius' De elocutione*, ed. for the first time from a Fourteenth Century Manuscript at the University of Illinois, with an Introduction and Critical Notes. A Dissertation, Washington, The Catholic University of America, 1937.
- Walther = Hans Walther, *Proverbia sententiae latinitatis Medii Aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963-1969.
- Wieruszowski 1962 = Helene Wieruszowski, *A Twelfth-Century 'Ars dictaminis' in the Barberini Collection of the Vatican Library*, «Traditio» 18 (1962): 382-93.
- Zöllner 1964 = Walter Zöllner, *Eine neue Bearbeitung der „Flores dictaminum“ des Bernhard von Meung*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg» 13 (1964): 335-42.
- Zufferey 1994 = François Zufferey, *La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé*, «Revue des langues romanes» 98 (1994): 1-30.
- Zumthor 1976 = Paul Zumthor, *L'épiphonème proverbial*, «Revue des sciences humaines» 163 (1976): 313-28.

RIASSUNTO: Lo spoglio dei testi che compongono il *corpus* ad oggi ricostruito delle epistole d'amore trobadoriche o *salutz d'amor* documenta come l'uso del proverbio e dell'espressione sentenziosa sia saldamente attestato nella tradizione del genere, per quanto sia rimasto finora un aspetto poco o affatto studiato. L'articolo propone un'indagine preliminare sull'uso della *communis sententia* secondo la normativa dell'*ars dictaminis* prodotta fra XII e XIII secolo, retroterra erudito del genere provenzale (§ 1), con particolare riguardo ai manuali e ai modelli di epistolografia amorosa (§ 1.1); fornisce quindi un censimento strutturato dei proverbi e delle sentenze nei *salutz* occitanici (§ 4), analizzandone le caratteristiche formali, la connotazione retorica, i temi, fra registro popolare e matrice cortese (§ 2, 2.1, 2.2). L'indagine è quindi estesa al *corpus* dei *saluts* in lingua d'oïl (§ 3), nei quali il modello epistolografico sembra disarticolarsi e con esso anche strutture, invarianti tematico-retoriche e stilemi tipici del genere del *salut*, che appaiono meno vincolanti, a favore di un diffuso adattamento al modello narrativo, prevalente su quello epistolare. La contrazione evidente del numero di espressioni sentenziose e proverbiali nella tradizione francese del *salut* può quindi essere spiegata come effetto del depotenziamento dei marcatori stilistico-retorici dell'epistola.

PAROLE CHIAVE: Poesia trobadorica, poesia francese medievale, *salut d'amor*, *ars dictaminis*, epistolografia amorosa, proverbi, proverbi e *ars dictaminis*, proverbi nella letteratura trobadorica, proverbi nella letteratura francese medievale.

ABSTRACT: The perusal of the texts that make up the corpus of troubadour love letters or *salutz d'amor* reconstructed to date documents how the use of proverbs and sententious expressions is firmly established in the tradition of the genre, although it has remained a little or not at all studied aspect until now. The paper proposes a preliminary investigation into the use of *communis sententia* according to the rules of the *ars dictaminis* produced between the 12th and 13th centuries, the erudite background of the Provençal genre (§ 1), with particular attention to the manuals and models of love epistolography (§ 1.1); it then provides a structured census of proverbs and *sententiae* in Occitan *saluts* (§ 4), analysing their formal characteristics, rhetorical connotation, and themes, between popular register and courtly source (§§ 2, 2.1, 2.2). The investigation is then extended to the corpus of French *saluts* (§ 3), in which the epistolographic model seems to disarticulate and with it also structures, thematic-rhetorical invariants and stylistic features typical of the *salut*, which appear less binding, in favour of a widespread adaptation to the narrative model, prevailing over the epistolary one. The evident reduction in the number of sententious and proverbial expressions in the French tradition of the *salut* can therefore be explained as an effect of the weakening of the stylistic-rhetorical markers of the epistle.

KEYWORDS: Troubadour poetry, medieval French poetry, *salut d'amor*, *ars dictaminis*, love epistolography, proverbs, proverbs and *ars dictaminis*, proverbs in troubadour literature, proverbs in French medieval literature.

LO FERM VOLER E IL RITMO DEL DÉCASYLLABE

La resa musicale di *Lo ferm voler*, sestina di Arnaut Daniel, ha una storia lunga ma senza significativi colpi di scena. Il codice unico,¹ la semplicità della notazione, l'assenza di elementi neumatici incerti, hanno permesso alla quindicina di edizioni musicali proposte nell'ultimo secolo di adottare soluzioni prive di significative divergenze.² Tuttavia il dibattito teorico sulla resa ritmica è stato presto abbandonato, benché in assenza d'ipotesi convincenti.

Su versante della romanistica l'elemento prosodico del verso della sestina è stato affrontato soprattutto in merito all'origine dell'endecasillabo e del *décasyllabe* (da D'Ovidio a Burger, da Avelle a Billy). Il dibattito, pur producendo ipotesi che sembrano aver trovato una sintesi, mostra ancora zone d'ombra. Da questo punto di vista il ruolo della musica è stato interamente trascurato e invece, come spero di spiegare, le ragioni musicali avrebbero offerto argomenti utili a perfezionare lo scenario evolutivo fra mediolatino, francese, provenzale e italiano.

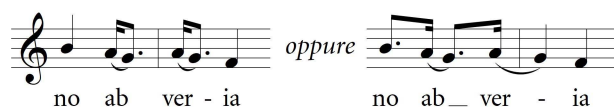
Il caso di *Lo ferm voler*, con i suoi *décasyllabes*, i *contrafacta* e le imitazioni in endecasillabi (Dante, Petrarca), offre un terreno di studio privilegiato che vorrei pertanto riconsiderare dal punto di vista musicale. Ripercorrerò dapprima la storia delle edizioni musicali della sestina di Arnaut per tracciare un rapido quadro delle soluzioni proposte. Quindi, a partire da un'essenziale teoria del ritmo, vorrei riconsiderare le ipotesi sull'origine del *décasyllabe*. Tornerò infine sulla sestina di Arnaut, i suoi *contrafacta* e gli aspetti musicali, per ragionare su una *performance* che sia coerente alle prerogative musicali del verso.

¹ Milano, Bibl. Ambrosiana, R 71 sup. (cod. provenzale G), f. 73r. Per l'estesa bibliografia sulla sestina cf. D'Agostino 2009 che offre un'utile selezione critica. Per i riferimenti al testo della lirica, in assenza di altre indicazioni, ho usato questa edizione.

² Ne darò conto nel corso dell'articolo.

1. EDIZIONI E TEORIE MUSICOLOGICHE

Benché l'interesse documentario per la sestina di Arnaut fosse cominciato fin dal Cinquecento con Bembo,³ la prima restituzione musicale della lirica è solo di fine Ottocento, inserita in un importante contributo di Antonio Restori.⁴ Restori è soprattutto un ispanista e, pur interessato alla musica, sembra ignaro delle teorie sul ritmo della monodia medievale che, sulla base delle formulazioni di Lachmann, adottavano all'epoca una battuta preferibilmente binaria.⁵ L'edizione di Restori usa battute di 2, 3 o 4 tempi (anche nella stessa lirica), che si agganciano alle toniche⁶ del verso (con qualche libertà), ma limitatamente alla sola prima strofa. *Lo ferm voler* segue una regolare battuta in 3 [in Appendice Tav. II, n. 1], soluzione apparentemente ragionevole, visto il passo spesso dattilico del *décasyllabe*, ma non argomentata in alcun modo.⁷ Il motivo per cui Restori consideri la prima nota dei neumi doppi come ornamentale sembra legato al suo gusto personale. Del resto non è chiaro come immagini l'esecuzione, se in battere o in levare:



Solitamente è raro che la sillaba cominci in levare per proseguire in battere, ma può capitare soprattutto in concomitanza di postoniche a fine verso (nell'esempio *Zefiro torna* di Monteverdi, un caso d'epoca diversa ma forse più familiare al lettore):



³ È sua la traduzione parziale pubblicata in Doni 1553: 158.

⁴ Restori 1896: 243.

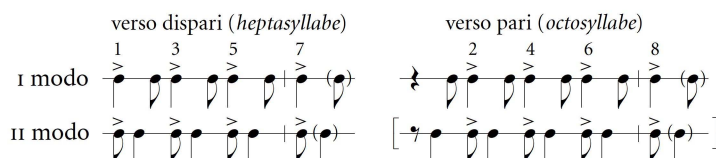
⁵ In merito a questi primi tentativi di restituzione ritmica e alle contrapposizioni fra la scuola francese (Laborde, Perne) a quella tedesca (Liliencron, Riemann) cf. Daolmi 2022: 11-5 e la bibliografia ivi segnalata.

⁶ Qui e altrove con 'tonica' mi riferisco sempre alle sedi accentate di parole plurisillabe.

⁷ Sesini (1941/I: 3) giudicherà le scelte di Restori «criteri assai incerti, se non del tutto soggettivi».

È ipotizzabile che Restori applicasse inconsapevolmente il principio che poi Eugène Cardine chiamerà dello “stacco neumatico”,⁸ per cui l’ultima nota di un melisma risulta d’appoggio, ma nulla è dichiarato in merito.⁹

In quegli anni, da poco riscoperta la trattatistica antica, si stava formulando la “teoria modale” che interpretava ritmicamente le prime forme di notazione polifonica (XIII sec.). L’applicazione alla monodia si deve all’alsaziano Johann Baptist Beck e al francese Pierre Aubry.¹⁰ In sostanza il verso assume un ritmo binario sulla base del numero delle sillabe (o, se si preferisce, dell’ultima tonica): discendente nel verso dispari e ascendente in quello pari. L’andamento poteva essere trocaico (I modo) o giambico (II modo):¹¹



In presenza di un passo ternario, come nel *décasyllabe* dattilico, si sarebbe adottato il III modo:



Posto che la teoria modale, anche limitata alla polifonia, ha più di un elemento incerto, la sua applicazione alla lirica romanza presenta molti in-

⁸ Cardine 1968: 56 ss.

⁹ La teoria trova conferma nella combinazione *brevis-longa* che caratterizza la forma semplice del neuma di due suoni, ma vale solo in un contesto melismatico, non sillabico, com'è quello considerato.

¹⁰ Sulla contrapposizione fra i due musicologi, ampiamente studiata da Haines, cf. Daolmi 2022: 18-23. La prima formulazione della teoria modale è in Beck 1908, poi apparsa postuma anche in italiano nel 1939 con la traduzione di Gaetano Cesari (1870-1934).

¹¹ Nell'esempio la teoria modale applicata sia ai versi dispari (*heptasyllabe*), sia a quelli pari (*octosyllabe*), con la doppia opzione dell'accento lungo (I modo) o breve (II modo); nella pratica il II modo è escluso per i versi pari (per evitare l'instabilità della prima sillaba), ed è quindi privilegiato nei versi dispari.

la lirica provenzale. Pianificarono così di pubblicare una raccolta di canzoni di Arnaut Daniel con musica e traduzione inglese che tuttavia fu rifiutata dall'editore.¹⁶ Vide invece la luce *Haesternaie rosae* una raccolta di canti trobadorici che si apre proprio con Arnaut [Tav. II, n. 3]. Il contributo di Pound è dichiarato fin dall'introduzione:

Le due melodie di [Arnaut] Daniel – qui pubblicate per la prima volta, per quanto ci è dato conoscere – si devono al professor Ezra Pound che le ha tratte dalla Biblioteca [Ambrosiana] di Milano.¹⁷

L'accompagnamento pianistico, pur privilegiando armonie di quarta e quinta (quasi a garantire l'arcaicità della composizione), risente fortemente del gusto modernista del primo Novecento. La resa ritmica, in 3/8 con passo binario (in battere il primo *heptasyllabe* e in levare gli altri versi), segue nella sostanza i principi modali ma utilizzando il I/II modo, non il III. Il ruolo di Pound, che conosceva e condivideva le teorie di Beck,¹⁸ fu determinante nell'interpretazione modale:

L'autore, con l'aiuto di Ezra Pound, ardente sostenitore del lato artistico della poesia medievale, ha ridato a queste melodie il ritmo e ha reso alle *ligature* il carattere che, dal punto di vista artistico, sembra maggiormente evocativo dello spirito medievale (*ibidem*).

Il non riconoscere il preferibile passo dattilico (come dirò poi) produce ovviamente sfasamenti con il ritmo musicale, e per esempio impone di cantare *voler* per *voler* o *escoissendre* per *escoissendre*. L'errore è corretto sia nella traduzione metrica inglese, sia in quella francese (a cura di Michel-Dimitri Calvocoressi, poi celebre critico musicale), forse nella convinzione, peraltro già in Beck, che la funzione ritmica della tonica non fosse significativa nel Medioevo.

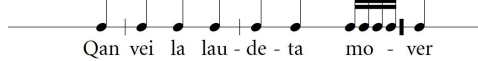
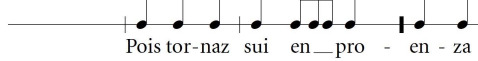
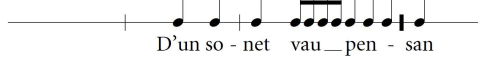
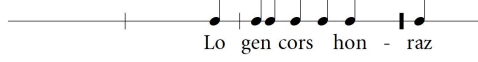
Nel 1941 viene pubblicato l'integrale di tutte le musiche del canzoniere G (Ambrosiano). Il lavoro di Ugo Sesini è preceduto da un'introduzione storico-teorica di oltre cento pagine in cui si prendono nettamente

¹⁶ Timbrell 2019/a: 80.

¹⁷ Rummel 1912, *Introduzione*, mia trad.

¹⁸ Paterson 2022: 69.

le distanza dalla ritmica modale.¹⁹ Benché Sesini, almeno in riferimento a *Lo ferm voler* [Tav. II, n. 4], sembri ricalcare Restori, in realtà appare suggestionato dai principi equalisti con cui i solesmensi avevano riconfigurato il gregoriano. Sesini poi equipara le note all'interno del neuma (escludendo cioè la distinzione fra note reali e ornamentali) e raggruppa le sillabe in battute ternarie che precedono l'ultima tonica. La sua restituzione crea un ritmo sulla base del metro del verso, sempre adottando un passo ternario come mostra lo schema (il numero dell'ultima colonna è quello assegnato da Sesini alle liriche del canzoniere G):

décasyllabe		PC 155.1 (Folquet)	2.
	A-mors mer - ce no muo - ra tan so - ven _		
octosyllabe		PC 70.43 (Bern. de V.)	16.
	Qan vei la lau - de - ta mo - ver		
heptasyllabe		PC 364.37 (Peire Vidal)	46.
	Pois tor-naz sui en _ pro - en - za		
hexasyllabe		PC 366.14 (Peirol)	48.
	D'un so - net vau _ pen - san		
pentasyllabe		PC 167.32 (Gaucelm F.)	25.
	Lo gen cors hon - raz		

In realtà la teoria equalista solesmense faceva corrispondere l'unità pulsiva alla nota, non alla sillaba e, malgrado il suo successo, anche l'ipotesi solesmense rispondeva più all'estetica ottocentesca che alla prassi antica, peraltro scarsamente documentabile.²⁰

L'ipotesi di Sesini tenta di superare le rigidità del modalismo di Beck, ma ripropone le stesse limitazioni rimiche, convertite da binarie a ternarie. La predilezione per il numero 3, ricavato dalla trattatistica mensurale del XIII secolo, non offre alcuna garanzia, come avrebbe voluto Sesini, e nel caso di *Lo ferm voler* funziona solo accidentalmente.²¹ Le recensioni all'edi-

¹⁹ Sesini 1941, poi ristampato separatamente nel 1942.

²⁰ Una sintesi del ruolo della congregazione di Solesmes nella definizione dell'estetica gregoriana è in Jaschinski 2004: cap. 7, §§ 8-12; per un approfondimento cf. Bergeron 1998 ed Ellis 2013.

²¹ È possibile seguire le tappe della sua ipotesi: dalla presa di distanza dalla teoria

zione di Sesini apprezzarono l'utilità di una trascrizione affidabile, ma giudicarono la teoria meno convincente di quella modale.²²

Negli anni Cinquanta l'edizione musicale di *Lo ferm voler* fu ripetutamente proposta da Friedrich Gennrich in III modo [Tav. II, n. 5].²³ Le sue edizioni musicali, pur fedeli al modalismo, riuscivano a tenere insieme principi teorici, prosodia e senso musicale, offrendo alla teoria di Beck una nuova vita. Così se il romanista Gianluigi Toja poteva riproporre nel 1960 l'anastatica dell'edizione Sesini, risolvendo con una fotografia priva di commenti la questione musicale della sestina,²⁴ il musicologo Jean Maillard preferiva dare alla luce la sua antologia di trovatori riproponendo il ritmo modale di Gennrich [Tav. II, n. 6].²⁵ Qui però *Lo ferm voler*, oltre ad adottare un tempo ternario che di fatto scardina l'impianto modale, presenta un'insolita dilatazione del primo verso, forse per far corrispondere la durata dell'*heptasyllabe* a quella del *décasyllabe*, ma alterando impropriamente l'uscita femminile, resa maschile.

La teoria modale, benché criticata fin da subito,²⁶ ebbe sostenitori per tutto il Novecento, fra cui Hans Tischler che nel 1997 pubblicò in 15 volumi l'intero corpus trovierico musicale. Ancora l'armonizzazione corale realizzata per *Lo ferm voler* da Karl Michael Komma in *Romania cantat*, usava l'edizione di Gennrich.²⁷ Da tempo si stavano però preferendo altre ipo-

modale (Sesini 1938/b), all'indagine sulla prosodia del verso (Sesini 1938/a), all'individuazione di eccezioni metriche (Sesini 1939), fino all'edizione del codice G (Sesini 1941). Sesini fu un convinto sostenitore delle teorie solesmensi (Sesini 1942) e realizzerà l'accompagnamento di alcune liriche trobadoriche (non di *Lo ferm voler*) secondo il gusto del gregoriano accompagnato di quegli anni (pubblicate postume in Sesini-Mori 1948). Su Sesini cf. Rossell 2005.

²² Cf. Bukofzer 1948, e Handschin 1948. Anche Burger 1957: 11-4 rifiuta la tesi di Sesini, benché in riferimento alla prosodia del verso, le opinioni siano assai simili.

²³ L'edizione di Gennrich appare la prima volta nella sua voce su Arnaut dell'*MGG* (Gennrich 1949), in seguito in un'antologia di lirica medievale (Gennrich 1951: 16, ripubblicata in traduzione inglese nel 1960), in una silloge provenzale (Lommatszsch-Gennrich 1959: 161), e infine nel suo fondamentale studio in tre volumi sui trovatori (Gennrich 1965, n. 91).

²⁴ Toja 1960: 373.

²⁵ Maillard 1967: 6.

²⁶ Si veda il parere di Luigi Torri di cui accenno più avanti.

²⁷ Oroz 1980/i: 228. All'edizione musicale è affiancata una raccolta di saggi, fra cui

tesi. Già nel 1934 Carl Appel, nel suo studio su Bernart de Ventadorn, aveva proposto una restituzione non mensurale delle melodie del trovatore (in pratica con la sola testa delle note) che, critica implicita al modalismo, aveva trovato la simpatia di Sesini.²⁸ In seguito la soluzione rimase sotto-traccia finché non fu usata estensivamente nell'edizione di tutte le musiche trobadoriche dallo spagnolo Ismael Fernández de la Cuesta (1979).

Fernández, direttore di coro, formatosi a Solesmes, si affermò sulla scena musicologica proprio con quest'edizione, che affiancava la forma neumatica a quella moderna senza gambi (amensurata), sovrapponendo tutte le lezioni superstiti, ma recuperando il testo letterario, limitato alla sola prima strofa, da un'edizione preesistente, in genere non corrispondente al codice musicale editato. Per *Lo ferm voler*, ovviamente la melodia è di G, ma il testo è quello stabilito da Toja.²⁹ L'incongruenza anche metodologica non viene nemmeno argomentata,³⁰ mentre la mancata restituzione ritmica è ricondotta alle eccessive «differenze di concezione e trattamento [delle moderne teorie], dovute alla totale assenza di riferimenti oggettivi».³¹

Va detto che il secondo Novecento, in ragione delle dispersioni della Guerra, aveva fatto un grosso sforzo di repertoriatura delle fonti musicali, e la musicologia in quegli anni privilegiava soprattutto l'accumulo documentario a discapito dell'apporto critico, forse immaginando che questo sarebbe seguito spontaneamente. In realtà l'apparente neutralità di queste trascrizioni veniva scambiata per rigore scientifico, e invece era semmai un atteggiamento rinunciatario.

anche un contributo sulla sestina di Arnaut dell'ormai anziano Alfredo Cavaliere che nel 1938 aveva pubblicato una raccolta di liriche provenzali con la prefazione di Giulio Bertoni.

²⁸ Sesini 1941/I (1939): 4-5.

²⁹ Toja 1960: 375.

³⁰ La differenza di trattamento (i versi in edizione critica e la musica in diplomatica) trovava giustificazioni nell'essere un'edizione musicale, dove il testo era trascurato, ma tale discutibile soluzione diventerà il modello di tutte le successive e più accreditate proposte editoriali.

³¹ Fernández 1979: 11 (mia trad.).

Anche la nuova edizione integrale delle melodie trobadoriche di Hendrik van der Werf, che seguì a pochi anni, rivendicava la bontà di una restituzione rigorosamente *non* mensurale.³² La sua edizione di *Lo ferm voler* con note senza gambo, già prima di apparire in *Extant troubadour melodies*, era stata pubblicata come appendice grafica, priva di osservazioni musicali, nella monografia su Arnaut Daniel di James Wilhelm.³³ Da questo momento la musicologia rifiuterà sistematicamente battuta e ritmo, con la giustificazione di voler rimanere fedele alle fonti.

Nel 1980 vennero pubblicati gli atti di un convegno tenuto ad Amiens su musica e letteratura medievale. Qui compare un contributo sulla sestina di Arnaut dal titolo ambizioso: *Saggio di lettura ritmica*.³⁴ I tre autori sono il musicologo e musicista Gérard Le Vot, il matematico Pierre Lusson, e il romanziere “oulipista” Jacques Roubaud.³⁵ L’impianto teorico dell’articolo si basa sull’identificazione di unità minime (*événements élémentaires*), il loro raggruppamento, e una classificazione per appartenenza o esclusione (associata ai numeri 0 e 1).³⁶ Il complicato processo analitico produce una gran quantità di elementi descrittivi, ma l’edizione proposta rimane quella solita “a pallini” (amensurata) di Fernández e Van der Werf. Solo due anni dopo Le Vot riconoscerà al ritmo delle melodie trobadoriche uno statuto di indeterminatezza tale per cui, se non si voleva usare la teoria modale, o il ritmo declamatorio suggerito da Solange Corbin,³⁷ era meglio immaginare un tempo «attraversato dalla molteplicità». ³⁸ Formulazione vaga che

³² Cf. la mia critica alle posizioni di Van der Werf in Daolmi 2020: nota 2.

³³ Wilhelm 1981: pl. 2; poi in Van der Werf 1984: n. 14.

³⁴ Le Vot 1980; ripubblicato anche in Le Vot 1979.

³⁵ Su Lusson e Roubaud cf. il fascicolo *Roubaud* della rivista «La Licorne» (1997). Il gruppo di OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*), sorto attorno la figura di Quenau e interessato alle strutture formali letterarie, ha da sempre avuto grande interesse per la sestina di Arnaut (cf. Bédouret 2018).

³⁶ L’esempio esplicativo proposto è considerare il gruppo delle sillabe distinto in toniche (1) e atone (0). Una metodologia che non produce nuove chiavi interpretative, ma solo le riduce a sistema binario.

³⁷ Corbin in Bec 1970: 77.

³⁸ Aggiungendo però «que notre quête du passé ne pourra jamais totalement retrouver» (Le Vot 1982: 217).

lasciava gran libertà all'interprete senza migliorare la comprensione del fenomeno.

Già nell'ampio studio di Klaus Kropfinger, la questione musicale, con l'ormai inevitabile edizione amensurata, è affrontata solo in riferimento alla melodia, trascurando esplicitamente i problemi legati al ritmo.³⁹ Ma anche Margaret Switten, che dedica particolare attenzione alla musica di *Lo ferm voler*, si allinea al disinteresse per il ritmo, proponendo una teoria melodico-formale, alquanto velleitaria, che mette in relazione la sestina con le teorie pitagoriche e il *Timeo* platonico.⁴⁰

Anche la raccolta curata da Samuel Rosenberg, in collaborazione con Le Vot e Switten, adotta un'edizione amensurata. Nulla di strano, benché quasi vent'anni prima lo stesso Rosenberg si era affidato alla collaborazione di Tischler per un'antologia di trovieri. L'esito fu di produrre edizioni in *oïl* modali e in *oc* amensurate.⁴¹ Conferma del cambio d'epoca fu la nuova edizione del dizionario *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) che sostituì la trascrizione modale di Gennrich della prima edizione con una amensurata.⁴²

Anche il più recente contributo sulla musica di *Lo ferm voler*, a firma di Antoni Rossell, si occupa solo marginalmente degli aspetti ritmici (l'edizione è amensurata), offrendo tuttavia qualche elemento di novità. Secondo Rossell un'osservazione sulla distribuzione delle toniche della sestina induce a riconoscere al *décasyllabe* di un passo binario in levare. Si tratta di una posizione eccentrica sia ai modalisti (che v'individuavano l'andamento dattilico) sia alle ternarietà di Restori e Sesini, e semmai coe-

³⁹ Alla questione ritmica si fa cenno solo a nota 64 di Kropfinger 1990: 50-1.

⁴⁰ Switten 1991. In sintesi: la circolarità delle parole-rima e le sei strofe più la *tornada*, rimanderebbero all'universo platonico «six fois divisé en sept cercles concentriques» (p. 551); le cadenze a *sol*, *fa*, *do* in relazione di tono, quarta e quinta, e l'estensione d'ottava della melodia riprenderebbero gli intervalli fondativi della teoria pitagorica.

⁴¹ Rosenberg 1998: 93; mentre Rosenberg 1981 corrisponde all'antologia trovierica.

⁴² Phan-Räkel 1999/I: 963. Certamente un dizionario enciclopedico non è il luogo per seguire *trend* minoritari o proporre nuove teorie ma, non volendo prendere posizione, allora è preferibile la soluzione diplomatica in notazione quadrata adottata da Haines (2004: 80), che almeno conserva eventuali pliche, liquescenze, strofici e altre forme neumatiche particolari.

rente alla posizione, in realtà arbitraria, di Rummel/Pound d'inizio Novecento. Rossell fa un'indagine statistica sulle prime 4 strofe i cui criteri, non chiaramente esplicitati, si possono ricavare dallo schema ivi proposto. Dalla casistica delle posizioni forti individuate (per esempio: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) s'intuisce che, oltre alle toniche di plurisillabi (*voler*, *intra*), si accolgono anche monosillabi sintatticamente significativi (*ferm*, *cor*).⁴³

La seconda novità di Rossell riguarda l'individuazione di un paio di relazioni intermelodiche di cui qui interessa solo la prima.⁴⁴ L'ipotesi coinvolge *Ad honorem tui Christe*, tema d'esordio del *Ludus Danielis*, spettacolo teatrale allestito a Beauvais, vicino a Parigi, nei primi decenni del XIII secolo.⁴⁵ La corrispondenza, almeno per le prime note è significativa, ma si scontra sia con una diversità ritmica (dattilico *vs* trocaico), sia melodico-armonica (con particolare riferimento alla posizione del semitono). Quest'ultimo aspetto è più che evidente anche all'orecchio moderno, dal momento che *Lo ferm* esordisce con una triade maggiore, mentre *Ad honorem* con una minore (e chiude alla quarta, non alla quinta):

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'intra

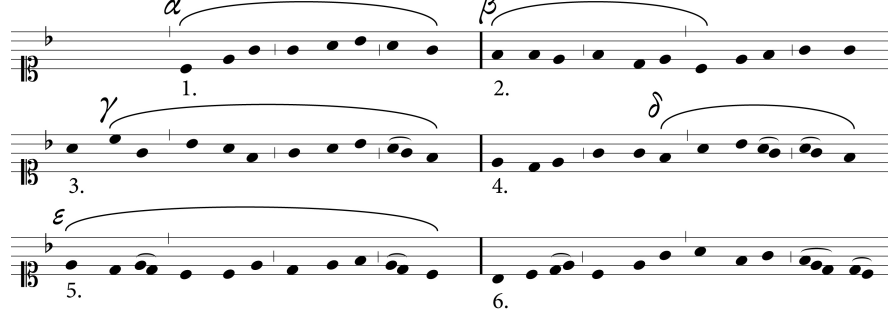
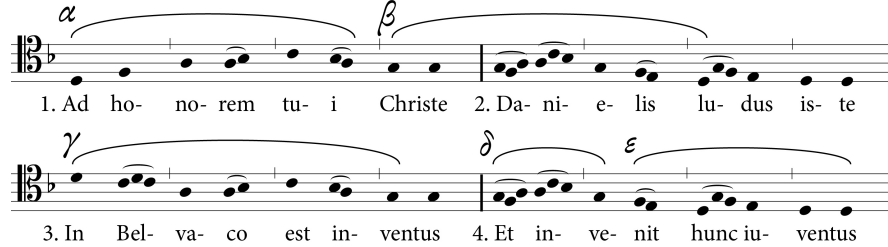
Ad ho- no-rem tu- i Christe

D'altra parte questa presunta corrispondenza del profilo melodico, pur con molte libertà, sembra coinvolgere quasi l'intero brano. Nell'esempio che segue trascrivo *Lo ferm* un'ottava sopra adattando le chiavi in modo che le due melodie appaiano alla stessa altezza (si osservi che in *Ad honorem* la frase melodica dei vv. 1-2 è ripresa nei vv. 3-4 con la sola modifica dell'attacco):

⁴³ Rossell (2012: 6-8) in realtà non esclude il doppio accento sulla stessa parola, perché propone *Jau-zirai*. Vi sono poi casi in cui forse si deve supporre un errore, come *Del cor li fos non de l'arma*, dove *de* non può essere tonico.

⁴⁴ Il secondo caso è relativo a un debito di Guiraut Riquier nei confronti di Arnaut, in particolare per *Voluntiers faria* (PC 248.85) i cui punti di contatto con *Lo ferm volers* saranno poi riconsiderati in Milonia 2016: 115 ss.

⁴⁵ London, British Library, *Egerton* 2615, ff. 95r-108r.

Lo ferm voler*Ad honorem tui Christe*

Si tratta di una corrispondenza che già da β subito si sfalda, ma non si può negare che, trascurando lo scarto modale, sia riconoscibile una vaga somiglianza. È però da escludere che Arnaut abbia pescato dalla tradizione latina, perché l'allestimento del *Ludus* segue la morte del trovatore.⁴⁶ Più ragionevole supporre il contrario. In tal caso, trattandosi di uno spettacolo scolastico, si può ipotizzare che si sia preso a modello un testo scritto, il che spiegherebbe lo spostamento di semitono (evidente all'orecchio, ma non sulla carta) e anche l'incompatibilità ritmica (per le stesse ragioni). Se così fosse però, perché accedere a una notazione per poi trasfigurarla?

Fra i motivi di relazione delle due melodie vi è la peculiarità dell'attacco triadico. Tal attacco però, seppur raro nei trovatori, non è esclusivo, perché appartiene all'intonazione salmodica (v tono), e intonare per grado o per terza, con frequenti arcate e ritorni, è tipico del canto liturgico. Più facile quindi pensare che l'intermelodicità, se è tale, rimandi semmai a uno

⁴⁶ La redazione dell'altro *Ludus* (realizzata un secolo prima presumibilmente da Ilario, allievo di Abelardo) non reca musica, e non è pensabile che si sia adattata la musica di un secolo precedente, pensata per strutture metriche diverse.

stile ecclesiastico condiviso, non a una reciproca imitazione. Se gli studenti del *Ludus* potevano avere nelle orecchie il fraseggiare liturgico, Arnaut forse lo accolse consapevolmente per dar prestigio della sua lirica.

La parabola editoriale della musica trobadorica – il caso di *Lo ferm voler* è un punto di vista privilegiato – mostra una musicologia sempre meno capace di dialogare con la romanistica. Pur nell'irrigidimento di soluzioni insieme astratte e prescrittive, le teorie modali (come anche quella di Sesini) hanno avuto il merito di riconoscere una precedenza della natura ritmico-musicale sulle ragioni metriche del verso. L'errore semmai, soprattutto agli esordi, è stato quello di disinteressarsi delle prerogative prosodiche del verso, preferendo considerare solo un altro elemento che col ritmo musicale ha da sempre un legame debole, cioè il numero delle sillabe. Al contrario la ritmica musicale, adeguatamente utilizzata, potrebbe offrire al metricista – come spero di mostrare – spiegazioni assai più stringenti, senza necessariamente snaturare i principi acquisiti della teoria del verso.

2. IL RITMO DELLA LIRICA

Per restituire un ritmo alla melodia della sestina di Arnaut bisogna partire dal presupposto che la pulsazione musicale e la prosodia del testo, pur essendo distinte, rispondano agli stessi principi fisici e debbano potersi combinare.⁴⁷ Se adattassi semplicemente il ritmo musicale alle toniche del testo, la melodia di *Lo ferm voler* del primo verso potrebbe, per esempio, assumere una battuta sia binaria sia ternaria:

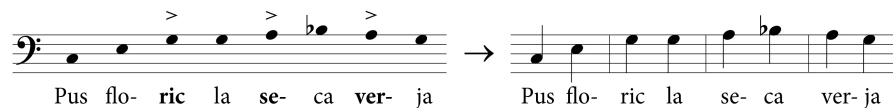
Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in- tra

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'intra

Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in-tra

⁴⁷ Un approccio teorico più generale in merito a questi aspetti è in Daolmi 2019 e Daolmi 2024: 191-209.

Ma dal momento che quella stessa melodia deve poter funzionare per il primo verso di tutte le altre strofe si deve verificare che la soluzione sia applicabile nei successivi *heptasyllables*. Purtroppo, come sempre avviene, nel caso qui della quinta strofa ci si scontra con una terza soluzione:



Il caso mostra come sia necessario adottare un diverso modo di ragionare. La prima considerazione è che la musica, seppur elemento aggiunto, è in realtà insita nel verso, cioè nella sua struttura accentuativa. In una composizione strofica la priorità del ritmo (musicale) sul metro (testuale) si attua già nella struttura strofica, che impone un modello accentuativo ricorrente. Sia chiaro, il metro di ogni verso può avere diversa prosodia, ma il modello ritmico deve rimanere.⁴⁸ Anche se il poeta non avesse in mente un canto, deve comunque adeguarsi alla griglia ritmica adottata per la prima strofa. Tale griglia rimane una condizione astratta che dovrà funzionare per una musica che ancora non c'è, al di là di occasionali scostamenti. Il metro serve soprattutto a questo, a permettere a chi compone versi di produrre un testo che risponda alle esigenze musicali. Del resto anche il metro è ideale e non considera le oscillazioni prosodiche che rimangono prerogativa del verso.

Proseguendo in questa direzione si possono avanzare due ipotesi: *a)* il metro di un verso è pensato per (o deriva da) un numero limitato di modelli ritmici possibili; *b)* nella lirica volgare tali modelli ritmici corrispondono a quelli che già si usavano per i versi latini di cui sono l'evoluzione. La prima considerazione scaturisce dall'idea sopra formulata per cui il metro è conseguenza di uno specifico uso del ritmo, ritmo che però nella musica premensurale non è esplicitamente indicato. La seconda muove dall'osservazione di un caso particolare, quello della strofa saffica – il cui

⁴⁸ È questa la differenza fra il ritmo musicale (sempre uguale ad ogni verso) e l'accento metrico o *ictus* (per il quale cf. Di Girolamo 1976: § I.5-7) che invece può mutare da un verso all'altro e in sostanza corrisponde alla prosodia.

endecasillabo si relaziona in parte al *décasyllabe* –. Tale strofa è una delle poche la cui sopravvivenza s'è prolungata fino ad oggi, e rivela il perdurare di un ritmo che sembra indifferente allo scorrere dei secoli. Parto da qui.

Come noto, tale strofa è formata da tre endecasillabi saffici (–◡–◡–◡◡–◡–◡) e un adonio (–◡◡◡–◡) che adottano, già in Catullo ma ancor più in Marziale, una cesura con uscita parossitona di entrambi gli emistichi, cioè con accenti in 4a e 10a:

Furi et Aureli \ comites Catulli
sive in **extrem**os \ penetrabit **Ind**os
litus ut **longe** \ resonante Eoa
tunditur **unda**

(Catullo, *Carmen* 11)

Ovvero:

endecasillabo –◡–◡– | ◡◡–◡◡◡
adonio –◡◡◡–◡

L'apparente somiglianza con il *décasyllabe* (anch'esso con accenti in 4a e 10a) ha indotto Francesco D'Ovidio a considerare l'endecasillabo italiano filiazione del saffico latino attraverso il verso francese.⁴⁹ Sono invece proprio le differenze ritmiche a escludere tale ipotesi: il verso saffico, tendenzialmente cesurato, ha una pulsazione in battere (ritmo tetico) mentre l'endecasillabo, non cesurato, è preferibilmente in levare. Il *décasyllabe*, è sì cesurato, ma dopo la 4a e non la 5a; inoltre quando non è dattilico privilegia un andamento giambico in levare.

Fra i più celebri adattamenti mediolatini di strofa saffica, in forma ibrida, tonico-quantitativa, è l'inno attribuito a Paolo Diacono (VIII sec.), poi utilizzato da Guido d'Arezzo (XI sec.) per dare il nome alle note:

Ut queant **lax**is \ resonare **f**ibris
mira gestorum \ famuli tuorum
solve polluti \ labii reatum
sancte Ioannes

⁴⁹ D'Ovidio 1898: § XI-XVI; vedi una sintesi delle critiche a D'Ovidio in Avals 1963.

Tredici strofe tutte cesurate e tutte accentate secondo il modello oraziano. A Guido però, più che il testo, interessa la melodia che, ad ogni semiverso, sale di tono, toccando i sei gradi dell'esacordo. Dal momento che Guido suggerisce di usare l'intonazione della prima sillaba di ciascun emistichio per memorizzare l'altezza – da qui il nome delle note *ut re mi fa sol la* – è evidente che quelle sillabe segnino una posizione forte della melodia. Pertanto, unitamente alla tonica conclusiva dell'emistichio, si vengono a creare altri 2 accenti che, uniti ai precedenti, delineano un verso con 4 punti d'appoggio, seppur in posizione irregolare, cioè non esclusivamente binaria o ternaria ($>\sim\sim>\sim$ | $>\sim\sim\sim>\sim$). È facile verificare che anche i versi di Catullo e Orazio si adattano perfettamente a questo modello ritmico. Dal momento però che la musica tende a rendere equidistanti i propri accenti (ritornerò su questo punto), la più semplice delle soluzioni ritmiche è:

accenti	>	~	~	>	~	>	~	~	>	~
metrica	—	⤿	—	—	—	⤿	⤿	—	⤿	⤿
ritmo musicale										
	Ut	queant	la-	xis	reso-na-re	fi-bris				

Le sillabe in grassetto sono cioè equidistanti e cantate in battere. In epoca compiutamente mensurale, quando ormai la notazione usa senza ambiguità ritmi e durate, Francesco Negri (1452-1523) e Petrus Tritonius (1465-1525) esplicitano il ritmo musicale della strofa saffica proprio secondo questo modello.⁵⁰

Michele Pesenti, nel clima di riavvicinamento umanistico ai classici, realizza lo stesso ritmo intonando l'ode saffica di Orazio *Integer vitae* (1-22):⁵¹



⁵⁰ La restituzione mensurale della strofa saffica, con riferimento a Negri e Tritonius, è studiata in Gozzi 2023: 98-100 e Gozzi 2020: 89-96.

⁵¹ Canto in *Frottole libro primo*, Venezia: Petrucci, 1504, n. 44.

L'ode saffica di Lancino Curzio, scritta in quegli stessi anni in omaggio a Franchino Gaffurio, e da questi musicata per far rinascere l'antico ritmo antico, rende le sillabe lunghe con valori doppi delle brevi.⁵² L'apparente irregolarità mensurale prodotta da una successione di battute di 9 tempi (divise in 5+4) è normalizzata proprio in ragione degli accenti in 1a, 4a, 6a e 10a (come rivelano le due registrazioni di questo brano):⁵³ l'orecchio infatti riconduce la struttura ritmica a battute che “sembrano” regolari:



L'effetto corrisponde al ritmo di Pesenti ma con uno *swing* lievemente irregolare:



Quella di Gaffurio rimane un'astrazione: difficile dire se nell'antichità i piedi latini producessero tale irregolarità o fossero spontaneamente ricondotti alla battuta binaria come ha fatto Pesenti. Certo è che i tempi forti in 1a, 4a, 6a e 8a si rivelano un elemento ineludibile dell'endecasillabo saffico da Orazio a Pascoli.⁵⁴

La melodia scelta da Guido era nota non per il profilo melodico ma proprio per le caratteristiche ritmiche. Veniva infatti utilizzata per imparare

⁵² L'ode saffica *Gaphuri tandem* di Lancino Curzio con la musica di Franchino Gaffurio è stampata nel suo *De harmonia* (Milano: Gottardo Ponzio, 1518), f. 89v.

⁵³ *Secrets of the Heavens*, Marini Consort (Riverrun, 2000); *Musa Latina*, Ensemble Daedalus (Alpha Classics, 2009).

⁵⁴ Va da sé che un compositore è sempre libero di dilatare o restringere tali battute e quindi distanziare i tempi forti in modo irregolare, ma non potrà evitare i punti d'appoggio, se non producendo all'ascolto un senso d'incompiutezza o errore.

e memorizzare le formule metriche classiche: la prima forma scritta appare infatti in un manoscritto di poco precedente a Guido unita all'ode saffica di Orazio *Est mihi nonum*. Come noto in ambito didattico si usava memorizzare il ritmo di un canto per far memorizzare le quantità del metro latino.⁵⁵

La struttura ritmico-musicale dell'endecasillabo saffico, qui evidenziata, conserva un'eco della metrica quantitativa, e mette in luce tre principi: *a*) la stessa struttura rimane invariata per tutti i versi omologhi, pertanto è indispensabile individuare una griglia ritmica del verso, che valga per l'intera lirica; *b*) l'accento musicale non necessariamente corrisponde alla tonica della parola (*resonàre*); *c*) la base ritmica musicale, almeno per il latino, si lega contemporaneamente sia all'origine quantitativa, sia alle toniche più importanti del verso. Lo stesso Beda (VII-VIII sec.) riconosceva questo doppio livello prosodico:

Il verso metrico [quantitativo] è un sistema di lunghezze unite agli accenti; mentre il verso ritmico [tonico] è un sistema di soli accenti senza lunghezze⁵⁶

Precisando che «il ritmo può esistere senza le quantità, ma le quantità senza ritmo non esistono». In pratica la lunghezza è un parametro secondario, quello che non può mancare è il ritmo, e stupisce che si possa ancora pensare alla metrica mediolatina (ma anche a quella classica) trascurando di individuare la sua scansione ritmico-accentuativa come base per l'impianto ritmico musicale.

Dal momento che alcuni metri, soprattutto volgari, non manifestano né una regolarità delle posizioni toniche, né un'ovvia distribuzione ritmica, una strada possibile, anche se non definitiva, sarà individuare l'antecedente metrico latino come primo passo per associar loro un ritmo adeguato.

⁵⁵ Cf. Ziolkowski 2006 e Lyons 2007; un censimento di melodie "didattiche" del X-XIII secolo annotate sulle liriche di Orazio è in Wälli 2002; cf. anche Ziolkowski 2007. Già Solange Corbin (1955: 111) aveva riconosciuto il profilo della melodia di Guido riproposto in *Est mihi nonum* (Odi 4.11, Montpellier 425, f. 50v-51r), *Iam salis terris* (Odi 1.2, Paris Nat. Lat. 8214, f. 1v), e *Nullus argento color* (Odi 2.2, Paris Nat. Lat. 8072, f. 74v).

⁵⁶ «Metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione»; Beda *De arte metrica*, 25.

3. ORIGINI DEL DÉCASYLLABE

Da dove derivi il *décasyllabe* è questione ripetutamente affrontata. Una condivisa sistematizzazione delle varie ipotesi è apparsa mezzo secolo fa in un celebre contributo di Avelle, poi puntualizzato da Roncaglia.⁵⁷ In sintesi Avelle, dopo aver scartato alcune teorie improbabili, o anche solo insoddisfacenti (come l'endecasillabo saffico), ha individuato il possibile modello del *décasyllabe* in una serie di tropi di San Marziale, databili all'inizio del X secolo: versi latini di 10 sillabe cesurati 4+6.⁵⁸ Ho potuto verificare che la musica si ripropone identica anche nelle forme non cesurate all'interno del medesimo gruppo di versi a conferma della presenza di un modello ritmico consapevole.⁵⁹ La tesi di Avelle sembrerebbe quindi fondata, ma la cesura non appare elemento discriminante, visto che non è sempre presente. Ancor meno sicura è l'individuazione della sua forma originaria, visto che il verso latino 4+6 sembra apparire dal nulla. Avelle ne indica l'origine nel settenario trocaico (>~>~|>~>~|>~>~|>~>~), tesi che oppone qualche difficoltà per il mutato numero di sillabe, e per la sostanziale alterazione di passo: il settenario è appunto trocaico mentre il *décasyllabe* è in genere giambico o dattilico.

Opportunamente Roncaglia, che accoglie la tesi di Avelle, rileva nell'alcmancio, più che nel settenario, l'origine del *decasillabus* 4+6, mostrando come la presenza della cesura sia ininfluente.⁶⁰ La fondatezza di questa intuizione la si trova nella stessa *Sant'Eulalia* (IX sec.), il primo esempio scritto di volgare francese. *Eulalia* non è una sequenza ma il rifacimento francese di *Germine nobis Eulalia*, il carme di Prudenzio (IV-V sec.), il cui alcmancio si è regolarizzato nel tetrametro dattilico catalettico (— — — — —).⁶¹

⁵⁷ Avelle 1963; Roncaglia 1970.

⁵⁸ Avelle 1963 [2017]: 205.

⁵⁹ Un'intonazione diastematica è in Paris. Bibl. Nationale, *NAL* 1235, f. 226v.

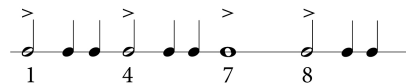
⁶⁰ Roncaglia 1970: 288; tesi accolta in Beltrami 1991: § 59 e Menichetti (in Lincei 2013: 81).

⁶¹ L'ipotesi della sequenza, ancora ribadita in Rainsford 2013, si è consolidata con Avelle, il quale però riconosce che non è documentabile il rapporto con «una melodia preesistente del repertorio liturgico» (Avelle 1966 [2017]: 450), che è prerogativa della

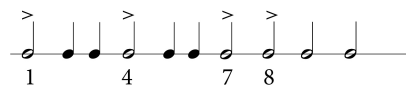
Ricostruire a questo punto la struttura ritmica (accentuativa) medio-latina può aiutare a capire il comportamento del moderno *décasyllabe*. La distribuzione delle toniche (reali o potenziali) nei 215 versi di Prudenzio mostra come le sedi sillabiche a più alta incidenza siano la 1a (con 175 casi su 215 versi, 82%) e, in ordine decrescente, 4a, 8a, 7a e in ultimo 9a:⁶²

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
—	∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—
175	70	35	140	59	34	116	122	93	6
82%			65%			54%	57%	43%	

Accanto a una prevalenza di uscite proparossitone (57%), ve ne sono altre parossitone (43%), elemento problematico per scegliere la tonica su cui agganciare la frase melodica. Gli accenti contigui tendono ad escludersi e se si riconosce la predilezione proparossitona dell'alcmario (tonica in 8a), allora la posizione forte in 9a è solo potenziale. In effetti tutte le uscite parossitone accanto alla tonica in 9a, hanno sempre anche un accento in 7a, più forte perché lungo. Parallelamente più di un quinto delle uscite proparossitone presenta il doppio accento in 7a e 8a (>~>~>~>~>~). Se quindi l'appoggio in 7a, appartenendo al passo dattilico del verso, è strutturale, per conservare anche quello in 8a è necessario distanziarli, per esempio secondo questa ipotetica soluzione ritmica:



O anche quest'altra:



sequenza, né si danno sequenze la cui unità strofica sia per l'intero brano limitata a un singolo verso doppio. Del resto quando la coppia di strofe non è chiaramente anisostrofica solo la musica garantisce di essere di fronte a una vera sequenza.

⁶² Non potendo avere punti di riferimento sicuri (anche l'uscita è incerta) individuo come posizioni forti tutte le toniche di plurisillabi e tutti i monosillabi, benché accenti solo potenziali. Ho però conservato le toniche contigue (anche se ovviamente una esclude l'altra) non avendo ancora sicura la posizione della tonica dominante.

La seconda non è però che una variante più complessa della precedente, con anticipazione del quarto accento. Entrambi gli schemi funzionano perfettamente in Prudenziò e, benché in francese le uscite proparossitone diventino (o diventeranno) spontaneamente ossitone, è possibile riconoscere una memoria di questo schema anche nell'*Enlalia*:

Buo-na pul-**cel**-la fut **Eu**- \ **la**-li-a
Bel au-ret **corps** bel-le-**zour** \ **a**-ni-ma

L'apparente anisosillabismo dell'*Enlalia*, tipico della tradizione orale, svanisce considerando mute le *e* postoniche,⁶³ e la lirica si afferma come primo esempio scritto di *décasyllabe* in volgare (anche se purtroppo senza musica).

In seguito tale ritmo, sia in ragione della natura ossitona del francese, sia per la distribuzione delle lunghe, verrà più spesso cantato così:

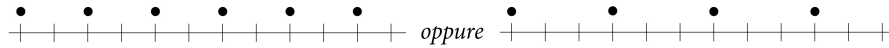
Buo-na pul-**cel**-la fut **Eu**-la-li-a
Bel au-ret **corps** bel-le-**zour** a-ni-ma

Cioè assecondando il passo del moderno *décasyllabe* dattilico francese. La cesura ancora manca, ma scaturirà presto per l'ossitonismo spontaneo della lingua unito alla base ritmica su cui insiste, elemento su cui è opportuno spendere ancora due parole.

* * *

Il ritmo si definisce comparativamente, distinguendo fra pulsazioni forti e deboli. Una successione di pulsazioni tutte deboli o tutte forti non dà alcun ritmo, ma solo un'isocronia. Al contrario l'alternanza forte/debole genera un passo binario o ternario (nello schema i puntini identificano i punti d'appoggio della pulsazione):

⁶³ Per esempio: *Ell' no'nt es-kol-tet les mals \ con-sel-liers | Qu'ell' deo ra-nei-et chi maent \ sus en ciel* (vv. 5-6). I versi apparentemente più problematici si risolvono con semplici anacrusi. Benché già Duffell 1999 vi riconoscesse una regolarità accentuativa, il suo ap-proccio rimane astratto e non utile a riconoscere la griglia ritmica che soggiace al verso.

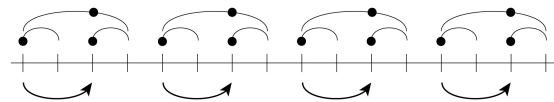


La combinazione di passi binari e ternari, seppur possibile nel verso, è evitata dalla musica, se non in condizioni particolari.

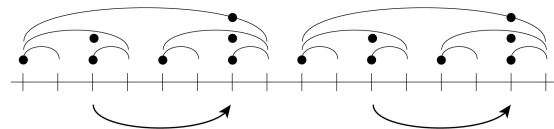
In riferimento a un ritmo regolare, ad esempio binario, il nostro cervello tende ad associare gli elementi deboli a quelli forti per ridurre il numero delle informazioni.⁶⁴ Nell'esempio che segue, invece di 16 pulsazioni si percepiranno solo 8 accenti, che abbiamo chiamato piedi (in questo caso trocaici):



Il principio è generativo, si attua cioè su più livelli accoppiando gli stessi raggruppamenti ottenuti. Invece di 8 piedi, si percepiranno 4 gruppi di 2 accenti, dove in mancanza d'interferenze, sarà privilegiato il secondo accento (dirò poi perché):



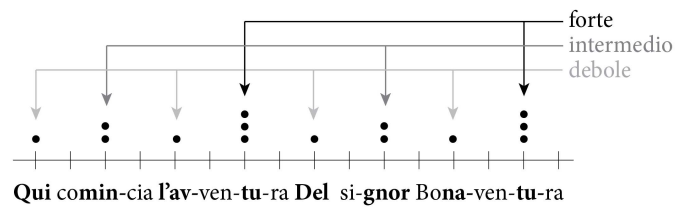
In pratica il primo accento si aggancia al successivo creando un'unità, esattamente come in latino due piedi trocaici vengono a costituire un metro. Il principio del raggruppamento spiega la regola dell'accento secondario formulata da Norberg, necessariamente distanziata da una (o eventualmente due) posizioni atone.⁶⁵ Similmente anche questi accenti più forti possono essere agevolmente accoppiati:



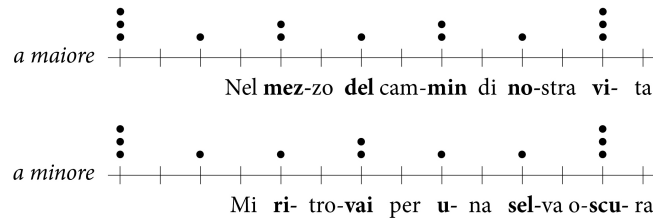
⁶⁴ Mi riferisco al noto principio di *grouping* studiato in termini ritmici nel classico Lerdahl-Jackendoff 1983 (per cui cf. Daolmi 2019: nota 8). Un approccio fonologico è in Rainsford 2011.

⁶⁵ Norberg 1985: 29-37.

Il congiungimento di 2 metri (in questo caso 2 quadrisillabi piani) produce un verso (ottonario o dimetro trocaico) i cui raggruppamenti possono semplicemente essere identificati dal solo accento (come fa il nostro cervello), più o meno forte a seconda che identifichi il primo, il secondo o il terzo livello (piede, metro, dimetro):



L'esempio proposto, sempre per accorpamenti binari, è fra i più semplici e spiega un principio che si realizza normalmente nella battuta musicale (dove anche qui si hanno accenti forti, deboli e intermedi).⁶⁶ Situazioni più complesse, che per esempio si basano su una pulsazione ternaria di uno o più livelli, sono possibili ma sono percepite come allontanamento dal modello più semplice, e appaiono maggiormente complesse. È questa complessità che rende l'endecasillabo più nobile dell'ottonario:



Quando la ternarietà riguarda gli accenti forti avremo un endecasillabo *a maggiore*, se riguarda quelli deboli *a minore*.

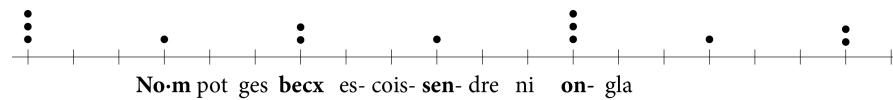
La ragione per cui l'ultima tonica è la più importante (più forte), quella su cui convergono le rime,⁶⁷ si lega al tempo (ideale) d'attesa fra un verso

⁶⁶ Cf. Cooper–Meyer 1960.

⁶⁷ Non è, come si crede, la rima a valorizzare l'ultima tonica, è invece il suo peso ritmico ad attrarre prima l'assonanza e poi la rima. La rima è stata infatti applicata al

e l'altro. La durata più ampia è infatti spontaneamente associata a un maggior peso. Non a caso consideriamo le sillabe lunghe più 'pesanti' (da cui l'uso scolastico di leggere le quantità lunghe come accentate).⁶⁸ Se riconosciamo cioè per il cambio di verso l'attesa necessaria ad un respiro, l'ultima tonica sembra vantare sulle altre un tempo dilatato di riverberazione e quindi assume posizione dominante. Per la stessa ragione gli accorpamenti con più di un accento collocano quello più forte alla fine.

La gerarchia accentuativa del *décasyllabe* dattilico avrà pertanto questa forma (nell'esempio il secondo verso di *Lo ferm voler*):



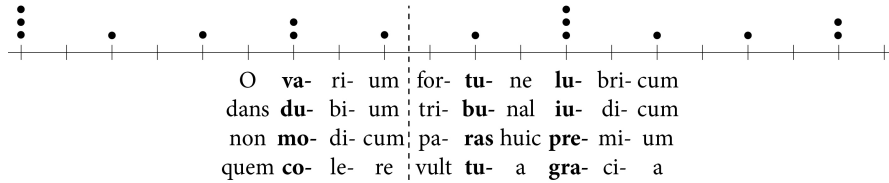
Come si vede la 4a sede è seconda solo alla 10a per importanza, imponendosi come accento strutturale (cosa che non è per gli accenti in 1a e 7a). Su tale sillaba il francese userà toniche che chiudono la parola (perché gli accenti maschili sono più forti dei femminili), producendo spontaneamente una cesura che poi i cantori asseconderanno. La cesura quindi promana dalla natura del francese, non dal modello latino. Le forme latine del *décasyllabus* 4+6 saranno quindi derivate, non originarie come voleva Avallée. Ne è conferma la difficoltà di gestire la cesura dopo la tonica in 4a, che il latino può rendere solo con monosillabi. La soluzione adottata, a parte le incertezze ritmiche dei primi esperimenti,⁶⁹ sarà quella di sostituire il passo ternario con uno binario, con conseguente slittamento degli accenti forti in 2a e 8a.⁷⁰

latino solo dopo che si è consolidata la metrica tonica: «it is recurrence of stress, not of verse-ictus, which causes rhyme» (Sedgwick 1924: 335).

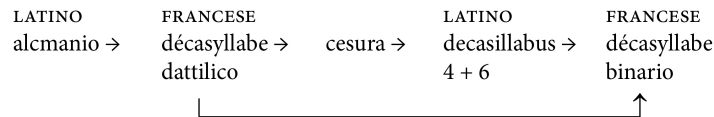
⁶⁸ Daolmi 2024: 197-8.

⁶⁹ Difficilmente un singolo verso o un distico diventa modello, perché non genera una struttura ritmica stabile (e se è un *refrain* rischia di essere vocalizzato, quindi perde l'elemento ritmico proprio del verso). Sono necessari più versi, possibilmente organizzati in strofe, per permettere alla melodia che intona quei versi di diventare griglia ritmica per altre liriche.

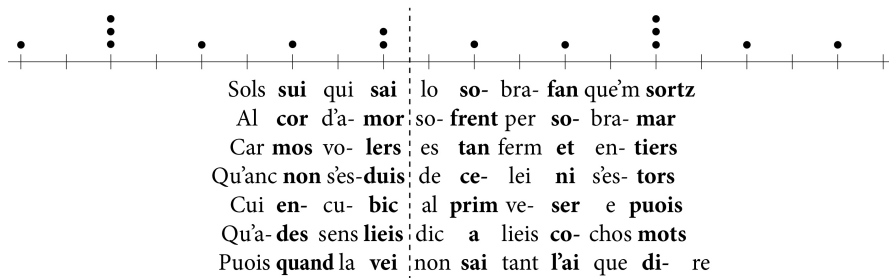
⁷⁰ L'esempio è tratto dal *Roman de Fauvel*, n. 10; cf. Tischler 1990: 16.



È questo passo in levare che ha indotto Burger a individuare nel trimetro giambico catalettico il modello del *décasyllabe*.⁷¹ In realtà questo verso latino non è realmente cesurato ma non si può negare che abbia contribuito a definire il nuovo *decasillabus* 4+6. Tuttavia è solo dopo il ritorno al latino che si produce un nuovo *décasyllabe*, non più dattilico ma binario ascendente.⁷² In sintesi:



In pratica il *decasillabus* si pone come intermediazione fra i due tipi di *décasyllables*, la cui forma dattilica è tipica dell'*oïl*, mentre quella binaria è preferita dal provenzale.⁷³ Tal è per esempio *Sols sui qui sai* di Arnaut (PC 29.18), tanto amato da Dante:



⁷¹ Burger 1957: 107 ss.

⁷² Sul doppio passo del *décasyllabe* cf. Dragonetti 1960: 502-3.

⁷³ Nel censimento sull'*oïl* in Pensom 1985, il «type 2», cioè il *décasyllabe* dattilico è «by far the most numerous» (p. 174). Non ho dati sul provenzale, ma l'esperienza mi dice che prevalga, su base binaria, l'instabilità prosodica del verso.

Qui il passo, come mostra la distribuzione dei puntini, non è più dattilico ma binario ascendente. Sarà poi questo modello in levare ad essere recuperato dall'endecasillabo italiano,⁷⁴ dove si abbandonerà definitivamente la cesura fissa in 4a, ingestibile per l'abbondanza di parole piane della lingua. Per questa ragione Dante, e dopo di lui Petrarca, riproporranno una versione italiana di *Lo ferm voler* con un diverso ritmo. Dimenticata ormai la musica, privilegeranno il più semplice passo binario, già praticato in altri casi dal *décasyllabe*.⁷⁵

4. IL RITMO DI *LO FERM VOLER*

Il passo dattilico di *Lo ferm voler*, prediletto in molte edizioni musicali, sembrerebbe pertanto confermato. In realtà, come s'è visto, il *décasyllabe* prevede anche un andamento binario ascendente, più che consolidato a questa altezza cronologica. Inoltre una rapida osservazione della sestina mostra un andamento del verso sostanzialmente irregolare.

Voler riconoscere il passo accentuativo non vuole limitare la variabilità prosodica del verso, ma immaginare un ritmo musicale potenziale. In effetti la musica, sebbene possa produrre ritmi diversi, nelle forme strofiche deve riproporsi identica, ovvero con i medesimi accenti ad ogni strofa. Ma se questo è lo scopo, allora non è importante le peculiarità di ogni singolo verso, ma verificare che gli accenti musicali non entrino in contrasto con il testo. Per ricostruire questo ritmo ideale è opportuno controllare che gli accenti musicali, tendenzialmente equidistanti, non corrispondano a una sede atona. Inoltre le sillabe non sono semplicemente atone o toniche ma più spesso indifferenziate e disposte ad accogliere l'accentuazione della musica. Pertanto accanto alle sillabe atone (~) o toniche (>) è op-

⁷⁴ Benché caratteristica dell'endecasillabo sia la prosodia instabile, la sua struttura rimane comunque in levare con toniche in sede pari; cf. Menichetti 1994: 256. Sull'ampia letteratura che relaziona l'endecasillabo italiano al *décasyllabe* segnalo il recente Billy 2016.

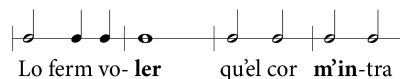
⁷⁵ L'opzione dattilica degli endecasillabi italiani non è praticata se non in forme espressamente costruite come l'endecasillabo rolliano del Settecento; cf. Zuliani 2021: 167.

portuno individuare anche quelle neutre (×), secondo tre principi: *a*) tali si considerano tutti i monosillabi, anche proclitici; *b*) tutte le sedi plurisillabe separate dalla tonica da almeno un'atona (quello che Norberg ha chiamato «accento secondario»); *c*) la prima sillaba di ogni verso.⁷⁶

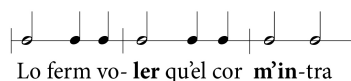
Se si legge in questo modo il primo *heptasyllabe* di ogni strofa è possibile ammettere accenti musicali solo in corrispondenza delle sedi 1a, 4a, 5a, 7a (l'accento musicale evita al possibile solo le sedi atone):

Lo	ferm	vo-	ler	qu'èl	cor	m'in-	tra
×	×	~	>	×	×	>	~
Quan	mi	so-	ve	de	la	cam-	bra
×	×	~	>	×	×	>	~
Del	cors	li	fos	non	de	l'ar-	ma
×	×	×	×	×	×	>	~
Anc	la	se-	ror	de	mon	on-	cle
×	×	~	>	×	×	>	~
Pus	flo-	ric	la	se-	ca	ver-	ja
×	~	>	×	>	~	>	~
Qu'ais-	si	s'em-	pren	e	s'en-	on-	gla
×	>	~	>	×	~	>	~

Potremmo conservare tutti e quattro gli accenti e, per equidistanziarli, prevedere questo ritmo coerente a tutti gli *heptasyllables*:



Oppure, immaginando di sopprimere il terzo accento, otterremmo un ritmo decisamente più semplice, e soprattutto estensibile all'intera strofa:



Al contrario il passo binario ascendente è impraticabile. Se si estende l'analisi all'intera sestina, come mostra la Tav. I ci si accorge che se si adotta

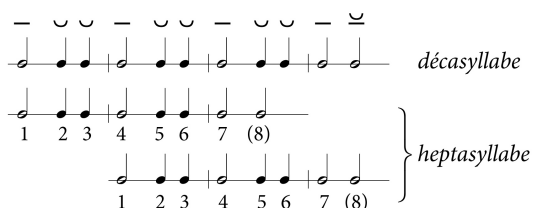
⁷⁶ Il ritmo scaturisce dal confronto dinamico, pertanto la sillaba atona d'attacco può essere percepita come forte perché preceduta dal silenzio. Per questo motivo Verdi può intonare in battere il quinario ascendente «La **don**na è **mo**bile».

un passo ternario i versi che necessitano di essere ‘corretti’ sono solo 7, al contrario se il passo è binario i versi sono 13, quasi il doppio (nella Tav. I i versi ‘sbagliati’ sono indicati a destra da una freccia).⁷⁷

Appare evidente come Arnaut non adotti il passo binario provenzale ma si rifaccia al verso nobile delle antiche *chansons de geste* (con *décasyllabe* dattilico), il cui pregio non è tanto nell’imitazione dell’alcmario, ormai dimenticato, ma nell’uso del piede dattilico che forse evocava l’esametro classico. Il dato che si evince è la volontà di Arnaut d’impreziosire e nobilitare il suo verso. La resa ritmica del *décasyllabe* usato per *Lo ferm voler* è pertanto:



E il modello si estende anche all’*heptasyllabe* che apre ogni strofa. Dal momento che la forma dattilica non è comune ai versi corti, è preferibile considerare il primo verso della strofa un *décasyllabe* accorciato. Se sia da eliminare la testa o la coda non cambia molto, perché la ritmica è la stessa:



Se privato dell’attacco, il verso offre un collegamento regolare con il proseguimento della strofa (altrimenti s’introdurrebbe un potenziale tempo d’attesa), pertanto le prime tre sillabe mancanti s’intenderanno pausa di separazione fra le strofe.

Nella moderna restituzione è preferibile evitare la battuta, per non irrigidire l’instabilità propria della forma strofica. La griglia ritmica deve ri-

⁷⁷ Non ho evidenziato le sillabe neutre, perché coincidendo quasi sempre con i monosillabi, sono facilmente identificabili. Al contrario sono atone tutte le sillabe in chiaro dei bisillabi.

manere ideale, permettendo alla prosodia del verso d'introdurre occasionali varianti ritmiche che rendano interessante il canto. Pertanto servirà soprattutto evidenziare i punti d'appoggio, distinguendo il peso diverso dei 4 accenti, e riducendo il passo dattilico a una suggestione più che a un vincolo ritmico.

Lo ferm voler qu'el cor m'intra No-m pot ges becx escois-sen- dre ni on-gla
De lauzen-gier qui pert per mal dir s'ar-ma E pus no l'aus batr'ab ram ni ab ver-ja
Sa- vals a frau lai on non aura-i on-cle Jau- zi-rai joi en ver-gier o dins cam-bra

La prima osservazione è che proprio in ragione della conformazione del piede dattilico, oltre a 1a, 4a, 7a e 10a quali sedi d'appoggio, si possono considerare tali anche la 2a, la 5a e l'8a, perché potenzialmente anch'esse su un tempo accentato, seppur debole (nell'esempio riproduco il v. 5):

Sa- vals a frau lai on non aura-i on- cle
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Tale struttura permette di gestire senza difficoltà tutte le toniche dell'intera *canso*. Per il testo non ho usato la lezione di G, malgrado sia l'unico con notazione, perché l'approccio critico deve valere sia per il testo, sia per la musica (anche se in questo caso il *codex unicum* azzerà gli interventi).⁷⁸ Del resto non v'è necessariamente relazione fra la lezione testuale e la notazione: spesso i copisti non sono gli stessi e gli antigrafi non coincidono. Il fatto che G introduca un'ipermetria solo nel testo (*Lo ferm voler qinz el*

⁷⁸ Ho affrontato questo aspetto anche in Daolmi 2020: § 8.

cor m'intra) e non nella musica (certamente scritta dopo), mostra che il notatore si è rifatto a una redazione musicale indipendente. Ma definito il ritmo, il numero di sillabe non crea alcuna difficoltà alla musica. Volendo seguire la lezione di G, si potrà cantare:



Sarà comunque opportuno da un lato cogliere i suggerimenti del metro, dall'altro non rimanere vittima del ritmo. Per esempio, fra i suggerimenti si può notare che la parola *cor* è “debole”, perché il ritmo privilegia l'accento su *m'intra* e ci dice che l'attenzione è soprattutto sull'idea di penetrare, non sul cuore, benché l'erronea lettura in levare (*Lo ferm voler qu'el cor — m'intra*) potrebbe enfatizzarla. La formula *cor m'intra* ricorre ben tre volte nella sestina, ma *cor* non risulta sovraesposto proprio perché in posizione debole – un esempio fra i molti in cui il ritmo, almeno all'ascolto, indirizza l'interpretazione del testo.

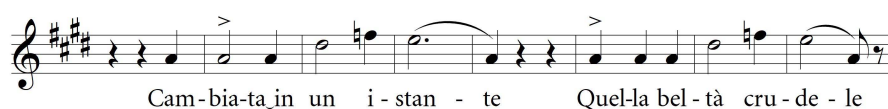
Tuttavia non sempre è utile assecondare il ritmo. Nel caso di *qui perd per mal dir s'arma* (letteralmente “che per dir male perde la sua anima”, v. 3) si farebbe un cattivo servizio al verso,⁷⁹ che invece merita di essere intonato appoggiando *perd*, anticipando l'accento:



Il posticipare la 7a per valorizzare la 6a permette d'intonare più efficacemente anche i vv. II.5, III.6, IV.4, V.2-3, VI.3, VI.6, cioè quelli che hanno passo tendenzialmente binario. È importante che tali modifiche nell'esecuzione siano percepite come occasionali, proprio per garantire una struttura ritmica stabile e insieme offrire all'orecchio varianti musicali che valorizzino il significato del testo.

⁷⁹ È forse questo il motivo per cui il verso prevede due varianti (*si tot de mal dir s'arma*, C M R S Sg a — *que per mal dir pert s'arma*, H VeAg), la seconda delle quali sembra un più efficace tentativo di correggere la difficoltà prosodico-musicale.

Sia chiaro, non è indispensabile intervenire sempre, perché il canto può far slittare la tonica della parola, soprattutto in prossimità di un accento intermedio come quello in 7a. Avviene spesso nella tradizione popolare: i quinari in levare di *O bella ciao* non mutano ritmo cantando *Una mattina*. Anche in quel caso la 2a sede è sí appoggiata, ma debolmente, e si percepisce comunque *Una mattina*. In circostanze più controllate l'alterazione ritmica è imposta dall'autore, come per i settenari della cavatina di Adina nell'*Elisir d'amore*:



Il ritmo di *cambiata* e *quella* si adegua alle toniche non corrispondenti, e qui il compositore scrive quello che il cantore farebbe spontaneamente. Dovere dell'editore non è fare il compositore ma rivelare la struttura che possa poi permettere all'interprete gli occasionali adeguamenti. Al contrario non riconoscere il modello ritmico significa rinunciare a un contributo critico senza il quale la musica perde di spina dorsale.

Fra le accortezze per un'intonazione riuscita, va risolta l'irregolarità della cesura lirica (com'è al v. 10): in questo caso lo spostamento d'accento investe la 4a sede, quindi una posizione forte.⁸⁰ Si può certamente ammettere, come ricordava opportunamente Beltrami,⁸¹ che vi fosse l'abitudine di riposizionare l'accento testuale (e quindi cantare *membre* v. 10). Ma con tutta probabilità era più facile intervenire ritmicamente come sopra suggerito (in questo caso posticipando la 4a per appoggiare la 3a):



⁸⁰ Al contrario la cesura epica (assente in *Lo ferm voler*) mantiene la tonica in 4a e non altera la griglia ritmica risolvendo senza problemi anche quando ipermetra. È probabile che la cesura lirica, così estranea alle esigenze musicali del verso, sia un adeguamento letterario della cesura maschile, cioè qualcosa che scaturisce dalla scrittura, non dalla prassi orale.

⁸¹ Cf. Beltrami 1991: § 59.

Non vanno però escluse altre possibilità, per esempio:



Non è un caso che proprio G (con il derivato Q) qui risolva il problema già a partire dal verso ipermetro:

E non ai **membr**^e no m fre**mis**ca ni **ung**la

L'apparente ipermetria è in realtà da interpretare come cesura epica che riposiziona correttamente la tonica di *membre* in 4a sede e tratta *-bre* come atona soprannumeraria. È evidente che questa lezione sia stata percepita dai copisti, ignari della musica, come un errore, pertanto corretta e ripetutamente copiata. Il processo normativo che attuano i canzonieri, spesso compilati ignorando la musica, genera quelle incongruenze che rendono la ricostruzione ritmica problematica.

Ma al di là di correttivi o alterazioni introdotti dai codici, gli adeguamenti agli slittamenti prosodici sono così spontanei per il cantore che si riscontrano regolarmente nella canzone di tradizione o in quella moderna d'autore. Il raffinato endecasillabo dell'*Avvelenata* di Guccini, regolarmente intonato in levare con 5 accenti, in qualche caso sceglie di scardinare l'aderenza ritmico-metrica. Ad esempio:

• • • • • • • • •												
	Ma	s'io	aves-	si	pre-	vi-	sto	tut-	to	que-sto	I.1	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	Mio	pa-	dre	in	fon-	do	a-	ve-	va	an-che	ra- gio- ne	II.1
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	Voi	cri-	ti-	ci	voi		per-	so-	nag-gi	au-ste- ri	III.1	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	Chiedo	tem-		po	son	del-	la	raz-	za	mi- a	I.9	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
	Giovane	inge-	nuo		io	ho	per-	so	la	te- sta	II.7	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		

A parte slittamenti d'accento in posizione debole (*avessi*, I.1; *anche*, II.1), quindi impercettibili all'ascolto, alcune alterazioni sono introdotte per dar senso alle parole: nel verso III.1, apparentemente regolare, la parola *critici*

è accelerata per poter appoggiare il più significativo *voi*. Similmente viene dilatata la parola *tempo* (I.9) sfruttando la necessità di adeguare l'attacco in battere del verso (che diventa doppia anacrusi). Interessante il caso di un raro endecasillabo dattilico (*Giovane ingenuo...*, II.7) che viene trattato come verso doppio, con ternarietà innestate sull'accompagnamento binario.

Non diverse saranno le libertà che offre *Lo ferm voler*, il cui elemento portante è un verso regolato da 4 accenti, da cui ci si potrà occasionalmente discostare secondo la sensibilità dell'interprete.

* * *

L'impianto metrico che soggiace alla sestina ovviamente viene conservato anche nei due *contrafacta*, ovvero *Ben grans avoleza intra* di Guilhem de Saint Gregori (PC 233.2), e *En tal dezir mos cors intra* di Bartolome Zorzi (PC 74.4).⁸² Benché tutti i testimoni di queste due imitazioni poetiche siano senza musica, si potrebbe supporre che sia il primo, databile all'inizio del Duecento, sia il secondo, più facilmente collocabile verso la fine, abbiano potuto aver accesso anche alla melodia e non si siano limitati ad una imitazione metrica. Entrambi infatti sembrano conservare il passo dattilico. Tuttavia l'analisi prosodica non garantisce interamente quest'ipotesi. Se in *Lo ferm voler* le anomalie che si generano immaginando una griglia ritmica binaria sono superiori a quelle prodotte da una griglia dattilica (13 contro 7), lo scarto nei due *contrafacta* è meno polarizzato. Adottando lo stesso criterio d'individuazioni di toniche atone e neutre (come nella Tav. I), le incongruenze delle tre liriche si possono mettere a confronto:

	anomalie dattiliche	anomalie binarie	cesure liriche
<i>Lo ferm voler</i>	7	13	1
<i>Ben grans avolesa</i>	7	12	4
<i>En tal dezir</i>	11	13	1

⁸² D'Agostino 2009: 136-54; Bampa 2014 e Larghi 2020.

Lo stesso alto numero di cesure liriche in Guilhem (*Ben grans*), tutte difficili da gestire, fa supporre un'imitazione che parte dal metro, più che dal ritmo. Del resto non sembra che la melodia abbia avuto grande fortuna, visto che R, l'unico altro codice musicale che oltre a G avrebbe dovuto ospitare la musica, riporta un pentagramma rimasto vuoto. Benché il modo più ovvio di creare un *contrafactum* sia partire dalla musica, forse per Guilhem, e ancor più per Bartolome, l'interesse era limitato al gioco di rime, e l'imitazione fu un semplice esercizio letterario.

5. MELODIA E RESTITUZIONE

La melodia di *Lo ferm voler* non si caratterizza per essere facilmente memorizzabile. Come si diceva, offre un profilo molto vicino alle formule della prosa liturgica, modello adottato presumibilmente per ragioni di prestigio (in coerenza con la forma "continua" più impegnativa rispetto alla Barform divisa), ma è chiaramente pensata per assecondare l'insolito gioco delle rime concepito da Arnaut. Tutte le parole-rima devono potersi adattare a ciascuna delle cadenze di ogni verso della strofa: questo impone di usare sempre chiuse femminili (altrimenti la corrispondenza sillaba-nota non sarebbe intercambiabile fra strofa e strofa).⁸³ Ma il ricorrere delle parole-rima a distanze diverse rischia di compromettere l'indispensabile attesa dell'assonanza che è propria della rima. Nella sestina di Arnaut è però la musica che assolve questo compito.

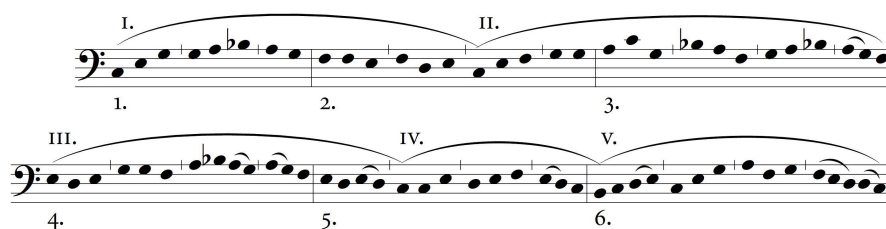
La rima ha una funzione di memoria rassicurante. Il suo ritornare evoca un luogo familiare. In genere, soprattutto se ravvicinata, la rima muta l'intonazione per evitare la povertà di una ripetizione identica: si pensi a *Kalenda maya*, dove il ricorrere insistito delle rime si attua sempre su toni diversi (ad esclusione del fine-strofa che usa la reiterazione come sorta di *refrain*).⁸⁴ Con buone ragioni il modello di Arnaut è stato indivi-

⁸³ Diversamente da quanto ipotizza Canettieri 2023: 48. È vero che si può vocalizzare su un'uscita maschile e ribattere una femminile, ma l'identità ritmico-melodica viene alterata.

⁸⁴ Far coincidere la stessa rima con la stessa cadenza è una strategia retorica che ri-

duato in *Ar resplan la flors enversa* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389.16), dove le parole-rima hanno la stessa posizione nella strofa e quindi adotteranno la stessa musica. Il limite di questa soluzione è la presenza di rime nello stesso punto della strofa, quindi identiche anche nel suono, elemento che produce ridondanza. Sembra ragionevole immaginare che Arnaut abbia voluto evitare il ritorno di chiuse uguali, riposizionando le parole-rima con un meccanismo di sostituzione. Tuttavia questa nuova tecnica, priva di altri accorgimenti, avrebbe rischiato di distruggere la prevedibilità della rima, disorientando l'ascolto. È qui che entra in gioco la musica: il suo cadenzare a coppie i versi (*sol-sol, fa-fa, do-do*) sostituisce di fatto, attraverso chiuse "bacciate", la funzione della rima disarticolata della sestina.⁸⁵

Osservo che la melodia, proprio perché contigua ai modelli liturgici, chiude su altezze consonanti a *do*, cioè *sol* e *fa*, suggerendo che il *do* possa intendersi ideale bordone dell'intera composizione. Tuttavia è altrettanto evidente lo scarto armonico fra ogni frase-verso, scarto che suggerisce un cambio d'armonia: il salto di tono sistematico fra un verso e il successivo rende disagiata mantenere lo stesso basso. Al riguardo si possono fare due ipotesi: o le frasi-verso sono ben distinte e il cambio di armonia enfatizza l'interruzione – cosa che frammenterebbe la strofa, rendendo ogni *enjambement* sintattico faticoso – oppure, più probabilmente, il fine-verso assume un ruolo tensivo che si scarica sull'attacco del verso successivo, producendo una successione armonica ininterrotta. Questa seconda ipotesi trova conferma nell'estensione delle arcate melodiche (I-V), il cui respiro non corrisponde sempre alla divisione dei versi: oltre all'ultima, solo le arcate pari (II e IV) chiudono infatti insieme:



manda all'improvvisazione popolare (si pensi ai primi tre versi di *Douce dame jolie* di Machaut); lo stesso *refrain* è un elemento che caratterizza la lirica d'intrattenimento.

⁸⁵ Contemporaneamente risolve l'inconveniente, già evidenziato in Toja (1960: 54-5), di non avere rime all'interno della strofa.

Non v'è dubbio che il movimento melodico non è il solo a definire le porzioni formali in cui dividere la melodia, ma, quasi in risposta alla compattezza sintattica della strofa, anche il canto non mostra elementi significativi d'interruzione.⁸⁶

Un'ultima osservazione riguarda alcune strategie che appaiono estranee ai modi del canto piano. L'uso abbondante di terze, anche in successione, caratterizza la stabilità armonica del brano. Significativa inoltre la libertà adottata nelle mutazioni di esacordo: l'esacordo naturale (finale: *Do*) scolora facilmente sul molle (*Fa*), ma l'attacco dell'ultimo verso (con un *si* naturale) introduce una improvvisa virata al duro (*Sol*). La mutazione tipica da un esacordo all'altro segue preferibilmente questa direzione:

esacordo duro (*Sol*) → naturale (*Do*) → molle (*Fa*)

Pertanto il grosso sforzo di risalire al duro sembra riproporre il moderno principio dell'armonia tonale che risale alla dominante per poter chiudere alla tonica. Non so dire se questo senso di "funzionalità" sia la proiezione di un orecchio moderno, o abbia una qualche ragione compositiva, ma è un elemento significativo della forte tensione dinamica della melodia.

* * *

La prima esecuzione moderna di *Lo ferm voler* di cui ho notizia è quella all'Università di Padova nel 1899, durante una conferenza sui trovatori del musicologo Andrea D'Angeli. I brani adottavano la trascrizione di Restori, pubblicata 3 anni prima, e l'accompagnamento pianistico era dello stesso D'Angeli.⁸⁷ Una nuova esecuzione avvenne sempre a Padova, questa volta al Circolo Filarmonico, nel 1908. La melodia è la solita in 3/4, ma l'accompagnamento, per doppio quartetto d'archi e arpa, è di Luigi Torri che sembra aver accolto la suggestione di Restori:

⁸⁶ Questo discorso è affrontato anche in riferimento a divisioni interne stabilite su basi contenutistiche; cf. le ipotesi di Lavaud 1910: 110, rifiutate da Toja 1960: 375.

⁸⁷ Pubblicato in D'Angeli 1907; cf. inoltre Crescini 1908: 862.

Un violoncello che tenesse bordone con note lunghe, o due viole che accompagnassero sommessamente – all’unisono o al più con qualche 3a e 6a sapientemente distribuita, riprendendo a suono alto tutto o parte del canto fra gl’intervalli da strofa a strofa – sarebbe, credo, l’esecuzione più vicina alla realtà storica di quest’arte provenzale.⁸⁸

Il concerto è introdotto da Vincenzo Crescini che ne offre poi ampio resoconto.⁸⁹ In appendice lo stesso Torri rivendica il pregio delle trascrizioni di Restori contro la teoria modale che veniva proposta proprio in quei giorni:

[Aubry] trascrive in notazione moderna parecchie melodie, costringendo spesso a contorsioni e a falsi accenti il ritmo poetico, e riducendo tutte le melodie ad una monotona uniformità di misura e ad una stessa movenza, contrariamente alla varietà ritmica del verso.⁹⁰

Quindi dà qualche suggestione sull’accompagnamento:

Certo le mie armonie non sono fatte colle sole teorie armoniche medievali: esse sarebbero riuscite troppo rudimentali [...] E neppure ho seguito il modo d’armonizzare dei canti ecclesiastici, perché questi dei trovatori ne erano completamente l’antitesi, traendo dalla melodia popolare piuttosto che dalla chiesa.

Cui aggiunge:

Sono armonie a note lunghe [...] talché del complesso risultante non si distingua il ritmo: questo deve solo emergere nella struttura poetica del canto, che domina libero e abbandonato a sé

L’idea che l’arte dei trovatori sia una manifestazione popolare sarebbe presto decaduta, ma al contrario l’accompagnamento su note lunghe continuerà ad essere usato da molti gruppi di musica antica ancor oggi in attività.

⁸⁸ Restori 1903: 402; cui aggiunge: «Alla peggio adotterei l’harmonium che, per la tenuta delle note e per la soavità di alcuni registri, parmi il solo strumento adatto a simulare, in un ambiente un po’ vasto, un accompagnamento ad archi gravi».

⁸⁹ Crescini 1908, dove fra l’altro si cita (pp. 864-5) il passo appena citato.

⁹⁰ Torri in Crescini 1908: 876-7.

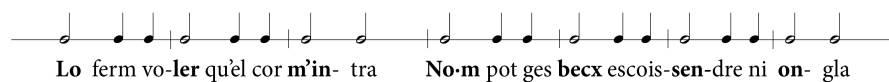
A parte le trascrizioni di Rummel e Pound del 1913 che probabilmente scaturirono dall'entusiasmo del primo Novecento per i trovatori, alimentato dalla contrapposizione fra Beck e Aubry,⁹¹ non trovo altre informazioni su esecuzioni di *Lo ferm voler* fino all'insorgere dell'*early music revival* all'indomani del secondo Dopoguerra. Qui spicca il concerto trasmesso dalla Rai sul Terzo canale radio in occasione delle celebrazioni per la nascita di Dante (16-18 novembre 1965), dove furono eseguite musiche di trovatori nell'adattamento di Angelo Paccagnini, compositore d'avanguardia ma anche direttore di Ars Musica, gruppo specializzato nella musica antica.⁹² I materiali preparatori di queste esecuzioni, oggi conservati al NoMus di Milano, mostrano come Paccagnini abbia usato l'edizione di Sesini limitandosi a raddoppiare la voce con un «liuto» ed eventualmente con una «viella», come annotato nei suoi appunti. L'uso di strumenti antichi rispondeva al fermento culturale del momento che identificava la musica antica soprattutto con la ricerca organologica, desiderosa di realizzare le fattezze degli strumenti riprodotti in quadri e miniature, ma la sostanziale assenza di arrangiamento armonico sembra più consona a quell'idea di "povertà" sonora che in quegli anni, soprattutto in Italia, si associava alla musica medievale.

È del 1976 la prima incisione di *Lo ferm voler* ad opera di Thomas Binkley con il suo Studio der Frühe Musik, uno degli *ensemble* di spicco dell'*early music revival*. L'esecuzione si discosta molto dagli usi che diverranno consueti per la musica trobadorica, ovvero una o due strofe con accompagnamento fermo e intonazione precisa. Il cantante dello Studio, Richard Levitt, che aveva già eseguito il brano più volte in pubblico,⁹³ canta tutte le strofe in una forma quasi parlata, trascurando i modelli ritmici fino a quel momento proposti (Solerti, Beck, Sesini, Gennrich) per adottare il passo dell'alcmario, di cui ho parlato precedentemente:

⁹¹ Haines 2004: cap. 4.

⁹² Vaccarini 2022: 85. Il gruppo di Ars Musica fu molto attivo in quegli anni ma non ho rintracciato loro registrazioni di musica medievale, certamente non quelle realizzate per la Rai.

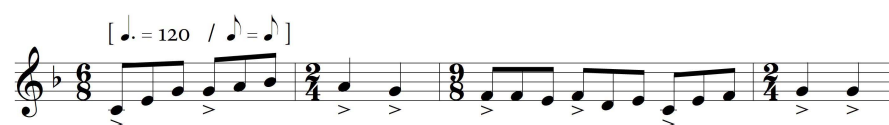
⁹³ Hughes 1974 offre una recensione entusiastica del concerto all'Hunter College di New York del 24 ottobre 1974.



È evidente che la soluzione proposta da Levitt piú che un omaggio consapevole al metro classico o l'elaborazione di una teoria ritmica consapevole, appare la conseguenza di un approccio che risponde al gesto spontaneo del musicista. Del resto la teoria, se evita l'artificiosità, non può che incontrare la prassi, perché le esigenze musicali sono le stesse.

L'accompagnamento rapido, limitato a uno strumento a pizzico dalle sonorità mediorientali, risponde invece al gusto esotico tipico degli anni Sessanta-Settanta che sarà uno dei temi che la critica musicologica maggiormente contesterà a Binkley.⁹⁴

In *The Dante troubadours* (1982), una bella incisione del Medieval Ensemble di Martin Best, *Lo ferm voler* diventa un brano strumentale assai vivace (quasi assecondando la rapidità del canto di Levitt) con una ritmica interessante che ritorna alla ternarietà di Restori e Sesini, ma ne scalza la regolarità ritmica:



Il ventennio conclusivo del Novecento sarà caratterizzato da un dibattito molto ideologico sull'«autenticità» della musica antica. Gli indirizzi accademici tenderanno a rifiutare il gusto *folk* della musica medievale prediligendo la voce non accompagnata (con la scusa della fedeltà alle fonti), e un ritmo astratto, estraneo alla danza, cioè a un ritmo fisiologico e naturale. Il processo di nobilitazione della musica antica, alimentato dall'emergere della musicologia universitaria, priverà la musica antica di una fruizione disimpegnata e imporrà prescrizioni esecutive spesso dogmatiche.

⁹⁴ Haines 2001; tuttavia cf. il ridimensionamento in Daolmi 2024: 219-20. Ciò malgrado l'incisione di Binkley del 1974 continua a godere di diffuso apprezzamento: «the intimate atmosphere evoked in Arnaut Daniel's *Lo ferm voler* is quite bewitching» (Fitch 2003: 118).

Anche un cantante specializzato nella tradizione occitana come Gérard Zucchetto, si ritrovò a proporre le *cansos* trobadoriche con accompagnamenti poverissimi e una ritmica disarticolata e declamante. Il passo ternario di *Lo ferm voler* è conservato da Zucchetto nel 1985 evitando tuttavia una regolarità ritmica riconoscibile.⁹⁵ Questo modo “elastico” di cantare i trovatori segnerà gran parte della produzione discografica di fine millennio: decine di registrazioni, più spesso a voce sola, dall’andamento informe (quasi negando il rigore del metro lirico), creeranno un immaginario estetico forte, ma scarsamente seduttivo.⁹⁶

Un gusto più differenziato e meno prescrittivo è quello che si registra nell’ultimo quarto di secolo. Accanto all’onda lunga dell’opzione “accademica” prende piede un tentativo di ritornare a esecuzioni ritmate (spesso recuperando il modalismo alla Gennrich) e accompagnate da organici più ricchi.⁹⁷ Ma se la varietà va certamente apprezzata come segno di vivacità culturale, in realtà più spesso sembra scaturire dall’incapacità di porsi criticamente nei confronti dei modelli sorti nell’ultimo secolo, disposizione che si affianca alla scarsa comprensione di un *corpus* lirico che proprio nella struttura ritmica ha avuto il suo elemento di forza.

Davide Daolmi
(Università degli Studi di Milano)

⁹⁵ *Gérard Zuchetto chante les troubadours* (Gallo, 1985). Un’altra esecuzione di Zuchetto (che affianca Gérard Le Vot) è quella allegata al volume *Terre de troubadours* (Paris: Chaleil, 1996).

⁹⁶ Tali sono per esempio le esecuzioni di Peter Becker (in una raccolta di audiocassette dal titolo *The medieval lyric*, a c. di Margaret Switten, 1988), degli Hilliard (nell’audiocassetta allegata al volume *Music of the Middle Ages*, 1990), dell’Ensemble Tre Fontane (*Le chant des troubadours*, Alba Musica, 1993), dei Sequentia (*Dante and the troubadours*, Harmonia Mundi, 1995) *etc.*

⁹⁷ Modale è la proposta interamente per strumenti di Sylvain Gergeron in *Montsegur* (Dorian, 1996) e così quella cantata dal gruppo italiano Charivari. Ma ternaria è la soluzione dei Lilium Aeris, e oscillante quella di Alla Francesca, entrambe incise nel 2014.

TAVOLA I

PASSO BINARIO

[illegible]

PASSO TERNARIO

TAVOLA II

1. RESTORI 1896
 Lo ferm vo-ler qel cor min - tra Non pot ges becs e-scon-scendre ni un-gla

2. BECK (in LAVAUD 1910) [$\text{♩} = 60$]
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra No.m pot jes becs es-cois-sen-dre ni on-gla

3. RUMMEL 1913
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra Nom pot jes becs es-coissen-dre ni on-gla

4. SESINI 1941
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'in-tra No.m pot ges becx e-sconscendre ni un-gla

5. GENNRICH 1949, 1951, 1959, 1965
 Lo ferm vo-ler qu'el cor m'intra No.m pot ges becx es-coy-sen-dre ni on - gla

6. MAILLARD 1967
 Lo ferm voler qu'el cor m'in-tra No.m pot ges becr es-con-cen-dre ni un - gla

7. FERNANDEZ 1979
 Lo ferm voler qu'el cor m'intra No'm pot ges becs es-cois-sen-dre ni on-gla

De lau-sen-gier qe perd per mal dir sar-ma E car nol aus batre_ab ram no ab ver-ia

De lausen-gier qu pert per mal dir sarma E car non l'aus batr'ab ram ni ab veria

De lausengier qui pert per mal dir s'arma E car nol'aus batr'abram ni ab verga

De lausen-gier qi perd per mal dir sar-ma E car no l'aus batre_ab ramni ab uer-ia

De lauzen-gier qui pert per mal dir sar-ma E car nol'aus batr'ab ram ni ab ve - ria

De lausen-gier qui perd per mal dir sar-ma E car nol'aus batre abramni ab ver - ia

De lau-sengier qui perd per mal dir sar-ma E car non aus batre abramni amb ver-ga

Si-vals a frau lai on non a-vra un-cle lan-zi-rai ioi en ver-zer o dinz chambra

Si-vals a frau lai on non a-vra on-cle Jau-zi-rai joi en vergier o dinz cam-bra *rallent.*

Si-vals a frau lai ou non aurai oncle Jau-zi-rai joi en vergier o-dinz cam-bra

Siuals a frau lai on non au-ra un-cle Iau-zi-rai ioi en uerzer o dinz chambra

Sivals a frau lai on non aurai on-cle Jau-zirai joi en uergier o dinscam-bra

Si-vals a frau lai on non aura un-cle Jau-zi-rai joi en vei-zer odinz cham-bra

Si-vals a frau lai ont non aurai on-cle Jau-si-rai joi en vergier o dins cam-bra

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avalle 1963 = D'Arco Silvio Avalle, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1963; rist. in Maria Sofia Lannutti (a c. di), *D'Arco Silvio Avalle: Le forme del canto*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.
- Avalle 1966 = D'Arco Silvio Avalle, *La sequenza di Sant'Eulalia*, in Luciana Borg (a c. di), *Alle origini della letteratura francese. I giuramenti di Strasburgo e la sequenza di Sant'Eulalia*, Torino, Giappichelli 1966, pp. 147-206; rist. in Maria Sofia Lannutti (a c. di), *D'Arco Silvio Avalle: Le forme del canto*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 425-459.
- Bampa 2014 = Alessandro Bampa, *Guilhem de Saint Gregori, «Ben grans avolesa*

- intra*» (BdT 233.2); Bartolomeo Zorzi, «En tal dezir mos cors intra» (BdT 74.4), «Lecturae tropatorum» 7 (2014): 1-47.
- Bec 1970 = Pierre Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane*, Avignon, Aubanel, 1970.
- Beck 1908 = Johann Baptist Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strassburg, Karl J. Trubner, 1908; *Le melodie dei trovadori*, trad. di Gaetano Cesari, Milano, Hoepli, 1939.
- Beck 1927 = Jean Beck, *Le chansonnier Cangé*, 2 voll., Paris · Philadelphia, Champion · University of Pennsylvania Press, 1927.
- Bédouret 2018 = Sandrine Bédouret-Larraburu, *N-ines encore! De la sextine d'Arnaut Daniel aux n-ines oulipiennes*, in Elodie Burle-Errecade, Michèle Gally, Francesca Manzari (éd. par), *Modernités des troubadours*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018: 139-48.
- Beltrami 1991 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, 2011⁵.
- Bergeron 1998 = Katherine Bergeron, *Decadent enchantments. The revival of Gregorian chant at Solesmes*, Berkeley, University of California press, 1998.
- Billy 2016 = Dominique Billy, *De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'endecasillabo italien*, «Revue des langues romanes» 120/1 (2016): 89-111.
- Bukofzer 1948 = Manfred F. Bukofzer, [recensione a] Ugo Sesini, *Le Melodie Troubadoriche*, «Speculum» 23/3 (1948): 506-7.
- Burger 1957 = Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève · Paris, Droz · Minard, 1957.
- Canettieri 2023 = Paolo Canettieri, *La "sestina" di Arnaut Daniel: permutazione e rime*, in Luca Barbieri, Marion Uhlig (a c. di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2023: 31-70.
- Cardine 1968 = Eugene Cardine, *Semiologia gregoriana*, Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 1968, 1979².
- Cavaliere 1938 = Alfredo Cavaliere (a c. di), *Cento liriche provenzali: testi, versioni, note, glossario*, Bologna, Zanichelli, 1938.
- Cooper-Meyer 1960 = Grosvenor W. Cooper, Leonard B. Meyer, *The rhythmic structure of music*, Chicago, The University of Chicago Press · Toronto, The University of Toronto Press, 1960, rist. 2008.
- Corbin 1955 = Solange Corbin, *Comment on chantait les classiques latins au Moyen Age*, in *Melanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, 2 voll., Paris, R. Masse, 1955, I: 107-13.
- Crescini 1908 = Vincenzo Crescini, *Un concerto trobadorico*, «Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti» 67 (1907-1908): 861-78.

- D'Agostino 2009 = Alfonso D'Agostino, *Il pensiero dominante: La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, cuem, 2009.
- D'Angeli 1907 = Andrea D'Angeli, *I canti dei trovatori provenzali*, «La cronaca musicale» 11 (1907): 201-3 + appendice.
- Daolmi 2019 = Davide Daolmi, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, «Il saggiautore musicale» 26/2 (2019): 159-89.
- Daolmi 2020 = Davide Daolmi, *Il ruolo del ritmo nella monodia medievale. Il caso di «Fortz canza es»*, «Textus et musica» 2 (2020), online.
- Daolmi 2022 = Davide Daolmi, *L'imbarazzo della monodia medievale. Il caso editoriale delle laudi*, «Studi musicali» 13/1 (2022): 7-42.
- Daolmi 2024 = Davide Daolmi, *Carmina Burana, una doppia rivoluzione*, Roma, Carocci, 2024.
- Di Girolamo 1976 = Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976.
- Doni 1553 = Anton Francesco Doni, *I marmi*, 4 voll., Venezia, Francesco Marcolini, 1552-1553.
- D'Ovidio 1898 = Francesco D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani, a proposito d'alcune più o men recenti indagini*, «Giornale storico della letteratura italiana» 32 (1898): 1-89.
- Dragonetti 1960 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960.
- Duffel 1999 = Martin J. Duffell, *Accentual Regularity in the Sainte Eulalie*, «Studi testuali» 1 (1999): 81-107.
- Ellis 2013 = Katherine Ellis, *The politics of plainchant in fin-the-siècle France*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2013.
- Fernández 1979 = Ismael Fernández de La Cuesta, Robert Lafont (ed. por), *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, Institut d'etudis occitans, 1979.
- Fitch 2003 = Fabrice Fitch, *Reflections on the Reflexe Label*, «Early Music» 31/1 (2003): 117-23.
- Gennrich 1949 = Friedrich Gennrich, *Arnaut Daniel*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, 17 voll., Kassel, Bärenreiter, 1949-1986, *Personenteil*, i: 656.
- Gennrich 1951 = Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln, Arno Volk, 1951, 1960².
- Gennrich 1965 = Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 voll., Darmstadt, Gennrich, 1958-1965.
- Gozzi 2020 = Marco Gozzi, *Le 'Melopoiae sive harmoniae tetracenticae' di Petrus Tritonius Athesinus: Una raccolta di musica umanistica e di inni liturgici*, in Lucia Longo Endres (a c. di), *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, Bologna, Pàtron, 2020: 73-93.

- Gozzi 2023 = Marco Gozzi, *Illustre e comune nel canto religioso medievale*, in Serenella Baggio, Pietro Taravacci (a c. di), *Lingua illustre, lingua comune*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023: 83-104.
- Haines 2001 = John Haines, *The footnote quarrels of the modal theory: A remarkable episode in the reception of medieval music*, «Early music history» 20 (2001): 87-120.
- Haines 2004 = John Haines, *Eight centuries of troubadours and trouvères: the changing identity of Medieval music*, Cambridge, University Press, 2004.
- Handschin 1948 = Jacques Handschin, [recensione a] Ugo Sesini, *Le Melodie Troubadoriche*, «Acta Musicologica» 20 (1948): 62-71.
- Hughes 1974 = Allen Hughes, *Early Music Quartet Heard at Hunter*, «The New York Times» 25 ottobre 1974: 27.
- Jaschinski 2004 = Eckhard Jaschinski, *Kleine Geschichte der Kirchen-musik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2004; trad. *Breve storia della musica sacra*, Brescia, Queriniana, 2006.
- Kropfnger 1990 = Klaus Kropfnger, *Dante, die Kunst der Troubadours und Arnaut Daniels Sestine «Lo ferm voler»*, in J. Kuckertz (hrsg. von), *Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber, Laaber-verlag, 1990: 25-53.
- Larghi 2020 = Gerardo Larghi, *Guilhem de Saint Gregori e un'area della mappa letterario-mecenatesca provenzale finora trascurata*, «Lecturae tropatorum» 13 (2020): 207-58.
- Lavaud 1910 = René Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel: réédition critique d'après Canello, avec traduction française et notes*, «Annales du midi» 22 (1910): 17-55, 162-79, 300-39, 446-66; rist. Toulouse, Librairie de l'Université, 1910.
- Lerdahl-Jackendoff 1983 = Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, ma, The mit press, 1983, ²1996.
- Le Vot 1979 = Gérard Le Vot, Pierre Lusson, Jacques Roubaud, *La sextine d'Arnaut Daniel: Essai de lecture rythmique*, «Cahiers de Poétique Comparée: Mezura» 3 (1979): 3-92; rist. in D. Buschinger, A. Crépin (éd. par), *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1980: 123-57.
- Le Vot 1982 = Gérard Le Vot, *Notation, mesure et rythme dans la "canso" troubadouresque*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 25/99-100 (1982): 205-17.
- Lincei 2013 = *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, atti del convegno (Roma, 8.III.2012) dell'Accademia dei Lincei, Roma, Scienze e lettere, 2013.
- Lommatsch 1917 = Erhard Lommatsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1917.
- Lommatsch-Gennrich 1959 = Erhard Lommatsch, Friedrich Gennrich (hrsg. Von), *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours*, 2 voll., Berlin, Akademie-Verlag, 1957-1959.
- Lyons 2007 = Stuart Lyons, *Horace's Odes and the mystery of do-re-mi*, Oxford, Aris & Phillips, 2007.

- Maillard 1967 = Jean Maillard, *Anthologie de chants de troubadours*, Nice, Delrieu, 1967.
- Menichetti 1994 = Aldo Menichetti, *Quelques considerations sur la structure et l'origine de l'endecasillabo*, in Jacqueline Cerquiglini, Olivier Collet (éd. par), *Mélanges de philologie et de littérature offerts à Michel Burger*, Genève, Droz, 1994: 215-30.
- Milonia 2016 = Stefano Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016.
- Norberg 1985 = Dag Norberg, *L'accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1985.
- Oroz 1980 = Francisco J. Oroz Arizcuren (ed. por), *Romania cantat: Lieder in alten und neuen Chorsätzen: Gerhard Rohlf's zum 85. Geburtstag gewidmet*, 2 voll., Tübingen, Gunter Narr, 1980 (all'interno: Alfredo Cavaliere, *Arnaut Daniel und seine sestina*, II: 353-61).
- Paterson 2022 = Adrian Paterson, "Per metamorfosi": *Ezra Pound and Early Music*, in Walter Bernhart, Werner Wolf (ed. by), "Make It Old": *Retro Forms and Styles in Literature and Music*, Leiden, Brill, 2022: 60-89.
- Pensom 1985 = Roger Pensom, *On the Prosody of the Decasyllabic Lyrics of the Roi de Navarre*, «French Studies» 39 (1985): 257-75.
- Phan-Räkel 1999 = Chantal Phan, Hans-Herbert S. Räkel, *Arnaut Daniel*, in Ludwig Finscher (hrsg. von), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe*, 27 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, I: 961-4.
- Preda 2019 = Roxana Preda (ed. by), *The Edinburgh companion to Ezra Pound and the arts*, Edinburgh, University Press, 2019.
- Rainsford 2011 = Thomas Michael Rainsford, *The Emergence of Group Stress in Medieval French*, PhD, University of Cambridge, 2011.
- Restori 1896 = Antonio Restori, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, «Rivista musicale italiana» 2 (1895): 1-22; 3 (1896): 231-60, 407-51.
- Restori 1903 = Antonio Restori, [recensione a] Emil Bohn, *Zwei Troubadourlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gerstet* («Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 110/1-2 [1903], «Rivista musicale italiana» 10 (1903): 398-402.
- Roncaglia 1970 = Aurelio Roncaglia, *Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema La poesia epica e la sua formazione*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1970: 277-93.
- Rosenberg 1981 = Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler (ed. By), *Chanter m'estuet. Songs of the trouvères*, Bloomington, Indiana University, 1981; rist. Con Marie-Genevieve Grossel, Paris, Librairie generale francaise, 1995.
- Rosenberg 1998 = Samuel N. Rosenberg, Margaret Switten, Gerard Le Vot (ed. by), *Songs of the troubadours and trouveres: an anthology of poems and melodies*, New York and London, Garland, 1998.

- Rossell 2005 = Antoni Rossell, *Ugo Sesini (1899-1945)*, in Jaume Aurell (ed. by), *Rewriting the Middle Ages in the twentieth century*, Turnhout, Brepols, 2005, I: 243-53.
- Rossell 2012 = Antoni Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. «Lo ferm voler qu'el cor m'intra» (BdT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, «Cognitive Philology» 5 (2012): 1-22.
- Sedgwick 1924 = Walter B. Sedgwick, *The Origin of Rhyme*, «Revue benedictine» 36 (1924): 330-46.
- Sesini 1938/a = Ugo Sesini, *Il verso neolatino nella ritmica musicale*, «Convivium» 10 (1938): 481-502.
- Sesini 1938/b = Ugo Sesini, [recensione a] Beck, *Le melodie dei trovatori*, trad. di G. Cesari, «Studi medievali» 1 (1938): 210-23.
- Sesini 1939 = Ugo Sesini, *L'endecasillabo: Struttura e peculiarità*, «Convivium» 11 (1939): 545-70.
- Sesini 1941 = Ugo Sesini, *Le melodie trabadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana* (R. 71 sup.), «Studi medievali» 12 (1939): 1-101; 13 (1940): 1-107; 14 (1941): 31-105; rist. Torino, Chiantore, 1942.
- Sesini 1942 = Ugo Sesini, *La romana cantilena: Corso completo, storico, didattico, critico di canto gregoriano*, Roma, Cremonese, 1942.
- Sesini–Mori 1948 = 24 canzoni trobadoriche estratte dal Canzoniere provenzale, interpretate ritmicamente ... da Ugo Sesini, trascrizione per voce e pianoforte ... di Rachele Maragliano Mori, Bologna, Bongiovanni, 1948.
- Switten 1991 = Margaret L. Switten, *De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université, 1991: 549-65.
- Timbrell 2019/a = Charles Timbrell, *Ezra Pound and Old Music*, in Preda 2019: 78-86.
- Timbrell 2019/b = Charles Timbrell, *Ezra Pound and Walter Rummel*, in Preda 2019: 177-82.
- Toja 1960 = Gianluigi Toja, *Lirica cortese d'oïl: sec. XII-XIII*, Bologna, R. Patron, 1966, 1976².
- Vaccarini 2022 = Marina Vaccarini, *Angelo Paccagnini e la riscoperta della musica antica*, in Maria Maddalena Novati (ed.), *Angelo Paccagnini: l'utopista indipendente*, Milano, NoMus, 2022: 80-8.
- Van der Werf 1984 = Hendrik van der Werf, *The extant troubadour melodies ... texts ed. Gerald A. Bond*, Rochester, [in proprio], 1984.
- Wälli 2002 = Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften*, Kassel, Bärenreiter, 2002.
- Wilhelm 1981 = James J. Wilhelm, *The poetry of Arnaut Daniel* (ed. musicale a c. di Hendrik Van der Werf), New York · London, Garland, 1981.

Ziolkowski 2006 = Jan M. Ziolkowski, *Il libro e la nota: Il ruolo della musica nei manoscritti medievali (secc. IX-XII) dell'«Orazio lirico»*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a c. di), *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca: in ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
 Ziolkowski 2007 = Jan M. Ziolkowski, *Nota bene: readings classics and writing melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2007.

RIASSUNTO: Nel ripercorrere la storia delle edizioni musicali di *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel (PC 29.14), il contributo, con specifico riferimento al *décasyllabe*, propone un'essenziale teoria del ritmo, riconsidera le ipotesi sull'origine del verso e offre un modello di ricostruzione ritmica.

PAROLE CHIAVE: Arnaut Daniel, sestina, *décasyllabe*, ritmo musicale, prosodia.

ABSTRACT: The contribution traces the history of the musical editions of *Lo ferm voler* by Arnaut Daniel (PC 29.14) and, with specific reference to the *décasyllabe*, proposes an essential theory of rhythm, reconsiders the hypothesis on the origin of the verse and offers a model of rhythmic reconstruction.

KEYWORDS: Arnaut Daniel, sestet, *décasyllabe*, musical rhythm, prosody.

DAL COMENTUM AL COMMENTO.
IL VOLGARIZZAMENTO DELLE CHIOSE
PETRINE ALL'INFERNO TRÀDITO
DAL MS. ASHBURNHAM APP. DANTESCA 2*

Nell'ambito dell'antica esegesi della *Commedia* l'opera di Pietro Alighieri riveste un ruolo di assoluto rilievo. Scritta in lingua latina e pensata per un pubblico colto, essa ci è pervenuta in tre redazioni (= P1, P2, P3), delle quali solo la prima è ritenuta certamente petrina.¹ Oltre al volgarizzamento selettivo che ne fece Andrea Lancia nel proprio commento alla *Commedia* e ad alcune chiose volgari anonime tràdite dal manoscritto Riccardiano 1076 dell'inizio del XV sec.,² di tale commento possediamo un volgarizzamento integrale relato dal codice Ashburnham Appendice Dantesca 2 (da qui in poi Ash₂) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Si tratta di un manoscritto membranaceo ormai vicino alla fine del XIV sec., di area toscana e da cui affiorano tratti argentei in un contesto linguistico saldamente fiorentino. L'impaginazione è su due colonne, con il testo della *Commedia* trascritto in *littera textualis* semplificata su quella interna e il commento in scrittura bastarda cancelleresca su quella esterna.³

* In questo articolo vengono compendiate i principali risultati emersi dalla mia tesi di laurea magistrale, discussa il 22 aprile 2022 presso l'Università di Torino e condotta sotto la supervisione del prof. Attilio Cicchella in qualità di primo relatore e con la correlazione del prof. Donato Pirovano. Ringrazio sentitamente entrambi per l'aiuto e i consigli preziosi.

¹ In merito alla presunta autenticità delle due redazioni seriori, nuove e importanti acquisizioni si trovano nel cap. 4 di Pietro Alighieri, *Comentum* (Alvino) 2021.

² L'edizione critica delle *Chiose alla «Commedia»* di Andrea Lancia è stata pubblicata da Azzetta (2012) nell'ambito dell'*Edizione Nazionale dei Commenti danteschi*. In merito al rapporto delle chiose lanee con il *Comentum* cf. in particolare le pp. 40-4 dell'introduzione. Per la descrizione del codice Riccardiano 1076 e la relativa bibliografia cf. CCD 2011: 783.

³ Una più dettagliata presentazione del codice si trova in CCD 2011: 564-5.

Nell'introduzione al testo della propria *editio princeps*, Massimo Seriacopi riconosce che tale volgarizzamento «non si pone come semplice traslitterazione del dettato latino della prima redazione del *Comentum*», ma non per questo si occupa di ricostruirne i rapporti con la fonte, commettendo talora alcuni errori di trascrizione che sembrerebbero anzi tradire una mancata consultazione del precedente latino.⁴ Con questo articolo ci si propone di colmare tale lacuna, provando a individuare, in modo maggiormente circostanziato, in quale rivolo della tradizione latina si collochi la fonte di Ash₂, per poi procedere a un raffronto contenutistico tra il volgarizzamento e il testo latino. Poiché non disponiamo ancora di una moderna edizione della prima redazione del *Comentum*, ci si deve servire dell'infido testo approntato da Nannucci, prendendo come testimone di base il poco affidabile Riccardiano 1075.⁵ I primi risultati dei lavori di allestimento della futura edizione critica, pubblicati da Mauro Zanchetta, permettono, tuttavia, di avere un'idea dello stato della tradizione, almeno per quanto riguarda i diciassette testimoni «che ci trasmettono il testo nella sua forma più integra e presumibilmente vicina alla lezione genuina»,⁶ sui quali egli fonda le proprie conclusioni:

A = Milano, Bibl. Ambrosiana, C 310 inf. [metà del sec. XV; area ignota; copista ignoto; *Inferno*];

B = Bologna, Bibl. Universitaria, 1638 [seconda metà del sec. XIV; veneto; copista ignoto; lacuna a *Purg.* XXI-XXX per la caduta di un fascicolo];

⁴ Pietro Alighieri, *Commento* (Seriacopi): I, 11. I diversi contributi pubblicati da Seriacopi su rivista e dedicati a questo volgarizzamento non sanano tali mancanze, limitandosi in ultimo a indagare il testo sotto il profilo contenutistico (cf. 2007a; 2007b; 2008; 2009). In 2008: 80 egli scrive che tale volgarizzamento è «basato sulla redazione latina registrata dal codice Riccardiano 1075», ma senza dimostrare in alcun modo tale affermazione e forse volendo intendere più genericamente che si tratti di un volgarizzamento della prima redazione del *Comentum* petrino, il cui testo è stato criticamente ricostruito da Nannucci scegliendo come ms. di base il Riccardiano 1075.

⁵ Cf. Petri Allegherii, *Commentarium* (Nannucci).

⁶ Zanchetta 2014: 81. Dallo stesso articolo alle pp. 82-3 traggio l'elenco di seguito riportato.

F = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Panciatichiano 4 [prima metà del sec. XV; settentrionale; copista ignoto];

L = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plutei 40 38 [sec. XV *in.*; fiorentino; copista ignoto; privo di *Pd* XVII-XVIII];

L₁ = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plutei 90 sup. 118 [sec. XIV *ex.*; toscano occidentale; copista ignoto; *Inferno*, privo della prima parte del proemio per guasto meccanico];

Lo = London, British Library, Additional 9833 [sec. XV *in.*; area ignota; copista ignoto];

N = Napoli, Bibl. Oratoriana dei Gerolamini, CF 2 1 [sec. XIV *ex.*; area ignota; copista ignoto];

Ny = New York, Pierpont Morgan Library, M 529 [prima metà del XV sec.; area emiliana; copista ignoto; privo dell'inizio del proemio all'*Inf.* per guasto meccanico e di *Inf.*, I-IV];

P = Padova, Bibl. del Seminario Vescovile, CLXIV [sec. XIV *ex.*; settentrionale; copista ignoto; *Inf.* e *Purg.*, proemio-XXXII (mutilo)];

Pa = Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 541 [sec. XV *in.*; settentrionale; copista ignoto; privo dei proemi alle tre cantiche e di *Purg.*, XXIV-XXXIII];

Pa₁ = Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 1015 [sec. XVI *in.*; area ignota; copista ignoto; privo del proemio all'*Inferno*];

R = Firenze, Bibl. Riccardiana, Ricc. 1075 [sec. XV *in.*; toscano?; copista ignoto];

T = Milano, Biblioteca Trivulziana, Nuovi Acquisti 6 [a. 1475; area ignota; copista ignoto];

Vb = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 4007 [primo quarto del sec. XV; veneto; area ignota; copista ignoto];

Vb¹ = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 4098 [prima metà del sec. XV; settentrionale; copista ignoto];

Vc = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Capponi 176 [a. 1453; scritto da «Iacobus domini Petri de Civitate Ducali» (provincia di Rieti)];

VI = Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 4782 [a. 1462; scritto da Mariotto Faiano viterbese].

Poiché, come si vede, «a causa di accidenti di tradizione o di scelte redazionali effettuate probabilmente ai piani medio-bassi dello stemma, il commento alla prima cantica è l'unico a essere conservato da tutti i testimoni elencati»⁷ e quindi il solo che consenta di valutare con una certa precisione i rapporti genealogici tra questi manoscritti, i *loci critici* vengono selezionati da Zanchetta esclusivamente dall'*Inferno*, pur sottolineando che nessun elemento fa pensare a una pubblicazione e diffusione dell'opera in più parti distinte. Anche in ragione di tale scelta, si è deciso di circoscrivere il presente studio al Proemio e al commento dell'*Inferno*. Prima però di concentrare l'attenzione sul codice ashburnamiano, occorrerà riassumere i passaggi che hanno portato alla costituzione dello stemma di P1 proposto da Zanchetta.

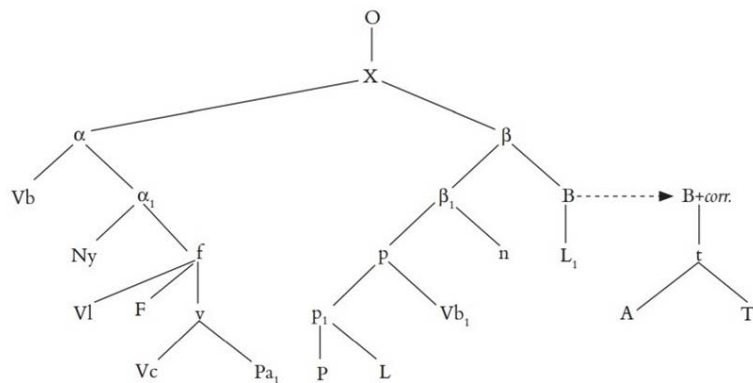
Da un confronto tra i codici selezionati emerge, innanzitutto, una netta bipartizione nei due subarchetipi α e β . Il primo di questi comprende i mss. Vb, Ny, Vl, F, Vc e Pa₁ ed è ulteriormente suddivisibile in due rami, l'uno comprendente il solo Vb, l'altro i restanti cinque (Ny, Vl, F, Vc e Pa₁) tutti dipendenti da un comune antografo α_1 , la cui esistenza è comprovata da diversi errori significativi. All'interno di α_1 il ms. Ny si contrappone a Vl, F, Vc e Pa₁, raggruppati sotto il perduto capostipite f. Entro f, numerose lezioni caratteristiche accomunano Vc e Pa₁, derivati da un comune antografo v ma in modo indipendente tra loro, data la presenza di alcune lacune singolari di Vc. Al capostipite β vanno, invece, ricondotti i mss. P, L, Vb₁, N, R, Pa, Lo, B, L₁, A e T, anch'essi suddivisi in due sottofamiglie, β_1 e β_2 . Dal primo, ulteriormente bipartito nei sottogruppi p e n, dipendono i mss. P, L, Vb₁, N, R, Pa e Lo. Il ramo p raggruppa i primi tre codici, tra i quali P e L mostrano una stretta parentela, insieme ad alcune lezioni singolari, il che permette di farli dipendere dal comune antografo p₁ contrapposto al solo Vb. I restanti quattro manoscritti afferiscono, invece, a n, sottogruppo caratterizzato da un forte movimento variantistico, che rende a tratti difficile chiarire i rapporti genealogici tra i suoi apografi. L'unica parentela certa sembra essere quella tra N e R che, data la presenza di un gran numero di errori congiuntivi, unitamente ad

⁷ *Ib.*: 83.

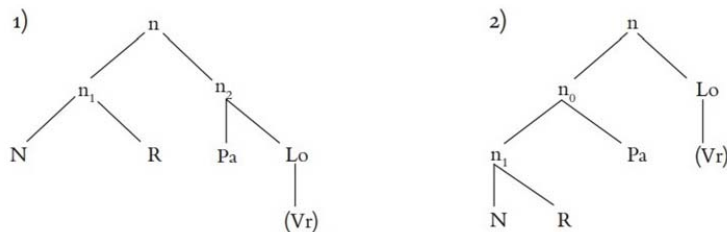
alcuni errori e lacune loro proprie, andranno considerati come discendenti da un capostipite n_1 in modo indipendente l'uno dall'altro. Più complesso risulta stabilire i rapporti reciproci di Pa e Lo e la loro posizione in relazione a n_1 . Un nutrito numero di lacune proprie di Pa_1 dimostra, infatti, che esso non può essere antigrafo né di n_1 né di Lo, e lo stesso vale anche per quest'ultimo, che si caratterizza per «una netta tendenza alla trascuratezza, che porta con sé errori in quantità, [cui] si assomma una propensione all'intervento volontario sul testo con variazioni arbitrarie, oppure con dei concieri volti a ortopedizzare i precedenti guasti della tradizione».⁸ È il caso di una serie di *loci* in cui Lo si sottrae alla lezione erronea trädita da β o β_1 , recuperando, plausibilmente per contaminazione, quella di α . Constatata la presenza di errori che accomunano sia n_1 con Pa, sia quest'ultimo con Lo e quindi l'impossibilità di ricostruire con certezza i rapporti genealogici tra essi, è proprio la natura contaminata di Lo a far propendere Zanchetta, seppur con le dovute cautele, per una divisione di n in due rami che vedano contrapporsi da un lato la coppia N-R, dall'altro quella Pa-Lo. Molti degli errori che apparentemente accomunano i soli n_1 e Pa potrebbero essere, infatti, stati corretti da Lo tramite il ricorso a un apografo di α . Non vi è, invece, dubbio che il codice DCLV della Biblioteca Capitolare di Verona (= Vr), esemplato dal Dionisi nel 1785, su un ms. della biblioteca di Santa Giustina di Padova, sia un *descriptus* di Lo, codice con il quale esso condivide tutte le lezioni singolari, aggiungendovi alcuni errori suoi propri. Passando al collaterale β_2 , che comprende i codici B, L_1 , A e T, è possibile dimostrare la dipendenza degli ultimi due – indipendenti l'uno dall'altro, come prova la presenza di lezioni singolari – da un comune antigrafo t. La presenza di diverse lacune all'interno di L_1 esclude che esso possa essere l'antigrafo di t oppure di B, mentre non sembra possibile isolare, all'interno del commento all'*Inferno*, delle lezioni separative di quest'ultimo codice nei confronti degli altri, sicché va considerata l'ipotesi che esso sia l'antigrafo di tutto il sottogruppo β_2 e che, pertanto, t e L_1 ne siano dei descripti. Se così fosse essi sarebbero stati in ogni caso copiati da B in due periodi differenti, dal momento che il testo trädito da questo codice presenta alcuni interventi di una seconda mano,

⁸ *Ibi*: 109.

le cui correzioni vengono applicate in modo sistematico da *t* ma quasi mai da L_1 . In ultimo, data la possibilità di individuare errori comuni a tutta la tradizione, va escluso che essa faccia capo direttamente all'originale, ma andrà postulata la presenza di un archetipo *X*. Ne risulta, pertanto, il seguente stemma:



Per quanto riguarda i rapporti interni a *n*, due sono le rappresentazioni possibili, tra le quali la prima è quella ritenuta da Zanchetta preferibile:



Almeno per quanto riguarda l'*Inferno*, il subarchetipo α sembra essere tra i due quello che tramanda un testo senza dubbio migliore, essendo β gravato da un gran numero di errori. Al suo interno, si distingue per correttezza *Vb*, la cui lezione è «probabilmente assai vicina a quella del subarchetipo [...]», sia per il suo numero limitato d'errori sia per la scarsa attitudine a intervenire volontariamente sul testo». ⁹ Al contrario, α_1 , pur

⁹ *Ib.*: 88.

trascritto da un copista tutto sommato quiescente, conserva un numero molto maggiore di mende. Entro β , invece, è β_2 (e quindi il suo capostipite B) a godere di un maggior grado di affidabilità rispetto al collaterale β_1 . Tra i sottogruppi di quest'ultimo il migliore risulta essere p e in particolare p_1 , all'interno del quale spicca per correttezza P. Il ramo n, come si è visto, è, invece, caratterizzato da una tradizione fortemente attiva, che rende difficile stabilirne i rapporti interni. Proprio a tale sottogruppo afferisce il codice Riccardiano 1075 selezionato da Nannucci, che pertanto non potrà rappresentare il testimone di base della futura edizione. Questo ruolo andrà, invece, ragionevolmente assegnato a manoscritti che occupino i piani alti dello stemma e, in particolare, all'assai corretto Vb, emendato delle sue lezioni singolari.

Passando ora al nostro codice, a partire dalla collazione con i principali *loci critici* già resi noti da Zanchetta, integrati con altri ricavati dalla tesi di dottorato di Francesc Josep Gómez Martín,¹⁰ appare innanzitutto possibile affermare che il volgarizzamento trādito da Ash₂ attinga dal subarchetipo β , con il quale condivide i seguenti errori

¹⁰ Cf. Zanchetta 2014 e Gómez Martín 2013 (in particolare il cap. *La tradició textual del «Comentum» de Pietro Alighieri*, pp. 607-77). La fonte viene esplicitata nelle tabelle facendo riferimento all'iniziale del cognome dell'autore (Zanchetta = Z; Gómez Martín = G), mentre tra parentesi vengono specificate le pagine corrispondenti dell'edizione Nannucci. Va tuttavia sottolineato che i dati desunti dalla tesi di Gómez Martín troveranno conferma – a meno di future rettifiche – anche nell'edizione di Zanchetta, come da lui gentilmente confermatomi in anteprima. Il testo di Ash₂ è tratto dall'edizione critica contenuta in Lorenzin 2022, ricontrollata e corretta dove necessario. A essa si riferiscono i paragrafi indicati, mentre tra parentesi vengono riportate le corrispondenti pagine dell'edizione Seriacopi, per comodità del lettore. La trascrizione è moderatamente conservativa e si rifà, con i dovuti adattamenti, al sistema elaborato da Castellani 1952: I, 12-7 e 1982: I, XVI-XIX.

1) Z: If IV, 27 (Nannucci, p. 79)		
α	β	Ash ₂ , § 12 (Seriacopi, p. 49)
Et ideo eius sequaces dicti sunt peripatetici, quasi “ <i>ambulatores</i> ”	<i>adulatores</i>	[...] e però e suoi seguaci sono chiamati peripatetici, cioè <i>adulatore</i> [...]
2) Z: If XIII, 15 (Nannucci, p. 160)		
α	β	Ash ₂ , § 8 (Seriacopi, p. 91)
<i>idest occultationes rerum raptarum.</i>	<i>ioculat(i)o(n)es</i>	[Arpie] habent plumas, [Le arpie] ànno la piuma e l’alie, che significa la <i>poca stabilità</i> della rapina e leggerezza al rubare. ¹¹
3) Z: If XXXII, 6 (Nannucci, p. 266)		
α	β	Ash ₂ , § 8 (Seriacopi, p. 161)
Fingendo tales <i>in lacu</i> glaciato ita stare ut dicit textus.	<i>in luto</i>	Fingendo che questi tali traditori stanno <i>nel loto</i> ghiacciato.

Tav. 1

La dipendenza di Ash₂ dal ramo β sembra essere mediata dal subarchetipo β_1 , come dimostrano le chiose qui riportate:

¹¹ Il sostantivo *ioculationes* deriva dal verbo *ioculor*, *iocularis*, letteralmente ‘scherzare, dire motteggiando’, da cui l’italiano ‘giocolare’, ovvero ‘fare giochi di destrezza’, ma anche ‘fare esercizi di equilibrio’, accezione che può quindi giustificare la traduzione «poca stabilità» proposta dal volgarizzatore.

4) Z: <i>If</i> ^{XXIV} , 6 (Nannucci, p. 218)		
$\beta_2 + \alpha$	β_1	Ash ₂ , § 4 (Seriacopi, p. 131)
<i>Primos</i> [<i>Primo</i> α_1] quidem tales habituatos ad furandum fingit auctor ire nudatos, plenos serpentibus, et cinerem éffici et subito renasci.	<i>P(er) p(rim)os</i>	<i>Per li primi</i> , che ànno continuo proposito di furare, finge l'autore questi che vanno ignudi pieni di serpi e diventano cenere e subito rinascere
5) G: <i>If</i> ^{XI} (Nannucci, p.142)		
$\beta_2 + \alpha$	β_1	Ash ₂ , § 10 (Seriacopi, p. 81)
<i>Et</i> Grisostomus in Decretis ait: «Usurarius rem datam a Deo vendit, non comparatam ut mercator; <i>post fenus</i> rem suam répetit tolens alienam cum suis, mercator autem non répetit rem vendítam».	<i>Ut postea fenerator</i>	<i>Onde</i> dice santo Giovanni Crisostimo nel “Decreto”: «L'usuraio vende la cosa donata da Dio, non la comperata come il mercatante. <i>Poscia l'usuraio</i> , raddomandando la sua cosa, piglia anche l'altrui; ma il mercatante non raddomanda la cosa venduta». ¹²

Tav. 2

Nell'alveo di β_1 , il codice mostra poi una certa affinità con il sottogruppo n. Possiamo prendere in considerazione i seguenti casi:

¹² Il *fenus* è letteralmente il prestito, dopo il quale l'usuraio richiede indietro il suo denaro con gli interessi. β_1 , forse per esplicitare il soggetto di *repetit*, altrimenti sottinteso, sostituisce il termine con il derivato *fenerator*, sinonimo meno vulgato del di poco precedente *usurarius*. Ash₂ conserva l'errore.

6) Z: <i>If</i> ^x , 4 (Nannucci, p. 130)		
p + β ₂ + α	n	Ash ₂ , § 3 (Seriacopi, p. 74)
Fingendo hos hereticos, ut supra dixi, passionari in sepulcris ardentibus, in quibus, ut dixi, figurantur sue pútride et occulte <i>credulitates</i> .	<i>crudelitates</i>	[...] figurando questi heretici, come detto [<i>dette</i> ms.] è nell'altro capitolo, essere passionati in sepolcri di fuoco, ne' quali significa la <i>crudelità</i> e bruttura della loro malitia ¹³ [...]
7) Z: <i>If</i> ^{xxxI} , 13 (Nannucci, p. 262)		
p + β ₂ + α	n	Ash ₂ , § 12 (Seriacopi, p. 158)
Unde istos gigantes accipe pro motibus <i>ammodo</i> et affectibus humane superbie.	<i>a d(omi)nio</i>	E però questi giganti significano <i>el dominio</i> e lli affetti della superbia humana [...]
8) Z: <i>If</i> ^{xxxIV} , 4 (Nannucci, p. 279)		
p + β ₂ + α	n	Ash ₂ , § 5 (Seriacopi, p. 169)
Qui Lucifer hic allegorice pónitur pro generali malo et vitio, et principe démonum; unde dicitur <i>Belzabut</i> , quod sonat "princeps démonum".	om.	Il quale Lucifero, secondo allegoria, significa el male, el vitio generale, principe de' demoni.

Tav. 3

¹³ Con una metatesi, n sostituisce alla lezione *credulitates*, trädita dal resto del testimoniale, il termine, graficamente e foneticamente (ma non semanticamente) affine, *crudelitates*. Gli eretici del VI cerchio sono, infatti, imprigionati in sepolcri di fuoco non per la loro crudeltà, bensì per la loro credulità. Ash₂ sembra avvedersi di tale errore esegetico e tenta di sanarlo alterando la costruzione della frase: nel passaggio dal latino al volgare, infatti, le tombe infuocate non rappresentano più genericamente le crudeltà degli eretici, ma la crudeltà della loro malizia, da intendersi come il male che deriva dal dubbio e dalle false opinioni e che può, nei casi peggiori, portare all'eresia. Proprio con questa accezione il termine compare, ad esempio, in *Pd* IV, 64-66: «L'altra dubitazion che ti commove / ha men velen, però che sua malizia / non ti poria menar da me altrove».

All'interno di n, Ash₂ presenta una spiccata affinità con Lo, un codice dell'inizio del XV sec., il cui testo, come si è detto, «mostra di essere frutto di un'attività caratterizzante evidente»,¹⁴ da cui deriva, insieme ad alcuni interventi volontari, un nutrito numero di errori, diversi dei quali in comune con Ash₂:

9) G: If ^{IV} (Nannucci, p. 76)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 7 (Seriacopi, p. 47)
Inter quos primo comprehendit summos poetas, scilicet Homerum graecum cum <i>spata</i> , ad significandum quod de proeliis multis Graecorum dixit.	<i>spata in manu</i>	E prima nomina e famosi [<i>femosi</i> ms.] poeti, cioè Homero, <i>con la spada in mano</i> , però che nel suo libro trattò delle grandi battaglie di Greci
10) G: If ^{VII} (Nannucci, p. 102)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 7 (Seriacopi, p. 63)
Unde psalmista: verbo <i>Dei</i> coeli firmati sunt, et spiritu oris eius omnis virtus eorum.	<i>D(omi)ni</i>	de' quali [<i>scil.</i> i cieli] dice il Salmista: «Con la parola <i>del Signore</i> sono fermati e cieli e con lo spirito della bocca Sua ogni loro virtù»
11) G: If ^{XX} (Nannucci, p. 201)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 2 (Seriacopi, pp. 118-19)
Ad primam igitur fingit se invenire umbras <i>divinatorum</i> ita revolútas, ut dicit. Hoc enim figurat quod nos homine, qui ad praeterita et praesentia solum pòssumus et debemus habere vultum intellectus, si ipsum ad futura etiam habere vólumus, nos ultra formam et esse nostrum naturale extendere conamur [...]	<i>da(m)pnator(um)</i>	Quanto alla prima parte, finge l'autore trovare l'anime <i>de' dannati</i> rivolte col viso alle reni. E in questo vuole figurare che noi huomini, i quali dobbiamo considerare solamente le cose passate e presenti, quando vogliamo sapere le cose future come li indovinatori, vogliamo stendere el no-

¹⁴ Zanchetta 2014: 109.

		stro essere naturale oltre alla sua natura e forma ¹⁵ [...]
--	--	--

Tav. 4

È possibile, tuttavia, isolare nel testo di Lo anche alcuni errori singolari, come quelli della tavola seguente

12) G: If I (Nannucci, p. 19)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 1 (Seriacopi, p. 25)
Ibi secunda, in qua dicit se devenisse ad quemdam collem et ipsum ascendere <i>voluisse</i> [<i>voluiss(et)</i> B e i suoi descripti]	<i>non valuisse</i>	quivi è la seconda parte, nella quale pone come venne a uno colle e <i>volle</i> salire [...]
13) G: If III (Nannucci, p. 66)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 2 (Seriacopi, p. 39)
Nam sicut civitas secundum eum nihil aliud est quam hominum multitudo aliquo societatis vinculo colligata, ita merito status <i>vitiosorum</i> , idest Infernus, potest dici civitas.	<i>vitior(um)</i>	Imperò che come secondo santo Agostino la città non è altro che una moltitudine di huomini legata e congiunta con uno legame di compagnia, così degnamente lo stato <i>de' vitiosi</i> si puote chiamare una città.
14) G: If IV (Nannucci, p. 77)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 8 (Seriacopi, p. 48)
Et dicit quod dictum fluvium transiérunt ut terram solidam, idest quod <i>affectus</i> doctrinae iam in eis solidatus erat, et sic absque labore transibant.	<i>effectus</i>	E dice che passarono quello fiumicello come terra dura, significando che 'l suo <i>affetto</i> della filosofia era solido e abituato, e però li fu più agevole lo studio [...]

Tav. 5

¹⁵ Sono queste le prime righe di commento a *If* XX ed è fondamentale che Pietro

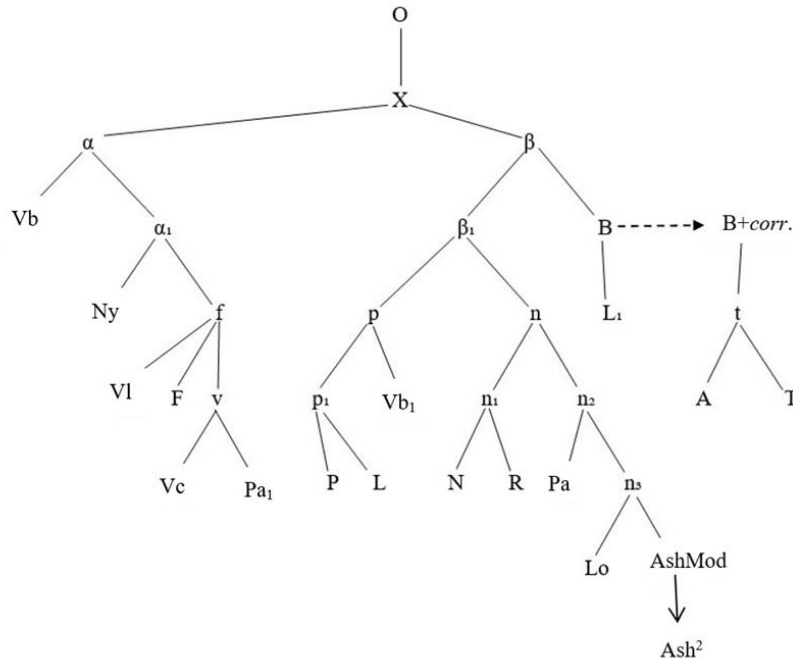
Ne consegue che Ash₂ non può avere avuto come modello Lo, in conformità anche alla datazione proposta. Allo stesso modo, nel testo di Ash₂ sembra possibile individuare alcuni errori singolari (**Tav. 6**). Bisognerà, pertanto, postulare l'esistenza di un antigrafo, che potremmo chiamare n₃, tra Lo e il modello (AshMod) di Ash₂.

15) G: <i>If</i> ^x xi (Nannucci, p. 139)		
α + altri di β	Lo	Ash ₂ , § 8 (Seriacopi, p. 80)
Subdendo quómodo violentia, quae una est de duabus speciébus ipsius malitiae, tripliciter committitur, et ideo tripartite <i>punitur</i> [<i>pu(n)iu(n)t(ur)</i> Vb)], ut dicitur in textu.	<i>ponit(ur)</i>	Dicendo come la violenza, ch'è una delle due spetie della malitia, si commette in tre modi, e però è tripartito <i>e · luogo</i> , come dice il testo.

Tav. 6

In estrema sintesi, possiamo quindi dire che Ash₂, almeno per quanto riguarda le chiose all'*Inferno*, rimonta al ramo β attraverso il subarchetipo β₁, all'interno del quale sembrerebbe collocarsi nel ramo n, attraverso il sottogruppo n₂. Ai piani bassi dello stemma, evidenti affinità di AshMod (e quindi di Ash₂) con Lo, unitamente ad alcuni errori singolari dei due codici, suggeriscono, infine, la loro dipendenza da un comune antigrafo (n₃). Lo stemma disegnato da Zanchetta potrebbe, pertanto, essere così integrato:

identifichi fin da subito i dannati della IV bolgia come degli indovini, se vuole che il lettore comprenda la successiva spiegazione del loro contrappasso. Ash₂, pur presentando anch'esso la lezione «de' dannati», pare avvedersi del difetto di chiarezza comportato dalla scelta di tale termine generico e specifica che tali persone agiscono «come li indovinatori».



Di P1 viene rispettata la ripartizione della materia, organizzata secondo le *divisiones* proposte all'inizio di ciascun canto, ma numerosi sono gli interventi volti a snellirne il contenuto, talvolta tramite tagli non giustificabili per omoteleuto e quindi presumibilmente volontari. A essere sistematicamente ridotti o eliminati sono soprattutto i lunghi elenchi di *auctoritates* che Pietro inserisce a sostegno delle proprie argomentazioni. Su di essi Ash₂ interviene in vario modo, ora eliminando, interamente o in parte, le allegazioni, ora convertendole in forma indiretta, ora sostituendole con il solo rimando al nome dell'*auctoritas*.¹⁶

¹⁶ Tutte le citazioni da P1 sono tratte da Petri Allegherii, *Commentarium* (Nannucci). Per le citazioni da P2 e P3 mi avvalgo, invece, rispettivamente di Pietro Alighieri, *Comentum* (Alvino) e Pietro Alighieri, *Comentum* (Chiamenti). Le pagine o i paragrafi di volta in volta indicati fanno riferimento a queste edizioni.

16) <i>If</i> III	
P1, pp. 69-70	Ash ₂ , § 11 (Seriacopi, p. 42)
Et hoc est Acheronte, primum flumen infernale, et quodammodo caput aliorum fluminum infernalium, hoc est concupiscentia, quae caput est aliorum vitiorum. <i>Apostolo dicente: «Concupiscentia nesciebam». Quod exponit Augustinus: «Hoc enim elegit Apostolus generale, unde omnia mala oriuntur». Et dicitur Acheronte, idest sine gaudio.</i>	E però pone che giunse alla riva del fiume infernale, che si chiama Acheronte, che è il primo fiume dello Inferno e capo delli altri fiumi infernali. E questo è la concupiscenza, che è capo delli altri vitii. E questo nome, ‘Acheronte’, vuole dire ‘sanza allegrezza’.
17) <i>If</i> II	
P1, p. 51	Ash ₂ , § 3 (Seriacopi, p. 35)
Et invocat Polymniam musam, quae interpretatur “plurima memoria”, quam <i>Virgilius similiter etiam in principio suae Aeneidos invocatur, dicens: «Musa, mihi causas memora quo numine laeso».</i>	E chiama in suo aiuto Polimia, musa ch’è interpretata ‘molta memoria’, come fa Virgilio nel principio del “Eneidos”.
18) <i>If</i> XXVIII	
P1, p. 244	Ash ₂ , § 4 (Seriacopi, p. 144)
Item de strage dicit quam Hannibal Carthaginensis de Romanis fecit ibi apud Cannas, contratam de qua <i>Titus Livius ait: «Apud Cannas Apuliae infelicissime pugnauerunt, et ibi pene omnes Romanae vires remanserunt».</i>	Anche dice della grande strage, la quale Anibale, capitano de’ Cartaginesi, fece de’ Romani a Canni in Puglia, della quale dice Tito Livio che in quella battaglia rimasono perdute quasi tutte le forze romane [...].

Tav. 7

Non mancano, però, casi opposti, in cui l’estensore di Ash₂ esplicita alcune allegazioni solo parzialmente riportate nel testo latino, talvolta inserendone di nuove, talaltra selezionando un passo diverso dello stesso autore:

19) <i>If</i> IV	
P1, p. 75 Unde psalmista: «Attollite portas, principes, vestras etc.»	Ash ₂ , § 6 (Seriacopi, p. 46) [...] del quale discendimento profetò Davit nel Salmo: «O principi, levate le porte vostre, o porte etternali, siate levate, cioè aperte, ed entrerà il re di gloria. Chi è questo re di gloria? El Signore forte e possente, el signore possente in battaglia».
20) <i>If</i> I	
P1, p. 36 Et hoc est quod Philosophia Boetium vocavit hominem, eo quod in ratione permansit, dicens in primo “de Consolatione”: «Quid est igitur, homo, quod te in moestitiam luctumque dejecit?». Inde literaliter loquendo fingit Virgilium dicere quomodo figulus pater ejus et Maja mater ejus fuerunt de Pietola, districtus Mantua [...]	Ash ₂ , § 19 (Seriacopi, p. 31) [...] onde dice Boetio: «Interviene che l’uohomo trasformato per li vitii non si possi extimare huomo»; e Davit profeta dice che l’uohomo quando era nel’honore non cognoscette e però fu fatto simigliante a giumenti ed è assomigliato a llo. E dice Virgilio come già fu huomo cioè virtuoso e di Mantova d’una villa che si chiama Piettola.
21) Proemio	
P1, p. 14 Et psalmista: « <i>Quoniam misericordia tua magna est, et eruisti animam meam de inferno inferiori</i> ». Et sic hoc modo loquitur auctor noster, in quantum loquitur de inferno essenziali.	Ash ₂ , § 2 (Seriacopi, p. 21) [...] e David profeta dice a Dio: « <i>E morti non lauderanno te né tutti quelli che discendono nello Inferno</i> »; ¹⁷ e questo è lo Inferno essenziale.

Tav. 8

Non sono queste, tuttavia, le uniche chiose in cui Ash₂ si discosta dal modello latino. All’interno del commento a quasi ciascun canto dell’*Inferno* è,

¹⁷ La citazione di Ps. 113, 25 viene sostituita in Ash₂ da Ps. 85, 13.

infatti, possibile isolare alcuni passi più o meno estesi che non trovano un precedente nella prima redazione petrina o da questa in parte differiscono. In base alla tipologia di intervento operato sul testo, possiamo in particolare distinguere i casi in cui Ash₂:

- offre una trattazione estesa di contenuti cui P1 allude soltanto. È il caso, ad esempio, di alcune digressioni di carattere mitologico o biblico

22) Ifv	
P1, p. 88 Qui in fine mortuus est occasione amoris, qui philocaptus de Polyxena etc. Quem Paris proditorie interfecit in templo, et Antilocum qui secum erat.	Ash ₂ , § 9 (Seriacopi, p. 54) Achille grande è detto per la sua magnanimità, il quale fu morto da Paris per amore di Polisena figliuola di Priamo, però che, morto Etorre da Achille, i Troiani feciono triegua co' Greci e, stando la triegua, Achille, andando per la città di Troia, vide la detta Pulisena vergine e innamorò tanto di lei che la domandò in moglie, promettendo di fare sì che l'exercito di Greci si partirebbe da Troia. Ma, perché li altri re greci non si vollono partire, esso Achille con la sua gente si partì dal campo. Ma Eccuba, moglie di Priamo e madre di Pulisena, volgiendo vendicare la morte d'Etorre suo figliuolo, mandò per Achille che venisse ad isposare Pulisena. Ed essendo nel tempio dove si disposava con Antiloco suo compagno, Paris e Deifobo, suo fratello, nascosi nel tempio, assalirono Achille e, combattendo, fu ucciso Achille e Antiloco e però dice Dante che al suo fine combatté per amore.
23) Ifxx	
P1, p. 208 Dares vero historicus dicit quod Calchas ad Apollinem missus fuit per Tro-	Ash ₂ , §§ 14-6 (Seriacopi, pp. 123-24) E Calcas, abbiendo già avuto la risposta dall'idolo ch'è Troiani dovevano essere

janos, et Achilles per Graecos; et ab eo praesciendo Graecos debere obtinere, noluit redire ad Trojanos, et venit ad Graecos, et hic nuntiavit et reduxit per augurium eos ad dictam terram Aulidis. Ad quod Ovidius: «Aulide te fama est, vento retinente, morari».	perditori, non volle tornare in Troia, ma andossene alla parte de' Greci e per suo consiglio li fece ritornare alla detta isola Aulide e di lui ebbono i Greci grande allegrezza, però che era famoso indovino. <i>E standosi a questa isola e non potendo avere vento prospero, mandarono a consigliare Appolline in che modo potessono avere prospero vento e diede risposta che non potrebbono avere vento prospero se prima Effigenia, bellissima vergine figliuola del re Agamenone, imperadore de' Greci, non fosse sacrificata a Diana, dia delle selve, però che, nella selva consecrata a Diana nella detta isola di Aulide, Agamenone aveva preso una cervia. Allora Ulixè andò per lei, dicendo alla madre che lla voleva menare al marito che 'l padre l'aveva dato, e, poi che fu giunta all'exercito, così adornata con vestimento maritale, il padre medesimo la sacrificò con le sue mani e poi ebbono il vento prospero. Di questo Calcas dice ancora Seneca nella tragedia che, presa Troia e morto re Priamo da Pirro e presa Eccuba sua moglie con cento nuore e non potendo e Greci avere vento prospero per partirsi da Troia, volgiendo tornare in Grecia, domandarono questo Calcante che sapesse dalli dii in che modo potessono avere vento prospero ed elli, faccendo sua incantatione, rispuose che convenia che Pirro, figliuolo d'Achille, sacrificasse con le sue mani Pulisena, vergine e bellissima figliuola del re Priamo, la quale era stata promessa per isposa ad Achille e poi, quando la doveva disporre nel tempio, fu ucciso a tradimento da Paris, fratello di Pulisena, in vendetta d'Ettore. E avuta questa risposta da Calcante, fu menata la vergine Pulisena e, in presenza della sua madre Eccuba e l'altre parenti e donne troiane e tutto l'exercito de' Greci, Pirro, figliuolo d'Achille, la pose vestita</i>
---	---

	<i>come sposa novella in sul sepolcro d'Achille e ivi la svenò e sacrificolla all'anima del suo padre e poi ebbono vento prospero e tornarono in Grecia. Queste erano operationi di demoni, che davano tali consigli per fare commettere tanta crudeltà e uccidere il sangue innocente.</i>
24) If^{xxvi}	
P1, p. 236 Modo recitat haec Ulyxes, forte occultando aliam mortem suam superdic-tam, quod discedens ab ista Circe vidit utrumque litus [...]	Ash ₂ , § 15 (Seriacopi, p. 140) Poi dice che partitosi da questa Circe, però che Mercurio lo difese dalle sue incantationi dandoli uno fiore che llo intignesse nel be-veraggio che costei li dava, e, impetrato da llei gratia che ritornarono e suoi compagni alla forma humana, si partì da llei e cercò l'uno e l'altro lito del mare, infino all'Occidente.
25) If^{xxx}	
P1, p. 257 Ad id quod de Hecuba recitat, sciendum est quod fuit uxor Priami, ex quo habuit Hectorem, Paridem, Deiphobum, Helenum, Troilum, et Polydorum: item filias tres, Creusam, Cassandram, et Polyxenam. Et vidit eos occidi a Pyrrho Achilleide, et Polydorum necatum per Polymnestorem regem Thraciae in litore maris, et derubatum. Et ex eo facta est forsennata, idest furiosa, ut dicit, et demum a Graecis extitit in Thracia lapidata.	Ash ₂ , §§ 6-7 (Seriacopi, p. 153) Poi fa l'autore mentione della furia d'Eccuba, moglie del re Priamo, la quale, essendo presa Troia e arsa da' Greci e morto re Priamo in sua presenza da Pirro, figliuolo d'Achille, il quale lo sacrificò in sull'altare e poi el detto Pirro sacrificò Polisenia in presenza della madre, uccidendola in sulla sepoltura d'Achille, come dissi di sopra; poi, essendo ella menata prigioniera con l'altre sue nuore in Grecia, trovò alla riva del mare el corpo del suo figliuolo Polidoro morto, il quale il suo padre aveva mandato in Tracia e raccomandato a Polinestore, re di Tracia, ed elli, veggendo ch'e Troiani avevano perduto per compiacere a Greci, lo fece uccidere e il suo corpo era seppellito alla marina. Onde la sua madre Heccuba, per grande dolore, diventò rabbiosa e, come cane arrabbiato, andava per la terra, onde ella fu lapidata da' Greci.

26) If ^{xxx}	
P1, p. 251 Aut falsitas committitur dicto, ut fecit Sinon perjurus, et uxor Pharaonis, de qua item dicam.	Ash ₂ , §§ 10-1 (Seriacopi, p. 154) E così fu falsaria con 'l parlare la moglie del re Faraone, la quale, secondo ch'è scritto nel xxxviii ^o capitolo del Genesi innamorò di Giosep, il quale era servo del re, e, chiamandolo in camera, lo richiese che giacesse con lei ed elli rispuose che non voleva, dicendo: "El mio signore, messere lo re, m'à fatto sopra tutta la casa sua e fidasi di me come di se medesimo, come addunque sarei ardito a ffare questa tale offesa?"; e fuggissi fuori dalla camera. Allora la reina li tagliò un poco del mantello e mandò per lo re e disseli che questo servo suo Giosep l'aveva voluta sforzare in camera ed ella, non vogliendo acconsentire, fuggendosi elli, li tagliò uno poco del vestimento e mostrogliele. Allora il re fece mettere in prigione Giosep, ma poi, per la gratia di Dio, fu liberato.
27) If ^{xxx}	
P1, p. 258 Speculum Narcisi, idest fons, in quo speculatus fuit, et de se filocaptus est. Unde Ovidius: «Fons erat illimis, nitidis argenteus undis etc.». De quo dicam in Capitulo III ^o idem in "Paradiso". ¹⁸ Et haec sufficient.	Ash ₂ , §§ 13-4 (Seriacopi, pp. 154-55) «E per leccare lo specchio di Narcisso»: Narcisso fu figliuolo di Cefiso e Liriope, ninfa dell'acque, secondo che dimostra Ovidio, il quale di lui recita questa favola, che, nato Narcisso, fu presentato a Tiresia indovino, ché indovinasse della sua vita; il quale rispose ch'el fanciullo viverà tanto tempo quanto elli penerà a vedere il suo viso, la quale risposta fu spregiata, ma poi ebbe effetto, però che, crescendo, fu bellissimo giovane e ffu amato molto dalle ninfe e spetialmente da una ninfa del monte

¹⁸ cf. Petri Allegherii, *Commentarium* (Nannucci): 561-2. La narrazione del mito che si legge in queste pagine non corrisponde con la versione, piuttosto originale, proposta da Ash₂.

	<i>Parnaso, che ebbe nome Ecco. Ma elli era castissimo e non volle mai aconsentire a niuna. Elle feciono oratione alli dii che llo facessero morire per amore e così adivenne, però che, andando elli a ccacciare e essendo affaticato e riscaldato, si riposò sopra una fonte d'acqua tanto chiara che elli vi risplendea entro, come fosse una persona viva. Ed elli credette che fosse una ninfa che abitasse in quella fonte e innamorò tanto di quella figura che non si voleva partire dalla fonte, ma, per amore, tanto stette a vagheggiare quella sua figura, credendo che fosse una ninfa, che elli si morì quivi di fame, e li dii, per compassione e a petitione delle ninfe, lo convertirono in fiore del suo nome. E per questo dice l'autore e fa mentione dello specchio di Narcisso, cioè di quella fonte d'acqua chiara nella quale si specchiò. La moralità di questa favola vuole dire che questa ninfa Ecco significa la fama, la quale ama ogn'uomo mortale, ma ella è spregiata e avilita dalli huomini vani, i quali si diletmano di riguardarsi nell'acque, cioè nelle cose mondane, caduche e fluxibili, come l'acqua, e non attendono alla fama della sapienza, la quale è significata per quella ninfa di monte Parnaso, e sono tanto presi dall'amore delle cose flussibili che dopo poco tempo sono come se non fossero, perdendo la fama e per questo sono reputati morti quanto alla fama del mondo buona. E sse alcuna cosa è di lui, si converte in fiore, il quale la mattina è porporino e bello e la sera è secco. E così dice Isaia profeta che la gloria della nostra carne è come il fiore del campo, il quale subito si corrompe.</i>
--	---

28) If ^{XXXI}	
P1, pp. 261-62	Ash ₂ , § 11 (Seriacopi, p. 158)
De Antaeo, quomodo stetit in valle fortunata, pro Romanis subaudi. Nam in ea valle Lybiae Scipio Africanus devicit bis gentem Hannibalis, et tertio ipsum Hannibalem. Unde in ejus gloria vocatus est postea Scipio Africanus. Unde dixit senatoribus, dum rediit: «Cum totam Africam vobis subjecerim, nihil reportavi ex ea nisi nomen et gloriam» [...] <i>Occisus fuit ab Hercule Antaeus ipse.</i>	Anteo fu gigante nelle parti di Libia e dice ch'elli abitava nella fortunata valle quanto a' romani che furono vincitori, nella quale valle Scipione Affricano sconfisse due volte l'exercito delli affricani e la terza volta sconfisse Anibale e conquistò Cartagine e tutta l'Affrica e però poi fu sempre chiamato Scipione Affricano. <i>Questo Anteo era figliuolo della terra secondo i poeti e aveva questa proprietà, che, combattendo con altri e cadendo in terra, ogni volta si radoppiava la forza. Onde Hercule, combattendo con lui e avvegghendosi che quando lo gittava in terra elli si rizzava più forte, abbracciollo sì stretto che lo fece scoppiare in sul petto suo.</i>
29) If ^{XXXIII}	
P1, p. 275	Ash ₂ , § 14 (Seriacopi, pp. 167-68)
Ergo non semper hoc est, quod non quilibet desperatur, sed dicit: «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam», ut dixit David de proditione Uriae.	E però l'autore dice che, vivendo il corpo del traditore, l'anima sua cade nello Inferno spesse volte, ma non sempre, però che alquanti si pentono e sperano nella divina misericordia, come fece il re Davit, <i>il quale, essendo innamorato di Bersabee, moglie d'Uria, suo cavaliere, giacette con lei e ingravidolla; della quale nacque Salamone e, sappiendo ch'ella era gravida, per ricoprire l'adulterio, subito mandò nell'oste per lo suo marito, acciò ch'elli dormisse con lei. E quando fu tornato e fatto riverenza al re, andossene in casa sua e il re li presentò del suo cibo, ch'elli mangiava. E Bersabee dopo cena lo richiese che dormisse con lei ed elli non volle, dicendo: 'Il mio capitano veghia nel campo con l'arme indosso in servizio del re e io starò nelle</i>

	<i>delicatezze? Questo non farò io". E tornando alla battaglia, il re scrisse e diede a lui la lettera al capitano che ponesse Uria nel più pericoloso luogo della battaglia, acciò che morisse e così fu fatto. Ma poi Davit si rendé in colpa a Dio di questo peccato e disse e fece quello Salmo: «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam».</i>
--	--

Tav. 9

aggiunge dettagli o precisa alcuni passaggi:

30) If IV	
P1, p. 76	Ash ₂ , § 7 (Seriacopi, p. 47)
Inter quos primo comprehendit summos poetas, scilicet Homerum graecum cum spata, ad significandum quod de proeliis multis Graecorum dixit [...]	E prima nomina e famosi [<i>femosi</i> ms.] poeti, cioè Homero con la spada in mano, però che nel suo libro trattò delle grandi battaglie di Greci, el quale, secondo che dice Solino, fu della città di Smirre, ch'è in Frigia, <i>che oggi si chiama Turchia</i> .
31) If IX	
P1, p. 127	Ash ₂ , § 13 (Seriacopi, p. 73)
[...] item ad illa quae sunt prope civitatem Polae in Istria prope Quarnarum, quod est milliaria latum, et ideo sic vocatur, et est gulphus maris confinans Italiam, et dividit Sclavoniam ab Istria.	[...] presso Quarnaro, il quale è uno golfo di mare largo XL miglia e però si chiama Quarnaro, <i>ma oggi è corrotto il vocabolo, ch'è marinai lo chiamano Cornale</i> , ed è confine che divide la Schiavonia dalla Italia e l'altro confine d'Italia è il fiume di Vari, <i>presso a Nizza di Provenza</i> .
32) If XXXI	
P1, p. 261	Ash ₂ , § 6 (Seriacopi, p. 157)
Tangendo historie de conflictu Karoli	E tocca la istoria della sconfitta ch'ebbe Karlo Magno nella contrada di Roncisvalle,

magni apud terram Roncisvallis, quae est intra montes Pyreneos, dividentes Galliam ab Hispania. Nam ibi, prodictione Ganellonis Comitis de Rosiono, a Marsilio Saraceno dictus Karolus devictus fuit cum omnibus duodecim patribus. Tamen Oriandus evasit in quodam monte ibi prope, et incoepit sonare fortissime cornu suum, adeo quod venae gutturis ruptae fuerunt.	dove erano acampati e dodici paladini con <i>XXmila</i> <i>VI</i> cento cristiani e furono traditi dal conte Gano, <i>cognato del re</i>, per modo che furono sconfitti e tutti morti da' saracini e solo scampò Orlando <i>col suo famiglia</i>, il quale andò in sul monte e sonò il corno tanto forte che re Carlo, ch'era acampato di lunge più d'una giornata, udì e cognobbe il suono e per quello grande suono <i>e per la sete</i> Orlando si morì quivi.
--	--

Tav. 10

30 e 31) Nel primo caso, il volgarizzatore, inserendo una glossa geografica assente nel testo latino, chiarisce che la Frigia è oggi chiamata Turchia. Stando a quanto ricavabile dalla banca dati TLIO, la prima attestazione in italiano del toponimo risalirebbe al 1296 e di esso si servirono già i primi commentatori della *Commedia*. Nel secondo esempio, invece, oltre a precisare quale sia il confine nord-occidentale dell'Italia, egli afferma che il golfo del Quarnaro, suo limite nord-orientale, veniva a quel tempo chiamato dai marinai Cornale. Tale appellativo non trova altre attestazioni ed è forse spiegabile come una banalizzazione del nome Carnaro, con il quale il golfo era in effetti conosciuto, tanto da venire così chiamato anche da Dante nei versi qui commentati. Sono queste le uniche due chiose dell'*Inferno* che sembrerebbero riconducibili al contesto di produzione del volgarizzamento, ma, come si vede, il loro contributo ai fini della sua datazione è pressoché nullo. **32)** Nel ricordare la leggendaria battaglia di Roncisvalle, il volgarizzatore arricchisce il racconto di alcuni dettagli. Precisa, ad esempio, che l'esercito affidato al comando di Orlando contava ventimila seicento uomini, informazione che non si ritrova in altri commenti trecenteschi, se non in quello di Benvenuto da Imola, che, tuttavia, ne conta centomila. Solo in Ash₂, inoltre, viene specificato che Gano era cognato di Carlo Magno, mentre il riferimento alla sete di Orlando, quale una delle cause della sua morte, si ritrova anche in Guido da Pisa, Jacopo della Lana, Maramauro e l'Anonimo Fiorentino.

- dedica chiose puntuali a versi trascurati in P1:

33) Ifx	
P1, p. 135	Ash ₂ , §§ 10-1 (Seriacopi, p. 76-7)
Faciendo hic nominari Fredericum secundum imperatorem de Svevia, qui multa haeretica et scismatica commisit, et Cardinalem Octavianum de Ubaldinis. Et haec pro isto Capitulo.	Poi fa nominare lo imperadore Federigo di Suavia, il quale fu eretico e scismatico, e così el cardinale Ottaviano delli Ubaldini. Poi <i>Virgilio conforta l'autore, però che messer Farinata li aveva predetto come doveva perdere lo stato innanzi cinquanta mesi, e Virgilio lo conforta che non attenda a quelle parole dello spirito dannato, però che non sanno di certo le cose che debbono advenire, benché alcuna volta sappino il vero, e molte volte predicono le cose future con parlare ingannevole, come fecie a' figliuoli di Tarquino, come dice Valerio, che andorono al tempio d'Appolline e offersono grandi doni; co' quali andò Bruto, lo cugino, e fingeva esser pazzo per non essere morto da Tarquino, che aveva morti e suoi fratelli e tolto loro la signoria. E questo Bruto, savissimo huomo, essendo in quello tempio, offerse una canna che portava in mano, ma di nascoso vi misse entro molto argento, per offerere e compiacere all'idolo. E quelli figliuoli di Tarquino domandarono l'idolo Appolline che di loro doveva regnare in Roma ed elli rispuose: «Colui regnerà in Roma che prima abbraccerà la sua madre». Allora Bruto si gittò in terra come matto e abbracciò la terra, la quale è madre di tutti li uomini, e quelli andarono abbracciare la madre carnale. E dopo poco tempo, Bruto levò el romore nella città di Roma e cacciò Tarquino e verificossi la profetia dell'idolo. E perché i demoni spesso ingannano in queste profetie, però non si debbe attendere a lloro parole, ma solo alla Santa Scrittura e alla teologia. E però dice Virgilio a Dante: "Quando tu sarai dinnanzi a colei che vede ogni cosa", cioè la teologia, ché s'intende per la teologia, "tu saprai el tuo viaggio".</i>

	<i>Ciò vuole dire che dobbiamo attendere solo alla Santa Scrittura, però che quella rivela a noi tutte le cose future che s'appartengono alla nostra salute.</i>
34) If^{XXIV}	
P1, p. 218 Ad primam auctor exorditur ad praecedentia, quod dum est tempus in quo Sol crines, idest radios, unde Virgilius: «Aetherea tu forte plaga crinitus Apollo», sub signo Aquarii temperat etc. Cum moralitate illa, quod sedendo in plumis etc. Ad quod Seneca ait: «Ut aliquid auri extrahamus, terras pervertimus, locaque lustramus; ut virtutem aucupemus et famam scrutari pectus oportet». Alia, ut plana, per te vide.	Ash ₂ , § 2 (Seriacopi, p. 130) Quanto alla prima parte, l'autore fa uno exordio alle cose predette, che <i>veggendo Dante com'è Virgilio turbato, cioè la ragione, per la consideratione delle grandi malitie di quelli a cui elli s'appressava con la sua consideratione. E fa comparatione allo sbigottimento che à il povero villano quando vede il tempo di subito avere imbiancato la terra di brinata o di neve. E questo interviene nella parte del giovinetto anno quando el Sole è nel segno dello Acquario, cioè di gennaio, ché allora il Sole tempera i suoi crini, cioè e suoi raggi e le notti cominciano a scemare. Ma pure esso villano di subito si consiglia e argomentasi abbandonandosi pure a uscire fuori di casa e mena le sue pecorelle a pascere. Onde Virgilio, cioè la ragione, lo conforta che ssia sollecito e lasci la pigritia, la quale seguendo fa perdere la buona fama.</i>

Tav. 11

avanza proposte esegetiche assenti nel commento latino e, talvolta, presumibilmente originali:

35) <i>If</i> III	
P1, pp. 70-1	Ash ₂ , § 12 (Seriacopi, pp. 42-3)
Unde ad hanc figuram etiam ait Virgilius: «Hinc via, Tartarei quae fert Acherontis ad undas: / Turbidus hic coeno vastaue voragine gurgis / Aestuatur, atque omnem Cocyto eructat arenam. / Portitor has horrendus aquas et flumina servat / Terribili squalore Charon, cui plurima mento / Canities inculta jacet: stant lumina flamma. / Jam senior: sed cruda Deo viridisque senectus. / Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat etc.» Per quae debet tibi patere modo allegoria, considerando ebullitiones juvenilium actuum et eorum indigesta consilia, quasi coenosa. Item tempus, ut senex, propter ejus longitudinem.	E di questo fiume dice ancora Virgilio nel sexto libro che la via dello Inferno, per la quale la Sibilla menava Enea li condusse ala riva d'Acheronte, il quale era fiume torbido e lotoso e profondo, il quale era guardato da uno vechio marinaio con una barba grande e canuta, sparta alle gote. Li occhi parevano carboni, ovvero due fiamme accese e il colore squalido, e il nome suo era Carone. E perché elli fosse così vecchio, era robusto e forte. E tutta la turba ch'entrava allo 'nferno si fermavano a questa riva ed elli li passava. <i>Per questo fiume così fangoso e torbido vuole significare la bruttura de' vitii. La profondità del fiume significa la profondità de malitia del peccato; la barba canuta e non pectinata e aconcia significa la lunga consuetudine del peccare la quale è incorretta e disordinata; li occhi di fiamma significa l'astutia e sottili avisi nel modo del peccare.</i>
36) <i>If</i> V	
P1, p. 89	Ash ₂ , § 11 (Seriacopi, pp. 54-5)
Quos auctor facit loqui, et dicere casum ipsorum amoris et mortis, et quomodo legentes effecti sunt pallidi; unde Ovidius: «Palleat omnis amans, hic est color aptus amanti».	E fece favellare costei e dire come innamorono insieme e per lo amore grande diventarono pallidi, <i>ch'è segno di grande passione di cuore, però che, quando il cuore sente passione e paura, il sangue lo soccorre, partendosi dalle estremità e però diventa l'uomo palido, onde, perché il cuore di costoro due si struggeva per amore, la quale passione è cagione di morte, però il sangue, andando al cuore, partivasi dal viso e perdettono il colore vermiglio.</i>

37) If ^{XVI}	
P1, p. 179	Ash ₂ , §§ 3-4 (Seriacopi, p. 103)
Dicendo et inter alia rogando auctorem ut de eis gentibus loquatur, cum delectabit eum dicere: ego fui.	Poi priega l'autore che, quando ritornerà nel mondo, favelli di loro come a llui diletterà. <i>E questo dice vogliendo mostrare che questi tali peccatori sono senza vergogna, come le bestie, la qual cosa non è così ne' sodomiti, che naturalmente si vergognano essere compresi di quello vitio, e colui che non se ne vergognasse avrebbe conditione bestiale. Anche si puote intendere in altro modo: che questi dicono a Dante, quando ritornerà al mondo, porti fama di loro, acciò che lla gente sappi che quello vitio è tanto gravemente punito, ch'è tanto comune, che quasi non è reputato peccato.</i>
38) If ^{XVII}	
P1, p. 186	Ash ₂ , § 14 (Seriacopi, p. 108)
Revera dictus Daedalus cum velocibus navibus quasi volantibus sic evasit, sed Icarus cum sua navi periit, et submersus est. Et haec pro isto capitulo sufficiant.	La verità della istoria fu che si fuggirono di Creti in due navi colle vele che andavano veloci come uccelli, ma Icaro con la sua nave perì in mare. <i>Ma i poeti pongono la sopradetta favola riprendendo e figliuoli superbi, che si partono dal consiglio e amaestramento de' loro padri e poi capitano male.</i> E questo per la spositione di questo capitolo.
38) If ^{XVIII}	
P1, p. 192	Ash ₂ , § 14 (Seriacopi, p. 113)
[...] sed cum, adulando, quis approbat malum quod quis habet et facit, peccat mortaliter. Et de talibus hic loquitur auctor.	Alcuni altri lodano il peccatore, mostrandoli che 'l male che lli fa non è male e questo fanno per compiacere e, per qualunque cagione sel facciano, sono vitiosi e di questi intende qui el poeta. <i>E perché questi tali comunemente abi-</i>

	<i>tano ne' palagi de' signori e in luoghi dilettevoli, però per lo contrario in Inferno sono in luogo puzzolente e brutto.</i>
--	---

Tav. 12

35) Dopo aver riassunto il contenuto della citazione virgiliana (*Aen.* VI, 295-301), presente anche in P1, Ash₂ fornisce un'interpretazione allegorica di ciascun elemento ivi menzionato: l'Acheronte, fiume torbido come i vizi e profondo come la malizia; la barba di Caronte, disordinata quanto la consuetudine al peccato; i suoi occhi di fuoco, simbolo di astuzia. Sebbene numerosi commentatori, quali Guido da Pisa, l'Ottimo, Boccaccio, Benvenuto da Imola e Francesco da Buti, indaghino il simbolismo della figura di Caronte e del primo fiume infernale, a nessuno di questi sembrerebbe rifarsi direttamente quello proposto in questa chiosa. **36)** Diversamente da P1 e da altri commentatori, come il Lana, l'Ottimo, Maramauro, Boccaccio, Benvenuto da Imola e Francesco da Buti, Ash₂ si dilunga sulle cause fisiologiche sottese al pallore degli amanti di ascendenza ovidiana, ricorrendo a una teoria largamente diffusa nel Medioevo, secondo la quale il sangue, confluendo al cuore, in preda a una forte passione, faceva perdere colore alle estremità del corpo.¹⁹ **37)** Le due proposte esegetiche alternative offerte da Ash₂ in merito ai vv. 82-85 («Però, se campi d'esti luoghi bui / e torni a riveder le belle stelle, / quando ti gioverà dicere “l' fui”, / fa che di noi a la gente favelle»), in cui i tre violenti contro natura incontrati da Dante nel terzo girone del settimo cerchio domandano al poeta di portare notizie di loro nel mondo, non trovano riscontro nel testo di P1. Tra gli altri commentatori, l'Ottimo, Benvenuto da Imola e l'Anonimo fiorentino interpretano la preghiera dei dannati come la richiesta di lodare le loro virtù tra i mortali, mentre Boccaccio chiosa: «Fa' che di noi alla gente favelle, non in dire come noi siam qui in eterno supplicio per lo nostro peccato, ma come ancora ne cale dell'onore della nostra città, e duolci d'udire che cortesia, e valor, si sia partita di quella»²⁰ e in

¹⁹ Sull'argomento cf. tra gli altri Tonelli 2015, in particolare alle pp. 84-5.

²⁰ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 700.

Francesco da Buti si legge: «*Fa che di noi tre, alla gente favelle*, cioè mettici nel tuo libro, sicché noi aviamo fama [...] l'autor finge che ' dannati sono affettuosi di fama, perché nella fama par loro vivere ancora, et acciò che per esempio di loro altri non faccia male, che sarebbe perciò a loro accresciuta la pena».²¹ **38)** Contrariamente a quanto avviene in P1, Ash₂ conclude il racconto mitico con una morale, simile a quella che si può leggere, tra gli altri, nel commento di Jacopo Alighieri: «quinci l'exemplo presente procede, la cui allegoria brevemente così si contiene, che finalmente ciascuno figliuolo fuor dell'ammaestramento del padre operando, in suo danno procede».²² **39)** Ash₂ offre in questa chiosa, assente in P1, una spiegazione originale del contrappasso cui sono sottoposti gli adulatori, immersi nello sterco che ricopre la seconda bolgia dell'ottavo cerchio, dopo aver vissuto nella sontuosità dei palazzi signorili.

Va precisato che si tratta di chiose che non trovano riscontro nella prima redazione ma neanche nelle due redazioni seriori. È lecito, tuttavia, domandarsi se in alcuni punti il modello di Ash₂ possa essere stato contaminato tramite il ricorso al testo delle due stesure successive, caratterizzate anch'esse dall'*amplificatio* del testo e dall'attenzione all'esegesi puntuale.²³ Esistono, in effetti, alcune tangenze tra Ash₂, P2 e P3 (**Tav. 13**). Trattandosi, tuttavia, nella maggior parte dei casi, di chiose non originali – almeno per quanto è stato possibile verificare limitatamente all'*Inferno* – non è possibile stabilire con certezza se il volgarizzamento abbia tratto materia anche da queste redazioni.

²¹ Francesco da Buti, *Commento* (Giannini): 436.

²² Jacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»* (Bellomo): 156.

²³ Come dimostrato da Alvino nel cap. 3 dell'introduzione a Pietro Alighieri, *Commentum* (Alvino).

40) Inf. IV			
P1, p. 75	Ash2, § 6 (Seriacopi, pp. 46-7)	P2, § 10	P3, § § 7-12
Nominando quosdam fideles et devotos, videlicet Jacob, idest Israelem, et Rachelem ejus uxorem, pro qua servivit Laban quatordecim annis. Et haec pro ista secunda parte principali.	E tra li altri che furono liberati da Cristo nomina Israel, cioè Iacob, <i>però che imprima si chiamò Iacob e poi, tornando di Mesopotamia, l'angelo lo scontrò e abbracciò con lui e disseli: «Tu non sarai più chiamato Iacob, ma il tuo nome fia Israel»</i> . E nomina Rachele sua moglie, per la cui tanto fé, cioè s'affaticò, onde nel Genesi è scritto che Iacob amava Rachele figliuola di Laban e il padre liel promise per moglie se esso Iacob lo servisse sette anni a guardare el suo bestiame. E aveva Rachele una sirochia maggiore di tempo, ch'ebbe nome Lia, che non	Item etiam extractus est inde dictus Iacob cum Rachel ejus secunda uxore pro qua tantum fecit, idest pro qua tantum laborem sustinuit. <i>In quo tangit auctor quod ystorice legitur Genesis capitulo xxviii, videlicet quod, dum dictus Ysaac vellet dictum ejus filium Iacob uxori, misit eum ad quendam de stirpe sua nomine Laban, habentem duas suas filias, Liam scilicet et Rachelem; et quia dicta Lia maior lippis oculis erat, Rachel vero formosa, pepigit ipse Iacob cum dicto Laban sibi servire vii annis ad hoc ut ipse daret ei</i>	[...] item Israel et Iacob, <i>ita a Deo vocati, dicente ei, ut habetur Genesis, capitulo XXXV^o: «Non vocaberis ultra Iacob, sed Israel erit nomen tuum»</i> ; item umbram Isaac ejus patris, ac umbras Iude, Ruben, Gad, Aser, Neptalim, Manase, Simeon, Levi, Isachar, Zabulon, Iosep et Benjamin, duodecim filiorum dicti Iacob, ex quibus duodecim tribus descenderunt, et Rachelis, secunde uxoris dicti Iacob, propter quam tantum egit ipse Iacob, ut tangit hic auctor. <i>Legitur enim de hac</i>

	era così bella e, compiuti sette anni, la notte che Iacob doveva iacere con Rachele, fu messa Lia sua sirochia in suo scambio, amaestrata dal padre, che non si manifestasse. E così Iacob giacé con lei e la mattina, veggendo ch'era ingannato, si doleva a Laban, il quale rispuose: «Nonn è usanza che la sirochia minore sia maritata innanzi alla maggiore ma, servimi altri sette anni e darotti anche l'altra», e così servì xiiii anni. E però dice Dante: «Per cui tanto fé».	Rachaelem. Hoc facto, elapso dicto tempore, dictus Laban, in sero quo debebat iacere ipse Iacob cum dicta Rachele, secrete posuit in lecto Liam. Quo cognito in mane, conquestus est Iacob dicto eius socero, cui Laban dixit quod non erat conveniens ut minor, scilicet dicta Rachel eius filia, nuberet ante Liam maiorem. Unde iterum pepigit servire Iacob dicto Laban aliis vii annis pro habenda dicta Rachele, et sic demum tanto tempore seu cum tanto labore habuit eam.	ystoria in dicto libro Genesis capitulo xxviii^o, quod dictus Iacob missus fuit a dicto suo patre ad quendam eius cognatum, nomine Laban, in Mesopotamiam Syrie, ut acciperet in uxorem unam de eius filiabus duabus; quibus visis, predictus Iacob preelegit minorem, nomine Rachelem, et pulcriorem Lia, maiorem filiam dicti Laban, et sorore dicte Rachelis lippa oculis. Ad quod dictus Laban consentire noluit, nisi prius ipse Iacob serviret ei septem annis. Quo servitio septenni impenso per dictum Iacob, petendo dictam Rachelem secum coniungi ut eius uxorem, dictus Laban, in sero, occulte, supposuit sibi in lecto Liam, eius filiam maiorem predictam, cum qua illa nocte Iacob
--	--	---	---

			<i>iacuit. In mane vero, hoc viso, Iacob, tanquam irato et conquerenti, Laban dixit quod non erat decens prius minorem sororem quam maiores debere nubere. Tamen adhuc iterum pepigit servire se ipse Iacob dicto Laban eius socero per alios septem annos ut duceret sibi ipsam Rachelem, et ita factum fuit, subdendo inde auctor quomodo ante tales animas Sanctorum Patrum nulli spiritus humani salvati fuerant, ut supra tetigi.</i>
41) Inf. IV			
P1, p. 76 Item Horatium satyrum de Venosa [...].	Ash ₂ , § 7 (Seriacopi, p. 47) Poi nomina Oratio satiro da Venusia di Puglia. <i>Satiro</i> è <i>chiamato quelli che</i>	P2, § 18 Item per Oratium Venusinum poetam, quem vocat auctor	P3, §§ 37-8 [...] item per Oratium Venusinum <i>satirum, idest reprehensorem</i>

	<i>riprenda e vitii di ciascuno, così de' nobili e grandi come de' piccoli e vili, a differenza del tragedo, che favella de' grandi, e 'l commedo de' piccoli.</i>	<i>satirum, idest varia carmina canentem, ut cecinerunt Iuvenalis et Persius et alii satiri vates.</i>	<i>vitiorum – nam dicit Ysidorus quod statim sunt poete qui vitia carpunt, ut fuit iste Oratius Flaccus, Persius et Iuvenali.</i>
41) Inf. IV			
P1, p. 79 Et inde elevando magis cilia, scilicet intellectus, vidit Aristotelem Stagiritam principem philosophorum [...]	Ash ₂ , § 12 (Seriacopi, p. 49) «Poi ch'io inalzai un po' più le ciglia»: cioè lo 'ntelletto, vide Aristotile di Calcidonia, greco <i>figliuolo di Nicomaco</i> , che fu sommo arismetico [...]	P2, § 25 Qui Aristotiles, <i>filius Nicomaci</i> de Straguritana civitate Macedonie, dicitur fuisse.	P3, § 48 Inde, elevatis altius oculis intellectualibus, vidit ibi auctor, sub premissa allegoria, Aristotelem <i>filium Nicomaci</i> de Straguritana, civitate Macedonie, maiorem mundi phylosophum [...]
42) Inf. V			
P1, p. 89 Deinde dicit de dicto Galeotto,	Ash ₂ , § 11 (Seriacopi, p. 55) E fa Dante mentione di Galeotto, del	P2, § 244 [...] fingit nunc hos duos	P3, § 46 Ad que dicit etiam quod

qui sicut fuit medius inter Lancilottum et Genevram, sic iste liber, vel qui eum scripsit, fecit officium inter Paulum et Francischinam. Itaque sicut ille illam osculatus est, sic et iste istam etc.	quale si legge che, essendo Lacilotto innamorato della reina Ginevra, <i>il detto Galeotto lo condusse un dì nel giardino nel quale era Ginevra con una sua altra donna, che si chiamava Dama di Malalto, e ivi, andando per l'orto insieme, Lancillotto con Ginevra, e Galeotto con la detta dama erano presso a llozo e Lancillotto acostandosi a Ginevra, facendo vista di favellare, sì la baciò. E quella dama, avvegghendosene e non vogliendo fare loro vergogna, tossì raguardandoli ridendo.</i>	cognatos amatores effectos ita ex illa lectura fingente Lancelloctum, <i>inductu Galeocti, in quodam viridario secrete semel osculatum esse reginam Çenevram;</i> et sicut dictus Galeotus, ita tractando, fuit mediator et leno quodammodo predictorum, ita ille liber istorum duorum cognatorum, et sic etiam scriptor dicti libri, ut dicit textus hic.	precipue inducti sunt propter lecturam cuiusdam libri de gestis illorum de tabula rotunda in parte illa ubi legitur quod <i>Galeoctus amore Lancialocti fecit quod quedam dama de Maloant, proca dicti Galeocti, conduxit reginam Genevram ad quoddam viridarium, ubi breviter secrete dictus Lancialoctus, eius procus, osculatus est eam,</i> unde dicit dicta umbra dicte domine Francisce hic ultimo quod, sicut Galeotus predictus fuit mediator ibi ad tale osculum, ita ille liber et qui eum scripsit, idest composuit, fuit seu fuerunt causa ad eorum osculum a quibus talibus libris legendis ostendit etiam
---	--	---	--

			hic auctor debere homines se abstinere predicta de causa.
42) <i>Inf. VI</i>			
P1, p. 91 Et Chrysostomus: «Hi qui in deliciis ciborum et luxuria vitam ducunt, resoluta quidem corpora et omni cera molliora circumferunt: quibus ad cumulum malorum podagrae, tremor, immatura senectus accedit, sensus graves et obtusi, et quodammodo jam sepulti». Et Hieronymus: «Qui foetet, hoc est corpus gulosi». Unde David: «Sepulcrum patens est guttur eorum». Dicit glosa: «Homo qui gulosizat, vespere	Ash ₂ , §§ 2-3 (Seriacopi, p. 56) E però dice santo Iohanni Crisostimo: «Quelli che con diligatezze di cibi conducono la vita portano e corpi più liquidi che lla cera, a quali vengono gotti, tremolenza, vechiezza inanzi al tempo e sentimenti gravi e grossi e quasi sepolti»; e Osee profeta: «La ricolta cioè del pane e vino sepellisce l'uomo»; e santo Girolamo dice: «Colui che inebria è morto e sepolto». E dice che pute la terra dove cade quella piova, significando el	P2, § 4 Et Luce capitulo XXI: «Attendite ne graventur corda vestra in crapula et ebrietate»: est enim crapula dum nimietas cibi summitur ut dequoctio fieri non possit, nam tunc evenit hoc <i>quod dicitur Osee VIII: «Memphis – scilicet – sepeliet eum», idest nimietas cibi et potus, que Memphis interpretatur.</i>	P3, §§ 30-1 [...] quibus gulosi ad cumulum malorum podagre, tremor et immatura senectus accedit, et quodammodo iam sunt sepulti, <i>et Osee VIII^o: «Me mphis sepeliet eum», dicitur 'memphis' nimietas cibi et potus.</i>

habet os foetidum, et in sequenti mane ad modum sepulcri».	corpo humano gravato della ebrietà che pute, del quale dice il Salmista: «Sepulcro patente è la gola loro»; dice la chiosa: «L'uomo il quale empie la sera la gola pute la sequente mattina ad modo che uno sepulcro». «Quando ci scorse»: finge trovare quivi Cerberò, dicendo come Virgilio lo quietò empiendoli la bocca di polvere.		
43) Inf. VI			
P1, p. 95 Et hoc propter illa tria ibi potissime regnantia, de quibus sequitur. Tertio quaerit causam ejus discordiae: cui respondet, quod	Ash ₂ , § 10 (Seriacopi, p. 59) Onde alla terza questione, ch'e' llo domanda della cagione di tanta malitia, risponde Ciacco che questo interviene per tre vitii	P2, §§ 14-5 Ad tertium quod querit auctor (cur tanta discordiam ibi sit) et respondet dicta umbra quod est propter tria vitia que ibi	P3, §§ 55-6 Ad tertium dicit quomodo vitium superbie, invidie et avaritie est causa discordie dicte civitatis Florentie. Ad quartum

est propter tria vitia, scilicet superbiam, invidiam, et avaritiam ibi regnantia in cordibus talium civium.	principali che regnano in quella città di Firenze, cioè superbia, invidia e avaritia. <i>E io a llui: «Ancor vo' che m'insegni: poi che à domandato de' cittadini in come, qui adomanda d'alquanti in particolare, i quali reputava fussino stati virtuosi, e Ciaccio risponde che sono danati di sotto a lui.</i>	Florentie invaluerunt, scilicet superbiam, invidiam et avaritiam. IIII et ultimo querit ubi sint anime istorum quinque probissimorum Florentinorum de quibus hic dicitur in textu, et respondet Ciachus ut ad litteram patet. Et hoc pro secunda parte predicta.	respondet ut per se patet in textu.
--	---	---	--

40) Mentre P1 riassume la storia di Giacobbe in una sola frase («pro qua servivit Laban quatordecim annis»), Ash₂, P2 e P3 dedicano alla vicenda biblica una vera e propria digressione, che del resto si ritrova anche in altri commentatori trecenteschi, quali l'Ottimo, Boccaccio, Benvenuto da Imola e Francesco da Buti. La giustificazione del nome Israele dato da Dio ad Isacco, invece, è condivisa dal volgarizzamento con la sola terza redazione, che però fa riferimento al trentacinquesimo capitolo della Genesi e non al trentaduesimo, ricordato da Ash₂ in accordo con l'Anonimo fiorentino. **41)** Contrariamente a quanto avviene in P1, Ash₂ specifica il significato dell'appellativo «satiro» riferito a Orazio, affermando che così suole essere definito chi «riprenda e vitii di ciascuno». Tale spiegazione coincide con quella offerta da P3, ma si ritrova anche in numerosi altri commentatori trecenteschi, come Guido da Pisa, l'Ottimo, Maramauro, Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e l'Anonimo Fiorentino. Il paragone con il tragediografo e il commediografo sembra invece essere originale. **42)** In accordo con le due redazioni seriori, il volgarizza-

mento specifica il nome del padre di Aristotele, identificato con un uomo di nome Nicomaco anche da altri commentatori, quali l'Ottimo, Maramauro e il Boccaccio. **43)** Mentre P1 non specifica in quale modo Galeotto fu mezzano dell'amore tra Lancillotto e Ginevra, le due redazioni successive, nonché il volgarizzamento, raccontano che egli creò l'occasione di un bacio portando Lancillotto in un giardino segreto. Il fatto che l'amata si trovasse in questo luogo in compagnia della dama di Mallehaut è specificato solo da Ash₂ e da P3, ma una vicenda simile è riportata anche nel commento dell'Amico dell'Ottimo: «Lancialocto amava la regina Ginevra. Uno die essendo in una prataria la decta regina et la donna de Malloalto d'una parte e d'altra Lancilocto et il suo secretario amico Galeotto di lontane ysole, la cosa venne a tanto che Galeotto sospinse la regina a basciare Lancialotto ridente». ²⁴ La precisazione del fatto che la nobildonna «non volgiendo fare loro vergogna, tossi riguardandoli ridendo» – episodio cui lo stesso Dante allude in *Pd* XVI, 15-16 – si ritrova invece solo in Ash₂. **44)** La citazione di Osee 9, 6, assente in P1, così come nei principali commenti trecenteschi, si ritrova in Ash₂, P2 e P3. Mentre gli ultimi due trascrivono fedelmente il versetto, per poi specificare il significato simbolico della città di Menfi, il volgarizzamento ne esplicita subito il senso. **45)** Mentre P1 commenta solo le prime tre domande rivolte da Dante a Farinata, Ash₂, P2, P3 ricordano anche la quarta, seppur con un rapido accenno nel caso della terza redazione.

In conclusione, possiamo dire che dal confronto testuale risulta confermato quanto intuito, ma non dimostrato, da Seriacopi: pur mantenendosi molto vicino al testo di partenza, Ash₂ non si esaurisce in una mera traduzione. È possibile, ad esempio, rilevare una certa propensione all'esegesi morale (si pensi all'interpretazione del mito di Narciso, Tav. 9, 27, o alla descrizione di Caronte, Tav. 12, 35), una tendenza all'omissione dei passi in cui il latino si fa più ostico (è il caso del sostantivo *figulus*, Tav. 8, 20) e la frequente sostituzione di citazioni complesse con più familiari passi biblici. Con ciò non si intende sostenere che si tratti di una diversa e distinta redazione del testo petrino, ma piuttosto valorizzarne gli elementi di ori-

²⁴ Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la "Comedia"* (Perna): 58.

ginalità, che tradiscono gli interessi e la cultura del suo estensore, lasciando anche ipotizzare una sua conoscenza delle due stesure successive. Tali dati, pur non bastevoli per dirimere le *vexatae questiones* legate all'opera di Pietro, rendono comunque questo codice meritevole di ulteriori studi.²⁵

Bruna Lorenzin
(Università di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la «Comedia»* (Perna) = Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la «Comedia»*, a c. di Ciro Perna, Roma, Salerno, 2018.
- Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»* (Azzetta) = Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno, 2012.
- Francesco da Buti, *Commento* (Giannini) = *Commento di Francesco da Buti sopra «La Divina Commedia» di Dante Alighieri*, a c. di Crescentino Giannini, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Comedia» di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1964-1998, vol. VI (1965).
- Jacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»* (Bellomo) = Jacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a c. di Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1990.
- Petri Allegherii, *Commentarium* (Nannucci) = Petrii Allegherii *super Dantis ipsius genitoris «Comoediam» Commentarium, nunc primum in lucem editum consilio et sumptibus* G.I. Bar. Vernon, curante Vincenzo Nannucci, Florentiae, apud Guilielmum Piatti, 1845.
- Pietro Alighieri, *Comentum* (Chiamenti) = Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's «Commentary» on Dante's «Divine Comedy»*, a c. di Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

²⁵ Per l'analisi delle altre due cantiche mi permetto di rimandare all'edizione critica integrale del volgarizzamento, alla quale sto lavorando.

- Pietro Alighieri, *Commento* (Seriacopi) = *Volgarizzamento inedito del Commento di Pietro Alighieri alla «Commedia» di Dante. I. Il Proemio e l'«Inferno»*, a c. di Massimo Seriacopi, Reggello, Firenze Libri, 2008.
- Pietro Alighieri, *Comentum* (Alvino) = Pietro Alighieri, «*Comentum*», *redazione asbburnhamiano-barberiniana*, a c. di Giuseppe Alvino, Roma, Salerno, 2021.

LETTERATURA SECONDARIA

- Castellani 1952 = *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, con introduzione, trattazione linguistica, glossario a c. di Arrigo Castellani, Firenze, Sansoni, 1952, I.
- Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La Prosa italiana delle Origini. I. Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Patron, 1982.
- CCD = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Censimento dei commenti danteschi. II. I manoscritti*, Roma, Salerno, 2011.
- Gómez Martín 2013 = Francesc Josep Gómez Martín, *El «Tractat de les penes particulars d'Infern» de Joan Pasqual: estudi i edició crítica*, tesi doctoral, programa de doctorat en ciències humanes, dirigida per J. Pujol Gómez, tutor S. M. Castellà, Universitat de Girona, 2013, consultabile in rete all'indirizzo: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/135057#page=1>.
- Lorenzin 2022: Bruna Lorenzin, *Il volgarizzamento della prima redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri trådito dal ms. Ashburnham App. Dantesca 2. Studio e saggio di edizione del Proemio e dell'«Inferno»*, tesi di laurea magistrale in Letteratura, Filologia e Linguistica italiana, primo relatore Attilio Cicchella, secondo relatore Donato Pirovano, Università di Torino, 2022.
- Seriacopi 2007a = Massimo Seriacopi, *Il proemio e il prologo di un volgarizzamento del «Comentum» di Pietro Alighieri alla «Commedia» dantesca*, «Letteratura italiana antica» 8 (2007): 1-14.
- Seriacopi 2007b = Massimo Seriacopi, *Il sesto canto dell'«Inferno» all'interno di un volgarizzamento inedito trecentesco del «Comentum» di Pietro Alighieri*, «Tenzione» 8 (2007): 147-58.
- Seriacopi 2008 = Massimo Seriacopi, *La questione del purgatorio nella letteratura medievale. Il caso di un volgarizzamento inedito trecentesco del «Comentum» di Pietro Alighieri*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 31 (2008): 79-85.
- Seriacopi 2009 = Massimo Seriacopi, *Un fraintendimento esegetico trecentesco su Dante per una lezione di punteggiatura (e di filosofia)*, «Fronesis. Semestrale di filosofia letteratura arte» 9/5 (2009): 45-53.
- Tonelli 2015 = Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

Zanchetta (2014) = Mauro Zanchetta, *Ipotesi stemmatiche e prospettive editoriali per la prima redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri*, «Rivista di studi danteschi» 14 (2014): 83-142.

RIASSUNTO: Il saggio è dedicato allo studio dell'unico volgarizzamento integrale oggi noto della prima redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, relato dal ms. Ashburnham Appendice Dantesca 2 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. L'analisi si concentra, in particolare, sul commento all'*Inferno*, di cui vengono per la prima volta indagati i rapporti con la fonte latina. A partire da una selezione di chiose ritenute esemplificative, si cerca di individuare in quale rivolo della tradizione latina si collochi la fonte del codice, per poi presentare le principali tipologie di intervento operate sul testo e forse mediate dal modello. In ultimo, viene valutata una possibile contaminazione del volgarizzamento tramite il ricorso al testo delle due redazioni seriori.

PAROLE CHIAVE: Dante, Pietro Alighieri, *Comentum*, volgarizzamento.

ABSTRACT: The essay is based on the study of the only integral vulgarization known today of the first draft of Pietro Alighieri's *Comentum*, conveyed by the ms. Ashburnham Appendice Dantesca 2 of the Biblioteca Medicea Laurenziana of Florence. In particular, the analysis focuses on the commentary of the *Inferno*, whose relationship with the Latin source is investigated for the first time. Starting from a selection of glosses considered exemplary, an attempt is made to identify in which branch of the Latin tradition the source of the codex lies. Then, the main types of changes made on the text and perhaps mediated by the model are presented. In conclusion, a possible contamination of the vulgarization through the use of the two later drafts is evaluated.

KEYWORDS: Dante, Pietro Alighieri, *Comentum*, translation into vernacular.

ANCORA SULLA DIALETTICA
TESTO-TESTIMONE: IL *LIBRO DI SENTENZE*,
E I DETTI DEI FILOSOFI,
NEL MANOSCRITTO SIENA BC I VI 5 (= S₂)*

La piú recente descrizione del codice Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 5 – cartaceo del XV secolo (secondo quarto), 288 × 200 mm, cc. III-115, con carte di guardia moderne, scrittura su due colonne in *littera textualis*, costituito da 11 quinioni regolari a cui seguono 5 fogli residui di un unico fascicolo finale, presumibilmente anch'esso in origine un quinione – è quella fornita online sul portale *Mirabile*.¹ Stando alla scheda, il contenuto del codice è il seguente:²

- cc. 3ra-35ra: Bono Giamboni, *Libro de' vizj e delle virtudi*;
- cc. 35rb-36rb: Ammaestramenti morali;
- cc. 36va-58vb: *I gradi di san Girolamo*;
- cc. 59ra-64va: *Disticha Catonis* (volg. anonimo toscano);
- cc. 64vb-65ra: *Novellino*;
- cc. 65ra-86ra: Sentenze;
- c. 86rb: Canzone;
- cc. 86va-89va: Miscellanea devozionale;
- cc. 89vb-90va: Jacopone da Todi, *Quando t'aliegre omo d'altura*;
- cc. 91ra-96rb: Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo* (estratto);
- cc. 96va-111vb: *D'uno monaco che desiderava di Dio e delle sue maraviglie* [*Renovamini*];
- cc. 111vb-112ra: Jacopone da Todi, *Detti*;
- c. 112ra: Sentenze;
- cc. 112rb-114v: Laude (3 componimenti).

* Questo contributo costituisce una rielaborazione dell'intervento presentato al convegno *Fiori, fioretti, detti e sentenze. Letteratura gnomica tra tardo medioevo romanzo e rinascimento* (Brno, Masarykova univerzita, 14-15 settembre 2023).

¹ Stanchina *et alii* 2018, a cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

² Lo riporto con lievi ritocchi formali.

Il colorito linguistico dell'intero codice è senese, e il volgarizzamento dei *Disticha Catonis* definito «volg. anonimo toscano», che si legge alle cc. cc. 59ra-64va, è il volgarizzamento senese pubblicato da Luigi Fumi (1873) sulla scorta di un solo codice che, come dimostrerò in altra sede, va identificato con questo. Qui ci occuperemo invece della porzione testuale compresa tra le cc. 64vb e 86ra.

Alle cc. 64vb-65ra troviamo la vita di Papirio, non secondo la versione del *Novellino* LXVII (= *Ur-Novellino* 60),³ bensì secondo la sua fonte, ossia *Fiori e vita di filosofi* XIII. Riporto il testo secondo l'edizione critica curata da Alfonso D'Agostino nel 1979 (= *FF*), e secondo il nostro manoscritto = *S*₂.⁴ Mie i grassetti, in corrispondenza delle varianti di rilievo.

FF

Papirio fue di Roma, omo fortissimo e di grande cuore e desideroso di battaglie, sí che li Romani si credeano per costui difendere da Alessandro, che regnava in quel tempo. Questo Papirio, essendo **garzone**, andava sovente col padre al consiglio. E la madre il domandò un die che nel consiglio fosse fatto. El garzone rispuose: «Elli è **credenza** e nonn è da dicere». A la madre venne **troppo maggiore** voglia di saperlo e, **battendo il figliuolo, isforzavalo di dicere**. Allora il garzone, **vegendo che** dicere li convenia, **pensò** una molto bella buscia e disse che nel consiglio era ragionato qual iera meglio tra che un omo avesse due mogli o una **femina** avesse due

*S*₂

Papiro fu di Roma, huomo fortissimo e di grande cuore e desideroso di batagle, sí che li Romani si credevano p(er) costui difendere da Alexandro, che regniava a quello tempo. Questo Papiro, essendo **fanciullo**, andava sovente col padre al consiglio, unde la madre el domandò uno dí quello che nel consiglio fusse fatto. El garçone disse: «Egli è **segreto** e non è da dire». Allora venne a la madre **magiore** voglia di saperlo, e, **isforçando lo figliuolo che giel dovesse dire**, el garçone **pensò in sé medesimo, poi che** dire gli convenia, **di trovare** una bella bugia, e disse che nel co(n)seglio s'era ragionato quale era meglio, o che uno huomo avesse due mogli o

³ L'edizione di riferimento è quella curata da Alberto Conte nel 2001, sia per la redazione vulgata sia per la redazione originaria denominata *Ur-Novellino*; cf. *Novellino* (Conte).

⁴ Criteri di trascrizione, in tutto l'articolo: conservo la grafia, ma divido le parole, introduco maiuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno; sciolgo tra parentesi tonde le abbreviazioni, distingo *u* e *v*, riduco a *i* le *j*; correggo tra parentesi quadre e in apparato indico la lezione del manoscritto oppure, ove pare soluzione più opportuna, segnalo in apparato le possibili correzioni o la causa dell'errore.

mariti, per moltiplicare la gente di Roma, per ciò che terre si rubellavano. La madre promise di tenerlo **credenza** e **sí tosto** andò e parlò con altre donne, sí che la parola andò tanto d'una donna in altra che le grandi donne di Roma si raunaro tutte e andaro al consiglio **d'ivi** al terzo die e dicevano e consigliavano ch'elli era meglio che la **femina** avesse due mariti che l'uomo due mogli e meglio si potrebbe sofferire. Li sanatori del consiglio, non sapendo che **stemperamento** di femine quello fosse, nè quello che volesse dicere l'adomandagione loro, temettero quella maraviglia e la follia e l'**ardire** de le donne. Allora Papirio iscoperse il fatto a' sanatori. E' sanatori **saviamente acomiataro** le donne e pregiaro il senno del garzone e fecero per quella cagione uno ordinamento che neun altro garzone venisse con suo padre al consiglio.

che una **donna**⁵ avesse due mariti, p(er) mo(n)tiplicare⁶ la gente di Roma, p(er)ciò che le te(r)re si ribellavano. La madre gli promise di tenerlo **segreto**, e **subitame(n)te** andò e parlon(n)e co(n) le altre donne, sí che la parola andò di donna i(n) don(n)a, sí che le grandi do(n)ne di Roma si raunarono tutte e andaro al consiglio **ine** al terço dí, e dicevano e co(n)segliavano ch'egli era meglio che la **don(n)a** avesse due mariti che l'uomo due mogli, e meglio potrebeno sofferire. Gli senatori del consiglio no(n) sapendo che **sperrime(n)to di co(n)seglio** di femine questo si fusse, né quello che volesse dire l'adomandita loro, temettono quella maraviglia e la follia de l'**ordine** delle don(n)e. |65ra| Allora Papiro scop(er)se el fatto alli senatori [...] **saviame(n)te – p(er)tanto** le don(n)e **furono acomiatate** –, e pregiarono lo sen(n)o del garzone. E feceno p(er) quella cagione uno ordiname(n)to che nissuno altro garzone, **overo fanciullo**, venisse col suo padre al co(n)seglio.

Il capitolo è privo di rubrica, come in parte della tradizione dei *Fiori*, ma presenta in apertura una maiuscola blu alta quanto due linee di scrittura. La lezione è generalmente corretta, con alcune varianti rispetto al testo critico stabilito da Alfonso D'Agostino, che in parte corrispondono o si avvicinano alle varianti del testimone E (= Modena, Biblioteca Estense, α P 8 20), e che nel complesso non oltrepassano la variabilità che si riscontra nella tradizione organica dell'opera.⁷ Alcune lievi divergenze rispetto al testo critico, consueti adattamenti di carattere geolinguistico, conducono a Siena: l'assenza di anafonesi (*conseglio*: 6 occorrenze, a cui si

⁵ Con *titulus* sovrabbondante.

⁶ Si trova la forma *mo(n)tiplichino* nel volgarizzamento di Egidio Romano, *Livro del governmento dei re e dei principi*, II III 7; cf. *Egidio Romano* volgarizzato (Papi): 481.

⁷ Per cui si veda *Fiori di filosafi* (D'Agostino).

può aggiungere per analogia il verbo *consigliare*); l'evoluzione *er* > *ar* in posizione postonica (*defendere*); la forma *ine* 'lí' (o nel nostro caso 'da lí')⁸ anziché *ivi*; la mancata evoluzione *en* > *an* (*senatori* vs. *sanatori* del fiorentino).

In campo lessicale sono da mettere in evidenza quattro cronosinonimi, sempre in direzione dell'aggiornamento: la prima occorrenza di *garçone* è sostituita da *fanciullo* (mentre le quattro successive sono mantenute, sebbene l'ultima sia integrata dalla glossa «overo fanciullo», segno che la forma più antica è ormai percepita come di difficile comprensione); poco più avanti, in entrambi i passi in cui il testo critico legge *credenza*, incontriamo *segreto*; le due occorrenze di *femina*, termine che, nel frattempo, da neutro aveva assunto connotazioni negative, sono rimpiazzate da *donna*, lezione che però non è estranea all'*usus* dell'autore in alternanza con *femina*; infine *tosto* è abbandonato a favore di *subitame(n)te*. Sempre da interpretare nel senso dell'aggiornamento, oltre alla già vista caduta della preposizione *da* prima di *ini*, è l'omissione dell'avverbio *troppo* davanti a *magiore*. Errori si riscontrano solo nella sezione finale del racconto: *sperime(n)to di co(n)seglio di femine* vs. *stemperamento di femine*; *ordine* vs. *ardire*; un omeoteleuto tra le due, vicinissime, occorrenze di *senatori*, che è forse alla base della resa passiva della frase seguente – *p(er)tanto le don(n)e furono acomiatate* vs. *acomiatato le donne* –, accettabile di per sé ma che ha ricadute sull'avverbio *saviamente*, la cui funzione diventa traballante, così come diventa difficile intendere quale sia il soggetto di *pregiarono*, a meno che si voglia leggere *e'*, soggetto pronominale riferito ai senatori, oppure una concordanza a senso.

Più complicato è il discorso su ciò si legge alle cc. 65ra-86ra del manoscritto, perché non si tratta di una sola opera e l'assetto testuale presenta alcune particolarità. Procederemo per approssimazioni successive. Tutti i testi compresi in tale intervallo di carte, tranne l'ultimo (cc. 85vb-86ra), sono caratterizzati dalla modularità, tratto evidenziato dalla *mise en texte* che prevede l'uso delle rubriche per indicare l'*auctoritas* delle *sententiae* che

⁸ L'assenza della preposizione *da* non va più considerata un'errore a questa altezza cronologica: nel *Corpus OVI dell'italiano antico* si riscontrano numerose occorrenze di espressioni temporali del tipo *ine a* senza la prima preposizione, quasi esclusivamente in testi a partire della seconda metà del Trecento.

seguono, e l'*a capo* con maiuscola toccata di rosso per scandire ogni detto. Ne consegue che, a causa della scarsa coesione testuale, l'eliminazione, l'eventuale aggiunta, o lo spostamento di un paragrafo o di un capitolo passano del tutto inosservati se non si procede a collazione con gli altri testimoni delle stesse opere, e una volta che siano emerse tali divergenze si rimane spesso, almeno in prima battuta, nell'ambito dell'adiaforia.

Alle cc. 65ra-79vb troviamo il testo noto come *Libro di sentenze*, di cui è disponibile un'edizione a stampa del 1863, a cura di Giuseppe Manuzzi, basata su due manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze:

Pal = Pal. 605 (già 362 bis), cc. 1r-26r, lacunoso per la caduta di un bifolio tra le attuali cc. 23 e 24;

Magl = II VIII 16, cc. 1r-54r, *descriptus* di P, ma le cc. 42v-50r sono imprescindibili per reintegrare la porzione testuale caduta, in seguito, nell'antigrafo.⁹

Rispetto ai due testimoni già noti a Manuzzi, il nostro manoscritto offre un testo più breve per l'eliminazione di numerose sentenze, soprattutto alla fine di ciascun capitolo, mentre sono soltanto tre i casi in cui fornisca sentenze assenti in Pal e Magl (*Secondo* 4, *Salomone* 4, *san Luca* 6). L'ordine dei capitoli corrisponde solo in parte con i due testimoni precedentemente noti. Ritorneremo a breve sul *Libro di sentenze*, tenendo conto anche di altri testimoni non considerati nell'edizione ottocentesca.

Alle cc. 80ra-85vb si leggono alcune brevi raccolte la cui reale consistenza emerge soltanto da un confronto con altri testimoni: la *mise en texte* non permette infatti di distinguere pienamente tra opere diverse e capitoli della stessa opera. Questa la scansione delle rubriche principali, ossia quelle a cui segue una maiuscola alta quanto due o tre linee di scrittura,¹⁰ che non corrisponde però del tutto con la scansione delle opere trascritte:

⁹ L'edizione *Libro di sentenze* (Manuzzi), che non definisce i rapporti tra i due testimoni noti, si basa sul *descriptus*, ricontrollato qua e là sull'antigrafo.

¹⁰ L'oscillazione di dimensione nelle maiuscole alte più di una linea sembrerebbe dettata solo da ragioni estetiche di *mise en page*: se la maiuscola si trova all'interno della colonna, l'altezza equivale a tre linee di scrittura e la prima linea rimane bianca; se invece la maiuscola è all'inizio della colonna, lo spazio tra la rubrica (fuori dallo specchio di scrittura) e il testo si riduce un po'.

- cc. 80ra-81ra: *Deti e insegnamenti di savi huomini*:¹¹ inc.: «Disse uno savio: “Non ti aconpagnare a cosa che menovi”»; expl.: «Pietra che spesso si travolle no(n) coglie muschio»;
- cc. 81ra-83rb: *Sentençe di Tulio* (ossia la cosiddetta *Giunta agli Ammaestramenti degli antichi*, §§ 1-30 e 89-188, con altre lacune di minore entità):¹² inc.: «Di tutte le cose con l’amico delibera, ma di lui inançi»; expl.: «Colui non sa fare che non sa temere»;
- cc. 83rb-85va: *Proverbi di philosophi e di savi*: inc.: «Inançi che parli delibera, e quando ài deliberato parla»; expl. (c. 84va, linee 8-9): «L’uomo fa male li suoi fatti p(er)ché non | mette bene la sua ragione»; a cui si aggrega, senza rubrica e senza soluzione di continuità rispetto al testo precedente, un altro troncone della cosiddetta *Giunta agli Ammaestramenti degli antichi*, §§ 189-280: inc. (c. 84va, linea 10): «Tropo tençionando si p(er)de la verità»; expl.: «Chi alli suoi no(n) p(er)dona, alli nimici aiuta»;
- cc. 85vb-86ra: *Sentençe di filosafi*, ossia un ulteriore, breve, frammento della *Giunta*, §§ 286-295, che occupa meno di una colonna, con la rubrica autentica a introdurre l’ultima sezione dell’opera, e rubriche di rango inferiore (a cui non è riservata una linea indipendente di scrittura, bensì trovano posto nello spazio rimasto libero alla fine del detto precedente) a scandire, ma senza regolarità ossia con ripetizioni/omissioni, le partizioni interne della sezione, che accoglie detti di più filosofi (*Logiens*, ossia Diogene, *Socrate* e *Aristotile*): inc.: «Rado aconcia dan(n)o, se no(n) p(er) abundança», expl. (c. 85vb): «Anco disse che l’uomo no(n) deba parlare di sé né bene né male, p(er)ciò che laudare è vanità, e l’biasimare è follia».

In calce alle *Sentençe*, con un sistema di rubriche e sottorubriche paragonabile a quello di cui si è appena detto, si leggono (cc. 85vb-86ra) i compendi di tre capitoli dei *FF* – (XIV) *Deti di Scipione Affricano*; (XV) *Deti di Platone* secondo la rubrica, ma in realtà *Plauto*, con *lectio faciliior* comune a gran parte della tradizione; (XVII) *Deti di Catone* –: inc.: «Scipio Affricano fu consolo di Roma e fu tagliato di corpo a la madre, e inp(er)ciò fu chiamato Cesare»; expl. mutilo: «E questi che avevano doma(n)dato, domandò ancho: “E’ non è bisogno...”».¹³

¹¹ La rubrica, oltre che in alto a c. 80ra, compare anche già, identica, al fondo di c. 79vb, dopo uno spazio bianco corrispondente a 4 linee di scrittura, scelte forse dettate anch’esse da pure ragioni estetiche.

¹² Per un’edizione del testo rimando a Divizia 2022, che però ancora non prendeva in considerazione il nostro manoscritto. L’individuazione di nuovi testimoni avvenuta nel frattempo impone ora di riesaminare la tradizione testuale dell’opera.

¹³ Nei *FF* il detto prosegue con «“...di prestare a usura?”». E quelli rispuose: “E’

I tronconi della *Giunta* che si leggono alle cc. 81ra-83rb e 84va-85vb, per quanto il testo sia lacunoso e piuttosto scorretto, permettono tuttavia di apportare lievi migliorie strutturali al testo già edito in Divizia (2022), dato che attingono a un punto alto dello stemma. Tornerò in altra sede sulla questione.

Ciò che va sotto le altre due rubriche principali (*Detti e insegnamenti di savi huomini*; *Proverbi di philosophi e di savi*) sarà da considerare, in via residuale, come appartenente a due opere distinte, sebbene simili nello spirito. I tre capitoli compendiatî dei *FF* si distinguono stilisticamente dagli altri testi per l'abbozzo della vita del rispettivo filosofo che ciascuno di essi conserva in apertura.

Torniamo ora al *Libro di sentenze*. L'opera, che era già stata segnalata da Alfonso D'Agostino come appartenente alla tradizione indiretta dei *FF*,¹⁴ tradizione tanto vasta quanto inservibile ai fini ecdotici,¹⁵ si compone di 48 capitoli non numerati, dedicati ciascuno a un savio, di cui i primi 14 trovano corrispondenza nei *FF*, con ogni probabilità il principio ispiratore della sezione iniziale della raccolta, ma solo in parte ne dipendono: ad es. nel capitolo di Pitagora, posto in apertura di entrambe le opere, i *FF* non riportano alcun detto, mentre il *Libro di sentenze* ne offre 21; invece, nel capitolo di Teofarascio (*FF* XII, *Libro di sentenze* X) c'è un'evidente corrispondenza tra le due opere, seppure limitata; il capitolo di Seneca (*Libro di sentenze* VII) attinge all'omonimo capitolo dei *FF* (XXIV) ma anche al capitolo di Tullio (*FF* XX) e ad altre fonti; strettissima è la connessione con la fonte nel capitolo di Secondo (*FF* XXVIII, *Libro di sentenze* XIII). Oltre il confine dei primi 14 capitoli, legato in minima parte ai *FF* è anche il capitolo XIX (Stazio), che comprende un solo detto nei *FF* (XVI), riportato nel *Libro di sentenze*, ma a cui se ne affiancano qui 7 di diversa pro-

nonn è bisogno d'ucidere la gente'». I tre capitoli compendiatî andranno così ad aggiungersi alla lista di testimoni parziali dei *FF*, su cui vedi da ultimo D'Agostino (2024: 205-206): il nostro testimone compare già nell'elenco, ma verosimilmente solo per il capitolo di Papirio, segnalato da Segre (1978b: 418).

¹⁴ *Fiori di filosofi* (D'Agostino): 43.

¹⁵ *ibi*: 42: «Noto però sin d'ora che la tradizione indiretta dei *FF* [...] non reca alcun contributo positivo all'analisi ecdotica».

venienza. Altre sono invece senza dubbio le fonti del capitolo XXVIII (Cato), da riconoscere, almeno per quanto riguarda i primi detti riportati, nel settimo libro del volgarizzamento del *Tresor* di Brunetto Latini¹⁶ o, eventualmente, in *Tresor* II, 50-132.¹⁷

I rimanenti 32 capitoli, relativi in buona parte ad autori biblici o cristiani (con alcune significative eccezioni), dipendono da fonti ancora da individuare, tuttavia, in modo analogo a quanto si è visto a proposito del capitolo di Catone, sondaggi a campione individuano l'enciclopedia di Brunetto Latini come una parziale, ma significativa, fonte: l'ipotesi è corroborata dal fatto che, nel *Libro di sentenze*, i detti di ciascun savio presenti nel *Tresor* / *Tesoro* compaiono in forma compatta e pressoché nello stesso ordine della fonte.¹⁸

La tradizione del *Libro di sentenze* a me nota è costituita da cinque codici:¹⁹

Pal = Fi BNC Pal. 605 (già 362 bis), cc. 1r-26r,²⁰

Magl = Fi BNC II VIII 16, cc. 1r-54r;

S₂ = Si BC I VI 5, cc. 65ra-79vb;

L = Lonato FUC 144, cc. 76v-85v;²¹

¹⁶ In assenza di un'edizione critica dei volgarizzamenti toscani del *Tresor*, ci si serve dell'edizione *Tesoro* (Gaiter), consultata attraverso il *Corpus OVI dell'italiano antico*. Sulle complicate vicende dei volgarizzamenti toscani del *Tresor* rimando a Giola 2010.

¹⁷ L'edizione di riferimento è quella diretta da Beltrami nel 2007: cf. *Tresor* (Beltrami).

¹⁸ La verifica, condotta come si è detto solo in parte, è relativamente semplice da effettuare. All'interno del *Corpus OVI dell'italiano antico* è sufficiente cercare il nome del savio che ci interessa, quasi sempre nominato in maniera esplicita da Brunetto, eventualmente limitando la ricerca alla sola edizione *Tesoro* (Gaiter), siglata *tes*, e il software *Gatto* (Gestione degli Archivi Testuali del Tesoro delle Origini) fornirà all'istante una serie di passi confrontabili con il *Libro di sentenze*. Saranno invece necessarie indagini più approfondite per determinare se la fonte sia il testo francese o un volgarizzamento, indagini che le edizioni ottocentesche del *Tesoro* consentono solo fino a un certo punto.

¹⁹ Per l'abbreviazione dei nomi delle biblioteche si segue qui il sistema elaborato in Ciociola 2001: LXIII-LXXI.

²⁰ Gentile 1890: 177-8.

²¹ Il testo è preceduto da un paragrafo sulle età del mondo, che in Pal e Magl è collocato dopo il *Libro di sentenze* e costituisce il primo elemento di una raccolta di più serie mnemoniche (virtù caratterizzanti personaggi della storia biblica e greco-romana, le sette virtù, le cinque cose che vuole la virtù della costanza, i quattro principali comandamenti che fece Cristo agli apostoli...); ed è seguito da una scelta di serie

A = Fi BML Ash. App. 1846, cc. 140ra-147rb;²²

Questi differiscono per numero e ordine dei capitoli. I manoscritti più completi sono i due già noti a Giuseppe Mannuzzi, ossia Pal, mutilo per la caduta di un bifolio, e Magl, *descriptus* di Pal realizzato prima che il modello perdesse le due carte e dunque, come già detto, indispensabile per reintegrare la parte mancante. In Pal molte sentenze, ma non tutte, sono contrassegnate sul margine sinistro da un numero romano in inchiostro rosso, presumibilmente da riferirsi alla fonte (i numeri infatti non sono in ordine e possono ripetersi, ma non si è compresa la *ratio*; le prime sentenze recano rispettivamente i numeri .j., .ij., .iij., .xx., .clvij.). L'inchiostro usato per la numerazione dei paragrafi nel margine differisce da quello che si riscontra nelle rubriche e nei capilettera di ciascun detto, e anche il *ductus* è diverso. Tutti gli altri testimoni sono invece privi della numerazione, tranne A, che riporta solo 22 capitoli, disposti in altro ordine e mancanti di vari detti, e parrebbe *descriptus* anch'esso di Pal: due solidi argomenti positivi a favore del rapporto di dipendenza sono costituiti (1) dalla presenza in A di una rubrica ridondante confluita all'interno del capitolo VI (Tullio) tra i §§ 18 e 19, che si spiega alla perfezione con il titolo corrente posto sul margine superiore in Pal, c. 4v, interpretato al momento dell'al-

mnemoniche più breve rispetto a quanto si legge in Pal e Magl. In L il paragrafo sulle età del mondo è preceduto da una rubrica: «Al nome dell'alto Iddio sia lo 'nprincipio mio. Qui incomincia lo tesoretto delle sententie et exempli, autoritadi et decti de' philosophi, asemplati et tracti d'uno libro del nobile et possente cavaliere messer Dino dalla Rocca, et p(er) me B. reducti di gramatica in volgare». Una mano moderna, con un'aggiunta a matita in margine, ha sciolto l'abbreviazione B. come «Bono» – con tutta probabilità perché alle cc. 67v-71r si legge una porzione (Prologo e primo trattato, mutilo poco prima della fine) della *Miseria dell'uomo* di Bono Giamboni –. L'attribuzione, del tutto gratuita, a Bono della raccolta di detti e testi liminari, si trascina per inerzia al catalogo *Manus Online*, ma soprattutto è sintomatica di un certo attribuzionismo sette-ottocentesco basato su impressioni (la vicinanza di due o più opere in un manoscritto miscelaneo di per sé non dice nulla sulla loro paternità) e spesso volte finalizzato ad assegnare la paternità di opere anonime a autori di fama: tra i volgarizzatori duecenteschi, Bono Giamboni e Brunetto Latini ne furono in più occasioni vittime tardive.

²² Carte indicate secondo la cartulazione moderna apposta a matita in basso a destra sul *recto*, corrispondenti alle cc. 136-143 dell'antica, in alto a destra. Ringrazio Antonio Scolari per aver richiamato la mia attenzione sul manoscritto, già segnalato in Scolari 1989: 36-8; Divizia 2005a: xxvi-xxix; Divizia 2005b: 49-50.

lestimento di A come rubrica di un nuovo capitolo; e poco oltre (2) dalla dislocazione di un detto (§ 31, collocato in A tra i §§ 35 e 36) che in Pal è stato prima dimenticato e poi aggiunto dalla stessa mano nel margine inferiore di c. 4v, senza rimando, subito sotto all'inizio del § 35, detto quest'ultimo che prosegue in Pal nella carta successiva.

Il nostro manoscritto, S_2 , offre tutti i capitoli tranne XV (Archimede), ma secondo un ordine in parte diverso rispetto a Pal Magl, e tralascia numerose *sententiae*, soprattutto ma non solo alla fine di ciascun capitolo. L corrisponde a S_2 nella disposizione dei capitoli, nell'assenza del capitolo XV (Archimede) e di tutte le *sententiae* mancanti in S_2 , ma, data la forte tendenza a sfrondate ulteriormente il testo – mancano numerosi detti, nonché i capitoli di Isaia (XXXIV) e san Luca (XLV) – e a riscrivere la lezione, risulta di limitata o nulla utilità nella ricostruzione testuale. Due rubriche sovrabbondanti (rispettivamente tra i §§ 16 e 17, e tra i §§ 47e 48 nel capitolo di Tullio), che derivano presumibilmente da un titolo corrente, presente nel modello, in modo analogo a quanto già visto per A rispetto al modello Pal, non si spiegano con S_2 ; ma questo esclude solo che L possa essere *descriptus* diretto di S_2 . La prova certa che L non è *descriptus* di S_2 è invece costituita dal fatto che il primo non presenta tutti gli errori del secondo.²³

Possiamo riassumere nella seguente tavola le differenze macrostrutturali tra i testimoni. Nella prima colonna, contrassegnandoli con numeri romani, riporto i capitoli secondo l'ordine presumibilmente originario di Pal Magl: le rubriche sono quelle di Pal, integrate con quelle di Magl, tra parentesi quadre, solo in corrispondenza del bifolio caduto nel primo.²⁴ Nelle colonne relative ai singoli testimoni indico con numeri arabi progressivi la posizione che ciascun capitolo occupa all'interno del manoscritto (con

²³ Sarà invece da considerare un'aggiunta di L il detto «Niuno è ricco se non colui che si contenta di quel ch'elli à» nel capitolo di Orazio (XXIII), assente in tutti gli altri testimoni, e che potrebbe essere germinato dal detto precedente: «Quello è povero che desidera gran ricchezza» (lo riporto secondo la lezione di L).

²⁴ Per ragioni di completezza si evidenzia che l'edizione *Libro di sentenze* (Manuzzi), che conosceva solo Pal e Magl, già giunge a un risultato analogo, utilizzando però come testo base il *descriptus* Magliabechiano, riscontrato con il modello Palatino.

l'eccezione di Pal, in cui, dato che la perdita di alcuni capitoli è dovuta a guasto meccanico e il quadro è chiaro grazie al *descriptus* Magl, mantengo la stessa numerazione di quest'ultimo, omettendo i numeri 33-41); contrassegno con una linea orizzontale i capitoli assenti (anche qui con l'eccezione di Pal); se in un testimone i capitoli non compaiono nella stessa successione di Pal Magl, per facilitare i riscontri indico con una freccia rivolta verso l'alto ↑ il fatto che il capitolo seguente in tale testimone vada cercato più in alto nella tabella, viceversa indico con una freccia verso il basso ↓ il caso opposto, ma soltanto se il capitolo seguente non è consecutivo nella tabella e prescindendo comunque dai capitoli omessi. Non riporto le varianti testuali che non compromettano l'identificazione dell'*auctoritas*, ma segnalo tra parentesi (con denominazione normalizzata, in tondo) i casi in cui le rubriche indicano un savio diverso dal resto della tradizione o la presenza di varianti di rilievo (in corsivo).

testo critico**(struttura Pal + Magl)**

	Pal	Magl	S ₂	L	A
I <i>Pittagora primo philosopho</i>	1	1	1	1	—
II <i>Socrate pb(ilosoph)o</i>	2	2	2	2	—
III <i>Aristotile pb(ilosoph)o</i>	3	3	3	3	— ²⁵
IV <i>Quintiliano pb(ilosoph)o di Spagna</i>	4	4	4 (Macrobio)	4	8
V <i>Marco Vario pb(ilosoph)o</i>	5	5	5 (Quintiliano)	5 (<i>Macro pb.</i>)	9
VI <i>Tulio pb(ilosoph)o</i>	6	6	6	6	10
VII <i>Seneca pb(ilosoph)o</i>	7	7	7	7	11
VIII <i>Epicurio pb(ilo-soph)o</i>	8	8	8 ↓	8 ↓	12
IX <i>Democrito pb(ilosoph)o</i>	9	9	13	13	13
X <i>Theopharesco pb(ilosoph)o</i>	10	10	14 ↓	14 ↓	14
XI <i>Salustio pb(ilosoph)o</i>	11	11	25 ↓	25 ↓	15
XII <i>Diogenes pb(ilosoph)o</i>	12	12	43	41	16 ↓
XIII <i>Secundo pb(ilosoph)o</i>	13	13	44	42	—
XIV <i>Platone pb(ilosoph)o</i>	14	14	45 ↓	43 ↓	6
XV <i>Archimedo pb(ilosoph)o</i>	15	15	—	—	7 ²⁶
XVI <i>David re</i>	16	16	11 ↓	11 ↓	5 ↑
XVII <i>Salam[o]ne²⁷</i>	17	17	10 ↑	10 ↑	—

²⁵ Manca tranne che per gli ultimi tre paragrafi, confluiti nel capitolo di Archimede.

²⁶ Include tre detti di Aristotele.

²⁷ *Salamone*] *Salamane* rubr; *Salamone* titolo corrente (4 occorrenze, di cui la seconda corretta su *Salamene*)

XVIII <i>Pamphilio</i>	18	18	9 ↑	9 ↑	—
XIX <i>Statio poeta di Tolosa</i>	19	19	12 ↑	12 ↑	—
XX <i>Gesù Sirach</i>	20	20	1-5	15	17
XXI <i>Lucano</i>	21	21	16	16 (senza rubrica)	—
XXII <i>Abacuch</i>	22	22	17	17	—
XXIII <i>Oratio</i>	23	23	18	18	18 ↓
XXIV <i>Giuenale</i>	24	24	19	19	1
XXV <i>Tbobia</i>	25	25	20	20	2
XXVI <i>Cassiodoro</i>	26	26	21	21	3
XXVII <i>Ovidio</i>	27	27	22	22	4 ²⁸
XXVIII <i>Cato</i>	28	28	23	23 (Platone)	19
XXIX <i>Ysapo</i>	29	29	24 ↑	24 ↑	—
XXX <i>Petro Alphonso di Spagna</i>	30	30	26	26	20
XXXI <i>Terrençio</i>	31	31	27	27	—
XXXII <i>Macrobio</i>	32 mutilo	32	28	28	21
XXXIII [<i>Virgilio</i>]	— ²⁹	33	29	29 senza rubrica	↓ —
XXXIV [<i>Isaya proph(et)a</i>]	—	34	30 ↓	—	—
XXXV [<i>Boetio</i>]	—	35	40 ↓	38 ↓	—
XXXVI [<i>Maximiano</i>]	—	36	42 ↑	40 (Diogene)	↑ —
XXXVII [<i>Martiale</i>]	—	37	46 ↓	44 (<i>Marcellario</i>)	↓ 22 ³⁰
XXXVIII [<i>Sancto Ambruogio</i>]	—	38	31	30 (Isaia)	—
XXXIX [<i>S(an)c(t)o Mattheo</i>]	—	39	32	31	—
XL [<i>S(an)c(t)o Paolo</i>]	—	40	33	32	—
XLI [<i>S(an)c(t)o Agostino veschovo</i>]	—	41	34	33	—
XLII [<i>S(an)c(t)o Gregorio p(a)pa</i>] ³¹	42 acefalo	42	35	34	—
XLIII [<i>S(an)c(t)o Bernardo abb(at)e</i>]	43	43	36	35	—
XLIV <i>Santo Girolamo cardinale</i>	44	44	37	36	—
XLV <i>Santo Luca</i>	45	45	38	—	—
XLVI <i>Santo Iobbe</i>	46	46	39 ↑	37 ↑	—
XLVII <i>Santo Ysidoro</i>	47	47	41 ↑	39 (<i>Isidoro di Pavia</i>)	↑ —
XLVIII <i>Santo Iacopo Çebedeo apostolo</i>	48	48	47	45	—

A rigore, allo stato attuale degli studi, non ci sono elementi interni, di natura testuale, per dire se la versione breve (rappresentata da S₂ L) derivi dalla versione ampia (rappresentata da Pal Magl + il frammentario A) o viceversa, dato che da un punto di vista stemmatico costituiscono due rami divergenti. Ma a farci ritenere primigenia la versione ampia, che in-

²⁸ Include cinque detti di Archimede.

²⁹ Lacuna materiale (caduta di un bifolio); cf. anche capp. XXXIV-XLI.

³⁰ Include un detto di Boezio.

³¹ Titolo corrente in Pal e rubrica in Magl.

clude i detti presenti nella versione breve con tre sole eccezioni di cui parleremo, sono due considerazioni extratestuali, ossia di carattere strutturale l'una e di stampo probabilistico l'altra: (1) il rapporto con il modello costituito dai *FF* – visto che la corrispondenza relativa ai savi tra *Libro di sentenze* e *FF* riguarda i primi 14 capitoli, compatti, nella versione ampia (a eccezione di A che ai fini della *constitutio textus* può essere eliminato in quanto *descriptus*), mentre secondo la versione breve riguarderebbe capitoli sparpagliati –; e (2) la tendenza a eliminare, che è in generale prevalente rispetto a quella opposta, ad aggiungere, come ho potuto osservare più volte nella tradizione di testi gnomici modulari.

Se si volesse proporre un'edizione critica del testo – ma il risultato sarebbe un testo in molti punti traballante, perché il compilatore attinse a modelli già guasti – il testo base non potrebbe che essere costituito da Pal, integrato da Magl (+A ove possibile, ma con un apporto che si prevede minimo) in corrispondenza del bifolio caduto, e messo a confronto con S₂ ove questo non sia mancante. Di minore utilità L, per la sua tendenza a sfrondate e a riscrivere. Due detti testimoniati soltanto dalla redazione breve sono presumibilmente autentici:

XIII Secondo 4

S₂: «Lo sole si è ochio del cielo, cerchio del caldo, splendore sença abassare, horname(n)to del dí, dividitore de l'ore»;

L: non confrontabile perché il detto è all'interno di un'omissione più ampia che riguarda i §§ 2-7 del capitolo;

fonte (*FF* XXVII 68-70): «Che è il sole?» «Il sole è occhio del cielo, cerchio di caldo, splendore senza abassare, ornamento del die, dividitore dell'ore»;

XLI Sant'Agostino 4

S₂: «Colui el quale ama, non si affadigha»;

L: corrisponde a S₂ (varianti formali: *lo, affatica*);

fonte ? (forse, ma non convince del tutto, Sant'Agostino, *In Iohannis epistulam ad Parthos tractatus*, 10 = *PL* 35, col. 2056, linea 38):³² «homo, quid laboras amando auaritiam? cum labore amatur quod amas; sine labore amatur deus»; maggiore aderenza, seppure non completa, con l'inizio di una citazione di san Bernardo in Domenico Cavalca, *Trattato di vera croce* 34: «Chi ama fortemente, ardentemente lavora, e non s'affatica».³³

³² Cito attraverso il corpus *Library of Latin Texts*, nel portale BREPOLIS.

³³ Secondo l'edizione *Specchio di Croce* (Soriot), che consulto tramite il *Corpus OVI dell'italiano antico*.

mentre un detto tramandato dal solo L è da considerarsi spurio:

XXIII Orazio 6

L: «Niuno è ricco se non colui che si contenta di quel ch'elli à»

e potrebbe essere germinato dal detto immediatamente precedente (che riporto secondo L, ma è condiviso dall'intera tradizione): «Quello è povero che desidera gran ricchezza».

Data la variabilità nella presenza dei testimoni, la ricostruzione testuale porterà a un archetipo variabile, frammentato, che si innalza più o meno rispetto ai testimoni in misura differente in ciascun paragrafo, a riprova di quanto ciascun testimone sia in rapporto dialettico con il testo che rappresenta, anche in senso strutturale. Non solo perché, come osserva Segre (1978a: 494), «L'archetipo costituisce un limite verso il quale il testo critico si spinge, secondo i punti, da distanze ineguali, e comunque non sempre misurabili»; ma perché il punto stesso di convergenza della tradizione che è l'archetipo, ossia il limite della ricostruzione testuale su base documentaria, cambia sede stemmatica lungo il corso dell'opera. Si potrebbe parlare di archetipo 'nomade'.³⁴ Queste le possibili configurazioni.³⁵

- Pal *vs.* S₂ L (è la situazione prevalente, con il testo tramandato da entrambi i rami);
- Pal *vs.* S₂ (dove L sfronda rispetto a S₂);
- Pal (dove S₂ L sfrondano rispetto a Pal);
- Magl A *vs.* S₂ L (con il recupero dei *descripti* in corrispondenza della lacuna materiale di Pal e ove S₂ L tramandano il testo);
- Magl A *vs.* S₂ (dove L sfronda rispetto a S₂);
- Magl *vs.* A (dove S₂ L sfrondano rispetto al primo ramo);
- Magl (dove S₂ L e anche A sfrondano);
- S₂ L o il solo S₂ (per le due sentenze assenti nella redazione ampia).

Paolo Divizia
(Masarykova univerzita, Brno)

³⁴ Dal momento che l'espressione «archetipo mobile» o «in movimento» già è utilizzata per indicare un archetipo che cambia nel tempo.

³⁵ Con l'abbreviazione *vs.* indico la possibilità di mettere a confronto le testimonianze, non necessariamente un'opposizione di lezione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Egidio Romano volgarizzato (Papi) = Fiammetta Papi, *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II.IV.129*, vol. I. *Introduzione e testo critico*, Pisa, ETS, 2016.

Fiori di filosafi (D'Agostino) = *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperadori*, ed. critica a c. di Alfonso D'Agostino, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Libro di Catone (Fumi) = Luigi Fumi, *Il libro di Catone. Volgarizzamento del buon secolo*, s. l., s.n. [ma Orvieto, Tosini], edizione di 150 esemplari (Nozze Martinuzzi-Acquarone), 1873; ripubblicata in *Nuptialia. Raccolta postuma di studi per nozze (1869-1907)* = «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano» 58-60 (2002-2004): 107-38.

Libro di sentenze (Manuzzi) = *Libro di sentenze*, a c. di Giuseppe Manuzzi, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1863.

Novellino (Conte) = *Il Novellino*, a c. di Alberto Conte, Roma, Salerno Editrice, 2001.

Specchio di Croce (Soriot) = *Specchio di Croce del p. Domenico Cavalca*, a c. di Bartolomeo Soriot, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840.

Tesoro (Gaiter) = *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, raffrontato col testo autentico francese edito da P. Chabaille, emendato con mss. ed illustrato da Luigi Gaiter, 4 voll., Bologna, Romagnoli, 1877-1883.

Tresor (Beltrami) = Brunetto Latini, *Tresor*, edizione critica a c. di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillacioti, Plinio Torri, Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.

LETTERATURA SECONDARIA

Ciociola 2001 = *La tradizione dei testi*, a c. di Claudio Ciociola, in *LIS*, vol. X, Roma, Salerno editrice, 2001.

Corpus OVI dell'italiano antico = *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da Pär Larson, Elena Artale, Diego Dotto, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano. Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, consultabile all'indirizzo web <<http://www.oiv.cnr.it>> [ultima consultazione: 27 novembre 2024].

D'Agostino 2024 = Alfonso D'Agostino, *Diorama lessicale d'un volgarizzatore dugentesco: il caso dei «Fiori di filosafi»*, «Carte Romanze» 12/1 (2024): 205-43.

Divizia 2005a = Paolo Divizia, Bono Giamboni, «*Della miseria dell'uomo*». *Studio sulla*

- tradizione del testo e edizione*, tesi di dottorato, tutore Gabriella Ronchi, Università di Parma, 2005.
- Divizia 2005b = Paolo Divizia, *I quindici segni del Giudizio: appunti sulla tradizione indiretta della Legenda aurea nella Firenze del Trecento*, in *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*, a c. di Paolo Rinoldi e Gabriella Ronchi, Roma, Viella, 2005: 47-64.
- Divizia 2022 = Paolo Divizia, *Aristotele e le «Sententiae di Tullio», Seneca e altri filosofi nel ms. I.VI.22 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena*, «Codex Studies» 6 (2022): 53-92.
- Gentile 1890 = *I codici palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, descritti dal professore Luigi Gentile, Roma, Presso i principali librai, vol. II, 1890.
- Giola 2010 = Marco Giola, *La tradizione dei volgarizzamenti toscani del «Tresor» di Brunetto Latini: con un'edizione critica della redazione a (I.1-129)*, Verona, QuiEdit, 2010.
- IMBI = *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, a c. di Giuseppe Mazzatinti, vol. XI, Forlì, Bordiniani, 1901.
- Library of Latin Texts* = *Library of Latin Texts*, in BREPOLiS, Brepols, Turnhout, 2002-2019, all'indirizzo web < <http://apps.brepolis.net/BrepolisPortal/> > [ultima consultazione: 17 ottobre 2024].
- LIS = *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno ed., 1994-2004, 14 voll.
- Malato 1990 = Enrico Malato, *Introduzione*, in Orazio Rinaldi, *Dottrina delle virtù e fuga dei vizî*, a c. di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1990: 7-43.
- Manus online* = *Manus online. Manoscritti delle biblioteche italiane*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche, all'indirizzo web <<http://manus.iccu.sbn.it/>> [ultima consultazione: 6 aprile 2024].
- Mirabile* = *Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale*, Firenze, SISMEL - FEF, 2011-, all'indirizzo web <<https://www.mirabileweb.it/>> [ultima consultazione: 6 aprile 2024].
- Scolari 1989 = Antonio Scolari, *I volgarizzamenti del «Libellus super ludum scaccorum» (prime indagini sulla tradizione)*, «Studi di Filologia Italiana» 47 (1989): 31-99.
- Segre 1978a = Cesare Segre, *La critica testuale*, in *XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli, 15-20 Aprile 1974), a c. di Alberto Varvaro, 5 voll., Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, vol. I: 493-99.
- Segre 1978b = Cesare Segre, *Un nuovo manoscritto del «Libro de' vizî e delle virtù» di Bono Giamboni*, «Medioevo Romano» 5 (1978): 417-28.
- Stanchina et alii 2018 = Giulia Stanchina (a cura di), *Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati I.VI.5*, scheda revisionata nel 2018, in *Mirabile*, online all'indirizzo

web <<https://www.mirabileweb.it/manuscript/siena-biblioteca-comunale-degli-intronati-i-vi-5-manuscript/217478>> [ultima consultazione: 6 aprile 2024].

RIASSUNTO: L'intervento indaga da un lato il contenuto di una vasta e confusa sezione del manoscritto miscellaneo Siena BC I VI 5, dall'altro si concentra su uno dei testi presenti in tale sezione, il *Libro di sentenze*, che viene messo a confronto con il resto della tradizione manoscritta, costituita da un totale di 5 testimoni. Data la variabilità della presenza dei testimoni per ciascun paragrafo, anche l'operazione di avvicinamento all'archetipo possibile tramite la critica del testo porta a una ricostruzione frammentata che varia di continuo.

PAROLE CHIAVE: *Libro di sentenze*, tradizione testuale, manoscritti miscellanei.

ABSTRACT: On the one hand, the paper investigates the contents of a vast and garbled section of the multi-text MS Siena BC I VI 5. On the other hand, it focuses on one of the texts in that section, the *Libro di sentenze*, by way of comparing it with the rest of the manuscript tradition, consisting of a total of five witnesses. Given the variability of the presence of the witnesses for each paragraph, even the operation of approaching the archetype which is possible through textual criticism leads to a fragmented reconstruction that varies throughout the text.

KEYWORDS: *Libro di sentenze*, textual transmission, multi-text manuscripts.

IL PROGETTO EUROPEAN ARS NOVA E I TESTI POETICI IN VOLGARE. CARATTERISTICHE DELLA TRADIZIONE E SOLUZIONI EDITORIALI*

PREMESSA

Uno degli obiettivi del progetto ArsNova è quello di fornire una nuova edizione digitale dei testi intonati dai polifonisti del Trecento e del primo Quattrocento e delle relative musiche all'interno dell'ANT, il *Corpus dei testi poetici e musicali* del database ArsNova.¹ L'obiettivo di questo saggio è di illustrare alcuni criteri generali adottati nell'edizione, che riguardano in particolare il rapporto tra testo e musica all'interno della tradizione manoscritta,² tenendo presente le osservazioni contenute nelle edizioni critiche già approntate su porzioni di questo repertorio da Antonio Calvia e Michele Epifani.³

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).  

¹ L'ANT è consultabile all'indirizzo <https://www.mirabileweb.it/arsnova/ant/home>. L'edizione digitale sfrutta il visualizzatore ANTViewer, appositamente sviluppato da Chiara Martignano.

² Per l'analisi e la formalizzazione della *varia lectio* musicale si rimanda invece a Calvia 2021.

³ Nicolò del Preposto (Calvia) e *Cacce* (Epifani). Alcuni principi editoriali illustrati nel presente saggio sono stati in parte trattati in Calvia–Checchi 2020.

1. CONSISTENZA DEL CORPUS E ATTRIBUZIONI

Il corpus oggetto dell'edizione prevede un totale di 1022 brani intonati, risultanti da una selezione operata su questi criteri:⁴

1. presentino un testo in francese, italiano o latino, con esclusione del repertorio di origine inglese, a causa della tradizione frammentaria;
2. siano riferibili all'incirca all'arco cronologico che va dal 1309 (trasferimento della sede papale ad Avignone) al 1417 (fine dello Scisma d'Occidente), con l'esclusione dei testi intonati da Machaut, del repertorio tramandato dal Codice di Cipro, recentemente datato al 1435 ca.,⁵ del repertorio liturgico;⁶
3. si siano preservati il testo e l'intonazione; sono quindi esclusi i testi che furono certamente intonati ma di cui si è persa l'intonazione,⁷ e i testi per i quali lo stato di conservazione del testimone impedisce un'edizione del testo e della melodia.

La presenza di un'intonazione è legata anche alla repertorizzazione degli aspetti metrico-musicali all'interno del *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS), una delle sezioni del database e il cui scopo è repertoriare e mettere in relazione la struttura metrica dei testi con quella dell'intonazione e il ritmo dei versi con quello della musica.⁸

⁴ I criteri di scelta del corpus sono già stati diffusamente esposti nell'articolo illustrativo di Lannutti 2020.

⁵ Kügle 2012.

⁶ Dei brani tramandati dal ms. Paris, Bibl. nationale de France, fr. 146 (versione con interpolazioni musicali del *Roman de Fauvel*) verranno presi in considerazione solo i motetti composti nello stile (e notazione) dell'Ars Nova, in particolare quelli attribuiti o attribuibili a Philippe de Vitry. Per lo stesso motivo sono esclusi i brani di Jean de Lescurel.

⁷ Come è avvenuto per diversi testi che Sacchetti indica come provvisti di intonazione nel suo autografo, in merito si rimanda a Cuthbert 2009 e a Calvia–Epifani–Manzari 2024.

⁸ L'interpretazione ritmica dell'intonazione in rapporto ai testi verbali è stata oggetto di due interventi di Michele Epifani, *Metrica musicale e versificazione nelle ballate a tre voci di Francesco Landini (Poesia e Musica fra Trecento e Quattrocento. Itinerari tra filologia e musicologia*, Convegno di Studi in memoria di Aldo Menichetti e di Frank A. D'Accone, Certaldo, 18-20 luglio 2022, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento) e *Metrics and men-*

L'edizione si basa su un nuovo esame del testimoniale, i cui risultati sono confluiti anche in una sezione apposita del database ArsNova, il *Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi* (CANT) che ha portato all'identificazione di un discreto numero di opere prima sconosciute o identificate in modo errato. Per ragioni di mera praticità organizzativa del flusso di lavoro, queste nuove acquisizioni sono state temporaneamente escluse dal corpus e saranno oggetto di integrazione successivamente alla pubblicazione dell'intero database, così come i testi conservati nei nuovi frammenti di più recente scoperta.

Per quanto riguarda la paternità dei testi poetici, il nostro corpus è contraddistinto da una diffusa adespotia di tipo «accidentale».⁹ In altri termini, la mancanza di rubriche che esplicitino il nome del poeta dipende dalle caratteristiche della tradizione di questo repertorio, e non può essere interpretata come indice di un minor valore letterario rispetto al resto della produzione poetica “minore” Trecentesca. La questione, inoltre, si intreccia con l'ipotesi che i compositori siano anche autori di alcuni dei testi poetici da loro intonati. L'ipotesi è plausibile, anche in ragione del fatto che i testi intonati dai vari compositori mostrano alcune isotopie specifiche, ma l'attribuzione è quasi sempre impossibile da dimostrare con certezza, dato che il singolo compositore potrebbe aver avuto un canale preferenziale con un autore di cui non ci è giunto il nome.

Per quanto riguarda le attribuzioni delle intonazioni, la tradizione si dimostra stabile, con pochissimi casi di attribuzione conflittuale, che sono valutati di volta in volta dagli editori, e con un'adespotia limitata a poco meno del 30% del corpus. Per le intonazioni anonime la critica ha più volte proposto attribuzioni basate su criteri stilistici, soprattutto per quanto riguarda compositori caratterizzati da uno stile ben marcato, ad esempio Zacara da Teramo.¹⁰ Pur dando notizia delle varie ipotesi attributive nel CANT e nell'edizione del testo e della melodia, si è preferito

sural notation in the Trecento repertoire (49th Medieval and Renaissance International Music Conference, Lisboa, Universidade NOVA, 5-9 luglio 2021).

⁹ Calvia-Lannutti, 2019: 213.

¹⁰ Sulla questione si veda almeno D'Agostino 2004, Gozzi 2004 e Marchi-Di Mascia 2001.

catalogare e pubblicare l'opera come anonima tutte le volte che la tradizione la presenta come tale.

2. CARATTERISTICHE DELLA TRADIZIONE DEI TESTI DELL'ARS NOVA

Poiché i criteri di edizione sono la risposta e la reazione del filologo ai problemi e alle caratteristiche del testo e della sua tradizione, prima di addentrarci nelle scelte operative è necessario illustrare le peculiarità della tradizione del nostro repertorio. Le composizioni in italiano e quelle in francese sono tramandate da due tipologie di testimoni che si è soliti chiamare “testimoni musicali” – cioè antologie, o frammenti di queste, che tramandano il testo e la musica – e “testimoni letterari” – soprattutto antologie miscellanee, ma anche frammenti e testimonianze avventizie che tramandano il solo testo.¹¹ All'interno dei testimoni letterari è presente anche il caso particolare dell'autografo di Franco Sacchetti, che conserva alcuni testi intonati da compositori a lui coevi.¹²

Le due tipologie testimoniali presentano alcune differenze rilevanti, legate alle diverse modalità di fruizione. Nei testimoni musicali il testo letterario risulta vincolato al rapporto con l'intonazione e con la sua struttura; nei testimoni letterari, quasi tutti zibaldoni allestiti per uso personale, la copia del testo è orientata verso la lettura e osserva una *mise en texte* e abitudini grafiche tese a facilitare la comprensione del testo, come avviene normalmente per la lirica trecentesca. Si veda ad esempio la ballata intonata da Landini *Donna, la mente mia è sì 'nvaghita*, tramandata da un testimone musicale Fp (c. 13v) e da un testimone letterario Mg4 (c. 24v):¹³

¹¹ Per un quadro generale sulla tradizione letteraria del repertorio italiano si rimanda a D'Agostino 1999 e Jennings 2014. All'interno del progetto European Ars Nova è in corso di preparazione un lavoro sul complesso della tradizione letteraria dei testi francesi.

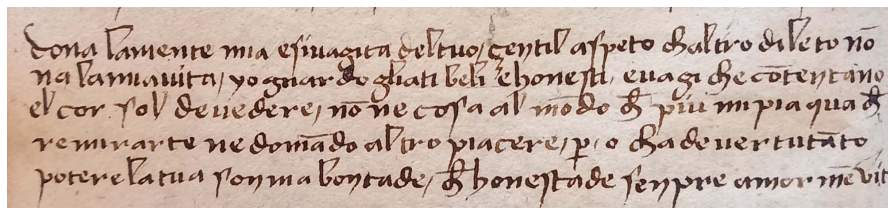
¹² Cf. n. 7.

¹³ I manoscritti verranno citati impiegando le seguenti sigle. Per i mss. musicali: Ch = Chantilly, Bibliothèque du Château, 564; Fp = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Panc. 26; Lo = London, British Library, Add. 29987; Pit = Paris, Bibl. Nationale de France, It. 568; R = Paris, Bibl. Nationale de France, It. 6771 (Codice “Reina”); SL = Firenze, Archivio Capitolare di San Lorenzo, 211; Sq = Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pal. 87.

Donna, la mente mia è sí 'nvaghita
del tuo gentil aspetto,
ch'altro dilecto non à la mia vita.

Io guardo gli atti begli e onesti e vaghi,
che contentan el cor sol di vedere; 5
né cos' al mondo so che piú m'apaghi
che mirar te, né cheggio altro piacere,
però ch'à di virtù tanto podere
la tua soma biltade,
ch'a onestade, Amor, sempre m'invita. 10

Mg4, zibaldone per uso personale della prima metà del XV secolo, presenta la ballata trascritta a mo' di prosa (una scelta invero poco frequente a questa altezza cronologica, dove è maggioritaria la disposizione “in colonna”)¹⁴ con i versi sommariamente delimitati con una barra obliqua, non sempre in modo corretto.



In Fp invece, come avviene normalmente nei testimoni musicali, i versi non sono copiati uno di seguito all'altro, ma sono distribuiti nello spazio scritto in base alla struttura della musica. Nei testimoni musicali, infatti, le sezioni della musica destinate ad essere ripetute venivano trascritte solo una volta con sottoposto il testo poetico iniziale, mentre il testo poetico abbinato alle ripetizioni (per il repertorio italiano, la seconda mutazione e

Per i mss. letterari CT = Cape Town, South African Library, Grey 7.b.5; Mg3 = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1041; Mg4 = Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magl. VII.1078; T = Milano, Bibl. Trivulziana, 193. Per le descrizioni dei codici ed eventuali rimandi bibliografici si rimanda alle schede allestite per il CANT <https://www.mirabileweb.it/arsnova/cant>. Salvo ove diversamente indicato, i testi sono citati secondo l'edizione allestita per l'ANT.

¹⁴ In merito si vedano Leonardi 2009 e Coluccia 2008.

la volta nel caso della ballata, o i terzetti successivi al primo nel caso del madrigale) veniva copiato senza la musica in uno spazio a parte (*residuum*). Sempre il *residuum* accoglieva, quando presenti, anche le strofe successive alla prima.¹⁵ Nel nostro caso siamo di fronte a una ballata con struttura melodica A B B A A, dove la melodia A veniva applicata alla ripresa e alla volta (vv. 1-3 e 8-10), la melodia B alla prima (4-5) e, ripetuta, alla seconda mutazione (6-7). Pertanto sotto l'intonazione del Cantus e del Tenor troviamo solo la ripresa (vv. 1-3) e la prima mutazione (vv. 4-5), mentre nel *residuum* vengono trascritte la seconda mutazione e la volta (vv. 6-10).



¹⁵ Per un quadro generale relativo all'organizzazione della pagina nei codici musicali dell'Ars nova si rimanda a Bent 2015, soprattutto le pp. 627-8.

Questa particolare *mise en texte* richiede uno studio attento dello spazio scrittoria, che doveva soddisfare l'esigenza primaria di disporre su un'unica apertura di pagina tutte le voci della composizione. Non sempre rimaneva lo spazio necessario per copiare integralmente il *residuum*, e la sua stessa posizione, spesso graficamente marginale – come suggerisce il nome – rispetto agli altri elementi della pagina, favoriva la sua omissione nell'attività di copia. Un esempio calzante è rappresentato dalla tradizione musicale del madrigale di Franco Sacchetti *Come selvaggia fera tra le fronde*, intonato da Nicolò del Preposto.¹⁶

Come selvaggia fera fra le fronde
nasconde sé per spaventevol grido
del cacciator, quand' è presso al suo nido,
così il piacer in cui mia mente guido
tostan ciaschun mio senso fe' gir onde
donna senti' tra spine verdi e fonde,

5

Amor e me fugendo, ov' io vedea
tal prun che più di lei mie cor pungea

L'unico testimone musicale, Sq (c. 90v), omette proprio i versi solitamente ospitati nel *residuum*, cioè il secondo terzetto (vv. 4-6), restituendo quindi un testo privo di senso, dato che la comparativa (avviata al v. 1) rimane priva del secondo termine di paragone (*Come... così*), e il ritornello è sintatticamente sospeso.¹⁷ Lacune simili si possono trovare anche nei testimoni letterari, e sono un utile indicatore della loro dipendenza da una fonte musicale. Si veda ad esempio la ballata a due voci intonata da Landini *Donna che d'amor senta*, tramandata da tre testimoni musicali (Sq 150v; Pit 104v-105r; R 36v), da alcuni testimoni del trattato *Ars cantus mensurabilis* (come esempio musicale) e dal testimone letterario Mg3 (c. 47r), dove mancano la seconda mutazione e la volta (vv. 8-14):

¹⁶ Cf. Nicolò del Preposto (Calvia): 70-2 (da cui si trae l'edizione del testo) e 194-6 (intonazione).

¹⁷ La scarsa attenzione a questo aspetto della tradizione ha talvolta portato gli studiosi a interpretare testi lacunosi come caratterizzati da sperimentalismo metrico, in merito si veda Calvia 2015.

Donna, che d'amor senta, non si mova
 ad amar ciaschedum che guard' a lei.
 Quanto son rei
chi 'l sa fatt' à 'lla prova.

Mostran con gli ochi agli ochi amor sentire, 5
 et po', per me' tradire,
 gittan sospir gravosi.
 Tenpo né 'lloco non guardan se dire;
 posson far<v>i morire,
 mostrandosi angosciosi. 10
 Et s'a 'llor par nostri ochi esser pietosi,
 si vantan che no' portian dentr' al core
 il lor amore.
Chi 'l sa fatt' à 'lla prova.

In questo caso l'omissione di Mg3 è ovviamente palese, dato che compromette il senso e lo schema metrico della ballata, e lo stesso può dirsi anche per il madrigale di Sacchetti. Poiché è improbabile che Nicolò del Preposto abbia coscientemente intonato un madrigale privo di senso, l'omissione del secondo terzetto si è necessariamente verificata *dopo* che il testo fu intonato.

La consistenza testuale del testo intonato non è però sempre così certa. Si veda la ballata a due voci intonata da Landini *Vita non è più misera*, tramandata da ben nove testimoni, cinque musicali (Sq c. 167r; Pit c. 103v; Fp c. 10v; SL c. 100r; R c. 49r) e quattro letterari (CT c. 92r; Mg3 c. 47v; Mg4 c. 36r; T c. 155v). Solo CT conserva la ripresa seguita da tre strofe, mentre in tutti gli altri testimoni sono presenti solo la ripresa e la prima strofa. Questo è il testo dell'edizione critica, che impiega forzatamente CT (l'unico completo, di area settentrionale italiana)¹⁸ come manoscritto di riferimento per la grafia:

Vita non è più misera e più ria
 che troppo amare altru' con çelosia.

Çovene, bella, virtuosa e vaga,
 casone a mi di questa amara vita,

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Saxby 1976.

poi che 'l principio fusti dela piaga, si' a sanarla, como a farla, ardita. Vertú che regna in ti non sia smarita, sí che in dui corpi un solo animo sia.	5
Se çelosia non fusse nel'amore, qualonqua amasse se seria beato, e non ha maggior doglia dentro al core che zelosia l'homo ch'è innamorato. Sarebe el meglio ch'e' fusse danato, che sostenere tanta pena ria.	10
Gentil madona, poscia <adonqua ch'io> per vui son stato in questo ardente foco cotanto tempo: dati al dolor mio socorso, che già mai non trovo loco. Se ciò non fati, dona, a poco a poco vederiti finir la vita mia.	15 20

Sebbene l'assenza delle strofe successive alla prima sia un fatto normalmente diffuso nella tradizione dei testi poetici, nel nostro caso è necessaria una riflessione ulteriore. Come vedremo, non è scontato che l'intonatore abbia intonato sempre il testo nella versione più estesa o nella versione corrispondente all'originale. Attribuire un'intonazione a una porzione di testo che, per quanto possiamo dedurre dalla tradizione manoscritta, non siamo certi che sia stata intonata dal compositore, significherebbe venir meno al fine principale del lavoro filologico: l'approssimazione alla verità di questi «testi complessi», secondo la definizione di Maria Caraci Vela, «in cui concorrono simultaneamente più livelli testuali e paratestuali: il testo verbale e quello musicale [...]», dato che l'opera intonata «deriva dal saldarsi di più livelli testuali in uno».¹⁹

¹⁹ Caraci Vela 2009: 68-9. Resta pur vero che, in virtù dell'isostrofismo, l'intonazione della prima strofe avrebbe potuto essere impiegata per eseguire anche strofe successive non attestate nella tradizione musicale (e conosciute a memoria dall'esecutore?), così come è possibile che venissero cantate solo alcune strofe di una ballata, oppure che venisse eseguita solo con strumenti musicali. Si tratta di aspetti senz'altro interessanti e importanti che pertengono però all'esecuzione, mentre il fine che ci si propone è quello della ricostruzione del testo scritto poetico e musicale.

Il corpus è infatti in gran parte costituito dalle cosiddette forme fisse (*ballade*, *virelai*, *rondeau*, ballata e madrigale), fortemente condizionate nella loro struttura metrica da una precisa struttura musicale, ma ciò non comporta che i testi poetici venissero necessariamente composti (dagli intonatori o da altri poeti) contestualmente alla loro intonazione. Al contrario in diversi casi è possibile che il testo verbale sia ad essa preesistente e che abbia avuto una certa circolazione prima di ricevere una “veste” musicale; fermo restando che, nel caso in cui i compositori siano anche gli autori dei testi, essi dovettero aver una qualche idea, anche approssimativa, delle caratteristiche della futura intonazione del testo.²⁰

Per quanto riguarda il repertorio italiano, si veda il riferimento a una possibile successiva intonazione dei testi poetici presente nel madrigale di Franco Sacchetti, *Ben s'affatica invano chi fa or versi* ai vv. 4-6 «Pien è il mondo di chi vuol far rime: / tal compitar non sa, che fa ballate, / tosto volendo che sien intonate», o il sonetto *Perché constanza in voi d'amor si trova* con cui Ottolino invia a Sacchetti una ballata intonata (vv. 15-16: «però vi mando la vostra ballata, / secondo il mio saver poco intonata»), al quale Sacchetti risponde con *La grazia, che dal ciel par che in voi piova*. Sempre Sacchetti invia a Francesco Landini il sonetto *Veggendo tante piaghe e tanti segni* per chiedere l'intonazione di una poesia, al quale Landini risponde con il sonetto *Se per segno mirare che dal ciel vegni*.²¹

Nel repertorio francese l'indagine su questi aspetti è stata finora meno approfondita, ma le dinamiche tra testo poetico e intonazione musicale paiono essere analoghe a quelle del repertorio italiano. Sono infatti attestate intonazioni di testi composti da poeti noti: il testo della *chace* con intonazione anonima *Se je chant mains que ne suelh* è attribuibile a Denis Le Grant;²² Eustache Deschamps è autore dei testi del *virelai Tristour et meren-*

²⁰ Cf. in merito Kügle 2003, in part. p. 270: «A loose idea (and perhaps several contrasting matrices) of what constituted a good *rondeau* (or *chanson*) in purely musical terms might well have preceded the genesis of the text in Machaut's mind».

²¹ Sulla questione si veda Giunta 2002: 158-63 e Lannutti 2022: 756-8.

²² Il testo è attribuibile a Denis Le Grant sulla base di un passo del *Roman des Deduis* di Gace de Buigne, dove viene citato come auctoritas su quanto sia sconveniente cacciare con i falconi in presenza di vento forte: «Un aucteur qui fut de grant pris, / Qui fu

colie, con intonazione anonima,²³ della *ballade* politestuale in morte di Machaut *Armes, amours, dames, chevalerie* / *O flour des flours de toute melodie* intonata da Andrieu²⁴ ed è a lui attribuito anche il testo del *rondeau* *Puis que je sui fumeux, plains de fumee*, intonato da Hasprois;²⁵ Antonello da Caserta intonò la *ballade* *Biauté parfaite et bonté souverainne* con testo di Machaut.²⁶ Alcune indicazioni sui rapporti tra composizione e circolazione del testo e dell'intonazione possono essere ricavate dal *Livre du Voir Dit* di Machaut, dove l'autore narra (tramite versi narrativi, lettere in prosa e inserzioni liriche) la propria relazione amorosa con Toute-belle. Si tratta ovviamente di una finzione narrativa, che risulta però ugualmente significativa, in quanto il *Voir Dit* cerca di essere il più possibile verosimile. Tra le lettere 31 (scritta nella finzione narrativa il 28 settembre 1363) e 38 (5 novembre 1363) si trovano diversi riferimenti al processo di composizione della *ballade* pluritestuale *Quant Theseüs, Hercules et Jason* / *Ne qu'ir vëoir la biauté d'Ab-salon*.²⁷ Secondo quanto narra l'amante/Machaut, il testo *Quant Theseüs, Hercules et Jason*, composto da Thomas Païen, giunge all'amata una prima volta per errore con la lettera 31, insieme a del materiale che l'autore aveva utilizzato per la stesura del *Voir Dit*. Dopo aver riottenuto dall'amata la *ballade* inviata per sbaglio (con la lettera 32), Machaut le inoltra di nuovo la *ballade* di Païen *Quant Theseüs* insieme a *Ne qu'ir vëoir* (lettera 35), composta da lui stesso riprendendo le stesse rime e lo stesso *vers-refrain* della *bal-*

evesque de Senlis, / fist une chace de faucons / La ou il moustre aux compaignons / Et leur ensaigne la maniere / Quant fait bon aler en rivièr, / Maiz il moustre tout clerement / Qu'il n'y fait pas bon par gros vent. / Il fut preudomme et sceust bien chant / Et ot a nom Denis le Grant.» (vv. 6308-6318).

²³ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), IV: 175-7. L'intonazione, tramandata dai mss. Cambrai, Le Labo - Cambrai (*olim* Bibliothèque Municipale) 1328 (1176), c. 8v e SL, c. 130r, risulta quasi del tutto illeggibile ed è stata esclusa dal corpus delle edizioni del progetto.

²⁴ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), I: 243-6.

²⁵ Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud), X: XIV-XV.

²⁶ Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref), I: 132-3.

²⁷ Per un maggiore approfondimento sulle varie fasi di composizione, le caratteristiche dell'intonazione e l'identificazione di Thomas Païen, a lungo ritenuto un personaggio fittizio, si veda Leach 2009.

lade di Paien, con l'intento (implicito, ma chiaramente avvertibile) di dimostrare la propria maggiore abilità poetica.²⁸ Nella stessa lettera Machaut promette inoltre all'amata che le avrebbe intonate entrambe, a patto che lei non consegnasse l'opera a nessun altro. Segue poi la risposta dell'amata (lettera 36), che non contiene riferimenti alle *ballades*, e un intermezzo narrativo in cui Machaut comunica di aver unito le due *ballades* in un'intonazione pluritestuale a quattro voci, dopo il quale si trova finalmente la trascrizione del testo e della musica della *ballade* pluritestuale.

Anche l'esistenza della duplice tradizione letteraria e musicale è del resto un effetto di questa duplice modalità di fruizione, con o senza intonazione, di cui erano consapevoli gli stessi poeti e compositori del XIV secolo.

Ritorniamo ora alla ballata di Landini *Vita non è più misera e più ria* e alla diversa estensione attestata nel testimone letterario CT e nel resto della tradizione. Prendendo come punto focale il momento in cui il compositore ha associato una melodia a un testo preesistente sono quindi possibili due scenari:

1) *il compositore ha intonato una ballata pluristrofica*, e la perdita delle strofe successive alla prima è avvenuta nella successiva tradizione musicale e/o letteraria (dipendente o meno da quella musicale);²⁹

2) *il compositore ha intonato una ballata in forma monostrofica* (o comunque con un numero di strofe minore rispetto a quelle attestate nella tradizione letteraria), o perché gli era giunta in questa forma dalla tradizione cui ha attinto, oppure perché ha coscientemente scartato un certo numero di strofe, forse spinto da una certa predilezione per la "brevitas" che caratterizza l'estetica poetica del Trecento italiano.³⁰ In questo scenario è poi

²⁸ Questa competizione poetica potrebbe essersi svolta nel 1360 e vi partecipò forse anche Jehan Froissart con la *ballade Ne quier veoir Medee ne Jason*, cf. Leach 2009: 105-9.

²⁹ È il caso, ad esempio, della ballata intonata da Landini, *Gli occhi che 'n prima tanto bel piacere*: il manoscritto musicale Fp (c. 7r) ci tramanda la ripresa e due strofe, mentre il resto della tradizione musicale (Sq c. 148v, Pit cc. 68v-69r, SL c. 106v) e della tradizione letteraria (Mg3 e la prova di penna ms. Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25) tramandano solo la ripresa e la prima strofa.

³⁰ Per il monostrofismo ("d'autore" o come portato della tradizione) delle ballate dell'Ars nova si rimanda a Calvia-Lannutti 2019: 189-214. Per quanto riguarda la pro-

teoricamente possibile, sebbene ad oggi non ci siano casi documentabili, che le strofe ulteriori presenti nella tradizione letteraria siano frutto di una rielaborazione dell'autore del testo verbale o di un'interpolazione successive al momento dell'intonazione da parte del compositore.

Il fatto che l'intonatore possa aver assunto il testo poetico in un punto qualsiasi della sua tradizione ha conseguenze non solo sul numero dei versi effettivamente intonati, ma più genericamente sulle varianti sostanziali e in parte, come vedremo tra poco, su quelle formali del testo intonato. Inoltre è sempre possibile che l'intonatore stesso sia intervenuto sul testo per renderlo più congeniale all'intonazione o ai gusti della propria committenza, ad esempio per inserire (o eliminare) un *senhal* in funzione dedicatoria.³¹ Il madrigale di Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* (*Rvf* 52), intonato da Jacopo da Bologna, ben rappresenta questa situazione. Per molti anni si è ipotizzato che le varianti proprie della tradizione musicale, e soprattutto la variante al v. 6 «che 'l sole all'aura el vago capel chiuda»³² in luogo di «ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda» fossero varianti d'autore precedenti all'inserimento del madrigale nei *Rerum vulgarium fragmenta* e alla sua rifunzionalizzazione in chiave laurana. Come ha però dimostrato Stefano Campagnolo,³³ lo studio della tradizione manoscritta dei *Rvf* e delle sue varie redazioni permette di isolare la variante al v. 6 in un ramo specifico della tradizione della redazione chigiana, lo stesso ramo dal quale attinse Jacopo per l'intonazione del testo.

duzione francese non ci sono studi analoghi, ma la situazione parrebbe essere in parte diversa, data la maggiore tendenza a impiegare le forme fisse all'interno di contesti narrativi (si pensi ai *dits* di Machaut), come unità costitutive di macrotesti o a inserirle all'interno di raccolte organiche (anche non d'autore). La situazione è però più complessa dato che la produzione di Eustache Deschamps rifugge da questa tendenza. Si veda in merito Dauphant 2015: 491-505, e in particolare a p. 492 «Deschamps laisse à chacune de ses pièces la liberté d'être comprise seule, en dehors de toute contexte littéraire ou musical. La lecture parcellaire de ses *Œuvres complètes* complète donc l'*Art de dictier* pour donner une définition de la poésie qui n'es pas celle de ses contemporains».

³¹ Si vedano ad esempio le varianti relative all'obliterazione del *senhal* delle due ballate intonate da landini *Ma' non s'andrà per questa donn' altera* e *Amar sì gli alti tuo genti · costumi* per le quali si rimanda a Epifani 2021 e Checchi 2018.

³² Questa è la lezione di Pit e Sq; Fp legge «che 'l sole e l'aura il vago chapel chiuda», mentre R «cun il sole a l'aura el vago capel chiuda» (ipermetro).

³³ Campagnolo 2018.

Sul versante francese la tradizione letteraria è stata indagata ancora poco, non disponiamo di un lavoro equivalente a quello condotto da Gianluca D'Agostino e Lauren Jennings per il repertorio italiano,³⁴ né dati quantitativamente rilevanti, ma è comunque possibile riscontrare le stesse fenomenologie della tradizione italiana. L'unica differenza è che talvolta i testimoni musicali di provenienza italiana presentano un testo maggiormente corrotto a causa di un alto tasso di italianismi o di una scarsa padronanza linguistica. Ad esempio il testimone musicale R tramanda, in forma assai corrotta, solo il *refrain* e il primo *vers* (cioè la prima delle sezioni musicali della strofa) del *virelai* anonimo *Tres doulz et loyaulz amis*, vale a dire i soli versi sottoposti all'intonazione (il secondo *vers*, la *terce* e le strofe successive sono di norma copiati nel *residuum*), mentre nel testimone letterario Philadelphia, Pennsylvania University Library, Ms. Codex 902 (olim. French 15), c. 48r³⁵ non solo troviamo la prima strofa completa, in una lezione migliore, ma anche due ulteriori strofe. Per cogliere la distanza che intercorre in termini di qualità della lezione tra i due testimoni, si veda il seguente confronto tra l'edizione critica della prima strofe (sostanzialmente fondata sul ms. di Philadelphia, tranne un minimo intervento al v. 21, dove il ms. legge *nen* in luogo di *qu'en*) e la trascrizione semidiplomatica di R.³⁶

EDIZIONE CRITICA

Tres doulz et loyaulz amis,
 ou j'ay mis
 cuer et parfaite pensee,
 ne doubte que pour mesdiz
 en mes dis
 je soie fausse trouvec,
 ne m'amour en toy finee
 mains qu'elle a esté toudis.

5

³⁴ Cf. n. 11.

³⁵ Per ulteriori approfondimenti circa il repertorio tramandato da questo canzoniere cf. Mudge 1972 e Wimsatt 1982.

³⁶ Si va a capo alla fine di ogni verso, e per quanto possibile si distinguono le parole e si sciolgono tra tonde le abbreviazioni. Si riporta in forma diplomatica il *titulus* al v. 10, per il quale non si è individuato un possibile scioglimento.

Car, en bonne verité,
 je te promet loyauté 10
 tenir tant com je vivray;
 ne pour trouver cruauté
 en toy, ne autre durté,
 certes point ne te lairay.
 Or soies dont assouvis 15
 et souffis
 de ma volenté menee
 a faire tout ton devis,
 non envis;
 j'è la puissance donnee 20
 <qu>'en fust mon honneur gardee;
 de ce peus estre tous fis.

R (TRASCRIZIONE SEMIDIPLomatica)

Tremdolz et loyaulus amis
 ou ioi mis
 cuer et perf(e)c(t)e pensee
 ne doubteir que pour mesdie
 en mez dies 5
 ie soie false t(ro)ue
 ne namour e(n) toi fine
 false muin q(ue) elle tostdies

 quar en bone bete
 ie te teray loīcaulte 10
 ta(n)t ie uiuray

Un caso ancora piú spinoso, ma tutto interno alla tradizione musicale, riguarda il *virelais Hé, tres doulz roussignol joly*, intonato da un certo Borlet. Questo *virelai* è tramandato da quattro testimoni: dal frammento di Grottaferrata (Bibl. del Monumento Nazionale, Kript. Lat. 219, cc. 1v-2r), dal perduto codice di Strasburgo (Bibliothèque Municipale 222 C 22), da Ch (c. 54v) e da R (c. 53r). Concentriamo la nostra attenzione su Ch e R. Ch tramanda una redazione a quattro voci, con Cantus e Tenor vocali, ognuno con testo proprio, e *triplum* e *contratenor* privi di testo (quindi probabilmente strumentali), mentre R tramanda una redazione a tre voci, con Cantus e Tenor molto simili a quelli di Chantilly (ma senza la *tierce* del Cantus) e un

je vous suppli, 25
 de mon povre cuer que mendie,
 que vous tenés en vo baillie,
 que merci merci merci
 <merci merci merci> mercy
 ayés, mercy, ma vraie aïe. 30

I testi associati in R al Cantus primus e secundus sono invece una sorta di *pastiche* linguistico che mischia parole francesi, francesi italianizzate, toscane o riferibili all'Italia settentrionale. Si fornisce quindi, per quanto possibile, una trascrizione che rifletta l'interpretazione del testo da parte del copista rinunciando a interventi correttori. Si notino i prelievi testuali del Cantus secundus dal primus, e in particolare la corrispondenza tra la forma corrotta dei vv. 3 (*je te deprie* > *gie vuus en preie*) e 6 (*et dy, de par moy, et affye* > *le dia par mo fe fye*) del Cantus primus e i vv. 3 e 9 del Cantus secundus.

R (CANTUS PRIMUS)

<M>a tre dol rosignol goly,
 que dyt oçi oçi oçi,
 gie vuus en preie:
 senza dotri
 voces a moy dama golye, 5
 le dia par mo fe fye
 si le oçy oçy oçy
 oçy oçy oçy oçy,
 e da mon cuer puret yre da m'amie.

Aluete, che va volant 10
 sy trops alt e sy clere cantando
 se ciançon
 liry liry liry
 liry liry liry liry,
 tu va volant 15
 a ma dame gyraie ratt,
 a ley va da par moy dicant
 dolsa ciançon
 liri liri liri liri liri liri,
 che ver mon cuer va saltant. 20

R (CANTUS SECUNDUS)

Aluette, cyante appres
 li rysignol oçi oçi oçi,
 che vos en preye
 por far un bon acor
 entre moy e ma dame golie, 5
 e si lui prie da par le rosignol
 che la da moy merce, merce,
 per dy, merce, merce, merce, merce,
 gil fara per ma fe ma dame mye.

Ma tre dol rosignoly goly, 10
 aluecte che va volant e dicant
 tantiny tantiny tantinj tan,
 liry liry lyry lyry lyry,
 venis a moy a parlier.

In questo caso la tradizione del componimento prevede quindi un momento di rielaborazione del testo e dell'intonazione che ha dato origine a una nuova redazione, basata su un differente rapporto tra le voci e i relativi testi.

Un altro aspetto della *mise en texte* riguarda, soprattutto nel repertorio italiano, i brani in cui più di una voce è portatrice di testo e dunque il testo è sottoposto più volte (una volta per ciascuna voce). La sottoposizione dello stesso testo può avvenire due volte, come nel caso della ballata intonata da Landini *Donna la mente mia è sí 'nvaghita*, dove in Fp i versi 1-5 sono trascritti sotto il Cantus e il Tenor (si veda l'immagine a p. #000), o tre volte, nei casi di alcune ballate e madrigali a tre voci. Parrebbe una questione di poco conto, ma oltre a presentare alcune differenze formali, che potremmo dire fisiologiche dell'attività di copia (sebbene la copia reiterata del testo avvenisse probabilmente in un ristretto lasso di tempo), non è raro che le due o tre trascrizioni siano in disaccordo per lezioni erronee o varianti sostanziali.³⁸ Ad esempio, al v. 4 di *Vita non è più misera*,

³⁸ Il testo sottoposto alle diverse voci può presentare anche varianti che riguardano la posizione delle sillabe rispetto alla musica. In queste varianti «prosodico-musicali [...] una lezione relativa a una sillaba di testo cantato può essere corretta dal punto di vista

SL reca al Tenor (T) un'innovazione *singularis* e peggiore per il senso, mentre il Cantus (C) presenta un testo corretto:³⁹

SL^C Giouine bella *ui(r)tuosa (et)* uaga
 SL^T Giouine bella *(et) diui(r)tu se* uaga

Ma il fenomeno è riscontrabile anche altrove, si vedano questi tre esempi, sempre tratti da ballate intonate da Landini:

L'antica fiamma e 'l dolce e bel disio v. 3 (Sq c. 155v)
 Sq^C Quan to mie ui ta. Piu uersa/lo stre mo.
 Sq^T Quan to mie ui ta. piu uerso lo stre mo.

Ma' non s'andrà per questa donn' altera v. 3 (Pit c. 109v-110r)
 Pit^C Ondiò mistrugo amor tutto⁴⁰ i(n)fiam(m)a to.
 Pit^T Ondi mistrugo damo(r) i(n)fiam(m)a to.

Non creder donna che nessuna sia v. 3 (Pit c. 4v-5r)
 Pit^C Co si potes si dimostra(r)tilco re
 Pit^T Co sipotessidimostrare/co re

Non stupisce quindi riscontrare discordanze tra le due voci anche per fatti minori, come gli esiti degli incontri vocalici interverbali, soprattutto in presenza di sinalefe. Si veda sempre *Vita non è più misera*, dove al v. 2 in SL il Cantus rende la sinalefe a piene lettere, *troppo amar*, mentre il Tenor opta per l'elisione, *tropp' amar*.

SL^C Che troppo amar altruj con gelosja
 SL^T Che troppa maral tru**gelosya

del contenuto (qualora la sillaba costituisca autonomamente oppure faccia parte di una parola che corrisponde alla lezione critica), ed essere al contempo una variante o un errore dal punto di vista della sua collocazione in rapporto alla musica. Si dà anche il caso opposto: una sillaba in sé scorretta (parte di una lezione scartata dall'editore) può essere posizionata correttamente sotto la musica e dunque non rappresentare una variante prosodico-musicale per come l'abbiamo definita sopra» (Calvia 2021: 53).

³⁹ Nelle seguenti trascrizioni si rispetta la *distinctio* del testimone, si sciolgono le abbreviazioni tra parentesi tonde, si rendono con un * i grafi non leggibili, si conserva la presenza del punto sottoscritto indicante una sinalefe o un'elisione (su quest'ultimo aspetto si veda oltre).

⁴⁰ *tutto* è scritto nell'interlinea.

Entrambe le opzioni sono attestate nella tradizione musicale, ma senza disaccordo tra Cantus e Tenor. Ad esempio Sq opta per l'elisione in entrambe le voci, mentre Pit per le forme piene:

Sq^C Che traoppamaraltruco(n)ge lo si a
 Sq^T Che troppamaraltrucongelosi a

Pit^C Che troppo amaraltru co(n)gelo si a
 Pit^T Che troppo amaraltru co(n)gelosi a

In altri casi la sinalefe viene indicata ricorrendo al punto sottoscritto, come avviene in Pit al primo verso della stessa ballata.

Pit^C Ui tano(n)epiumiser (et)piu ri a
 Pit^T Ui tano(n)epiumiser (et)piu ri a

Nel testo sottoposto all'intonazione l'elisione o l'apocope della prima vocale coinvolta nella sinalefe è la scelta maggioritaria,⁴¹ mentre nel *residuum* la preferenza è per le forme piene, come avviene normalmente nella tradizione letteraria.

Questa discordanza può apparirci strana, dato che sinalefe ed elisione/apocope sono due fenomeni distinti, che influiscono sul ritmo del verso con effetti opposti.⁴² Nel caso dei testimoni musicali l'elisione/apocope offre però dei vantaggi indiscutibili sul lato pratico, perché indica esplicitamente l'unione, metrica e melodica, delle due sillabe, da cantarsi sotto un'unica nota. A ciò si aggiunga che non sempre l'intonazione rispetta la sillabazione metrica del testo verbale, e in alcuni casi è possibile che due sillabe coinvolte in una sinalefe vengano cantate su due note differenti, talvolta anche separate da una pausa. Ad esempio il v. 2 di *Benché illa bionda trezza* (Sq c. 152v) «donna, non veggio, e 'l vel che posto t'ài» presenta una sinalefe tra *veggio* ed *e*, che è però disattesa dall'intonazione, dove è prevista una pausa proprio tra queste due parole che di fatto “spezza” il verso in corrispondenza della cesura:⁴³

⁴¹ Cf. Jennings 2012: 281-92.

⁴² Sugli opposti effetti della sinalefe e dell'elisione si rimanda a Beltrami 2011: 171-5, § 119; Menichetti 1992: 313-27 e Praloran 2011: 14.

13
8 za, don-na, non veg - - - gio, e 'l

25
8 vel che po sto t'à - - - i, non

Stando così le cose, si comprende perché i copisti fossero interessati ad esplicitare nel modo più univoco possibile il rapporto tra sillabe metriche e intonazione. L'indifferenza con cui gli stessi copisti optano per la sinalefe o per l'elisione/apocope in presenza di due vocali contigue tra due parole (anche trascrivendo gli stessi versi sotto le diverse voci, come abbiamo visto), induce il sospetto, purtroppo non dimostrabile, che in questi casi l'elisione/apocope non sia da interpretare come un fatto fonetico, ma sia funzionale solo all'interpretazione del rapporto testo-musica, e che un esecutore si sentisse libero di integrare le vocali omesse dal copista. Un simile uso "pratico" del punto sottoscritto e dell'elisione in corrispondenza della sinalefe è del resto menzionato da Antonio da Tempo nel suo trattato⁴⁴ ed è riscontrabile anche nella tradizione letteraria della poesia

⁴³ L'edizione della melodia è a cura di Antonio Calvia.

⁴⁴ «*Chi porçe al povro zà mai non gli manca* [...]. Nam illa vocalis litera E. quae est in fine illius dictionis *porçe* habetur pro non adiecta quantum ad numerum sillabarum. Et ideo quidam sunt qui ipsas literas, quae abiciuntur de versibus vulgaribus in scansione seu prolatione, cancellant punctando de subtus in scriptura [...]. Alii scribunt rithimos vulgares in huiusmodi vocalium abiectionibus per alium modum, videlicet quia nunquam scribunt in numero dictionis illam primam vocalem quae debet abici; et hoc quando una dictio desint in vocalem et sequens incipit a vocali. Alias autem, si in eadem dictione sit vocalis ante alteram vocalem, non ebet omitti sive abici in scriptura vocalis, licet in scansione sic, ut supra dixi et infra patebit. Sed qualitercunque sonetus vel alius vulgaris ri-

due e trecentesca.⁴⁵ In merito è poi significativo che nei testimoni letterari dipendenti da fonti musicali, come il citato Mg3, i testi intonati presentino regolarmente le forme piene, in alcuni casi probabilmente reintegrate dal copista, oltre a una ridisposizione del testo secondo le normali consuetudini di trascrizione dei testi poetici.

Sul versante francese non si sono riscontrati, ad ora, problemi analoghi. Rispetto al repertorio italiano, gli incontri vocalici interverbali sono del resto più rari e la declamazione a più voci dello stesso testo è assolutamente minoritaria, perché nel repertorio francese il testo è quasi sempre sottoposto solo ad una delle voci, in genere il Cantus, mentre le altre voci sono prive di testo e si devono quindi presupporre strumentali.⁴⁶

3. CRITERI DI EDIZIONE

Per il testo poetico il progetto si pone l'obiettivo di una edizione ricostruttiva che possa tendere il più possibile, in base alle condizioni della tradizione, all'originale. Nella quasi totalità dei casi la scelta delle varianti non può avvenire per via stemmatica a causa della mancanza di errori significativi. Si impiegano soprattutto strumenti di critica interna, privilegiando quei testimoni che si dimostrano maggiormente conservativi; eventuali situazioni di adiaforia vengono segnalate in apparato ricorrendo al grassetto. Nel caso in cui sia presente una situazione di adiaforia tra le diverse voci dello stesso testimone, per convenzione si pone a testo quella Cantus.

thimus scribatur, sive cum vocali quae debet abici sive sine vocali, idem est sensus. Tamen meo iudicio non è pulchrum ipsas vocales de subtus punctare, nisi propter illo qui nesciunt quid sit abicere vocalem de metro in scansione». Antonio da Tempo, *Summa* (Andrews) cap. 7, p. 9.

⁴⁵ Ad esempio nella sezione dell'Amico di Dante del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3793, cf. Checchi 2018b: 60.

⁴⁶ Quasi la totalità delle composizioni che prevedono due o più voci declamanti del testo sono infatti canonici o brani politestuali, con qualche eccezione riguardante soprattutto il genere del *rondeau* (ad esempio i *rondeaux* intonati da Matteo da Perugia, *Trover ne puis aucunement confort* con tre voci, di cui due con medesimo testo, e da G(r)acian Reyneau, *Va t'en, mon cuer, aveu[c] mes yeux* con tre voci, tutte con sottoposto il medesimo testo).

3.1. *Scelta del manuscript de surface*

Per quanto riguarda il *manuscript de surface*⁴⁷ per gli aspetti formali, data la vastità del corpus (poco più di 1000 opere) e l'eterogeneità linguistica e della tradizione, la scelta viene effettuata caso per caso, in base alle caratteristiche della tradizione. Generalmente si preferisce il testimone maggiormente conservativo, prestando particolare attenzione alla completezza del testo e alla sua patina formale (privilegiando, quando possibile, il testimone più prossimo all'area di provenienza all'autore del testo, se conosciuto, o all'area e al periodo di attività del compositore).

Per quanto riguarda le difformità riscontrabili all'interno del testo sottoposto alle diverse voci di uno stesso manoscritto musicale (di tipo formale o in cui si oppongono elisione e sinalefe) si privilegia la voce del Cantus del *manuscript de surface*, accogliendo nella seconda fascia di apparato, dedicato alle varianti formali, le discrepanze nelle altre voci, al pari di quelle degli altri testimoni. Lo stesso discorso vale anche per l'opposizione tra elisione e sinalefe: si mette a testo l'opzione attestata nel Cantus, indicando eventuali opposizioni nella seconda fascia di apparato.

Soprattutto nei versi sottoposti all'intonazione si registra un'alta presenza di elisioni/apocopi e di aferesi. Nei testimoni letterari, nell'autografo di Sacchetti e nei *residua* dei testimoni musicali queste vocali sono però di norma espresse, segno che l'omissione della vocale è una caratteristica propria della tradizione musicale ed è probabilmente dovuta all'esigenza di stabilire con maggiore chiarezza la corrispondenza tra sillaba e nota o gruppo di note. In questi casi abbiamo scelto di rispettare la forma del *manuscript de surface*, segnalando l'elisione e l'aferesi con un apostrofo, e staccando con uno spazio le parole coinvolte quando dotate di accento proprio, al fine di evitare catene grafiche univerte di inusuale lunghezza. Nei casi ambigui in cui è possibile interpretare l'assenza della vocale come risultato di un'elisione o di un'apocope si è preferito il secondo fenomeno. Questa scelta è da ritenersi convenzionale e implica uno scarto rispetto alla prassi riscontrabile nei testimoni letterari e adottata anche da Giuseppe

⁴⁷ In merito alla definizione di *manuscript de surface* si rimanda a Leonardi–Morato 2018, e Leonardi 2011.

Corsi nella sua raccolta di *Poesie musicali del Trecento*, dove le vocali elise vengono integrate senza un criterio esplicito, e che inoltre comporta una disomogeneità all'interno del corpus (in base al manoscritto di riferimento per la forma, musicale o letterario) e in alcuni casi anche all'interno dello stesso testo, dato che i versi sottoposti all'intonazione presentano un maggior numero di elisioni rispetto a quelli copiati nel *residuum*. Come abbiamo visto, non è però possibile interpretare univocamente il fenomeno e stabilire un criterio oggettivo e storicamente fondato per le integrazioni delle vocali.

In alcuni casi accade che il *manuscrit de surface* scelto per l'edizione del testo non corrisponda con il manoscritto di riferimento scelto per l'edizione della musica.⁴⁸ In merito a questo aspetto va tenuto presente che nel nostro repertorio l'intonazione e il testo poetico si fondono e operano in reciproca e stretta relazione, configurandosi, come si è detto, come un unico «testo complesso».⁴⁹ Quando il testo verbale entra in rapporto con l'intonazione, le sue caratteristiche (soprattutto la sillabazione metrica e i fenomeni di sinalefe ed elisione) possono essere interpretate in modo diverso rispetto a una sua fruizione priva di musica, e questi scarti si concretizzano in alcune scelte formali particolari, proprie della tradizione musicale. Per questo motivo, allo scopo di evitare la commistione di più testimoni, nell'edizione della musica il testo poetico corrisponde sempre per la forma – e per alcuni aspetti sostanziali che saranno approfonditi tra poco – alla versione del testimone scelto come manoscritto di riferimento per l'intonazione. In altri termini, in questi casi all'edizione del testo poetico condotta secondo i criteri già indicati, si aggiunge una seconda edizione priva di apparato,⁵⁰ che adotta come *manuscrit de surface* il testimone su cui si basa l'edizione della musica. Si veda ad esempio il ma-

⁴⁸ In merito a questo aspetto si veda già Calvia 2011: 59-60.

⁴⁹ Cf. n. 19. Si aggiunga che in ragione della complessità che caratterizza queste opere poetico-musicali, questo repertorio è «suscettibile di molteplici piani interpretativi, che non mirano a sovrapporre in maniera neutra il dato musicale a quello poetico, ma a comprendere il funzionamento e il significato dei testi nella loro autonomia e nella loro reciproca interazione» (Nicolò del Preposto [Calvia]: XIX).

⁵⁰ Della *varia lectio* si dà già infatti conto nell'edizione del testo poetico.

drigale di Sacchetti, *Nel mezzo già del mar la navicella*, intonato da Nicolò del Preposto. L'edizione del testo privilegia ovviamente, per la sostanza e la forma, l'autografo ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ash. 574, mentre il testo da sottoporre alla melodia adotta per la sola forma il codice Sq, manoscritto di riferimento per l'intonazione:

EDIZIONE DEL TESTO

Nel mezzo già del mar la navicella
tra l'oriente e l'occidente è giunta,
che mi mena a fedir in scura punta,
col vento tempestoso e quella stella
la qual fedel mi fece, che più forte
afretta sua giornata e la mia morte. 5

Lasso, natura forza non le dà,
che ma' per tempo ella dia volta in cià.

EDIZIONE DEL TESTO SOTTOPOSTO ALLA MUSICA

Nel meço già del mar la navicella
tra l'oriente et l'occident' è giunta,
che mi men' a ferire in scura punta,
col vento tempestoso e quella stella
la qual fedel mi fece, che più forte
affretta suo giornata *e la* mie morte. 5

Lasso, natura força non le dà,
che mai per tenp' ella die volta 'n cià.

In questo caso tutta la tradizione musicale (Sq Fp e Pit) presenta un errore di senso al v. 6 (ovvero *alla* in luogo del corretto *e la*, con Fp che interviene ulteriormente, banalizzando, per ripristinare il senso):

sua giornata e la] suo giornata alla Pit Sq; sua giornata alla Fp ■ mie morte] sua-
morte Fp

Poiché si presume che il compositore non possa aver intonato un testo privo di senso, l'errore non è ovviamente accolto nel testo sottoposto all'intonazione, che conserva la sostanza dell'autografo di Sacchetti, segnalando la correzione dell'errore con il *corsivo*.

La coerenza tra l'intonazione e gli aspetti formali del testo ad essa sottoposto è importante soprattutto per le implicazioni metrico-ritmiche del testo e della musica e per il loro rapporto, che sono oggetto di schedatura nel *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS). Poiché la schedatura mette in relazione il ritmo del verso con l'interpretazione ritmica data dall'intonazione, è infatti importante salvaguardare, quando possibile, il rapporto tra l'intonazione e gli aspetti formali del testo ad essa sottoposto, ad esempio nelle diverse soluzioni possibili per gli incontri vocalici interverbali (elisione/apocope, punto sottoscritto o sinalefe, che come abbiamo visto può non essere sempre rispettata dall'intonatore).⁵¹

3.2. *Lacune testuali della tradizione musicale e pluralità di redazioni*

La tradizione del testo poetico si svolge “nel tempo del compositore”⁵² che, intonandolo, ne assume in parte l'autorialità (quantomeno di quel «prodotto complesso» composto di parole e musica), dando vita a un'altra redazione all'interno della tradizione “complessiva” del testo poetico. Ciò comporta la possibilità che lo stato testuale a cui deve tendere la ricostruzione del solo testo poetico non coincida con quello a cui deve tendere la ricostruzione del testo poetico intonato: nei casi in cui manchi questa corrispondenza, sarà quindi necessario approntare una seconda edizione del testo che lo “fotografi” nel momento in cui è stato intonato. Questo aspetto può riguardare, come abbiamo visto, l'intero testo oppure eventuali varianti o rielaborazioni proprie della sua tradizione.

Il problema non si pone quando all'interno della tradizione musicale un testimone reca un testo più esteso rispetto agli altri. In questo caso si ritiene più economico ipotizzare che la testimonianza più estesa sia più vicina a quella dell'originale musicale, e che gli altri testimoni abbiano omissso una parte del testo per i motivi di cui abbiamo già parlato. A meno

⁵¹ Il progetto Europea Ars Nova prevede anche una lemmatizzazione dei testi editi che sarà ospitata sul portale dell'Opera del Vocabolario Italiano, (www.oivi.cnr.it), in questo caso solo l'edizione del testo poetico sarà poi destinata ad entrare nel corpus oggetto della lemmatizzazione.

⁵² Si riprende, con minimi adattamenti, il noto concetto continiano di «testo nel tempo» (Contini 2014: 14-5, §6).

che non si dimostri la presenza di porzioni di testo spurie, l'edizione del testo offre la versione più estesa, che sarà anche sottoposta all'intonazione musicale.

Quando tutta la tradizione musicale è concorde nel riportare un testo più breve rispetto alla tradizione letteraria, è necessario distinguere tra i casi in cui l'omissione è palese (per senso, violazione dello schema metrico) da quelli in cui non lo è (mancanza di strofe successive alla prima). In entrambi i casi l'edizione del testo impiega come *manuscrit de surface* il manoscritto letterario più completo, mentre il testo sottoposto alla musica adotta la forma e la grafia del manoscritto di riferimento per l'intonazione (per i motivi esposti poco sopra), ma si sottopongono alla melodia anche i versi mancanti, attingendoli dall'edizione critica del testo letterario e segnalandoli in corsivo, a patto che l'omissione all'interno della tradizione musicale sia palese.⁵³ Se invece la mancanza di strofe successive alla prima non è imputabile alla tradizione musicale successiva all'intonazione, è possibile che il compositore abbia effettivamente intonato solo il testo testimoniato dalla tradizione musicale. In questo caso si offre l'edizione ricostruttiva del testo verbale adottando sempre come *manuscrit de surface* il manoscritto letterario più completo, ma non si attua alcuna integrazione nel testo sottoposto alla melodia.

Quando la tradizione musicale mostra di risalire a un preciso ramo della tradizione letteraria, come nell'esempio del madrigale di Petrarca *Non al suo amante* intonato da Jacopo, o il testimone di riferimento per l'intonazione presenta una variante adiafora, si allestisce una doppia edizione. Innanzitutto si offre un'edizione ricostruttiva che prende in considerazione l'intera tradizione, anche quella musicale, razionalizzando la *varia lectio* di tutta la tradizione (letteraria e musicale) all'interno dell'apparato, e inoltre un'edizione della versione del testo che è stato intonato, o che reca le varianti adiafore proprie del testimone di riferimento della musica, edizione destinata a essere sottoposta alla musica. Anche in questo caso il testo critico da sottoporre alla musica non è dotato di apparato, dal momento che esso corrisponde a uno stadio della tradizione già preservato

⁵³ Come nel caso del *virelai Tres doulz et loyaulz amis*. Su questa pratica ecdotica, già adottata da Calvia nell'edizione di Nicolò del Preposto (cf. a p. 3 dell'edizione), si vedano anche le osservazioni contenute in Calvia–Checchi 2020.

e valorizzato nell'apparato dell'edizione, che tiene conto di tutti i testimoni. I medesimi criteri sono adottati anche quando all'interno della tradizione si verificano rielaborazioni del testo e dell'intonazione che danno forma a una diversa redazione del testo, come nel caso della versione a tre voci del *virelais Hé, tres doulz roussignol joly*.

Davide Checchi
(Università degli Studi di Bergamo)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Antonio da Tempo (Andrews) = Antonio da Tempo, *Summa Artis Ritbimici Vularis Dictaminis*, ed. critica a c. di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- Cacce (Epifani) = *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni*, a c. di Michele Epifani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Eustache Deschamps (Queux de Saint-Hilaire-Raynaud) = Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire (t. 1-6) et Gaston Raynaud (t. 7-11), 11 tt., Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1878-1903.
- Gace de la Buigne, *Roman de Deduis* (Blomqvist) = Gace de la Buigne, *Le roman des deduis*, éd. critique d'après tous les manuscrits par Åke Blomqvist, Stockholm · Paris, Almqvist och Wiksell · Thiébaud, 1951.
- Guillaume de Machaut, *Le livre du Voir Dit* (Imbs) = Guillaume de Machaut, *Le livre du voir dit (Le dit véridique)*, éd. critique et traduction par Paul Imbs, introduction, coordination et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, index des noms propres et glossaire par Noël Musso, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Guillame de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref) = Vladimir Chichmaref (ed.), *Poésies lyriques de Guillaume de Machaut*, 2 voll., Paris, Champion, 1909.
- Franco Sacchetti (Ageno) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze · Melbourne, Olschki · University of W. Australia Press, 1990.

Francesco Petrarca (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Nicolò del Preposto (Calvia) = Nicolò del Preposto, *Opera completa*, a c. di Antonio Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

Poesie musicali del Trecento = *Poesie musicali del Trecento*, a c. di Giuseppe Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

LETTERATURA SECONDARIA

ANS = *Repertorio delle strutture metriche e musicali dell'Ars Nova*, coordinato da Davide Checchi, Michele Epifani e Luca Gatti, ArsNova Database, mirabileweb.it/arsnova/ans.

ANT = *Edizioni critiche del corpus dei testi poetici e musicali dell'Ars Nova*, sotto la direzione di Maria Sofia Lannutti, European Ars Nova Database, mirabileweb.it/arsnova/ant.

Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

Bent 2015 = Margaret Bent, *Polyphonic Sources, ca. 1400-1450*, in Anna Maria Busse Berger, Jesse Rodin (ed. by), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015: 617-40.

Calvia 2021 = Antonio Calvia, *Editing Trecento: alcune riflessioni sull'analisi delle varianti musicali*, «Philomusica on-line» 20 (2021): 34-65.

Calvia 2015 = Antonio Calvia, *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell'opera di Nicolò del Preposto*, in Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti (a c. di) *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015: 143-88.

Calvia–Checchi 2020 = Antonio Calvia, Davide Checchi, *L'edizione dei testi intonati dell'Ars Nova: alcune questioni di metodo*, «Cultura Neolatina» 80 (2020): 245-81.

Calvia–Epifani–Manzari 2024 = Antonio Calvia, Michele Epifani, Francesca Manzari, *Verbal and Visual Paratexts. Strategies in Shaping Music Books in the Trecento Florentine Manuscript Tradition*, in V. Borghetti, A. M. Hatzikiriakos (ed. by), *The Media of Secular Music in the Medieval and Early Modern Period (1100-1650)*, London, Routledge, 2024 (in c. s.).

Calvia–Lannutti 2019 = Antonio Calvia, Maria Sofia Lannutti, *Mono- e pluristrofismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, Ars nova, e tradizione manoscritta*, in C. Chaillou-Amadiéu, O. Floquet, M. Grimaldi (éd. par), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019: 189-214.

- Campagnolo 2018 = Stefano Campagnolo, *Petrarca non scrisse "Non al suo amante più Diana piacque"* (RVF LII) per Jacopo da Bologna, in A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi, P. Zappalà (a c. di), "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018, 2 voll., II: 967-90.
- CANT = *Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi dell'Ars Nova*, coordinato da Vittoria Brancato, Antonio Calvia ed Elena Stefanelli, ArsNova Database, mirabileweb.it/arsnova/cant.
- Caraci Vela 2009 = Maria Caraci Vela, *Testo, paratesto, contesto*, in Ead. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, *Approfondimenti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009: 61-70.
- Checchi 2018 = Davide Checchi, *Per la datazione delle ballate landiniane "Amar sí gli alti" e "O fanciulla giulia": ricerche su due rubriche d'occasione del ms. Chigiano L.IV.131*, in A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi, P. Zappalà (a c. di), "Cara scientia mia, musica". *Studi per Maria Caraci Vela*, Pisa, ETS, 2018, 2 voll., II: 1067-84.
- Checchi 2018b = Davide Checchi, *Vocali virtuali e ritmo nel verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in Simone Albonico, Amelia Juri (a c. di) *Misure del testo*, Atti del convegno (Lausanne, 24-25 aprile 2017), Pisa, ETS, 2018: 53-74.
- Checchi–Epifani 2020 = Davide Checchi, Michele Epifani, *Remarks on Some Realistic Virelais of the Reina Codex*, in A. Calvia, S. Campagnolo, A. Janke, M. S. Lannutti, J. Nádas (ed. by) *The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020: 163-215.
- Coluccia 2008 = R. Coluccia, *Teorie e pratiche interpuntive nei volgari d'Italia dalle origini alla metà del Quattrocento*, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma · Bari, Laterza, 2008: 65-98.
- Contini 2014 = Gianfranco Contini, *Filologia*, a c. di Lino Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Cuthbert 2009 = Michael Scott Cuthbert, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, «Musica Disciplina» 44 (2009): 39-74.
- D'Agostino 1999 = Gianluca D'Agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in A. Delfino, M. T. Rosa-Barezzani (a c. di), "Col dolce suon che da te piove". *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, in memoria di Nino Pirrotta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999: 389-428.
- D'Agostino 2004 = Gianluca D'Agostino, *Le ballate di Zacara*, in Francesco Zimei (a c. di), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2004: 247-77.
- Dauphant 2015 = Clotilde Dauphant, *La poétique des œuvres complètes d'Eustache*

- Deschamps (ms. BNF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Champion, 2015.
- Epifani 2021 = Michele Epifani, *The Ballatas Dedicated to Sandra Set to Music by Francesco Landini*, in A. Alberni, A. Calvia, M.S. Lannutti (ed. by), *Polyphonic Voices. Poetic and Musical Dialogues in the European Ars nova*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021: 171-210.
- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi ad un destinatario*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Lannutti 2020 = Maria Sofia Lannutti, *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project Ars Nova*, «Medioevo Romanzo» 44 (2020): 145-71.
- Gozzi 2004 = Marco Gozzi, *Zacara nel "Codex Mancini": considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in Francesco Zimei (a c. di), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2004: 135-67.
- Jennings 2012 = Laureen Jennings, *Tracing Voices. Song as Literature in Late Medieval Italy*, PhD dissertation in Music, University of Pennsylvania, 2012.
- Jennings 2014 = Lauren McGuire Jennings, *"Senza vestimenta": The Literary Tradition of Trecento Song*, Burlington (Vt), Ashgate, 2014.
- Kügler 2003 = Karl Kügler, *Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*, in Elizabeth Eva Leach (ed. by) *Machaut's Music: New Interpretations*, Woodbridge, Boydell Press, 2003.
- Kügler 2012 = Karl Kügler, *Glorious Sounds for a Holy Warrior: New Light on Codex Turin J.II.9*, «Journal of American Musicological Society» 65 (2012): 637-90.
- Lannutti 2022 = Maria Sofia Lannutti, *Tradizione e innovazione nel pensiero musicale di Dante*, in *La biblioteca di Dante*, Roma, Bardi Edizioni, 2022: 743-76.
- Leach 2009 = Elizabeth Eva Leach, *Machaut's peer, Thomas Paien*, «Plainsong and Medieval Music» 18 (2009): 91-112.
- Leonardi 2009 = Lino Leonardi, *Le origini della poesia verticale*, in A. Alberni, L. Badia, L. Cabré (a cura de), *Translatat i transferit. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, URV, 2009: 267-315.
- Leonardi 2011 = Lino Leonardi, *Il testo come ipotesi (Critica del manoscritto-base)*, «Medioevo Romanzo» 35 (2011): 5-34.
- Leonardi-Morato 2018 = Lino Leonardi, Nicola Morato, *L'édition du cycle de Guiron le Courtois: établissement du texte et surface linguistique*, in Luca Cadioli, Sophie Lecomte (éd. par), *Le Cycle de "Guiron le Courtois". Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Classiques Garnier, 2018: 453-509.
- Marchi-Di Mascia 2001 = Lucia Marchi, Elvira Di Mascia, *"Le temps verra tantouist apres": una nuova proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo*, «Studi Musicali» 30 (2001): 3-32.
- Menichetti 1992 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1992.

- Mudge 1972 = Charles Mudge, *The Pennsylvania Chansonnier. A critical Edition of Ninety-five Anonymous Ballades from the Fourteenth Century*, University of Indiana doctoral diss. 1972.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Saxby 1976 = Nelia Saxby, *Il codice Grey 7 b 5 della South African Library*, «Studi e problemi di critica testuale» 17 (1976): 77-85.
- Wimsatt 1982 = James I. Wimsatt, *Chaucer and the Poems of 'Ch' in University of Pennsylvania MS French 15*, Woodbrige-Rochester, D.S. Brewer and Rowman & Littlefiel, 1982.

RIASSUNTO: Il progetto European Ars Nova ha tra i suoi obiettivi l'edizione critica di poco più di 1000 testi italiani e francesi e latini provvisti di intonazione e databili tra il XIV e il XV secolo. Nella prima parte, l'articolo analizza le caratteristiche della tradizione volgare di questo repertorio, caratterizzato da testimoni con e senza intonazione e da un particolare rapporto tra l'autorialità del compositore e dell'autore del testo intonato. Nella seconda parte si illustrano i criteri di edizione generali adottati nel progetto.

PAROLE CHIAVE: Ars Nova, poesia e musica, ecdotica, forme fisse.

ABSTRACT: The European Ars Nova project aims to produce a critical edition of just over 1000 Italian, French, and Latin texts set to music, dating between the 14th and 15th centuries. In the first part, the article analyzes the characteristics of the tradition of this repertoire, marked by witnesses with and without musical settings and by a distinctive relationship between the authorship of the composer and that of the author of the text. In the second part, the general editorial criteria adopted in the project are illustrated.

KEYWORDS: Ars Nova, verse and music, textual criticism, formes fixes.

V A R I E T À

IN MARGINE AL *LAZARILLO DE TORMES*: LA FORMAZIONE DELL'ANTIEROE*

*Alla memoria di
Francisco Rico e Antonio Gargano*

Dedico questo intervento a due amici scomparsi entrambi nel mese di aprile di quest'anno; due amici che sono stati importantissimi studiosi, fra l'altro, del *Lazarillo de Tormes*, uno spagnolo e un italiano: Francisco Rico e Antonio Gargano.

Il *Lazarillo* è opera d'autore anonimo (anche se i critici fin dai primi tempi hanno cercato di individuarne la paternità, avanzando varie proposte, nessuna delle quali è tale da convincere tutti gli studiosi) ed è stato scritto in data imprecisata, ma comunque prima del 1554, anno nel quale sono apparse le quattro edizioni più antiche del testo (quelle di Alcalá,

* Questo contributo ha preso forma dall'intervento presentato al convegno-seminario per dottorandi *Il romanzo di formazione*, organizzato dalla Fondazione Natalino Sapegno a Morgex, 9-14 settembre 2024. Il titolo era, più precisamente: "La formazione dell'antieroe: picaresca e cervantina", ma qui ho eliminato la parte relativa al *Licenciado Vidriera* di Miguel de Cervantes e ho accorciato qua e là il testo, mantenendo il tono dell'originale. Nei Riferimenti bibliografici mi limito a indicare, del *Lazarillo*, le edizioni (e traduzioni italiane) da me usate, quelle di Rico e di Gargano, dotate di amplissime e aggiornate bibliografie, alle quali rimando. Il romanzo di formazione o *Bildungsroman*, nel senso stretto attribuitogli di solito dalla critica, nasce nella letteratura tedesca di fine Settecento, con il *Wilhelm Meister* di Goethe, pubblicato nel 1795-1796 (i francesisti retrocedono spesso alla *Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette, del 1678), ma, in un senso più ampio o in ineludibili forme varianti, ha chiari antecedenti nei secoli anteriori (cf. *infra*). Per non sottrarmi all'obbligo di citare qualcuno dei titoli fondamentali sul tema, elencherò almeno i seguenti: Lukács 1986 (1920), Bachtin 1988 (1936-1938), Bertini *et alii* 1985, Moretti 1999 (1986), Chardin 2007. Per quanto riguarda in maniera specifica il *Lazarillo de Tormes*, ai testi citati nel corso del contributo, si dovrebbero aggiungere se non altro i seguenti: Molho 1972, Bataillon 1973, Taléns 1975, García de la Concha 1981, Lázaro Carreter 1983, Martino 1999 e Ruffinatto 2000.

Amberes [Anversa, Antwerp], Burgos e Medina del Campo), che verosimilmente risalgono a un archetipo (lo certificano alcuni errori comuni a tutte quante), il quale a sua volta deriva da un'*editio princeps* di alcuni anni prima. Qualche passaggio potrebbe far pensare che l'autore sia un moralista, ma non direi, come è parso a qualche studioso, che si tratti d'un seguace di Erasmo da Rotterdam. Da notare che le quattro edizioni differiscono non poco fra di loro, anche se di recente si registra una certa preferenza per quella di Medina del Campo, scoperta nel 1992. Ma essendo impossibile realizzare un'edizione critica con i soliti metodi ecdotici (neolachmanniani oppure basati sul *codex optimus*), gli editori ormai si risolvono a proporre un testo dove, lezione dopo lezione, valutano le varianti con le sole risorse del *iudicium* filologico.

Claudio Guillén (1988: 57), critico di grande finezza, definì il *Lazarillo de Tormes* un «*Bildungsroman* en germen». Possiamo essere d'accordo, anche se forse non tutto scorre come in un'opera narrativa che in epoca posteriore, e soprattutto in area germanica, sarà chiamata, appunto, “romanzo di formazione”. Forse al *Lazarillo* si addice di più l'etichetta di *Entwicklungsroman*, romanzo dello sviluppo, della crescita. In verità succede al romanzo di formazione quel che succede al romanzo in generale, del quale spesso si dice tutto e il contrario di tutto: il vero romanzo è quello moderno; no, anche i romanzi antichi sono veri romanzi; il primo romanzo moderno è il *Don Chisciotte* di Cervantes; no, il primo romanzo moderno è il *Lazarillo de Tormes*; il romanzo è morto; no, il romanzo gode di ottima salute. Quasi ognuno degli elementi che formano la struttura del *Lazarillo* ha un passato, a volte molto ben definito; è merito dell'autore del romanzo aver composto quella specifica struttura in quel determinato periodo storico e con precise intenzioni ideologiche.

Quanto all'antieroe, partiamo dal concetto classico di “eroe” o “eroina”, che è una persona, la quale compie imprese straordinarie, perché dotata di capacità molto superiori a quelle della media degli esseri umani. Tant'è che nel mito classico gli eroi spesso erano figli d'un uomo e d'una dea o d'una donna e un dio o quanto meno d'una ninfa. In epoca cristiana, evidentemente l'eroe ha natali solo umani e in campo religioso s'identifica piuttosto (anche se non in modo esclusivo) con il martire. Il termine resiste abbastanza bene con queste caratteristiche anche in epoca moderna e contemporanea, dove abbiamo, per fare solo un paio d'esempi, Giuseppe Garibaldi “eroe dei due mondi” o gli “eroi e le eroine della Resi-

stenza”. Ma, come succede a molte etichette letterarie, anche quella di eroe si sbiadisce alquanto nel corso dei secoli e l'eroe è spesso solamente il personaggio principale d'un racconto o d'un romanzo, a prescindere dal fatto che dia «prova di grande valore e coraggio affrontando gravi pericoli e compiendo azioni straordinarie» (*Dizionario Treccani*); anche qui, per fare un solo esempio, si parla degli “eroi di Kafka” (pensando a Gregorio Samsa o al protagonista del *Processo* o del *Castello*).

L'“antieroe” è, per il *Dizionario Treccani*, un «personaggio che, polemicamente o no, mostra qualità del tutto opposte a quelle considerate tipiche e tradizionali dell'eroe». Il modello antico è quello di Tersite, deforme e codardo, opposto agli altri eroi greci attendati sotto le mura di Troia; ma, a partire quanto meno dagli studi di Concetto Marchesi, Tersite diventa il difensore delle masse dei soldati, che vedevano la guerra come un'impresa condotta soltanto negli interessi degli aristocratici. Di norma, comunque, l'antieroe è privo di idealismo, nobiltà, bontà, morale, generosità, spirito di sacrificio ecc. Un tipico antieroe medievale è il conte Gano il traditore, nella *Chanson de Roland*. Ma questa osservazione pecca di qualche semplicismo, se si pensa a un antieroe come don Juan Tenorio del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, il primo Don Giovanni della storia del teatro, spergiuro, assassino, specialista nel disonorare soprattutto le donne, ma anche gli amici e la società. E tuttavia don Juan non manca di generosità, per es. quando, durante un naufragio, salva il suo lacchè, caricandoselo addosso e nuotando fino a riva, dove alla fine crolla, sfinito. Di norma gli antieroi sono antagonisti dell'eroe o, se non di una persona in particolare, lo sono nei confronti del genere eroico, ma esistono interi romanzi in cui l'antieroe, o il *villain*, è l'unico protagonista, non contrapponendosi a un altro personaggio importante che sia di tempra eroica. O addirittura esistono racconti in cui tutti i personaggi sono antieroi: pensate al romanzo (e al magnifico film trattone da John Huston), *Il tesoro della Sierra Madre*; ma anche qui, l'ossatura dell'opera narrativa dell'enigmatico scrittore, verosimilmente di origine tedesca, che si firmava B. Traven, risale quanto meno al racconto del Venditore d'indulgenze (*The Pardoner's Tale*) uno dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, presente anche nel film di Pasolini (tre amici, entrati in possesso d'un tesoro, s'avvelenano a vicenda per ch  ognuno di loro vuole esserne l'unico possessore).

Mi pare importante notare, con Northrop Frye (*Anatomia della critica*, 2000), che esiste un immaginario “centro di gravità” letteraria che lenta-

mente scende dall'aristocratico feudale al democratico urbano, spostando l'attività artistica dal poema epico all'ironico. Ma in verità nella tradizione francese, sin dalla fine del XII secolo (o inizi del XIII) si scrivono testi parodici della *chanson de geste*, come per esempio *Audigier*, pesantemente scatologico e in qualche modo anticipatore di François Rabelais, e la tradizione italiana già nel Quattrocento produce poemi come il *Morgante* di Luigi Pulci; e così via.

Il passaggio da poema epico o cavalleresco a romanzo in prosa in realtà non è da attribuirsi all'epoca rinascimentale, perché i *romans* in versi del ciclo tristaniano e quelli arturiani di Chrétien de Troyes, fra i quali si trova il più importante romanzo di formazione medievale, il *Perceval*, subiscono delle *mises en prose*, cioè trasformazioni in testi prosastici, già nel XIII secolo e poi, in un rinnovato ambiente culturale, nel Quattrocento, che traduce in prosa anche le *chanson de geste*. E analoghi sviluppi conosce la tradizione spagnola.

Ma veniamo al *Lazarillo*. Occorre innanzi tutto notare, con Rico, che il titolo del romanzo e la divisione in sette capitoli, detti "trattati", risalgono con ogni verosimiglianza all'editore della perduta *princeps*. In particolare, il protagonista si chiama *Lázaro*, anche da bambino (con un'unica eccezione, dove il diminutivo *Lazarillo* consente un gioco di parole con *lacerado*, 'disgraziato') e il nome intero *Lázaro de Tormes* compare solo tre volte, una all'inizio (quando l'autore si presenta) e le altre due alla fine, quando ormai è adulto e ha un lavoro regolare.

Credo utile dare un breve riassunto del romanzo. L'opera è, in realtà, una lunga epistola che l'"autore" invia a un corrispondente anonimo (che chiama «Vuestra Merced»). La relazione-confessione sembra di fatto costituire una deposizione resa a un'autorità giudiziaria ecclesiastica, per giustificare alcuni aspetti della vita recente di *Lázaro* (come vedremo, il *ménage à trois* fra lui, la moglie e un arciprete di Toledo, del quale la sua consorte è cameriera e al contempo amante). Il racconto autobiografico, dall'infanzia al momento in cui scrive, permette al protagonista di ripassare tutta la sua vita e di spiegare la sua condizione.

Il romanzo racconta in prima persona la storia di *Lázaro*, un ragazzo di origini molto umili, nato a Tejares, borgo di Salamanca, nelle acque del fiume Tormes (in realtà in un mulino ad acqua). Alla morte del padre, un mugnaio disonesto, la madre del protagonista diventa l'amante di Zaide, un afrodiscendente, che dà a *Lazarillo* un fratellastro mulatto. Arrestato per furto anche Zaide, la madre

affida Lázaro a un cieco, che è il suo primo padrone, persona avida, astuta e spregevole, che lo sottopone a varie angherie, col pretesto d'insegnargli a cavarsela nelle difficoltà della vita. Dopo l'ingenuità iniziale, Lázaro sviluppa l'istinto di sopravvivenza e arriva a rivaleggiare in astuzia col padrone in diverse sequenze narrative.

2° padrone (cap. II): Lázaro va quindi a servire un chierico più avaro di Arpagone, che lo fa morir di fame e al quale sottrae briciole di pane da una madia di legno in una lotta diuturna, che si conclude in modo sanguinoso, dopo di che il prete lo caccia via.

3° padrone (cap. III): Quindi entra al servizio di uno scudiero in rovina, il cui unico tesoro sono i ricordi della sua nobiltà e della sua dignità (il personaggio è anticipato dal poemetto dugentesco *Elena y María*). Lázaro simpatizza con lui, dato che il nuovo padrone, pur non avendo nulla da dargli (anzi, vivendo di quello che gli passa il servitore e che è il frutto dell'accattonaggio), per lo meno lo tratta bene. A un certo punto il patetico scudiero fugge dalla città per sottrarsi ai debiti e Lázaro resta di nuovo solo.

4° padrone (cap. IV): Lázaro va al servizio di un frate mercedario, amante della vita mondana, che passa molto poco tempo nel convento e che gli fa ridurre le scarpe in brandelli, a furia di seguirlo in giro per la città.

5° padrone (cap. V): Lázaro ora serve un *buldero*, ossia un venditore di bolle «della Santa Crociata», che è un imbroglione matricolato e attua una truffa in pubblico, alla quale il protagonista assiste come spettatore (di un caso simile, se non di questo, si ricorderà Mel Brooks in una sequenza del *Mistero delle dodici sedie*, del 1970, film tratto dal romanzo di Ilf e Petrov, 1928).

6° e 7° padrone (cap. VI): Dopo aver lavorato con un artigiano pittore di tamburelli, va al servizio d'un cappellano per vender acqua per le vie della città. Comincia qui la fase ascendente della vita di Lázaro, che con questo nuovo padrone vince finalmente la fame.

8° e 9° padrone (cap. VII): Dopo aver servito un bargello, grazie a Dio e al favore di amici e signori, ottiene quello che chiama un "oficio real" (un impiego reale, diremmo un impiego pubblico, ma, ambiguamente, anche 'degno di un re'): fare il banditore di vini nelle aste pubbliche, mestiere nel quale acquista notorietà e stima generale.

A questo punto l'arciprete della chiesa di San Salvador di Toledo gli procura il matrimonio con una sua serva (che è anche sua amante) e Lázaro si sposa, cornuto contento e sordo alle malelingue. Il processo di ascesa sociale è terminato con successo.

Il *Lazarillo de Tormes* nasce nella prima metà del Cinquecento, e, rispetto al panorama letterario basato su quello che si suole chiamare l'"idealismo narrativo", costituisce una novità senza precedenti e rompe l'orizzonte d'attesa dei lettori, instaurando un inedito tipo letterario, che avrà un grande successo, tanto in Spagna come nel resto d'Europa. Il testo entrerà

nell'Indice di libri proibiti, conoscerà un'edizione purgata e moltissime sequele, imitazioni e traduzioni in una gran quantità di lingue. Ho già suggerito che la maggior parte degli elementi strutturali del romanzo preesistono al *Lazarillo*: merito dell'autore è di averli saputi amalgamare in una creazione magistrale, tanto originale quanto fortunata. Diversamente dai libri di cavalleria e dalle *mises en prose* delle *chansons de geste* o dall'incipiente letteratura pastorale, il *Lazarillo* non solo non ha nulla d'inverosimile, ma si apre alla più umile realtà quotidiana. A differenza di cavalieri, guerrieri, nobili e pastori (ma dovremmo dire piuttosto nobili travestiti da pastori), il protagonista è un reietto e la sua vita è miserabile. Altri aspetti che la critica suole mettere in luce sono l'anonimato del testo e l'autobiografismo.

Orbene, nella produzione letteraria anteriore, come dicevo, questi elementi di per sé non mancano, magari in forme narrative diverse. Prendiamo ad esempio il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, *arcipreste* di Hita, scritto un po' prima del *Decameron*. Si tratta d'un capolavoro in versi, la cui struttura libera (Giorgio Chiarini, rifacendosi a Umberto Eco, ne parlava come di un'"opera aperta") ha come filo conduttore le avventure di un personaggio che a volte si chiama "io", introducendo quindi la tipica impostazione autobiografica, e a volte cambia nome. Queste avventure sono intercalate, in sintonia con modelli strutturali di tradizione semitica, da testi d'altro tipo: favole esopiche, racconti dal tipico sapore dei *fabliaux* francesi, parodie di tutta una serie di testi, spesso religiosi, come quella dell'adorazione della Croce o delle ore canoniche e così via. La tematica è non di rado di tenore erotico, il tono è quasi sempre scanzonato e irridente, l'intenzione, a seconda dei casi, ironica o satirica. Se non si può parlare del *Libro de buen amor* come d'un antecedente del *Lazarillo*, non si può escludere che qualche suggestione del libro di Juan Ruiz possa aver almeno lambito la penna dell'autore del primo romanzo picaresco; e se non possiamo considerare il *Libro de buen amor* un testo "realistico" vero e proprio, quanto meno non al livello del *Lazarillo* (ci tornerò in seguito), non mancano elementi che ritraggono la realtà dei fatti della vita, quasi sempre virata in negativo. Un realismo ancor maggiore (pure da un punto di vista linguistico) si ha poi, nel Quattrocento, con il *Corbacho o Reprobación del amor mundano*, di Alfonso Martínez de Toledo, *arcipreste* anche lui, ma di Talavera. Il titolo rende omaggio al *Corbaccio* di Giovanni Boccaccio, ma il testo non ha in pratica nulla a che vedere con quello: è un'invettiva

contro l'amore carnale e la lussuria, intrisa di misoginia, scritta in modo raffinato, con uno stile oltremodo vivo, che fa tesoro del linguaggio colloquiale e popolare.

Per quanto riguarda l'anonimato, è noto come si tratti d'una condizione molto comune nella letteratura medievale, specie in alcuni generi: chi conosce, per rimanere in ambito spagnolo, l'autore del *Cantar de Miocid*, dei *Siete infantes de Lara*, della *Representación de los reyes magos*, o gli autori dei *romances antiguos* e così via? Certo, in epoca rinascimentale le cose vanno diversamente, ma spesso la domanda "chi ha scritto la tal opera?" è destinata a rimanere senza risposta. Basterebbe pensare all'anonimato di due delle tre diverse redazioni dell'*Abencerraje*, la novella che inizia il genere moresco negli anni Cinquanta circa del XVI secolo. Se di una di quelle varianti, peraltro quella artisticamente migliore, conosciamo il nome dell'autore, Antonio de Villegas, delle altre due, malgrado i generosi sforzi di alcuni studiosi, non possiamo predicare con certezza la paternità. Quindi il Cinquecento si rivela, una volta di più, un secolo molto complesso, nel quale il rivoluzionario Rinascimento fa i conti e scende a compromessi con quello stesso passato medievale che pensa d'aver superato.

Per quanto riguarda l'autobiografismo, potremmo dire in sintesi che quello medievale aveva tre manifestazioni:

- l'autobiografismo immaginario/simbolico, come quello del *Roman de la Rose* e dei testi allegorici;
- l'autobiografismo reale: quello di Abelardo, di Alfonso X o di Rutebeuf;
- l'autobiografismo che potremo definire "misto", come quello di Dante o quello del già citato Juan Ruiz.

Gargano rammenta in modo molto opportuno l'opinione di Dante riguardo l'autobiografismo, presentata nel *Convivio* I 2, 13-15: per lui «parlare alcuno di sé medesimo pare non licito», a meno che non si faccia per qualche «necessaria cagione»; e due, in fondo sono queste cagioni: «l'una è quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare» (cioè evitare) e l'altra è «quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina». L'esempio invocato nel primo caso è quello di Severino Boezio, che si difese dalle accuse infamanti nella *Consolatio philosophiae*, nel secondo caso è quello di Agostino, che, nelle *Confessioni*, offrì al lettore il «processo de la sua vita» con carattere di esemplarità. Ovviamente Dante giustifica sé stesso, che, quando scrive il *Con-*

vivio, ha già cominciato a porre mano alla *Commedia* (tant'è che il trattato resta interrotto per un'urgenza maggiore) o comunque ha ben chiaro quello che vuol fare col poema in terzine italiane: difendere sé stesso e il suo operato, offrire a tutti i lettori un'opera dottrinale fondamentale. Non sono questi gli unici scopi: Guglielmo Gorni diceva che Dante aveva scritto la *Commedia* per due motivi fondamentali: mantenere la promessa fatta a Beatrice alla fine della *Vita nuova* e incontrare Ulisse. In questo secondo caso, in effetti, Dante proietta sull'eroe greco, il cui profilo e il cui destino è riscritto dalla sua penna, il *suo* profilo e il *suo* destino, in una sorta di autobiografismo strumentale che consiste nel sopprimere l'Ulisse che è in lui per poter rinascere a nuova vita. Ma Dante voleva anche misurarsi con l'epica classica e persino con la Bibbia, come dimostra il caso del XXVIII canto del Paradiso; voleva in sostanza essere il nuovo Omero (o il nuovo Virgilio) e il nuovo *scriptor* biblico, nella triplice manifestazione di scrittore di storia, di teologia e profeta.

L'autobiografismo del *Lazarillo* non è evidentemente reale: l'autore non è un Henri Charrière, galeotto nella Guyana francese, che, scrivendo *Papillon*, racconta le sue tragiche vicende (alcune, a quanto pare, inventate o mutate dall'esperienza di altri detenuti). Dell'autobiografismo di Sant'Agostino e di Boezio, ritiene però qualcosa, direi il meccanismo della confessione. Ora, a parte il fatto che la *Consolatio* nel Medioevo era considerata anche come una sorta di libro epico, il che potrebbe conferire un carattere peculiare al *Lazarillo de Tormes*, quasi di breve epopea alla rovescia, bisogna notare che pure *L'asino d'oro* di Apuleio è un racconto autobiografico. Apuleio e Luciano sono due autori molto presenti nella letteratura del Cinquecento, letti, tradotti e imitati. E quindi ha perfettamente ragione Francisco Rico (2019) quando nota che, con la rinascita di quei due grandi artisti dell'antichità, la letteratura spagnola conobbe una finzione in prosa che, prendendo a modello le [loro] opere, «congiunse assai fecondamente imitazione classica ed esplorazione dei costumi contemporanei». Va però aggiunto che il richiamo a Luciano è determinante, in quanto le opere dell'autore tardo-antico si iscrivono in una produzione di tipo "cinico", in sintonia con la "parodia", che, come vedremo, è una delle chiavi di lettura più importanti del primo romanzo picaresco. Peraltro spesso, e non solo in letteratura, la confessione si rivela una suprema menzogna: basterebbe pensare a quella di ser Ciappelletto nella prima novella del *Decameron*, che tutti rammenteranno. La confessione di Lázaro è in sostanza una

menzogna, nel senso che vuole accreditare il suo comportamento come legittimo agli occhi di quella «Vuestra Merced» che dovrebbe giudicarlo, ma lo fa in modo ben diverso da quello di Ciappelletto, il quale, benché sia «il piggior uomo che mai esistesse», si fa passare per un sant'uomo. Lázaro, invece, a parte l'ipocrito finale, con la difesa della moglie adultera, mette in risalto le caratteristiche deteriori, non solo di sé stesso, ma d'un'intera società, della quale descrive la più umile realtà quotidiana.

Il *Lazarillo* è l'epopea della fame, tema che conoscerà un altro capolavoro nel romanzo del premio Nobel norvegese Knut Hamsun, intitolato proprio *Fame* (1900); questo racconto è, ovviamente, molto diverso, ma condivide con il *Lazarillo* il fatto che il protagonista ha non solo fame di cibo, ma anche fame di vita (e, aggiungerei, di vita letteraria). Il *Lazarillo* fonda il genere picaresco, ma differisce dagli epigoni per varie ragioni. Qui ci limiteremo al fatto che esso descrive l'infanzia e l'adolescenza (dagli otto-nove anni alla prima età adulta, vd. Gómez Yebra 1988) d'un personaggio ai margini della società, che fa di tutto per sollevarsi da una situazione di sofferenza e di pura fame e che ottiene questo grande risultato a condizione di rinunciare all'onore, cosa peraltro che non preoccupa minimamente il protagonista, ma forse dovrebbe preoccupare il lettore dell'epoca o quanto meno porgergli delle domande in proposito.

Ho detto poc'anzi che il Medioevo aveva già prodotto, con il *Perceval*, una vicenda squisitamente di formazione, che si palesa ancor meglio nella forma antico alto-tedesca del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Diamo un'occhiata al sunto ai minimi termini dei primi tre libri (il poema ne conta sedici), che si rivelano molto interessanti.

Dopo la morte del padre, la madre di Parsifal, temendo che il figlio diventi cavaliere e patisca le sciagure del genitore, lo alleva in solitudine in una foresta, senza neppure comunicargli il suo nome, così da farlo crescere lontano dai pericoli delle armi. Ma a causa dell'incontro con quattro cavalieri che indossano splendide armature, il giovane si appassiona all'avventura, si reca alla corte di re Artú, dove viene investito cavaliere. Parsifal viene iniziato all'educazione cortese e cavalleresca, mentre la madre lo veste con gli abiti tipici dei pazzi, sperando che il figlio venga respinto dalla società e torni da lei. Parsifal invece inizia la sua vicenda umana piena di momenti difficili, di errori, di pentimenti e così via.

Sicuramente si saranno colti alcuni mitologemi ben noti: soprattutto l'analogia con la storia di Achille, protetto dalla madre Teti, che cede al fascino

delle armi presentategli da Ulisse e Diomede, episodio raccontato da Stazio nell'*Achilleide*, al quale fa riferimento Dante nel XXVI canto dell'*Inferno*; o l'educazione in un luogo solitario, che richiama la storia di *Barlaam e Josaphat*, ripresa, fra mille altri, da Calderón de la Barca nella *Vida es sueño*.

Orbene, Lázaro sembra (ed è) la parodia di questi personaggi, ed è anche la parodia dei protagonisti dei libri di cavalleria. Amadigi di Gaula, appena nato, è abbandonato su una barca in Inghilterra; Palmerino de Oliva, in una cesta appesa a un albero su un monte e così via. E inoltre il nome *Lázaro de Tormes*, che si attribuisce da sé, è il risultato di una nobilitazione, perché imita l'onomastica non infrequente dei libri di cavalleria, nella quale il nome del protagonista è accompagnato da un luogo di provenienza, come sarà anche *Don Quijote de la Mancha*: si pensi, oltre ad *Amadís de Gaula*, ad *Amadís de Grecia*, a *Palmerín de Inglaterra* e via di seguito. L'associazione al nome del fiume (*Lázaro de Tormes* e non *Lázaro *de Tejares* o **de Salamanca*, città bagnata dal Tormes) rimanda a un intervento quasi miracoloso come, ad esempio, il riscatto di Mosé dalle acque nel libro biblico dell'*Esodo* (e lo stesso nome evoca il Lazzaro evangelico, resuscitato da Gesù, come mi ricorda Matteo Milani).

Quanto al personaggio del ragazzo che, nel tempo, è servo di più padroni e alla sua storia, che è anche una vicenda *on the road*, Gargano richiama giustamente i racconti di Cíngar e Falqueto, intercalati nel *Baldo* (Sevilla 1542), adattamento del *Baldus* di Folengo, dove compaiono entrambi gli elementi. E il personaggio del giovane che guida un cieco (ripreso da Giovanni Arpino nel romanzo *Il buio e il miele*, del 1969, a sua volta fonte di un paio di buoni film: *Profumo di donna*, di Dino Risi, 1969, con il remake americano *Scent of a woman*, di Martin Brest, 1992; a livello figurativo possiamo ricordare il quadro *Viejo ciego con niño*, del periodo "blu" di Picasso, 1903) era già presente nella letteratura medievale. Basti pensare alla farsa *Le garçon et l'aveugle*, testo del XIII secolo, dove il cieco è un personaggio comico e pieno di vizi.

Per quanto riguarda l'autobiografia, rammentiamo, con Gargano, che per Paul Oskar Kristeller essa è la massima espressione dell'individualismo rinascimentale, anche se abbiamo già accennato a vari casi di autobiografie medievali. Ma più interessante è aggiungere, con Rico, che il *Lazarillo* è costruito sul punto di vista dell'autore. Non si tratta di un'osservazione puramente formale, perché è chiaro che ogni confessione (e ogni racconto-confessione) è fatta secondo la prospettiva del narratore. Rico parla

di punto di vista dell'autore, non del narratore, e si richiama alle idee di Erwin Panofsky, studioso, fra l'altro, della prospettiva nelle arti, per il quale la scoperta rinascimentale della costruzione prospettica è un'"obiettivazione della soggettività". Questa, per Gargano (2017: 21), «è anche il processo che presiede alla genesi del nostro romanzo, nel quale la formazione di una persona come soggetto individuale si concretizza nel racconto di una vita condotto con la massima fedeltà alla realtà obiettiva, come veridica testimonianza del "mondo empirico"». Sono d'accordo con questa interpretazione anche se, una volta di più, non direi che il punto di vista sia un'invenzione del Rinascimento, come invece lo è la riscoperta della prospettiva, per quanto le cose paiano andare di pari passo. Il punto di vista, per esempio, è elemento strutturale già ben presente in Dante e in Boccaccio. Si pensi anche solo alla quantità di punti di vista messi in gioco nel canto di Ulisse, il XXVI dell'*Inferno*: il racconto dell'ultimo viaggio e del "folle volo" è una confessione resa dall'eroe greco a Virgilio e a Dante, ed è condotta, direi in metafora, con la mano ferma sul timone del proprio sguardo: «Quando *mi dipartí* da Circe ecc.» sono le parole iniziali del racconto, che inizia in prima persona, perché, pur navigando insieme con pochi compagni, è lui che prende la decisione di allontanarsi dalla maga che l'aveva sedotto. Così continua con la focalizzazione nella prima persona singolare (per es. «misi *me* per l'alto mare aperto», «L'un lito e l'altro *vidi* infin la Spagna» ecc.), che passa alla quarta (o prima plurale) solo in certe occasioni: «Io e ' compagni *eravam* vecchi e tardi», «dei remi *facemmo* ali al folle volo» ecc. Ma il massimo dell'effetto artistico dello sguardo Dante l'ottiene alla fine del canto, quando descrive l'inabissamento della nave in un gioco prospettico straordinario, con la poppa dell'imbarcazione che si alza, la prua che si abbassa, il mare che si richiude e che pare osservato dal basso dal naufrago e dall'alto dall'unico spettatore possibile, cioè da Dio. O si pensi a una novella come quella di Lisabetta da Messina nel *Decameron*, dove il punto di vista, anche qui alternato, è quello della fanciulla e dei suoi fratelli; e il fuoco (inteso in senso ottico) del racconto sta negli occhi di Lisabetta, che ricostruiscono, attraverso il sogno, il crimine dei fratelli e l'origine della sua infelicità e vedono il capo dell'amato al di sotto della terra che lo ricopre nel vaso di basilico.

Quello che distingue il punto di vista e la prospettiva di un racconto come il *Lazarillo* è l'assunzione della realtà nei suoi elementi più obiettivi e, a volte, più sordidi, anche se non mancano parti della storia che derivano

da fonti precise e se in altre sezioni, come gli episodi del prete o dello scudiero, ma forse in tutti quanti, l'autore non si limita a rendere «con la massima fedeltà la realtà obiettiva», ma la crea secondo un suo disegno artistico, che sconfina nel grottesco e nel caricaturale, dove la prospettiva è, se mai, sempre per adoperare parole di Panofsky (2010 [1955 e 1957, trad. ital. 1962]), una «forma simbolica», per cui «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno visibile e intimamente identificato con questo» (traggo le citazioni dal libro di Gargano, 2017). Come sempre, elementi obiettivi e sordidi non mancano nella letteratura anteriore: basti rammentare alcuni *fabliaux*, alcuni testi osceni dei trovatori occitani, alcune parodie delle *chansons de geste*, come il citato *Audigier*, alcuni testi come il *Baldus* ecc. E tutti ci ricordiamo della precisione obiettiva con la quale Boccaccio descrive la Napoli di Andreuccio, coi suoi vicoli fetenti, i necessari (ossia quello che oggi chiameremmo i cessi) in strutture a ponte fra le case eccetera. In un certo senso forse potremmo dire che è proprio la fusione di realismo e di punto di vista quella che crea una novità in campo letterario. Non il solo realismo, non il solo punto di vista, ma la loro compresenza in una narrazione che, nel vedere le cose con occhio limpido e penetrante, crea quel mondo in cui si muovono il protagonista-narratore e i personaggi con i quali entra in contatto.

Il realismo del *Lazarillo* è stato a volte messo in dubbio, ma, secondo me, non esistendo un realismo assoluto, che non è dato neppure dalla fotografia, si tratta di discorsi piuttosto oziosi. Il *Lazarillo* è certamente un racconto realista, a volte con qualche esasperazione, ma sempre (come ho appena detto) con uno sguardo penetrante che attraversa la psicologia dei personaggi e li mette in azione in uno sfondo sociale descritto in un modo che possiamo giudicare molto aderente alla realtà, malgrado alcuni eccessi, che però non giungono mai alle deformazioni arcimboldesche d'un Quevedo barocco. Probabilmente ha ragione Francisco Rico (2001: 27), quando scrive che «per la prima volta nella storia europea del racconto in prosa ci troviamo di fronte a un permanente sforzo di immaginare dal di dentro alcuni individui di infima condizione», oserei dire anticipando la pittura secentesca d'un Velázquez e d'un Murillo. Il racconto picaresco (*ibi*: 137) metteva così

fra parentesi un dogma capitale della teoria letteraria a quei tempi comunemente accettata: il principio secondo cui il carattere dei perso-

naggi era determinato *a priori* dal luogo che per sorte avevano dovuto occupare nella gerarchia sociale e il destino dei plebei era la caricatura ridicola, dato che, come ripetevano i precettisti dell'epoca [...] “la gente di bassa estrazione genera il riso”.

Mi pare incontrovertibile il fatto che il racconto autobiografico anteriore al *Lazarillo* sia sempre riferito a persone di alta condizione (però Rutebeuf... e François Villon...; entrambi in realtà sono grandissimi autori e persone di cultura), mentre qui il protagonista è un *pícaro*. Lázaro scrive la storia della sua vita quando è più o meno ventenne e ha ricevuto, non si sa bene come, un insegnamento almeno grammaticale, perché la vera formazione del *pícaro* è quella che viene, come si suol dire, dalla “scuola della strada”. Qui però autore e narratore interno vengono evidentemente a coincidere, creando un minimo di frizione, che tuttavia, grazie all'ironia del racconto, non solo non disturba, ma crea soluzioni di grande efficacia narrativa. In effetti tanto il Prologo quanto tutto il testo sono zeppi di citazioni classiche, improbabili nella cultura d'un emarginato o d'un banditore di vino, qual è Lázaro nel momento in cui detta la sua autobiografia: l'autore si richiama a Ovidio, Orazio, Plinio, Persio, Virgilio, Gregorio Magno ecc.; cita la Bibbia a più riprese, un paio di *romances*, il poeta Macías e forse accenna al mito di Astrea.

Per quanto riguarda la seconda affermazione di Rico, che la fisionomia dei personaggi era, prima del *Lazarillo de Tormes*, vincolata al loro cetto sociale e che i più modesti erano fatalmente caratteri comici, possiamo chiosare che, se pensiamo ai reietti, agl'incolti e analfabeti, ai miserabili emarginati, può darsi che, prima della picaresca, non si trovi un tipo del genere che non sia comico, ammesso che sia facile trovare personaggi così *Lumpen*, così straccioni, che abbiano un qualche ruolo in un racconto, che non sia di puro sfondo, di puro elemento di massa. Ma anche lì, alcuni passaggi dei romanzi di Chrétien de Troyes ci presentano delle persone che vivono drammaticamente ai margini della società, come mostra uno studio di Carla Cremonesi, *Spunti di realismo sociale nella poesia di Chrétien de Troyes*, del 1966, con esempi tratti soprattutto dall'*Yvain*. Salendo uno o due gradini nella scala sociale, troviamo personaggi che, pur di modesta condizione, vengono esaltati per la nobiltà del cuore, che non coincide con quella della nascita (basterebbe il rimando a Dante e a Boccaccio). Nel *Lazarillo*, che si rivela del tutto estraneo al tema dell'amore, si arriva

a riconoscere una certa epicità all'emarginato; se volete, qualcosa che si può apprezzare anche nei romanzi di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e in un film come *Accattone* (1961). Una delle differenze più importanti fra questi testi e il *Lazarillo de Tormes* è che, in effetti, questo è un romanzo fondamentalmente comico, pur con alcune venature che comiche non sono. Il primo romanzo picaresco, in effetti, è uno di quei libri che non saprei come definire, che sono sicuramente scritti per adulti, ma che diventano anche libri per bambini: una cosa del genere è successa ai *Viaggi di Gulliver* di Swift e anche al *Pinocchio* di Collodi e a molti altri libri che formano le collane di narrativa per l'infanzia. E, in ambito italiano, il *Lazarillo* è stato anche l'oggetto d'una miniserie televisiva tra fine 1968 e inizio 1969 (allora si chiamavano "romanzi sceneggiati"), espressamente rivolta al pubblico molto giovane, in quanto posta all'interno della famosa rubrica "La TV dei ragazzi": quattro puntate dirette da Andrea Camilleri (quando lavorava nella RAI) su un testo in realtà totalmente rifatto, più che "liberamente adattato", da Claudio Novelli.

La comicità, comunque, non è l'unico scopo del racconto o l'unica chiave di lettura. Il *Lazarillo* sembra quasi una "novela ejemplar" cervantina *ante litteram*, nel senso che l'esemplarità è assai diversa da quella tradizionale: è ben vero che nella definizione medievale di *exemplum* si dice che esso è *quod imitemur aut vitemus*, cioè qualcosa da imitare o da evitare. Ma il *Lazarillo* ci narra l'ascesa sociale di un emarginato, che si forma, come abbiamo detto, nella scuola della strada. In romanzi picareschi posteriori, invece, alcuni *pícaros* andranno a scuola e persino all'università. Il problema è di vedere dove porta questa ascesa sociale. Certamente Lázaro esce dalla marginalità e acquista un posto nella società spagnola: il suo scopo, come è stato messo in luce da molto tempo, è quello di *medrar* (da *mejorar*, denominale da *mejor*, a sua volta dalla base latina MELIORE), cioè di migliorare la sua posizione, una finalità eminentemente sociale, il mezzo per uscire dalla fame e dalla miseria e avere assicurati il pranzo e la cena nonché la stabilità lavorativa, anche se questo risultato sarà ottenuto, alla fine del romanzo, grazie alla rinuncia all'onore, dato che Lázaro si sposa consapevolmente con una donna che gli fa e gli farà le corna. Il mio maestro, Alberto del Monte, autore di un fondamentale *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (1957 e 1971), chiamava questo passaggio finale *encomiun cornuum*.

Gargano (2017: 37) fa notare che a un certo punto, durante il primo capitolo, che descrive le disavventure con il cieco, Lázaro interrompe la

narrazione per dire: «Mi fa piacere raccontare a Vossignoria queste bambinate per mostrare quanta virtù ci sia nel sapersi gli uomini elevare, essendo di bassa condizione, e nel lasciarsi cadere, essendo nati in alto, quanto vizio». Dice ancora Gargano (*ibi*: 38):

il caso esemplare che Lázaro intende paradossalmente proporre all'altrui ammirazione e imitazione, e che ironicamente pretende di testimoniare col racconto della sua vita, consiste nel presentare se stesso come un campione di *homo novus* e la sua vicenda come un autentico modello di ascesa sociale; ovvero, con riferimento alla triade di valori che improntò di sé la cultura umanistico-rinascimentale, nel prospettare i fatti della sua vita come un ammirevole episodio di esercizio della virtù da parte di chi, opponendosi alla fortuna che lo ha condannato a una nascita infame, è riuscito a conquistare la *honra*, nel doppio significato di onore e di gloria.

Pare evidente che la chiave di volta di tutta la vicenda sia la parodia dei valori ideali su cui si reggeva l'ideologia dominante. I tre termini, *virtud*, *fortuna* e *honra* in effetti non sono univoci, almeno nelle lingue romanze. La virtù può essere un concetto intriso di valori classici o cristiani: la *virtus* dell'Ulisse dantesco («Fatti non foste a viver come bruti, / ma a perseguir virtute e canoscenza») non è evidentemente sovrapponibile alla *virtus* cristiana, pur potendone condividere alcuni tratti, e uno degli scopi della presenza del personaggio mitologico nella *Commedia* è appunto quello di opporre le due virtù e di decretare la superiorità di quella cristiana. A parte che, sempre nel Medioevo, la parola *virtú* indica anche caratteristiche particolari possedute per esempio dalle pietre (descritte nei lapidari) o dagli animali (celebrate dai bestiari) e così via. Quindi ci sarebbe per lo meno da chiedersi a quale tipo di virtù Lázaro intenda riferirsi. La Fortuna non è più, cristianamente, l'ancella della Provvidenza, ma è una divinità capricciosa, però è anche la vicenda personale che ognuno si costruisce con la sua volontà. L'onore è il sentimento che dà forma a uno spirito nobile, appunto virtuoso, ma è anche la reputazione, la fama, positiva o negativa, che uno possiede, meritatamente o immeritatamente.

Alla fine, la trama del *Lazarillo* verte su una terna di valori: *provecho*, *medrar*, *honra*, cioè il profitto (il *particolare* con termine guicciardiniano che vedremo tra un momento), l'ascesa sociale e la reputazione. È vero che i valori contraddetti o rovesciati sono quelli della società dominante, ma

quello che si ricava dalla storia è piuttosto l'impossibilità di accedere a un reale sistema di valori, di compiere una vera scalata sociale, che qualcosa, nel meccanismo della società, rende impossibile. In sostanza, è la descrizione d'una società immobile, nella quale l'ascensore sociale funziona solo per scendere (si veda il caso dello scudiero), non per salire. È come un mondo separato, dove effettivamente per *medrar* e ottenere *provecho*, occorre ribaltare il concetto di *honra*; ma questa sembra una vita priva della speranza di poter aspirare a una condizione più giusta, più umana e più elevata. Tutto ciò dipende fondamentalmente da un difetto del sistema di valori della stessa *élite* sociale. In questo senso la critica alla società da parte dell'autore del *Lazarillo* è la più radicale.

Non credo sia mai stato detto, ma non posso esserne sicuro, tenuto conto del *mare magnum* della bibliografia sul *Lazarillo de Tormes*, ma pare quasi che l'Anonimo autore esaspera, e di conseguenza trasformi in parodia, una forma di pensiero affine, e forse ispirata, a quella di Francesco Guicciardini, morto nel 1540 e per un certo tempo ambasciatore della Repubblica Fiorentina in Spagna. Mi riferisco ai *Ricordi* del grande toscano e ai due concetti-chiave di "discrezione" e di "particolare".

La discrezione è la capacità di saper distinguere, considerando fatti e cose per quel che sono, separando i buoni dai cattivi, gli utili dai dannosi. A differenza della Virtù di Machiavelli, ha una portata più privata e personale, e si collega a un altro caposaldo del pensiero di Guicciardini, cioè la negazione dell'esistenza di regole generali alle quali conformare il comportamento o in base alle quali interpretare e classificare la realtà. In sostanza per Guicciardini è impossibile ridurre la molteplicità e la varietà delle forme dell'esistenza. E la variante del *Lazarillo* conduce di fatto a un'assenza di valori condivisi o alla burla di quelli (come l'*honra* dello scudiero) che portano a risultati socialmente difficili o impossibili da sostenere.

L'altro *pivot* del pensiero del politico fiorentino è il particolare, qualcosa che l'individuo deve porsi come obiettivo. Il *particolare* non è necessariamente gretto e meschino, ma certo non combacia con i nobili ideali della tradizione elevata. Comunque, riassume l'interesse materiale ed economico, ma anche quello dell'onorabilità dell'individuo e della sua famiglia. E, anzi, proprio perseguendo il proprio *particolare*, si è utili alla società nel suo complesso. Anche qui, mi par di scorgere una probabile filiazione comica dal pensiero di Guicciardini al pensiero di Lázaro. Tracce precoci

di queste posizioni filosofiche in verità si possono forse rastrellare anche in alcuni autori medievali (per es. in Juan Manuel), ma sarà soprattutto il pensiero inglese, nei secoli successivi, a farle proprie, indirizzandole verso l'utilitarismo (Bentham, Stuart Mill ecc.). Lázaro, in definitiva, lotta per il suo *provecho*, che è una variante esasperata del concetto di *utile* (elaborato già nell'antichità classica), perché più affine al *particolare* guicciardiniano.

Resta ovviamente il dilemma sul reale compimento dell'ascesa sociale di Lázaro: Rico, dopo aver oscillato tra una risposta positiva e una negativa alla fine propende giudiziosamente (e Gargano è d'accordo) per una soluzione relativistica e soggettiva.

L'iter formativo di Lázaro si sviluppa in sette episodi molto diversi fra di loro, per ampiezza e per qualche disomogeneità di vario tipo: il 1° ricopre un quarto dell'opera, il 2° un 22%, il 3° un 33%, mentre gli ultimi quattro, messi insieme, ammontano al 20%. Un paio di capitoli non superano la mezza pagina o la pagina. Alcuni studiosi ritengono alcune parti poco coerenti, in particolare il capitolo 5, del venditore di bolle, di probabile discendenza dalla novellistica italiana (forse Masuccio Salernitano), ma che manifesta pure decise affinità con altre possibili fonti, magari comuni al novelliere campano. In effetti tra i primi tre episodi e gli ultimi quattro sembra che cambi qualcosa: nel 5°, in particolare, si nota la quasi totale assenza di Lázaro, negli altri o l'eccessiva brevità, che in quei casi è controproducente, o, nell'ultimo episodio, un collegamento che si percepisce voluto, ma solo parzialmente riuscito coi primi tre (a parte quanto detto qui *in fine*). In verità oggi si tende a pensare che il *Lazarillo* manifesti uno sviluppo coerente e un carattere unitario della narrazione. Il primo a sostenerlo fu probabilmente uno studioso anglosassone, nel 1927, F. Courtney Tarr, in un articolo intitolato *Literary and Artistic Unity in the Lazarillo de Tormes*. E Antonio Gargano è uno dei maggiori sostenitori di come la struttura del *Lazarillo de Tormes* sia perfetta e di come gli episodi siano selezionati per dimostrare l'evoluzione di Lázaro, dovendo essere quelli e non altri. La dimostrazione di Gargano è convincente, anche se questo dell'"unità" dell'opera, di là da valutazioni banali di buon senso, è stato un idolo di certa critica di tipo idealista: molte opere, antiche, medievali e moderne, non possono esibire una perfetta "unità" letteraria: dai poemi omerici, per i quali era stata formulata l'ipotesi che fossero l'assemblaggio di canti di diversa origine; alla dugentesca *Razón de amor*, divisa in due parti che hanno solo un legame assai tenue fra di loro; a un film

come *Full Metal Jacket*, anch'esso diviso in due parti che sembrerebbero quasi autonome (come un *movie-movie*). Certo, si può sempre parlare di un'unità superiore, ma a volte lo si fa un po' per partito preso. Inoltre, si suole applicare al *Lazarillo de Tormes* l'etichetta di racconto "a schidionata" (per esprimerci con la terminologia di Viktor Šklovskij), ma giustamente il romanzo possiede un inizio e una fine e quindi, nella volontà dell'autore, non si presta ad aggiunte posteriori: e in effetti alla fine del libro Lázaro tira le somme della sua autobiografia, come farà Cervantes in un altro capolavoro a schidionata, qual è appunto il *Don Chisciotte*. Di certo in una struttura come quella del *Lazarillo de Tormes* o del *Chisciotte*, esiste sempre la possibilità, da parte dello stesso autore ovvero d'un abile manipolatore, d'introdurre (non dopo la fine del testo originale, si capisce, ma al suo interno) nuovi episodi in modo agevole; e, specialmente nel caso del *Lazarillo*, se avesse avuto la mano particolarmente felice, forse ci sarebbero parsi omoautoriali. Il *Lazarillo* ha conosciuto varie continuazioni, con storie completamente diverse, che mantenevano solo il nome del protagonista.

Né Lázaro è personaggio piatto, al contrario è un protagonista "a tutto tondo": non solo evolve nel passare da un'esperienza a un'altra, apprendendo soprattutto dai primi tre padroni nozioni importanti per la sua lotta per la sopravvivenza; con loro Lázaro è già "formato", acquisisce una serie di abilità e di qualità, il cui insieme delinea un radicale sovvertimento dei valori per eccesso di spregiudicatezza e disprezzo delle convenzioni. Ma Lázaro reagisce ogni volta con un profilo psicologico in divenire e con comportamenti diversi a seconda del caso. Per es. dal cieco impara l'astuzia, la sagacia, il senso del possesso, l'avarizia e soprattutto apprende a non fidarsi di nessuno; e mette in pratica questi insegnamenti con il secondo padrone, il prete; ma il rapporto con lo scudiero è molto diverso: Lázaro è sinceramente affezionato a quel tipo strano e fa di tutto per aiutarlo, in un paradossale rovesciamento dei rapporti servo-padrone, di cui è perfettamente consapevole. I capitoli successivi si limitano a indicare il progressivo affrancamento di Lázaro dai bisogni primari e dalle fameliche pene.

La perversa formazione di Lázaro, quella che lo porta ad essere un antieroe, si fonda quindi su dei disvalori e coincide con il trionfo della realtà materiale sull'ideologia e, secondo me, scopre al contempo le illusioni e le fallacie della *Weltanschauung* nobiliare dominante e delle sue pratiche

sociali. L'uso rinascimentale della prospettiva, quell'uso di ordine simbolico, alla fine si rovescia nel far riconoscere al protagonista la supremazia dell'ordine reale, dove il punto di vista di un emarginato ha una portata visuale più limitata, forse, ma cinicamente più vera. Direi, mutuando parole di María Zambrano, che, come genere letterario, la confessione «non è altro che un metodo attraverso cui la vita si libera dai suoi paradossi e giunge a coincidere con se stessa» (Zambrano 1995: 51).

Gargano conclude la sua Introduzione (2017: 90) dicendo che

la lettera di Lazzaro a “Vossignoria” arriva a insinuare l'esistenza e la legittimità di un universo di valori totalmente alieni rispetto a quelli consacrati dalla cultura e dall'ideologia imperanti all'epoca; così come Lazzaro, dopotutto, non ha tutti i torti a pretendere per sé quell'onore o gloria che nutre le arti, poiché la sua lettera ha finito per rivelarsi uno dei primi esempi di romanzo moderno.

La qualifica di “primo romanzo moderno” (o meglio “uno dei primi esempi di romanzo moderno”) è molto interessante, ma diamo un'occhiata alle citazioni in esergo al saggio introduttivo di Antonio Gargano: la prima è tratta dall'*Arte del romanzo* (1988) dello scrittore ceco scomparso l'anno scorso, Milan Kundera: «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale»; la seconda è tratta da un testo di Mario Vargas Llosa, intitolato *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?* (2001): «Una buona letteratura è quella che mette radicalmente in discussione il mondo in cui viviamo. In ogni grande testo di finzione, e spesso senza che gli autori se lo siano proposto, aleggia una predisposizione sediziosa». Entrambe le affermazioni mi paiono condivisibili, ma il fatto è che, a mio modestissimo giudizio, si possono applicare a vari capolavori narrativi, senza che per questo (o solo per questo) si possa dimostrare che il *Lazarillo de Tormes* si debba considerare il primo romanzo moderno. Credo che anche il *Satyricon* di Petronio o *L'asino d'oro* di Apuleio scoprano una porzione di esistenza fino ad allora ignorata dalla letteratura. E l'affermazione di Vargas Llosa, malgrado si tratti di un grande autore non precisamente di sinistra, va a braccetto con le opinioni di un grande critico marxista come György Lukács, morto nel 1971 (mito dei miei anni universitari): secondo Lukács, almeno nella visione dei miei maestri (per esempio Alberto del Monte e Carlo Salinari), la grande narrativa ottocentesca, in particolare quella realista di tipo storico, per quanto potesse essere intrisa di spirito conservatore, era grande proprio perché metteva in di-

scussione il mondo coevo, rivelandone ideologie e contraddizioni. Tutto ciò va benissimo per il *Lazarillo de Tormes*, ma potrebbe riferirsi in modo altrettanto plausibile al *Libro de buen amor*.

Un ultimo problema (ultimo per noi in questa sede, si capisce) è quello dell’“identificazione” del lettore con l’“eroe”, aspetto che riguarda in modo particolare i personaggi del teatro (e da più d’un secolo pure del cinema) e i loro spettatori; tuttavia questo aspetto diremmo socio-letterario è importante anche nella narrativa. Nel *Lazarillo de Tormes* questa identificazione è possibile? Direi di no. Troppe volte Lázaro fa o medita di fare o confessa cose abiette, che nel contesto possono muovere il riso, ma non cessano d’esser tali: la testata contro la colonna del cieco, l’augurio che ogni giorno muoia qualcuno per poter abboffarsi al banchetto funebre ecc.

L’unica considerazione (del tutto ovvia, in verità) che possiamo aggiungere è che chi ha scritto il *Lazarillo de Tormes* non è certo un povero *pícaro* ignorante, bensì un grande, colto e raffinato scrittore. Dato che non conosciamo l’identità dell’autore, potrebbe anche darsi che egli fosse un ex *pícaro* diventato, appunto, un grande scrittore, ma queste sono elucubrazioni non dimostrabili e in fondo inutili.

Il romanzo possiede inoltre, come non poche opere narrative moderne, una struttura circolare che è svelata dall’espressione *arrimarse a los buenos* (‘accostarsi, accompagnarsi ai buoni’); tali parole compaiono solo due volte: la prima all’inizio, riferite alla madre di Lázaro, quando la donna, rimasta vedova, decide di “arrimarse a los buenos” per essere come loro, con i risultati che sappiamo; la seconda è in uno degli ultimi discorsi di Lázaro, quando, davanti alle dichiarazioni “tranquillizzanti” dell’arciprete, secondo il quale la moglie del protagonista non sarebbe la sua amante, accetta le spiegazioni e dichiara: «Yo determiné arrimarme a los buenos». Lázaro ha raggiunto il suo scopo, ma ci si deve chiedere, ovviamente, in che cosa consiste questo “accompagnarsi ai buoni” nelle condizioni descritte dal romanzo. Direi quindi che la “morale” del racconto stia nella descrizione parodica della società del tempo e nell’illustrazione della sua debolezza, ideologica e pratica, nei confronti di ciò che reputa estraneo ad essa, così da evidenziare il rischio che, continuando per quella strada, i disvalori del *pícaro* possano diventare valori per tutti, in modo tale che la letteratura sarà costretta a narrare racconti di formazione di antieroi e non

più di eroi, e in qualche modo di assistere, certificandola, alla vittoria di Tersite su Ulisse.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Lazarillo de Tormes* (Gargano) = *Lazarillo de Tormes*, a c. di Antonio Gargano, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2017.
Lazarillo de Tormes (Rico 2011) = *Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas de Francisco Rico, Madrid, RAE · Barcelona, Espasa, 2011.
Lazarillo de Tormes (Rico 2019) = *Lazarillo de Tormes*, trad. di Angelo Valastro Canale, a c. di Francisco Rico, Milano, Adelphi, 2019.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bachtin 1988 = Michail Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo* (1936-1938), in Id., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988: 195-244 (reliquie del libro sul *Bildungsroman* scritto negli anni Trenta e andato distrutto).
 Bataillon 1973 = Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»* (1958), Salamanca, Anaya, 1973.
 Bertini *et alii* 1985 = Mariolina Bertini, Laura Mancinelli, Giacomo Cavaglia, Anna Chiarloni, Giuliana Ferreccio Gigli, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.
 Chardin 2007 = Philippe Chardin (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.
 Cremonesi 1966 = Carla Cremonesi, *Spunti di realismo sociale nella poesia di Chrétien de Troyes*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966: 279-88 (poi in Ead., *Studi romanzi*, Brescia, Paideia, 1984: 291-302).
 del Monte 1957 = Alberto del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957.

- del Monte 1971 = Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971 (versione spagnola, aggiornata e corretta di del Monte 1957).
- Frye 2000 = Northrop Frye, *Anatomia della critica* (*Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, UP, 1957), Torino, Einaudi, 2000.
- García de la Concha 1981 = Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1981.
- Gómez Yebra 1988 = Antonio A. Gómez Yebra, *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Guillén 1988 = Claudio Guillén, *Los silencios de Lázaro de Tormes* (1987), in Id., *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
- Lázaro Carreter 1983 = Fernando Lázaro Carreter, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Lukács 1986 = György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Roma, Newton Compton, 1986.
- Martino 1999 = Alberto Martino, *Il «Lazarillo de Tormes» e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa · Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, 2 voll.
- Molho 1972 = Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco* (*Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968), Salamanca, Anaya, 1972.
- Moretti 1999 = Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano, Garzanti, 1986), Torino, Einaudi, 1999.
- Panofsky 2010 = Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive* (*Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, New York, Garden City, 1955 e 1957, trad. ital., Torino, Einaudi, 1962), Torino, Einaudi, 2010.
- Rico 2001 = Francisco Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista* (*La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, 5ª ed. ampliata, 2000), Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Ruffinatto 2000 = Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del «Lazarillo». Texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000.
- Taléns 1975 = Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.
- Tarr 1927 = F. Courtney Tarr, *Literary and Artistic Unity in the «Lazarillo de Tormes»*, «Publications Modern Language Association» 42 (1927): 404-21.
- Zambrano 1995 = María Zambrano, *La confesión come genere letterario* (1943), Milano, Bruno Mondadori, 1995.

RIASSUNTO: Il contributo vuol mettere in risalto alcuni aspetti del *Lazarillo de Tormes*: il peso degli elementi letterari antecedenti, spagnoli e stranieri; il richiamo parodico ad alcuni principi di Francesco Guicciardini; la struttura circolare del racconto.

PAROLE CHIAVE: *Lazarillo de Tormes*, narrativa picaresca, critica letteraria.

ABSTRACT: The contribution aims to highlight some aspects of *Lazarillo de Tormes*: the weight of the previous literary elements, Spanish and foreign; the parodic reference to some principles by Francesco Guicciardini; the circular structure of the story.

KEYWORDS: *Lazarillo de Tormes*, picaresque narrative, literary criticism.

L'ANGOLO DELL'ITALIANO

VARIANTI TESTUALI DI *PESCATORE*.* DA MARCO NEGRI A PIERANGELO BERTOLI (E OLTRE)

1. TRA MARCO NEGRI E PIERANGELO BERTOLI

Alla struttura e all'interpretazione del brano *Pescatore*, composto da Marco Negri e portato al successo nel 1980 da Pierangelo Bertoli e Fiorella Mannoia,¹ ho dedicato un contributo di recentissima pubblicazione, al quale mi permetto di rinviare per gli elementi di contesto (Milani 2024). Qui vorrei completare l'indagine affrontando nel dettaglio un aspetto allora soltanto sfiorato, ovvero le varianti apportate al testo nell'interazione intercorsa tra l'autore Marco Negri e il cantante/cantautore Pierangelo Bertoli, senza trascurare le ulteriori riscritture avvenute negli anni successivi.

La prima stesura, d'ora in poi siglata PN (= *Pescatore* Negri), è stata depositata dallo stesso Negri il 9 giugno 1980 presso l'archivio SIAE insieme allo spartito.² In una intervista condotta da Marco Pritoni (2001), l'autore si esprime in termini generici sul ruolo giocato da Bertoli nell'elaborazione della canzone: «Sì, l'ho scritta in collaborazione con Pierangelo, lui poi ha cambiato un po' il testo». Più incisive e un poco più precise le parole utilizzate da Bertoli:³

* Da non confondere con l'altrettanto e forse ancor più celebre *Pescatore* di Fabrizio De André (1970).

¹ Incluso nell'album Pierangelo Bertoli, *Certi momenti*, Milano, Studi "Idea Recording", 1980 e distribuito come 45 giri CGD (lato B *Cent'anni di meno*) soltanto per il circuito juke-box e radio.

² Numero di repertorio 801610547.

³ Nella *Galleria della canzone* delle edizioni Sugar si riporta una riflessione analoga del cantautore sassolese: «La canzone mi piacque subito: feci qualche modifica, ma decisi di non aggiungere la mia firma al brano per incoraggiare Negri a scrivere cose altrettanto belle» (con rinvio al volume di Mangiardi, 2001).

[Il brano] non era proprio così, riscrissi metà del testo, lo allungai. Marco [Negri] mi chiese di firmarla anch'io, visto che avevo scritto parte del testo, ma gli dissi di no, perché avrei preferito che fosse uno stimolo per lui a scrivere altre canzoni. (Mangiardi 2001: 100)⁴

Il testo integrale definitivo dell'incisione del 1980, d'ora in poi siglata *PBM* (= *Pescatore Bertoli feat. Mannoia*), è oggi disponibile on-line nella versione ufficiale concessa in licenza dalla casa discografica Sugar a LyricFind (*Pescatore* [Lyrics]).⁵ Nel tempo si sono diffuse, specie nel mondo web, numerose trascrizioni segnate da talune oscillazioni testuali più o meno significative (es. *mare* / *malé*⁶ in chiusura del terzo verso della seconda strofa; *rosa rosa malaspina* / *rosa rosa*⁷ *dalla spina* al secondo verso della quinta strofa;⁸ aggiunte e soppressioni indebite della congiunzione *e*), delle quali in questa sede non si terrà conto.

Per saggiare al meglio la portata dell'intervento, per nulla secondario, operato da Bertoli sul testo di Negri può essere utile ricorrere alla "rappresentazione in colonna", uno strumento tipico della filologia d'autore, solitamente destinato ai componimenti poetici,⁹ qui applicato con qualche adattamento: ricavo da *PBM* la scansione strofica, assente in *PN*; aggiungo i numeri dei versi; ricorro al corsivo qualora per chiarezza sia necessario ripetere in *PBM* parole o lettere identiche a *PN*; racchiudo tra parentesi [] le voci di *PN* omesse in *PBM*. Inoltre, poiché *PN* è integralmente scritto

⁴ L'aneddoto è riportato in termini analoghi anche in Mangiardi 2006: 43.

⁵ L'unica correzione, vagliata sull'incisione, riguarda il secondo verso della terza strofa: il testo riporta *Pesca e non*, ma all'ascolto si rileva *Pesca non*, senza congiunzione o comunque con *e* perturbata e assorbita nella *-a* di *Pesca*.

⁶ A sostegno di *male* si pronuncia Federico Piccioni (2020), sostanzialmente per ragioni interpretative, senza un particolare supporto testuale: «Pregiato altresì il gioco di allitterazioni, come quello che coinvolge le parole "mare" e "male". Praticamente tutti i testi reperibili in rete trascrivono il verso cantato dalla Mannoia con "l'uomo mio difendi dal mare" che è certamente l'interpretazione più naturale, nonché quella adottata spesso da Bertoli e Mannoia dal vivo, ma a parere di chi scrive non quella originale».

⁷ A sua volta spesso sostituita da *rossa* per attrazione del verso precedente.

⁸ Cf. *infra* per questa alternanza.

⁹ Esemplare in tal senso l'edizione dei *Canti* leopardiani curata da Emilio Peruzzi nel 1981 per Rizzoli: Leopardi, *Canti* (Peruzzi).

in carattere stampatello, senza alternanza di maiuscole/minuscole, estendo allo stesso PN il ricorso sistematico alla maiuscola in apertura del verso tipico di PBM. Ancora, PN è privo di punteggiatura: in questo caso, rispetto la fisionomia originaria e segnalo come variante i (pochi) segni di interpunzione presenti in PBM.

I

1	Getta le tue reti	PN
2	Buona pesca ci sarà	PN
3	E canta le tue canzoni	PN
4	Che burrasca calmerà	PN
5	Pensa pensa al tuo bambino <i>Pensa,</i>	PN
6	Al regalo con cui giocò saluto che ti mandò	PN PBM
7	E a tua moglie che in chiesa di buon mattino [che] sveglia	PN PBM
8	Con Dio di te parlò	PN
9	Con Dio di te parlò	PN

Le modifiche di rilievo si concentrano sui versi 6 e 7, sintatticamente retti dall'iterazione *Pensa, pensa* del verso 5: nel dare forma al ricordo familiare del momento della partenza del pescatore per il mare, si passa dal compiacimento per il *regalo* (6) apprezzato dal *bambino* (5) all'emozione per il *saluto* (6) rivolto dallo stesso figlio al padre, con un'enfasi sentimentale certamente maggiore. Soprattutto, la *moglie* (7), alzata all'alba (*di buon mattino* 7) per il marito, non è più *in chiesa* (6), ma semplicemente *sveglia* (6): questo intervento, cui forse non è estraneo il noto anticlericalismo di Bertoli, sposta la collocazione dei successivi versi 8 e 9 *Con Dio di te parlò*, identici, dal luogo di culto all'intimità domestica, circoscrivendo tutta la

vicenda su un piano meramente privato, funzionale anche al successivo tradimento e alla segretezza che lo accompagna (si vedano in proposito le varianti alle strofe IV e VII).

II

1	Dimmi dimmi mio Signore	PN
	<i>Dimmi,</i>	PBM
2	Dimmi che tornerà	PN
3	L'uomo mio difendi dal mare	PN
4	Dai pericoli che troverà	PN
5	Troppo giovane son' io	PN
	son	PBM
6	Ed il nero è un triste colore	PN
7	La mia pelle bianca e profumata	PN
8	Ha bisogno di carezze ancora	PN
9	Ha bisogno di carezze ora	PN

Nessun cambiamento di rilievo: la strofa risulta complessivamente la più stabile dell'intero brano.

III

1	Pesca forza tira pescatore	PN
	<i>Pesca, forza,</i>	PBM
2	Pesca non ¹⁰ ti fermare	PN
3	Poco pesce nella rete	PN
4	Lunghi mesi in mezzo al mare	PN
	giorni	PBM

¹⁰ Cf. *supra* nota 5.

- 5 Mare che non t'ha mai dato tanto PN
 6 Mare che fa bestemmiare PN
 7 Quando la sua furia diventa grande PN
 8 E la sua onda è un gigante PN
 9 La sua onda è un gigante PN

Un solo intervento di un certo peso, al verso 4: la riduzione temporale della permanenza *in mezzo al mare* (4) del pescatore da *mesi* (4) a *giorni* (4), se da una parte rende meno plausibili i successivi tormenti della giovane sposa (strofa IV), dall'altra permette di concentrare la vicenda (partenza e lontananza, tradimento e suo superamento) in un arco temporale più ridotto e come tale più incisivo; senza peraltro dimenticare che questi *giorni* (4) restano comunque *lungbi* (4), ovvero 'faticosi' per il pescatore, ma anche 'estenuanti' per chi attende il suo ritorno.

IV

- 1 Dimmi dimmi mio Signore PN
 Dimmi, PBM
 2 Dimmi se tornerà PN
 3 Quell'uomo che sento meno mio PN
 4 Ed Antonio mi sorride già PN
 un altro PBM
 5 Scaccialo dalla mia mente PN
 6 Non indurmi nel peccato PN
 E non PBM
 7 Un brivido sento quando mi guarda PN
 8 E una rosa egli m'ha dato PN
 9 Una rosa egli m'ha dato PN
 lui PBM

La variante apportata al verso 4 (*Antonio* > *un altro*) costituisce forse l'intervento più significativo dell'intero brano, insieme alla conclusione della strofa VII e al di là naturalmente dell'aggiunta della strofa finale (VIII). Parlerei nello specifico di opportuna correzione, per più ragioni: tutti gli altri personaggi (il pescatore, la moglie e il figlio) sono anonimi, non si vede la necessità "narrativa" di conferire un'identità onomastica al solo amante; l'anonimato risulta più efficace anche in funzione del tradimento, con *un altro* (4) che affiora e scompare senza lasciare traccia, se non nel sentimento deluso della giovane sposa; l'identificazione con un fantomatico "Antonio", nel suo realismo generico (il nome pare scelto per ragioni metriche tra gli antroponomi maschili più diffusi nell'Italia del tempo), spezza l'aura sospesa, quasi fiabesca, che soffia sulla canzone a incresparsi le onde del mare. Meglio, dunque, la variante innovativa di PBM.

L'aggiunta della congiunzione *E* al verso 6 potrebbe apparire una variante minima e trascurabile, ma nella nuova formulazione la citazione del *Pater noster* risulta più precisa: «Et ne nos inducas in tentationem».

Come pure è preferibile la modifica apportata al verso 9, che ho già commentato in altra sede:¹¹

la crescente intimità di questa figura terza [l'amante] è sapientemente resa anche attraverso una *variatio* grammaticale che interessa il pronome personale di riferimento: lo "standard" e distaccato *egli* di [...] IV.8 *E una rosa egli m'ha dato* passa subito dopo al "neo-standard" e più familiare *lui* di [...] IV.9 *Una rosa lui m'ha dato*. (Milani 2024)

V

1	Rosa	rossa	pegno	d'amore	rosa	PN
					[rosa]	PBM
2	Rosa	dalla	spina			PN
	Rosa	rosa	malaspina			PBM
3	Nel	silenzio	della	notte	ora	PN
4	La	mia	bocca	gli	è vicina	PN

¹¹ Tornerò sul punto per le successive versioni della canzone: cf. *infra*.

Infine, la variante di soppressione che coinvolge la congiunzione *Ed* in apertura del verso 8, con il conseguente passaggio del pronome personale *Io* in posizione incipitaria, rende la presa di coscienza della donna piú ferma, direi conclusiva (senza la coordinazione per polisindeto, potremmo collocare i due punti in chiusura del verso 7); inoltre, dal punto di vista retorico, la medesima soppressione determina una duplicazione perfetta con il successivo verso 9.

VI

1	Pesca forza tira pescatore	PN
	<i>Pesca, forza,</i>	PBM
2	Pesca non ti fermare	PN
3	Anche quando l'onda ti solleva forte	PN
4	E ti toglie dal tuo pensare	PN
5	E ti strappa via come foglia al vento	PN
	spazza	PBM
6	Che vien voglia di lasciarsi andare	PN
7	Via leggero nel suo abbraccio forte	PN
	Piú	PBM
8	Ma è cosí cattiva poi la morte	PN
9	Ma è cosí cattiva poi la morte	PN
	[Ma] È	PBM

L'alternanza verbale tra *strappa* e *spazza* che si rileva al verso 5 risponde a valutazioni di tipo lessicale, senza particolari implicazioni di tipo metrico-stilistico: medesima misura, nessi consonantici aspri (*str-* e *-pp-* per PN, *sp-* e *-zz-* per PBM): efficace anche l'immagine del pescatore quasi "strapato" *via* (5) dall'albero della sua imbarcazione, piú consueta quella delle

foglie “spazzate” dal *vento* (5); tuttavia, a favore di *spazza*, si noti il gioco paronomastico con *spezzare* dei versi V.8 e V.9.¹⁵

La variante di sostituzione *Via* > *Più* che interessa l’apertura del verso 7 risponde probabilmente alla volontà di evitare una ripetizione non particolarmente pregnante con il citato *via* del verso 5. Come vedremo, il passaggio sarà tuttavia suscettibile di ulteriori interventi da parte di Bertoli, non pienamente convinto della soluzione adottata.

Infine, la soppressione della congiunzione *Ma* al verso 9, contrariamente a quanto visto per la strofa V, rende imperfetta la duplicazione del verso 8; d’altra parte, a livello sintattico pare giusto eliminare il legame avversativo già esplicitato al verso precedente quale riscatto del pescatore di fronte alla seducente ma infine terribile prospettiva di abbandonarsi alla morte.¹⁶

VII

1	Dimmi dimmi mio Signore	PN
	<i>Dimmi,</i>	PBM
2	Dimmi che tornerà	PN
3	Quell’uomo che sento ancora mio	PN
	l’uomo	PBM
4	Quell’uomo che non saprà	PN
5	Che non saprà di me di lui	PN
	e di	PBM
6	Delle sue promesse vane	PN
	E <i>delle</i>	PBM
7	Di una rosa rossa qui nelle mie mani	PN
	tra le dita	PBM

¹⁵ Il collegamento tra queste strofe è avvalorato dall’insistito ritorno dell’aggettivo *forte* (V.7, VI.3, VI.7), cui legare il corrispondente sostantivo *forza* (III.1, VI.1, VIII.1).

¹⁶ Su questa soluzione e in generale sull’«effetto ritmico del reflusso dell’onda del mare» creato dalle ripetizioni in chiusura di strofa si veda Milani 2024.

8	Di	lui	che	si	sposerà	domani	PN
		una	storia	nata	già	finita	PBM
9	Di	lui	che	si	sposerà	domani ¹⁷	PN
		una	storia	nata	già	finita	PBM

Con la sostituzione *ancora* > *uomo* del verso 3 il senso non cambia, ma viene a mancare un inquadramento temporale comunque funzionale alla vicenda. A sostegno della variante innovativa, che pure presenta una certa durezza, si può chiamare in causa il gioco di richiami con l'anafora *Quel-l'uomo che* dei versi 3 e 4; in più, essa segna in modo perentorio la decisione finale della donna, ormai certa di trovare nel pescatore il suo compagno di vita dopo l'infatuazione effimera ed illusoria provata per l'amante. Si tratta, in ogni caso, di un intervento non necessario e forse evitabile.

Al verso 5, l'aggiunta della congiunzione *e* in PBM tra *di me di lui* di PN lega i due termini nell'unione della loro relazione clandestina, quasi che la donna dicesse *non saprà* "di noi". Al verso 6, l'analoga aggiunta di *E* rende più scorrevole l'elenco di ciò che resterà avvolto dal silenzio, con uno stacco finale sulla *rossa rossa* (7), collegato invece per asindeto quale ipostasi delle *promesse vane* (6) dell'amante.

Da qui prende avvio il secondo intervento di maggior rilievo operato sul testo della canzone (cf. la strofa IV), con un adattamento del verso 7 e la sostituzione pressoché integrale (fa eccezione la sola preposizione semplice *Di*) dei versi 8 e 9. Partendo proprio dalla conclusione, si può ipotizzare che nel corso della revisione del testo il riferimento al matrimonio imminente dell'amante sia apparso (giustamente, aggiungo io) un elemento disarmonico: il focus della vicenda si sarebbe raddoppiato (e svilto) in un doppio tradimento, quello della moglie del pescatore con il suo amante e quello dell'amante stesso rispetto alla sua sposa promessa, con un matrimonio programmato addirittura per il giorno successivo o, in senso lato, nel futuro (*domani* 8 e 9). Insomma, una storia di "doppie corna" degna di un *fabliau* duecentesco o della più salace tradizione novellistica italiana, se non della più bassa produzione seriale delle *telenovelas*

¹⁷ Segue il segno di richiamo * che rimanda alla scrizione «MARCO NEGRI» collocata nell'angolo inferiore destro del documento.

sudamericane, assai distante dalla sensibilità lirico-poetica che pervade il componimento. Peraltro, il riferimento concreto al matrimonio dell'amante sposta la vicenda su quel piano realistico (vedi l'*Antonio* di IV.4 PN) e pubblico (vedi la *chiesa* di I.7 PN) che spezza indebitamente l'atmosfera intima e rarefatta della canzone. Ancora, il duplice verso *Di lui che si sposerà domani* (8 e 9) sbiadisce e confonde i contorni del profilo della giovane protagonista: la decisione di restare fedele al marito pescatore e di tacere della relazione adultera risulterebbe in fondo la naturale conseguenza di quanto già stabilito dall'amante e non l'esito di un travagliato percorso di presa di coscienza della propria condizione e del proprio sentimento compiuto dalla donna nell'arco narrativo del brano. Decisamente preferibile allora la soluzione innovativa *Di una storia nata già finita* (8 e 9) di PBM, che preserva i ruoli dei personaggi coinvolti (quello della moglie del pescatore, ma anche quello dell'amante) chiamando in causa in termini più distaccati e "terzi" la natura illusoria della stessa relazione adultera, anticipata dalle *promesse vane* del verso 6. A questi nuovi versi si lega per ragioni metriche la sostituzione di *mani* (7) in rima con *domani* (8 e 9) in PN con *dita* (7) in rima con *finita* (8 e 9) di PBM; da qui, in una catena di varianti sostitutive, il passaggio da *nelle* (7) di PN a *tra le* (7) di PBM, preposizione articolata più adatta a introdurre le *mie dita* (7).

VIII

1 Pesca, forza, tira pescatore	PBM
2 Pesca non ti fermare	PBM
3 Poco pesce nella rete	PBM
4 Lunghi giorni in mezzo al mare	PBM
5 Mare che non t'ha mai dato tanto	PBM
6 Mare che fa bestemmia	PBM
7 Che si placa e tace senza resa	PBM
8 E ti aspetta per ricominciare	PBM

La strofa, aggiunta in *PBM*, conferisce al brano un miglior equilibrio tra strofe “maschili” e strofe “femminili” e una ben calibrata struttura circolare; sulla natura e sull’efficacia di tale soluzione mi sono già espresso in questi termini:

A livello strutturale, il componimento vive sull’alternanza tra due voci, quella maschile del pescatore (= P) affidata a Pierangelo Bertoli, e quella femminile della sua giovane sposa e già madre (= D di donna), interpretata da Fiorella Mannoia: la loro successione, regolare per le prime quattro strofe (I P, II D, III P, IV D), viene sovvertita nel passaggio centrale dalla quarta alla quinta (IV D > V D), per poi riprendere sotto nuova veste fino alla conclusione del componimento (V D, VI P, VII D, VIII P). Attraverso questo espediente, il personaggio femminile diviene la chiave di volta dell’arco narrativo-musicale [...]. Peraltro, tale arco narrativo si configura più propriamente come un ciclo continuo, grazie a un finale aperto che nella sua iterazione (P VIII.8 e VIII.9 *E ti aspetta per ricominciare*) sollecita il ritorno all’*incipit* della canzone, anche sulla scia della ripetizione in P VIII.1-6 dei versi P III.1-6 e, in misura minore, P VI.1-2. (Milani 2024)

2. ANCORA PIERANGELO BERTOLI

La vicenda testuale del *Pescatore* non si esaurisce con il grande successo del 1980 (*PBM*): lo stesso Pierangelo Bertoli è tornato sul brano un prima volta con una riscrittura per sola voce maschile inclusa nella raccolta *Una voce tra due fuochi*,¹⁸ d’ora in poi siglata *PB* (= *Pescatore Bertoli*).¹⁹ Gli interventi operati dal cantautore sassolese non coinvolgono le strofe I, III, VI e VIII, identiche alla versione *PBM*, salvo che per un dettaglio: al verso VI.7 il *Più* di *PBM*, che già sostituiva il *Via* di *PN* (cf. *supra*), viene a sua volta mutato in *Giù*, a costituire un interessante ossimoro con il successivo *leggero* (VI.7): l’annegamento *giù*, ovvero ‘in fondo’ al mare in burrasca, farebbe librare l’anima del pescatore *legger[a]*, finalmente libera dalla resistenza alla morte.

¹⁸ Scheda dell’album: Mangiardi 2006: 171.

¹⁹ La medesima versione è stata eseguita dal figlio Alberto Bertoli in un duetto postumo incluso nell’album *Due voci intorno a un fuoco* (2022), che nel titolo parafrasa l’album paterno: le strofe I, III, VI e VIII sono cantate dal figlio, le strofe II, IV, V e VII sono riproposte nell’incisione del padre.

Le modifiche apportate alle strofe II, IV, V e VII sono invece numerose e non si limitano a ricondurre il discorso in terza persona come richiesto dalla nuova impostazione monologica. Credo allora utile riproporre tali strofe nella “rappresentazione in colonna”, aggiungendo appunto l’ulteriore stadio *PB*:

II

1	Dimmi	dimmi	mio	Signore	<i>PN</i>
	<i>Dimmi,</i>				<i>PBM</i>
	Dille,	dille	Tu		<i>PB</i>
2	Dimmi	che	tornerà		<i>PN</i>
	Dille				<i>PB</i>
3	L’uomo	mio	difendi	dal mare	<i>PN</i>
		suo			<i>PB</i>
4	Dai	pericoli	che	troverà	<i>PN</i>
5	Troppo	giovane	son’ io		<i>PN</i>
			son		<i>PBM</i>
	Tanto	<i>giovane</i>	è mio	Dio	<i>PB</i>
6	Ed il	nero	è un	triste colore	<i>PN</i>
7	La mia	pelle	bianca	e profumata	<i>PN</i>
	sua				<i>PB</i>
8	Ha	bisogno	di carezze	ancora	<i>PN</i>
9	Ha	bisogno	di carezze	ora	<i>PN</i>

IV

1	Dimmi	dimmi	mio	Signore	<i>PN</i>
	<i>Dimmi,</i>				<i>PBM</i>
	Dille,	dille	Tu		<i>PB</i>
2	Dimmi	se	tornerà		<i>PN</i>
	Dille				<i>PB</i>

- 3 Quell'uomo che sento meno mio
sente suo PN
PB
- 4 Ed Antonio mi sorride già
un altro PN
PBM
PB
le
- 5 Scaccialo dalla mia mente
sua PN
PB
- 6 Non indurmi nel peccato
E non PN
PBM
PB
l'indurre
- 7 Un brivido sento quando mi guarda
sente la PN
PB
- 8 E una rosa egli m'ha dato
lui le *ha* PN
PB
- 9 Una rosa egli m'ha dato
lui PN
PBM
PB
E *una* le *ha*

V

- 1 Rosa rossa pegno d'amore rosa
[rosa] PN
PBM
- 2 Rosa dalla spina PN
Rosa rosa malaspina PBM
dalla spina PB
- 3 Nel silenzio della notte ora PN
- 4 La mia bocca gli è vicina
sua le PN
PB
- 5 No per Dio non farlo tornare PN
- 6 Dillo tu al mare PN
- 7 È troppo forte 'sta catena PN

				questa		PBM
8	Ed	io	non	la	voglio spezzare	PN
	[Ed]	Io				PBM
		Lei			vuole	PB
9	Io	non	la	voglio	spezzare	PN
	Lei			vuole		PB

VII

1	Dimmi	dimmi	mio	Signore		PN
	<i>Dimmi,</i>					PBM
	Dille,	dille	Tu			PB
2	Dimmi	che	tornerà			PN
	Dille					PB
3	Quell'uomo	che	sento	ancora	mio	PN
				l'uomo		PBM
		<i>che è</i>	sempre		suo	PB
4	Quell'uomo	che	non	saprà		PN
5	Che	non	saprà	di	me di lui	PN
					e di	PBM
				che	c'era	PB
6	Delle	sue	promesse	vane		PN
	E <i>delle</i>					PBM
7	Di	una	rosa	rossa	qui nelle mie mani	PN
					tra le dita	PBM
				lí	sue	PB
8	Di	lui	che	si	sposerà domani	PN
		una	storia	nata	già finita	PBM
9	Di	lui	che	si	sposerà domani	PN
		una	storia	nata	già finita	PBM

Raccolgo sinteticamente alcune considerazioni su specifiche varianti:

II.5 *Troppo* PN PBM] *Tanto* PB: agli occhi del pescatore, la moglie non può essere *Troppo giovane*, perché l'eccesso diventerebbe la premessa del tradimento, come in effetti accade nella prospettiva femminile; opportuna la sostituzione con un differente aggettivo indefinito.

II.5 *son'io* PN, *son io* PBM] *è mio Dio* PB: l'intervento risponde in primo luogo a esigenze discorsive e metriche (terminazione del verso in *-io*), ma la scelta di invocare *Dio* costituisce un richiamo al vicino *Tu Signore* di II.1, ripreso in IV.1 e VII.1 sempre nella veste di PB, e un contraltare all'imprecazione (o forte interiezione) *per Dio* di V.5, identica in tutte le versioni.

IV.8 *egli* PN PBM] *lui* PB: introducendo subito la forma *lui* in luogo di *egli*, si perde la progressione grammaticale verso un maggiore grado di intimità, riscontrabile invece in PBM con IV.8 *egli* e IV.9 *lui*, assente in PN con IV.8 *egli* e IV.9 *egli* (cf. *supra*).

IV.9 *Una* PN PBM] *E una* PB: l'aggiunta della congiunzione iniziale rende l'apertura del verso in PB identica a quella del precedente verso IV.8.

V.2: il testo di PB rispetta per l'attacco la versione di PBM con la duplicazione *Rosa rosa*, ma poi recupera la stesura originaria *dalla spina* di PN in luogo di *malaspina* di PBM (cf. *supra*).

VII.3 *che sento* PN PBM] *che è sempre* PB: si preferisce porre come dato di fatto ciò che nelle versioni precedenti risultava una presa di coscienza della donna; vero è che in precedenza il pescatore si era fatto latore di una sensazione della giovane protagonista, che *sente* PB (*sento* in PN e PBM) *un brivido* sotto lo sguardo dell'amante (IV.7), ma qui il pensiero sarebbe risultato troppo intimo per poter essere riportato in terza persona.

VII.5 *di me di lui* PN *di me e di lui* PBM] *che c'era lui* PB: la sostituzione operata in PB nasce dalla volontà di oggettivizzare una situazione personalissima (il tradimento), ma, oltre a rendere il verso inevitabilmente meno espressivo, comporta un passaggio più macchinoso al successivo *Delle sue promesse vane* (VII.6), sempre sintatticamente dipendente da *non saprà* (VII.4 e VII.5).

VII.7 *qui* PN PBM] *li* PB: naturalmente necessaria la sostituzione del deittico locativo.

A distanza di meno di un decennio da PB, Bertoli incide ancora il brano con un nuovo duetto, questa volta insieme a Fiordaliso, incluso nell'album *301 guerre fa*, pubblicato poco prima della sua morte (7 ottobre 2002). Per quest'ultima versione, d'ora in poi siglata PBF (= *Pescatore Bertoli feat. Fiordaliso*), i cambiamenti rispetto a PBM sono numericamente ridotti, ma di

portata non marginale; si veda il seguente apparato di varianti, con un sintetico commento:

IV.6 *E non PBM*] *Non PBF*: ritorno alla stesura originaria di *PN*, priva della congiunzione in posizione incipitaria di verso.

IV.9 *lui PBM*] *egli PBF*: viene nuovamente recuperata la prima stesura di *PN*, con iterazione di *egli* dell'analogo verso IV.8 e perdita della *variatio* nell'uso del pronome personale di terza persona singolare (cf. *supra*).

V.2 *malaspina PBM*] *dalla spina PBF*: il recupero della versione di *PN* si è già riscontrato per questa lezione in *PB*, di cui *PBF* costituisce una fedele riproduzione per l'intero verso (cf. *supra*).

VI.7 *Più PBM*] *Giù PBF*: ancora perfetta l'analogia con *PB* (cf. *supra*).

3. OLTRE PIERANGELO BERTOLI

Il *Pescatore* non trova pace testuale neppure dopo la scomparsa di Pierangelo Bertoli: nell'interpretare il brano incluso nell'album tributo ... *a Pierangelo Bertoli*, i Nomadi e Giulia Ottonello,²⁰ in una versione d'ora in poi siglata *PNO* (= *Pescatore* Nomadi *feat.* Ottonello), apportano ancora alcune modifiche:

I.7 *E PBM*] *A PNO*: la sostituzione non è secondaria, quantomeno in termini sintattici, visto che con la preposizione *A* l'intero verso *A tua moglie sveglia di buon mattino* diventa dipendente da *Pensa, pensa* (I.5), lasciando in sospeso il successivo verso ripetuto *Con Dio di te parlò* (I.8 e I.9), per il quale servirebbe un pronome relativo di raccordo: "pensa a tua moglie sveglia di buon mattino [che] con Dio parlò di te".

III.5 *t'ha PBM*] *ti ha PNO*.

IV.8 *m'ha PBM*] *mi ha PNO*.

V.2 *Rosa rosa PBM*] *Rosa rossa PNO*: in nessuna versione d'autore troviamo questa variante (assai rappresentata nel Web), che si configura sostanzialmente come errore per attrazione del verso precedente *Rosa rossa pegno d'amore* (V.1).

²⁰ Scheda dell'album: Mangiardi, 2006, p. 187.

VIII.5 *t'ha PBM] ti ha PNO.*

4. NOTA DI CHIUSURA

Il testo del *Pescatore* si presta ottimamente all'analisi tipica della filologia d'autore: la sua articolata tradizione comprende una feconda interazione tra autore (Marco Negri) e cantante/cantautore (Pierangelo Bertoli), riscritture, adattamenti, riprese postume, in un intreccio sufficientemente fitto di varianti, più o meno appropriate, più o meno efficaci.

Soffermandoci sul rapporto, decisivo per la genesi e il successo del brano, tra la stesura originaria *PN* e la sua riformulazione in *PBM*, alla luce di quanto emerso credo che si possa considerare davvero generosa la scelta di Bertoli, ricordata in apertura, di non firmare l'opera: Marco Piccioni (2020) ha definito il *Pescatore* «un piccolo capolavoro del cantautorato italiano»; credo che non si sbagli, anche in virtù degli interventi apportati su *PN* per l'incisione di Bertoli e Mannoia (*PBM*), ad oggi insuperata.

Matteo Milani
(Università di Torino)

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI E BIBLIOGRAFICI

DISCOGRAFIA E LETTERATURA PRIMARIA

- Bertoli (2022) = Alberto Bertoli, *Due voci intorno a un fuoco*, Milano, NAR International, 2022: traccia 5. Alberto Bertoli *feat.* Pierangelo Bertoli, *Pescatore*.
 De André 1970 = Fabrizio De André, *Il pescatore*, Milano, Belldisc, poi U.S.A., Liberty Records, 1970.
 Leopardi, *Canti* (Peruzzi) = Giacomo Leopardi, *Canti*, ed. critica a c. di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981.
PB = Pierangelo Bertoli, *Una voce tra due fuochi*, Milano, BMG Ricordi, 1995: traccia 5. Pierangelo Bertoli, *Pescatore*.
PBF = Pierangelo Bertoli, *301 guerre fa*, Milano, BMG Ricordi, 2002: traccia 13. Pierangelo Bertoli *feat.* Fiordaliso, *Pescatore*.
PBM = Pierangelo Bertoli, *Certi momenti*, Milano, Studi "Idea Recording", (1980): traccia 4. Pierangelo Bertoli *feat.* Fiorella Mannoia, *Pescatore*.

Pescatore (Lyrics) = testo di PBM, Lyrics © Sugarmusic s.p.a, <https://lyrics.lyricfind.com/lyrics/pierangelo-bertoli-pescatore-1>.

PN = Marco Negri, *Pescatore*, musica e testo, Archivio SIAE, 9 giugno 1980, numero di repertorio 801610547.

PNO = Aa. Vv., ... a Pierangelo Bertoli, Milano, Sugar Music, 2005: traccia 1. Nomadi feat. Giulia Ottonello, *Pescatore*.

LETTERATURA SECONDARIA

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, fondato da Salvatore Battaglia, poi diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 volumi, Torino, UTET, 1961-2002.

Mangiardi 2001 = Domenico Mangiardi, *Pierangelo Bertoli. I «certi momenti»*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2001.

Mangiardi 2006 = Domenico Mangiardi, *Pierangelo Bertoli. Un emiliano tragico non è un vero emiliano*, Firenze, Giunti, 2006.

Milani 2024 = Matteo Milani, *Un «Pescatore», una donna, il mare: voci in musica e modulazioni linguistiche (Pierangelo Bertoli feat. Fiorella Mannoia, 1980)*, in Luca Bellone, Laura Bonato, Elena Madrussan (a .c di), *It's (not) only rock 'n' roll. On air*. Atti del Convegno, Torino, 13-15 dicembre 2023, Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne · Università degli Studi di Torino, 2024, 155-70 («QuadRi – Quaderni di RiCOGNIZIONI», 17).

Piccioni 2020 = Federico Piccioni, *Il «Pescatore» di Pierangelo Bertoli: dentro il significato del brano*, «Auralcrave» 3 maggio 2020, <https://auralcraive.com/2020/05/03/il-pescatore-di-pierangelo-bertoli-dentro-il-significato-del-brano/>.

Pritoni 2021 = Marco Pritoni, *Marco Negri – Intervista all'autore di «Pescatore»*, «TuttoRock magazine» 23 dicembre 2021, <https://www.tutorock.com/interviste/marco-negri-intervista-allautore-di-pescatore/>.

RIASSUNTO: Il contributo propone l'esame delle varianti testuali di *Pescatore*, brano musicale composto nel 1980 da Marco Negri in collaborazione con Pierangelo Bertoli e portato al successo dallo stesso Pierangelo Bertoli in duetto con Fiorella Mannoia, dalla sua genesi alle riscritture e riprese dei decenni successivi.

PAROLE CHIAVE: *Pescatore*, Marco Negri, Pierangelo Bertoli, Fiorella Mannoia, varianti testuali.

ABSTRACT: The article proposes the examination of the textual variants of *Pescatore*, a musical piece composed in 1980 by Marco Negri in collaboration

with Pierangelo Bertoli and brought to success by Pierangelo Bertoli himself in a duet with Fiorella Mannoia, from its genesis to the rewritings and revivals of the subsequent decades.

KEYWORDS: *Pescatore*, Marco Negri, Pierangelo Bertoli, Fiorella Mannoia, textual variants.

RECENSIONI

Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, 275 pp. («La storia. Temi», 86)

Nella molteplicità di pubblicazioni che hanno visto la luce in concomitanza del centenario dantesco del 2021, *Dante poeta-giudice del mondo terreno* di Roberto Antonelli è riuscito a farsi spazio distinguendosi per un impianto razionale e un'impostazione metodologica valida ed efficace, che dovrebbero porlo al riparo dalla "forbice" del tempo, e ha contribuito a far ottenere al suo autore il premio di storia letteraria Natalino Sapegno 2023. Concepito all'insegna di un'interessante convergenza tra suggestioni diverse, che riecheggiano già nel titolo, il volume raccoglie, come chiarito dall'A. nella *Nota ai testi* (p. 13), saggi già pubblicati, «sottoposti a una profonda revisione o riscritti» (*ibid.*), e altri inediti o realizzati espressamente per l'occasione, nel tentativo di rendere chiaro il filo interpretativo che costituisce l'impianto concettuale della monografia, e può essere letto come uno dei frutti più maturi del celebre studio di Gianfranco Contini in cui si assumeva il canone del personaggio-poeta quale «criterio esegetico e insieme scandaglio euristico» (Contini 1958: 48).

Nel contributo esordiale, *Noi e la «Commedia»* (pp. 7-12), concepito come dichiarazione programmatica, l'A. esplicita il metodo e i fini della sua indagine e ne definisce l'oggetto: nel solco del magistero continiano, intende offrire «un'interpretazione complessiva del poema secondo una linea diegetica, "esecutiva", basata su alcune ipotesi-guida e continue proposizioni di testi, intervallata però da sondaggi e verifiche in profondità» (p. 8), che ha beneficiato anche di acquisizioni maturate in sedi non dantesche, come le ricerche intertestuali sulle "serie rimiche" nelle liriche di Giacomo da Lentini. L'idea di fondo muove da un'intuizione hegeliana – l'audacia di Dante nel proporsi come "giudice del mondo" all'interno del suo poema – che avrebbe ispirato De Sanctis e Auerbach, il quale, nel celebre studio *Dante poeta del mondo terreno* (1929), aveva evidenziato come la tensione del viaggio nell'Aldilà fosse «tutta rivolta alla terra» (*ibid.*) e, quindi, al ruolo, cui l'*agens* è chiamato, di riferire la propria esperienza all'umanità intera per ricondurla sulla *diritta via* una volta ritornato tra i vivi. Assunta la dialettica *agens-auctor* come «struttura fondamentale e fertilissima sia per l'autore che per l'interprete» (*ibid.*), lo studioso passa a definire la chiave di lettura che intende proporre: l'Aldilà dantesco è organizzato «secondo una visione del bene e del male necessariamente ignota nei risultati al personaggio, e in definitiva tutta dell'autore e soggettiva» (p. 9), che, per quanto plausibile nelle linee essenziali sul piano filosofico e teologico e «fatta dipendere ovviamente da Dio, quale Giudice supremo» (*ibid.*), trova in Dante-*auctor* l'effettivo regista della volontà e della Giustizia divina. Più specificamente, grazie alla concezione figurale rappresentata nei tre regni dell'Aldilà, il poeta diviene «*giudice di tutto* il mondo terreno, antico

e contemporaneo, che egli passa al pettine della sua discrezionalità e della sua tendenziosità ordinatrice e rivendicativa rispetto a quella città, Firenze, e a quella storia che lo avevano in-giustamente costretto all'esilio e a un duro cammino di vita "per l'altrui scale"» (*ibid.*). Il grande visionario – che, assolvendo all'alto compito attribuitogli dalla Grazia divina, si fa «compimento figurale, nella contemporaneità, di Mosè e Cristo» (*ibid.*) – e l'esule militante desideroso di riscatto si fondono, trovando il proprio risarcimento nella nuova missione affidata al poeta: la *Commedia* può essere letta, al contempo, in linea con le intuizioni di Singleton, «come visione ed esperienza esistenziale (*Io*) e come *exemplum* dedicato a ogni essere umano, a *Noi*» (*ibid.*); pertanto, è un'opera aperta, che ha nel Lettore il suo «terzo interlocutore fondamentale» (p. 10). È proprio la «straordinaria apertura sul mondo e gli esseri umani» (p. 16), insita nel poema, a farne, secondo l'A., «un'opera globale, un'opera-mondo» (*ibid.*) e a spiegare perché la *Commedia* sia ancora oggi tanto letta e studiata.

Più specificamente, come precisato nel secondo capitolo, *Dante poeta-giudice del mondo terreno: ovvero perché la «Commedia» oggi?* (pp. 15-29), la sua forza attrattiva risiederebbe nello statuto particolare del poema, capace di suscitare, in virtù dell'adesione a uno schema diegetico ed etico preciso, definito già in fase progettuale, un forte coinvolgimento del lettore, di ogni epoca storica e di ogni luogo, che è chiamato a riflettere tanto sulla collocazione delle anime quanto «sulla propria condotta morale e possibilità di salvezza» (p. 17). I singoli personaggi sono da considerarsi, dunque, come *exempla*, ovvero «"specchio" per un possibile comportamento del lettore» (*ibid.*) all'interno di un'opera che «è effettivamente leggibile come un gigantesco teatro della memoria dell'animo umano [...], ma è anche e soprattutto, ancora oggi, una gigantesca macchina elaboratrice di giudizi sui comportamenti morali dell'umanità» (*ibid.*). Il poeta-giudice, tuttavia, non si limita a descrivere e a giudicare i suoi personaggi attenendosi alla tradizione e al suo orizzonte culturale e religioso di riferimento, ma «interviene attivamente con la propria soggettività emozionale e storico-politica» (p. 19) e, in ragione della sua condizione privilegiata, si spinge al di là dei confini del diritto. L'impianto diegetico creato dall'*auctor*, dunque, induce il lettore a interagire con la narrazione e implicitamente lo chiama a giudicare e a partecipare al percorso di autocoscienza e di autoformazione che caratterizza l'*agens*, spingendolo a interrogarsi sugli altri e su di sé. Nel sottolineare lo statuto *interattivo* del lettore, Antonelli ridefinisce il concetto di polisemia del testo dantesco, applicandolo anche alla «possibile pluralità di valutazioni "oggettivamente" offerte al lettore» (p. 21). In tale prospettiva, l'idea di giustizia su cui si struttura il poema risulta fortemente problematica e se, da un lato, è filtrata dalle finalità dell'opera, tra cui l'autoaffermazione e il riscatto dell'autore rispetto alle *in-giustizie* del mondo, d'altro canto è anche affidata al punto di vista del lettore. Ciò si rivela con particolare evidenza dinanzi a

personaggi, come Ulisse, rispetto ai quali si realizza una forte divaricazione tra il giudizio dell'*agens* e il giudizio dell'*auctor* o nei casi in cui il poeta si attribuisce una considerevole *libertà giudiziale*. Tale libertà, agli occhi dello studioso, è legittima nella misura in cui si configura come corollario dell'investitura di Dante personaggio a poeta-teologo e profeta. Siamo, dunque, lontani dalla prospettiva di Manlio Pastore Stocchi, che, in un suo studio, sosteneva che nell'*Inferno* Dante avesse «di fatto usurpato la giurisdizione di quella suprema istanza imperscrutabile nei suoi disegni e nei suoi voleri» (Pastore Stocchi 2021: 113) e definiva «ardua, superba e forse arrogante» (*ibi*: 116) la fisionomia di giudice che il poeta si era assunto a partire da *If* V, in quanto, in diversi luoghi, si poneva al di sopra di fede o dottrina, «ignorando il savio criterio del *respice finem*» (*ibi*: 127). Per il filologo veneto, inoltre, le sorti ultraterrene di Manfredi o di Bonconte da Montefeltro erano da intendersi come «puntuale ritrattazione di temerari e troppo iniqui criteri di giudizio applicati nella prima cantica» (p. 149) e, contestualmente, come *exempla* dell'adozione di un criterio di giudizio ancorato ai principî di speranza e carità. Confrontando le posizioni dei due studiosi, emergono due concezioni diverse della fisionomia del giudice e, a monte, un'idea discorde della composizione della *Commedia*, in quanto per Antonelli la struttura del poema è ferrea ed è garanzia di unità dell'opera, mentre Pastore Stocchi optava per una composizione variata e discontinua che spiegherebbe l'evoluzione dell'atteggiamento giudicante dell'*auctor* nella direzione di una convergenza del "giudice pentito" con la dottrina della Chiesa.

Dopo aver riflettuto sul grado di coinvolgimento del lettore nell'interpretazione della problematica idea di Giustizia sottesa alle vicende storiche e poetiche dei personaggi, nel terzo capitolo, *Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?* (pp. 31-49), si svolge un'indagine più dettagliata sulle modalità di composizione del poema dantesco. Riprendendo e integrando alcune riflessioni precedenti sulla pianificazione e organizzazione della *Commedia*, l'A. si chiede se il «piano generale dell'opera, le tappe del suo viaggio, i personaggi che avrebbe incontrato, i sentimenti e le passioni, i vizi e le virtù, le "storie"» (p. 31) fossero già chiari nella mente del poeta e, quindi, se l'opera sia caratterizzata da «una "sceneggiatura di ferro" alla Eisenstein» (p. 32) o da «una sceneggiatura generica aggiornata e creata giorno per giorno, per ogni *singolo* canto» (*ibid.*), alla Fellini. A partire da alcune considerazioni di Harald Weinrich, cui riconosce il merito di aver sviluppato e applicato all'intera *Commedia* le intuizioni di Frances Yates sul rapporto tra l'*Inferno* dantesco e l'arte della memoria, lo studioso ipotizza che, a livello macrostrutturale, il poema sia frutto di una narrazione precisa e predeterminata in fase progettuale, mentre la rappresentazione delle singole vicende sarebbe il risultato di un lavoro paziente e ben regolato. Una simile ipotesi si addice perfettamente alle ragioni della scrittura: nella prospettiva dell'A.,

il poema non è una predica né un trattato morale, è appunto un'opera in cui profonde ragioni ideologiche ed emotive vengono rappresentate per via poetica, al fine (tutto agostiniano) di *movere* l'intero popolo cristiano. [...] La miscela fra volontà dell'autore (la sua missione) e attese del lettore (la possibilità di ricordare ed agire di conseguenza) sarà potentemente "memorabile" anche perché le aspettative dei lettori, grazie all'impiego dell'arte della memoria, saranno insieme soddisfatte e disattese, contrastate a volte, a seconda dei momenti del poema e del pubblico di riferimento.» (p. 36)

Nel gigantesco teatro della memoria che è la *Commedia*, agiscono contestualmente sia la *memoria rerum* che la *memoria verborum*: in particolare, i cinque principi della *memoria rerum* consentono di organizzare gli argomenti e gli incontri in modo da rendere comprensibile al lettore la struttura e il senso dell'opera, anche con il ricorso all'*actio* di Dante personaggio e alla drammatizzazione degli incontri; al contempo, l'organizzazione della materia avviene, sul piano macrostrutturale, formale e linguistico, attraverso il ricorso a corrispondenze numeriche e simboliche e all'uso di microstrutture verbali, spesso metricamente evidenziate. A sostegno di tale ipotesi sono addotti come prove testuali le correlazioni tematiche tra canti corrispondenti di ogni cantica, l'uso di alcune rime – collocate in punti strategici del poema, come la rima in *-aca* o in *-erca* (nella serie rimica *noverca*: *cerca*: *merca* di *Pd* XVII 47-51) –, o il ricorso al «principio retrogrado» (p. 41). La tendenza a inserire simmetrie e corrispondenze, qui contestualizzata nell'ambito dell'arte retorica appresa a scuola, che, come «*ruminatio*, rimasticamento memoriale» (*ibid.*), continuava a essere esercitata per tutta la vita, consentirebbe al poeta di offrire un filo con cui seguire lo svolgimento del suo pensiero, che andrebbe, così, a sedimentarsi nella memoria del lettore. Spesso «il richiamo fonico attiva quello semantico (e perfino viceversa)» (*ibid.*); già Contini si era reso conto di tale fenomeno, senza, tuttavia, connettere la scoperta alla *memoria verborum*. Prima di riportare alcuni esempi, l'A. ribadisce una sorta di cautela nell'individuazione di simmetrie e corrispondenze, sforzandosi di discernere quelle casuali da quelle intenzionali. Le argomentazioni proposte dallo studioso a sostegno della sua tesi riflettono il particolare approccio alla dimensione del lettore che caratterizza il microcosmo critico messo a punto da Antonelli negli anni, nonché la profonda attenzione alla metrica e alla retorica, che mostra la volontà di entrare in connessione con l'*habitus* mentale di un poeta che si accinge a esplorare le potenzialità metriche della lingua adottata anche in ragione della necessità di mettere in scena qualcosa di memorabile, coerentemente con la finalità pedagogica che informa l'opera. Proprio l'attenzione riservata alla memoria sembra offrirsi come uno dei tratti distintivi del volume e, al contempo, come punto di arrivo di riflessioni maturate dal filologo nel corso del tempo e punto di partenza per ulteriori indagini in tale direzione. Al di là di ciò, su un piano strettamente metodologico, vale

la pena elogiare l'invito alla cautela nella distinzione tra simmetrie casuali e intenzionali, che potrebbe essere interpretato quale definizione di un principio prudenziale nell'approccio alla *Commedia*, che, se adottato in modo sistematico, porrebbe al riparo da eccessi e interpretazioni fuorvianti.

Nella parte conclusiva del terzo capitolo, il discorso si sposta sul processo di selezione e gerarchizzazione del pubblico, messo in atto dal poeta mediante gli appelli diretti al lettore in luoghi chiave, per poi concentrarsi sul senso dell'opera alla luce di ciò che si è inteso dimostrare. La *Commedia*, in quanto finalizzata alla salvezza dell'umanità, deve essere caratterizzata da una lingua comprensibile ai più (il volgare) e, al contempo, da un alto grado di memorabilità, che solo la poesia può consentire, anche in virtù del legame esistente tra poesia e teologia. In tale orizzonte, Dante, poeta-teologo e profeta, si pone come creatore di «un *altro mondo*, non in quanto rappresentazione dell'Aldilà, ma in quanto alternativa *laica* alle difficoltà di questo mondo, pur se teologicamente fondata» (p. 47). Nell'economia di un poema in cui l'*auctor* si autorappresenta «come un legislatore della memoria e della parola» (p. 46), la memoria, intesa nel suo duplice statuto di *memoria rerum et verborum*, è un principio guida e diviene ancora più importante quando l'*auctor* «si preoccupa di legittimare al più alto livello, nell'appello finale (*Pd* XXXIII 67-75), la propria capacità di ricordare perfino le cose di Paradiso, quelle più difficili o impossibili da ricordare» (p. 47) in vista dell'alto fine che l'opera, alla stregua della Bibbia, si proponeva. A tal riguardo, si segnala come, in diverse circostanze, il filologo utilizzi a fini argomentativi l'*Epistola a Cangrande*, attribuendola integralmente a Dante e preoccupandosi di precisare preliminarmente che l'eventuale inautenticità non invaliderebbe la sostanza della sua tesi.

Dopo aver definito i concetti chiave sottesi all'ipotesi interpretativa avanzata, nel quarto capitolo, *Di fronte al canone: il «sesto fra cotanto senno»?* (pp. 51-69), l'A. passa in rassegna episodi e luoghi testuali significativi del poema, rileggendoli in modo nuovo, a cominciare dal canto IV dell'*Inferno*, in cui Dante, riservando un particolare trattamento nel Limbo ai poeti del canone delineato nel cap. XXV della *Vita nuova*, inizierebbe «a proporre una visione dell'Aldilà come luogo nel quale le verità convenzionali del mondo possono subire una torsione inaspettata per *giudizio* autonomo dell'autore» (p. 54). Addentrandosi nella lettura del canto, si sofferma sull'apparente contraddizione del primato di Omero rispetto a Virgilio e, a séguito del riesame dell'incerta lezione *quel signor* (v. 95), alternativa a *quei/ que' signor* «di gran lunga superiore nella tradizione manoscritta» (p. 57), arriva ad affermare che la lezione ecdoticamente superiore è da preferirsi anche sul piano critico, a prescindere dall'eventuale inclusione nel plurale degli altri autori del canone, oltre a Omero e Virgilio. In particolare, il primato di Omero andrebbe inquadrato nell'ambito della tradizione culturale greca, rimasta «al di qua

della tradizione classico-cristiana, di Virgilio-Stazio, e di quella rappresentata ormai da Dante» (p. 62), di cui Virgilio sarebbe *figura* pagana; la *Commedia*, inoltre, oltre a sancire il distacco dagli *auctores*, si configurerebbe, in una prospettiva di “sopravanzamento” (*Überbietung*), come “vertice moderno” della poesia e «traslazione dell’*antico* in un nuovo sistema dei generi, all’interno del quale lo stesso genere epico, il sommo, viene ridefinito e sconvolto dalle fondamenta, alla luce della tradizione stilistica agostiniana» (p. 68), in cui lo stile non è determinato dalla materia trattata, ma dallo scopo che si intende perseguire, ovvero la salvezza delle anime. La volontà di segnare la distanza rispetto ai poeti celebrati in passato sarebbe, dunque, da intendersi come una tappa del processo di superamento delle concezioni tecnico-retoriche precedenti con la definizione di un nuovo canone (Omero, Virgilio, Stazio, Dante), coerente con l’impianto assiologico del poema. In tale contesto, la “funzione giudiziale” sarebbe esercitata dal poeta già a quest’altezza dell’opera – nell’architettura dell’ordinamento morale del Limbo e nella collocazione dei suoi abitanti – e coinvolgerebbe anche il lettore, indotto a prendere atto dello statuto privilegiato di un poeta cristiano che è destinato a superare i generi letterari più alti con il «poema sacro». Diversa è la prospettiva di Pastore Stocchi, il quale ritiene che le sequenze catalogiche di *If* IV non mostrino «ancora sino in fondo un’orgogliosa, totale ascesa di Dante alla severa tribuna di giudice» (Pastore Stocchi 2021: 115). In generale, a prescindere dall’eventuale condivisione delle posizioni di Antonelli in merito a *If* IV 95 – che, per quanto ben argomentate, non concordano con l’interpretazione che del verso propongono Saverio Bellomo, Giorgio Inglese ed Enrico Malato nei loro commenti¹ –, appare interessante l’idea di rileggere in chiave metapoetica e giudiziale il canto, anche in virtù del particolare approccio critico all’universo letterario che caratterizza il *De vulgari eloquentia* e tangenzialmente anche il *Convivio*; contestualmente, sembra altrettanto efficace la volontà di includere l’incontro con i poeti *regulati* all’interno del processo di *Überbietung* che si svolge all’interno del poema, anche in considerazione della forte continuità propria del sentire medievale tra il passato classico e il presente.

Successivamente, nel quinto capitolo, “*In limine*”, tra “*auctor*” e “*agens*”: *Francesca da Rimini* (pp. 71-84), l’A. si sofferma sul personaggio di Francesca. Còlta nella sostanziale ambiguità che la caratterizza, nel suo duplice statuto di peccatrice e di donna cortese, e inserita in una dimensione di leggerezza e levità – che rivela «l’attenzione affettuosa dell’autore» (p. 75) e stabilisce «immediatamente

¹ Cf. Dante Alighieri, *Inferno* (Bellomo): 63, Dante Alighieri, *Inferno* (Malato): 129-30 e Dante Alighieri, *Inferno* (Inglese): 92.

un *sympathos* col lettore» (*ibid.*) – è qui illuminata di una luce nuova. Se, da un lato, Francesca esemplifica pienamente il conflitto che si svolge lungo l'intero poema tra il giudizio divino, il senso comune e «le convinzioni e determinazioni giudiziali soggettive di Dante» (p. 72), d'altro canto diviene «figura di Dante, in quanto poeta d'amore (e *amoroso*) come lo saranno poi proprio Guinizzelli penitente in *Purgatorio* e il vescovo trovatore Folchetto di Marsiglia in *Paradiso*, esempio di amore-*charitas*» (p. 79). La compiutezza del personaggio, condannato insieme all'amante a causa di una morte improvvisa – che riecheggia nel *modo* che ancora li offende, interpretato, in linea con Malato, come “impossibilità di un eventuale pentimento” e, quindi, di “una possibile salvezza” – si contrappone alla posizione di Dante *agens*, proiettato lungo un percorso «lineare e ascensionale» (p. 80), e diviene lo strumento necessario di cui l'*auctor* si serve, a scopo dimostrativo, per indirizzare l'*agens* verso la rivisitazione del proprio passato letterario. La condanna di Francesca, per quanto «in linea con le regole ecclesiali» (p. 83), si presenta come un'interpretazione autonoma di Dante-autore, che non giudica necessariamente nel solco di un diritto codificato, ma in ragione del «viaggio dimostrativo e penitenziale di autocoscienza» (p. 81); proprio in virtù di ciò, si assiste, nell'ultimo verso del canto, al «crollo psicofisico dell'Io» (p. 85).

Il sesto capitolo, *Tra Farinata e Guido Cavalcanti: “agens”, “auctor” e “actio”* (pp. 85-103), propone un'interessante lettura di *If X*, che, grazie all'acume critico e alla sensibilità rimica dello studioso, offre una serie di spunti rilevanti per l'esegesi del canto. La riflessione dell'A. muove da un'intuizione meritevole di attenzione: il riconoscimento dell'importante ruolo svolto dall'*actio* nella composizione della *Commedia*, in ragione della struttura formale di un'opera caratterizzata da un protagonista (l'*agens*), un deuteragonista (Virgilio), guida e interlocutore privilegiato del protagonista, e un elevato numero di personaggi che interagiscono con i primi due. In tale ottica, il canto X, coinvolgendo personaggi presenti sulla scena e altri assenti, come Guido e Beatrice, costituirebbe, anche in virtù delle forti emozioni rappresentate, una chiara esemplificazione di tale premessa «per la molteplicità e ricchezza dei dialoghi e per il loro intreccio» (*ibid.*) e, al contempo, potrebbe consentire di analizzare i rapporti tra l'*agens* e l'*auctor* nelle situazioni in cui si assiste a una loro possibile sovrapposizione. Più specificamente, nell'analisi di Farinata e Cavalcante, l'A. pone sotto la sua lente la ragione compositiva che ha indotto l'introduzione e l'agire (*actio*) dei due personaggi e, quindi, le ragioni genetiche e costitutive della *Commedia*. In tale prospettiva, attraverso Farinata, personaggio già menzionato nell'incontro con Ciacco, Dante avrebbe voluto introdurre la politica, intesa quale «mostro distruttivo» (p. 90) della sua vita e ragione profonda della scelta di scrivere un poema volto «innanzitutto a restaurare la sua buona Fama e a garantirgli un ritorno trionfale proprio a Firenze, al termine del suo percorso» (*ibid.*). Ciò sarebbe impossibile per Farinata, che, tuttavia,

ha diversi punti di contatto con Dante: un luogo e un tempo recente presenti nella memoria di entrambi, esperienze analoghe e la grandezza d'animo. Lo scarto principale risiede nelle diverse ragioni per cui entrambi si trovano nella Città di Dite e anche nell'atteggiamento dell'eretico rispetto all'inferno; la massima distanza tra i due si raggiunge nel confronto dialogico, che consente al poeta fiorentino di risaltare. Come chiarito nelle ultime pagine del capitolo, Farinata funzionerebbe per Dante come un «reagente rivelatore del proprio complesso percorso politico» (p. 102) e, più in generale, insieme agli altri ghibellini eretici e al guelfo Cavalcante, disegnerebbe un mondo passato, che potrà essere restaurato solo «al di là della storia, *fuori del tempo*, nel “poema sacro”» (*ibid.*), grazie al pellegrinaggio spirituale dell'*agens*, capace di inglobare la storia in una dimensione più alta per indirizzare il percorso dell'umanità.

Attraverso il personaggio di Cavalcante, che l'*auctor* introduce con «teatrale sagacia» (p. 93) nel momento di massima tensione tra Dante personaggio e Farinata, d'altro canto, si mostrerebbe al lettore non solo una «straordinaria rappresentazione dell'angoscia e dell'orgoglio di un padre» (*ibid.*), ma anche il pensiero dell'autore sull'*altezza d'ingegno* di Guido. Contestualmente, nell'economia narrativa di un poema che rappresenta l'autoformazione del protagonista, il confronto con Cavalcante diverrebbe un'occasione attraverso la quale l'*agens* è reso consapevole del senso profondo della domanda che il padre dell'amico gli rivolge. Proprio in ragione di ciò, Dante personaggio, dopo aver riconosciuto l'identità del suo interlocutore dalle parole e dal *modo de la pena* (*If* X 64), gli risponderebbe inscrendo il viaggio nel segno della Grazia, in una prospettiva incomprensibile per un averroista. Il *disdegno* di Guido è messo in relazione con l'atteggiamento *sdegnoso* e il *dispetto* dell'eretico Farinata, ed è considerato una prerogativa dei magnanimi, qualificati come *despectores* nel commento tomistico all'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

Alla luce di tale ricostruzione, se da un lato Cavalcante appartiene a «un intero mondo di personaggi forti, averroisti e magnanimi “eretici”» (p. 95) e, perciò, non riconosce in Dante il titolare della Grazia concessagli da Dio, d'altro canto la sua presenza nel poema ha il compito di evocare quella del figlio, richiamato poeticamente mediante il ricorso alla *memoria verborum*, dalla serie rimica *nome : come : lume*, impiegata in *Donna me prega*, e una serie di rimandi rimici alle liriche del “primo de li *suoi* amici” all'altezza della *Vita nuova*. L'oggetto del *disdegno* di Guido è, secondo l'A., Beatrice, ma nel *forse* c'è il varco per una possibile salvezza *in extremis*; tuttavia, Dante sente il bisogno, come in *If* V, di prendere le distanze dalla sua poesia giovanile, segnata dalla presenza della cultura dell'amico, «chiarendo al contempo la nuova via che proprio la scoperta della dimensione *figurale* di Beatrice aveva consentito di aprire» (p. 97). Il rapporto tra Dante e Cavalcanti è oggetto di un intero capitolo, il nono, *Le due vie: Cavalcanti e Dante* (pp. 141-54),

che si rivela interessante per le conclusioni a cui lo studioso giunge. Indagando la presenza aleggiante «tanto più inquietante quanto più indiretta» (Contini) di Cavalcanti nella *Commedia* sulla base di «connettori memoriali interni» (p. 151), si arriva a presupporre, soprattutto nei luoghi in cui l'*auctor* intende definire la concezione dell'amore *charitas*, un recupero cosciente della poesia dell'amico in termini di «intermemorialità» (p. 152), di cui si cerca di ipotizzare le ragioni, in una prospettiva affine e, in un certo senso complementare, a quella di Malato nei suoi importanti contributi sull'argomento, cui Antonelli rimanda in nota a p. 126. «Guido, filosofo e “amoroso”, seguace di Andrea Cappellano e Averroè, [...] rappresenterebbe, dunque, in contrapposizione a Dante, poeta-teologo, l'*altro* “possibile” itinerario poetico e quello che comunque sarà ripreso» (p. 153) in séguito, ovvero il «versante per così dire “laico” della poesia e la lirica della morte» (*ibid.*), qui dialetticamente recuperato con l'obiettivo di esorcizzarlo o egemonizzarlo.

Nell'ottavo capitolo, *Il poeta-giudice e la tradizione poetica* (pp. 121-40), si condensano, invece, alcune riflessioni interessanti sui canti XVII-XXIII del *Purgatorio*, che consentono di aggiungere qualche tassello ulteriore, nella direzione interpretativa scelta dall'A., a questioni già ampiamente discusse dalla critica. In prima battuta, chiarite le ragioni fondative dell'opera, ovvero una nuova concezione dell'amore – che si definisce anche mediante un confronto con la tradizione lirica classica e romanza – e l'istanza storico-politica, Antonelli legge la risposta di Marco Lombardo ai dubbi di Dante in *Pg* XVI come espressione del punto di vista dell'*auctor*, che, attraverso la drammatizzazione dialogica (*actio*), può rimproverare il *viator* e contestualmente esprimere il proprio pensiero politico e la condanna della deleteria commistione tra potere temporale e spirituale, ottenendo il consenso dell'*agens*, che compie un altro passo in termini di auto-consapevolezza. Nei canti successivi, invece, il portavoce dell'*auctor* è Virgilio, che, nella sua trattazione dottrinale sull'amore, afferma la possibilità di esercitare un controllo razionale sul sentimento amoroso mediante il libero arbitrio, inducendo l'*agens* a prendere coscienza della propria distanza dai suoi predecessori e, in particolare, da Cavalcanti. L'incontro con Stazio, invece, è interpretato come «un punto di svolta nell'autobiografia ideale e poetica di Dante e del suo viaggio» (p. 130), in quanto, nella prospettiva dello studioso, al poeta latino l'*auctor* avrebbe riservato già in fase di pianificazione dell'opera la funzione che svolge alla fine del *Purgatorio*. Se, da un lato, come esponente della grande tradizione epica latina, si inserisce a pieno titolo nel canone definito in *If* IV, che si intende superare, d'altro canto, in qualità di cristiano, che, per giunta, ha completato il proprio percorso purgatoriale, può accompagnare l'*agens* fino all'immersione nell'Eunoè e, contestualmente, segnare con lui simbolicamente il distacco dall'universo romanzo e l'investitura ad *auctor* in nome di un primato poetico fondato sulla Gra-

zia. A Stazio spetta, inoltre, il compito di integrare il canone di *If IV* con altri autori comici e tragici, cui idealmente è ricondotta anche la *Commedia*, prima che sia presentata in quanto «poema sacro», come una *comedia* che congiunge comico e tragico, umile e sublime. A tal proposito, l'A. sottolinea come contestualmente sia rievocato il genere comico, nella sua versione più bassa, da Forese Donati, che riconosce nell'*agens* il titolare della Grazia. In un clima di rinnovata concordia, sancita dal recupero palinodico della rima “stilnovista” *martiri : sospiri : giri* (*Pg XXIII* 86-90) e dalla scelta del personaggio-poeta di coinvolgere l'amico nella condanna dei comuni trascorsi letterari, la sorte di Forese incarnerebbe, inoltre, un'ulteriore esemplificazione del «potere giudiziale dell'*auctor*» (p. 135). Analogamente, l'incontro con Bonagiunta è letto in relazione al Dante-giudice, che «mette sotto inchiesta il personaggio-poeta e si vale di tale prerogativa per riscrivere anche la storia letteraria e poetica *esclusivamente* dal suo punto di vista» (p. 139), e consente di presentare la definizione di *stil novo* come una «determinazione storico-biografica da cui Dante-*auctor* si è ormai staccato e da cui si sta staccando anche il personaggio-poeta» (*ibid.*). A segnare lo scarto tra le diverse prospettive sarebbe, in *Pg XXV*, «vero e proprio bivio del lungo confronto con Cavalcanti» (p. 140), la presenza con funzione sia associativa che contrastiva della serie rimica in *-ira*, che, come quella in *-iri*, costituisce una “costellazione semiorimica” stilnovista, cui, significativamente, non appartiene *spira*, che diviene cifra costitutiva della novità dell'ispirazione dantesca.

Il decimo capitolo, *Il destino del personaggio-poeta* (pp. 155-76), che ripropone con lievi variazioni *Il destino del personaggio-poeta. Lettura del canto XXVI del «Purgatorio»*,² concepisce i canti XXIV-XXVI del *Purgatorio* come caratterizzati da una ferrea continuità e li analizza quale momento particolarmente significativo del «percorso di *Überbietung*, di “sopravanzamento”, che attraversa tutta la *Commedia* e che nel XXVI trova il suo punto più alto» (p. 163). Dichiarando alla guida ancora anonima dei lussuriosi la propria condizione di “prescelto”, acquisita attraverso la mediazione di una *donna*, che Antonelli identifica con Beatrice, Dante-personaggio, recuperando la serie rimica in *-eco*, alluderebbe metapoeticamente alla sua distanza da Cavalcanti, «già introdotto quale referente oppositivo implicito nel canto XXV» (*ibid.*). Successivamente, il discorso metapoetico si infittisce, anche grazie alle rime rare utilizzate da Guinizzelli, e si apre a dichiarazioni esplicite di evidente portata emotiva, in cui *agens* e *auctor* risultano profondamente distinti. Relativamente a *Pg XXVI* 97-99, lo studioso, recupe-

² Apparso in «Rivista di studi danteschi» 12/1 (2012): 361-87 e successivamente confluito in Malato–Mazzucchi 2014: 775-800.

rando un'intuizione di André Pézard, che aveva considerato semanticamente debole l'interpretazione tradizionale – fragile, per l'A., anche su piano intratestuale –, propone di coordinare *miglior* (v. 98) con *padre* (v. 97), in iperbato: in tal modo, Dante riconoscerebbe la superiorità di Guinizzelli, oltre *la gloria de la lingua* di Pg XI 97-98, in quanto sarebbe stato lui a mostrargli «la strada verso Beatrice e la poesia, attraverso le “parole che lodano la donna sua”» (p. 169), oltre la poesia della morte di Cavalcanti. Il primato che Guinizzelli riconosce ad Arnaut, poi, andrebbe indagato alla luce della ripresa, da parte di Guido, di rime rare e rime esclusive dell'uso danielino, di cui si trova traccia nelle *petrose*; a partire da tale premessa, il filologo ipotizza che, forse, ciò potrebbe spiegare il senso ideale delle *petrose* nella carriera di Dante: non «volontà oltranzistica di sperimentazioni tecniche, ma approfondimento di un altro percorso “guinizzelliano”, che gli sarà rimproverato da Beatrice» (p. 174). Ad Arnaut, invece, andrebbe riconosciuto «il ruolo di coonestatore dell'eccellenza assoluta di Dante» (p. 175), che, proseguendo il suo cammino *al som de l'escalina*, otterrà l'incoronazione a poeta, «di una poesia passata attraverso la conquista decisiva del libero arbitrio» (*ibid.*).

L'incoronazione da parte di Virgilio, come evidenziato all'interno dell'undicesimo capitolo, *Giudice di se stesso, Beatrice* (pp. 177-97), se da un lato sancisce il passaggio a una nuova identità poetica, che, all'interno di un complesso e denso “gioco” tra *auctor* e *agens*, si fonda sull'effettiva consapevolezza da parte dell'*agens* del privilegio riservatogli, d'altro canto è il preludio a una tappa decisiva del viaggio di autocoscienza. Dinanzi alla *reprimenda* di Beatrice-giudice, in cui Dante *auctor* si incarna, si assiste al pentimento autentico dell'*agens*, che lo rende «degnò del ruolo profetico che Dio gli ha destinato» (p. 182), e gli concede di vedere il destino storico dell'umanità, offrendo all'*auctor* la possibilità di raccontarlo. La donna amata dal poeta assume, pertanto, un'ulteriore funzione, inserendosi come strumento attraverso il quale è amministrata la Giustizia divina, mentre il *viator* diviene «oggetto di un giudizio conclusivo» (p. 191), che non lascia spazio alla pietà o all'indugio. Dinanzi a un'ammissione di colpa ancora tiepida, in uno dei luoghi in cui si assisterebbe forse alla «maggior divaricazione tra Dante-autore e Dante personaggio e poeta» (p. 194), il giudizio si traduce in una nuova e più aspra rampogna, in cui si condanna la produzione poetica successiva alla *Vita nuova* e, contestualmente, si assiste al superamento della ballata cavalcantiana *Fresca rosa novella* – rievocata in filigrana in Pg XXVIII 47-51, mediante il recupero di stilemi stilnovistici e della rima *riviera : primavera* – e, con essa, della stessa Matelda.

Nel dodicesimo capitolo, *Fra proiezione e autolegittimazione: i canti del cielo del Sole* (pp. 199-223), è ricostruito uno snodo significativo dell'itinerario paradisiaco dantesco. Dopo aver chiarito quanto, nella terza cantica, il rapporto tra *agens* e *auctor* diventi complesso per la difficoltà del personaggio di ricordare l'esperienza eccezionale vissuta, sono presi in esame i canti X-XIII, concepiti come contras-

segnati da una forte continuità diegetica orizzontale, cui si aggiungerebbe, come sagacemente osservato dall'A., una continuità verticale tra *Pd X* e *If X*, che consentirebbe di contrapporre i teologi aristotelici riconosciuti dalla Chiesa con gli averroisti di *If X*. Antonelli, inoltre, propone di leggere *banco* di *Pd X* 22 sia come 'banco da lettura' che come 'desco', nella direzione di una riattivazione da parte del poeta della metafora del sapere come nutrimento di *Cv I* 1. In tal modo, la funzione di *scriba Dei* sarebbe da considerarsi come «il suggello e la legittimazione dell'operazione suggerita dalla metafora del banchetto» (p. 209) e l'*auctor* si configurerebbe agli occhi del lettore, qui richiamato all'attenzione e alle sue responsabilità, come «mediatore dell'ineffabile» (*ibid.*), investito di un compito mai sperimentato da altri, guadagnandosi una collocazione tra i grandi sapienti cristiani. Il recupero di «spira» a *Pd X* 51 rimanderebbe alla dicotomia tra Dante e Cavalcanti, per cui l'amore trinitario sarebbe da intendersi in contrapposizione all'amore pagano e a quello epicureo dell'averroismo cavalcantiano. Relativamente agli elogi degli ordini domenicano e francescano, culturalmente distanti dal poeta, si ipotizza, invece, che debbano essere letti come un «ampliamento dei propri orizzonti, in una visione diversa e più generale del destino dell'uomo e della salvezza» (p. 218). La disamina degli spiriti sapienti si sofferma maggiormente su quanti sembrano configurarsi come proiezioni dell'autore: Salomone, il "re giusto" incarnazione dell'unione tra sapienza e politica, erroneamente considerato nel Medioevo l'autore del *Cantico dei cantici*, Boezio, figura di Dante in quanto ingiustamente perseguitato, e Sigieri di Brabante, «forse figura dello stesso Dante, in quanto ricercatore acerrimo del vero» (p. 220), la cui salvezza inattesa conferma «la distanza fra l'opinione comune e il consiglio divino» (p. 222). Risultano interessanti l'accostamento sul piano del significato dell'espressione *li parve venir tardo* di *Pd X* 135 a *li parve esser tardo* di *Pd XI* 81, la proposta di intendere *gravi* di *Pd X* 135 sia come 'difficili' e 'ardui' che come 'pesanti' e 'tormentosi', e il rimando alle *Etymologiae* di Isidoro e alle *Derivationes* di Uguccione nell'analisi dell'aggettivo «invidioso», in riferimento ai *veri* di *Pd X* 138, in linea con il significato attribuito anche all'aggettivo latino corrispondente in *Ep V* 2 e in *Questio* 3, come evidenziato in nota nell'edizione delle *Epistole* della NECOD (Azzetta et alii 2021: 109).

Il riconoscimento sapienziale e il successivo approfondimento dei caratteri della giustizia divina rappresentano un presupposto dell'investitura officiata da Cacciaguida nel canto centrale della cantica, come mostrato nel capitolo tredicesimo, *Predestinazione e missione: l'investitura* (pp. 225-48). Il rituale, in cui si assiste all'unificazione tra *agens* e *auctor*, costituisce, per lo studioso, la chiave di volta del poema, in quanto rivelatore del senso dell'opera e del suo processo genetico in relazione all'*ars memoriae* quando si allude alla necessità di concentrarsi su personaggi noti perché si imprimano effettivamente nella memoria e nell'animo dei

lettori. Nell'incontro con l'avo, l'*Io* titubante di *If* II cede il passo al *Tu* asseverativo di Cacciaguida, che si fa portavoce del punto di vista dell'*auctor* e ribadisce anaforicamente il pronome allocutivo perché si fissi nella mente dell'*agens*. Al destino storico del poeta si aggiunge il destino letterario e, proprio in quel momento, si assiste a un cortocircuito che porta all'unificazione dell'*agens* e dell'*auctor*, non a caso nel Cielo di Marte, sotto il segno della croce, simbolo del sacrificio di Cristo e, insieme, «esempio divino dell'*imitatio Christi*» (p. 231). Di lì a poco, come chiarito anche nel capitolo conclusivo, *Da poeta-giudice a poeta-profeta* (pp. 249-58), l'*agens* sarà riconosciuto come poeta-teologo, nei canti XXIV-XXVI del *Paradiso*, e investito come profeta e, quindi, giudice, in *Pd* XXVII, in qualità di portavoce di san Pietro nella condanna della Chiesa contemporanea, legittimando, agli occhi del lettore, la precedente investitura a “giusto”, tributatagli dall'avo paterno; in quella sede, l'*auctor*, attraverso rimandi intertestuali alla poesia di Cavalcanti, come la serie rimica *esperto : certo : merto* di *Pd* XXV 65-69, segnerà definitivamente la distanza dall'amico, strategicamente collegato «all'“esperto” e magnanimo Ulisse» (p. 258), a sua volta antonimo di Dante. Inoltre, l'invettiva di san Pietro contro il suo successore, in linea con quanto affermato dal filologo nel settimo capitolo, *Giubileo “simoniac” e giubileo “spirituale”: Bonifacio VIII e Dante* (pp. 105-20), consentirebbe ancora una volta all'*auctor* di contrapporre il proprio viaggio interiore – un autentico “giubileo spirituale”, che comporta «il riconoscimento da parte della “vera” Chiesa, quella celeste» (p. 257) – al viaggio giubilare di Bonifacio VIII. In particolare, il pellegrino penitente per Grazia divina, in forte opposizione alla politica temporale della Chiesa, interpreterebbe il giubileo nei termini di un “giubileo simoniac” – come si evince da una serie di rimandi interni, tra cui anche «una sorta di parallelo o richiamo antifrastrico fra la Roma del giubileo e il pozzo infernale» (p. 114) di *If* XVIII 25-33 –, assumendo una prospettiva vicina a quella degli spirituali. *In nuce* c'è la condanna di una Chiesa corrotta e di un pontefice considerato responsabile dell'esilio di Dante, evento a cui si può far risalire la «svolta culturale testimoniata dai due trattati (*De vulgari eloquentia* e *Convivio*), volti a restaurare la propria fama macchiata dalla condanna» (p. 113), e la successiva composizione della *Commedia*, vera resa dei conti di un poeta-profeta pronto a passare al vaglio del suo giudizio passato e presente «in un circuito atemporale garantito dal tempo divino» (*ibid.*).

Volendo riflettere tangenzialmente sull'itinerario critico che ha condotto lo studioso all'elaborazione della monografia, si offrono in questa sede alcune considerazioni che non presumono di essere esaustive e sono da intendersi come mere suggestioni derivanti da un'analisi dei saggi che, rivisti e ampliati, sono confluiti nel volume. Più specificamente, si è scelto di attuare un confronto tra il terzo capitolo, *Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?*, e i due studi che lo hanno

preceduto: il contributo “*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*, apparso in «*Criticón*» 87-88-89 (2003): 35-45, e il saggio *Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?* pubblicato in «*Critica del testo*» 14/1 (2011): 3-23, nella cui nota introduttiva si chiariva che la prima versione del testo, concepito come «omaggio a H. Weinrich» (Antonelli 2011: 3), era stata proposta in una «sede poco frequentata dai dantisti» (*ibid.*) e che, pertanto, era ripubblicata in una versione «riveduta e ampliata» (*ibid.*). Dal confronto, al di là della piena assimilazione della lezione di Weinrich e di un’evidente volontà di inserire precisazioni e chiarimenti a scopo esplicativo, ancorando in modo più stringente le proprie riflessioni a quelle continiane, sono emersi alcuni particolari che potrebbero risultare interessanti sia sul piano metodologico sia ai fini dell’ipotesi-guida che, nel volume, si intende dimostrare. Sul primo versante, si segnala la disponibilità dello studioso a intervenire su alcune considerazioni precedentemente esposte in due circostanze, come di séguito evidenziato:

“*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*: 38.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, dei sentimenti sarà svolta da Dante tenendo conto **oltre che delle ragioni dell’autore** (le proprie passioni, le proprie ragioni a voler comporre un poema “sacro”), **anche di quelle del pubblico** (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo: la miscela sarà potentemente “memorabile”, perché le aspettative saranno insieme soddisfatte e disattese, contrastate anche, a seconda dei lettori.

Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?: 8.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, ovvero dei sentimenti umani, sarà perciò svolta da Dante tenendo conto – **se è possibile in un caso come la *Commedia* distinguere a fini critici due aspetti** –, **oltre che delle ragioni del lettore** (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero aristotelico e teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo, **anche e soprattutto di quelle dell’autore** (le proprie passioni, le proprie ragioni nel voler comporre un poema “sacro”, la propria gerarchia delle passioni, dei vizi e delle virtù).

Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»?: 35-6.

La rappresentazione dei vizi e delle virtù, dei castighi e dei premi, ovvero dei sentimenti umani, sarà perciò svolta da Dante tenendo conto – se è possibile distinguere a fini critici i due aspetti in un caso come la *Commedia* –, oltre che delle ragioni del lettore (l’orizzonte d’attesa dei contemporanei in relazione ai castighi e alle pene, secondo il pensiero aristotelico e teologico più accreditato), magari per sorprenderlo e spiazzarlo, anche e soprattutto di quelle dell’autore, narrate attraverso il personaggio-Dante, colui che dice “Io” sin dai primi versi del poema: le *proprie* passioni, le proprie ragioni nel voler comporre un poema “sacro”, la *propria gerarchia* delle passioni, dei vizi e delle

virtù, pur in rappresentanza di tutta l'umanità storica e contemporanea che quelle passioni aveva già sperimentato ("Noi", «nostra vita»).

"*Memoria rerum*" et "*memoria verborum*". La costruzione della «*Divina Commedia*»: 35-45.

[Assente]

Come (e perché) Dante ha scritto la «*Divina Commedia*»? 16.

Se Dante, ad esempio, in un verso famoso di *Pg* 24, 58 impiega *penne* in rima («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette / che de le nostre certo non avvenne»), **non sarà per nulla scontato** che in un canto pur vicinissimo, *Pg* 27, 123 («al volo mi sentia crescere le penne»), il rimante sia reimpiegato da Dante con fini allusivi, pur trattandosi di un discorso in filo continuo, a livello profondo, con il precedente (la superiorità prima della poesia stilnovistica e dantesca sui predecessori; poi l'ascesa di Dante al paradiso terrestre e alla felicità terrena, invano cercata anche dai suoi sodali, e quindi la superiorità su tutti i predecessori, in *Pg* 27); **meno ancora che la stessa strategia memoriale scatti anche in *Pd* 27, 15**, pur legatissimo al nostro sia a livello macrostrutturale che ideologico (l'abbiamo appena visto), e per di più

Come ha scritto Dante la «*Divina Commedia*»? 42-3.

Se Dante, ad esempio, in un verso famoso di *Pg* XXIV, 58 impiega *penne* in rima («Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette / che de le nostre certo non avvenne»), **non sarà scontato ma non improbabile** che in un canto vicinissimo, *Pg* XXVII, 123 («al volo mi sentia crescer le penne»), il rimante sia impiegato da Dante con fini allusivi, trattandosi di un discorso in filo continuo, a livello profondo, con il precedente: la superiorità prima della poesia stilnovistica e dantesca sui predecessori, in *Pg* XXIV, poi, in *Pg* XXVII, l'ascesa di Dante al Paradiso terrestre e alla felicità terrena, invano cercata anche dai suoi sodali classici, e quindi la sua superiorità su tutti i predecessori. **Improbabile invece che la stessa strategia memoriale scatti anche in *Pd* XXVII, 15** pur legatissimo al nostro sia a livello macrostrutturale che ideologico

in un altro momento decisivo (l'ira di S. Pietro, preludio all'investitura di Dante a poeta sacro): «e tal per sembianza sua divenne / qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte / fosser augelli e cambiassersi penne»; **così come avviene, quasi a coronamento di un percorso centrato su *penne*** (e forse anche ricordo del folle volo di Ulisse), **proprio negli ultimi versi della *Commedia*.**

(l'abbiamo appena visto) e per di più in un altro momento decisivo (l'ira di san Pietro, preludio all'investitura di Dante a poeta sacro): «e tal per sembianza sua divenne, / qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte / fossero augelli e cambiassersi penne». **Probabilmente diverso, invece, quasi a coronamento di un percorso centrato su *penne*, il caso di *Pd XXXIII*, 139** (forse anche ricordo dell'impossibile «folle volo», e delle penne, *ali*, di Ulisse, *If XXVI*, 125, «de' remi facemmo ali al folle volo»), proprio negli ultimi versi della *Commedia*.

Relativamente all'idea-guida che informa la monografia, invece, vale la pena segnalare alcuni luoghi in cui lo studioso fa riferimento al ruolo di giudice dell'*autor*, che sembrano spie di un'ipotesi che, sulla scia dell'intuizione hegeliana – ripresa da Nino Borsellino (2011: 15-25) con diversa prospettiva –, inizia a farsi spazio a livello embrionale nella mente del critico, già nella prima versione, proponendosi come cardine delle ricerche successive. Nel capitolo del volume, l'A. ha ormai chiaro l'itinerario del poeta-giudice e piega con lievi interventi il testo della seconda versione con puntualizzazioni che consentano di esplicitarlo al meglio. Più specificamente, potrebbero essere lette in tal senso la precisazione «Quasi un'autoinvestitura, consapevole della propria missione e della propria grandezza» (Antonelli 2011: 47), assente nella versione precedente (Antonelli 2003: 35-45), e la sostituzione, nel capitolo, dell'aggettivo «precisa» della seconda versione con gli aggettivi «strategica e lungimirante» all'interno della frase «la scelta della poesia e non della prosa [...] risponde ad una scelta precisa» (p. 20). Analogamente, tracce di tale processo sono presenti in altri luoghi testuali, come si evidenzia nella tabella sottostante:

“Memoria rerum” et “memoria verborum”. La costruzione della «Divina Commedia»: 38, 43.

Dunque *dopo* la morte: per questo il significato «letterale del poema» per Dante è lo *status animarum post mortem* di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»? 8-9, 21.

Dunque *dopo* la morte, quando la *figura* di ogni uomo è completamente realizzata e svelata, anche contro quel che appare nel mondo terreno (**ovviamente secondo il giudizio di Dante-autore**): per questo il significato “letterale del poema” per Dante è giustamente (e non erroneamente, come è apparso a qualche critico, anche notevole) lo *status animarum post mortem*, di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

Come ha scritto Dante la «Divina Commedia»? 36, 46-7.

Dunque *dopo* la morte, quando la *figura* di ogni uomo è completamente realizzata e svelata, anche *contro* quel che appare nel mondo terreno (ovviamente secondo il giudizio di Dante-autore): per questo il significato letterale del poema per Dante è giustamente (e non erroneamente, come è apparso a qualche critico) lo *status animarum post mortem*, di cui la figura terrena è solo anticipazione, prefigurazione.

[...] visto che si era attribuito il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

[...] **visto che si era attribuito, in quanto autore** (non in quanto personaggio, ovviamente) il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

[...] visto che si era attribuito, in quanto autore (non in quanto personaggio, ovviamente, **che reagisce sulla scena a ciò che l'autore ha ordinato per lui**) il ruolo di giudice che «giudica e manda secondo ch'avvinghia», come Minosse, e non solo nell'*Inferno*.

In definitiva, leggendo il volume di Antonelli, si ha l'impressione che la capacità di attuare un'esplorazione globale e, al contempo, analitica all'interno della *Commedia*, coniugando abilmente – in linea con quanto Contini affermava riguardo alla sola «esegesi ideologica» che potesse essere considerata «buona» (Contini 1965: 117) – una solida impostazione concettuale con puntuali verifiche testuali, sia il pregio maggiore di un volume ben pensato, che si offre agli occhi del lettore, attratto all'interno della trama ordita dallo studioso, proponendo questioni e possibili soluzioni, sempre aperte a nuove ipotesi e ulteriori integrazioni. In particolare, il ricorso alle interrogative dirette nei titoli di alcuni capitoli o in altri luoghi testuali appare, più che retorico, emblematico di una tendenza a problematizzare, suggerendo chiavi interpretative alternative alle tradizionali. In tali

circostanze, in cui risultano evidenti ancora l'acume e la cautela del filologo, si ha modo di cogliere dietro lo studioso il maestro, che contribuisce all'esegesi dantesca, aprendo spiragli di riflessione che qualcun altro potrebbe percorrere, in un passaggio di testimone particolarmente proficuo. Più specificamente, a proposito dell'aquila di *Pd* XVIII, l'A. scrive: «Il personaggio-Dante può così rivolgersi all'aquila, che dice "Io" come fosse una sola persona, mentre in realtà – si sottolinea – è un "Noi", in quanto composta dalle anime dei Giusti beati (e non è un "Io" che rappresenta un "Noi" anche il primo ingresso di Dante, il Giusto, *agens* e *auctor*, all'inizio dell'*Inferno*?)» (p. 233). Tale considerazione, pur inserendosi perfettamente nel mosaico ermeneutico composto nel volume, è presentata come una possibilità e, se da un lato, reca su di sé le tracce del magistero continiano, d'altro canto sembra offrire uno spunto per altre possibili indagini. Analogamente, a p. 255, dopo aver messo in discussione l'interpretazione tradizionale della *fortuna* di *Pd* XXVII 145 – 'fortunale', 'tempesta' o 'buona fortuna', 'tempo felice' – proponendo di intenderla come 'Fortuna- Provvidenza', anche in ragione del fatto che la Fortuna è spesso rappresentata iconograficamente come figura femminile che va per mare su una nave, Antonelli suggerisce di considerare il *vero frutto* di *Pd* XXVII 148 come riferimento alla "poesia del Vero" di Dante. Successivamente, al rimando a *Cv* III 7 6, recuperato per avvalorare la sua ipotesi e suggerire che il poeta potrebbe essersi attribuito un ruolo di mediatore analogo a quello degli angeli, aggiunge: «E cioè Dante, come gli angeli nel *Convivio*, almeno analogicamente, mediatore fra l'alto e il basso, come in *Cv* I, per pensiero sia pur fugace?» (*ibid.*).

Un riferimento al viaggio e alla funzione privilegiata del personaggio-poeta è presente anche in un altro luogo testuale (p. 69) – a conclusione del quarto capitolo – che sembra ben integrarsi con il passo appena citato e che sintatticamente è concepito come due periodi retti da interrogative dirette con valore dubitativo:

Ma tutto ciò non ha nulla a che fare con le ragioni per cui Dante-*auctor* ha scelto proprio Dante-personaggio (ovvero se stesso, alla fine) per un confronto con i grandi classici che lo riconoscessero *Poeta* e per un viaggio così unico da avere quali precedenti cristiani solo Paolo e Cristo? Se i poeti sono *diis geniti*, sia pure *transumptive*, "metaforicamente", non è possibile pensare che sia questa la ragione primigenia per la quale il cristiano Dante, *Poeta*, si è proposto in quanto personaggio ma inevitabilmente, alla fine, anche quale autore, come Prescelto da Dio e protagonista di un viaggio così unico, nel teatro del Giudizio finale sul bene e sul male?

Forse, non casualmente, il punto interrogativo con valore dubitativo è presente anche nel capitolo undicesimo, a proposito dell'apparizione di Beatrice: in par-

ticolare, accennando al *Benedictus qui venis* di Pg XXX 19, l'A. scrive: «canto rivolto a Cristo (con temeraria allusione a Dante-personaggio?)» (p. 190). Sugerendo, dunque, con prudenza possibili chiavi di lettura, che, in alcuni casi, hanno come denominatore comune una riflessione sui delicati confini entro cui Dante poeta-profeta “giusto” intenda muoversi, lo studioso si inserisce nell'esegesi dantesca con nuove e interessanti considerazioni che, in alcune circostanze, aprono varchi ermeneutici possibili, conquistando, in tal modo, alla sua monografia una collocazione privilegiata che dovrebbe porla, come accennato all'inizio, al riparo dalla “forbice” del tempo.

Teresa Piciocchi

(Università degli Studi di Napoli “Federico II”)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Azzetta *et alii* 2021 = Dante Alighieri, *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a c. di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi inaldi, introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2021².

Dante Alighieri, *Inferno* (Bellomo) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 22).

Dante Alighieri, *Inferno* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia. I. Inferno, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese*, Roma, Carocci, 2016, p. 62.

Dante Alighieri, *Inferno* (Malato) = Dante Alighieri, *Le Opere. VI. La Divina Commedia. Tomo I. Inferno*, a c. di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2021.

LETTERATURA SECONDARIA

Antonelli 2003 = Roberto Antonelli, “*Memoria rerum*” et “*memoria verborum*”. *La costruzione della «Divina Commedia»*, «Criticón» 87-88-89 (2003): 35-45.

Antonelli 2011 = Roberto Antonelli, *Come (e perché) Dante ha scritto la «Divina Commedia»?*, «Critica del testo» 14/1 (2011): 3-23.

Borsellino 2011 = Nino Borsellino, *Il poeta giudice* (2001), in Id., *Il poeta giudice. Dante e il tribunale della «Commedia»*, Torino, Aragno, 2011: 15-27.

Contini 1958 = Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»*

- (1958) in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976: 33-62.
- Contini 1965 = Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976: 113-42.
- Malato–Mazzucchi 2014 = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. II/2, Roma, Salerno, 2014: 775-800.
- Pastore Stocchi 2021 = Manlio Pastore Stocchi, *Dante giudice pentito e altri studi danteschi*, Roma, Salerno, 2021; 113-50; prima in Id., *Dante giudice pentito*, «Rivista di studi danteschi» 15/1 (2015): 28-65.

Paola Nasti, *I morsi della carità. Dante e la «Bibbia»*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2024, 408 pp.

Paola Nasti studia da anni i rapporti tra Dante e la *Bibbia*, e in particolare i libri sapienziali che nel Medioevo erano attribuiti a Salomone, un *corpus* che raccoglieva testi assai eterogenei tra loro: i *Proverbi*, l'*Ecclesiaste* (noto anche come *Qoelet*), il *Cantico dei Cantici*, il *Libro della Sapienza* e l'*Ecclesiastico* (ossia il *Siracide*). Un primo esito importante di queste sue diuturne e assidue ricerche è il volume *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, pubblicato a Ravenna nel 2007 per i tipi di Longo.

Questo nuovo libro – il cui titolo deriva da una risposta di Dante a san Giovanni evangelista durante l'esame sulla carità (cf. *Pd*, XXVI 55-57: «Tutti quei morsi / che posson far lo cor volgere a Dio, / a la mia caritate son concorsi») – raccoglie otto studi che rispetto alla loro prima circolazione su rivista o volume miscelaneo sono stati completamente rivisti, a volte riscritti, ampliati, ripensati e in alcuni casi tradotti dall'inglese per essere inseriti nell'attuale organismo, come dichiara l'autrice a p. 13 della *Nota al testo*. Il libro è diviso in quattro sezioni, ognuna di due capitoli; la prima e la seconda sono, inoltre, introdotte da una nota prefatoria sui temi e sui problemi che accomunano i saggi inclusi in quella parte. In chiusura di volume c'è un utile *Indice dei nomi* (pp. 401-6).

Investigare il rapporto tra Dante e la *Bibbia* è un processo complesso, perché nel Medioevo la ricezione biblica è stratificata e composita a causa delle «vaste tradizioni esegetiche, liturgiche, teologiche e devozionali che orientavano la comprensione e l'uso del testo sacro» (p. 9). Pertanto perseguire oggi questo filone di ricerca significa immergersi «in una fitta catena di testi (e contesti) di diversa natura e fattura che confrontandosi con la Scrittura affrontano disparate questioni teologiche, filosofiche, letterarie, politiche, spirituali» (p. 9). Da questo punto di vista la ricerca di Nasti è condotta con acribia, competenza e meritorio aggiornamento bibliografico, come dimostrano le fitte note, cosicché complessivamente questo studio ha anche un valore metodologico che inquadra «la molteplicità nonché la problematicità degli indirizzi e delle traiettorie da seguire o segnare nell'indagine sui rapporti di simbiosi fra poesia dantesca, *Bibbia* sapienziale, filosofia e teologia» (p. 299).

La prima parte – *La poesia dell'«ordinatio caritatis»* – è dedicata ai rapporti tra la *Vita nuova* e il *Cantico dei Cantici*, con un approfondimento anche su alcune poesie di Guido Cavalcanti. Riprendendo aspetti e questioni già delineati nel volume del 2007, Nasti legge ora il libello come una storia di *ordinatio caritatis*, nel senso di «un'educazione sentimentale in cui Dante narra le peripezie dell'anima che impara a procedere nell'ordine della carità dalla terra al cielo, dall'amore del mondo all'amore per il mondo e per il suo creatore come essi sono in Dio» (p.

43). Sebbene, come ammette la stessa studiosa, le citazioni esplicite siano poche, il *Cantico dei Cantici* – che è uno dei libri biblici più letti e commentati nel Medioevo – è visto come una sorta di filigrana del libello, dal momento che si offriva alla ricezione coeva come «un romanzo che carpiva i segreti che trasformano l'amore carnale nella conoscenza dell'amore di Dio, e che consentono all'anima di elevarsi con il “consiglio della ragione” al di sopra delle immagini corporee, delle parole e delle effigi che pure parlano di Dio su questa terra» (p. 54). Secondo Nasti, a inquadrare la *Vita nuova* nella logica nuziale dell'epitalamio biblico contribuirebbe nell'episodio dell'innamoramento di Dante, e dunque tra le primissime pagine della narrazione, il termine «disponsata» (*V.n.*, II 7), che diviene una sorta di parola chiave: come l'anima di Dante è «disponsata» a Beatrice, così la sposa del libro biblico è unita al suo amante divino (cf. p. 43). In realtà, il testo del libello recita: «D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata; e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che mi convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente» (*V.n.*, II 7). Se, però, la parola chiave caratterizza più precisamente l'anima di Dante e Amore come sposi, è, comunque, condivisibile anche quello che sostiene Nasti, visto che più avanti nella storia (cf. *V.n.*, XXIV) l'autore propone una identificazione tra Amore e Beatrice. Individuata la parola chiave, il seguito del libello viene letto con in filigrana il *Cantico dei Cantici* con le sue fitte glosse. L'autrice distingue alcuni nuclei fondamentali: il tremore dell'anima amante nel momento dell'innamoramento, il saluto, il sogno di Beatrice tra le braccia di Amore, le donne schermo (tra l'altro nella lettera sotto forma di serventese che Dante dice di aver scritto ma che non inserisce nella *Vita nuova* elenca sessanta donne fiorentine proprio come le regine dell'epitalamio), la negazione del saluto, il gabbo, la loda, «vedovanze» (ossia l'allucinazione del paragrafo XXIII in cui Dante prefigura la morte dell'amata, e poi le rime in morte di Beatrice), «tribolazioni» (cioè il vaneggiamento per la donna pietosa e gentile), «tirare», ossia l'epifania di Beatrice che riconduce l'io *agens* sulla via teleologicamente orientata dell'amore unico ed esclusivo. Questa lettura parallela del *Cantico* con le sue glosse (tanto che si presenta nei manoscritti come un prosimetro) e della *Vita nuova* rivela – a giudizio dell'autrice – «consonanze tematiche, strutturali e ideologiche tenute assieme da poche parole chiave o simboli o pericopi portanti» (p. 93), cosicché «la *fabula* d'amore fra Dante e Beatrice è un'alternanza di apparizioni e sparizioni, vicinanza e lontananza, pienezze ed abbandoni» (p. 94), come nell'epitalamio biblico. Si tratta, allora, di una logica narrativa che delinea il percorso dell'amore in direzione della carità, che è ciò che Beatrice, miracolo d'amore incarnato, rappresenta.

Il capitolo successivo del libro si incentra su uno dei sonetti più noti di Guido Cavalcanti, *Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira* (*Rime*, IV), nel cui *incipit*

campeggia un versetto del *Cantico dei Cantici* 6, 9: «Chi è costei che sorge come l'aurora», come già segnalò Gianfranco Contini. Si tratta, comunque, di un modulo ripetuto nell'epitalamio, come dimostrano anche i versetti «Che cos'è che sale dal deserto» (*Cantico dei Cantici* 3, 6) e «Chi è colei che sale dal deserto» (*Cantico dei Cantici* 8, 5). Per il verbo «venire», che usa Cavalcanti, si potrebbe poi anche richiamare *Isaia* 63, 1: «Chi è costui che viene da Edom», con però protagonista maschile. In ogni caso, come osserva Nasti, la citazione incipitaria «fa sistema con la riscrittura al v. 5 di un'immagine derivata dallo stesso capitolo del poema sacro» (pp. 98-9): in *Cantico dei Cantici* 6, 4: «Distogli da me i tuoi occhi: il loro sguardo mi turba», e in Guido, *Rime*, IV 5: «O Deo, che sembra quando gli occhi gira!». Occorre, poi, rilevare che il versetto dell'epitalamio biblico ripreso nell'*incipit* di *Chi è questa che ven* è molto noto perché veniva letto durante le celebrazioni in onore di Maria Vergine. Secondo Nasti, allora, in virtù della «simbiosi fra liturgia, devozione mariana e quotidianità nel medioevo, sembrerebbe plausibile credere che, nel riscrivere questo verso del *Cantico*, Guido avesse sperato di evocare almeno le connotazioni legate all'uso liturgico e mariano del testo» (p. 107). Inoltre, la ripresa di 6, 4 dell'epitalamio «sembrerebbe orientare in termini metafisici e trascendenti la riflessione del poeta sull'amore per la sua eccezionale amata» (p. 108). Date queste evidenti riprese verbali, parrebbe, dunque, che Cavalcanti «volesse riflettere sulla capacità della donna amata di rivelare la presenza del trascendente tipicamente attribuita alla Vergine (o alla Chiesa)» (p. 109). A questo itinerario esegetico osterebbe, a giudizio di Nasti, il sonetto *Una figura della Donna mia* (*Rime*, XLVIIIa), indirizzato a Guido Orlandi e dedicato ai miracoli dell'immagine della Madonna di Orsanmichele, che tra l'altro si trovava vicino al palazzo dei Cavalcanti. A lungo la critica ha voluto interpretare *Una figura della Donna mia* e la rimenata di Orlandi [*S'avessi detto, amico, di Maria* (*Rime*, XLVIIIb del *corpus* cavalcantiano)] come una testimonianza dell'incredulità e dell'ateismo del maggior Guido, ma in realtà – come ha dimostrato Marco Grimaldi (2013) – i testi non sembrerebbero autorizzare questa tesi, anzi potrebbero rivelare un'attenzione positiva del poeta per un evento che fu molto sentito nella Firenze dell'ultimo decennio del Duecento. Alla luce di questa interpretazione, dunque, non ci sarebbe una «riflessione sull'impossibilità di sovrapporre immagini sacre e terrene perorata da Cavalcanti in *Una figura della Donna mia*» (p. 110), e di conseguenza non si verificherebbe alcun «corto circuito fra le parole della Scrittura e le parole del poeta» (p. 110) che comprenderebbe anche *Chi è questa che ven*, un testo che si potrebbe, pertanto, leggere non come «fedele alla sua [di Guido] linea antisacrale» (p. 110), ma meglio interpretare come esempio fulgido dello «stilo de la loda» di Cavalcanti, come ho cercato di mostrare nel mio recente articolo *Dante, Cavalcanti e lo «stilo de la loda»* (2024).

La seconda sezione del volume – *Teologia della Chiesa e Sacra Scrittura* – affronta questioni ecclesiologiche e teologiche a partire dal terzo libro della *Monarchia* e dai canti del Cielo del Sole nella *Commedia*. Anche qui è fitto il dialogo con il *Cantico dei Cantici*, visto che nell'esegesi medievale il poemetto era interpretato in chiave ecclesiologica come unione carnale tra Cristo e la sua Chiesa. Collegandosi poi alla visione agostiniana secondo la quale «il segno indefettibile della santità della Chiesa era la *caritas*» (p. 171), Dante vede la comunità ecclesiale come una «congregazione di anime devote, che, mosse dall'amore, camminano sulla via di Cristo (*sequela Christi*), rifiutano i piaceri del mondo e attendono di unirsi a lui dopo la morte (pp. 191-2). La ripresa dantesca della storia del *Cantico* si traduce poi in un'immagine che esprime un altro concetto fondamentale dell'ecclesiologia nuziale: l'importanza della preghiera per raggiungere lo stato di grazia e la pace celeste sulla terra, come aveva già rimarcato Guglielmo di Saint-Thierry nel suo commento a *Cantico dei Cantici* 2, 10. Proprio per questo motivo, la serrata indagine prima della *Monarchia* e poi dei canti del Cielo del Sole potrebbe essere estesa, a mio parere, anche ai Canti del Cielo di Saturno e agli spiriti contemplanti, laddove ci sono fondamentali riflessioni di ordine teologico ed ecclesiale.

La terza sezione – «*Fortis est ut mors dilectio*» (Ct. 8:6). La '*caritas*' e la Croce nella '*Commedia*' – comprende due saggi dedicati a due fenomeni fondamentali della devozione tardomedievale, la soteriologia della croce e il culto di san Francesco e le sue stimmate. Secondo Nasti, la *caritas* è il fulcro della staurologia dantesca. Nella *Commedia*, infatti, la riflessione si concentra sulla rappresentazione vittoriosa di Cristo in croce interagendo con la fortunata devozione – si pensi alle rappresentazioni artistiche tardoduecentesche e primotrecentesche – per il *Christus patiens* che soffre insanguinato. Dante evita i toni più patetici e, rimanendo fedele ai racconti evangelici della passione, «sposa la visione anselmiana (espressa nel *Cur Deus homo* e nelle *Orationes sive meditationes*) della Croce come segno d'amore e si allontana visibilmente dalla rappresentazione del dolore che caratterizza invece la retorica passionistica del suo tempo» (p. 11). Il denso capitolo è importante anche perché corregge un'osservazione di Von Balthasar, il quale riteneva che «La vera Croce di Cristo è irreperibile nella *Commedia*» (Von Balthasar 1976: 72). Secondo Nasti, invece, inquadrata la scena passionistica sullo sfondo della riflessione soteriologica e della devozione tardomedievale, il mistero della croce nella *Commedia* non è «irreperibile», ma «scabro» (p. 205), privo cioè dei toni fortemente affettivi per l'umanità di Cristo che furono invece tipici del Medioevo (p. 205), perché per Dante, «studioso di teologia e lettore della Bibbia, Dio non soffre, Dio ama» (p. 250). Anche il Francesco dipinto nel poema da san Tommaso nel Cielo del Sole si radica in una concezione della *caritas* capace di trasformare il dolore e il martirio in gioia e beatitudine, e il sigillo è rappresentato dalle sue stimmate. A parere dell'autrice la storia d'amore celebrata nel *Cantico*

dei Cantici è «il modello figurale che consentì a Dante di incastonare la biografia di Francesco nel percorso della storia provvidenziale» (p. 275). Il santo di Assisi compie una scelta di amore assoluto e il poeta colora la sua narrazione «con un linguaggio spesso esplicitamente erotico» (p. 197), cosicché le sue stimmate si possono intendere come il sigillo o la piaga d'amore (cf. p. 273). Nasti, dunque, sostiene che «la più bella storia d'amore della *Commedia* non è quella intensa e maledetta di Paolo e Francesca, ma quella radiosa e tenace che, in *Paradiso* XI, Dante intesse fra san Francesco d'Assisi e Madonna Povertà» (p. 251).

La quarta e ultima parte del libro – *La parola sacra: studio, esegesi e carisma profetico* – include due saggi che «riflettono su questioni di metodo e storia dell'esegesi e dell'interpretazione» (p. 11). Mettendo a frutto le ultime e importanti ricerche sul contesto fiorentino di fine Duecento che hanno illuminato meglio gli *Studia* di Santa Maria Novella e di Santa Croce, le presenze di maestri e le rispettive biblioteche, Nasti si sofferma sulla formazione biblica e teologica di Dante negli ultimi anni di residenza fiorentina. Il saggio si focalizza soprattutto sul *Convivio*, scritto nei primi anni dell'esilio, in cui l'autore si distanzia «dal maestro Latini, rifiutando le strutture centonarie, limitate e limitanti dell'enciclopedia medievale» (p. 350) e si dimostra «intellettuale davvero *novo* aperto ai procedimenti (oltre che ai contenuti) più recenti del dibattito culturale» (p. 350). La ricerca si sofferma in particolare su Dante lettore dei libri sapienziali della tradizione salomonica e sulla rappresentazione della Filosofia nelle vesti della *Sapientia*, focalizzando l'attenzione anche sul *De consolatione philosophiae* di Boezio, che il poeta dichiara esplicitamente di aver compulsato dopo la morte di Beatrice come pietra miliare del suo nuovo itinerario poetico e intellettuale.

Il contributo che chiude il volume è dedicato a uno dei primi interpreti della *Commedia*, il frate carmelitano Guido da Pisa, che scrisse un commento all'*Inferno* negli anni Trenta del XIV secolo: si veda ora la pregevole edizione critica in due tomi dell'*Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis* (Rinaldi). Il commentatore, a margine di *If*, I 91 inserisce una glossa sul canone di *auctores* a cui ascrivere il poema dantesco: «Et in hoc imitatus est non solum Platonem et Martialem, sed etiam Salomonem, qui more poetico condidit *Cantica Canticorum*, ex quibus gentiles sibi epytalamia vendicarunt». Nell'associare Dante a Platone, Marziano Capella (non ovviamente Marziale) e Salomone, il frate carmelitano inserisce la poesia dantesca in un canone filosofico e sapienziale (cf. p. 367), premessa per una lettura della *Commedia* «come un'opera scritta secondo i modi della Scrittura sacra che può essere paragonata alla storia ispirata del *Cantico dei Cantici*» (p. 389).

Donato Pirovano
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis* (Rinaldi) = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a c. di Michele Rinaldi, *Appendice* a c. di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Grimaldi 2013 = Marco Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, in «Filologia e Critica» 38 (2013): 3-32.
- Nasti 2007 = Paola Nasti, *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2007.
- Pirovano 2024 = Donato Pirovano, *Dante, Cavalcanti e lo «stilo de la loda»*, «Rivista di Letteratura italiana» 42 (2024): 9-22.
- Von Balthasar 1976 = Hans Urs Von Balthasar, *Stili laicali. Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamann, Solov'ev, Hopkins, Péguy*, Milano, Jaca Book, 1976.

Gianni Pittiglio, *La 'Commedia' dei dettagli. 'Storie seconde' e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2023, X + 468 pp.

Al termine della lettura viene la voglia di dire, parafrasando Oderisi da Gubbio (cf. *Pg.* XI 82-3), «ridon le carte che pennelleggia Gianni Pittiglio». Il lettore di questo corposo libro è, infatti, accompagnato in un caleidoscopico viaggio attraverso i cento canti della *Commedia*, in cui le parole di Dante e dei suoi primi commentatori si traducono in immagini e le immagini fanno risplendere i versi del poema e le rispettive glosse.

È nota, e spesso citata, una risposta di Gianfranco Contini alla domanda che lui stesso si pone «La *Commedia* era da principio un libro illustrato?» (cf. Contini 2001: 278):

Non sono in grado di dare una risposta sicura a questa domanda, e debbo anche ammettere che mi pare probabile, così a fiuto, che la *Commedia* non sia nata come libro figurato. [...] Io non penserei che la *Commedia* nascesse quale libro illustrato, quantunque si sappia bene come l'autore, in una pagina della *Vita nuova*, si rappresenti capace di «disegnare figure d'angeli» «sopra certe tavolette». Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale, basti pensare ai rilievi del *Purgatorio*.

In effetti, poco dopo la pubblicazione della *Commedia* si sentì già la necessità di commentarla, come se fosse un classico, e, accanto ai commenti testuali, si affiancano fin da subito i commenti figurati. L'icastica poesia dantesca favorisce, infatti, le illustrazioni, nelle quali si distinguono miniatori eccelsi, come il cosiddetto Maestro delle Effigi Domenicane e poi Pacino di Buonaguida, impegnati a illuminare le membrane di splendidi codici, oggi perlopiù compresi nel gruppo dei cosiddetti «Danti del Cento».

Ben presto le illustrazioni diventano sempre più diffuse come nel prezioso manoscritto Egerton 943, attualmente conservato alla British Library di Londra, e confezionato dal cosiddetto Maestro degli Antifonari di Padova intorno al 1340 tra Padova e l'Emilia: si tratta del più antico codice sopravvissuto che contiene un ciclo decorativo completo per tutte e tre le cantiche: in esso, infatti, il commento figurato è così fitto (si trovano ben 261 miniature+disegni) da dare vita a una «narrazione a flusso continuo» come in una sequenza di fumetti o in un film, come ha efficacemente rilevato Chiara Ponchia nel suo bel volume (per cui cf. Ponchia 2015: 219).

A dimostrare l'importanza del corredo iconografico della *Commedia* può bastare, inizialmente, un dato quantitativo: dei circa 850 manoscritti integrali o

frammentari che attualmente si conoscono, oltre 200 sono illustrati. Molti di essi, secondo una tipologia che caratterizza i già citati «Danti del Cento», prevedono tre frontespizi a inizio di cantica in cui l'illustrazione si distende sui margini della carta contornando le due colonne di scrittura, ma sono comunque tanti i codici che hanno un apparato di immagini molto più ampio; tra i più antichi si possono citare, per esempio, le 200 illustrazioni delle lettere incipitarie (di modulo maggiore quelle che individuano l'inizio di canto e di dimensioni ridotte quelle che aprono il passo realtivo alla glossa di Iacomo della Lana), compiute da miniatore ancora anonimo, chiamato l'Illustratore, tra il 1334 e il 1340 circa, che caratterizzano il cosiddetto codice Riccardiano-Braidense, un manoscritto smembrato, perché le prime due cantiche sono ora conservate a Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005, e il *Paradiso* alla Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG XII 2; oppure si possono ricordare le figure presenti nei margini e soprattutto nel *bas de page* dello Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 597, opera di Francesco Traini realizzata tra il 1335 e il 1340 circa, che contiene 58 miniature per il solo *Inferno* con il commento del carmelitano Guido da Pisa.

Preceduti dal pionieristico libro di Ludwig Volkmann (1898), gli studi sul *corpus* illustrato del poema hanno come ineludibile punto di riferimento i due corposi volumi *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* (1969), a cura di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles Southward Singleton, tra l'altro menzionati da Contini nel suo saggio poco fa citato. Ai tre studiosi americani va, infatti, riconosciuto l'indubbio merito di aver allestito un primo campionario di riferimento e di aver offerto un repertorio ordinato di una porzione consistente del patrimonio figurativo del poema dantesco: il primo volume del catalogo è, infatti, strutturato in sintetiche schede descrittive dei manoscritti, precedute da un'ampia analisi iconografica canto per canto, mentre il secondo contiene le fotografie in bianco e nero delle miniature esaminate.

È, però, tra la fine del XX e i primi decenni dell'attuale XXI secolo che gli studi si sono moltiplicati in più direzioni con la pubblicazione di cataloghi, monografie, studi su rivista o volumi miscellanei, fac simili con commentari, convegni come per esempio le cinque tappe del *Dante visualizzato*, progetti di ricerca come tra gli altri l'*Illuminated Dante Project*, ideato e coordinato da Gennaro Ferrante e consultabile al sito internet <https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend>.

A conferma di questa esplosione di feconde ricerche basterebbe consultare l'ampia e aggiornata *Bibliografia e Sitografia* (pp. 349-83) del volume qui oggetto di indagine. Tra l'altro, ed è un dato certamente promettente, molti di questi titoli sono stati prodotti da giovani studiosi e studiose, in alcuni casi a partire dalla tesi di laurea in altri da quella di dottorato. È il percorso seguito pure da Gianni Pittiglio, di formazione storico dell'arte come lui stesso precisa nell'*Introduzione*

(cf. p. 3), ma che ha dedicato alla *Commedia* dieci anni della sua vita – accanto all'altra passione per l'iconografia agostiniana – prima per lavorare alla tesi di dottorato (per cui vd. Pittiglio 2014-2017), poi per preparare articoli con risultati parziali o selettivi presentati perlopiù in atti di convegno o in lezioni, e infine per portare a termine questo importante libro.

Il sottotitolo delinea il perimetro della ricerca: fondandosi su un *corpus* di 53 cicli iconografici presenti in manoscritti o incunaboli approntati tra XIV e XV secolo (cf. *Appendice* alle pp. 303-48), Pittiglio esamina le cosiddette «storie seconde» – utilizzando una fortunata formula di Lucia Battaglia Ricci sulla quale si tornerà a breve – e sulle illustrazioni «in deroga al canone», delle quali viene proposta una possibile e comunque sempre articolata e ben documentata spiegazione, ricorrendo ora al testo di Dante ora alle note presenti negli antichi commenti. L'esame canto per canto (*Inferno*, pp. 35-120, *Purgatorio*, pp. 121-90, *Paradiso*, pp. 191-302) è da integrare con lo splendido apparato iconografico a colori che comprende oltre 400 immagini: alcune sono stampate nella sezione *Tavole e immagini*, alle pp. 385-432, altre sono ospitate sul sito dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, e sono consultabili scansionando il *QR code* a p. 433.

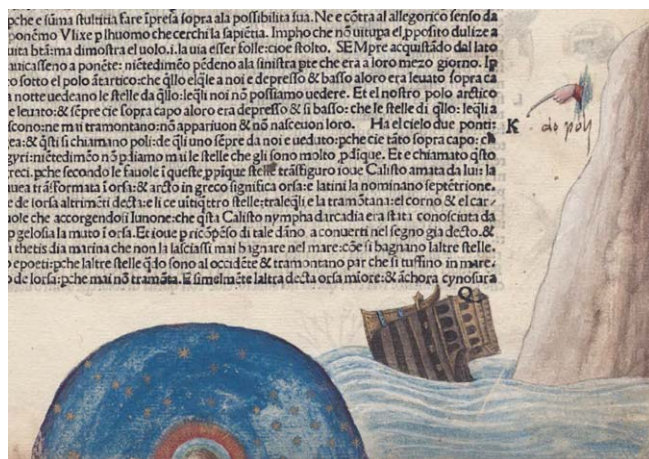
L'*Introduzione* (pp. 3-33), segmentata in sei paragrafi, presenta in modo chiaro la metodologia, gli obiettivi e soprattutto le chiavi di lettura per poi seguire l'analisi degli apparati figurativi dei cento canti.

Pittiglio divide l'enorme quantità del materiale del *corpus* selezionato in diverse categorie: la prima è rappresentata dalla cosiddetta «norma», cioè dai motivi iconografici più consueti e coerenti con il testo dantesco, che non sono esaminati distesamente nel libro ma che sono spesso richiamati, perché lo scarto impone sempre un riferimento alla regola; la seconda, come anticipato, comprende le immagini in deroga al canone, che possono a loro volta essere distinte in ulteriori sottocategorie: storie seconde, rappresentazioni retoriche che traducono il linguaggio figurato, immagini che si pongono in contrasto con il testo perché lo fraintendono oppure perché influenzate da divagazioni degli antichi commentatori. A questo proposito occorre, infatti, ricordare che i principali e più importanti manoscritti con apparato figurativo nascono in manoscritti dove è anche presente un sistema di glosse in parte anonime (si pensi alle cosiddette *Chiose palatine* o alle *Chiose filippine*) oppure un commento d'autore (Guido da Pisa, Iacomo della Lana, Anonimo teologo ecc.). Si possono poi anche trovare degli «insiemi di immagini coerenti che si poggiano solo tangenzialmente alla *Commedia* sviluppando, di fatto, dei cicli figurativi a sé stanti» (p. 6).

La formula «storie seconde» a definire le immagini relative ai racconti dei personaggi che Dante *agens* incontra nel suo viaggio oltremondano si deve, come anticipato, a Lucia Battaglia Ricci (1994: 39-40 e 2001). La maggior parte delle figure analizzate da Pittiglio si riferisce a questa categoria ed è ambientata per-

lopiù nel passato: per limitarsi a pochissimi esempi si possono ricordare la vicenda di Paolo e Francesca, che non è poi così diffusa nel *corpus* come ci si potrebbe aspettare alla luce dell'esplosione ottocentesca delle immagini relative agli amanti riminesi, Giasone e Isifile, le storie di san Francesco e san Domenico, il racconto di Cacciaguida ecc. Una delle più note è ovviamente quella che riguarda l'ultimo viaggio di Ulisse. A questo proposito vorrei segnalare – ingrato compito del recensore – una inesattezza dell'autore, il quale nella sintesi del canto, che precede sempre l'analisi della tradizione figurativa, scrive «fino al naufragio [di Ulisse] nel punto in cui Ercole pose le sue colonne, il futuro stretto di Gibilterra» (p. 91) e poi nella parte dedicata all'incunabolo C23 della Casa di Dante di Roma con le splendide decorazioni realizzate da Antonio Grifo aggiunge: «La prima [immagine] vede raffigurate le colonne d'Ercole, luogo in cui si interrompe il viaggio dell'eroe greco» (p. 93). In realtà il naufragio di Ulisse è avvenuto in prossimità della montagna del purgatorio con in cima il paradiso terrestre, che si trova agli antipodi di Gerusalemme nell'emisfero australe. Non a caso presso il margine destro della carta 123r illustrata da Grifo si vede la montagna mentre la nave è già inghiottita dalle acque (si intravede in superficie solo il castello di poppa), come del resto scrive Dante in *If*, xxvi 133-42:

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avēa alcuna.
[...]
Tre volte il fē girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.



Nell'analisi della miniatura, poi, che si trova nel capolettera della carta 349r del ms. B.R. 39 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contenente la *Commedia* con il commento di Francesco da Buti, Pittiglio distingue una parte superiore, secondo una bipartizione ben frequente in alcuni corredi figurativi del *Paradiso* (cf. pp. 9-12), in cui si vede Tommaso che in abiti vescovili parla con Dante e Beatrice con al fianco due figure tonsurate e aureolate, probabilmente Francesco e Domenico cioè i «due principi» di *Pd*, XI 35. In basso compare una delle scene più diffuse della «vita iconografica» del santo serafico, cioè quando si denuda davanti al vescovo di Assisi. Mi pare, tuttavia, che Tommaso con il braccio destro teso verso il basso e la mano aperta non stia indicando propriamente l'episodio sottostante, ma la quinta anima della prima corona del Cielo del Sole (a partire da sinistra in senso antiorario), che poi si scoprirà essere quella di Salomone (e cf. *Pd*, x 109-14) quando il teologo domenicano risolverà il dubbio generato dalle sue parole.



Se le storie seconde costituiscono una presenza importante nel *corpus* esaminato (cf. p. 9) e non sono affatto un potenziale ostacolo per i miniatori come si è ritenuto in passato, in almeno due casi, inoltre, è possibile parlare addirittura di «storie terze», perché l'analessi narrativa si trova all'interno di un'altra analessi: un esempio significativo è il racconto di Beatrice a Virgilio, che viene riferito a Dante trattenuto dal dubbio e dal timore nella «diserta spiaggia» (*If*, II 62) come si può vedere nel capolettera di c. 8r del già citato ms. B.R. della Nazionale di Firenze, in cui si distinguono le Muse, le tre donne e Beatrice che raggiunge in volo Virgilio, il quale poi nella parte bassa di sinistra indica a Dante il cielo; l'altro è il sogno premonitore durante il quale il conte Ugolino vede i propri figli-lupicini sbranati dalle cagne fameliche, come è raffigurato dal cosiddetto «Maestro della Commedia Yates Thompson» nella vignetta dello splendido codice ora conservato alla British Library (Yates Thompson 36, c. 61r), cioè la copia del poema

commissionata negli anni Quaranta del XV secolo da Alfonso V d'Aragona, re di Napoli.

Nella difficoltà di «incasellare la ricca casistica iconografica relativa alla *Commedia*» (p. 12) Pittiglio propone di introdurre un'altra espressione, quella di «figurazioni retoriche», in cui raccogliere le molte illustrazioni generate da metafore e similitudini, come per esempio la diffusa «navicella dell'ingegno» che caratterizza in molti esemplari la miniatura iniziale del *Purgatorio*, oppure figure della cultura classica come Glauco o Narciso, o anche la peschiera ricca di pesci a cui il poeta paragona il cielo ricolmo di anime beate in *Pd*, v, nel poco fa citato Yates Thompson. A giudizio dell'autore l'apparato illustrativo «letteralmente dominato dalle figurazioni retoriche è quello del *Dante Vallicelliano*» (p. 14), cioè l'incunabolo inv. Z79A della Biblioteca Vallicelliana di Roma. Si tratta di una copia della stampa fiorentina della *Commedia* con il commento di Cristoforo Landino edita nel 1481, sulla quale un autore ancora ignoto appontò una ricchissima decorazione marginale con figure umane, animali, soggetti floreali, marini e urbanistici. Per la sua estensione – ben 289 figurazioni su un totale di 306 immagini – l'incunabolo non è stato completamente analizzato in questo volume, ma si trovano cospicui riferimenti nel corso della trattazione.

Si è parlato anche della categoria delle deroghe rispetto al canone. In alcune circostanze la causa che le ha determinate è un fraintendimento esegetico, in altre la forza esercitata sull'artista (o sull'*actor intellectualis* responsabile dell'apparato illustrativo) dalla tradizione figurativa precedente. Tra i casi più eclatanti si possono citare, a titolo di esempio, il Mercurio in veste di messo divino nel Madrileno 10057 della Biblioteca Nacional di Madrid oppure il Pietro Martire al posto di Pier Damiani nel cosiddetto *Codice estense* (il ms. It. 474 della Biblioteca Estense di Modena): Pietro da Verona non è, infatti, un personaggio della *Commedia*, sebbene abbia avuto nel corso del Duecento una cospicua rinomanza nell'ordine domenicano e sia salito agli onori degli altari dopo essere stato assassinato a colpi di falcastro nei pressi di Barlassina, mentre si dirigeva da Como a Milano; ora i suoi resti si trovano nella Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano, all'interno di un monumento sepolcrale opera dell'artista pisano Giovanni di Balduccio e dei suoi collaboratori.

Un'altra categoria rilevante, sulla quale Pittiglio si sofferma a lungo, è costituita da programmi iconografici che «costituiscono degli insiemi organici che assumono il carattere di 'cicli nei cicli'» (cf. p. 16), come per esempio vizi capitali, cicli astrologici, *exempla* ed *ekphrasis* mitologiche, immagini anticlericali. Per far apprezzare meglio questi nuclei figurativi sono molto utili le undici tavole di sintesi, che permettono di ammirare sinotticamente le molteplici figure, alcune delle quali sono poi riprese e approfondite nel corso della trattazione specifica.

Completano il volume i *Crediti fotografici* e i preziosi *Indici* (dei nomi, dei luoghi e generale).

Donato Pirovano
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battaglia Ricci 1994 = Lucia Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994.
- Battaglia Ricci 2021 = Lucia Battaglia Ricci, “*Storia prima*”, “*storie seconde*”. *Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante Illustrato*, «Giornale storico della letteratura italiana» 138 (2021): 1-34.
- Contini 2001 = Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1^a edizione 1970].
- Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, a c. di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles Southward Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Pittiglio 2014-2017 = Gianni Pittiglio, *Le immagini della 'Divina Commedia'. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Università “La Sapienza”, Roma, 2014-2017, XXX ciclo.
- Ponchia 2015 = Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della 'Divina Commedia'*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- Volkman 1898 = Ludwig Volkman, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della 'Divina Commedia'*, a c. di Guglielmo Locella, Firenze, Olschki, 1898.

Matteo Bandello, *Novelle* (edizione aggiornata), a c. di Elisabetta Menetti, Milano, BUR, 2022, 800 pp.

Admirador de Boccaccio y de su *capolavoro*, Matteo Bandello (1484-1561) culminó tempranamente un *rifacimento* en latín del cuento de Tito y Gisippo (X, 8), publicado en 1509, y comenzó la redacción de sus *Novelle*, cuyas narraciones se empezaron a difundir muy pronto. No fue hasta poco antes de darlas a la luz cuando acarició la idea de recogerlas, sin un orden determinado («non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono», reconoce en el prólogo general «ai candidi ed umani lettori»), aunque someténdolas a una notable revisión para mejorarlas. Fue en Francia, lugar al que huyó en 1541 con la familia Fregoso tras producirse el asesinato de Cesare Fregoso – del que era secretario – por los sicarios de Carlos V, donde Bandello organizó los tres primeros volúmenes de sus *Novelle* (Lucca, 1554), en los que integró 186 narraciones (en un reparto en el que mantuvo cierto equilibrio: 59, 59 y 68 *novelle*). En la cuarta y última parte, publicada póstumamente en Lyon (1573), se recogieron las 28 narraciones que habían quedado inéditas a su muerte para completar la colección más ambiciosa – 214 textos en total – de la narrativa del Quinientos. Todas las partes se publicaron con una epístola a los «lettori», pero interesa sobremanera valorar la primera *novella* (I, 1), «che per ampiezza e per elaboratione si può considerare un proemio a tutte le quattro parti delle *Novelle*» (p. 10), según la lectura que hace Menetti, responsable de la antología que traigo a estas páginas.

Desde un punto de vista macroscópico, lo más original del proyecto literario de Bandello reside en que las *novelle* no quedaron sujetas a una *cornice*, pero todas se acompañaron de una epístola-dedicatoria – que a su modo ejerce de enmarque – en la que se abre un sugestivo espacio metaliterario. En la tradición literaria española posterior, la idea de dirigir una pieza literaria a dedicatarios distintos la usó, en el teatro, Lope de Vega en la “trecena” parte de sus comedias (1620) y, en la prosa novelística, Castillo Solórzano en *Noches de placer* (1631) o Penso de la Vega en *Rumbos peligrosos* (1683). Tal procedimiento lo pudo aprender, a juicio de Menetti (pp. 14-18), de la lectura del corpus de textos atribuido a Leonardo Bruni, en el que se encuentran una carta-dedicatoria, una *novella* en vulgar – cuyo tema recupera Bandello en su colección (II, 55) – y una traducción de un cuento del *Decameron*. Entre los dedicatarios aparecen personalidades de renombre de la Italia del Quinientos como Baldassare Castiglione, Leonardo da Vinci, Elisabetta Gonzaga o Ippolita Sforza, pero también figuras de la corte francesa, como Margarita de Navarra.

Aunque explícitamente no exista un marco que integre las *novelle*, el conjunto de narraciones se puede leer bajo un mismo planteamiento ficcional: Bandello, que finge ser transcriptor de conversaciones (como lo fue Boccaccio en el *Deca-*

meron, que se limitó a narrar cuentos que había oído contar “a una persona digna de fe”), pretende «conservare la memoria frammentaria delle élites signorili e di registrare le “istorie”, le “favole” e i “casi strani” di un Popolo» en un magno «libro della memoria», según observa Menetti (pp. 11 y 14). La nueva propuesta literaria, cifrada entre la historia y la fábula, ofrece un heterogéneo conjunto narrativo en el que tienen cabida *novelle* de un registro cómico e irreverente – Bandello no se sustrajo a la arraigada tradición de las *beffe* – junto con otras de carácter trágico – en las que se narran casos de locuras de amor, homicidios, suicidios, etc., donde el componente erótico en ocasiones es muy destacado –, como la “pietosa istoria” de amor de Romeo y Julieta (II, 9).

Una de las mayores expertas en la obra de Bandello – y en general en la *novella* del *Trecento* al *Seicento* – es la profesora Elisabetta Menetti (Università di Modena e Reggio Emilia), que ha dedicado a Bandello buena parte de su actividad investigadora. Ningún interesado en la narrativa italiana del Quinientos ha pasado por alto su extraordinaria monografía titulada *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello* (2005), así como la antología del *novelliere* que preparó en 2011 con cuarenta y cinco narraciones escogidas de las cuatro partes originales: I (1, 4, 8, 9, 29, 35, 37, 40, 42, 44, 50, 51 y 58), II (2, 7, 9, 10, 11, 24, 30, 32, 35, 47, 48, 55 y 59), III (1, 10, 12, 30, 37, 53, 59, 61, 64 y 68) y IV (2, 6, 11, 13, 16, 17, 20, 23, 24 y 26). Es precisamente la puesta al día de esa selección la que reseño ahora, en cuya introducción Menetti analiza con cierto detalle la dimensión del proyecto literario, la arquitectura de una obra sin marco narrativo, la temática cómica y trágica de algunas narraciones y, entre otros aspectos, una cuestión que siempre le ha interesado: el continuo juego que encontramos en la *raccolta* entre *favola* e *istoria* (que nos sitúa en la difícil línea de separación entre la ficción y la historia o, si lo queremos ver desde un punto de vista más metafísico, entre la literatura y la vida). El estudio introductorio se complementa con una didáctica «cronologia della vita e delle opere» (pp. 69-76).

En la edición actual, *aggiornata*, la editora ha retocado estilísticamente la introducción y ha matizado o añadido algunas observaciones, pero la aportación más sustancial viene determinada por la inclusión de un nuevo apartado (pp. 51-67) dedicado a la recepción editorial y a la tradición crítica de la obra (con algunas notas sobre las traducciones parciales que se hicieron contemporáneamente). De esta parte nueva, entre las cuestiones más interesantes de la tradición editorial del texto está la participación en la difusión de la obra de Giacomo Ascanio Centorio degli Ortensi, quien en 1560 presentó en Milán un volumen «nuovamente ristampato, e con diligenza corretto». La última apreciación esconde en realidad importantes podas en el texto – conforme al ambiente contrarreformista que se estaba viviendo – y también retoques estilísticos. A nivel macrotextual, prescindió de las cartas que abrían cada *novella* y de un total de sesenta y cuatro narraciones

(eliminando las más irreverentes), pero, por el contrario, añadió dieciocho *novelle* de diferentes autores, cuyos nombres omitió.

Posteriormente, Sansovino recogió en su *Cento novelle scelte* (1561) algunas narraciones de Bandello – sin citar su nombre –, tomadas de la edición de Centorio, que se había puesto en circulación solo unos meses antes. Frente al texto cuidado por Bandello, que pronto cayó en el olvido, la obra se siguió leyendo, de forma fragmentaria y adulterada (mucho más a partir de los años ochenta y noventa, cuando la obra fue señalada en los índices inquisitoriales), a través de esta antología y de las traducciones que se hicieron, principalmente al francés. El interés por Bandello resurgirá en el siglo XIX y sobre todo en el XX, cuando se plantean numerosas antologías y ediciones completas.

Entre las traducciones, la más importante para la difusión del autor por Europa se llevó a cabo en el lugar donde Bandello estaba asentado desde hacía casi dos décadas; en Francia el autor lombardo vio publicada en 1559 la primera traducción parcial de su *raccolta* en un proyecto encabezado por Belleforest y Boaistuau –y continuado después por otras personalidades–, que comenzaron vertiendo dieciocho *novelle* y siguieron añadiendo en las siguientes décadas más volúmenes y narraciones (entremezcladas después con *novelle* de otros autores). Lo más interesante, seguramente, es que en las traducciones se incorporaron muchísimas moralizaciones y se modificaron a partir de retoques estratégicos el carácter de los personajes o el desenlace de una trama. La selección que se hizo en Francia –en la que una vez más se prescindió de las dedicatorias en forma de epístolas– ofrece más bien un panorama extraordinariamente limitado del perfil narrativo de Bandello, reducido a una línea argumental centrada en materias trágicas y truculentas.

Fue a través de esta traslación de donde partieron algunas versiones de *novelle* sueltas que se hicieron al inglés. La famosa historia de Romeo y Julieta fue vertida por varios traductores, en textos que se aproximan a la reescritura, como los de Arthur Brooke en 1562 y, tres años después, Bernard Garter. Después llegarían las traducciones parciales, recogidas en grandes antologías, de William Painter, *The Palace of Pleasure* (1566-1567) y Geoffrey Fenton, *Certaine Tragicall Discourses* (1567). Al español, Vicente de Millis trasladó catorce de las primeras dieciocho que formaron un volumen – sucesivamente reeditado – en el que se añadieron a las primeras seis *novelle* traducidas por Boaistuau doce más vertidas por Belleforest. Millis fue mucho más fiel a su modelo francés que la pareja Belleforest-Boaistuau al texto italiano. Esta edición, publicada en 1589, se reeditó dos veces más (1596 y 1603), pero las anécdotas de las historias bandellianas pervivieron – como en toda Europa – sobre todo a partir de las reescrituras que se hicieron entre los siglos XVI y XVII. Hay que reconocer que Lope de Vega, en cuyo corpus encontramos un amplio número de *novelle* reaprovechadas, fue quien más empeño puso en revitalizar las historias narradas por Bandello.

Fruto de esta actualización por parte de Menetti de la introducción a su antología, la bibliografía se ha visto enriquecida muchísimo con respecto a la edición anterior. No ha sido la única novedad importante. Se añade una *novella* más al corpus seleccionado (I, 40), que queda fijado a partir de la edición que Maestri cuidó entre 1992 y 1996 en cuatro tomos. En cuanto a la anotación, que también ha sido ampliada y mejorada con respecto a la versión anterior, Menetti aclara voces y expresiones, pensando siempre en un público que no sea estrictamente el especializado, pero también documenta topónimos y antropónimos, apunta intra e intertextualidades y casos de reescritura en otros autores, y comenta los aspectos temáticos o recursos narrativos más descatados que destacan en las *novelle*. A falta de una nueva edición *total* del texto de Bandello – en la que Menetti está trabajando, con el apoyo de un proyecto nacional, y que será de naturaleza digital –, la antología que se relanza al mercado pone a disposición de los lectores casi una cuarta parte de las narraciones de Bandello. Lo significativo no es el número, sino la proporcionalidad que se ha buscado para que haya una representación equilibrada entre temas y técnicas narrativas. Mientras llega la esperada edición digital de las *Novelle* de Bandello, el lector podrá encontrar en esta nueva edición, corregida y aumentada, una significativa muestra de piezas novelísticas acompañada de un ajustado estudio crítico-literario y un sólido cuerpo de notas aclarativas.

David González Ramírez
(Universidad de Jaén)

NOTIZIE SUGLI AUTORI

SPERANZA CERULLO (speranzacerullo@libero.it) insegna Filologia e linguistica romanza all'Università di Pisa. Si è occupata di poesia trobadorica e mediolatina, di letteratura agiografica, di volgarizzamenti. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi *I volgarizzamenti italiani della Legenda aurea. Testi, tradizioni, testimoni* (Firenze, 2018); Gualtiero di Châtillon, *Poesie d'amore e d'invettiva* (Alessandria, 2020).

DAVIDE CHECCHI (davide.checchi@unibg.it) è professore associato in Filologia e linguistica romanza presso il Dipartimento di lingue, letterature e culture straniere dell'Università degli Studi di Bergamo. I suoi campi di studio riguardano principalmente la prosa italiana del Duecento (sua l'edizione del bestiario tardo duecentesco *Libro della natura degli animali*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2020) e la lirica francese e italiana del Due e Trecento, con particolare attenzione alle implicazioni musicali. Attualmente collabora alla revisione della lemmatizzazione delle *Concordanze della lingua italiana delle origini* e partecipa al progetto European ArsNova finanziato dall'ERC, all'interno del quale ha ideato l'ANS, un database dedicato alle strutture metriche e musicali, e si occupa dell'edizione dei testi francesi e italiani provvisti di intonazione e dei relativi criteri di edizione.

ALFONSO D'AGOSTINO (alfonso.dagostino@unimi.it), è stato, dal 1986 al pensionamento (2019), ordinario di Filologia romanza nell'Università degli Studi di Milano, dove ha insegnato per molti anni anche Filologia italiana. Nel corso di vari decenni ha impartito altresì lezioni di Lingua e letteratura spagnola, Storia della lingua spagnola e Letteratura provenzale. È membro effettivo dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere. Ha scritto vari libri e molti saggi, dedicati a diversi aspetti della disciplina (letterature romanze, linguistica, ecdotica). S'è occupato di prosa, epica, lirica e teatro, con escursioni, per quanto riguarda la letteratura italiana e spagnola, anche nel periodo moderno e contemporaneo. Le ultime monografie sono: il trattato *Avviamento alla filologia testuale. Medioevo romanzo e italiano*, Milano 2021, i libri *El Abencerraje y la hermosa Xarifa. Polimorfismo letterario e dinamiche testuali*, Milano 2021 ed *Elementi di critica testuale. Medioevo*

romanzo, Milano, 2023. In preparazione: la raccolta delle versioni italiane della sestina di Arnaut Daniel dal Quattrocento a oggi, l'edizione del ramo italico antico del *Libro dei sette savî* (due versioni italiane e una latina) e una nuova edizione critica del *Cantar de Miocid*.

DAVIDE DAOLMI (davide.daolmi@unimi.it) è professore associato di Musicologia presso l'Università degli studi di Milano. Nel corso degli anni si è occupato di melodramma, storia culturale, studi di genere. Suo principale interesse è la musica medievale e i rapporti fra testo e musica in epoca premensurale. Ha pubblicato monografie ed edizioni, fra cui le due versioni della *Petite messe solennelle* di Rossini (Fondazione Rossini 2013). Fra i lavori più recenti si ricordano: *Storia della musica. Dalle origini al Seicento* (Le Monnier, 2019) e *Carmina Burana, una doppia rivoluzione* (Carrocci, 2024).

PAOLO DIVIZIA (paolodivizia@phil.muni.cz) è professore associato di Filologia italiana, Storia della lingua italiana e Storia della letteratura italiana presso la Masarykova univerzita di Brno, Repubblica Ceca. In particolare si è occupato di volgarizzamenti due-trecenteschi e di questioni filologiche di metodo (storia della tradizione e critica del testo, stemmatica comparata, errori guida e varianti adiafore, filologia delle strutture, manoscritti miscellanei), ma i suoi interessi scientifici includono filologia romanza e letterature comparate, studi su fonti e modelli anche in lingue diverse (fonti e volgarizzamenti), testo e contesto, letteratura medievale, letteratura del Novecento, canzone d'autore, plurilinguismo, lessicografia. Ha pubblicato articoli su alcune delle più prestigiose riviste nell'ambito della filologia italiana e delle discipline contigue quali «Medioevo Romanzo», «La Parola del Testo», «Lingua Nostra», «Studi e Problemi di Critica Testuale», «Giornale Storico della Letteratura Italiana», «Filologia e Critica», «Studi Medievali», «Studi Linguistici Italiani», «Italia Medioevale e Umanistica», «Filologia Italiana», «Rivista di Studi Danteschi», «Romania», «Zeitschrift für Romanische Philologie», «Studi Mediolatini e Volgari».

SABRINA GALANO (sgalano@unisa.it) è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza (SSD FLMR-01/B) presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. I suoi interessi di ricerca investono differenti campi della filologia con particolare riguardo all'ecdotica e alla

linguistica storica. Si è occupata di narrativa medievale occitana (2004; 2015), francese (2003; 2018); di narrativa dialettale italiana (2020); del genere lirico (2016) con particolare riguardo all'attività dei trovatori tardivi (2014); dell'interferenza tra generi letterari (2011) e dei problemi relativi alla traduzione medievale (2016). Gli studi storico-linguistici vertono su diverse lingue romanze; è coautrice di un manuale di linguistica romanza ed è responsabile della creazione di un dizionario online della lingua occitana medievale (<https://www.dizionariodoc.unisa.it/>). I suoi interessi contemplano anche studi più generici inerenti le modalità di ricezione delle opere letterarie attraverso le tecniche della transmedialità (2019).

BRUNA LORENZIN (bruna.lorenzin@unito.it) è dottoranda in Lettere presso l'Università di Torino. Il suo principale campo di ricerca è costituito dalla filologia e critica dantesca, disciplina nell'ambito della quale ha approfondito soprattutto lo studio della *Commedia*. Tale opera è stata, infatti, oggetto della sua tesi triennale e magistrale ed è attualmente alla base del suo progetto di dottorato, volto alla realizzazione della prima indagine sistematica dei rapporti tra il poema dantesco e la *Summa de virtutibus et vitiis* dal frate domenicano Guglielmo Peraldo.

MATTEO MILANI (matteo.milani@unito.it) è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Torino, dove ha insegnato anche Linguistica italiana e Filologia italiana. Ha curato l'edizione critica del *Sollazzo* di Simone Prodenzani e del volgarizzamento I10-I10a del *Secretum secretorum* e la pubblicazione dell'antologia *Letteratura scientifica medievale italiana*; si è dedicato inoltre allo studio delle prime grammatiche latino-volgari della Penisola, alla *lectura* del Canto XXVIII dell'*Inferno* e a diversificati argomenti di onomastica letteraria. Entro il più ampio orizzonte romanzo, si è occupato di letteratura francese (Rutebeuf, Mamerot), provenzale e francoprovenzale. Per l'italiano della canzone ha proposto uno studio retorico e tematico di *Generale* di Francesco De Gregori e un saggio interpretativo di *Pescatore* di Marco Negri e Pierangelo Bertoli.

LUCILLA SPETIA (lucillaspetia@yahoo.it), associato di Filologia e linguistica romanza presso l'Università dell'Aquila e abilitata a ordinario dal 2018, è stata *chercheur invité* presso il Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale di Poitiers. Dirige il laboratorio di ricerca internazionale su Thi-

baut de Champagne, allestito presso il Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali della Sapienza di Roma. Si interessa da sempre al dialogo intertestuale ininterrotto e storicamente accertato tra le letterature gallo-romanze medievali, soprattutto delle fasi più antiche, e la coeva letteratura medio-latina, in relazione a vari generi letterari, ossia l'agiografia, il romanzo, la narrativa breve e la lirica. Quanto al secondo si segnalano i volumi *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant. Studi sull'«Yvain» e sul «Jaufre»*, Soveria Mannelli 2012, e *Intorno al «Partenopeus de Blois». Studi su un romanzo dal fascino meraviglioso*, Roma · Bristol 2022. Quanto alla lirica, oltre ad occuparsi di filologia attributiva, ha studiato le raccolte oitaniche copiate o giunte in Italia (i canzonieri di Modena, Zagabria e Siena), rivolgendo particolare attenzione al genere 'pastorella' e al canzoniere d'autore di Thibaut de Champagne, per cui si ricordano almeno *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di «Carestia»: l'anonima (?) «A une fontaine»* (RS 137), Fregene 2017, e la curatela di due volumi (con contributi) *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, Roma · Bristol 2020, e *I Re Poeti*, Roma · Bristol 2023.

VÉRONIQUE WINAND (veronique.winand@uliege.be) è dottoressa di ricerca in *Filologia e critica*, curriculum di *Filologia romanza / Langues, lettres et traductologie* (Università degli Studi di Siena-Université de Liège, 2020), con una tesi sulle dinamiche di interciclicità in alcune *summae* arturiane in mediofrancese. Dal 2016 partecipa alle attività del «Gruppo *Guirom*», nell'ambito del quale ha curato l'edizione critica dei testi di raccordo (Edizioni del Galluzzo, 2022). Dal 2023 sta preparando l'edizione critica delle postille alla versione in tre libri della *Fleur des Histoires* di Jean Mansel nel contesto delle attività di un team di ricerca internazionale. I suoi campi di ricerca privilegiati sono i romanzi arturiani in prosa, l'ecdotta e la storia della disciplina filologica. È attualmente collaboratrice scientifica presso il «Département de langues et lettres françaises et romanes» dell'Université de Liège.

LIBRI RICEVUTI

- Fara Autiero, *La «Commedia» nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma · Padova, Antenore, 2024.
- Monica Berté (a c. di), *Intorno a Boccaccio e dintorni 2022*. Atti del seminario internazionale di studi, Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 8-9 settembre 2022, Pisa, Pacini, 2023.
- Giuseppina Brunetti (a c. di), *Sui commenti alla «Commedia» di Dante a Bologna*, Bologna, Bologna University Press, 2023.
- Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia (a c. di), *I re poeti*. Atti del Convegno internazionale, Palazzo regionale d'Abruzzo e Dipartimento di scienze umane, Università degli Studi dell'Aquila, L'Aquila 16-18 marzo 2022, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2023.
- Le canzoni di gesta dei vassalli ribelli. Rinaldo di Montalbano, Raoul di Cambrai, Girart de Roussillon, Uggeri il Danese, Huon di Bordeaux*, a c. di Marco Infurna, Mario Mancini, Firenze · Milano, Bompiani, 2023.
- Camille Carnaille, *Le Jeu des émotions dans la littérature française médiévale. Du beau au faux semblant*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- Jean-François Courouau, Daniel Lacroix (éd. par), *La réception des troubadours au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- Dafnifilo, *Canzoniere*, a c. di Benedetta Aldinucci, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.
- Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a c. di Luca Azzetta, Roma · Padova, Antenore, 2023.
- Lorenzo Geri, Marcello Simonetta (a c. di), *Lettere dalla Curia. Diplomazia e politica nei carteggi e nei libri di lettere del Rinascimento*, Brescia, Morcelliana, 2023.
- Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrik Mölk, ergänzt und neu herausgegeben von Susanne A. Friede, Heilderberg, Universitätsverlag Winter, 2023.
- Il «Libro de spirituale gratia» di Melchiade. Volgarizzamento umbro del «Liber specialis gratiae» di Matilde di Hefta (Gubbio, ms. Armanni 1 G 2)*, a c. di Patrizia Bertini Malgarini, Ugo Vignuzzi, con la collaborazione di Marzia Caria, premessa di Marco Bartoli, Pisa, ETS, 2023.
- Leyla M. G. Livraghi, *«Il lungo studio e 'l grande amore». Fonti classiche e strutture compositive dell'opera dantesca*, Firenze, Cesati, 2023.
- Andrea Mazzucchi (a c. di), *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi. Dante, Petrarca, Boccaccio*. Atti del Convegno Internazionale di Napoli 18-20 novembre 2019, Roma · Padova, Antenore, 2023.

Paola Nasti, *I morsi della carità. Dante e la «Bibbia»*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2024.

Gioia Paradisi, Margherita Bisceglia (a c. di), *Dal Romanzo al Libro, dal Libro al Romanzo. Narrazione e tradizione nel romanzo medievale*, Roma, Spolia, 2023.

Le «Roman de Edipus» imprimé à Paris par Michel Le Noir (1519), éd. par Luca Di Sabatino, Paris, Classiques Garnier, 2024.

Samuela Simion, Eugenio Burgio (a c. di), *Marco Polo. Storia e mito di un viaggio e di un libro*, Roma, Carocci, 2024.

Lisa Struckl, Raymund Wilhelm (a c. di), *Bonvesin da la Riva. Tradizioni di lingua, di poesia e di cultura*, Ravenna, Longo, 2024.