

I trovieri e il Veneto



Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sidney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari - Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
ILARIA MOLteni, Université de Lille
LUCA MORLINO, Università degli Studi di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Università di Pavia - Cremona
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
CLAUDIA LEMME, Università di Chieti-Pescara
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 978-88-86326-01-8

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

I trovieri e il Veneto

Miscellanea di studi

A cura di Luca Gatti e Fabio Sangiovanni

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2023

DOI: 10.25430/2724-0975/4

INDICE

Luca Gatti, Fabio Sangiovanni Introduzione	5
<i>Studio prospettico per due canzonieri</i>	
Luca Barbieri Sondaggi sulle fonti dei canzonieri francesi di Modena (H) e Zagabria (za)	21
Lucilla Spetia I canzonieri dei trovieri copiati in Italia: nuove considerazioni e proposte interpretative	45
Marie-Geneviève Grossel Sur les traces d'un «amateur de petite récolte» : le chansonnier z ^a , héritage et recueil	83
<i>Tracce e intersezioni</i>	
Stefano Resconi Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia: per un'interpretazione complessiva del <i>corpus</i>	107
Francesco Carapezza Le <i>chansons pieuses</i> con musica del frammento Antoniano (pd)	133
<i>Radiografie testuali</i>	
Luciano De Santis <i>Molt lieement dirai mon serventois</i> (RS 1835) e il genere storico-politico in antico-francese	165

INDICE

Paolo Di Luca	
Le <i>chansons de malmariées</i> del canzoniere H (con nuova edizione di <i>Dous dames honorees</i> RS 559; L 265,562)	185
Carlo Rettore	
Il maggiore canzoniere veneto e la stemmatica trovierica: questioni a partire da <i>Ja, por ce se d'amer me doel</i>	205
<i>Tradizione e autori, autori e tradizione</i>	
Marianoemi Bova	
Conon de Béthune nella tradizione "veneta" della lirica oitanica	225
Elisa Verzilli	
Osservazioni sulla selezione e il trattamento dei testi nel canzoniere H. Qualche esempio dallo Chastelain de Coucy e da Gace Brulé	249

INTRODUZIONE*

1. *Note liminari*

Benché si possa dire ormai superato «un giudizio critico diffuso, tanto severo quanto superficiale, che [riduceva i trovieri] a noiosi e ripetitivi imitatori di un genere ormai non più toccato dalla freschezza delle origini»¹, si converrà tuttavia sul fatto che la poesia lirica antico-francese, specie in confronto a quella occitanica, appare costantemente «figlia di un dio minore»². Non poco rimane da fare, però, sul piano della verifica delle nostre conoscenze, sia a livello ecdotico, sia a livello ermeneutico.

Un buon punto di osservazione – di partenza, di ripartenza – riteniamo sia dato dallo studio della diffusione della lirica antico-francese nel Veneto e, dunque, in Italia, dove in modo particolare si accumula una polarizzazione, tutta a svantaggio della seconda, tra circolazione della poesia trobadorica (e dei trovatori stessi) e trovierica. Su tali processi di selezione e limitazione di un *corpus* così localizzato l'analisi filologica ha potuto concentrarsi e permettere una prima messa in discussione del noto. Per le ragioni suddette, e altre che via via saranno qui riportate, in seno ai lavori dell'*Atlante della Letteratura del Veneto Medievale* (progetto sostenuto dall'Università degli Studi di Padova e diretto da Giovanni Borriero), nell'anno 2021 ci proponemmo di raccogliere una serie di contributi che affrontassero i problemi e i quesiti posti dai testi lirici in lingua d'*oïl* circolanti in quest'area geografica³. Il nostro ringraziamento è dunque alla generosità dei contributori, senza la quale questo volume unitario nella forma, plurale negli sguardi, non avrebbe certo visto la luce.

Lo sguardo sulle cose, appunto. Anzitutto sul versante della critica testuale e della storia della tradizione. Se per i trovatori il lavoro pionieristico di Gustav Gröber sui canzonieri occitanici⁴ fu in un certo senso superato da d'Arco Silvio Avalle grazie all'impiego di metodi lachmanniani⁵, per i trovieri l'opera di Eduard Schwan sulla tradizione manoscritta – che, vale la pena sottolinearlo, nel titolo si prefigura come una *litterarhistorische Untersuchung* –

* Alla mano di Luca Gatti si deve il paragrafo 2, a quella di Fabio Sangiovanni il paragrafo 3; comune è invece la responsabilità del paragrafo 1. Vien da sé che le presenti pagine siano state concepite in stretta collaborazione.

¹ Barbieri 2011, p. 180.

² Formisano 2019, p. IX.

³ Per le cure degli scriventi è ora in corso di preparazione un'edizione critica, sostenuta da apparato esegetico, delle liriche antico-francesi che hanno goduto di circolazione veneta.

⁴ Cfr. Gröber 1877.

⁵ Cfr. Avalle 1961, poi Avalle 1993.

resta ad oggi insuperata⁶. L'approccio di Schwan è principalmente macrostemmatico: si analizzano cioè l'organizzazione interna dei canzonieri e le seriazioni dei componimenti; le lezioni testuali valgono tutt'al più come prova a posteriori degli stemmi costituiti. Con il proposito, che si vorrebbe alimentare in questa occasione, di continuare a ridiscutere i dati ormai cristallizzati di Schwan, una pista possibile è stata indicata in tempi recenti da Luca Barbieri: lo studioso invita «a ricollazionare i testimoni e a ridisegnare gli stemmi delle singole canzoni, senza disdegnare paragoni fra trovieri diversi»⁷. Accanto a ciò si colloca l'auspicio di Luciano Formisano circa «l'elaborazione di un "Nuovo Schwan"»⁸.

Sappiamo ad oggi che la famiglia s^{III} è costituita da codici di provenienza spiccatamente orientale (lorenese): tuttavia, almeno nello stemma di Schwan, compare **H**, che è stato esemplato in Veneto (all'interno del canzoniere di Modena troviamo infatti una sessantina circa di componimenti lirici in lingua d'*oïl*)⁹. Per Lucilla Spetia **H** non apparterebbe invece alla famiglia s^{III}, ma costituirebbe con **za**, anch'esso di area veneta, una *recensio* a parte¹⁰. Il caso è degno di attenzione, tanto più che i principali centri di produzione lirica antico-francese sembrano riflettere una visione prettamente regionale, anche per quanto riguarda il canone degli autori: quale dunque l'interesse per il *grand chant courtois* in territorio norditaliano?

Accanto ai canzonieri **H** e **za**, il primo almeno un vero e proprio "monumento" della lirica oitanica, convivono nei canzonieri provenzali, compilati in Veneto, e in Italia più in generale, altri scampoli di tradizione in grado di confondere le acque. Senza contare il celebre problema della conoscenza della lirica antico-francese da parte di Dante Alighieri (basti pensare a quella messa in evidenza nel *De vulgari eloquentia*, per non dire di altra meno esibita): di quali fonti poteva dunque disporre?

Si pensi poi alla prassi ermeneutica, a tutto tondo, nel proposito di riavviare una campagna d'interpretazione trovierica, cioè, dei fenomeni osservabili nei testi, nella tradizione dei testi, nei contesti, promossa da letture di problemi, *loci*, da azioni esegetiche sui componimenti, sui loro aspetti formali, sui significati. E quali relazioni emergono tra la prospettiva dell'individuo testuale e quella del canzoniere? Quale patrimonio tematico e retorico offrono i componimenti oitanici trasmessi in area italiana? In quale forma si presentano, con quali strutture metrico-rimiche? Di quali idee si rendono veicolo?

Per riprendere, infine, Aurelio Roncaglia:

quanto ancora resta da fare alla filologia, soprattutto nel senso dell'approfondimento interpretativo, perché una piena intelligenza della tradizione trov[ierica] – delle sue basi culturali, del suo svolgimento storico, del suo significato ideale – possa dirsi raggiunta[?]¹¹.

⁶ Cfr. Schwan 1886.

⁷ Barbieri 2011, p. 180.

⁸ Formisano 2019, p. x.

⁹ Sulla consistenza di s^{III}, cfr. Schwan 1886, pp. 173-222.

¹⁰ Cfr. Spetia 1993, p. 271.

¹¹ Roncaglia 1969, p. 5.

2. *Tratteggi minimi*

Un primo dato, offerto dalla tradizione manoscritta nel suo insieme, parrebbe quantomeno oggettivo: gli estensori delle sillogi summenzionate quasi non sembrano essere a conoscenza di nomi di trovieri, se è vero che **za** è adespoto e **H**, invece, propone una rubrica iniziale e complessiva («Iste sunt cançiones francigene et sunt .L. Moniez d'Arraz»)¹².

Non si può escludere che l'attribuzione a Moniot d'Arras sia stata condizionata proprio dalla presenza di tale *Moniez* nell'*envoi* della canzone capofila, *Amours n'est pas que c'on die* (L 185.4; RS 1135)¹³: *Moniez prie en chantant / que d'amer la droite voie / ne lait nus por rien q'il oie, / que valoir fait, ne riens tant / de mauvestié ne desvoie* (vv. 56-60)¹⁴. Saremmo dunque al cospetto di una paternità ricavata dalla lettera stessa del testo: d'altra parte, «[c]ette hypothèse, qui pourrait sembler plausible, n'explique pas cependant où le copiste a pu trouver le toponyme "d'Arraz" qui ne figure pas dans l'envoi»¹⁵. Ora, l'*autonominatio*, espediente retorico di buona frequenza nella lirica galloromanza, pare, almeno in molti casi – non dissimili dal presente –, limitarsi al solo *nomen*, anche al grado diminutivo¹⁶: in particolare, rimane a volte il dubbio che taluni compilatori non siano pienamente edotti in merito ai profili onomastici completi degli autori¹⁷. Se la rubrica caposezione di **H** non è la copia di un paratesto irrelato rispetto ai suoi addentellati testuali, si potrà ritenere, allora, che il Moniot più rinomato e conosciuto finanche nelle plaghe venete dovesse corrispondere a quello d'Arras (L, *s.n.* 185), non a quello di Parigi (L, *s.n.* 186).

Tutto considerato, si potrà comunque convenire sul fatto che l'assegnazione complessiva di un gruppo testuale a un singolo autore trova alcuni paralleli nella tradizione della lirica antico-francese. Molto spesso, infatti, è un "genere", complessivamente inteso, a essere ricondotto a un singolo autore, che ne diviene dunque a pieno titolo "eponimo": così, ad esempio, Ernoul le Viel de Gastinais per i *lais* di **T** e Guillaume le Peigneur d'Amiens per i mottetti e i *rondeaux* di **a**¹⁸.

¹² Che ad autori d'origine italiana siano attribuite liriche francesi, anche al di fuori dal Veneto, è ovviamente cosa altra. Basti il caso, del tutto singolare, di *Non sai qe je die* (BdT 437.22), *cobla a sé stante* – con tanto di rubrica *Aqest fe Mess(er) Sordel pro Karl* – nel canzoniere provenzale **P^p**, voce di mottetto (*Quant vient en mai qu'erbe va verdoiant / Ne sai que je die / Johanne*, Linker 265.1486) nei *Motetten-Handschriften* settentrionali.

¹³ Cfr. Petersen Dyggve 1938, p. 176.

¹⁴ Per le edizioni dei testi antico-francesi qui citati, cfr. Canettieri – Distilo 2010.

¹⁵ Spetia 1997, p. 37.

¹⁶ Per rimanere in area settentrionale, uno su tutti, quello di Gace Brulé: cfr. Gatti 2021, pp. 5-11.

¹⁷ Basti il caso di Gontier de Soignies. Al troviero suniacense, infatti, cui sono assegnati testi in «**M** e s^{II}, è dedicata la sezione n. 93 di Linker, a Gontier, attribuzione peculiare di **T**, la n. 92. È bene notare come, tuttavia, nessuna lirica attribuita a Gontier de Soignies, anche se tradata da **T** e ivi attribuita a Gontier, sia provvista di *autonominatio*: limitatamente a questo tratto stilistico, dunque, le due tradizioni del troviero sembrerebbero non essere in contatto» (Gatti 2019, p. 15). Nessun dubbio, però, sull'identità dei due Gontier (cfr. Formisano 1980, p. XXV n. 1).

¹⁸ Cfr. Gatti 2019, p. 67 n. 74. Sui generi eterostrofici nel panorama romanzo, il rimando obbligato è allo studio di Canettieri 1995.

Si aggiunga che l'attribuzione a Moniot, in quanto tale, sembra priva di contraddizione interna nei confronti dei testi cui si riferirebbe¹⁹. Questo perché solo il testo caposezione di **H**, *Amours n'est pas que c'on die*, conserva l'*autonominatio* di Moniot. *Quant je plus sui en paor de ma vie* (L 24.19; RS 1227) è privo dell'*envoi* – così pure **CKNORVX** –, con menzione specifica di Blondel de Nesle: *Quennes, en Blondel est nee / L'amour, qui ja ne faudra, / Tant de mal ne li fera* (vv. 85-87); nel canzoniere, oltre che in **Pa**, parimenti assente è la firma di Robert de Reims leggibile in *Qui bien vuet amours descrive* (L 231.9; RS 1635).

Si assuma la seguente ipotesi di lavoro, ovverosia che «un qualsivoglia riferimento, a persona o luogo, deve essere servibile nel suo contesto ricettivo, a ulteriore conferma del carattere “regionale” (detto meglio: locale) di certa poesia cortese»²⁰: quale, e in che forme, poteva essere dunque l'interesse in Veneto per la lirica d'*oïl* e del suo reticolo onomastico?

Al netto della ristretta silloge di **za**, che sembra offrire un quadro tutto sommato coerente, dacché gran parte dei riscontri onomastici, sovente preservati, è riconducibile alle canzoni di Thibaut de Champagne²¹, nel suo complesso **H** sembra talune volte respingere e talaltre conservare riferimenti di testi – anche particolarmente antichi – e, forse, meno comprensibili – almeno idealmente – nel suo *milieu* di produzione. Certo, anche qui – poiché riscontrabile nel canzoniere estense *tout court* –, vi è la presenza di spazi bianchi, con omissione di parole, interi versi oppure *coblas*, in particolar modo verso la fine dei testi²². Emblematico in tal senso l'*envoi* interrotto di *Quant je voi renouveler* (L 265.1436; RS 892): «Chansoneta, qar t'en va».

Quanto al respingimento, basti *Quant je voi le dous tans venir / ke renverdist la pree* (L 220.2; RS 1484), trådito anche da **CU**. Peculiare di **U**, con inequivocabile riferimento a René de Trie, la *cobla* che segue: *Chanson, va t'an san demoreir / A boen Ancel de Lile / Et si li di, ne li celer, / De part Renalt de Trie / Ke de bone vie mener / Ne de tres loalment ameir / Ne se repante mie, / Ans panst des fellons eschueir / Ki les amans osient / Sans defieir* (vv. 41-50). In **H**, che pur conserva l'impianto generale della *cobla*, con aggiustamenti vari (fra cui, ed è significativo, la correzione della rima imperfetta *Lile : Trie*), diversamente, ogni richiamo onomastico è obliterato: *Cha<n>çon, va t'en droitement / A ma tres doce amie / Et si li di ne li celer[,] / Et que ne l'oblit mie[,] / Que ne recreoie d'amer / Ne de bone vie mener / Si fera cortoisie / Mais pent de felons a grever / Qui mainz amanz ocient / Senz defier*²³. D'altra parte, per il componimento contiguo in **H** (e parimenti in **U**), *Bien doit amours guerredoner* (L 220.1; RS 863), l'inoltro a tale Renaut de Loon, personaggio non ancora identificato²⁴, non subisce variazione alcuna²⁵: ecco che, dunque, la paternità suggerita dal rubricatore di **C** – ovverosia René de Trie – non

¹⁹ Sono qui ripresi alcuni esempi già mostrati in Gatti 2019, pp. 18-22.

²⁰ Cfr. Gatti (2021, p. 31).

²¹ Su questo aspetto della tradizione di Thibaut, cfr. Gatti 2021, in part. pp. 24-28 e 30.

²² Sul fenomeno, cfr. Careri 1994, pp. 90-91, Spetia 1997, pp. 30-33, Zinelli 2004, pp. 69-75 e Zinelli 2010, pp. 101-104.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. Petersen Dyggve 1942, p. 173.

²⁵ Cfr. i vv. 32-40: «Chanson, va t'en sanz demorer, / au bon Renaut de Loon di / que ne se recoie d'amer / por Deu que je li mant et pri, / car nuns ne puet en pris monter, / s'il ne sent les douz maus d'amer. / Por ce li mant que la serve toz dis, / que d'Amours vient sens et largesse et pris».

è priva di una sua logica, giacché pare possibile supporre che, nelle fonti, i due testi dovessero circolare appaiati²⁶.

In *A l'entree del dous comencement* (L 106.1; RS 647) trovano menzione i due crociati André III de Montbard (*Andriiu*) e Jean d'Archis (*mon seigneur d'Arsie*), quest'ultimo morto durante la quinta spedizione, fra il 1219 e il 1222²⁷: *Chanson va t'en en paradis leienz / a Jhesu Crist, si li requier et prie / qu'Andriiu me rende et mon seigneur d'Arsie; / si iert ma joie en mon cuer plus seüre, / teus m'amerait, qui or n'a de moi cure* (vv. 46-50). In **H**, d'altra parte, il riferimento risulta trivializzato (con conseguente errore strutturale, dacché il v. 48 diviene ipometro di due sillabe): *Chançon, va t'en en paradis tot droit / A Jesu Crit et si li di et prie / Qu'Andrier mon signor d'Arcies, / Si en fera ma joie plus segure: / Tous m'aimera qui or n'a de moi cure*.

Tali fenomeni, si è visto, riguardano manifestazioni di tradizione attiva oppure quiescente²⁸. Ma il *corpus* delle liriche antico-francesi copiate in Veneto, se visto un poco più da lontano – ovvero nella considerazione del sistema nei suoi tratti più essenziali – sembra consegnare una varietà di esiti comunque notevole.

Nella *chanson de croisade* peculiare di **za** *Hai! las! je cuidois avoir laisé en France* (L 265.738; RS 227b), ad esempio, colpisce la mancanza di riscontri onomastici oppure di appigli storici, diversamente da altri componimenti appartenenti al medesimo e pur florido genere poetico²⁹. L'effetto è quello di una indeterminatezza costitutiva: il contenuto verbale, dunque, sarà meglio adattabile a più contesti, per non dire dello scarto che, inevitabilmente, si creerà all'interno del genere stesso.

Almeno idealmente, controcanto possibile è offerto da *Molt lieement dirai mont serventois*, canzone con *refrain* trådita da **H** soltanto: la vittoria capetingia nella battaglia di Taillebourg, avvenuta nel 1242, è narrata dalla prospettiva di un partigiano dei “francesi di Francia”. Tali riferimenti storico-culturali, pertanto, pur mediati dalla voce letteraria, dovevano certo avere una fruibilità per la committenza veneta. Che dire, allora, della minuta e puntuale geografia riferibile all'orizzonte piccardo contenuta in *Quant ces moissons sont cueillies*, *note* trådita anche da **H** e altrove assegnata a Guillaume le Vinier? Nel testo, per di più, trovano menzione Acaries, Antoinnes, Guionet, Guiot, Helies e Poissonet, profili onomastici ben frequentati nel genere della pastorella. Ma se è vero che, quasi serialmente, esempi di pastorelle si ancorano a una geografia locale – nei confini iscritti fra Douai, Arras e Cambrai –, nella volontà di creare un sistema coerente per l'uditore³⁰, si converrà allora che tali toponimi non potranno che suonare esotici al pubblico veneto.

Certo, taluni indizi in controluce, confermati da riscontri biografici e testuali, sembrano suggerire una responsabilità non indifferente, quanto all'approdo in Alta Italia dei componenti dei trovieri, del signore borgognone, poeta e crociato, Hugues de Berzé V, magari di passaggio proprio nelle aule monferrine. Ma, tutto considerato, la lirica antico-francese doveva

²⁶ Cfr. Petersen Dyggve 1942, pp. 137-138.

²⁷ Cfr. Lannutti 1999, p. LVIII.

²⁸ Sulla dicotomia, cfr. Vårvaro 1970, p. 86.

²⁹ Cfr. Radaelli 2014.

³⁰ Cfr. Grossel 2007, p. 205.

comunque circolare forse già a partire dall'inizio del sec. XIII, come testimoniato da qualche traccia³¹: non solo quella di matrice primieramente aristocratica, ma anche quella più "popolare"³² (e nell'alveo di quest'ultima, specie al confronto della precedente, l'anonimia costituisce senz'altro tratto distintivo almeno nei canzonieri di Francia³³). Come giustificare, altrimenti, la copia di *ballettes* in due codici lombardi³⁴?

Un influsso non secondario, forse, dalla Lorena e dintorni (nel concorrere a fondare un legame effettivo fra le regioni più orientali delle terre d'*oïl* e il Settentrione): la più grande collezione di *ballettes* è infatti peculiare del canzoniere antico-francese **I**, compilato in Lorena; la lezione di **Hza** è spesso affine a quella di s^{III}³⁵; da ultimo il fatto che Raimbaut de Vaqueiras, nel suo discorso plurilingue composto in Monferrato, omaggi sù Conon de Béthune e *Bele douce dame chiere* (L 50.3; RS 1131=1137=1325), ma non distaccandosi dalla redazione serbata da **U**, la cui matrice è nell'Est della Francia³⁶.

In definitiva, la lirica dei trovieri, nei suoi registri squadernata, potrebbe avere avuto una grande e diretta influenza finanche su una letteratura altra e prossima a venire in Alta Italia³⁷.

3. Tensioni del volume

Su queste basi, allora, ciò che si è posto a titolo – *I trovieri e il Veneto* – intende disporre, sin dall'inizio, due prime tensioni, assunte dai curatori come punti di generazione delle idee e dei problemi che questa raccolta ora propone secondo le inclinazioni – di sguardo e di metodo: ed è un'aggiunta fondamentale d'interesse – di autori e autrici: una di tipo referenziale (che cosa siano, qui, i trovieri, cosa il coronimo), la seconda (il nesso congiuntivo) di afferenza sintattica. La categoria nominale, si voglia pure estendere ad una professionale, diventa problema se, com'è nei dati, diffratta e via via ricomposta tra i diversi livelli di manifestazione dell'onimato, dell'anonimato, e del processo attributivo, a propria volta distinguibile tra le prassi del testimone manoscritto e quelle della filologia nella sua componente dedicata all'assegnazione autoriale. E i nomi d'autore che qui emergono sono in realtà ben pochi, nessuno per **za**, uno per **H**, come si è visto (§ 2), al netto dell'onomastica interna ai testi: la citata questione del *Moniez* rubricato sosta pure, per la sponda dimostrativa, sulla maggiore o minore affinità di questa modalità di assegnazione – l'estensione generale dell'attribuzione sull'asse *j.-xlviij.*, per quanto Barbieri (p. 21 n. 3) ponga un dubbio sulla legittimità di tale comprensiva partecipazione – rispetto a quel che si potrà identificare come 'modello' o come 'si-

³¹ Sulla distinzione tipologica di tale categoria, cfr. Leonardi 2009.

³² Sulla dialettica dei due registri, aristocratico e popolare, cfr. Bec 1977-78, I, pp. 33-35.

³³ Su questo, cfr. Gatti 2019, p. 11 e n. 50.

³⁴ Sulle liriche copiate all'interno del manoscritto del *Parthenopeus de Blois* (Paris, BnF, n.a. fr. 7516), cfr. Formisano – Zaggia 1985 e Gresti 2012; sulla *ballette* contenuta nel ms. Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 750, cfr. Careri 2015.

³⁵ Sulla famiglia di codici cui i canzonieri veneti appartenerebbero, cfr. Schwan 1886, pp. 173-222.

³⁶ Brugnolo 1983, pp. 64-65 n. 65.

³⁷ Cfr. almeno Lannutti 2005, Lannutti 2007, Vela 2005 e Mastruzzo – Cella 2022.

stema di riferimento', sia l'occhio rivolto a **D** o a **D^a**, o ancora all'*usus* dei canzonieri francesi più vicini. A meno dunque di un'intensa presenza di Moniot, in quest'area l'adespotia è indice di un'attenzione tutto sommato azzerata sul fronte nominale dell'*auctor*, il che dovrebbe equivalere ad una rilevante indifferenza su quello biografico, e semmai sbilanciata sulla sostanza testuale, oltreché linguistica, pur nella difficoltà di stabilire con integrità una ragione ordinante, di cui si dirà. Ma a guardare le assegnazioni determinate dai movimenti ermeneutici vigenti, mentre **za** porta con sé, percentualmente, la quota di Gace e di Thibaut, ossia una traccia delle seconde manovre di selezione della tradizione lirica oitanica, **H** sfrangia la compattezza di una testualità del 'successo' e attinge di norma, si è detto, all'inclusività pre-selettiva, restituendo componimenti ad alto tasso di diversità, autoriale e di, con il beneficio della vaghezza, 'genere'; di quello strato, insomma, anche per le problematiche ma progressivamente affinate dimostrazioni sulle genealogie dei codici, che si dà tra i più antichi a noi leggibili. Tra i due, in ogni caso, si condivide un non cospicuo ma indicativo plico di testi in cui ad esempio tornano per più di un'occorrenza canzoni attribuibili a Gace e a Conon de Béthune, tuttavia è il nome di Hugues de Berzé (L 117.3; RS 2071), per non primissima fama e però di generazione antica e, soprattutto, di frequentazione italiana, ad attivare una minima traccia ulteriore (in particolare perché partecipe di certe linee dimostrative che legano **H** e **za**, con prossimità, ma non coincidenza, con s^{III} , pur nelle intersezioni con s^{II}), che diviene poi la percezione di 'anomalia' di cui parla Resconi nello spazio della tradizione trobadorica, con la possibilità di ampliare qualche sguardo derivativo altresì al Monferrato. Dunque, la ragione nominale, *ferè tota nostra*, investe tendenzialmente il discorso critico, ed è al contempo ragione classificatoria, mentre qui la questione, se effettivamente il dato permette una proiezione del proprio valore semantico al dominio delle conoscenze di un luogo e di un tempo ('ciò che si sa dei trovieri in area veneta'), è ancora adiafora. Qui, si diceva, ossia il Veneto: il che, giungendo alla seconda tensione, non è del tutto vero, se non altro perché il Veneto notoriamente non si dà a quest'altezza come entità verificabile, condizione che obbliga, oltre a bussola più vaga ma di maggior adesione al reale (il nord-est italomanzo), al ragionamento per centri di produzione e di circolazione, dove la prima concede l'argomentazione per luoghi apparentemente puntuali (Treviso, Padova, ma si veda Spetia nella rinnovata meditazione sul tessuto veronese), la seconda – che, bene ribadirlo, non è momento successivo al piano creativo, ma ne è prospettiva adiacente, contemporaneamente attiva – implica una visione di necessità meno concentrata, tanto più se intrecciata con il concetto di 'tradizione'. Si intende che la maglia è ben più articolata di quello che la coronimia del titolo, continuamente nell'inquieta dialettica con i confini contemporanei, lascia intendere: i flussi testuali, per i quali resta tuttora aperta l'ipotesi di congruenza con i flussi mercantili, romei e crociati – semmai da riproporre alla luce degli studi storici e di storia economica –, ampliano il dato geografico sulla base delle diverse lenti applicabili alla fenomenologia della lirica d'*oiz*, siano le analisi dei rapporti genealogici, per lezione o per struttura, linguistiche, intertestuali, ecc. E così gli spazi, per dir così, 'veneti' sono anche esiti o intermediari degli spazi che ne strutturano il reticolo, dacché non si vorrà dire soltanto 'linee di movimento' del discorso lirico: è chiaro che per le conferme di collocazione, dichiarazioni d'indipendenza e mutua affinità accolte (per i testi in comune tra **H** e **za** si notino anche le divergenze segnalate da Barbieri, pp. 27-28), la tradizione oitanica orientale, s^{III} o γ , si porta in primo piano, ma sono nello stesso spazio convocate importanti intersezioni con s^{II} o β o,

meglio, e con statuto diverso di volta in volta, con le sue proiezioni alte (quelle che danno luogo alle instabili ma visibili attestazioni contaminatorie con s^{III}) e con i piani bassi, quando la convergenza, ad esempio tra la serie tibaldiana di **za** e **KNPXV**, si rende più esclusiva (ma converrà con Spetia osservare casi come RS 733, qui alle pp. 67-68). La rete si estende poi alla lettura delle tracce occitane, anzi occitane d'Italia, delle applicazioni linguistiche del dia-sistema di copia e, in congiunzione, dei casi di presenza nei testimoni trobadorici, più latamente nord-italiani (Resconi indica le spie che permettono di ampliare ulteriormente i luoghi di circolazione) e che non soltanto consentono il ragionamento circa il maggior livello pressorio del provenzale, ad insistere sulla marginalizzazione dei testi lirici oitanici, ma ci portano alla continua considerazione della solidarietà di viaggio delle due tradizioni in concomitanza con le dinamiche della IV crociata (in tal senso anche i rilievi di Bova per la ricorrenza di Conon). Non basta: nel volume benissimo si dà conto, con Carapezza, di uno spazio veneto come luogo di conservazione di manifestazioni testuali extravaganti, presumibilmente angioine, di derivazione meridionale, per le tre *pieuses, contrafactae* da modelli profani, trasmesse dalla guardia finale di un codice ockhamico della Biblioteca Antoniana di Padova e intercettate primariamente da Alberto Limentani. Da qui la questione del confine si innesta con naturalezza in quello ancor più vasto dei modi in cui la versificazione trovierica si renda materia nota e, si prenda *lato sensu*, 'fonte' nei termini del ri-uso nei territori del *si*, come forma e come parola: è problema intenso, non limitabile – è evidente – al picco della citazione dantesca, che comunque agisce come aggregatrice dell'interrogativo, o all'inchiesta sulle possibili riprese in ambito lirico, che tendono a condurre a indizi di conoscenza in oscillazione tra dimostrazione sul 'testo' e dimostrazione sul 'discorso', ed è semmai orientabile, in aggiunta, ai dubbi metodologici sulla nostra capacità probatoria in questo campo o sulla ridefinizione delle stesse categorie di analisi; così ad esempio, per i fridericiani, Brugnolo nel 2011 (qui cit. a p. 120 n. 58): «le modalità di ricezione dei trovieri da parte dei Siciliani sono presumibilmente diverse da quelle riguardanti i trovatori: [...] soprattutto c'è un gusto spiccato, più che per l'imitazione, diciamo così, diretta, talora quasi pedissequa, per un confronto più "emulativo" fondato sulla variazione retorico-formale». Su tale punto l'etichetta del titolo non ha sollecitato per ora nuovi interventi, e la cosa è indicativa perché concentra le tensioni, stavolta metodologiche, verso direzioni diverse. Lo si comprende dal regesto degli oggetti della presente raccolta e – tutt'uno – dai modi nei quali essi sono proposti e letti, la cui necessaria parzialità – è termine proficuo – permette di individuare i metodi attuali della critica di due generazioni, dove 'attuali' val meno nella semantica temporale e ben più nei sensi dell'atto ermeneutico, di ciò che insomma si è trovato ad agire precisamente sulla nostra intersezione d'avvio, tra 'trovieri' e 'Veneto', dove la tensione è di tipo sintattico, vale a dire residente nel problema della proiezione o della relazione tra i due poli e nel ruolo semantico da attribuire all'elemento coordinante (inclusione? influenza? permanenza? attraversamento? ecc.). Del più ovvio tra i convocati, l'oggetto-manoscritto, sottolineiamo quantomeno due aspetti del tutto relati, il primo dei quali si rende per soprammercato visibile, nella propria variabilità, tra contributo e contributo: la denominazione siglata e il punto di vista testimoniale. Si noterà, oltre alla banale apparenza dei confini interni dei canzonieri che ci coinvolge di consueto (**H** francese con **D** provenzale, per dire qui il più frequente) e di cui siamo da tempo avvertiti (ma l'isolamento nominalista è sempre malsicuro a fronte dell'oggetto fisico), che si è volutamente lasciata libertà alla gamma

di **za**, **Za**, **Z^a** e addirittura **z^a**: non siamo affezionati alla stabilità o alla determinazione perentoria, tanto meno per ragioni di omogeneità formale dell'impaginato e tanto più che ogni sigla trattiene dosi variamente misurabili di pluralità di costituenti, come le sezioni distinguibili sulla base del modello antografo, ecc.; qui il problema è di sostanza e di valutazione individuale su un oggetto dalla natura, appunto, plurima, sia il maiuscolo o il minuscolo suggerimento ontologico della densità o meno del testimone, della vicinanza o meno ad altro testimone importante, fatte salve le motivazioni, già di Contini, di evitamento dell'ambiguità nelle sequele degli apparati. Pur nella probabilità che i nomi, cioè le sigle, non siano puri accidenti, non ne è scalfita l'importanza per storia e tradizione. Quanto al punto di vista di una filologia orientata al testimone, è proficuo apprezzare la collaborazione operativa che talvolta si genera tra valorizzazione dell'oggetto, insomma tra *studium*, e valorizzazione della sua lezione, qui in qualche modo *iudicium*: si osserva cioè una struttura tensiva, che argomentativamente funziona anche quale solida rivalutazione, tra occasione puntuale di sguardo e promozione ecdotica, se vogliamo pure tra risalto del dato e contemporaneo coinvolgimento ricostruttivo; non è detto, com'è chiaro, che ciò sia sempre ritenibile azione conveniente, soprattutto in adiaforia, la cui virtù metodologica è infine quella di sollecitare la fragilità dei nostri strumenti di scelta, ma ci sembra che un'indotta focalizzazione sulla materia 'veneta' (cioè su ciò che si legge in Veneto) abbia permesso, nelle pagine che seguono, uno sprone dialettico alle faccende editoriali (su questo nodo Barbieri, Spetia, Bova, Rettore, Verzilli). Oggetto è dunque, e in misura rilevante, il testo filologicamente o neo-lachmannianamente inteso, per cui la sua prevalente spiegazione avviene mediante razionalizzazione genealogica delle *lectiones* e conseguente azione classificatoria secondo comunione in errore, anzitutto (contiguità di **H** e **za**, dipendenza da modelli distinti, affinità con i rami della tradizione oitanica, ecc.), accanto all'intera strumentazione comparativa, sino a quella macro-prospettica delle seriazioni, così come per osservazione di ordini strofici, di lezione caratteristica e, in aggiunta, di modelli non soltanto erronei; così Barbieri (p. 27), circa il problema della collocazione dei nostri due: «se gli accordi con β sono quasi sempre deteriori, quelli con γ manifestano al contrario una contaminazione "virtuosa" che permette al modello di **Hza** di attingere a ottime lezioni e testimonia l'esistenza di una fonte situata molto in alto nell'ipotetico stemma della tradizione dei trovieri». In questo processo di risalita spicca del resto il dubbio sull'effettiva sovrapponibilità tra agnizione del carattere *difficilior* di talune lezioni, magari precedentemente scartate dalla prassi editoriale, loro antichità, stanti i modelli riconoscibili nella tradizione veneta, e infine derivazione direttamente autoriale delle medesime, nell'ipotesi che il gioco sia il medesimo di quello delle aree laterali, conservative e dunque meno distanti dai punti originari. Per giunta, quello sulla marginalità, o periferia, altrove anche, come si è definito, 'anomalia', è discorso che torna di frequente nei contributi, oltre alle tracce individuate da Resconi, e non solo nella sua veste semantica di luogo possibilmente conservatore, ma anche come piano di movimento di certe aree formali, dette pure 'generi', a diffusione ridotta, come quella 'storico-politica' (di **H**, in particolare, scrive De Santis), o della *chanson de malmariée* (la cui varietà fenomenologica, in linea con la tradizione oitanica, è studiata da Di Luca). Resterebbe finalmente, tra le più evidenti, la tensione, che non temiamo di nominare euristica, che si crea tra sequenza dei testi, secondo consegna del testimone, e sua razionalizzazione, o tentativo di un'assegnazione semantica agli elenchi: è un problema che investe in primo luogo il rapporto con i modelli (quanto di iner-

ziale, quanto di rimaneggiato e metamorfizzato), con le sezioni mono-autoriali se non con i segmenti di *Liederbuch*, con le aggregazioni, dove presenti, di ‘genere’ e con quelli che ancora potremmo chiamare – per intenderci – i contenuti dei testi lirici (è il tentativo di Grossel per **za**, con un occhio alla filologia del lettore): è insomma questo il campo tensivo in cui si segnalano le più cariche polarità, se non altro in forma di quesito, tra inclusione ed esclusione (dei registri, delle forme, dei temi, ecc.), tra contingenza e topicità, tra affinità e allontanamento, tra compattezza e disgregazione. Ma tali riverberi si osservano limpidamente in tutte le stanze del nostro sistema.

I curatori

I. Manoscritti

Bern, BB, Cod. 389 (C)	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 750	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatini Latini 750
Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a)	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490
Firenze, BML, Pl. XLI.42 (P ^p)	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei XLI.42
Modena, BEU, α.R.4.4 (D, D ^a , H)	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4
Oxford, BL, Dou. 308 (I)	Oxford, Bodleian Library, Douce 308
Paris, BA, 5198 (K)	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5198
Paris, BnF, fr. 844 (M)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844
Paris, BnF, fr. 845 (N)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845
Paris, BnF, fr. 846 (O)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846
Paris, BnF, fr. 847 (P)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847
Paris, BnF, fr. 1591 (R)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591
Paris, BnF, fr. 12615 (T)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615
Paris, BnF, fr. 20050 (U)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, BnF, fr. 24406 (V)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406
Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Paris, BnF, n.a. fr. 7516	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 7516
Zagreb, HDA, MR 92 (za, Za, Z ^a , z ^a)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Avalle 1961

d’Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d’oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961.

Avalle 1993

d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.

Barbieri 2001

Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di Luca Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

Barbieri 2011

Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240.

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Bec 1977-78

Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e et XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris, Picard, 1977-78.

Brugnolo 1983

Furio Brugnolo, *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale. Da Raimbaut de Vaquerai a Dante*, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 69-103.

Canettieri – Distilo 2010

Paolo Canettieri, Rocco Distilo, *“Trouveors”. Database della lirica dei trovieri*, Roma, Università di Roma “La Sapienza”, 2010.

Canettieri 1995

Paolo Canettieri, *“Descortz es dictatz mot divers”. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.

Careri 1994

Maria Careri, *Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux*, in «Revue des langues romanes», 98 (1994), pp. 79-98.

Careri 2015

Maria Careri, *Una nuova pagina di lirica romanza (provenzale, francese e italiana): Vat. Pal. Lat. 750, c. 179v*, in «Medioevo Romanzo», 39 (2015), pp. 241-267.

Formisano – Zaggia 1985

Luciano Formisano, Massimo Zaggia, *Le composizioni liriche del codice gonzaghesco della Biblioteca Nazionale di Parigi, fr. 7516 nouv. acq.*, in *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, a cura di Giancarlo Schizzerotto, Mantova, Publi-Paolini, 1985, pp. 40-71.

INTRODUZIONE

Formisano 1980

Gontier de Soignies, *Il canzoniere*, edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Formisano 2019

Luciano Formisano, *Prefazione* a: Gatti 2019, pp. IX-XII.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Gatti 2021

Luca Gatti, *Note al canzoniere di Gace Brulé: questioni onomastiche alla luce della tradizione manoscritta*, in «Cognitive Philology», 14 (2021), in rete, [pp. 1-44].

Gresti 2012

Paolo Gresti, *Osservazioni sulle liriche del codice parigino B.N.F. nouv. acq. fr. 7516*, in «Studi di filologia italiana», 70 (2012), pp. 5-44.

Gröber 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

Grossel 2007

Marie-Geneviève Grossel, *Les toponymes dans la pastourelle médiévale*, in *Espace représenté, espace dénommé. Géographie, cartographie, toponymie*. Actes du Colloque de Reims (13-15 octobre 2005), études réunies par Jean-Charles Herbin et Michel Tamine, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, pp. 191-205.

Lannutti 1999

Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999.

Lannutti 2005

Maria Sofia Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19-20 febbraio 2004), a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, pp. 157-197.

Lannutti 2007

Maria Sofia Lannutti, *Seguendo le "Tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, in «Medioevo Romanzo», 31 (2007), pp. 184-198.

Leonardi 2009

Lino Leonardi, *Questioni di identità del genere lirico*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza,

INTRODUZIONE

Padova-Stra (27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova, Unipress, pp. 921-940.

L

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Mastruzzo – Cella 2022

Nino Mastruzzo, Roberta Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene» (Ravenna 1226)*, Bologna, il Mulino, 2022.

Petersen Dyggve 1938

Holger Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors», 13 (1938), pp. 3-252.

Petersen Dyggve 1942

Holger Petersen Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France. Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'Isle-Adam, Nesles, Harnes*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1942.

Radaelli 2014

Anna Radaelli, *RS 227b*, in *Troubadours, trouvères and the Crusades*, dir. Linda Paterson, University of Warwick, 2014-, in rete: warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades.

Roncaglia 1969

Aurelio Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «Cultura neolatina», 29 (1969), pp. 5-55.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.

Spetia 1993

Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), a c. di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 235-272.

Spetia 1997

Lucilla Spetia, «*Intavolare*». *Tables de chansonniers romans (série coordonnée par Madeleine Tyssens). II. Chansonniers français. 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, 1997.

Vàrvaro 1970

Alberto Vàrvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, in «Ren-

INTRODUZIONE

diconi dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117 [ora in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 567-612].

Vela 2005

Claudio Vela, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19-20 febbraio 2004), a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, pp. 3-29.

Zinelli 2004

Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier Estense)*, in «Romania», 122 (2004), pp. 46-110.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romanzo», 34 (2010), pp. 82-130.

Studio prospettico
per due canzonieri

SONDAGGI SULLE FONTI DEI CANZONIERI FRANCESI DI MODENA (**H**) E ZAGABRIA (**za**)

Luca Barbieri

barbieri@ovi.cnr.it

(Université de Fribourg / CNR – Opera del Vocabolario Italiano)

I canzonieri francesi di Modena (BE, α .R.4.4, ff. 217r-230v) e Zagabria (HDA, MR 92, pp. 137-144) sono certamente due raccolte atipiche, che per diversi motivi sfuggono a una facile catalogazione all'interno della tradizione della lirica francese medievale. Un primo dato non ortodosso è costituito proprio dalla loro origine veneta¹, eccezione notevole all'interno di una tradizione quasi esclusivamente prodotta in Francia. Si tratta poi in entrambi i casi di raccolte di dimensioni ridotte (ridottissime nel caso di **za**)², con testi tendenzialmente privi di attribuzioni³ così come di un chiaro criterio di ordinamento del materiale. Pare perfino improprio definirli “canzonieri”, se con questo nome s'intende per l'appunto una raccolta tendenzialmente obbediente a uno o più criteri che governano la disposizione dei testi e un carattere esclusivo che mostra l'interesse prevalente del compilatore per la lirica francese. In entrambi i casi, invece, le raccolte di lirica francese non costituiscono il contenuto esclusivo e neppure principale dei rispettivi codici⁴ e non lasciano trasparire un criterio che governa l'ordinamento dei testi. Se questo dato indica da un lato la mancanza di una volontà di raccolta sistematica, dall'altro rivela un interesse specifico di chi ha realizzato le raccolte in contesti dove la circolazione della lirica francese doveva essere forse più diffusa di quanto si possa desumere dai testi conservati, ma comunque non comparabile a quella della lirica trobadorica.

¹ I due codici sono stati realizzati rispettivamente a Treviso, forse attorno al 1254 (sulla questione della datazione di **H** si veda più avanti la n. 53) e a Padova nell'ultimo quarto del XIII secolo. Su **H** si veda però l'interessante ipotesi di una possibile origine veneziana suggerita da Zinelli 2010, pp. 92-93. Le due raccolte sono state studiate in particolare da Spetia 1997; su **za** si veda anche Roques 1928, Spetia 1993 e Spetia 1994.

² Il canzoniere di Zagabria contiene 25 testi, contro i 63 di quello di Modena.

³ Anticipo subito che non ritengo che il nome di Moniot d'Arras, presente nella tavola e nella rubrica iniziale di **H**, debba essere associato a tutti i componimenti numerati del canzoniere. L'estensione del nome di un autore a un intero gruppo di testi è irriuale nei canzonieri francesi, dove l'attribuzione è normalmente indicata per ogni testo (ed è quello che accade anche nel canzoniere provenzale **D**, che si trova nello stesso codice ed è trascritto dallo stesso copista di **H**). Il nome di Moniot dovrà quindi essere associato al solo testo iniziale, che è effettivamente attribuito a lui in modo unanime dalla tradizione, e non agli altri testi della raccolta. Il nome di Moniot può essere stato recuperato dal compilatore della raccolta o da quello del suo modello da una fonte indipendente, perché pare evidente che già nel modello di **H** i testi dovevano essere anonimi. Va però rilevato che i testi attribuibili a Moniot d'Arras sono effettivamente numerosi nella prima sezione (5) e fanno del troviero artesiano l'autore meglio rappresentato in **H** dopo Gace Brulé (7 testi).

⁴ Si tratta di un'appendice del canzoniere provenzale estense nel caso di **H** e di un codice miscelaneo di testi latini e francesi nel caso di **za**.

Sono numerose le domande aperte che riguardano queste due raccolte liriche, e molti sarebbero gli approcci possibili per provare a fornire qualche elemento di risposta. Lo spazio limitato di questo contributo mi obbliga però a una scelta di campo precisa, per cui mi concentrerò soprattutto sui testi condivisi dalle due raccolte e mi limiterò ad affrontare la questione delle fonti e dei modelli dei due canzonieri e della loro collocazione all'interno della tradizione lirica francese, a partire dalle osservazioni che emergono prendendo in considerazione i generi e la forma dei testi in questione e da alcuni sondaggi sulla lezione proposta dai due testimoni. È noto infatti che gli studi precedenti non hanno dato una risposta univoca circa i legami tra le due raccolte in questione e il resto della tradizione: Schwan, che non conosceva **za**, colloca il canzoniere **H** all'interno del suo gruppo s^{III} , mentre Spetia sottolinea piuttosto l'indipendenza delle due raccolte suggerendo in alcuni casi un'affinità con i canzonieri del gruppo s^{II5} .

Un primo dato significativo che emerge da un'osservazione anche superficiale, soprattutto se si tiene conto delle dimensioni ridotte di **za**, è costituito dalla presenza nelle due raccolte di numerosi testi comuni. Esse condividono infatti 13 testi che coincidono sostanzialmente con la prima sezione di **za** e con il secondo gruppo di **H**⁶. Ne riporto l'elenco seguendo l'ordine di **za**:

- 1) Hugues de Berzé, *Encor ferai une chanson perdue* (RS 2071, L 117.3)
- 2) Gace Brulé, *Ne me sont pas achoison de chanter* (RS 787, L 65.51)
- 3) anonimo, *Amors m'a en sa justise* (RS 1632, L 265.87)
- 4) anonimo, *Amors me semont et prie / qe je chant* (RS 1196, L 265.101)
- 5) Chardon de Croisilles, *Pres sui d'amors, mais loig sui de celi* (RS 1035, L 36.2)
- 6) anonimo, *Je ne chant pas pour joie que je sente* (RS 752, L 265.903)
- 7) Gace Brulé, *A la douçour dou tens qui reverdoie* (RS 1754, L 65.3)
- 8) Gace Brulé, *De bone amour et de leaul amie* (RS 1102, L 65.25)

⁵ Lo studio di Schwan 1886 individua tre gruppi principali di cui mi limito a segnalare i testimoni più significativi ai quali si farà riferimento nel contributo: s^I (mss. **ADMTR¹R²a**) collocabile nella Francia del Nord, s^{II} (mss. **BKLNOPR³SVX**), costituito prevalentemente da testimoni parigini ma con fonti anche settentrionali e orientali, s^{III} (mss. **CIU**) di probabile origine lorenese. I tre gruppi verranno qui ribattezzati per praticità α (= s^I), β (= s^{II}) e γ (= s^{III}). Gli stemmi dei tre gruppi si trovano in Schwan 1886 alle pp. 151, 171 e 222 e sono stati unificati in Spetia 1994, p. 253 e Resconi 2014, p. 384. Per la posizione di **Hza** all'interno dello stemma si veda in particolare Schwan 1886, pp. 216-221, Spetia 1994, pp. 260-272 e Tyssens 2015, pp. XXVIII-XXXVI; per il possibile contatto di **za** con β si veda Spetia 1996, p. 113.

⁶ Ricordo che in **za** sono ben individuabili due gruppi diversi, il primo costituito prevalentemente dai testi condivisi con **H** e il secondo da testi in larga parte attribuibili a Thibaut de Champagne. Per quanto riguarda **H**, invece, Spetia 1997 ha messo in evidenza l'esistenza di tre possibili gruppi, il terzo dei quali (testi 50-63) caratterizzato dall'assenza di numerazione progressiva che ne mette in evidenza il carattere seriore, mentre la separazione tra i primi due (testi 1-28 e 29-49) sarebbe resa possibile dalla presenza o assenza di alcuni tratti linguistici del Nord della Francia (Spetia 1997, pp. 58-59). Vedremo in seguito come questa frontiera sembri in realtà più fluida, anche se il secondo gruppo, forse di dimensioni più ridotte di quanto suggerito dalla studiosa, pare confermato dalla presenza di quasi tutti i testi condivisi con **za**.

- 9) Châtelain de Couci, *Par quel forfait ne par quele ochoison* (RS 1872 = 1876a = 1884, L 38.13)
 10) Conon de Béthune, *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303, L 50.10)
 11) Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125, L 50.1)
 12) Pierre de Molins, *Chanter me fait ce dont je criem morir* (RS 1429, L 207.1)
 13) Mahieu le Juif, *Par grant franchise me covient chanter* (RS 782, L 175.1)

Diversi fattori contribuiscono a confermare l'esistenza di un modello comune a **H** e **za**⁷. Nei due testimoni le canzoni in questione seguono sostanzialmente lo stesso ordine e si trovano raggruppate in modo abbastanza compatto⁸. In particolare, i testi 3-9 di **za** sono contigui anche in **H**: solo la canzone anonima RS 449, *unicum* di **H**, s'intromette tra la RS 1196 e la RS 1035 di Chardon de Croisilles, mentre in **za** la serie è interrotta dall'introduzione della canzone RS 1476 di Thibaut de Champagne e dell'anonima RS 227b, *unicum* di **za**, tra le canzoni RS 1754 e RS 1102 di Gace Brulé. Le principali eccezioni sono costituite dalla canzone RS 2071 di Hugues de Berzé, che in **H** è riportata verso la fine del terzo gruppo, dagli ultimi due testi di **za**, che sono separati (forse accidentalmente) dagli altri e si trovano alla fine della seconda serie di testi della raccolta⁹, e dalla canzone RS 787 di Gace Brulé anch'essa inserita nel primo gruppo di **H**, ma in posizione non contigua alla già menzionata canzone di Pierre de Molins. Tutte queste eccezioni sembrano rientrare nel classico fenomeno di "sfrangiamento" che caratterizza le unità testuali che si trovano in posizione liminare nei blocchi coerenti di testi¹⁰. Si aggiunga poi che due testi anonimi (RS 1632 e RS 752) sono attestati solo da **Hza** e che i testi 11-13 condividono una patina linguistica occitanica, piuttosto marcata in **H** e decisamente più sfumata in **za**, forse per l'atteggiamento più "interventista" del copista che tende a ricostruire la veste francese originale¹¹. La derivazione da una fonte comune è poi

⁷ Alcuni di essi sono stati segnalati da Spetia 1994, pp. 260-262.

⁸ Nel primo gruppo di testi di **za** e nel secondo di **H**.

⁹ La canzone RS 1429 di Pierre de Molins è in realtà indipendente anche in **H** e si trova nel primo gruppo di testi.

¹⁰ I testi coinvolti sono i primi due e il penultimo di **za**.

¹¹ Si veda Spetia 1994, pp. 258-259 n. 75 e Spetia 1997, p. 109. In alcuni casi risulta difficile peraltro distinguere tra occitanismi e italianismi, per esempio nei casi di conservazione di *a* (soprattutto finale) e di *c* velare (diverse forme del verbo *canter* in **H**), nelle forme pronominali *eo/eu* (molto frequenti in entrambi i codici), *mi* per *me* (RS 1891, RS 1476, RS 653 e RS 782 per **za**; RS 303 e RS 1429 per **H**) e *lo* per *le* (RS 1891 in **za**; per *lo* articolo in **H** si veda RS 303, RS 782, RS 640, RS 1126). I casi di conservazione di *a* sono particolarmente numerosi. Per quanto riguarda **H** si veda RS 303: *cilla, tutas las altras, tal, ela, longamen, eschas, joga*; RS 1125: *dura departia, chevaleria, amia* ecc.; RS 1126: *dura, mantas, joia, bela, nostra* ecc.; RS 782: *chiera, ora, bona, fera, freida, semblanza* ecc.; il testo RS 303 in **za** propone solo *pojar*, mentre più numerosi sono i casi in RS 782: *francisa, fassa, madama chiera, fera* ecc. Possono derivare da incroci tra italiano, provenzale e francese anche le forme *podont* (RS 1125 **H**) e *dople* (RS 1632 **za**). Autentici occitanismi parrebbero invece forme come *malaute* (RS 303 **H**), *pauvre* (RS 303 **H**), *sap* (RS 303 **H**, RS 782 **Hza**), *asegure* (RS 1229 **H**), *pro* (RS 1891 **za**). Sono certamente italianismi le forme non prostetiche *sperance* (RS 752 **za**) e *scremir* (RS 303 **za**), *desperee* (RS 2071 **za**), *venture* (RS 782 **za**), la grafia *che* (vari casi in **H**), con l'aggiunta di *zuer* (RS 303 **H**) e *trizadors* (RS 782 **H**) la cui grafia tradisce anche una probabile origine veneta. Le interferenze grafiche e gli occitanismi sono concentrati

definitivamente confermata dal gran numero di lezioni, alcune molto particolari o erronee, condivise dai due testimoni, nonché dalla struttura e dall'ordine delle strofi di molti testi¹². Mi limito a ricordare qualche esempio significativo sulla struttura strofica: nella canzone RS 2071 di Hugues de Berzé i mss. **Hza** sono gli unici a riportare la sesta strofe; nella canzone RS 787 attribuita a Gace Brulé i mss. **Hza** condividono lo stesso ordine strofico che contravviene al principio di alternanza rimica certamente voluto dall'autore; nella canzone RS 1754 di Gace Brulé (edizione Dyggve 1951, p. 371) **Hza** condividono solo le strofi I, II e VI del testo critico e aggiungono due strofi ritenute apocriefe dall'editore, la prima delle quali integrata dopo la strofe II e la seconda dopo la strofe VI; della *chanson de départie* RS 1125 di Conon de Béthune **Hza** propongono solo le prime tre strofi con un testo peraltro profondamente alterato e certamente deterioro (si veda per esempio il v. 22), che presenta notevoli affinità con quello riportato dal canzoniere provenzale **O**, che conserva tuttavia il testo completo.

Prima di passare a un'analisi più puntuale delle lezioni dei testi comuni a **H** e **za** è importante sottolineare che la serie di testi di **za** non si apre con il gruppo condiviso con **H**, ma con la canzone RS 1891 di Riccardo Cuor di Leone – un testo conservato anche in alcuni canzonieri occitani e che presenta qualche provenzalismo nella versione di **za**¹³ – il cui carattere storico e legato alla crociata potrebbe essere significativo per giustificare la posizione iniziale. A questo si aggiunge il fatto che il solo *unicum* di **za**, RS 227b che interrompe il gruppo dei testi comuni a **H**, è stato anch'esso interpretato (a torto o a ragione) come una canzone di crociata¹⁴, e che un famosissimo testo di crociata è anche la *chanson de départie* RS 1125 di Conon de Béthune che chiude la prima serie di testi di **za**.

soprattutto nei testi che sembrano aver avuto una vera e propria tradizione provenzale e che sono attestati anche da alcuni canzonieri occitani compilati in Italia (RS 303 e RS 1125 di Conon de Béthune, RS 782 di Mahieu le Juif sono attestate da entrambi i canzonieri, mentre la RS 1126 di Hugues de Berzé si trova solo in **H** e la RS 1891 di Riccardo Cuor di Leone solo in **za**).

¹² Si vedano in questo senso i rilievi di Spetia 1994, pp. 260-262 e le edizioni critiche dei testi in questione. Segnalo solo a titolo d'esempio le lezioni particolari delle strofi III e IV della canzone RS 2071 di Hugues de Berzé da me edita (Barbieri 2001): la lezione fortemente indipendente del v. 22 (*por ce que l'en ne conoisse a mon vis*, a fronte della lezione accolta a testo *si que trop dout qu'on nel sache a mon vis*), l'inversione dei vv. 23-24 con conseguente banalizzazione del dettato (*quant je regart vers son simple visage / coment je l'aim toz jors en mon corage*, a fronte della lezione accolta a testo *ce que je pens de li en mon corage / kant je regart son tres simple visage*), fino all'introduzione di una congiunzione *et* al v. 30 che provoca ipermetria.

¹³ In particolare la forma *pro* al v. 4 (*pro ai d'amis*).

¹⁴ Si veda l'edizione Radaelli 2014. La questione ruota attorno al misterioso termine di attestazione unica *homenie* che si trova al v. 5 del testo. L'autore dice di trovarsi fuori dalla Francia e di essere ricaduto nei tormenti d'amore, e l'analogia con altri testi simili ha fatto propendere alcuni critici, tra cui Roques 1928, p. 514 per la congettura *Romenie*, che indicherebbe i possedimenti latini d'Oriente in generale o anche un importante luogo di pellegrinaggio d'oltralpe. Radaelli accoglie tale congettura, ma in una versione più estesa non ancora pubblicata suggerisce un possibile legame tra l'*hapax homenie* e il francese *ominer* e *omineux* (Godefroy V, 598) 'augurer', 'de mauvais augure' favorendo così l'interpretazione 'cattiva sorte, disgrazia', oppure in alternativa propone un'interpretazione *enhomenie*, da accostare alla forma oitanica citata in Godefroy IV, 541 *ignominion* 'honte, ignominie', e a quella italiana *ignominia*. La questione non appare secondaria, se si considera che l'autore di un testo conservato unicamente da **za** dichiara di non trovarsi in Francia; se il testo non si riferisce all'Oriente potrebbe forse essere attribuito a un autore francese che si trova momentaneamente altrove (in Italia?), costituendo così il possibile anello di congiunzione che spiegherebbe l'arrivo del materiale lirico raccolto in **H** e **za**.

Il testo di Riccardo Cuor di Leone è particolarmente importante perché è stato oggetto di numerosi interventi critici anche molto recenti che permettono di accostarsi in modo privilegiato alla questione della posizione di **za** all'interno della tradizione dei trovieri. Come si è detto si tratta di un testo conservato anche da alcuni canzonieri occitani e che presenta anche in **za** una leggera patina occitana. L'edizione di Charmaine Lee conferma le osservazioni di Lucilla Spetia che identificava tre famiglie di testimoni: **CU**, **KNOXza**, **ƆPƆPƆ**¹⁵. Spetia e Lee legavano **za** alla famiglia **KNOX**, postulando tuttavia una contaminazione operata dal compilatore tra le fonti di **KNOX** e dei canzonieri occitani **ƆPƆPƆ**, contaminazione che secondo Lee indica piuttosto una posizione stemmatica più alta di **za** testimoniata dagli accordi con **C** o con **ƆPƆPƆ**. La recente nuova indagine di Stefano Milonia ridiscute la posizione di **za** ponendola al di sopra dei canzonieri occitani e rendendola indipendente dalle altre famiglie¹⁶. Milonia si sofferma in particolare sulla lezione del v. 15 sulla quale Spetia fondava la parentela tra **za** e **KNOX**, interpretandola invece come probabile lezione originale, e riduce quindi i contatti tra **za** e **KNOX** al solo v. 24, che potrebbe peraltro essere spiegato attraverso la poligenesi. Molto più numerose e solide sono invece le lezioni comuni con **ƆPƆPƆ**, a volte certamente erronee (vv. 4, 19, 31, 41). La lezione di **za** oscilla quindi in effetti tra diversi gruppi, sembra particolarmente legata al modello dei canzonieri occitani **ƆPƆPƆ**¹⁷, ma attesta spesso insieme a **CU** la lezione corretta al di sopra di **KNOX** e di **ƆPƆPƆ**.

La difficoltà di situare in un ipotetico stemma i mss. **Hza** messa in evidenza dalle diverse analisi del testo di Riccardo Cuor di Leone si riflette in realtà su tutti i testi comuni alle due raccolte.

I legami con una fonte di tipo β o γ sono evidenti già dalla scelta dei testi: due di essi (RS 1035 attribuito a Chardon de Croisilles e RS 303 attribuita a Conon de Béthune) sono infatti attestati solo da **Hza** e **CU**; altri due sono invece presenti in entrambi i gruppi β e γ . Per quanto riguarda la canzone RS 787 attribuita a Gace Brulé (edizione Dyggve 1951, p. 357), i mss. **Hza** hanno lo stesso ordine particolare delle strofi e numerose lezioni comuni che li differenziano dal resto della tradizione, sebbene si tratti spesso di varianti minime e poco significative¹⁸. In un paio di occasioni i mss. **Hza** si avvicinano a **KLNPVX** e in particolare al v. 43 la variante *son cuer] fin cuer* **KNPVXHza** pare una banalizzazione, ma più spesso essi condividono la lezione di **O** e di **a**, canzoniere solitamente legato al gruppo α ma che in questo caso ha una lezione molto vicina a quella di **O**¹⁹; va segnalato infine che ai vv. 30-32 i gruppi **COU** e **KLNPVX** propongono lezioni divergenti, con **H** che riporta la lezione di **COU**, mentre **za** offre una lezione più indipendente ma pur sempre vicina a quella di **COU**. Va ricordato che l'editore fonda il suo testo critico sulla lezione di **O**, un canzoniere che dipende certamente

¹⁵ Si veda Lee 2015 e Spetia 1996, p. 112.

¹⁶ Si veda Milonia 2017, pp. 266-272.

¹⁷ Si tratta di un'ulteriore conferma del legame tra la tradizione occitana e quella francese nei canzonieri confezionati in Italia, come mostrano gli altri testi provenzalizzati di **Hza** dei quali si è già parlato.

¹⁸ Si segnala per la sua estensione la variante del v. 24: *tel que Raisons n'oseroit creanter] ce que raisons ne devoit otroier* **Hza**.

¹⁹ Si veda per esempio il caso del v. 4 *avoir* **OaHza]** *trover* **KLNPVXCU**.

da un modello di tipo β ma mostra in più occasioni di essere contaminato con una fonte γ che gli permette di accedere a lezioni particolarmente conservative²⁰. Per quanto riguarda la canzone anonima RS 1196 (edizione Dyggve 1938, p. 156), i canzonieri **Hza** sembrano offrire la lezione migliore, con un testo canonico di cinque strofi *ternas/doblas* più un *envoi*; **U** infatti omette la quarta strofe e l'*envoi*, mentre **KNOX** hanno solo le strofi I e III. A ciò va aggiunto che almeno al v. 27 la lezione *une false professie* di **KNOX** sembra deteriore rispetto a *por la false professie* di **Hza**.

Gli altri testi comuni a **Hza** sono attestati da testimoni di tutti e tre i rami principali. Nella mia edizione di Hugues de Berzé, dopo aver esaminato la tradizione della canzone RS 2071, avevo avvicinato **Hza** a **CU**, pur all'interno di una situazione evidentemente contaminata che rende impossibile la costruzione di un vero e proprio *stemma codicum*. In particolare, la lezione *painne* introdotta da **CHza** al v. 14 sembra un'anticipazione erronea suggerita dal v. 16. Come si è visto nel testo di Riccardo Cuor di Leone, anche in questo caso una lettura eccessivamente dicotomica delle lezioni rischia però di promuovere a errore congiuntivo varianti che possono invece nascondere tratti conservativi; particolarmente interessante a questo proposito è la variante *proiant* per *tirant* di **CHza** al v. 10. Il gerundio istituisce un'interessante metafora venatoria sul modo con il quale si può conquistare la dama. Tutti i commentatori, compreso chi scrive, hanno considerato *proiant* una banalizzazione che tentava di eliminare l'inconsueto paragone di una donna a una preda di caccia per indirizzarsi verso l'abituale tema della supplica. Ma in realtà la possibile connessione di *proiant* al verbo *preer* (< PRAEDARE) farebbe di tale variante una *lectio difficilior*, proprio per la sua ambiguità dovuta a una possibile confusione con *priier*, rispetto alla quale *tirant* dovrebbe essere interpretato come una glossa disambiguante. Anche in questo testo non manca qualche contatto con β (al v. 11 *refust*] *resoit* **KNPRXHza**), ma soprattutto con il solito **O**: particolarmente interessanti in questo senso sembrano le varianti *metrai* per *si met* al v. 8 e *tant de maus* per *tante poine* al v. 16, che sembra voler evitare la ripetizione menzionata in precedenza. Merita senza dubbio di essere segnalato l'errore in rima dei mss. **KNOPRXCUIHza** al v. 13 (*perdue* per *perdu*), accompagnato o forse provocato dall'introduzione di una forma pronominale femminile *la*; si tratterebbe infatti di una delle rare conferme dell'esistenza di un modello altissimo comune a β e γ di cui si trovano numerosi indizi nella tradizione. Va detto però che in questo caso *perdue* potrebbe anche essere un errore d'archetipo corretto congetturalmente dai mss. α .

Non mi soffermo sulla canzone RS 1754 attribuita a Gace Brulé da **C**, al Châtelain de Couci da **MT** e a Blondel de Nesle da **KNPX**, se non per segnalare che la strofe VI è attestata solo dai mss. **CUOSHza**, fattore che suggerisce una nuova convergenza verso un modello γ di **Hza** e di canzonieri contaminati ma conservativi come **O** e **S** (gli unici che riportano il testo completo). Aggiungo solo che l'attribuzione a Gace Brulé sembrerebbe confermata nel caso di **H** (e sostanzialmente anche di **za**) dalla contiguità con la canzone RS 1102 attribuita unanimemente allo stesso Gace²¹.

²⁰ Si veda già Schwan 1886, pp. 119-146, poi Barbieri 2001, pp. 37-39 e Barbieri 2011, in particolare pp. 184-185 n. 9.

²¹ Anche **O**, manoscritto ordinato alfabeticamente e privo di attribuzioni, inserisce questa canzone nel gruppo dei testi attribuibili a Gace, confermando ancora una volta l'esistenza di una convergenza **HzaO** γ .

La testimonianza della canzone RS 1102 di Gace Brulé è particolarmente importante. Non ne riprenderò l'analisi esaustiva che si trova in un mio contributo precedente al quale mi permetto di rinviare²², ma mi limiterò a estrapolare le informazioni essenziali per il discorso che qui ci interessa. L'importanza della canzone RS 1102 consiste nella sua complessità metrica, con riprese incrociate di parole rima da una strofe all'altra, una complessità che è conservata nella sua integralità solo nei mss. **LO**, e in subordine da **CU** e **Hza**, unici canzonieri a proporre la struttura originale di sei strofi mentre gli altri testimoni α e β propongono un testo di quattro strofi che semplifica drasticamente l'architettura del testo eliminando molti dei vincoli metrici²³. In questo quadro, i canzonieri **Hza** presentano una congiunzione in errore con i testimoni β al v. 13 (*sosfrir* **LOCU**] *tenir* **MFKNRVXHza**) e una con i testimoni γ al v. 47 (*taisir*] *morir* **CUHza**), confermando così gli indizi fin qui raccolti che parlano a favore di un doppio modello di **Hza** o della presenza di un'estesa contaminazione. Va fatta però ancora una volta una distinzione importante. Se gli accordi con β sono quasi sempre deteriori, quelli con γ manifestano al contrario una contaminazione "virtuosa" che permette al modello di **Hza** di attingere a ottime lezioni e testimonia l'esistenza di una fonte situata molto in alto nell'ipotetico stemma della tradizione dei trovieri²⁴. Piuttosto che isolare un ramo della tradizione che raccoglie i canzonieri **LO**, **CU** e **Hza**, andrà sottolineato il fatto che la loro convergenza coincide quasi sempre con la possibilità di attingere a un modello molto vicino all'archetipo, come sembra confermato anche dall'ottima lezione di **LOHza** al v. 46 e dal fatto che gli stessi testimoni sono gli unici a riportare la lezione corretta dei vv. 15-22.

L'analisi della tradizione della canzone RS 1876a ci porta alle stesse conclusioni: la lezione di **Hza** è vicina a quella di **COUKPRVX**, ma soprattutto a quella di **COU**, con i quali condivide numerose buone lezioni, e in particolare a quella di **O**²⁵. È importante sottolineare che questa canzone è attribuita al Châtelain de Couci dai mss. **KPRX**, a Gace Brulé da **C** e a Roger d'Andeli da **MT**, mentre il *Guillaume de Dole* la attribuisce curiosamente proprio a Moniot d'Arras. Anche in questo caso l'attribuzione di **C**, alla quale si aggiunge la testimonianza indiretta di **O** che inserisce il testo in un gruppo di liriche attribuite a Gace Brulé, potrebbe essere confermata dalla posizione del testo in **Hza**, a seguito delle canzoni RS 1754 e RS 1102. Se si considera che l'attribuzione di **MT** a Roger d'Andeli è palesemente *difficilior*,

²² Barbieri 2011, pp. 209-218.

²³ La congiunzione in errore dei canzonieri α e β conferma le nostre osservazioni circa l'origine del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne, confezionato sulla base di rigidi criteri organizzativi e di una profonda revisione normalizzatrice del testo e innestato nella tradizione a un livello stemmatico alto, ma non altissimo, come dimostra l'esistenza di una tradizione parallela precedente alla realizzazione del *Liederbuch* e testimoniata dai canzonieri γ con il contributo saltuario di **BMPRSV** e a volte di **O**, malgrado il modello principale di quest'ultimo coincida sostanzialmente con quello del *Liederbuch*. Si veda Barbieri 1999 e Barbieri 2015.

²⁴ In questo senso è significativo che la lezione condivisa da **CU** e **Hza** al v. 47 sia un vero e proprio errore congiuntivo. Finora gli elementi messi in luce riguardavano sostanzialmente aspetti strutturali, trasmissione di testi e autori di fortuna limitata, varianti adiafore o la condivisione di ottime lezioni. Questo esempio (al quale se ne potrebbero forse aggiungere altri con uno spoglio più sistematico) permette di affermare che la convergenza di **Hza** con γ dipende da un vero e proprio modello comune e non solo da un buon uso della contaminazione.

²⁵ Si vedano in particolare i vv. 19, 25, 37, 38 e 41 per la convergenza con **COU** e i vv. 26, 30 e 45 per quella specifica con **O**.

l'attribuzione "deteriore" a Gace Brulé costituirebbe una nuova convergenza significativa tra i mss. **COHza**.

Poche osservazioni utili possono essere tratte dal testo della famosa *chanson de départie* RS 1125 di Conon de Béthune (edizione Barbieri 2016), perché il testo di **Hza** è ridotto alle prime tre strofi ed è fortemente alterato e molto probabilmente deteriore²⁶. L'aspetto più interessante è certamente la vicinanza del testo di **Hza** a quello del canzoniere provenzale **O**, confermata dalla presenza nei due testimoni di una patina linguistica occitanica. La considerazione di queste due caratteristiche spingerebbe a confermare l'impressione che le raccolte di **H** e **za** non dipenderebbero da un modello unico, ma piuttosto da una convergenza di più modelli di estensione limitata e di qualità testuale disomogenea.

Per concludere l'esame dei testi condivisi da **Hza** occorre spendere due parole sui due testi finali di **za**, che si trovano alla fine del secondo gruppo di testi della raccolta attribuibili principalmente a Thibaut de Champagne, ma che a differenza di essi fanno parte dei testi condivisi da **H**. La loro posizione inconsueta e separata dal primo gruppo va di pari passo con una sorprendente indipendenza tra i due testimoni, molto più marcata rispetto a tutti gli altri casi dove invece sono sempre numerosissimi gli indizi di vicinanza tra **H** e **za**.

Per quanto riguarda la canzone RS 1429 attribuita a Pierre de Molins (edizione Dyggve 1942, p. 78), il ms. **za** sembra seguire da vicino la lezione di **KNOVX**, con i quali condivide un errore al v. 13 (*oïr] avoir*, con infrazione alla rima), oltre a numerose varianti che ne confermano la parentela²⁷. Ancora una volta il testo di **za** sembra soprattutto vicino a quello di **O**, con il quale in particolare condivide il nome del secondo destinatario (v. 44: *Gilet*, laddove i mss. **MT**, i soli insieme a **Oza** a riportare entrambi gli *envois*, hanno la variante generica *sire*)²⁸. Va detto inoltre che la posizione del testo in **za** parrebbe confermare l'attribuzione a Gace Brulé che si legge in **N** e nel canzoniere di **Mesmes** e indirettamente in **OV**. Le lezioni comuni ai soli **Hza** sono qui ridotte ai minimi termini²⁹, mentre il testo di **H** si presenta corrotto poiché mescola mezze strofi del resto della tradizione (IIIa-IVb, IVa-Vb, Va) ed è privo dei vv. 21-24 e del primo *envoi*³⁰. Dal punto di vista testuale, oltre ai consueti contatti con **KNOVX**, a volte condivisi da **za**³¹, **H** presenta numerose lezioni indipendenti e altre che si avvicinano a **CIU** (vv. 15, 31 e 37), confermando una contaminazione che questa volta non sembra condivisa da **za**. La fonte di **za** in questo caso parrebbe simile a quella utilizzata per il secondo gruppo di testi attribuiti a Thibaut de Champagne e Gace Brulé, molto più vicina a quella dei mss. β , e non si può escludere che il copista di **za** o del suo modello avesse a disposizione due versioni del testo, una vicina a quella di **H** e l'altra affine a **KNOVX** e abbia scelto

²⁶ Si segnala un contatto con **C** al v. 16 e uno con **KNPVX** in diffrazione al v. 8.

²⁷ Si vedano i vv. 17, 19, 21, 24, 34, 36.

²⁸ Ma entrambi gli *envois* evidenziano un'opposizione tra **Oza** e **MT(H)**; si vedano i vv. 42, 45 e 46.

²⁹ Si vedano le varianti minime e banali dei vv. 6 e 28.

³⁰ Il copista di **H** lascia uno spazio sufficiente per i versi mancanti, ma lo fa dopo il moncone di strofe Va, probabilmente perché si è accorto che tali versi erano necessari per completare la strofe. È molto probabile quindi che il suo modello avesse già la struttura con le strofi mescolate.

³¹ Si vedano i vv. 12 e 26.

la seconda in quanto più completa e più corretta, ma non si può neppure del tutto eliminare l'ipotesi che in questo caso la presenza del testo in entrambi i testimoni **H** e **za** sia casuale e non riconducibile a una fonte comune.

La divergenza tra **H** e **za** pare ancora più accentuata nel caso della canzone RS 782 attribuita a Mahieu le Juif³². Si tratta di un testo particolare, che contiene invettive contro la dama e l'amore nei versi finali di ogni strofe e che probabilmente imita la struttura analoga di una canzone provenzale attribuita ad Albertet (BdT 16.11). La dipendenza da un modello italiano già provenzalizzato parrebbe ancora una volta confermata dal fatto che il testo si trova anche nel canzoniere occitano **O**. La trasmissione di questo testo dev'essere stata molto accidentata poiché il solo ms. **O** sembra riportarne tutte le strofi³³. In questo caso il comportamento di **za** è molto particolare, poiché nelle prime cinque strofi sembra seguire l'ordine delle strofi e la lezione di **MT**, compresa una strofe che mescola la prima parte della quinta e la seconda parte della sesta di **O** (condivisa peraltro anche da **H**)³⁴, inserendo in seguito le strofi mancanti in **MT** (la seconda e la terza del testo di **O**) ma secondo una lezione stavolta molto vicina a quella di **H**. Il testo di **H** invece è molto vicino per struttura e lezione a quello del canzoniere provenzale **O** e mostra numerosi punti di contatto con la lezione di **CIU**³⁵. A ciò va aggiunto infine un rilievo sulla presenza in **H** e **za** di una vistosa patina occitanica, molto più evidente rispetto ad altri testi, anche se non sempre applicata in modo identico nei due testimoni.

Ben diversa è la situazione del secondo gruppo di testi conservati da **za**, composto prevalentemente da canzoni di Thibaut de Champagne. Essi infatti sembrano derivare da un modello che doveva contenere il *Liederbuch* del re di Navarra come lo si trova nei canzonieri **KVX**. I testi di **za** hanno infatti lo stesso ordine del *Liederbuch*, pur non trovandosi in posizione contigua in esso, e i due testi di attribuzione contesa (RS 306 e RS 733) sono attribuiti a Thibaut solo dai canzonieri **KVX**. Per brevità mi limito a segnalare alcune particolarità dei testi di cui mi sono già occupato.

Per quanto riguarda il testo RS 1596 il modello di **za**, pur avvicinandosi in generale a quello del *Liederbuch*, sembra essere particolarmente prossimo a quei testimoni dei quali ho sottolineato la tendenza a conservare lezioni arcaiche forse precedenti lo stesso *Liederbuch*. In questo caso si segnalano in particolare alcune convergenze con **V** e in subordine con **OS**: si veda per esempio la variante erronea in rima al v. 33 *doné] donee OSVza*; la variante del v. 41 *a] avra OVza*, che pur all'interno di un *refrain* metricamente non vincolato si configura come un tentativo di assimilazione metrica al verso precedente; la variante del v. 44 *les maus] mes maus*

³² Si vedano le edizioni di Jeanroy – Långfors 1921, pp. 46-48 e 110-116 e Spanke 1925, pp. 203-207.

³³ E non è detto che si tratti della versione originale, poiché il copista di **O** potrebbe aver mescolato fonti diverse.

³⁴ Le lezioni di **MT** condivise da **za** sono numerosissime e caratterizzanti; si vedano in particolare quelle dei vv. 7-8 e 36. Si noti che anche per la lezione di questo testo i mss. **MT** sembrano derivare dallo stesso modello di β ; si veda Spetia 1994, pp. 262-265.

³⁵ Si vedano in particolare i vv. 7, 10, 12, 31; per quanto riguarda il solo **C** si vedano i vv. 15, 17, 18, 19, 24 e 34.

SVza è uno scarto minimo ma costituisce una ripetizione del verso precedente che risulta contraria al senso del verso. Si aggiunga infine l'omissione di *la* al v. 39, comune a **Rza**, che genera ipometria.

Nella canzone RS 757 la parentela tra i canzonieri α e β per quanto riguarda la tradizione del *Liederbuch* è confermata dall'errore in rima al v. 3 *endurer*] *endurez* **MTKOX+za**³⁶; la lezione di **za** mostra inoltre numerose convergenze con **KOX**³⁷ e condivide una lezione con il solo **O** al v. 8 (*parent* **MTKX**] *porront* **Oza**, *porroit* **SPV**).

Nel caso del testo RS 273 **za** ha una lezione erronea comune ai mss. **BKOSVX** al v. 41 (*puant* per *punais* in rima), un'altra fortemente sospetta condivisa con **BKOVX** al v. 44, con l'introduzione di una congiunzione *et* che provoca una cesura epica, più altre varianti caratterizzanti ai vv. 21 (*chiés*] *chief* **KVXza**) e 28 (*maus*] *mal* **BKVXza**). Altri contatti con (**B**)**KVX** si segnalano ai vv. 10, 35, 37, 48, 50³⁸.

Una menzione particolare va riservata alla canzone RS 1476 che è trascritta due volte in **za**: dapprima nel primo gruppo di testi costituito prevalentemente da testi comuni a **H** in una versione composta da solo quattro strofi e caratterizzata da una lezione molto innovativa e indipendente (e generalmente deteriore) con però numerosi interessanti punti di contatto con **S**³⁹, canzoniere che come si è detto condivide con **O** la presenza di ottime lezioni e arcaismi pur all'interno di una situazione evidentemente contaminata. La seconda versione è invece più vicina alla lezione della vulgata⁴⁰, pur mostrandosi ancora una volta più conservativa e legata a un modello più alto come sembrano dimostrare i diversi contatti con **R** (vv. 7 *mes*] *pas* **RVza**, 15 *grant*] *gent* **Rza**, 25 *qiert*] *queut* **Rza**) e in parte ancora con **S** (vv. 12 *qu'estre sires*] *que estre rois* **Sza**, la medesima lezione della prima versione, e 23 *ravrai*] *avrai* **Sza**)⁴¹.

Il secondo gruppo di testi si conclude con due canzoni attribuite a Gace Brulé (RS 1795 e RS 653). In entrambi i casi **za** riporta un buon testo, che se mostra qualche punto di contatto anche significativo con **KLNPVX** (vv. 4, 5, 9 nel primo testo e vv. 6, 22, 39 e soprattutto 25 *sent*] *pens* **KLNPVXza**, con infrazione alla rima, nel secondo testo), sembra avvicinarsi in particolare alla lezione di **O** (vv. 3 e 8 nel primo caso e vv. 6, 37, 38, 39, 40 nel secondo caso, dove peraltro i due *envois* sono attestati solo da **Oza**, con l'aggiunta di **M** per il secondo). Nel primo testo **za** sembra non avere nessun contatto con **CU** (esattamente come per i testi del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne), che però hanno un testo abbreviato e deteriore, mentre nel secondo caso segue nuovamente le oscillazioni di **O** tra **CU** e **KLNPVX**⁴². Per il secondo

³⁶ In questo caso **za** restaura con facile congettura la lezione corretta *endurer*, ma all'interno di una revisione indipendente del verso che parte con tutta evidenza dallo stesso testo di **KOX** (Barbieri 2011, p. 198).

³⁷ Si vedano i vv. 8, 12, 32, 36, 40; particolarmente banalizzante è la variante del v. 12: *sui*] *pens* **KOXza**.

³⁸ Per l'edizione di questo testo si veda Barbieri 2013.

³⁹ Si vedano i vv. 4, 8, 9, 10, 12, 35, 37; particolarmente interessanti le lezioni del v. 12 *qu'estre sires*] *que estre rois* **Sza**, con iato *difficilior*, e del v. 35 *trop longuement*] *parfondement* **Sza**.

⁴⁰ Particolarmente significativo in questo senso sembra l'errore in rima del v. 9 *mentir*] *fausser* **KORVX**, con **za** che ha la lezione singolare *faillir* probabilmente per congettura a partire dalla medesima lezione erronea.

⁴¹ Per l'analisi linguistica delle due trascrizioni della canzone RS 1476 di Thibaut de Champagne in **za** si veda Resconi 2020, p. 182.

⁴² Per i contatti con **CU** si vedano in particolare i vv. 4 e 19.

testo va ancora una volta segnalata la presenza nella tradizione di un canzoniere trobadorico (**Q**)⁴³.

L'analisi del canzoniere **H** dovrà per forza di cose essere più superficiale di quella di **za** a causa della sua maggiore estensione che impedisce un esame di tutti i componimenti nello spazio di questo intervento. Sarà però utile evidenziare da subito alcuni tratti caratterizzanti.

Guardando i testi conservati da **H** si evince che si tratta di una raccolta non omologata e non conforme all'organizzazione gerarchica e selettiva che si trova per esempio nei canzonieri dei rami α e β . Maggiori corrispondenze si possono trovare con il tipo di organizzazione dei canzonieri del ramo γ , e in alcuni casi **H** sembra attingere a una fonte comune a quella di questi testimoni.

Il primo elemento in questa direzione è la conservazione di testi di scarsa attestazione e attribuiti a trovieri minori⁴⁴. Nel primo gruppo di testi si trovano in posizione contigua le uniche due canzoni attribuite a Renaut de Trie (RS 1864 e RS 863), la cui attestazione è molto esigua e limitata ai canzonieri **CU(O)** oltre a **H**. Il secondo gruppo si apre con l'unica canzone attribuita a Roger d'Andeli (RS 997)⁴⁵ e attestata dai canzonieri **CFHMOT**. Nel terzo gruppo **H** conserva insieme ai canzonieri **KNPX** l'unica canzone attribuita a Jacques d'Autun (RS 351) e l'unica attribuita a Gilles de la Croix (RS 1580), supportato ancora una volta dai canzonieri della famiglia γ ⁴⁶. **H** conserva anche uno dei due testi attribuiti al cappellano di Laon (RS 1995) e due dei tre testi attribuiti a Pierre de Molins (RS 1429 e RS 14), che però hanno un'attestazione decisamente più ampia e trasversale. Tornando invece ai legami con il modello γ , si può constatare la presenza nel primo gruppo di **H** di due testi anonimi: il primo (RS 13) è una malmaritata con *refrain* variabile attestata solo da **U**, mentre il secondo (RS 518) è attestato solo da **I**. Infine nel terzo gruppo si trova un'altra malmaritata con *refrain* variabile (RS 584) attribuita a Thibaut de Blaison e attestata solo da **CU** e dal canzoniere provenzale **R**; si tratta di una nuova conferma che il modello di **H** non prevedeva una scelta linguistica "purista" e accoglieva componimenti di tradizione "contaminata" tra lingua d'oc e d'oïl⁴⁷, attitudine che abbiamo visto appartenere con tutta probabilità anche a uno dei modelli condivisi da **za**.

⁴³ Non si notano però in **za** grafie provenzaleggianti.

⁴⁴ Fatta salva ovviamente la possibilità che tali testi e autori siano stati "censurati" dai criteri selettivi degli altri canzonieri. Sull'idea dei criteri selettivi ed esclusivi che governano la compilazione dei canzonieri francesi, e in particolari di quelli del gruppo β , si veda Barbieri 2018. La presenza di testi comuni non identifica dunque necessariamente l'esistenza di una fonte specifica ai canzonieri **H** e γ , ma potrebbe semplicemente tradire ancora una volta l'atteggiamento censorio e selettivo del resto della tradizione.

⁴⁵ Come si è già anticipato, il criterio linguistico evocato da Spetia per separare i primi due gruppi non può essere considerato vincolante, a causa dei possibili spostamenti e modifiche funzionali operati dal compilatore rispetto al modello. Il primo gruppo potrebbe quindi estendersi a tutti i componimenti che precedono il blocco di testi condivisi da **za**.

⁴⁶ Nel caso specifico i canzonieri **CI** e il frammento **j**, **H** va spesso con **C** contro l'ottima lezione di **j**; si veda in particolare l'alterazione del sistema rimico ai vv. 23-24 (edizione Järnström 1910, pp. 103-109).

⁴⁷ Non solo il testo è conservato anche da un canzoniere provenzale (**R**), ma lo stesso autore, di origine pitavina, era attivo in entrambe le lingue.

Estremamente interessante, e probabile indizio di una contaminazione di fonti a livello molto “alto”, è la presenza nel secondo gruppo di due testi attribuiti a Gace Brulé (RS 1578 e RS 562) e presenti soltanto in **HM**⁴⁸.

L'altro dato della raccolta di **H** che si impone a uno sguardo appena attento è l'apertura dell'orizzonte oltre il cosiddetto *grand chant courtois* e lo spazio dato a testi di generi minori e di argomento vario (pastorelle, malmaritate, testi storici, religiosi, satirici, dialogici, con *refrain*, ecc.). Se il secondo gruppo, quello che contiene il maggior numero di testi condivisi con **za**, è costituito in prevalenza da canzoni classiche, benché comprenda anche una canzone a *refrain* di Robert de Reims (RS 1655), la canzone contro l'amore di Mahieu le Juif (RS 782) e due famose canzoni di crociata (la RS 1125 di Conon de Béthune e la RS 1126 di Hugues de Berzé⁴⁹), nel primo gruppo le cose vanno ben diversamente. Oltre a una cospicua rappresentanza di autori minori, il gruppo si caratterizza per la presenza importante di testi non ascrivibili alla forma classica della canzone cortese: esso contiene infatti due canzoni di malmaritata con *refrain*, una *reverdie*, tre pastorelle di cui due con *refrain*, tre canzoni storiche o di crociata (una delle quali satirica e una con *refrain*) e una canzone con *refrain*, per un totale di 10 testi su 28. Il terzo gruppo, infine, presenta due malmaritate di cui una con *refrain*, un dibattito fittizio satirico, una canzone a *refrain*, una canzone a contrasti e due canzoni religiose alla Vergine, per un totale di 7 testi su 14. Si tratta di un dato certamente non trascurabile che rimanda ancora una volta a una fonte antica e inclusiva precedente alla risistemazione operata con criteri gerarchici e stilistici esclusivi testimoniata in particolare dai canzonieri del gruppo β . Nessuna traccia di ordinamento autoriale è visibile nella raccolta, se si prescinde da due coppie di testi attribuite rispettivamente a Renaut de Trie e a Gace Brulé⁵⁰. La raccolta sembra dunque essersi formata a partire da materiali disparati e disordinati anche se, oltre a una fase relativamente recente di aggregazione di fonti diverse che sembra caratterizzare tanto **H** quanto **za**, si riscontrano pure tracce di una coagulazione antica dei testi, come sembra dimostrare la diffusa presenza di tratti linguistici del Nord della Francia e la posizione relativamente coerente delle due raccolte all'interno della tradizione, almeno per una buona maggioranza dei testi e delle sezioni⁵¹. All'interno di questo “disordine” si possono individuare le tracce di altre modalità di ordinamento che riguardano ancora una volta coppie di testi. Nel primo gruppo si constata infatti la successione di due pastorelle con *refrain* (RS 1350 e RS 1718) e di due testi storici (RS 1729 e RS 1835) che menzionano il conte Roberto d'Artois, fratello del re di Francia Luigi IX. Nel terzo gruppo invece, all'interno di un blocco di cinque testi non “cortesi” si

⁴⁸ I testi si trovano nell'ultima sezione del *corpus* attribuito a Gace Brulé nel canzoniere **M** (ff. 38r-39v), quella meno sicura e che contiene anche testi certamente non attribuibili a Gace.

⁴⁹ Ma si tratta in realtà di *chansons de départie*, cioè canzoni d'amore situate in un contesto di crociata.

⁵⁰ Ma la trasmissione di testi in coppia come si sa, più che indicare un'organizzazione per autori, potrebbe costituire un residuo dell'antichissima circolazione di *Liederblätter* precedente alla formazione dei canzonieri che sono giunti fino a noi. Sulla possibile confluenza dei *Liederblätter* nei canzonieri più antichi si veda Zinelli 2010, pp. 102-104.

⁵¹ Mi riferisco in particolare alla contaminazione tra β e γ che abbiamo riscontrato in una buona parte dei testi condivisi da **Hza** e che vedremo confermata da numerosi testi del solo **H**.

trovano in successione due malmaritate, alle quali si possono aggiungere le due canzoni mariane che concludono la raccolta⁵².

In apparente contrasto con il carattere di “arcaicità” che abbiamo individuato nelle fonti delle due raccolte, si configura la presenza in **H** di alcuni testi di datazione relativamente tarda e comunque molto vicina alla data della supposta confezione del canzoniere. La canzone RS 1035 di Chardon de Croisilles è databile al 1240-1241, la canzone storica RS 1835 è databile al 1242, mentre la RS 1729 è databile addirittura tra il 1245 e il 1248. Tuttavia, a prescindere dal fatto che la data 1254 che si trova nel canzoniere provenzale **D** sia estendibile o meno a tutta la parte antica del codice⁵³, **H** resterebbe comunque il più antico canzoniere trovierico conservato insieme alla prima parte del canzoniere **U**, che probabilmente precede, sia pure di poco, la costituzione dei grandi canzonieri organizzati per autori che applicano criteri esclusivi e orientati gerarchicamente, una struttura che infatti non sembra aver lasciato traccia nelle raccolte contenute in **H** e **za**, apparentemente più vicine ai criteri che presiedono alla costituzione di canzonieri del gruppo γ come **C** e **U** e in subordine del contaminato **O**, che sceglie un ordinamento alfabetico pur partendo da un modello probabilmente simile a quello dei canzonieri β ⁵⁴. Andrebbe in questa direzione anche la traccia di un antico ordinamento alfabetico (come quello di **C** e **O**) reperibile nei primi tre componimenti di **H** e forse nei tre testi anonimi RS 1897a, RS 1632 e RS 1196⁵⁵.

Un altro elemento significativo che caratterizza la raccolta di **H** è il gran numero di *unica* (13), distribuiti nelle tre sezioni ma particolarmente frequenti nella prima (6, contro 3 nella seconda e 4 nella terza). La forte presenza di *unica* sembra attestare l'accesso a fonti non comuni e non diffuse, cronologicamente recenti⁵⁶ e forse geograficamente vicine al contesto di produzione della raccolta o del suo modello immediato. L'ipotesi di una produzione lirica francese in ambito italiano settentrionale dev'essere presa in considerazione in questi tempi di transiti e contatti frequenti a causa delle crociate, delle attività commerciali e delle iniziative

⁵² Ma va ricordato che la posizione liminare è sempre sospetta e potrebbe manifestare la volontà dell'organizzatore del prodotto finale.

⁵³ Com'è noto, la data si trova nella rubrica iniziale della tavola del canzoniere, che raccoglie sia i testi provenzali sia quelli francesi. Tale data è stata di volta in volta attribuita al canzoniere stesso, alla sola prima sezione o al suo modello. Per quest'ultima ipotesi propende Zinelli 2010, che alle pp. 83-86 elenca e discute le diverse posizioni; lo stesso Zinelli, pp. 88-89 suggerisce prudentemente almeno per la sezione francese una data più bassa, verso l'ultimo quarto del XIII secolo. Se è vero che la tavola è stata preparata prima della realizzazione del codice e sulla base del modello (Spetia 1997, pp. 38-39) è anche vero tuttavia che la presenza in essa di tutti gli incipit delle canzoni francesi rende sostanzialmente ininfluenza il fatto che la data sia quella del modello o quella della copia, tanto più che il copista della tavola è lo stesso della prima sezione del canzoniere occitanico (ff. 1-94) e della parte che contiene anche il canzoniere francese (ff. 153-231; si veda Spetia 1997, p. 30).

⁵⁴ Battelli 1999, pp. 157-158.

⁵⁵ I primi tre componimenti trascritti in **H** sono *Amors n'est pas que q'en die* (RS 1135), *Bien doit canter fine amor adrete* (RS 482), *Bien cantasse volentiers lieement* (RS 700); per quanto riguarda gli incipit delle canzoni anonime, essi sono *A l'entree de la saison* (RS 1897a), *Amors m'a en sa justise* (RS 1632), *Amors me semont et prie* (RS 1196).

⁵⁶ Come si è già detto, proprio due *unica* sono i testi databili più recenti del canzoniere francese, peraltro trascritti in posizione contigua.

politiche e diplomatiche. La stessa ipotesi è stata formulata da Spetia per la canzone RS 37a di Hugues de Berzé⁵⁷, ma in questo caso mi sentirei di escludere che il testo sia stato composto in Italia perché pare improbabile che il troviero borgognone abbia veramente partecipato alla crociata in questione⁵⁸.

Infine un altro elemento significativo caratterizza la raccolta del ms. **H**. A partire dall'attribuzione iniziale a Moniot d'Arras, si può individuare nella prima sezione la traccia di un criterio di ordinamento geografico simile a quello che è stato messo in evidenza per esempio per i canzonieri β e per **K** in particolare⁵⁹. La prima sezione, infatti, sembra soprattutto centrata su autori settentrionali, a partire da trovieri artesiani come lo stesso Moniot, Guillaume le Vinier, Jean Erart fino ad altri autori piccardi o genericamente settentrionali come Raoul de Soissons, il cappellano di Laon, Renaut de Trie e altri più noti come il Castellano di Couci e Blondel de Nesle. Va anche notato, come ricorda Spetia, che il "canone" dei poeti settentrionali pare organizzato proprio attorno alla figura di Moniot d'Arras che ne è l'iniziatore, e comprende personaggi ancora legati alle corti e non all'ambito municipale come accadrà per le generazioni successive⁶⁰. In questo modo, ancora una volta la raccolta di **H** conferma l'antichità delle sue fonti. Nella seconda parte della prima sezione però si assiste a un graduale spostamento verso Est che disegna un arco che va dalla Champagne alla Borgogna: a queste regioni appartengono infatti trovieri come Gace Brulé, Guiot de Dijon, Pierre de Molins, Aubin de Sezanne e Gautier d'Épinal. Va aggiunto che molti dei testi di questa sezione non sono conservati dai mss. α , particolarmente attenti alla tradizione settentrionale ma meno interessati a quella nordorientale attestata invece dai testimoni β e γ ⁶¹.

La serie di autori orientali continua all'inizio della seconda sezione individuata da Spetia, con autori come Robert de Reims, ancora Gace Brulé, Chrétien de Troyes, Gilles de Vieux-Maisons. Tale sezione però è aperta dal normanno Roger d'Andeli, e questa apparente intrusione potrebbe confermare il dubbio che abbiamo espresso circa l'uso del criterio linguistico adottato da Spetia per separare le prime due sezioni⁶², perché l'ordine dei testi potrebbe essere stato mutato accidentalmente o volontariamente dal compilatore, magari per semplici esigenze pratiche piuttosto che per motivi "letterari". In ogni caso, l'analisi linguistica del canzoniere merita di essere approfondita per poter isolare gli elementi che appartengono al modello o ai modelli francesi, gli italianismi introdotti al momento dell'arrivo delle fonti nella penisola o

⁵⁷ Spetia 1997, p. 63.

⁵⁸ Si veda a questo proposito Barbieri 2001, pp. 174-177 e la mia ultima edizione del testo Barbieri 2014.

⁵⁹ Si veda in particolare Cefruga 2004. Per quanto riguarda lo studio generale della tradizione della lirica francese, dei canzonieri che la compongono, delle famiglie di canzonieri che si possono ricostruire e dei criteri che governano la raccolta e l'organizzazione del materiale si veda anche Battelli 1996, Battelli 1999, Cefruga 2001, Beldon 2004, Resconi 2014.

⁶⁰ Spetia 1997, p. 61.

⁶¹ È il caso per esempio dei testi di Renaut de Trie, di Aubin de Sezanne, di Gilles de Vieux-Maisons e delle canzoni RS 787 e RS 1590 di Gace Brulé.

⁶² Si veda la n. 45.

direttamente dal copista di **H**, ma anche l'eventuale colorazione dialettale risalente direttamente agli autori.

La parabola da Nord verso Est che sembra caratterizzare la raccolta potrebbe corrispondere anche al percorso della diffusione dei testi e alla progressiva stratificazione delle fonti che conduce al modello o ai modelli giunti in Italia e utilizzati dal compilatore di **H**, tenendo conto che i dati geografici, cronologici e stemmatici evidenziano le affinità con l'archetipo γ dei canzonieri lorenensi. La presenza di numerosi autori orientali, non particolarmente comune nei canzonieri⁶³, potrebbe quindi indirizzare verso la fase di diffusione della tradizione lirica in Lorena, confermando i dati strutturali e stemmatici che abbiamo esposto in precedenza⁶⁴.

Il terzo gruppo di testi di **H**, sicuramente risalente a una fonte diversa e anteriore⁶⁵ non palesa una caratterizzazione in senso geografico, poiché vi si trovano mescolati autori settentrionali come l'amiénois Richard de Fournival, Blondel de Nesles, Conon de Béthune, Raoul de Soissons e orientali come Jacques d'Autun, Pierre de Molins e Hugues de Berzé, nonché il pittavino Thibaut de Blaison.

Non passa inosservata peraltro la totale assenza in **H** di Thibaut de Champagne, malgrado la presenza di suoi contemporanei e corrispondenti come Raoul de Soissons, Thibaut de Blaison e Chardon de Croisilles. Potrebbe trattarsi di un'ulteriore conferma dell'antichità del modello di **H** e del fatto che la fortuna del re di Navarra è più tarda e successiva all'organizzazione del suo *Liederbuch*, assente nei canzonieri più antichi e realizzato probabilmente dopo la morte dell'autore.

Dal punto di vista della lezione, i testi di **H** non condivisi da **za** confermano essenzialmente i dati evidenziati dai testi comuni ai due testimoni, con una serie di contatti evidenti con i canzonieri **KNPVX** all'interno di un quadro dove ancora una volta **H** sembra però avere una lezione migliore e stemmaticamente più alta, spesso vicina a quella dei canzonieri **CU** (in particolare nelle canzoni RS 482 di Blondel de Nesle e Hugues de Berzé RS 1126) e in alcuni casi di **O**, che presenta la consueta lezione contaminata tra i gruppi β e γ . Non è questa la sede per uno spoglio sistematico, per cui mi limiterò a segnalare solo alcuni esempi tra i più significativi. La canzone RS 1229, di cui la tradizione ci propone due versioni completamente diverse, certifica l'esistenza di un legame di **H** con i canzonieri **KNPX**, che riportano la seconda redazione, mentre la prima è attestata dai mss. **CMOa**. La canzone di Blondel de Nesle RS

⁶³ La tradizione di questi testi è costituita da canzonieri dei gruppi β e γ , sia pure in modo disordinato e senza costituire una sezione geografica ben definita; più sporadiche invece le attestazioni nei canzonieri del gruppo α , evidentemente meno attento alla produzione orientale.

⁶⁴ A una prima osservazione superficiale la lingua di **H** non sembra presentare tratti orientali specifici particolarmente evidenti, ma vi si trovano forme largamente diffuse in tutta l'area nordorientale delle quali è impossibile precisare la provenienza. Non sarà inutile rilevare che le forme più interessanti dal punto di vista di una localizzazione orientale si trovano nel testo della canzone RS 782 conservato dal canzoniere provenzale **O**; vi si trova infatti la forma *pois* della prima persona del presente indicativo del verbo *pooir*, i congiuntivi con desinenza *-iez* per la seconda persona plurale *fuissiez* e *gabiez*, la dittongazione anomala *cheire* e soprattutto il participio *vantei*. Sulla possibile esistenza di un canale di trasmissione della lirica oitanica tra la Lorena e l'Italia del Nord si veda Resconi 2015, p. 195.

⁶⁵ I testi sono privi della numerazione progressiva che caratterizza le prime due sezioni.

1227 sembra confermare l'esistenza di un archetipo comune ai mss. **CUKNORVX** ($\beta+\gamma$), che con **H** riportano una strofe molto probabilmente spuria per ragioni strutturali e metriche⁶⁶. Un altro elemento di contatto con β si trova nella canzone RS 1087 di Moniot d'Arras, dove **H** condivide con **KNPX** una variante in rima al v. 11 (*esmaie] enseigné H, enseignez KNPX*) che riprende in modo identico la rima del v. 22. Nella canzone RS 1995 attribuita al Chapelain de Laon (edizione Spanke 1925, p. 35), due errori uniscono **H** ai canzonieri **KNP**: la caduta di *vous* con conseguente ipometria al v. 54 e l'alterazione dell'ordine dei vv. 60-63. Nella terza strofe di **H** mancano i vv. 43-51 e il copista lascia uno spazio bianco; il fenomeno è frequente nel canzoniere, ma in questo caso pare particolarmente interessante perché questa lacuna coincide con un probabile cambio di fonte, dato che nella prima parte il testo di **H** è molto vicino a quello di **Ua**, mentre dopo la lacuna esso si avvicina maggiormente ai canzonieri **KNP**.

I contatti con **O**, come si è detto, sono molto numerosi e non di rado riguardano lezioni conservative, ma si veda almeno il caso della canzone RS 759 di Richart de Fournival (edizione Lepage 1981, p. 41) che sembra indicare una convergenza in errore dei due testimoni: ai vv. 3-4 *ne set ou melz a d'amer / ne ou melz non*, i mss. **HOW** sostituiscono *melz non* del v. 4 con *moins non*, ma la ripetizione di *melz* sembra ricercata dall'autore e mette d'accordo **C** e **KNP**.

La novità più interessante che emerge è l'esistenza di alcune convergenze con i canzonieri del gruppo α , che spesso riguardano lezioni probabilmente autentiche, ma in altri casi sembrano tradire una dipendenza da un modello comune. Oltre alle due canzoni RS 562 e RS 1578 con attribuzione dubbia a Gace Brulé attestate solo da **HM**, delle quali si è già parlato, si segnalano anche le canzoni RS 2063 di Raoul de Soissons, la RS 739 di Moniot d'Arras (la strofe VI è solo in **HMT**), la RS 1664 di Chrétien de Troyes (numerosi contatti tra **H** e **RTa**), la RS 565 di Gace Brulé (stesse strofi e stessa struttura in **HM**) e la RS 1574 di Conon de Béthune (molti contatti con **MT**, anche quando sono isolati). Anche questo aspetto andrà approfondito per determinare se tali contatti possono configurare un'ulteriore fonte alla quale il modello di **H** ha attinto oppure un nuovo fenomeno di contaminazione.

In sintesi, ciò che emerge dall'osservazione dei canzonieri **H** e **za** è che a dispetto della loro frammentarietà e marginalità geografica essi si configurano come raccolte particolarmente complesse dal punto di vista dell'intreccio delle fonti, della stratigrafia linguistica e dello spazio offerto a una tipologia testuale e a un'arcaicità di lezione non sempre visibili e valorizzate nel resto della tradizione. Si tratta di una testimonianza preziosa che permette di accedere, sia pure parzialmente, a un livello della trasmissione della lirica oitanica molto antico di cui restano poche tracce nei grandi canzonieri organizzati ma che trova conferma in alcuni testimoni particolarmente antichi o conservativi.

I testi condivisi da **H** e **za**, e in generale tutto il piccolo canzoniere **za**, sembrano dipendere da fonti diverse e tendenzialmente non omogenee, che nell'insieme sembrano però collocarsi lungo la faglia di contaminazione che caratterizza i gruppi β e γ . In particolare, se esistono errori evidenti che confermano il legame con entrambe le famiglie, per via diretta o per conta-

⁶⁶ Si tratta di una strofe finale che riprende le rime delle prime due strofi in una struttura a *coblas doblas*; le rime peraltro non corrispondono a quelle dell'*envoi* conservato dai mss. **MTZU**.

minazione, in molti casi la lezione di **za** sembra collocarsi ad un livello più in alto di quella di β e avvicinarsi maggiormente a un modello più simile alla tipologia di γ ma probabilmente ancora più vicino all'archetipo, forse quello stesso esemplare antico da cui deriverebbero tanto β quanto γ . Le convergenze tra **za** e il gruppo β , invece, sembrano riguardare un livello relativamente basso nello stemma che rappresenterebbe una sola delle fonti del modello di **za**, che altrove attesta insieme a **CU** una lezione decisamente più conservativa. Oppure, in alternativa, bisognerebbe supporre una contaminazione particolarmente estesa a carico del modello di **za**, che gli permetterebbe di recuperare diverse ottime lezioni attestate da **CU**. La difficoltà menzionata di trovare elementi solidi che provino la supposta convergenza tra β e γ è dovuta anche al fatto che il modello intermedio da cui discende la maggioranza dei testimoni β è con tutta probabilità il frutto di una profonda riorganizzazione del materiale realizzata in un'epoca relativamente recente (verso il 1270?), nella quale si afferma definitivamente il criterio antologico dell'ordinamento per autori⁶⁷, si opera un'importante selezione del materiale antico obbediente a nuovi criteri estetici e storico-letterari particolarmente esclusivi⁶⁸ e si stabilisce un canone gerarchizzato della produzione lirica e dei suoi autori. Questa riorganizzazione strutturale dev'essere andata di pari passo con una profonda revisione testuale che ha sostanzialmente cancellato le tracce della fase più antica, lasciando solo i pochi indizi che ci permettono di supporne l'esistenza⁶⁹. Pare significativa in questo senso la particolare vicinanza di **za** a **O**, che sembra conservare meglio di **KNPVX** le tracce di β e del modello antico da cui potrebbe dipendere anche **za**, e che per questo presenta come e più di **Hza** numerose oscillazioni tra le due famiglie β e γ che lo hanno fatto etichettare come testimone irrimediabilmente contaminato. Se in alcuni casi l'ipotesi della contaminazione resta la più economica e probabile, va detto però che il canzoniere **O** sembra anch'esso attestare numerosi arcaismi e lezioni conservative attinte da un modello molto alto che lo rendono estremamente interessante anche se di difficile lettura e interpretazione.

A questo si aggiunge poi l'evidenza che il ms. **za** attinge anche ad altre fonti, come dimostra il gruppo di testi attribuito a Thibaut de Champagne, più vicino alla lezione del *Liederbuch* conservato da **KNOVX**, e gli ultimi due testi condivisi con **H**, che presentano in **za** una lezione sensibilmente diversa, in un caso ancora una volta vicina a quella di **KNOVX** (e il denominatore comune tra il primo e il secondo gruppo di testi di **za** sembra essere proprio la vicinanza

⁶⁷ In questo senso i canzonieri del gruppo γ rispecchierebbero una tradizione più antica nella quale il criterio delle sezioni autoriali non si era ancora affermato, forse una fase in cui la massa dei testi trovierici si stava ancora formando con addizioni e integrazioni continue che avvenivano contemporaneamente alla formazione delle raccolte. Il modello dei canzonieri **KNPVX** pare invece essere il frutto di uno sguardo critico "retrospettivo" che reinterpreta il materiale sulla base di giudizi estetici e letterari selettivi dando luogo a una risistemazione gerarchizzata degli autori, dei generi e dei testi tutti e alla conseguente esclusione del materiale non conforme a tali criteri. Se ci si colloca in questa prospettiva, appare chiaro che i canzonieri **H** e **za** conservano insieme ai canzonieri del gruppo γ le vestigia della fase antica che precede tale riorganizzazione.

⁶⁸ Rimando ancora una volta a Barbieri 2018.

⁶⁹ Per questo motivo occorre diffidare delle caratteristiche di linearità e omogeneità testuale dei canzonieri β , che li rendono spesso facili candidati per offrire la base testuale di un'edizione, ma configurano in realtà la classica tipologia di una tradizione "vulgata" secondaria irrimediabilmente lontana dalla forma originaria.

a **O** e alle sue oscillazioni), nell'altro addirittura in consonanza con quella di **MT** per la prima parte del testo⁷⁰, mentre nella seconda parte (quella non conservata da **MT**) il copista si riavvicina alla consueta fonte condivisa con **H**. Per quanto riguarda le convergenze tra **H** e **za**, entrambi i testimoni confermano anche l'esistenza di un'ulteriore fonte legata alla trasmissione della lirica occitanica, come attestano le caratteristiche linguistiche e i numerosi provenzalismi dei testi 46-49 di **H** (condivisi da **za** con l'esclusione del primo testo), ai quali si deve aggiungere il testo di apertura di **za**, la canzone RS 1891 di Riccardo Cuor di Leone. Sembra in ogni caso chiaro che la tradizione lirica francese sia giunta in Italia almeno in parte attraverso gli stessi canali di quella provenzale e forse già mescolata ad essa.

L'evidenza di una certa uniformità grafica, che riguarda anche i presunti italianismi/occitanismi, nonostante l'esistenza di fonti diverse, parla in favore di una patina applicata con tutta probabilità dagli stessi copisti o comunque in un contesto italiano vicino cronologicamente e geograficamente a quello dell'allestimento della raccolta⁷¹. Si tratta di una patina linguistica tipica di copisti presumibilmente più abituati a lavorare sull'italiano e sul provenzale (fenomeni analoghi si trovano in alcuni canzonieri provenzali copiati in Italia), che in alcuni casi ha certamente contribuito a cancellare altri fenomeni più antichi e forme dialettali risalenti alle fonti francesi.

Per quanto riguarda il canzoniere **H**, la sua maggiore estensione e la sua antichità lo rendono ancora più interessante di **za**. Il suo statuto di canzoniere all'apparenza disordinato rivela una complessità e una stratificazione multipla dovute all'accumulo successivo di materiale confluito nel modello (o nei modelli) o assemblato dallo stesso compilatore. Il fatto che il canzoniere sia privo di un criterio di ordinamento forte rende ancora più evidente la sua stratificazione per la permanenza di tracce di vari criteri di ordinamento parziale. Alcuni elementi rimandano a un modello più ampio, come i tratti linguistici settentrionali o del Nord-Est della Francia che caratterizzano i 49 testi numerati di **H**; altri fanno pensare a coagulazioni di testi ridotte e più antiche, come le tracce di ordinamento per genere o per ordine alfabetico; altri ancora sembrano integrazioni più recenti forse già realizzate in Italia, come i 4-5 testi provenzalizzati (in parte condivisi da entrambe le raccolte), i due testi esclusivi di **Hza** e gli *unica* di **H** di datazione recente⁷². Si aggiunga infine che le notevoli divergenze di lezione tra **H** e **za** in alcuni testi (soprattutto RS 1429 e RS 782) parlano a favore dell'esistenza di fonti in parte diverse per i due canzonieri.

Anche nel caso dei testi che si trovano solo in **H** si presenta un quadro analogo a quello messo in evidenza per i testi condivisi da **Hza**, con evidenti tracce di un modello comune a

⁷⁰ Data la complessità della tradizione del testo, che si configura anche in diverse versioni redazionali, è difficile stabilire se la convergenza tra **MT** e **za** sia una convergenza virtuosa, dipendente quindi dal rispetto dell'archetipo, o se si tratti invece di una condivisione di modelli che si configurerebbe come un caso unico nel canzoniere **za**.

⁷¹ Non si può ovviamente escludere che si tratti di una patina già presente nel modello più prossimo delle due raccolte.

⁷² In questo caso forse non solo l'integrazione nella raccolta, ma la stessa composizione dei testi potrebbe essere avvenuta in Italia, e se così non fosse bisognerà in ogni caso supporre una trasmissione rapida e con pochi intermediari.

quello dei mss. β e una convergenza “virtuosa” con i mss. γ , evidente sia dal punto di vista della lezione sia da quello della condivisione di testi e autori di diffusione ridotta. Sei testi di **H** sono infatti attestati dai soli mss. γ : si tratta delle canzoni anonime RS 13 e RS 518, delle due canzoni di Renaut de Trie RS 1484 e RS 863, della RS 584 di Thibaut de Blaison e della RS 1580 di Gilles de la Croix. A questo quadro si aggiungono le sporadiche ma significative convergenze di lezione con i mss. α , confermate dalla presenza in **H** di due testi riportati dal solo **M** che li attribuisce a Gace Brulé (RS 1578 e RS 562).

L’esperienza filologica insegna che quando si ha a che fare con tradizioni particolarmente intricate e stratificate o con testimoni fortemente contaminati non è sufficiente focalizzarsi solo sugli errori comuni, che sono spesso difficilmente reperibili e d’interpretazione tutt’altro che sicura: il rischio di un’eccessiva semplificazione dicotomica e di una perdita d’informazioni rilevanti è troppo elevato. Altri criteri devono essere valorizzati, soprattutto quando lo scopo non è innanzitutto la ricostruzione di un testo critico ma piuttosto la collocazione di un testimone all’interno della tradizione. Da questo punto di vista il lavoro di Schwan offre ancora oggi una strada percorribile, affiancando al confronto delle lezioni le osservazioni sulle affinità strutturali e organizzative dei canzonieri, sulle attribuzioni, sulle seriazioni e sulla possibile convergenza di fonti parziali. In questo senso, i numerosi elementi di convergenza tra **Hza** e i mss. γ sono certamente il dato più significativo. Si è detto come i mss. γ rappresentino in modi diversi un modello particolarmente antico di carattere disordinato e inclusivo che doveva precedere la riorganizzazione selettiva fondata sulla successione di gruppi di testi organizzati attorno ai nomi degli autori loro volta variamente gerarchizzati. Tale convergenza dimostra che i canzonieri **Hza** conservano tracce di modelli particolarmente antichi. Stando così le cose, proprio il fatto che **Hza** condividano certamente alcuni errori con **KNOPX** rende le convergenze tra **Hza** e **CIU** ancora più significative, perché ci permettono di accedere a una fase antichissima della tradizione, indipendentemente dal fatto che siano dovute a contaminazione o a derivazione diretta⁷³. Particolarmente significative sono da questo punto di vista le affinità tra **H** e **U** – non a caso si tratta dei due canzonieri più antichi della tradizione lirica oitanica – che non si limitano alle sole convergenze di lezione, ma si estendono alle caratteristiche tipologiche e strutturali⁷⁴. I due canzonieri condividono infatti la mancanza di un criterio di ordinamento forte, la scarsa importanza attribuita alla forza aggregativa dei nomi degli autori, la presenza di criteri parziali validi solo per gruppi o sezioni di testi (cronologia, provenienza geografica, genere letterario) e soprattutto la valorizzazione dei temi alternativi all’amore cortese e dei generi minori, non ancora marginalizzati dallo strapotere del *grand chant courtois* che risulta evidente nei canzonieri più tardi insieme alla definitiva affermazione dell’ordinamento per autori.

⁷³ Il confine tra le due cose non è sempre agevole da determinare e le ipotesi potrebbero essere entrambe vere. Pare evidente in ogni caso che tutti i canzonieri che sembrano offrire lezioni conservative al di fuori della vulgata (**O** in particolare, ma anche **R**, **S**, **V** e altri) mostrano tracce di contaminazione.

⁷⁴ Sul canzoniere **U** si veda in particolare Cepraga 2001, Beldon 2004, Tyssens 2007, Tyssens 2015.

Gli elementi messi in evidenza in questo contributo, per il loro carattere sparso e certamente non sistematico, non possono offrire risposte convincenti, ma indicano alcune piste di lavoro per nuove analisi a venire che sperabilmente permetteranno di chiarire meglio la dinamica costitutiva delle due raccolte. Le conclusioni per ora non possono che essere in qualche modo indiziarie, fondate come sono su alcuni elementi verificati che dovranno però essere confermati o eventualmente smentiti da un'analisi più approfondita e sistematica di tutti gli aspetti implicati: quello materiale e strutturale, quello stemmatico e riguardante la lezione dei testimoni all'interno della tradizione e ovviamente quello linguistico, particolarmente importante in raccolte che mescolano tratti delle tre tradizioni letterarie in lingua d'oc, d'oïl e di sì⁷⁵.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|---|---|
| Bern, BB, Cod. 231 (B) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 231 |
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208 (Op) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 3208 |
| Firenze, BML, Pl. XLI.42 (Pp) | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei XLI.42 |
| Firenze, BR, 2909 (Qp) | Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909 |
| London, BL, Egerton 274 (F) | London, British Library, Egerton 274 |
| Mesmes, ms. perduto | |
| Modena, BEU, α.R.4.4 (D, H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 |
| Oxford, BL, Dou. 269 (Sp) | Oxford, Bodleian Library, Douce 269 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 765 (L) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 765 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |
| Paris, BnF, fr. 1591 (R) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591 |
| Paris, BnF, fr. 12472 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472 |
| Paris, BnF, fr. 12581 (S) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |

⁷⁵ Manca ancora per esempio una vera e propria analisi stratigrafica della lingua delle due raccolte con riscontri contrastivi con il resto della tradizione.

Paris, BnF, fr. 24406 (V)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406
Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.X.36
Zagreb, HDA, MR 92 (za)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Barbieri 1999

Luca Barbieri, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, in «Medioevo romanzo», 23 (1999), pp. 388-416.

Barbieri 2001

Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di Luca Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

Barbieri 2011

Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240.

Barbieri 2013

Luca Barbieri, *Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: Diex est ausis comme li pellicans (RS 273)*, in «Cultura neolatina», 73 (2013), pp. 301-346.

Barbieri 2014

Hugues de Berzé, *Bernart, di me Falget q'om tient a sage (RS 37a)*, edizione di Luca Barbieri, in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (warwick.ac.uk/crusadelyrics/texts/of/rs37a).

Barbieri 2015

Luca Barbieri, *Thibaut le Chansonnier, Thibaut le Posthume: sur la réception de la lyrique française dans la tradition manuscrite*, in «Critica del testo», 18 (2015), pp. 199-223.

Barbieri 2016

Conon de Béthune, *Abi! Amors, com dure departie (RS 1125)*, edizione di Luca Barbieri, in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (warwick.ac.uk/crusadelyrics/texts/of/rs1125).

Barbieri 2018

Luca Barbieri, *Crusade Songs and the Old French Literary Canon*, in *Literature of the Crusades*, edited by Simon T. Parsons and Linda M. Paterson, Cambridge, Brewer, 2018, pp. 75-95.

Battelli 1996

Maria Carla Battelli, *Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, in «Revue des langues romanes», 100 (1996), pp. 111-129.

Battelli 1999

Maria Carla Battelli, *Le antologie poetiche in antico-francese*, in «Critica del testo», 2 (1999), pp. 141-180.

Beldon 2004

Valeria Beldon, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese*, in «Critica del testo», 7 (2004), pp. 425-446.

Cepraga 2001

Dan Octavian Cepraga, *Canto e racconto: appunti sui generi lirico-narrativi nella tradizione oitanica*, in «Quaderni di filologia romanza della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna», 15 (2001), pp. 331-349.

Cepraga 2004

Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, in «Critica del testo», 7 (2004), pp. 391-424.

Dyggve 1938

Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, 1938.

Dyggve 1942

Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles, XV: Messire Pierre de Molins*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 43 (1942), pp. 62-100.

Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la Société de la littérature finnoise, 1951 («Mémoires de la société néo-philologique à Helsingfors», 16).

Järnström 1910

Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle, éditées par Edward Järnström, vol. I, Helsingfors, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, 1910.

Jeanroy – Långfors 1921

Chansons satyriques et bachique du XIII^e siècle, éditées par Alfred Jeanroy et Arthur Långfors, Paris, Champion, 1921.

Lee 2015

Roi Richart, *Ja nus homs pris ne droit sa raison* (RS 1891 = BdT 420.2), edizione di Charmaine Lee, in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (warwick.ac.uk/crusadelyrics/texts/of/rs1891).

Lepage 1981

L'œuvre lyrique de Richard de Fournival, édition critique par Yvan G. Lepage, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981.

Milonia 2017

Stefano Milonia, *Riccardo Cuor di Leone*, Ja nuns hons pris ne dira sa raison. *Una proposta di edizione critica*, in «Critica del testo», 20 (2017), pp. 243-300.

Radaelli 2014

Anonimo, *Hai las! Je cuidoie avoir laissé en France* (RS 227b), edizione di Anna Radaelli, in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (warwick.ac.uk/crusadelyrics/texts/of/rs227b).

Resconi 2014

Stefano Resconi, *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, in «Carte romanze», 2 (2014), pp. 383-419.

Resconi 2015

Stefano Resconi, *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, in «Critica del testo», 18 (2015), pp. 169-198.

Resconi 2020

Stefano Resconi, *Le doppie trascrizioni nei canzonieri francesi: implicazioni ecdotiche e linguistiche, in Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 175-196.

Roques 1928

Mario Roques, *Le Chansonnier français de Zagreb*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. A. Jeanroy par ses élèves et amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 509-520 e planches V-XX.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.

Spanke 1925

Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX, hrsg. von Hans Spanke, Halle a. S., Niemeyer, 1925.

Spetia 1993

Lucilla Spetia, *Le recueil MR 92 de Zagreb et son histoire*, in «Cultura neolatina», 53 (1993), pp. 151-193.

Spetia 1994

Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno (Messina - Università degli studi - Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 Dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, Sicania, 1994, vol. I, pp. 235-272.

Spetia 1996

Lucilla Spetia, *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oil (BdT 420,2)*, in «Cultura neolatina», 56 (1996), pp. 101-155.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. *H* (Modena, *Biblioteca Estense*), *Z^a* (*Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb*), par Lucilla Spetia, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

Tyssens 2007

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 5. *U* (Paris, *BNF fr. 20050*), par Madeleine Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 2007.

Tyssens 2015

Le Chansonnier français U, publié d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050 par Madeleine Tyssens, Paris, Société des Anciens Textes Français, vol. I, 2015.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo romanzo», 34 (2010), pp. 82-130.

I CANZONIERI DEI TROVIERI COPIATI IN ITALIA: NUOVE CONSIDERAZIONI E PROPOSTE INTERPRETATIVE

Lucilla Spetia

lucilla.spetia@univaq.it

(Università degli Studi dell'Aquila)

Individuato per ultimo tra i testimoni della lirica francese da Mario Roques nel 1928¹, il Canzoniere francese di Zagabria ha continuato ad essere poco o nulla considerato dagli studiosi, come dimostrano le più recenti edizioni del grande troviero Thibaut de Champagne².

Perfino l'attribuzione della nuova sigla **Z^a** proposta da Gianfranco Contini e poi da me adottata³, al posto di **za** che appartiene invece al suo scopritore, non ha meritato quel riconoscimento che pure gli sarebbe spettato⁴.

Eppure nella sua assai limitata estensione – appena 25 liriche – il Canzoniere si rivela un microcosmo denso di elementi interessanti ai fini della conoscenza della tradizione manoscritta delle liriche dei trovieri, e ancor di più della sua ricezione nel Veneto.

1. *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria*

Conservato presso la Nacionalna i Seučilišna Kjižnica di Zagabria, il manoscritto attualmente presenta la segnatura Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije MR 92.

Si tratta di un codice miscelaneo dal contenuto assai eterogeneo e con un'alternanza significativa di due lingue, il francese e il latino, evidentemente ben note al fruitore o più probabilmente committente – con ogni probabilità appartenente a un *milieu* borghese⁵ –, tanto da potersi definire un 'codice di collettore'.

¹ Roques 1928. L'articolo è provvisto di una riproduzione fotografica del Canzoniere.

² Si tratta delle edizioni Brahney 1989 e Callahan – Grossel – O'Sullivan 2018. Con ogni probabilità essi si sono adeguati alla più antica, e per certi aspetti ancora insuperata, edizione Wallensköld 1925, che tuttavia non aveva ancora potuto conoscere il nuovo reperto manoscritto. Il mancato riferimento al Canzoniere di Zagabria stupisce ancora di più se si tiene conto del fatto che il repertorio di Linker 1979 ne menziona l'esistenza, ed esso viene correttamente annoverato tra i testimoni delle liriche di Thibaut di cui è relatore.

³ Contini 1978, pp. 32-33 e 47-49; e Spetia 1993a, p. 252. La ragione della sostituzione viene chiaramente indicata da Contini, quando rileva che il doppio segno di cui è costituita la primitiva sigla (peraltro isolato nella sua serie) poteva dare adito a confusioni negli apparati critici.

⁴ Cito su tutti l'edizione della lirica di Riccardo Cuor di Leone curata da Lee 2015, quella delle canzoni di crociata di Thibaut de Champagne a cura di Barbieri 2014 e 2016 (si tratta di testi citati nel presente studio) per cui cfr. *infra*, e il recentissimo Gatti 2019, p. 80.

⁵ Sull'estrazione del committente cfr. Spetia 1993a, p. 243; più propriamente Brugnolo, Peron 1999, spec. p. 552 parlano di ambienti alto-borghesi della Padova due-trecentesca; la scheda a cura di Spetia 1999 è alle pp. 564-565. Per la localizzazione e la datazione del codice, cfr. *infra*.

Infatti il piccolo formato (c. 1r misura 195x128 mm), la fascicolazione irregolare, l'aspetto trascurato della pergamena e la povertà dell'ornamentazione che si limita ad iniziali filigranate, confermano che si tratta di un codice destinato ad un uso privato, quindi proprio ad «una committenza più attenta alla consultazione effettiva dei testi che all'oggetto codice»⁶.

Inoltre l'eterogeneo contenuto, costituito da ben 6 unità codicologiche con l'intervento di mani diverse, rivela gli interessi molteplici del committente/collettore certo nell'alveo di un sapere pratico, cui rinviano manuali di medicina e di comportamento, ma anche e soprattutto di quello storico.

La composizione del codice conferma tale interpretazione⁷. Esso si apre infatti con *Le Régime du corps*, trattato del medico senese Aldobrandino da Siena databile al 1256, cui segue un frammento dell'*Epistola Aristotelis ad Alexandrum*, traduzione latina di una parte dello pseudoepigrafo aristotelico *Sirr al-'asrâr* – noto in Europa come il *Secretum Secretorum* –, traduzione da attribuire a Giovanni di Siviglia e che risale alla prima metà del XII secolo; tuttavia essa, che pure mostra probabili tracce di contaminazione con l'altra traduzione – questa volta integrale in latino – operata da Filippo di Tripoli nella prima metà del secolo XIII, è stata ulteriormente ridotta nel codice di Zagabria, per cui il testo qui tradito assume l'aspetto di un anonimo manualetto di igiene, una raccolta di consigli pratici da adottare nella vita quotidiana. Inoltre l'analisi del frammento consente di ammettere che esso tramanda un testo anteriore al 1268, data in cui Ruggero Bacone intraprese la revisione ufficiale della traduzione di Filippo, con la redistribuzione della materia in 4 parti, l'aggiunta di nuovi paragrafi e delle didascalie ai capitoli, l'inserimento di glosse e di un'introduzione, e l'attribuzione di un nuovo titolo, quello di *Liber Decem Scienciarum*, ciò che consente di affermare che si tratta di una nuova redazione del *Secretum Secretorum*⁸.

A questi due testi che occupano la prima unità codicologica del manufatto di Zagabria (cc. 1r-56v), seguono altri due dal carattere didattico-morale, ossia l'*Enanchet* e le *Moralités des philosophes* o *Livre de Moralitez*. Mentre quest'opera è la traduzione dei *Moralium dogma philosophorum* di Guillaume de Conches risalente al XIII secolo, l'*Enanchet* è un testo originale che va posto senza dubbio all'origine della letteratura franco-italiana, insieme al poemetto dell'*Antéchrist*. È un trattato in prosa in tre parti, sotto forma di un discorso in prima persona di un padre al figlio, con l'esposizione dei doveri dei vari status sociali, quindi contiene una breve illustrazione di storia universale, infine un'*ars amandi*. La datazione proposta dal suo ultimo editore Luca Morlino oscilla tra 1215, epoca della prima redazione del *Boncompagnus* di Boncompagno da Signa in quanto fonte riconosciuta dell'*Enanchet*, e 1252, che è la data che compare nel *colophon* proprio al testimone di Zagabria. Morlino non si pronuncia nettamente per un'origine veneta, e preferisce parlare di prodotto dell'Italia padana, mentre il primo editore Werner Fiebig aveva proposto una localizzazione dapprima veronese-padovana su base linguistica, quindi qualche anno più tardi tra Padova e Bologna per ragioni extralinguistiche⁹.

⁶ Battagliola 2020, p. 15.

⁷ Per un'analisi dettagliata del codice, si rinvia a Spetia 1993b.

⁸ Per tutto ciò, cfr. Spetia 1994.

⁹ Morlino 2009, pp. 63 e 66-67, e Morlino 2017, pp. 12-13 e 61; Fiebig 1938, pp. XXXVI-XLV, spec. p.

I due testi, come riconosciuto dalla critica, sono trasmessi in diretta connessione tra di loro, come è possibile ipotizzare anche per l'altro codice dell'*Enanchet* conservato attualmente a Vienna e appartenuto ai Gonzaga e poi smembrato¹⁰; e come conferma soprattutto la recentissima scoperta di frammenti pergamenei nell'Archivio Storico di Lodi del *Livre de Moralitez*, preceduti dall'*explicit* dell'*Enanchet*¹¹. Si delinea così nel codice di Zagabria una sezione dalla fisionomia ben definita di carattere didattico-moraleggiante, la quale impegna – come si è detto – la seconda unità codicologica (cc. 57r-88v).

Le altre tre unità che seguono, sono occupate da testi storici. Innanzitutto alle cc. 89r-110r si trova un estratto del *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, opera completata negli ultimi anni del decennio Ottanta del XII secolo: le *particulae* scelte e accolte nel manoscritto di Zagabria sono quelle che comportano la lista dei sovrani delle antiche popolazioni o notizie relative alla loro origine, come pure la lista degli imperatori, dei papi e delle questioni erudite sulla morte di Cristo.

Segue poi alle cc. 111r-123r l'*Atile en prose* – secondo la nuova denominazione proposta da Andrea Beretta¹² –, un testo di metà Duecento dalla tradizione plurilingue (franco-italiana, latina e veneta), il quale narra secondo moduli epico-romanzeschi la calata di Attila in Italia alla metà del V secolo, cui reagiscono dei nobili e re locali non attestati storicamente.

Infine la quinta unità codicologica è occupata da due *unica*. Si tratta del *Dit du Concile de Lyon* in ottosillabi (cc. 125r-129r) composto all'indomani del II Concilio di Lione tenutosi tra il 1° maggio e il 16 luglio del 1274, probabilmente a ridosso della sua conclusione – poiché Edoardo I, incoronato il 9 agosto, è ricordato semplicemente come *Messire Odouars* –, e prima della morte di Gregorio X, avvenuta il 10 gennaio 1276, in quanto egli è menzionato ancora vivente; e di un *Chronicon paduanum* (cc. 129v-136v) che in realtà è un nuovo esemplare degli *Annales Patavini*, nel quale sono stati registrati secondo un procedimento annalistico gli eventi relativi alla città veneta dal 1175 al 1313, con l'esclusione di una prima parte sino al 1283 che risulta già codificata.

Il particolare interesse storico del committente/collettore che emerge da questi scritti, si riaffaccia anche in alcune liriche del Canzoniere francese che occupa la sesta unità codicologica (cc. 137r-144v): infatti esso si apre con la nota *rotrouenge* di Riccardo Cuor di Leone, *Ja nus homs pris ne dira sa raison* (RS 1891, L 241.1¹³); quindi sono presenti ben tre canzoni di cro-

XLIV, e poi Fiebig 1960, pp. 194-198. Si noti che Fiebig conosceva al momento dell'edizione solo un manoscritto dell'opera, ossia quello conservato a Vienna; nell'articolo del 1960 invece segnala l'esistenza della copia di Zagabria.

¹⁰ L'ipotesi, già avanzata da Morlino 2009, p. 11 – poi non più accolta nell'edizione a stampa come si legge in Morlino 2017, nota 31 di p. 43 – è stata recentissimamente riproposta sulla scorta di ulteriori riflessioni da Battagliola 2020, pp. 12-15.

¹¹ Per tutto ciò, cfr. Battagliola 2020 che ricorda come il rinvenimento sia stato effettuato da Giuseppe Mascherpa.

¹² Come ricorda Beretta 2017, pp. 137-138, il titolo precedente *Estoire d'Atile en Ytaire* era stato attribuito all'opera da Virgilio Bertolini nella sua edizione del testo franco-italiano pubblicata nel 1976. Non mi è stato possibile ancora consultare la nuova edizione critica a cura di Pesce – Whalen 2021.

¹³ Le sigle RS e L rinviano rispettivamente alle note bibliografie di Raynaud – Spanke 1955, e Linker 1979.

ciata, l'anonima *Hai las je cuidoie avoir laisé en France* (RS 227b, L 265.738), mutila e non attestata altrove, *Ai Amors! Cum dure departie* di Conon de Bethune (RS 1125, L 50.1), e *Dame einsi est q'il me covient aler* di Thibaut de Champagne (RS 757, L 240.11); ma va tenuto in conto anche un'altra lirica dello stesso Thibaut, *Dex est einsi cum li pelicanz* (RS 273, L 240.21), definita *serventois religieus* da parte dell'editore Wallensköld, e da cui emergono riferimenti storici alle lotte degli anni 1236-1239 tra il papa e i crociati guidati da Federico II¹⁴.

Il codice è quindi arricchito da una serie di scritture avventizie, che talora si adeguano al contenuto delle varie unità¹⁵. Così, per ricordarne solo alcune, la mano che ha copiato l'*Epistola* nella prima unità, ha aggiunto anche due annotazioni di carattere igienico-sanitario, una in latino, la seconda in francese, a conferma di un bilinguismo connaturato al manufatto; all'interno del *Pantheon* la mano che ha copiato l'*Epistola*, ha inserito la lista degli elettori dell'imperatore romano in epoca medievale, mentre un'altra mano ha aggiunto un testo in esametri latini in onore di Venezia, finora non identificato¹⁶; infine alla mano responsabile della copia del secondo testo, che è intervenuta lungo tutto il codice per operare correzioni, si deve anche la trascrizione della prima parte dell'*Atile en prose* (fino a c. 115v, r. 24) e soprattutto i versi latini trascritti di seguito al Canzoniere francese, i quali di nuovo sembrano fornire precetti di sapere etico e fors'anche una nota polemica nei confronti dell'armata padovana: di rilievo tuttavia è l'inserimento di tali versi di seguito alla raccolta lirica.

Sulla scorta di queste indicazioni – qui necessariamente riassunte – come pure delle indagini ulteriori compiute da studiosi relativamente all'*Enanchet* e all'*Atile en prose*, emerge che il codice di Zagabria ha visto la luce in area veneta, e più particolarmente a Padova¹⁷. Stanno a indicarlo senza ombra di dubbio sia la presenza del *Chronicon paduanum*, corredato di una serie di postille in latino di carattere privato che sembrano rinviare al possessore della copia (e quindi del codice) e ai suoi familiari; sia quella di un errore significativo, oltre che di varianti, tra l'*Epistola* del codice di Zagabria e il ms. Admont 608 contenente tra gli altri il *De Regimine*

¹⁴ Wallensköld 1925, pp. 194-199.

¹⁵ Per tutto ciò, cfr. Spetia 1993b.

¹⁶ C'è da chiedersi se tale inserimento possa trovare una connessione con la leggenda che voleva la fondazione di Venezia proprio all'epoca di Attila.

¹⁷ Morlino 2017, pp. 53-54 osserva a ragione una certa ambiguità cronologica da me espressa in Spetia 1993a, pp. 244-245, quando ho proposto di individuare la zona di costituzione del codice tra Verona e Padova, sulla scorta del *colophon* dell'*Enanchet* in cui è menzionata la *contrée des Montels*, che secondo Bertolini 1979-1980 va interpretata come 'rione' o 'quartiere', e quindi identificata con la 'contrada dei Montecchi' a Verona. Non è possibile infatti che la mano che ha trascritto l'*Enanchet* nel 1252, data che compare anch'essa nel *colophon* del codice di Zagabria, sia anche quella cui si deve il *Chronicon paduanum* per la sezione che va dal 1175 al 1283, trattandosi di uno scarto cronologico di ben 30 anni. Tuttavia a p. 178 di Spetia 1993b osservavo a proposito proprio dell'*Enanchet* che «une copie exécutée en un lieu peut avoir un modèle venu d'une autre ville», e quindi che benché la localizzazione del codice di Zagabria a Padova poggiasse su indizi di un certo peso, andava approfondita ulteriormente l'indagine, ciò che ha fatto egregiamente Morlino, per cui egli sostiene – e su questo concordo pienamente – che la fattura della copia dell'*Enanchet* trasmessa dal manoscritto di Zagabria, sia da collocare nella città patavina, benché il modello sia invece stato messo a punto a Verona. D'altra parte lo studio sull'*Epistola* di un anno successivo (Spetia 1994, p. 421) confermava Padova come luogo di confezione del codice MR 92.

Regum di Engelberto di Admont¹⁸. Costui infatti, noto soprattutto per le sue opere di carattere politico, si esercitò proprio a Padova tra il 1278 e il 1287, quando risulta attivo presso lo Studium patavino, a parafrasare e riassumere i testi aristotelici allora in circolazione.

Ma soprattutto è la datazione delle opere tramandate e della loro copia nel codice di Zagabria a rivelare un interesse rilevante del committente/collettore per le 'novità editoriali' in circolazione. Infatti la composizione della maggior parte dei testi riuniti nel codice risale alla seconda metà del XIII secolo, ed essa si concentra soprattutto intorno agli anni Cinquanta; in tal senso andrà anche considerato il fatto che il Canzoniere di Zagabria accoglie – lui solo, a differenza della sezione francese del manoscritto trobadorico di Modena – un *échantillon* delle liriche di Thibaut de Champagne, morto nel 1253¹⁹.

Il *Dit du Concile de Lyon* poi conferma la curiosità intellettuale del committente/collettore. Secondo i suoi editori infatti il testo andrebbe diviso in due parti di lunghezza diseguale, la prima delle quali consiste in un racconto degli avvenimenti del Concilio, la seconda invece in un'esposizione dei decreti promulgati dal papa in seguito alle decisioni conciliari, e quindi essa deve essere stata composta dopo il 1° novembre 1274 quando avvenne la promulgazione. La copia di Zagabria, non esente da errori e omissioni, andrebbe datata a dopo il 1297, poiché il nome della città di Senlis, menzionata al v. 113 e di cui potrebbe essere stato originario l'autore testimone degli eventi, è stata deformata in *Sanlois*, e tale modifica si può spiegare solo dopo la data di canonizzazione del re²⁰.

Alla luce di quanto detto, si può ammettere allora che il codice sia il prodotto di un solo atelier, nel quale copisti diversi hanno contribuito alla realizzazione del volume tra l'ultimo quarto del XIII secolo e i primi anni di quello successivo, e in questo stesso *scriptorium* il *Chronicon* può essere stato aggiornato nel corso del tempo. Le annotazioni di carattere familiare che si riscontrano nel *Chronicon* stesso spingono a vedere nel primo postillatore di nome Antonio, proprio il committente/collettore del manoscritto. Costui infatti registra in corrispondenza di alcuni anni la propria nascita (3 dicembre 1249), quella del matrimonio (1265), quelle delle nascite dei propri figli Guido (14 agosto 1268), Altrusia (3 dicembre 1274), infine Gerardo (in un giorno di marzo del 1281); quindi relativamente al 1304 (22 settembre) un'altra mano ha segnalato la nascita di Gerardo, figlio di Guido. Il manoscritto allora sarebbe rimasto nella biblioteca di famiglia, e gli eredi di Antonio si preoccuparono di tenere aggiornato il testo di natura annalistica, che si configura come un vero e proprio *work in progress*. Non è dato sapere se quest'Antonio sia stato un medico come a lungo sostenuto da Valentin Putanec che come tutti gli altri studiosi croati interessatisi al manoscritto, ha pensato trattarsi di una raccolta di carattere medico per la presenza del *Régime du corps*²¹. I membri della classe medica

¹⁸ Infatti il manoscritto tramanda anche opere di Cicerone e di Bartolomeo da Messana. Per tutto ciò, cfr. Spetia 1994.

¹⁹ Per tutto ciò, cfr. *infra*.

²⁰ Cfr. Carolus-Barré, Payen 1977, spec. pp. 917, 919-920 e nota 14 di p. 921.

²¹ Putanec 1955, spec. pp. 67-68. Ma si vedano anche Spetia 1993a, pp. 235-239, e Spetia 1993b, spec. pp. 173-176.

appartenevano certamente a un *milieu* colto e dalla spiccata vivacità intellettuale. Tuttavia il codice sembra offrire una fisionomia ben più complessa, e non riducibile a un codice di natura medica.

Anzi, proprio l'opera originale *Enanchet* potrebbe fornirci un'ulteriore e più approfondita chiave di lettura dell'intero manufatto: infatti il suo contenuto composito se da un lato può aver suscitato e accresciuto l'interesse per la storia da parte del committente/collettore, dall'altro può averlo indotto ad accogliere una piccola raccolta di poesie francesi in posizione finale, tra testi di sapore storico particolarmente apprezzati nella realtà veneta interessata dall'organizzazione delle crociate (di cui Riccardo era stato protagonista e la sua prigionia discendeva proprio dalla partecipazione alla III Crociata), e liriche d'amore come espressione di un'*ars amandi* di cui i trovieri si erano fatti portavoce a loro modo, facendo vibrare corde diverse dello strumento 'amore', tanto che l'ultima lirica copiata *Per grant francisa mi covent chanter* attribuita a Mahieu le Juif (RS 782, L 175.1)²² è una canzone che oscilla tra la lode e il *vituperium*, perché il poeta, ispirandosi a un testo di Albertet de Sisteron *Donna pros e richa* (BdT 16.11)²³, alterna in ciascuna strofa preghiere e maledizioni, in cui si coglie un tono misogino²⁴. Se quest'ipotesi fosse ammissibile, si potrebbe anche attribuire al copista di **Z^a** la sottrazione delle rubriche attributive presenti nei suoi modelli, come quella di Moniot d'Arras che è in **H¹** (seppure erronea) e quella relativa a re Riccardo attestata nei canzonieri provenzali **PSf**²⁵, manoscritti questi con cui **Z^a** condivide lezioni.

In ogni caso la particolare configurazione del codice di Zagabria, la sua natura composita sul piano tematico come su quello linguistico, sono il segno tangibile della realtà culturale del Veneto alla fine del XIII secolo e gli inizi di quello successivo, del reticolo dei rapporti che esso coltivava con il mondo gallo-romanzo del Nord e del Sud, come testimonia lo stesso **Z^a** per la presenza di ben 5 liriche oitaniche sulle 25 tràdite, le quali mostrano tracce evidenti di una provenzalizzazione dal punto di vista linguistico²⁶.

2. La lirica francese fra Padova, Verona e Treviso, e le modalità di trasmissione

La città di Padova, quindi, risulta luogo di ricezione della lirica in lingua d'oïl. Ma lo studio dei due canzonieri francesi esemplati in Italia, può dirci qualcosa di più, e fors'anche di diverso da quanto sin qui sostenuto.

²² Per dare conto della particolare patina linguistica di **Z^a**, si forniscono qui e altrove gli incipit così come compaiono nel manoscritto stesso di Zagabria.

²³ Per questa lirica, cfr. per ultimo Sanguineti 2009. La sigla BdT rinvia, come di prassi, a Pillet – Carstens 1933.

²⁴ Il primo a rilevare la derivazione da Albertet fu Jeanroy 1898. Tuttavia la lirica oitanica appare più efficace quanto alle maledizioni, mentre il testo trobadorico insiste più volte sull'augurio alla donna di ammalarsi di gotta. Tornerò presto a parlare di questo testo.

²⁵ Per tutto ciò, cfr. *infra*.

²⁶ Al riguardo cfr. *infra*.

Infatti, già Virginio Bertolini aveva accostato la designazione geografica che compare nel *colophon* dell'*Enanchet* («contree des Montels») datato al 1252, come si è detto, con l'altra, anch'essa presente in un *colophon*, ossia quello del poemetto franco-italiano dell'*Antéchrist* conservato nel ms. 3645 della Bibliothèque de l' Arsenal a Parigi, in cui si legge che tale copia fu eseguita «super carcer Polorum in contrata de Monteculis de Verona» nel dicembre del 1251. La connessione risultava particolarmente significativa per lo scarto temporale di appena un anno tra le due copie²⁷.

Nel suo studio sull'*Enanchet*, Morlino mentre ricorda come i notai veronesi avessero l'abitudine di ricorrere al termine generico *hora* affine a *waita* e *contrata* per designare un quartiere poi caratterizzato dal nome della famiglia che vi dominava e che è stata rinvenuta una *hora Monticulorum*, ha acutamente connesso la prossimità – in termini cronologici, geografici e linguistici – delle attestazioni dei due *colophon* con la copia parziale del *Liber Alberici* conservata nel Canzoniere provenzale di Modena²⁸, quello stesso canzoniere che tramanda una sezione di 63 liriche di trovieri, benché la rubrica ne annunci 50 (Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4, sigla **D+D^a** per la sezione provenzale, **H** per quella francese)²⁹. Com'è noto, il *Liber Alberici* è stata una raccolta trobadorica messa insieme qualche anno prima del 1254 – data che compare nell'intestazione del manoscritto, e a cui risale la copia del canzoniere stesso o del suo modello³⁰ – per Alberico da Romano, fratello di Ezzelino, e poi suo nemico.

Ora, come osserva Morlino, proprio i Montecchi appartennero alla *pars ezzeliniana* veronese. D'altra parte lo studioso ha messo in luce l'importanza di due brevissimi inserti francesi nella cronaca latina composta entro il 1237 o poco dopo – quando si interrompe – da Gerardo Maurisio, giudice di Vicenza e strettamente legato ai da Romano³¹. Ne deriva allora che nella *leisure class* di Ezzelino fosse diffusa la conoscenza non solo del provenzale, ma anche del francese.

La considerazione di Morlino merita più attenzione di quanto le sia stata finora riservata. Infatti la prima parte del codice estense (cc- 1r-231v) che contiene le raccolte liriche ricordate, il *Thezaur* di Pierre de Corbian, e un *salut* d'amore in provenzale, è stata arricchita (cc. 232r-261v) da una raccolta di liriche di Peire Cardenal, cui si sono mescolate *coblas* anonime (sigla **D^b**), quindi dalla biografia e dal florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara (sigla **D^c**), mentre sulle cc. 211b-211c, un tempo rimaste bianche, è stato copiato un frammento di un testo francese, noto come *Corrispondenza poetica di Pharamon e Meliadus*; solo nella seconda metà del XVI secolo è stata aggiunta una sezione su carta (sigla **d**, cc. 262r-346v), che è una copia parziale del canzoniere occitanico **K**. La seconda parte del codice è stata fatta allestire da un maestro di grammatica Pietro da Ceneda, forse attivo nello stesso XIII secolo, che si firma in due carte del volume (cc. 216r e 260v, alla fine del nuovo manufatto), dopo essere entrato in possesso del codice primitivo.

²⁷ Bertolini 1979-1980.

²⁸ Morlino 2017, pp. 52-55, anche per la bibliografia pregressa.

²⁹ Per la descrizione del codice che segue e la relativa bibliografia, cfr. Spetia 1997, spec. pp. 19-57.

³⁰ Sulla duplice interpretazione, per ultimo e la bibliografia precedente, Zinelli 2010, spec. pp. 83-86.

³¹ Per i due inserti, si rinvia a Morlino 2015, spec. pp. 9-13.

Durante le indagini compiute per lo studio del Canzoniere francese, ho riconosciuto sul verso di c. 231 (quindi alla fine del codice primitivo) una nota di possesso (sfuggita ai rilievi precedenti) poi erasa, in cui mi è stato possibile leggere – sia pure con difficoltà – *Bancius e palacio*. L'identificazione del personaggio, evidentemente possessore del primo codice, è stata assai difficile, e sono riuscita solo a trovare un Bancius Johannes de Prando, ricordato tra due notai in una lista dei componenti del Consiglio dei Trecento, databile tra ottobre 1259 e 1260. La scelta di indagare nell'ambito territoriale di Treviso discende dagli studi precedenti secondo i quali proprio in questa città si era affermata la signoria di Alberico da Romano, e qui era giunto al suo servizio quell'Uc de Saint Circ, cui si attribuiscono molte delle *vidas* e delle *razos* trobadoriche oltre che l'organizzazione del *Liber Alberici* stesso; Pietro, quindi, lì era entrato in possesso del codice primitivo, per arricchirlo secondo il suo gusto e i suoi interessi.

Tuttavia alla luce delle osservazioni pertinenti di Morlino e tenuto conto che il *Liber Alberici* fu prestato perché se ne traesse una copia, seppure parziale, credo che meriti di essere verificato se anche Verona non possa essere presa in considerazione come luogo di costituzione del codice primitivo o che proprio lì sia stato di proprietà di qualche notevole (il *Bancius* della nota?) interessato alle testimonianze liriche provenzali e francesi, e quindi che Pietro da Ceneda ne sia entrato in possesso nella città scaligera, piuttosto che a Treviso³². In questo senso soccorre una considerazione di Giosué Lachin, che ha osservato tra il permanere di luoghi comuni non necessariamente falsi, ma – possiamo aggiungere – che andrebbero superati, quello che vede «la centralità di Treviso nella raccolta e nella diffusione della lirica provenzale nel Duecento», con il prevedibile ruolo pressoché esclusivo svolto da Uc de Saint Circ «con la conseguente marginalizzazione di altri centri, universitari Padova, Verona, Vicenza»³³.

Se quindi anche la lirica francese giunse nell'Italia nord-orientale, il suo accoglimento nei due canzonieri che la tramandano, avviene con modalità diverse: differenti sono infatti la costituzione degli stessi e quindi il presupposto che li caratterizza³⁴.

Così la sezione francese del Canzoniere di Modena è costituita da due parti: alla prima, definita **H**¹, si riferisce la rubrica introduttiva, attestata pure nella Tavola iniziale del Canzoniere, ossia «Iste sunt Canciones francigene et sunt .l.», attribuite tutte impropriamente al trovatore «Moniez d'Arraz». Le liriche poi riportate sono in realtà 49, e il copista del Canzoniere estense deve averlo rilevato tanto più in quanto ha apposto numeri romani progressivi a fianco dei testi. Il fatto che sia definita la lingua in cui essi sono scritti, rispetto all'assenza di qualsiasi aggettivazione connotante il sostantivo *Cantionum*, con il quale invece sono introdotte le poe-

³² Sulla fattura 'borgnese' del *Liber Alberici*, e più in generale sull'organizzazione delle antologie trobadoriche nel Veneto in mano a *notarii* e *magistri*, si pronuncia Lachin 2009, pp. LXXXI e XCIX-CI, di contro all'interpretazione 'cortese' di Maria Luisa Meneghetti 1991; ma come osserva Zinelli 2010, p. 97 il coinvolgimento borghese nella fattura del canzoniere «può forse valere per l'oggetto, ma non necessariamente per il *Liber*, che poteva benissimo essere di confezione cortese». In questo senso allora potrebbe avvalorarsi l'ipotesi del possesso del codice estense primitivo da parte di un personaggio di spicco della società veneta di estrazione borghese.

³³ Lachin 2009, p. CIII da cui sono tratte le citazioni.

³⁴ Per quanto segue, si rinvia a Spetia 1997, spec. pp. 57-63 per il Canzoniere francese di Modena, e pp. 109-111 per il Canzoniere di Zagabria.

sie in provenzale, dà senza dubbio la misura del carattere eccezionale della raccolta francese, in tal modo sottolineato. Essa deve essere pervenuta nell'atelier di manifattura del codice, forse già priva del cinquantesimo testo, e doveva recare l'attribuzione al solo Moniot di liriche che invece sono di autori diversi, alcuni dei quali dell'Artois e della Piccardia e in rapporti con lo stesso Moniot. L'attribuzione delle liriche a un solo troviero si può spiegare solo ammettendo che egli godesse di un certo prestigio, tale per cui meritasse di aprire una piccola raccolta lirica (sono di Moniot le liriche I, V, VIII, XIV e XXI di **H**¹), in cui finirono per mescolarsi anche testi di altri secondo un processo accumulativo. Solo in un secondo momento è giunta nell'atelier una seconda silloge di 14 testi – la quale costituisce la sezione **H**² –, questa volta non numerati e adespoti.

L'esame della lingua conferma che entrambi i modelli recano traccia di un'origine piccarda, e su questa patina si è sovrapposta quella italiana del copista, e in taluni casi una provenzale.

Anche quando si esamina il Canzoniere francese di Zagabria, si osserva che devono essere pervenuti al suo allestitore almeno due modelli, il primo dei quali in comune con quello di **H**¹+**H**²: infatti mentre il testo 2 di **Z**^a è il testo LXI*³⁵ di **H**²; alle liriche 3-8 di **Z**^a corrispondono rispettivamente i numeri XVIII-XXII-XXXVIII-XL-XLI-XLII di **H**¹; quindi i testi 11-14 di **Z**^a occupano rispettivamente le posizioni 43-44, 47 e 49 di **H**¹; infine le liriche 24-25 di **Z**^a sono rispettivamente la XXIV e la XLVIII di **H**¹. Invece il secondo modello di **Z**^a, condiviso con la famiglia dei manoscritti francesi **KNPX** e **O**, ha contribuito all'accoglimento nel Canzoniere di Zagabria di una raccoltina di liriche di Thibaut de Champagne, tra cui si sono incuneati e aggiunti testi di Gace Brulé (nn. 15-23) assenti invece da **H**³⁶. Quanto infine alla lirica iniziale, **Z**^a può aver attinto a un terzo modello che condivide con i manoscritti occitanici **P^eS^pP^p**, i primi due dei quali sono di origine italiana (in particolare **S** proprio del Veneto)³⁷.

Come si può osservare e sulla scorta di quanto appena detto circa l'arrivo dei modelli nell'atelier di **H**, è stato il committente/collettore del codice MR 92 o l'allestitore di **Z**^a ad aver redistribuito i testi secondo criteri non tutti pienamente acclarati; non è definito poi se essi fossero già adespoti o se piuttosto la sottrazione delle attribuzioni si debba al copista padovano, come pure già ipotizzato e come sembra più probabile (almeno per la raccoltina di liriche di Thibaut³⁸).

Non solo, ma è possibile che il primo modello di **Z**^a si fosse anche arricchito di altri testi sconosciuti alla fonte in comune con **H**. Sono a testimoniare le liriche frammentarie 9 e 10 di **Z**^a, la prima *Chanter m'estuet q'eo ne m'en puis tenir* di Thibaut de Champagne (RS 1476, L 240.7) che ricompare – questa volta in forma completa – anche nella seconda parte di **Z**^a (in 18^a posizione), e la seconda – già ricordata – *Hai! Las je cuidoie avoir laissé en France*, priva almeno della prima strofa. È possibile che esse siano state accolte già mutile e adespote nel modello in comune con il Canzoniere francese di Modena, in una fase successiva all'arrivo

³⁵ L'asterisco segnala che il numero, qui attribuito, manca in **H**.

³⁶ Per la sezione tebaldiana, cfr. *infra*.

³⁷ Per tutto ciò, cfr. Spetia 1996, Lee 2015 e Milonia 2017.

³⁸ Cfr. *infra* e Spetia 2023, c.s.

delle due fonti di **H**. Starebbero a dimostrarlo i testi 13 e 14 di **Z^a** (=XLVII e XLIX di **H¹**), in cui è ravvisabile un processo di provenzalizzazione, che ha interessato pure le liriche 24-25 di **Z^a**=XXIV e XLVIII di **H¹**: liriche di tal fatta, come anche quelle mutile, hanno tendenzialmente occupato le posizioni finali per la loro particolare configurazione strutturale o linguistica, come conferma pure la presenza di due liriche francesi provenzalizzate sull'ultima carta del manoscritto provenzale **Q^p**.

Se la *rotrouenge* di Riccardo apre il Canzoniere **Z^a**, nonostante rientri anch'essa nel novero di tale tipo di liriche, si deve senza dubbio alla notorietà del suo autore e del fatto storico che ne ha determinato la composizione, ossia la lunga prigionia subita dal re³⁹. Il processo di provenzalizzazione che si incrocia con quello di italianizzazione merita – ma non in questa sede – un approfondimento ulteriore⁴⁰, anche alla luce di quanto sostenuto da Zinelli circa la presenza massiccia di venetismi e tracce di oitanismi nella sezione provenzale del Canzoniere di Modena⁴¹. Non solo, ma il copista di **Z^a** ha operato senza dubbio delle contaminazioni se non per la lirica di Riccardo, certo per i testi 24 e 25 poiché essi erano attestati in entrambi i modelli.

Il copista di **Z^a** si rivela allora assai più attivo di quello di **H**, che si è limitato a riprodurre quanto pervenuto nel suo atelier, ed è allora assai probabile che tale attivismo discenda dall'arrivo nella città di Padova di più raccolte di poesia francese, che pure si è continuato a leggere in pieno Trecento, se è possibile riconoscere nel volume di «cantiones in lingua gallica» appartenuto a Giovanni Dondi dell'Orologio, una silloge oitanica piuttosto che occitanica⁴².

In ogni caso emerge che nel Veneto sono giunte in pieno Duecento raccolte di modeste dimensioni della lirica francese, a ridosso della composizione dei testi e della morte dei loro autori, veri *termini a quo*: sono a dimostrarlo nel primo caso l'*unicum* anonimo di **H** *Un serventes plait de deduit, de joie* (RS1729, L 265.1724) databile tra 1245 e 1248, durante la preparazione della settima crociata cui partecipò Luigi IX il Santo cui fa riferimento il testo⁴³; nell'altro, la morte di Thibaut de Champagne che risale al 1253. Tali raccolte, in cui è possibile vedere le *Gelegenheitssammlungen* secondo la definizione di Gustav Gröber realizzate da giullari⁴⁴, certo raggiunsero il Veneto, la Marca e Venezia nell'ambito dello sviluppo degli intensi scambi con la Francia di natura commerciale e culturale, oltre quelli connessi all'organizzazione delle crociate. Esse circolarono in tale forma per un discreto periodo di tempo – difficilmente definibile – come testimonia l'organizzazione di **Z^a**, ma non incontrarono la stessa fortuna delle raccolte di lirica trobadorica – cui pure furono accostate come rivela il Canzoniere estense –, destinate ad essere poi riformulate e ridefinite nei grandi e importanti codici di fattura veneta. In questo senso l'esperienza trobadorica limitò di molto in Italia la circolazione della lirica oitanica, e il francese ebbe piuttosto fortuna come lingua dell'epica, dei romanzi e delle compilazioni didattico-morali.

³⁹ Per la questione della provenzalizzazione di una lirica all'origine francese, si veda Spetia 1996.

⁴⁰ Ma intanto si vedano Spetia 1993a, spec. pp. 255-258; e Spetia 1997, pp. 60 e 109. Si tenga conto anche di quanto osservato qui alla nota 126.

⁴¹ Zinelli 2010, pp. 86-93. Tornerò a parlare della questione.

⁴² Spetia 1993b, spec. p. 195 e nota 132.

⁴³ Per il testo, cfr. Barbieri 2016. Sul genere della lirica storico-politica nella tradizione oitanica, cfr. per ultimo Spetia 2023 c.s.

⁴⁴ Gröber 1877.

3. *La testimonianza dei canzonieri copiati in Italia: qualche proposta interpretativa*

Già altrove ho avuto modo di fornire elementi testuali che comprovano la derivazione di **Z^a** e **H** da una stessa fonte per le liriche che condividono, e al tempo stesso avanzare l'ipotesi che per alcuni testi i due canzonieri costituiscano una nuova *recensio*, relatrice di *lectiones difficiliores*, per cui deve essere rivista la disposizione che risale a Eduard Schwan, di distribuire i canzonieri francesi in tre famiglie (s^I, s^{II}, s^{III})⁴⁵, applicando alla stemmatica – su suggerimento di d'Arco Silvio Avalle⁴⁶ – il principio del conservativismo delle aree laterali, valido solitamente per la linguistica⁴⁷. Ciò non può che confermare la precocità della ricezione in Veneto di testimonianze liriche oitaniche e di buona qualità, ancor prima che la trasmissione testuale in terra d'Oltralpe determinasse complesse stratificazioni testuali e quindi banalizzazioni e interferenze di vario tipo.

In questa sede mi limito ad offrire un esempio che non trovò spazio nel precedente studio.

Si tratta della lirica attribuita a Gace Brulé, *Ne me sunt pas ochaison de chanter* (RS 787, L 65.51), trådita da un buon numero di manoscritti, ossia **Z^aHCUOaKNPXVL**; inoltre la prima strofa è riportata anche nel *Roman de la Violette*, vv. 5790-5797⁴⁸. Essa consta di 5 strofe di otto versi decasillabici, un congedo di 4 versi, infine un invio di 2 versi. La concatenazione strofica si rivela particolarmente interessante, in quanto si tratta di *coblas unissonans retrogradadas*: infatti le strofe dispari presentano lo schema ababc'c'aa; invece le pari II e IV, babac'c'bb. Circa la rima c, Holger Petersen Dyggve ha osservato che in Gace *-aie* ed *-eie* rimano insieme e quindi «sont réunis ici sous la rime c des mots en *-aie* et des mots originairement en *-eie*»⁴⁹. Quanto al congedo, trasmesso da tutti i manoscritti con l'esclusione di **CU**, esso riprende gli ultimi quattro versi della V strofa, come di prassi; mentre l'invio trasmesso dal solo canzoniere **H** presenta le rime c'c', e per l'editore esso appare incompleto degli ultimi due versi⁵⁰, sebbene non vi sia nulla che lo provi, poiché esso si conclude con *Nule achoison d'amer ne mi delaie*, ossia con la ripresa del sostantivo iniziale *achoisun* e facendo quindi echeggiare lo *chanter* del v.1 con l'*amer* del v. 46, a conferma dell'inestricabile legame tra cantare e amare; d'altra parte anche altrove Gace ricorre a invii di due versi⁵¹.

⁴⁵ Schwan 1886, spec. pp. 151, 171 e 222.

⁴⁶ Avalle 1961, p. 191.

⁴⁷ Spetia 1993a, spec. pp. 259-272.

⁴⁸ Per l'edizione della lirica, cfr. Petersen Dyggve 1951, pp. 357-362. Quanto al *Roman de la Violette*, cfr. Labaree Buffum 1928.

⁴⁹ La citazione è da Petersen Dyggve 1951, p. 358. Tale tipo di rima è rara in Gace. Infatti oltre a questa lirica, vanno segnalati *Chançon de plain et de souspir* (RS 1463, L 65.13) in cui si osserva la rima *-ai* : *-oi*; e il v. 43 del congedo, trasmesso dal solo **H**, di *Iriez et destroy et pansis* (RS 1590, L 65.40) ove si legge *revivroie* in rima con parole uscenti in *-aie*. Se la rima *-aie* : *-oie* è ancora attestata nello Chatelain de Couci, essa non si scontra più in Blondel de Nesle e in Thibaut de Champagne.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Si vedano, ma solo a titolo d'esempio, gli invii di *De bien amer grant joie atent* (RS 643, L 65.24), *Biaus m'est estez que retenist la brueille* (RS 1006, L 65.8); o i congedi di *Quant l'erbe muert, voi la feuille cheoir* (RS 1795, L 65.66) e di *Desconfortez ploins de dolour et d'ire* (RS 1498, L 65.27).

Benché la struttura si presenti complessa e pertanto avrebbe dovuto mantenersi salda, i manoscritti offrono una varietà nella sequenza di strofe come rappresentato nello schema ritmico che segue⁵², sulla quale varrà riflettere.

Successione strofica

	Z^aH	C	U	O	a	KNPXVL
I	<i>chanter</i>	<i>chanteir</i>	<i>chanter</i>	<i>chanter</i>	<i>chanter</i>	<i>chanter</i>
	<i>boison</i>	<i>boisson</i>	<i>buxon</i>	<i>boisson</i>	<i>buisson</i>	<i>buisson</i>
	(H <i>boissun</i>)					
	<i>comander</i>	<i>comandeir</i>	<i>commander</i>	<i>comander</i>	<i>coumander</i>	<i>commander</i>
	(H <i>comender</i>)					
	<i>raison</i>	<i>raixon</i>	<i>raixon</i>	<i>raison</i>	<i>raison</i>	<i>reson</i>
	(H <i>raisun</i>)					
	<i>retraie</i>	<i>retraie</i>	<i>retraie</i>	<i>retraie</i>	<i>retraie</i>	<i>retraie</i>
	<i>veraie</i>	<i>veraie</i>	<i>veraie</i>	<i>veraie</i>	<i>vraie</i>	<i>veraie</i>
						(L <i>vraie</i>)
	<i>doner</i>	<i>doneit</i>	<i>doneit</i>	<i>doner</i>	<i>douner</i>	<i>doner</i>
	<i>oblïer</i>	<i>oblïeir</i>	<i>oblïer</i>	<i>oblïer</i>	<i>oublier</i>	<i>oublier</i>
II	<i>compagnon</i>	<i>emprision</i>	<i>eschiver</i>	<i>enprison</i>	<i>enprisouner</i>	<i>entreprison</i>
	(H <i>compaignun</i>)					
	<i>assembler</i>	<i>ameir</i>	<i>geridon</i>	<i>amer</i>	<i>amer</i>	<i>amer</i>
	(H <i>asanbler</i>)					
	<i>fachon</i>	<i>moron</i>	<i>eschaper</i>	<i>morron</i>	<i>morrom</i>	<i>morron</i>
	(H <i>faichon</i>)					(V <i>morrons</i>)
	<i>penser</i>	<i>douteir</i>	<i>garison</i>	<i>douter</i>	<i>douter</i>	<i>douter</i>
	<i>morroie</i>	<i>desvoie</i>	<i>esmaie</i>	<i>desvoie</i>	<i>desvoie</i>	<i>desvoie</i>
	(H <i>moroie</i>)					
	<i>verroie</i>	<i>voie</i>	<i>apaie</i>	<i>voie</i>	--	<i>voie</i>
	(H <i>verroie</i>)					
	<i>ochaison</i>	<i>tanront</i>	<i>cuideir</i>	<i>tendron</i>	<i>envoieront</i>	<i>voirement</i>
	(H <i>achoisun</i>)					
	<i>renzon</i>	<i>departiront</i>	<i>creanter</i>	<i>retorneron</i>	<i>departiron</i>	<i>departiront</i>
	(H <i>reencon</i>)					

⁵² Petersen Dyggve 1951 si sbaglia nel fornire lo schema della successione strofica relativamente ai mss. **Z^aH** e **U**. Di **H** si forniscono anche le varianti grafiche, trattandosi di un canzoniere esemplato in Italia, oggetto del presente lavoro. Nel *Roman de la Violette* le parole-rima sono: *canter* : *buisson* : *commander* : *ochoisun* : *retraie* : *veraie* : *donner* : *oublier*.

I CANZONIERI DEI TROVIERI COPIATI IN ITALIA

III	<i>mesprison</i> (H <i>enprisiun</i>)	<i>compaignon</i>	<i>celer</i>	<i>achever</i>	<i>achiever</i>	<i>achever</i> (L <i>eschiver</i>)	
	<i>amer</i>	<i>asambleir</i>	<i>non</i>	<i>guierredon</i>	<i>gerredon</i>	<i>guerredon</i>	
	<i>moron</i> (H <i>morun</i>)	<i>faiisson</i>	<i>aconter</i>	<i>eschaper</i>	<i>escaper</i>	<i>eschaper</i>	
	<i>doter</i>	<i>penseir</i>	<i>non</i>	<i>garison</i>	<i>garison</i>	<i>garison</i> (NPV <i>guerison</i>)	
	<i>desvoie</i>	<i>morroie</i>	<i>voie</i>	<i>esmaie</i>	<i>esmaie</i>	<i>esmaie</i> (N <i>essaie</i>)	
	<i>tenroie</i>	<i>vairoie</i>	<i>croie</i>	<i>apaie</i>	<i>apaie</i>	<i>apaie</i>	
	<i>departiron</i> (H <i>departirun</i>)	<i>ochoison</i>	<i>loier</i>	<i>penser</i>	<i>penser</i>	<i>cuidier</i> (N <i>cuidier</i>)	
	<i>ameron</i> (H <i>amerun</i>)	<i>reanson</i>	<i>per</i>	<i>creanter</i>	<i>creanter</i>	<i>creanter</i> (L <i>sousbaidier</i>)	
	IV	<i>acever</i> (H <i>enchiver</i>)	<i>achieveir</i>	<i>compaignon</i>	<i>compaignon</i>	<i>compaignon</i>	<i>compaignon</i>
		<i>guerredon</i> (H <i>gererdun</i>)	<i>gueridon</i>	<i>asanbler</i>	<i>assambler</i>	<i>asambler</i>	<i>assenbler</i>
<i>eschaper</i>		<i>eschaipeir</i>	<i>facon</i>	<i>facon</i>	<i>fachon</i>	<i>facon</i>	
<i>garison</i> (H <i>gerisun</i>)		<i>gueridon</i>	<i>panser</i>	<i>penser</i>	<i>penser</i>	<i>penser</i>	
<i>esmaie</i>		<i>esmaie</i>	<i>desvoie</i>	<i>morroie</i>	<i>morroie</i>	<i>morroie</i>	
<i>apaie</i>		<i>rapaie</i>	<i>voie</i>	<i>verroie</i>	<i>venroie</i>	<i>verroie</i> (L <i>avroie</i>)	
<i>cuidier</i> (H <i>quidier</i>)		<i>cuidier</i>	<i>tenront</i>	<i>achoison</i>	<i>ocoison</i>	<i>acheson</i>	
<i>otroier</i>		<i>creanteir</i>	<i>retorneront</i>	<i>reancon</i>	<i>raenchon</i>	<i>guerredon</i>	
V		<i>celer</i> <i>nom</i> (H <i>nun</i>)	<i>celleir</i> <i>nom</i>	---	<i>celer</i> <i>non</i>	<i>cbeler</i> <i>non</i>	---
		<i>conterer</i> (H <i>conter</i>)	<i>conteir</i>		<i>conter</i>	<i>conter</i>	
	<i>non</i>	<i>non</i>		<i>non</i>	<i>non</i>		
	<i>voie</i>	<i>voie</i>		<i>voie</i>	<i>voie</i>		
	<i>croie</i>	<i>croie</i>		<i>voie</i>	<i>croie</i>		
	<i>loer</i>	<i>loeir</i>		<i>loer</i>	<i>loer</i>		
	<i>per</i>	<i>peir</i>		<i>per</i>	<i>per</i>		

VI	<i>diroie</i>	---	---	<i>diroie</i>	<i>diroie</i>	<i>diroie</i> (L ---)
	<i>efroie</i>			<i>guerroie</i>	<i>otroie</i>	<i>guerroie</i>
	<i>entrer</i>			<i>entrer</i>	<i>entrer</i>	<i>entrer</i>
	<i>façonner</i>			<i>contrestre</i>	<i>fuisouner</i>	<i>foisonner</i>
	(H <i>foisonner</i>)					
	(solo in H):					
VII	<i>traie</i>	---	---	---	---	---
	<i>delaie</i>					

Come si può osservare, il particolare schema metrico appare rispettato solo dai mss. **Oa** e **KNPVL**, sebbene poi questi ultimi siano congiunti dall'assenza della V strofa, e infatti l'editore Petersen Dyggve ha seguito la lezione di **O**. I mss. **Z^aH** e **C** invece presentano una perturbazione nella disposizione delle strofe III e IV, per cui la II e la III diventano impropriamente *coblas doblas*. Infine, quanto a **U**, oltre a presentare un testo fortemente deficitario per l'assenza della V strofa, del congedo e dell'invio, esso offre addirittura una riorganizzazione delle prime tre *coblas* che diventano *ternas*, e una lettura particolare della IV, in quanto si è verificato in essa l'accorpamento di fronte e sirma di strofe diverse, rispettivamente della II di **Z^aH** (=III di **C**, IV di **OaKNPXVL**) e della II di **C** e di **OaKNPXVL**, sia pure con rimanti non sempre identici.

Tuttavia la perturbazione strofica di **Z^aH** e **C** non discende da un modello comune. Sono a provarlo diverse considerazioni. Innanzitutto non c'è coincidenza nella disposizione della II e della III strofa che sono invertite in **Z^aH** rispetto a quanto si riscontra in **C**. Inoltre **CUOaKNPXVL** costituiscono un ramo a sé stante della tradizione manoscritta, poiché essi tramandano nella stessa posizione (ossia negli ultimi due versi della II strofa di **COaKNPXVL** e della IV strofa di **U**) i rimanti *tenront/voirement : departiront/retorneront* che compromettono il rispetto della rima, per cui i copisti di **O** e **a** hanno tentato di emendare l'errore (parzialmente in **a**). Tale errore si deve essere generato nel subarchetipo proprio ai manoscritti d'Oltralpe⁵³. D'altra parte **C** non può avere condiviso un modello con **Z^aH**, in quanto esso è solidale con **U** nell'altro errore in rima al v. 7, *doneit* al posto di *doner*, oltre che nell'assenza del congedo e dell'invio. Si delinea quindi un albero bipartito, che oppone **Z^aH** a tutti gli altri canzonieri.

Resta tuttavia da capire quale sia stata la II strofa archetipica. Può aiutare allora l'esame della *varia lectio*. Si osserva infatti che nella I strofa, salda in tutti i codici, il poeta – una volta esclusa l'idea di poter cantare ispirato dal paesaggio – accetti di farlo per ordine dell'amata, di cui ha intenzione di esaltare il valore (v. 5), la cortesia e la bellezza vera (v. 6). Proprio i beni e la bellezza in lei riscontrati, costituiscono il verso iniziale della II strofa secondo l'ordine di **Z^aH**. Sembra allora di trovarsi di fronte ad una ripresa che permette anche di definire *capfinidas* le *coblas* del componimento. Tale ripresa è del tutto assente negli altri testimoni. Anche dal

⁵³ Per tutto ciò, cfr. *infra*.

punto di vista del contenuto è preferibile ammettere la successione strofica così come attestata dai relatori italiani, poiché mentre nelle prime due strofe il poeta incentra il discorso sulle qualità dell'amata, nella III e IV strofa di **Z^aH** (seppure in un ordine da invertire per il rispetto del meccanismo delle *coblas retrogradadas*) egli affronta il tema – ben più importante perché riaffermato nel congedo – della disponibilità dell'amante ad accogliere in sé Amore, e ad accettare di buon grado gli aspri dolori che questa forza potente suscita. Nella V strofa, prima del congedo, ammessa in questa posizione da tutti i relatori che la tramandano, Gace dichiara che il dolore da lui provato deve restare celato agli occhi di lei, e quindi secondo un meccanismo circolare del discorso, ribadisce la sua volontà di amare una donna ricca di tante e tali qualità.

Se è possibile allora individuare l'applicazione del meccanismo delle *coblas capfinidas* tra I e II strofa, andrà verificato se esso si ripresenta anche altrove. La questione è complessa perché tra la II strofa di **Z^aH**, che sembra qualificarsi come archetipica, e la III di **OaKNPXVL** (= IV di **Z^aH**) secondo un ordine che rispetterebbe lo schema metrico, si riscontrano varianti di rilievo. In questo caso, tuttavia, **Z^aH** attestano una lezione al v. 16 (l'ultimo della II strofa) ben diversa da quella presente negli altri manoscritti: nei primi si legge infatti *Dont ge ne qier garrir sanz reançon*; nei testimoni francesi invece *Dont (KNPXVL Que) ja n'avrai sanz joie reançon*⁵⁴. Ora la III strofa di **OaKNPXVL** si apre proprio facendo riferimento alla gioia: *Ja ne porrai ma grant joie achever*, e la ripresa quindi sembra garantire che l'ordine di **OaKNPXVL** circa la successione della III e IV strofa sia il più corretto. Tuttavia c'è da tenere presente che al *garrir* del v. 16 di **Z^aH** corrisponde la *garison* del quarto verso della IV strofa (=III di **OaKNPXVL**), ma il legame è assai più debole, oltre al senso poco chiaro, per cui sembra preferibile accogliere la successione strofica di III e IV propria ai canzonieri esemplati in Francia, con l'esclusione di **C** (e **U**), e la lezione di cui sono relatori, per cui la lezione *garrir* va ascritta al modello dei canzonieri italiani, che può aver mal letto *joie* e quindi riformulato il verso con lo spostamento di *sanz*.

A monte di tali perturbazioni, che tuttavia discendono da modelli differenti per quanto riguarda i manoscritti **Z^aH** da un lato e quelli francesi dall'altro, vi deve essere stata la cattiva comprensione dello schema metrico delle *coblas retrogradadas* adottato da Gace (ciò vale per **Z^aH** e **C** che hanno preferito in modo autonomo ricorrere al meccanismo più comune delle *coblas doblas* tra II e III strofa, e **U** addirittura *ternas* tra II, III e IV), come quello delle *coblas capfinidas* (ciò vale per **OaKNPXVL**).

In ogni caso i testimoni italiani offrono una testimonianza di pregio per quanto riguarda la disposizione delle prime due strofe.

Tale considerazione di tipo strutturale merita di essere ulteriormente avvalorata dalla riflessione su di un *locus* considerato critico da parte dello stesso editore. Infatti, secondo Petersen Dyggve, che in questo caso si è basato sulla lezione del ms. **X**⁵⁵, il primo emistichio del v. 13

⁵⁴ La lezione è attestata anche in **C**, ma l'ordine strofico è differente rispetto a **OaKNPXVL**, ciò che compromette l'individuazione del sistema *coblas capfinidas*.

⁵⁵ Tuttavia l'editore non lo esplicita. Per comodità di indagine la numerazione dei versi qui adottata è quella dell'edizione.

non risulta chiaro (si tratta del quarto verso della II strofa di **COaKNPXVL**, IV di **U**, III di **Z^aH**). L'esame della *varia lectio* induce a ritenere di essere in presenza di un caso di diffrazione *in absentia*. Non solo. Ma proprio il riconoscimento di tale accidente ha determinato una riorganizzazione dei versi successivi, per cui è necessario fornire il testo edito, e in particolare per i vv. 13-16 anche le varianti dei manoscritti:

Et nonporquant, mout dout l'emprison
Qu'ai en mon cuer faite de li amer. 10
Bien sai de voir qu'anbedui en morron,
Mais nus ne doit si bele mort douter.
De ce me vant qu'autres senz me desvoie
Tres granz amors, qui m'enseingne tel voie
Qu'a mon voloir moi et mon cuer tendron, 15
Mais, par mon chief, ja n'en retourneron.

Varianti

v. 13: **C** *Desvianmant c'a. s. me d.*, **U** *De ceu me mant c'atres s. mi d.*, **O** *Decevanment a. s. me d.*, **a** *Decevaument k'a. s. mi d.*, **N** *De ce me vaint q'a. s. me d.*, **KPVL** *De ce me v. q'a. s.* (**L** *maus*) *mi* (**V** *nel*) *d.*; **Z^a** *De ce vaut mieuz q'a sun s. mi d.*, **H** *Decevaument q'a sun s. mi d.*

v. 14: **C** *T. g. a. ke m'e. t. v.*, **a** —, **KNPXVL** *Et fine amor* (**L** *amours*) *qui m'e. t. v.*; **Z^aH** *q'a suen* (**H** *sun*) *plaisir moi e* (**H** *et*) *mon cuer tenroie.*

v. 15: **CU** *K' a lor plaisir m. et m. c. t.*, **a** *m. et m. c. ensamble envoieront*, **KNPXVL** *m. et m. c. ensemble voirement*; **Z^a** **H** *et s'a* (**H** *et se*) *Dieu plet ja* (**H** *jan*) *n'en departiron.*

v. 16: **C** *M. p. m. c. jai n'en departiront*, **U** *M. p. m. c. jai n'en retourneront*, **aKNPXVL** *M. p. Dieu ja ne s'en departiront*, **Z^aH** *des maus d'amors, mes toz jors ameron* (**H** *amerun*).

In realtà l'intero verso 13 risulta oscuro e merita un tentativo di interpretazione.

Quanto al primo emistichio, la forma *decevanment* di **O** e la lettura di **C** *de ceu me mant*, insieme alla constatazione che tutte le varianti esprimono un'idea di disinganno, permettono di avanzare una congettura, ossia **De ceu an ment*. Infatti il verbo *mentir* con *an*, pleonastico in presenza del complemento di argomento introdotto dalla preposizione *de*, è attestato in occitanico nel senso di 'mentire a proposito di qualcosa'⁵⁶; d'altra parte in francese è ammesso il costrutto *en mentir*, usato in senso assoluto con significato di 'mancare alla parola data'. La successione di molte aste e l'esistenza dell'avverbio *decevanment*⁵⁷, che offre la stessa successione di lettere, insieme al complesso procedimento di epitimesi adottato da Gace Brulé – per cui

⁵⁶ Cfr. *FEW*, VII, 742b, che rinvia per l'occitanico al *Jaufré*, vv. 5071-5072: «*Seiner*», *dis ella*, «*si sai ben, / Ja non en mentirai de ren...*». Per l'edizione del romanzo occitanico, cfr. Lee 2006.

⁵⁷ *TL*, II, 1246-1247. Da segnalare che proprio nella lirica di Gace Brulé già ricordata *Iriez et destroz et pansis*, l'avverbio *decevanment* è in rima alla fine del v. 37.

nella sirma egli contesta quanto sostenuto nella fronte⁵⁸ –, possono aver provocato la confusione e quindi l'errore.

Quanto al secondo emistichio, va sottolineato che il verbo *desvoier* entra sovente nella locuzione *desvoier del sens*, con il significato di 'uscire di senno, perdere la ragione'⁵⁹; d'altra parte nella forma riflessiva il verbo acquista il significato di 'smarrirsi, perdersi, divenire confuso'⁶⁰. Si può allora ammettere che dietro alla forma *autre* si nasconda piuttosto *oultre* – con cui era possibile la confusione –, che ha anche il senso di 'oltre, al di là'⁶¹; e quindi congetturare la lezione archetipica **q'oultre sens m'i desvoie* – ove *i* si riferisce al precedente *de ceu* –, che si può quindi tradurre con 'ché fuori del senno per ciò mi smarrisco'. Ne discende che l'archetipo fosse già relatore della confusione operatasi tra *autre* e *oultre*, e che il modello di **Z^aH** abbia tentato di recuperare un senso anticipando il possessivo *sun* dal verso seguente, ciò che costituisce un errore congiuntivo tra i due manoscritti italiani.

Si propone pertanto per il verso in esame la lettura **De ceu an ment, q'oultre sens m'i desvoie*, che andrà tradotta: 'A proposito di ciò mi inganno, ché fuori del senno (per ciò) mi smarrisco'.

L'errore archetipico che ha interessato l'intero verso, si è riverberato in tutti i testimoni, che hanno tentato di rimediare ad esso con interventi nei versi successivi. Colpisce infatti che la lezione dei vv. 14-15 di **Z^aH** si ritrovi nei vv. 15-16 degli altri manoscritti sia pure con delle varianti; d'altra parte, come già osservato, è proprio nei vv. 15-16 che i canzonieri francesi presentano errori in rima, cui il solo **O** tenta di rimediare. Tale situazione discende dal tentativo di dare un senso al v. 13 corrotto nell'archetipo, ma al tempo stesso essa pone un'ipoteca sulla lezione dei canzonieri italiani per i vv. 14-16, lezione che con ogni probabilità è quella archetipica, come conferma la similarità di quanto si legge al v. 15 di **CU**. Questi due canzonieri vanno allora collocati su di un piano più alto dello stemma, rispetto a quello occupato dagli altri relatori d'Oltralpe.

Il complesso significato del v. 13 e la relativa facilità con cui si sono prodotte le corrotte, hanno fatto sì che il copista del subarchetipo, da cui discendono i canzonieri francesi, sia intervenuto massicciamente sul testo nel tentativo di far recuperare al passo un senso, ormai andato perduto.

Così al v. 14 l'espressione *m'ensaigne tel voie* si è facilmente prodotta per opposizione al significato di *desvoie* del v. 13, essendo questo un denominale di *voie*; invece per i vv. 15-16 si è prodotto – come già detto – uno slittamento del v. 14, e il copista nel conservare *moi et mon cuer* come complementi oggetto, ha reso improbabili soggetti *autres sens* e *tres granz amors*: così per il rispetto della rima in *-on* prevista dallo schema, la forma archetipica *tenroie* è divenuta necessariamente *tenront*, con ciò determinando l'errore in posizione di rima.

⁵⁸ Per questa figura retorica di parola, equivalente all'antanaclasi, cfr. Mortara Garavelli 2012, p. 214. Non è forse un caso che al sistema di *coblas retrogradadas* faccia eco il ricorso a questa particolare figura retorica, che gioca appunto sulla contraddizione.

⁵⁹ Cfr. Godefroy, II, 677; TL, IX, 460.

⁶⁰ Si vedano i dizionari Godefroy, II, 677c; TL, II, 1821; FEW, XIV, 374.

⁶¹ Cfr. Godefroy, X, 250a; TL, VI, 1426-1428; FEW, XIV, 7-8.

È possibile che l'archetipo trasmettesse anche un altro errore in fine verso, ossia *cuidier* al v. 23 dell'edizione, poiché tale forma, che compromette la rima in *-er*, compare al v. 31 di **HC** (**Z^a** ha invece il corretto *cuidier*) e al v. 23 di **KPXL** (**N** ha sanato con *cuidier*⁶²). Tuttavia, data la testimonianza di **Z^a** che non sempre è attento al rispetto degli schemi rimici, l'errore si può essere prodotto in modo autonomo in **H** da un lato, dall'altro nel subarchetipo da cui discendono i canzonieri francesi. In ogni caso **O** e **a** sono intervenuti preferendo la forma *penser* che garantiva il rispetto della rima, con ciò anticipando e ripetendo lo stesso verbo collocato in posizione di rima al quarto verso della strofa che ha come primo rimante *compaignon* (=II di **Z^aH**, III di **C**, IV di **OaKNPXL**), e su cui tutti i relatori concordano.

Che il secondo ramo della tradizione manoscritta cui appartengono i canzonieri francesi, vede l'opposizione della famiglia **CU** contro (**O**)**aKNPXL** trova conferma nella differente disposizione delle parole al v. 15 con l'anticipazione di *moi et mon cuer*, l'inserimento nello stesso verso del vocabolo *ensemble*, le forme *envoieront* in **a** e *voirement* in **KNPXL** (di nuovo con una compromissione dello schema rimico), ciò che tradisce un antecedente comune; il copista di **a** nell'omettere il v. 14, ha poi corretto *departiron* nel tentativo di recuperare lo schema rimico. D'altra parte **a** si oppone a **KNPXL** poiché questi canzonieri condividono la ripetizione erronea del rimante *guerredon* al v. 32 (invece dell'archetipico *raençon*), già attestata congiuntamente da tutti i relatori al v. 18 (= v. 26 di **Z^aHC**, v. 10 di **U**)⁶³, oltre a non trasmettere la V strofa, come già è stato osservato. Il ms. **a** d'altra parte è relatore di un errore isolato al v. 9 dove attesta *enprisonner*, che determina una perturbazione dello schema rimico e che appare più vicino all'*enprison* di **HCO** che all'*entreprison* di **KNPXL**. Ciò consente di porre **a** (insieme ad **O**) su un piano più alto rispetto agli altri manoscritti, con cui costituisce famiglia.

La condivisione di *penser* al v. 23 nei mss. **Oa** va considerata errore congiuntivo, a patto di ricordare che del manoscritto Cagé (**O** appunto) è difficile spesso definire la posizione. Infatti, esso pur condividendo con **a** varianti adiafore proprie solo a questi due canzonieri⁶⁴, oppure lezioni presenti anche nei canzonieri **Z^aHCU** ma non in **KNPXL**⁶⁵, ha certo operato la contaminazione con **U** (o il suo modello): ne sono segnali le forme verbali *tendron* e soprattutto *retorneron*, con cui sono sanati gli errori in rima del subarchetipo, come lo è pure l'espressione *per mon chief*, che è una variante introdotta nel modello di **CU** dell'altro sintagma *par Dieu*, ove la lezione *Dieu* richiama il *se Deu plet* archetipico⁶⁶.

⁶² Petersen Dyggve 1951 qui ha seguito la lezione di **N**, ma non lo esplicita.

⁶³ Risulta invece un errore proprio al solo **C** la ripetizione di *gueridon* in seconda e quarta posizione della sua IV strofa.

⁶⁴ Al v. 23 dell'edizione (= v. 31 di **Z^aHC**, v. 15 di **U**) **O** e **a** leggono *merci me fait en ma dame penser*; tutti gli altri manoscritti hanno invece *cuidier* in rima.

⁶⁵ Al v. 31 (= v. 15 di **Z^aH**, v. 23 di **C**; manca in **U**) **O** e **a** riportano: *mi grant desir per si bele achoison*, che ricorda la lezione dei mss. **Z^aHC** (grafia di **Z^a**): *de grant desir (H mon g. d., C li grans desirs) par (H por) si belle ochaison (H bele achoisun)*. Ben diversamente si legge nei mss. **KNPXL**: *et si le font par si bele acheson*.

⁶⁶ Invece appartiene al solo **O** la ripetizione di *voie* ai vv. 37-38.

La distribuzione dei canzonieri nello *stemma codicum* (**Z^aH** vs **CU-Oa-KNPXVL**) trova conferma in un altro passo di questa stessa lirica, in cui i relatori italiani si oppongono a tutti gli altri testimoni. Infatti al secondo verso del congedo (si tratta del v. 42 della lirica) i manoscritti **OaKNPXVL**⁶⁷ attestano *nus n'est (KNPXVL n'est pas) amis qui contre Amor (KXL Amors) guerroie (a s'otroie)*.

Ora la costruzione di *guerroiier* seguito da *contre* e un complemento indiretto risulta più debole, poiché di solito il verbo, anche nella sua accezione metaforica, è usato in modo assoluto o seguito da un complemento diretto (pure introdotto da *a*)⁶⁸. Inoltre se è vero che *guerroiier* fa parte del lessico cortese, di solito è Amore o la donna a fare guerra all'amante e non il contrario⁶⁹; qui poi Gace Brulé insiste sulla scelta del poeta-amante di accogliere quanto Amore gravosamente gli impone.

Sembra allora più propria al contesto, oltre che più accettabile sul piano sintattico, la lezione offerta da **Z^aH**, *qe n'est amis qui contre Amors s'efroie*, ove il verbo *esfreer* (<*EXFRIDARE)⁷⁰, qui usato nella forma pronominale, indica il turbamento causato da Amore nell'amante. Trattandosi di un congedo, l'invito del poeta è rivolto nel verso precedente agli amori perfetti *Fines amors* (invece agli amanti, *Fins amorous*, negli altri manoscritti), perché si accetti volentieri e senza timori di sorta quanto Amore decreta, se si vuole essere un vero amico. Il senso di questo *s'efroie* (verbo utilizzato anche altrove da Gace⁷¹) richiama da vicino quello di (*m*)*esmaie* del v. 21 dell'edizione (= v. 29 in **Z^aHC**, 13 in **U**)⁷²; d'altra parte, come già osservato da Georges Lavis, i due verbi appartengono allo stesso campo semantico⁷³.

Che *guerroie* fosse una lezione poco convincente è stato rilevato anche dal copista di **a** che vi ha sostituito *otroie*, con ulteriore scadimento del significato del congedo. La ragione del-

⁶⁷ Il congedo, come si è detto, manca in **CU**.

⁶⁸ Cfr. i dizionari Godefroy, IX, 734bc; TL, IV, 757-760, in cui è registrato solo un caso. Si tratta del v. 6384 di una delle versioni francesi continentali del *Bueve d'Hantone*, che risale al XIII secolo (vv. 6383-6384: *En son linage ne sai jou chevalier / Qui contre vouse en ossast gerroier*, per cui cfr. Stimming 1911). Anche nel provenzale si registra per il verbo *guerrear* la costruzione con un complemento indiretto, introdotto da *ab* e *contra*. Così Raynouard, III, 517, riporta un esempio tratto da Raimon de Miraval, in cui il complemento è preceduto da *ab*: in realtà si tratta dell'incipit della lirica *Eissament ai guerreat ab Amor* da attribuirsi a Raimbaut de Vaqueiras (PC 392.13), per cui si veda Linskill 1964, pp. 159-164. In Levy, IV, 207, vi è invece un esempio con *contra* al v. 32 del sirventese *Us rics verdiers, de mot grant exselensa: Per guirejar contra l' reyne de Fransa*: in questo caso però si tratta di un'attestazione tardiva (1436); per l'edizione si veda Gatién-Arnoult 1849, pp. 105-107.

⁶⁹ Lavis 1972, p. 297, nota 20.

⁷⁰ Cfr. Godefroy, III, 460c (*s'esfreer* = 's' agiter, se troubler'); TL, III, 1052 (*s'esfreer* = 'erschrecken, bestürzt werden'); FEW, III, 293 (*esfreer* = 'troubler').

⁷¹ Cfr. al riguardo i vv. 7-8 di *Au renouvel de la douçour d'esté* (RS 437, L 65.6): *Et fines amis a tort oçoisonnez / Est mout souvent de legier esfreez*; e soprattutto i vv. 11-12 di *Quant voi renverdir l'arbroie* (RS 1690, L 65.72) attestata nel solo ms. **O**, in cui si legge: *Nonporquant sovent s'esfroie / Fins cuers qui tel fais soutient*. Questo rinvio appare assai calzante perché il contesto è assai simile. Per le due liriche, cfr. Petersen Dyggve 1951, rispettivamente pp. 282-286, e pp. 393-395.

⁷² Nei mss. **HZ^a** si legge (vv. 29-30): *Mais sanz espoir (Z^a peor) me confont et esmaie (Z^a e m'esmaie) / Icesto amors qui m'ocit et apaie (Z^a et m'apaie)*; tutti gli altri testimoni offrono la lezione *me tormente* al posto di *me confont*.

⁷³ Lavis 1972, pp. 97-99.

l'errore va ricercata nella cattiva lettura della lezione archetipica, ossia nella probabile confusione paleografica di 's' rotonda con 'g'⁷⁴.

Ancora una volta quindi i canzonieri **Z^aH** rivelano di essere testimoni preziosi per la loro marginalità geografica e la precoce ricezione in Italia della lirica dei trovieri, e andrebbero pertanto maggiormente considerati nell'allestimento delle edizioni critiche per quei testi di cui sono relatori.

4. *La sezione tebaldiana del Canzoniere di Zagabria: qualche proposta interpretativa*

4.1. Come già da me osservato, ma non abbastanza valorizzato dalla critica dantesca, **Z^a** è l'unico manufatto italiano – sinora noto – a trasmettere liriche di Thibaut de Champagne, assenti infatti da **H**. La testimonianza è particolarmente rilevante ai fini dell'individuazione delle fonti cui ha attinto Dante Alighieri quando ha composto il *De Vulgari Eloquentia*⁷⁵, ove cita – e solo lì – per ben tre volte il grande re-troviere sebbene anche in maniera errata. Infatti mentre *De fine amor si vien sen et bonté* ricordata per due volte (DVE, I, 9,3 e II,5,4) appartiene indubitatamente a Thibaut (RS 407, L 240.14)⁷⁶, l'altro testo *Ire d'amor qui en mon cuer repaire* (RS 171, L 65.39) a lui ascritto da Dante (DVE II,6,6) è invece di Gace Brulé: il poeta fiorentino deve quindi aver avuto accesso a una fonte in cui testi dei due poeti erano mescolati, ma attribuiti impropriamente a Thibaut de Champagne⁷⁷.

4.2. La conferma di una tale situazione proviene proprio da **Z^a**, in quanto liriche di Gace si sono incuneate nella seconda parte del canzoniere: si tratta certo del testo n. 19 *Quant fine Amors me prie qe je chant* (RS 306, L 65.62), ma forse anche dei nn. 22 e 23, rispettivamente *Quant l'erbe muert voi la foille cheoir* (RS 1795, L 65.66) e *N'est pas a soi qi aime coraument* (RS 653, L 65.53), che potrebbero aver fatto parte della seconda fonte cui ha attinto **Z^a** o il suo modello. D'altra parte anche nella prima parte di **Z^a** compare, sia pure in forma lacunosa, una lirica di Thibaut *Chanter m'estuet q'eo ne m'en puis tenir* (RS 1476, L 240.7), mescolata ai testi di Gace Brulé, e ciò conferma la vicinanza dei due poeti nella tradizione manoscritta, quanto meno in una più antica fase. Lo stesso testo si ripresenta in una forma più integra nella seconda parte del canzonieretto di Zagabria, ossia in 18^a posizione. Il copista non si è accorto della ripetizione, benché così ravvicinata, mentre essa non è sfuggita al correttore, che ha apposto dei 'nota-bene' sul margine del Canzoniere, a fianco delle strofe iniziali del testo⁷⁸; il suo intervento conferma in ogni caso la presenza dell'arrivo di almeno due modelli nell'atelier.

⁷⁴ A proposito di questa confusione, cfr. Tyssens 1988, nota 18 a p. 233.

⁷⁵ Per il testo dantesco, cfr. Fenzi – Formisano – Montuori 2012.

⁷⁶ Per Thibaut, si segue l'edizione di Wallensköld 1925, già ricordata all'inizio di questo studio.

⁷⁷ Sulla questione, cfr. Spetia 2022, c.s.

⁷⁸ Per tutto ciò cfr. Spetia 1997, p. 110 e le tavole IX e X.

Che le due copie derivino da fonti diverse⁷⁹ è provato dalla diversa consistenza strofica (in **Z^{a1}** si riscontrano solo 4 strofe, invece **Z^{a2}** riporta 5 strofe e un congedo⁸⁰); dalla presenza di un errore in rima in **Z^{a1}**, assente però nell'altra copia (al v. 13 **Z^{a1}** legge *maleuros*, mentre lo schema rimico prevede l'uscita in *-ez*⁸¹); infine da quella di varianti di rilievo tra i due esemplari: così **Z^{a2}** presenta al v. 9 la variante *sanz faillir* che nel consentire il rispetto dello schema metrico, tuttavia è lezione isolata e sembra discendere da una correzione del copista, o più probabilmente del suo modello, dell'erroneo – quanto alla rima – *faus(s)er* attestato in **KXVOR**; l'altra copia, ossia **Z^{a1}**, è invece solidale con **MTZS** nella buona lezione *mentir*.

A fronte di tali considerazioni, va però sottolineato che l'analisi della *varia lectio* pone dubbi rilevanti, in quanto **Z^{a1}** e **Z^{a2}** risultano molto vicini o identici almeno in tre circostanze.

Innanzitutto si può osservare l'incipit, ma la presenza comune di *q'eo*⁸² va fatta rientrare nelle abitudini linguistiche del copista italiano, perché riscontrabile anche in altri luoghi del Canzoniere. Inoltre al v. 10 entrambe le copie eliminano *grant* dinanzi a *cheance* – attestato da tutti gli altri manoscritti –, per cui in **Z^{a1}** si legge *qe bon amor a eür e cheance*, mentre **Z^{a2}** riporta *qe en amor a eür e cheance*; tuttavia la coincidenza è solo apparente, poiché gli altri testimoni riportano *que en amor(s) a eür e grant cheance*⁸³. Ne deriva allora che l'aggiunta di *bon* in **Z^{a1}** come l'eliminazione di *grant* in entrambe le copie discendano dall'interventismo dello scriba che non ha compreso la sinalefe tra *que* ed *en*, e ha percepito il verso come ipermetro se fosse rimasto *grant*, che andava quindi eliminato⁸⁴: perciò in **Z^{a1}** egli ha introdotto *bon* per eliminare la dialefe, conservatasi invece in **Z^{a2}**. Infine entrambe le copie del Canzoniere di Zagabria riportano al v. 12 *rois de France*, mentre gli altri manoscritti attestano *sire(s)*, ciò che determina un'ipometria. Va tuttavia osservato che anche **S** presenta la stessa lezione. Essa si spiega alla luce del fatto che al v. 16 si legge *sire de tot le mont*, e quindi i copisti possono aver introdotto autonomamente la variante *rois* per evitare la ripetizione *e/o* perché alla condizione della sovranità sull'intera Francia si addice il lemma *rois*, molto più che *sire*. L'analisi delle varianti assicura che mentre **Z^{a2}** ha attinto a un modello comune ai mss. **KXVOR** – come già si è detto –, **Z^{a1}** piuttosto discende da una fonte che ha condiviso con **S**. Infatti al v. 35 solo **Z^{a1}** e **S** introducono l'avverbio *parfondement*, contro *longuement* ammessa da tutti gli altri relatori della lirica⁸⁵; inoltre al v. 37 mentre tutti gli altri testimoni riportano (secondo la grafia di **Z^{a2}**) *mes j'ai un cuer ainc tex ne fu trovez*, **Z^{a1}** scrive *mais j'ai un cuer qe tex ne fu trovez*, da accostare a **S** che attesta *mais j'ai un cuer que onques tex ne fu trovez* – in cui si riscontra un'evidente ipermetria – per la presenza comune di *qe*.

⁷⁹ Si esprime in tal senso anche Resconi 2020, p. 182.

⁸⁰ Il testo prevede però anche un invio riportato solo dai mss. **MTOZS**.

⁸¹ Infatti tutti gli altri manoscritti, compreso **Z^{a2}**, hanno il corretto *desesperez*.

⁸² Cfr. *infra*, nota 88.

⁸³ Solo **Z** attesta *k'en Amours a hounneur et grant kaance*.

⁸⁴ Si può anche ipotizzare che egli abbia ritenuto incongrua la dittologia sinonimica in cui solo uno dei due elementi fosse provvisto dell'attributo.

⁸⁵ I mss. **Z^{a2}TOKXVRZ** leggono infatti *moi fet elle trop longement doloir*. Il verso manca in **M**.

4.3. Lo studio di **Z^a** conferma in parte quanto già emerso dall'analisi della tradizione manoscritta, ossia che le liriche di Thibaut de Champagne sono circolate secondo due diverse modalità, nel numero consistente di testi confluiti nel *Liederbuch* (o più propriamente canzoniere d'autore⁸⁶) e in esso ben ordinati, oppure in ordine sparso ma congiunte con i testi di altri trovieri (ed è il caso di **Z^a**), su tutti quel Gace Brulé che prima di Thibaut rappresenta senza dubbio il poeta più prolifico della tradizione oitanica e a cui il re poeta si è ispirato⁸⁷. Proprio in questo senso si spiega la presenza della lirica 19 nella sezione tebaldiana di **Z^a**: infatti – come già sottolineato da Petersen Dyggve⁸⁸ – essa è stata impropriamente attribuita al *Rois de Navarre* nei canzonieri **KNX** e a *Thibaut* nel perduto *Chansonnier de Mesmes* per la concordanza tra i due versi iniziali della lirica *Tuit mi desir et tuit mi grief torment* di Thibaut (RS 741 e 991, L. 240.54: *Tuit mi desir et tuit mi grief torment / Viennent de la ou sont tuit mi pensé*) e i vv. 15-16 proprio di *Quant fine amours me proie que je chant* di Gace Brulé (RS 306, L. 65.62: *Tuit mi desir et tuit mi fin talent / Viennent d'Amours, q'onques ne seu trichier*), di cui quelli sono l'evidente ripresa. Il fatto che la lirica sia posizionata in **Z^a** nel gruppo compatto di Thibaut è un'ulteriore prova, confortata dall'analisi della *varia lectio*, che **Z^a** ha condiviso con la famiglia dei mss. **KNPXV** la fonte da cui discende il suo secondo modello.

Proprio per la lirica 19, **Z^a** e **KNPXV** sono congiunti dall'assenza dei due invii, dalla presenza al v. 34 di un errore congiuntivo in rima⁸⁹, e quindi di una banalizzazione nell'uso dell'avverbio *amoreusement* al v. 17 rispetto a *esmereement* attestato invece da **CU** e **M⁹⁰**.

D'altra parte **Z^aKP** potrebbero aver conservato al v. 8 la lezione migliore. Infatti i canzonieri **CUM** attestano *Morir m'estuet s'amors le (U lo) me consent*, mentre **Z^aKP** leggono (grafia di **Z^a**): *Morir en puis s'Amor (K s'Amors) le li consant*. Gli altri testimoni della famiglia **NXV** confermano con l'introduzione della negazione (*ne li consent*), che il modello da cui discendono aveva la lezione *le li*, poi corretta perché il passaggio non risultava chiaro, come prova d'altra parte la lezione di **O** che scrive *Morir en puis quant s'Amors li consent*. Nella prima strofa il poeta riconosce il potere esercitato su di lui da Amore che lo prega di cantare, e quindi di

⁸⁶ Per la questione, si rinvia a Spetia 2019.

⁸⁷ Per ultima Grossel 1994, vol. II, pp. 431-466.

⁸⁸ Petersen Dyggve 1951, pp. 315-318, spec. p. 315.

⁸⁹ Infatti lo schema rimico in *coblas unissonans* prevede in questo luogo un'uscita in *-ant* rispettata da **CU** e **M** che leggono (grafia di **C**): *Or me doinst Deus ameir et servir tant*; invece **Z^aOKNV** introducono il pronome personale *li* dinanzi ad *amer*, con ciò determinando il raggiungimento delle 10 sillabe, ma al tempo stesso l'errore in rima; *tant* scende al verso successivo per cui essi leggono (grafia di **K**): *Tant que merci aie que vois (Z^a q'eo voi) querant*, mentre **CU** riportano: *K'aie mercit ki la quier et demant*, e infine **M**: *Qu'aie merci, qar merci vois querant*. L'errore si deve essere generato per evitare la ripetizione nello stesso verso 35 della lezione *merci*, come attestato da **M**, e mentre il modello di **CU** ha inserito un altro verbo al v. 36 creando una dittologia sinonimica (*quier et demant*), il modello di **KNXVO** ha risolto intervenendo sui due versi, ma così facendo si è determinato un errore in rima. Quanto al ms. **P**, esso deve aver avuto accesso a due modelli che ha contaminato, ma proprio la sua lezione, nonostante l'evidente ipermetria del v. 35, conferma la bontà della tradizione testuale conservata da **M**. Il canzoniere **P** infatti attesta: *Or me dont dex amer et servir tant / Qu'aie merci car merci pri et merci vois querant* (+ 4). Infine la lezione di **Z^a q'eo voi** rientra nelle abitudini linguistiche del suo copista, che ha reinterpretato a suo modo il *vois* presente nel modello (a proposito di *q'eo*, cfr. supra).

⁹⁰ Si osservi al riguardo che al v. 7 tutti i mss. riportano (grafia di **Z^a**): *Morir m'estuet amors en chantant*.

essere ai suoi ordini, ma poi introduce ai vv. 5-7 la figura della dama (*la bele*) che se non sarà raggiunta da *merci et pitiez*, decreterà la morte del poeta innamorato mentre canta (lezione di **K**: *Se la bele qui je n'os mes prier / N'en a merci et pitiez ne l'en prent / Morir m'estuet amoreus en chantant*). La strofa successiva, connessa alla precedente secondo il sistema delle *capfinidas*, si apre quindi con l'affermazione del v. 8, cui segue al verso successivo (lezione di **K**): *Car sanz Amor ne mi puet riens aidier*. Sembra quindi più plausibile vedere nella lezione *le li consent* quella archetipica: il poeta morirà se Amore consentirà alla dama, priva di pietà, proprio di farlo morire, poiché solo Amore può aiutarlo. D'altra parte tale affermazione sembra topica nella lirica d'amore. Infatti la stessa considerazione nell'opposizione tra la crudeltà della dama e l'eventuale beneplacito di Amore si riscontra in *Je n'os chanter trop tart ne trop sovent*, ove ai vv. 4-7 si legge (lezione di **MT**): *Et si cuidai adès tant dire et faire / Que je peüsse a cele meilleur plere / Qui m'ocirra, se Amors li consent, / Tout a loisir por plus fere torment*⁹¹.

4.4. Non solo, ma la testimonianza di **Z^a** nel confermare la precocità della ricezione nell'area laterale dell'Italia nord-orientale – quando si ricordino la data di morte di Thibaut (1253) e l'epoca di costituzione del codice di Zagabria –, indica che raccolte di lirica oitanica, sia pure modeste quanto alla loro consistenza, sono giunte non certo in numero rilevante come quelle della poesia trobadorica, ma certo significativo tenuto conto sia delle due fonti di **H**, sia soprattutto della ripetizione di uno stesso testo in una silloge come quella di Zagabria di appena 25 liriche, ripetizione che obbliga a ipotizzare la facilità da parte del copista di attingere ad almeno due modelli veicolanti in modo diverso la stessa lirica: ma mentre nel primo caso è Thibaut ad essersi incuneato fra testi di vari autori, per lo più delle generazioni poetiche precedenti alla sua (lo testimoniano i testi di Gace Brulé, Hugues de Bregi, Chatelain de Couci, Conon de Béthune attestati nella prima parte del Canzoniere di Zagabria⁹²), nel secondo invece sono testi non ascrivibili al re di Navarra ad essersi mescolati ai suoi per ragioni storiche diverse.

È il caso sfuggito sinora alla critica della lirica n° 15 *Je n'os chanter ne trop tart ne trop sovent* (RS 733, L 240.31), sulla quale pure conviene riflettere⁹³. Nel canzoniere **Z^a** essa sembra aprire la sezione tebaldiana, perché assente da **H**, mentre quella che la precede immediatamente *Ai Amors! Cum dure departie* di Conon de Béthune vi è attestata. Quanto agli altri testimoni, i mss. **KPX** la attribuiscono a *Li Rois de Navarre* (e i mss. **KX** la pongono saldamente inserita nel *Liederbuch*) a fronte di **MT** che invocano invece Jehans de Braine e di **C** che la ascrive a un inesistente Museliate⁹⁴, mentre per **OUV** la lirica è anonima.

⁹¹ I mss. **OKP XV** al v. 7 riportano la variante *ne li desfent*, mentre **Z^a** nell'elidere la *e* di *se* non comprendendo la dialefe, aggiunge il pronome *le* e scrive *Qui m'ocira s'Amor le li consent*, **CU** infine *lors/l'en li consent*. Per questa lirica, cfr. infra.

⁹² Appartengono a Gace i testi 3, 8, 11; il n. 2 è di Hugues, il 12 invece dello Chatelain; infine 13 e 14 sono due testi di Conon. Fa eccezione solo Chardon de Croisilles, cui va ascritto il componimento n. 6, poiché egli fu in rapporti con Thibaut. Tutte le altre liriche della prima sezione del Canzoniere di Zagabria, ad eccezione della prima ascritta a Riccardo Cuor di Leone, sono anonime.

⁹³ Per l'edizione si veda Guereau 1971, pp. 91-92, ma anche quella di Wallensköld 1925, pp. 229-232, che la pone tra le liriche di dubbia autenticità.

⁹⁴ Solo Wallensköld 1925, p. 230, nota 2, ha tentato un'interpretazione di questa fantasiosa attribuzione:

La tradizione manoscritta relativa al re di Navarra è in genere caratterizzata da una grande omogeneità testuale e complessivamente da una limitata produzione di varianti, e l'analisi della *varia lectio* della sezione tebaldiana rivela che è con i canzonieri **KNPXVL** (sia pure in presenze variabili) che solitamente **Z^{a2}** condivide la fonte. Tuttavia nel caso specifico si presenta una stratificazione testuale interessante, seppure di difficile interpretazione, che porta a individuare per **Z^a** ben altra parentela, e ciò va considerato un elemento di riflessione sulla sua reale ascrizione del testo al grande poeta champenois.

La lirica in esame consta di 6 *coblas doblas* decasillabiche con schema ab'ab'aa, ma tra i relatori che la tramandano si osserva oltre una consistente riduzione con perdita di strofe nei canzonieri **UMT** che ne attestano solo 3 e di quella finale in **KPXV**, anche una perturbazione nella successione da cui emerge l'isolamento di **Z^a** rispetto a **KPXV**. In particolare la successione di **Z^a** è viziata dal fatto che si perde tra II e III strofa il legame di *coblas capfnidas*⁹⁵, assicurato invece nella disposizione strofica di **CO**, mentre quella di **KPXV** vede l'inserimento improprio in 4° posizione della strofa che in **Z^a** e **O** è in 5° posizione, 6° invece in **C**, poiché in tal modo si perde la connessione tra le *doblas* con le rime: *-er, -ire*.

Successione strofica:

	Z^a	C	U	O	MT	KPXV
I	<i>sovent</i>	<i>sovent</i>	<i>sovant</i>	<i>sovent</i>	<i>souvent</i>	<i>souvent</i>
	<i>traire</i> ⁹⁶	<i>taire</i>	<i>taire</i>	<i>taire</i>	<i>taire</i>	<i>taire</i>
	<i>longement</i>	<i>longuement</i>	<i>longuemant</i>	<i>longuement</i>	<i>longuement</i>	<i>longuement</i>
	<i>faire</i>	<i>faire</i>	<i>faire</i>	<i>faire</i>	<i>faire</i>	<i>faire</i>
	<i>plaire</i>	<i>plaire</i>	<i>plaire</i>	<i>plaire</i>	<i>plaire</i>	<i>plere</i>
	<i>consent</i>	<i>consent</i>	<i>consant</i>	<i>desfent</i>	<i>consent</i>	<i>desfent</i>
	<i>torment</i>	<i>torment</i>	<i>tormant</i>	<i>torment</i>	<i>tourment</i>	<i>torment</i>
II	<i>talent</i>	<i>talent</i>	<i>talant</i>	<i>talent</i>	<i>talent</i>	<i>talent</i>
	<i>traire</i>	<i>traire</i>	<i>trare</i>	<i>traire</i>	<i>traire</i>	<i>traire</i>
	<i>nient</i>	<i>noient</i>	<i>niant</i>	<i>neant</i>	<i>neient</i>	<i>noient</i>
	<i>afaire</i>	<i>afaire</i>	<i>afare</i>	<i>afaire</i>	<i>afaire</i>	<i>afere</i>
	<i>retraire</i>	<i>retraire</i>	<i>retrare</i>	<i>retraire</i>	<i>retraire</i>	<i>retrere</i>
	<i>comant</i>	<i>coment</i>	<i>commant</i>	<i>coment</i>	<i>comment</i>	<i>comment</i>
	---	<i>amerousement</i>	<i>amerousemant</i>	<i>amoreusement</i>	<i>amourousement</i>	<i>amoreusement</i>

per lo studioso si tratterebbe di una deformazione di un nome di poeta, o piuttosto di un'annotazione marginale sul modello, non compresa dal copista di **C**. C'è solo da chiedersi se in entrambi i casi essa possa essere connessa alla figura di Colin Muset, alcuni testi del quale sono accolti proprio nel ms. **C**.

⁹⁵ Infatti il v. 14 recita (grafia di **C**): *C'un pouc la bei tout amerousement*, mentre al primo verso della III secondo l'ordine di **CO** si legge: *Ensi me fait (OKPXV m'estuet) et hair et amer*.

⁹⁶ La lezione di **Z^a** è un'evidente anticipazione di *traire* che si legge nella stessa posizione della II strofa.

I CANZONIERI DEI TROVIERI COPIATI IN ITALIA

III	<i>enbruser</i>	<i>ameir</i>	<i>ameir</i>	<i>amer</i>	<i>alumer</i> (T <i>embraser</i>)	<i>amer</i>
	<i>rire</i>	<i>martyre</i>	<i>martire</i>	<i>martire</i>	<i>rire</i>	<i>martire</i>
	<i>parler</i>	<i>vanteir</i>	<i>vanteir</i>	<i>venter</i>	<i>parler</i>	<i>vanter</i>
	<i>sire</i>	<i>maistrie</i>	<i>maistrie</i>	<i>maetire</i>	<i>sire</i>	<i>maiestire</i>
	<i>dire</i>	<i>occire</i>	<i>occire</i>	<i>ocire</i>	<i>dire</i>	<i>ocirre</i>
	<i>honorer</i>	<i>gairdeir</i>	<i>gardeir</i>	<i>garder</i>	<i>honourer</i>	<i>garder</i>
	<i>fier</i>	<i>esteir</i>	<i>esteir</i>	<i>ester</i>	<i>fier</i>	<i>ester</i>
IV	<i>amer</i>	<i>enbraiscier</i>	---	<i>alumer</i>	---	<i>douloir</i>
	<i>martire</i>	<i>rire</i>		<i>rire</i>		<i>poissance</i>
	<i>vanter</i>	<i>parleir</i>		<i>parler</i>		<i>valoir</i>
	<i>maiestire</i>	<i>sire</i>		<i>sire</i>		<i>souffrance</i>
	<i>ocire</i>	<i>dire</i>		<i>dire</i>		<i>cheance</i>
	<i>garder</i>	<i>honoreir</i>		<i>honorer</i>		<i>avoir</i>
	<i>ester</i>	<i>fieir</i>		<i>fier</i>		<i>desespoir</i>
V	<i>doloir</i>	<i>voloir</i>	---	<i>doloir</i>	---	<i>alumer</i>
	<i>puissance</i>	<i>semblance</i>		<i>poissance</i>		<i>rire</i>
	<i>valoir</i>	<i>avoir</i>		<i>valoir</i>		<i>parler</i>
	<i>soferance</i>	<i>surtance</i>		<i>soffrance</i>		<i>sire</i>
	---	<i>creance</i>		<i>cheance</i>		<i>dire</i>
	<i>avoir</i>	<i>voloir</i>		<i>avoir</i>		<i>honorer</i>
	<i>despoir</i>	<i>desvoloir</i>		<i>desespoir</i>		<i>fier</i>
VI	<i>pooir</i>	<i>doloir</i>	---	<i>mouvoir</i>	---	---
	<i>semblance</i>	<i>poussance</i>		<i>semblance</i>		
	<i>avoir</i>	<i>valoir</i>		<i>avoir</i>		
	<i>fianze</i>	<i>souffrance</i>		<i>fiance</i>		
	<i>creance</i>	<i>cheance</i>		<i>creance</i>		
	<i>pooir</i>	<i>avoir</i>		<i>pooir</i>		
	<i>voloir</i>	<i>desespoir</i>		<i>voloir</i>		

La perturbazione nella successione strofica va senz'altro connessa a quanto osservato dall'ultimo editore Alain Guerreau, ossia il fatto che la lirica conobbe un successo straordinario nel Medioevo, poiché essa è conservata da ben 10 mss. e offre «un nombre de variantes impressionnant»⁹⁷. Tale osservazione pone già una seria ipoteca sulla sua attribuzione a Thibaut. A ciò si

⁹⁷ Guerreau 1971, p. 96 da cui è tratta la citazione.

aggiunga il fatto che sia presente una metafora economica relativa all'attività del prestito di denaro, non riscontrabile altrove nell'*usus scribendi* del re di Navarra, e lontana dalla visione aristocratica che si riconosce nella sua interpretazione dell'amore cortese⁹⁸.

È largamente probabile allora che l'attribuzione a Jean de Braine di **MT** sia quella più plausibile, benché poi il testo che essi veicolano sia largamente lacunoso.

Appartenente alla famiglia dei conti di Dreux, Jean fu figlio di Robert de Braine (e quindi nipote di Robert de Dreux, figlio a sua volta del re Luigi VI), e fratello di Pierre Mauclerc – divenuto poi conte di Bretagna per il matrimonio con Alix dal 1213 sino al 1250⁹⁹ –, il quale ebbe stretti rapporti con Thibaut come riconosciuto da Wallensköld¹⁰⁰, per aver organizzato con lui ed altri – tra cui il conte Henri de Bar che aveva sposato una sorella di Jean e di Pierre – una lega di baroni in rivolta contro Bianca di Castiglia. Pierre Mauclerc è probabilmente il *Perron* invocato da Thibaut come giudice nel *jeu-parti* scambiato con un non ben identificato Gui, *Cuens, je vous part un gieu par aatie* (RS 1097, L 94.1), e del quale si ricorda un tratto fisiognomico particolare; e pure il Perron da lui menzionato nell'*incipit* del *débat Robert, veez de Perron* (RS 1878, L 240.47), avviato con un partner anch'esso non individuato storicamente. D'altra parte Jean de Braine, per il quale si dispone di una documentazione storica entro gli anni Trenta del Duecento, partecipò insieme allo stesso Pierre Mauclerc alla crociata del 1239 guidata da Thibaut de Champagne.

Poiché è possibile cogliere qualche eco di Thibaut nella scrittura di Jean¹⁰¹, è molto probabile che la sua lirica sia confluita per ragioni poetiche oltre che biografiche in una raccolta (forse anche di limitata estensione) di testi del grande re-troviere e di autori del suo *entourage*; è quindi poi il modello dei mss. **KPXV** che ha proceduto all'impropria e frettolosa ascrizione del testo a Thibaut.

La testimonianza di **Z^a** è però complessa da decifrare. Se infatti la lirica sembra aprire la sezione tebaldiana, tuttavia esso condivide lezioni con i mss. **CO**, piuttosto che con gli altri relatori d'Oltralpe, sia pure con un sospetto di contaminazione¹⁰². Infatti **Z^a**, oltre a offrire un testo corrotto con un *saut du même au même* tra i vv. 33 e 34¹⁰³, l'erronea successione delle

⁹⁸ Infatti ai vv. 38-40 secondo l'ordine di **Z^aO** (corrispondono ai vv. 32-34 in **C**, unico altro manoscritto che conserva questa strofa, ove però si osservano varianti anche in rima) si legge (grafia di **O**): *Comme celui qui a presté avoir / A mal detor sanz plege et sanz fiance, / Que ne li ose escondire creance.*

⁹⁹ Per le notizie storiche su Jean de Braine, cfr. Guerreau 1971, pp. 81-90. Sulla confusione di lui con Jean de Brienne, re di Gerusalemme, cfr. Petersen Dyggve 1936, spec. pp. 268-270.

¹⁰⁰ Wallensköld 1925, p. XV.

¹⁰¹ Al riguardo, cfr. Gossel 1994, vol. II, pp. 470-472; sul personaggio si veda anche Spetia 2023, c.s.

¹⁰² Si veda al riguardo la nota che segue.

¹⁰³ Infatti **Z^a** legge (si tratta dei vv. 26-27 di **KPXV**): *Avec tot ce si covient qi joie veult avoir*, mentre gli altri manoscritti riportano (grafia di **C**): *Et aveuc ceu (P a. tot) i recovient cheance / tant istuel (OKPXV t. i covient) que (OKPXV qui) joie en veult avoir*. Nei mss. **UMT** manca la strofa cui appartengono questi versi. La lezione *avec tot* di **P** pone una questione circa una possibile contaminazione di **Z^a** (o più probabilmente del suo modello), e se tale ipotesi – d'altronde plausibile data la fortuna della lirica – fosse ammissibile, si può credere allora che essa abbia comportato anche l'inserimento della lirica nel gruppo di Thibaut nel modello cui il copista di **Z^a** ha attinto.

strofe III e IV – come si è detto –, e quindi l'anticipazione al v. 36 della lezione del v. 41¹⁰⁴, presenta un errore congiuntivo con **C** al v. 16 per la ripetizione dell'avverbio *doucement* ammesso dagli altri relatori solo al v. 17, e che sostituisce i concorrenti *simplement/cointement*¹⁰⁵. Invece **Z^a** condivide con **O** la presenza della congiunzione causale *qar* al v. 30 – mentre gli altri testimoni costruiscono differentemente il verso¹⁰⁶ –, e soprattutto la posizione della strofa finale ammessa dagli editori. Se di nuovo è assai difficile pronunciarsi su **O** in quanto manoscritto che ricorre spesso alla contaminazione, si può sostenere che **Z^a** appartenga piuttosto alla famiglia **CU**, congiunti a loro volta dagli errori ai vv. 12, 17 e 18¹⁰⁷, ma esso si posiziona su di un piano più alto.

È possibile che dal complesso gioco combinatorio della contaminazione di cui questo testo è rappresentante emblematico, discenda l'ambigua posizione assunta da **Z^a**, a conferma che pur restando solide le considerazioni di Schwan sulla sostanziale tripartizione della tradizione manoscritta in terra d'Otralpe, tuttavia esse meritano di essere riattentamente considerate almeno per quanto riguarda la trasmissione della lirica dei trovieri in Italia, come già si è proposto per un buon numero di liriche che il Canzoniere di Zagabria condivide con la sezione francese del manoscritto di Modena¹⁰⁸.

Resta infine da capire se la lezione *embraser* al v. 15 di **T**, riconoscibile pure nell'*enbruser* di **Z^a**, forma non altrove attestata¹⁰⁹, e nell'*embraiscier* di **C** (rispettivamente ai vv. 15 e 22)¹¹⁰

¹⁰⁴ Al v. 36 di **Z^a** si legge *Einsint me tient ma dame en son pooir*, e al v. 41 *Einsi me tient ma dame en son pooir*, con la duplicazione di *dame* e *pooir*. Quanto agli altri due testimoni, **C** riporta (sono rispettivamente i vv. 29 e 34): *Ensi me tient amors a son voloir* e *Ensi me tient ma dame en son voloir*; mentre **O** (stessa numerazione di **Z^a**): *Amours me tient qui ne me lait movoir* e *Ensi me tient amors en son pooir*. Appare evidente che siamo in presenza di un luogo corrotto sin dall'archetipo, come conferma la ripetizione in **C** di *a/en son voloir*, e in **O** di *Amours*, mentre il suo copista (o quello del suo modello) ha tentato di risolvere la ripetizione invertendo l'ordine delle parole e inserendo una relativa propria solo a questo testimone.

¹⁰⁵ Infatti **Z^a** e **C** leggono (rispettivamente vv. 16 e 23; grafia di **Z^a**): *Au biau semblant et au doucement rire*, mentre **KPXV** (v. 30): *En biau parler et en cointement rire*; in questo caso **O** sembra contaminare con **KPXV** pur modificandone la lezione, e scrive (v. 23): *Au beau semblant au comencement rire*; infine **M** attesta *Au bel parler et au simplement rire*, e **T** invece *Au beau samblant et au simplement rire*. La strofa manca in **U**. D'altra parte al verso successivo **Z^a** tramanda *Nus ne l'estoit si doucement parler*, mentre tutti gli altri mss. *Nus ne l'oroit si doucement parler*. La ripetizione di *parler* in due versi successivi nei testimoni **KPXV** e **M** (rispettivamente vv. 30-31 e 16-17) deve far riflettere, come vedremo.

¹⁰⁶ **Z^a** riporta *Cum li plaira, qar n'a bien la puisance*, e **O** *Com lui plaira, car bien en a poissance*; invece **C** (=v. 37, *Com li plairait k'elle en ait bien pouissance*) condivide con **KPXV** (=v. 23, *Com li plera ele en a bien poissance*) l'introduzione del pronome personale *ele*.

¹⁰⁷ Quanto al v. 12 è poco plausibile che il poeta dica (grafia di **C**): *Car je ne l'ain (U ains) ne ne m'en puis retraire*, mentre la lezione archetipica sembra quella testimoniata da **Z^aKPXVO** che riecheggia il verso iniziale (grafia di **Z^a**): *Q'amer (P qu'en mer) ne l'os ne no m'en puis retraire*, mentre anche il modello di **MT** modifica *Que je l'ain tant que ne m'en puis retraire*. Quanto al v. 17, **CU** tradono *celle m'ocist de pou ce puet vanteir*, mentre ci si attenderebbe *S'elle*; al verso successivo i due manoscritti presentano l'errore in rima *maistrie*, invece del corretto *maiestire*. I vv. 17-18 corrispondono in **Z^a** ai vv. 24-25. Al riguardo va detto che il riesame accurato della *varia lectio*, denuncia sviste e omissioni nell'edizione di Wallensköld.

¹⁰⁸ Spetia 1993, p. 271.

¹⁰⁹ Si sono consultati al riguardo il *TLIO* e il *DiFrI*, accessibili in rete.

¹¹⁰ Il verso recita infatti nei mss. **TZ^aC** (grafia di **T**): *Trop (Z^aC Molt) mi (C me) sot bien esprendre (C enpanre)*

non vada considerata *difficilior* perché più pregnante rispetto alla più prevedibile *alumer*¹¹¹. Se così fosse, allora **M**, che riporta invece quest'ultimo verbo e che condivide il modello con **T** (entrambi attestano infatti solo 3 strofe, una lezione meno convincente al v. 3¹¹²), oltre che l'attribuzione a Jean de Braine già ricordata, potrebbe aver contaminato con altra fonte, come pure è possibile al v. 16¹¹³.

4.5. È possibile forse individuare un altro caso di lezione *difficilior* nella lirica *Dame ainsi est q'il me covent aler* di Thibaut de Champagne (RS 757, L 240.11). Si tratta di una *chanson de croisade* dalla complessa *varia lectio*. La somiglianza nello schema metrico con un testo dello Chatelain de Couci, *Li nouviau tans et mais et violete* (RS 985, 986; L 38.9)¹¹⁴, e il fatto che tra i manoscritti relatori del *Liederbuch* di Thibaut il canzoniere **V** sia l'unico ad escluderla dal *corpus* per inserirla – come l'altro ms. **P** – in un gruppo di testi di incerta attribuzione accanto ad altri che il gruppo **KNOVX** ascrive allo Chatelain, inducono Luca Barbieri a ipotizzare che sia circolata una versione in 4 strofe, poi rielaborata da Thibaut e da lui accolta nel suo *Liederbuch*¹¹⁵. Tale ipotesi resta indimostrata in quanto non suffragata da elementi cogenti né tanto meno esplicitati, tanto più che in realtà il canzoniere **P** trasmette ben poche liriche di Thibaut (appena 7) in ordine sparso, e solo **V** in effetti l'ha espunta dal gruppo compatto dei testi tebaldiani. D'altra parte si è visto come liriche di Gace Brulé siano attribuite a Thibaut in ragione di lezioni simili, e lo stesso Chatelain è autore di un'altra canzone di crociata, oltre quella qui ricordata¹¹⁶, ciò che può aver determinato l'impropria ascrizione.

Indubbiamente **PV**, oltre ad esser privi dell'ultima strofa e del congedo, condividono errori congiuntivi come al v. 8 ove attestano *resembler*, mentre ci si attenderebbe *remembrer* per il

et embraser (**Z^a** *enbruser*, **C** *enbraiscier*), mentre **OMKPXV** riportano: *Mout* (**M** *Prop*) *mi sot bien espanre* (**MKPXV** *esprendre*) *et alumer*. Si osservi come **CO** convergano nella forma errata *enpanrelespanre* e **MT** condividano la lezione *trop* (*prop* di **M** è certo una svista nella copia), mentre tutti gli altri testimoni concordano per *mout*.

¹¹¹ Infatti *embraser*, denominale dal germanico **brasa*, nel senso figurato significa 'enflammer, incendier, brûler' e i dizionari ammettono entrambi i verbi in dittologia con *esprendre*: cfr. *FEW*, XV, 1, 257; Godefroy, IX, 434-435, e TL III, 63. Da segnalare in particolare l'attestazione del romanzo dello *Chatelain de Coucy*, vv. 3911-3913 (*Mes d'une anguisseuse estincielle / Esprist le coer et embrasa / La dame avoeck cui il menga*; per l'edizione cfr. Babbi 1994).

¹¹² Infatti, mentre **MT** leggono (grafia di **M**) *Ainz ai chante en pardon longuement*, tutti gli altri mss. riportano (grafia di **Z^a**): *Ainz* (**O** *trop*, **KPXV** *tant*) *hai servi en pardon* (**P** *en espoir*) *longuement*. La presenza del participio *chanté* parrebbe sospetta, poiché già nel v. 1 e nel v. 2 il verbo compare nella forma all'infinito (tranne per il v. 2 sostituito da *parler* nei mss. **KPXV**, e accolto da Guerreau, ma non da Wallensköld).

¹¹³ Si veda quanto già segnalato alla nota 105. Quindi **M** concorda con **T** per il ricorso all'avverbio *simplement*, mentre per l'accoglimento di *parler* si accorda con **KPXV**.

¹¹⁴ Il testo si può leggere in Lerond 1964, pp. 76-81.

¹¹⁵ Barbieri 2014. Quanto al fatto metrico, mentre la lirica di Thibaut presenta lo schema 10ab'ab'aab'a, quello del testo dello Chatelain è invece il seguente: 10a'ba'bbba'6b. Si osservi qui la presenza di un verso esasilabo, non registrata nel testo tebaldiano. Si può tuttavia ammettere una imitazione cosciente di Thibaut del testo dello Chatelain, poiché entrambi si riferivano alla separazione dolorosa dalla propria amata.

¹¹⁶ Si tratta di *A vous amant, plus k'a nul'autre gent* (RS 679. L 38.1): per l'edizione cfr. Lerond 1964, pp. 57-62.

senso, e infatti ammesso da tutti gli altri testimoni¹¹⁷; come pure al v. 28, ove la lezione (grafia di **P**): *Que (V car) bien savez comment d'amors estoie* offre quanto meno un significato meno convincente rispetto a quanto attestato dagli altri testimoni (grafia di **Z^a**): *Quant por vos pert e mon cuer (S soulaz) e ma joie*. Anche la lezione del verso 29 (*Se j'ai pechie or m'en sui repentiz*) appare una reinterpretazione del modello di **PV**, rispetto alla concorde attestazione degli altri testimoni (grafia di **Z^a**): *De vos servir sui toz prez e garniz*. L'errore del v. 8 è pure condiviso dal canzoniere **S**, che – come già osservato da Barbieri – sembra oscillare tra i due gruppi, il secondo del quale costituito da **M^tTKXO** e **Z^a**. E i tre testimoni si ritrovano accomunati anche da una reinterpretazione da parte del loro modello al v. 15¹¹⁸.

Un esempio evidente di contaminazione di **S** appare al v. 12 dove mentre **Z^aKXO** attestano (grafia di **Z^a**): *Anz pens a li, la* (manca in **K**) *o il velt et bee*, **M^tT** e **S** riportano *Ains sui a lui la ou il velt et bee*; ma si tratta certo di una variante del loro modello, poiché **PV** attestano *La ou il a sa pensee jete*, ove *pensee* è un evidente richiamo al *pens* di **Z^aKXO**.

Il v. 3 pone problemi rilevanti. Infatti alcuni canzonieri condividono l'errore in rima *endurez*, laddove ci si aspetterebbe *endurer*. In particolare **M^tTKXO** riportano (grafia di **M^t**): *Ou tant ai max sufferz et endurez*; invece **PV**, quindi il loro modello, e il contaminato **S** propongono *Ou j'ai apris tant maus a endurer*, correzione che potrebbe derivare da una parziale anticipazione della lezione del v. 13 (grafia di **Z^a**): *Trop (PV tant) ai apris (P par a., V par ai priz) durement (S longuement) a amer*, nel tentativo di sanare un errore che sembra d'archetipo.

In modo inaspettato però **Z^a** attesta al v. 8 una lezione non solo corretta quanto all'uscita rimica, ma anche convincente per il senso: *Tant soi maus sofrir et endurer*, anche perché la ditologia sinonimica è confermata dalla lezione di **M^tTKXO**. Sebbene non si possa escludere a priori, tuttavia ammettere una correzione da parte del copista dell'errore archetipico è ipotesi meno praticabile, dal momento che **Z^a** piuttosto tende a riprodurre il/i modello/i. Se quindi **Z^a** conserva, lui solo, la buona lezione, ne discende come conseguenza che esso vada posto su un piano più alto dello *stemma codicum*, ciò che però sembrerebbe scontrarsi con la scelta del participio *esbaiz* al v. 32 da parte di **Z^aKXO**, mentre tutti gli altri testimoni riportano *traiz*, apparentemente più convincente.

Infatti la scelta del verbo *trair* a prima vista sembra addirsi a un passaggio ove Thibaut fa riferimento a *Jhesu Criz* come *bon seigneur*, da cui appunto non si può essere traditi: infatti si legge ai vv. 30-32 (grafia di **Z^a**): *A vos me rent biau (S dous) Pere Jhesu Crist / Si boen (V meilleur) segnor avoir je ne porroie / Cil qi (P bien vos, V qui bien) vos sert ne puet estre esbaiz (M^tTPVS traiz)*; d'altra parte la ripresa della forma *esbaiz* al v. 32 ben si accorderebbe con quanto sostenuto al v. 21, ossia che partire dalla dolce contrada e abbandonare la dama terrena sia per lui motivo di dolore e paura (v. 21, grafia di **Z^a**): *Trop par en sui dolanz et esbaiz*, per cui se l'amante è spaventato dalla separazione, in realtà servire in terra d'Oltremare non deve essere interpretato come motivo di paura, e quindi con tale lezione si determinerebbe un'opposizione plausibile,

¹¹⁷ Il verso infatti recita (grafia di **Z^a**): *Ne ne porront lor (MT la) joie remembrer*.

¹¹⁸ Per la questione, cfr. *infra*.

se non addirittura densa di significato, con quanto detto precedentemente al v. 21. La ripresa di *esbaiz* al v. 32, piuttosto che ammettere la forma *traiz*, troverebbe un'ulteriore conferma nel fatto che al verso successivo Thibaut riprende proprio l'aggettivo *dolanz* del v. 21; si legge infatti al v. 33 (grafia di **Z^a**): *Bien (S Molt) doit estre mes cuers liez et dolanz*. Allora sostenere al v. 32 che servire il Signore non deve essere motivo di paura può essere accettabile e rappresenterebbe l'espressione del convincimento di Thibaut della necessità di partire per la crociata e il superamento delle iniziali perplessità e paure, tanto più che nel congedo il poeta si rivolge alla *Dame des cieus, granz roïne puissanz* (v. 41) perché lo sostenga in questa lirica che a tutti gli effetti può essere propriamente definita una *chanson de change*, oltreché di crociata¹¹⁹.

Per ultimo si tenga conto che la ripetizione di *esbaiz* come rimante non stupisce nella produzione tebaldiana: in questa stessa lirica, infatti, si riconoscono ben tre rime identiche: è il caso di *durer* ai vv. 9 e 14; *joie* ai vv. 18 e 28, infine di *puissanz* ai vv. 37 e 41¹²⁰.

È vero però che lo stesso lemma, seppure ripetuto, può offrire sfumature diverse di significato. È questo proprio il caso di uno dei due rimanti *durer*, sebbene finora non riconosciuto. La prima attestazione di *durer* si trova al v. 9 (grafia di **Z^a**): *Ja sanz amor ne (V n'i) porroie durer*, e qui certo esso ha il significato di 'subsistere'¹²¹: vivere quindi per Thibaut non è possibile in assenza di amore. La seconda attestazione si trova al v. 14, ma l'accezione è diversa. Si leggano infatti i vv. 14-15 (grafia di **Z^a**): *Por ce ne voi cum je (M^tTKPXVOS comment) puisse durer (V manca, -2 sillabe) / De joie avoir (P sanz li avoir, V sanz li avoir l'amour + 2; S sanz joie) de la plus desiree*¹²². Dopo che nella prima strofa Thibaut ha annunciato di dover partire dalla dolce contrada ove ha appreso a sopportare i mali, e ha accusato la terra d'Oltremare di costringere gli amanti a separarsi per cui non potranno nemmeno ricordare la loro gioia, in questo passaggio il poeta dice altro: il suo cuore lo ha portato là dove voleva ed egli ha imparato molto duramente ad amare, per cui non sa come possa resistere senza avere gioia dalla più desiderata. Tale traduzione appare allora più congrua al passaggio, con il verbo *durer* che ammette anche l'accezione di 'resistere'¹²³.

Barbieri offre invece una traduzione, oltreché libera, non appropriata al contesto: 'Ho imparato ad amare nella privazione, perciò non vedo come potrei (sperare di) ottenere la gioia dalla più desiderata'¹²⁴. Infatti la gioia dalla dama è stata già ottenuta, sia pure a costo di un duro apprendistato, come confermano il v. 8 già menzionato¹²⁵, ma anche il v. 24, ove Thibaut dice (grafia di **Z^a**): *E je recort voz (KPV ses, S vo) debonaire (M^tTKPXVOS debonaire) diz*.

¹¹⁹ Per un'analisi delle *chansons de change* religiose nella lirica oitanica, oltreché occitanica, cfr. Spetia 2020.

¹²⁰ Su questo impiego frequente nella produzione lirica di Thibaut, cfr. Wallensköld 1925, pp. L-LII.

¹²¹ Cfr. Godefroy, IX, 420b; TL III, 2106 ('fortbestehen, leben'); FEW III, 188.

¹²² La lezione *cum je* è ovviamente propria al copista di **Z^a**; invece la reinterpretazione di **PVS** discende dalla mancata interpretazione del significato corretto di *durer* da parte del loro modello comune.

¹²³ Si vedano al riguardo i dizionari Godefroy, II, 785a ('résister'); TL III, 2106 ('standhalten, Widerstand leisten'); FEW III, 188 ('endurer, supporter')

¹²⁴ Barbieri 2014. A ciò si aggiunga che lo studioso dichiara di seguire la veste grafica di **O** per l'edizione, ma ciò non corrisponde sempre al vero. Su tutti si segnala la lezione del v. 3, che è piuttosto il risultato di una contaminazione tra quella di **O** per il primo emistichio, e di **S** per il secondo.

¹²⁵ Cfr. *supra* e nota 117.

Quindi Thibaut e la sua dama, da cui ha già ottenuto i favori, sono costretti a separarsi per la partenza per la crociata, e di fronte a tale separazione egli si chiede come potrà resistere senza ricevere la gioia da colei che è la più richiesta, tranne poi in chiusura della canzone ammettere che servire Dio è un amore più raffinato e potente, perché esso guarisce dai peccati, e allora Thibaut si appresta a sostituire alla dama terrena quella dei cieli.

4.6. Alla luce di questa lunga disamina della testimonianza di **Z^a**, si può quindi sostenere che tale Canzoniere, pur nella sua assai limitata estensione, merita di essere considerato dagli studiosi, perché portavoce di buone lezioni, non solo per quelle liriche che condivide con la sezione francese della silloge di Modena, ma anche per quelle confluite nella sezione tebaldiana; inoltre anche la sua veste grafica deve essere indagata in relazione alle forme di franco-italiano al fine di meglio comprendere la patina linguistica delle fonti e/o dei modelli, come pure il *modus operandi* del copista, e a tal fine andrebbe anche valutato l'altro testo che egli trascrive nel codice, ossia *Le Régime du Corps*¹²⁶. E allora sarà necessario ripensare alle edizioni dei trovieri, e di Thibaut in particolare, rivalutando l'apporto significativo e irrinunciabile della tradizione italiana nella conoscenza della lirica oitanica.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|--|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regimensi Latini 1490 |
| Firenze, BML, Pl. XLI.42 (PP) | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei XLI.42 |
| Firenze, BR, 2909 (QP) | Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909 |
| Mesmes, ms. perduto | |
| Modena, BEU, α.R.4.4 (D^a, D^b, D^c, H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 |
| Oxford, BL, Dou. 269 (SP) | Oxford, Bodleian Library, Douce 269 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 765 (L) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 765 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |

¹²⁶ Va segnalato ad esempio per l'ultima poesia esaminata che **Z^a** riporta al v. 38 una forma che sembra aver subito una provenzalizzazione. Infatti mentre tutti gli altri testimoni riportano (mancano i mss. **PV**; grafia di **M**): *Par (S Et) la covient venir les plus sachanz*, **Z^a** attesta come rimante la forma *sapchanç*.

Paris, BnF, fr. 1109 (Q)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1109
Paris, BnF, fr. 1591 (R)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591
Paris, BnF, fr. 12472 (P)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472
Paris, BnF, fr. 12581 (S)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581
Paris, BnF, fr. 12615 (T)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615
Paris, BnF, fr. 20050 (U)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, BnF, fr. 24406 (V)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406
Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.X.36
Zagreb, HDA, MR 92 (Z ^a)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Avalle 1961

d'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta: problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961.

Babbi 1994

Jakemes, Il romanzo del Castellano di Coucy e della Dama di Fayel, Parma, Pratiche, 1994.

Barbieri 2014

Dame, ensint est qu'il m'en covient aler, edited by Luca Barbieri in *Troubadours, Trouvères and the Crusades*: warwick.ac.uk/fac/art/modernlanguages/research/french/crusades (2014).

Barbieri 2016

Un serventes plait de deduit, de joie, edited by Luca Barbieri in *Troubadours, Trouvères and the Crusades*: warwick.ac.uk/fac/art/modernlanguages/research/french/crusades (2016).

Battagliola 2020

Davide Battagliola, *Frammenti di moralità: tracce della fortuna italiana di Enanchet e Livre de Moralitez nell'Archivio Storico di Lodi*, in «Critica del Testo», 23 (2020), pp. 9-35.

Beretta 2017

Andrea Beretta, *Sviluppi plurilingui dell'Atile en prose. Prolegomeni ad un'edizione*, in «Francigena», 3 (2017), pp. 137-172.

Bertolini 1976

Estoire d'Atile en Ytaire. *Testo in lingua francese del XIV secolo*, a cura di Virginio Bertolini, Povegliano (Verona), Gutenberg, 1976.

Bertolini 1979-1980

Virginio Bertolini. *A proposito degli 'explicit' dell'Antéchrist e del Livre d'Enanchet: la contrada dei Montecchi*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, 31 (1979-1980), pp. 193-213.

Brahney 1989

The Lyrics of Thibaut de Champagne, edited and translated by Kathleen J. Brahney, New York-London, Garland, 1989.

Brugnolo – Peron 1999

Furio Brugnolo – Gianfelice Peron, *Monumenti e testimonianze della cultura volgare padovana del Medioevo (secoli XII-XIII)*, in *La miniatura a Padova al Medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldissini Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modena, Panini, 1999, pp. 551-558.

Callahan – Grossel – O’Sullivan 2018

Thibaut de Champagne. *Les Chansons. Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O’ Sullivan, Paris, Champion, 2018.

Carolus-Barré – Payen 1977

Le Dit du Concile de Lyon (ms. Zagreb MR 92), in *1274, Année charnière, mutations et continuités* (Lyon – Paris, 30 septembre - 5 octobre 1974), éd. par Louis Carolus-Barré et Jean-Charles Payen, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, pp. 917-966.

Contini 1978

Gianfranco Contini, *Fragments inconnus d’un ancien chansonnier français à Einsiedeln*, in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l’occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, éd. par Georges Güntert, Marc-René Jung, Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, pp. 29-59.

DiFrI

Dizionario di Franco-Italiano consultabile in *RIALFrI, Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana*, edizione on-line, www.rialfri.eu.

Fenzi – Formisano – Montuori 2012

Dante Alighieri. *Le opere*. Vol. III *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno, 2012.

FEW

Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung der galloromanischen Sprachschätze*, 25 voll., Bonn, Klopp, 1922-1928; Leipzig, Schroeder, 1932-1940; Basel, Zbinden, 1955-2002.

Fiebig 1938

Das “Livre d’Enanchet” nach der einzigen Handschrift 2585 der Wiener Nationalbibliothek, herausgegeben von Werner Fiebig, Jena-Leipzig, Gronau, 1938.

Fiebig 1960

Werner Fiebig, *Das “Livre d’Enanchet”. Zur Frage der Namensdeutung und zu seinen Quellen*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 80 (1960), pp. 182-198.

Gatien-Arnoult 1849

Las joyas del Gay Saber, publiées par Adolphe-Félix Gatien-Arnoult, Toulouse, Privat, 1849 (rist. anastatica Genève, Slatkine Reprints, 1977).

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Godefroy

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, 10 vols., Paris, Vieweg, 1880-1902.

Gröber 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

Grossel 1994

Marie-Geneviève Grossel, *Le milieu littéraire en Champagne sous les Thibaudiens*, 2 vols., Orléans, Paradigme, 1994.

Guerreau 1971

Alain Guerreau, *Jean de Braine trouvère et dernier comte de Macon (1224-1240)*, in «Annales de Bourgogne», 43 (1971), pp. 81-96

Jeanroy 1898

Alfred Jeanroy, *Une imitation d'Albert de Sisteron par Mahieu le Juif*, in «Romania», 27 (1898), pp. 148-150.

Labaree Buffum 1928

Le Roman de la Violette ou Gerard de Nevers par Gerbert de Montreuil, publié par Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion, 1928.

Lachin 2009

Giosuè Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia 28-31 ottobre 2004), a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Padova - Roma, Antenore, 2009, pp. XIII-CV.

Lavis 1972

Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (XII^e-XIII^e s.)*. *Étude sémantique et stylistique du réseau lexical «joie» - «dolor»*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Lee 2007

Jaufre, a cura di Charmaine Lee, Roma, Carocci, 2007.

Lee 2015

Ja nus homs pris ne dira sa raison, edited by Charmaine Lee, in *Troubadours, Trouvères and the Crusades*: warwick.ac.uk/fac/art/modernlanguages/reearch/french/crusades (2015).

Lerond 1964

Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e-début du XIII^e siècle). Édition critique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Levy

Emil Levy, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch: Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig, Reiland, 1894-1924 (rist. anastatica Hildesheim-New York, Olms, 1973⁹).

Linker 1979

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Linskill 1964

The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras by Joseph Linskill, The Hague, Mouton & Co, 1964.

Meneghetti 1991

Maria Luisa Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data formazione e fini del 'Liber Alberici?)*, in *Il Medioevo nella Marca: trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno (Treviso 28-29 settembre 1990), a cura di Maria Luisa Meneghetti e Francesco Zambon, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1991, pp. 115-128.

Milonia 2017

Stefano Milonia, *Riccardo Cuor di Leone, Ja nus hons pris ne dira sa raison. Una proposta di edizione critica*, in «Critica del testo», 20 (2017), pp. 243-299.

Morlino 2009

Luca Morlino, «*Alie ystorie ac dotrine*»: *il Livre d'Enanchet nel quadro della letteratura franco-italiana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie, Indirizzo in Romanistica, ciclo XXI, 2009.

Morlino 2015

Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, in «Francigena», 31 (2015), pp. 5-82.

Morlino 2017

Enanchet. *Dottrinale franco-italiano del XIII secolo sugli stati del mondo, le loro origini e l'amore*, edizione, traduzione e commento a cura di Luca Morlino, Padova, Esedra, 2017.

Mortara Garavelli 2012

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012¹³.

Petersen Dyggve 1936

Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles: VI L'énigme du «comte» de Couci*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 37 (1936), pp. 261-283.

Petersen Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki (Helsingfors)» 16 (1951).

Pesce – Whalen 2021

The Story of Attila in prose. A critical edition and translation of The Estoire d'Atile en prose, edited and translated by Roberto Pesce and Logan E. Whalen, Abingdon-New York, Routledge, 2021.

Pillet – Carstens 1933

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Putanec 1955

Valentin Putanec, *Rukopisni zbornik MR 92 Zagrebačke Metropolitane*, in «Rad JAZU, Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», 304 (1955), pp. 63-77.

Raynaud – Spanke 1955

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Raynouard

François Just Marie Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, Silvestre Librairie, 1836-1844 (rist. anastatica Genève, Slatkine Reprints, 1977).

Resconi 2020

Stefano Resconi, *Le doppie trascrizioni nei canzonieri francesi: implicazioni ecdotiche e linguistiche*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 175-196.

Roques 1928

Mario Roques, *Le Chansonnier français de Zagreb*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 509-520.

Sanguineti 2009

Francesca Sanguineti, *Albertet. Donna, pros e richa (BdT 16.11)*, in «Lecturae tropatorum», 2 (2009), <http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2009.pdf>.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche, 1886.

Spetia 1993a

Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 235-272.

Spetia 1993b

Lucilla Spetia, *Le recueil MR 92 de Zagreb et son histoire*, in «Cultura Neolatina», 53 (1993), pp. 153-195.

Spetia 1994

Lucilla Spetia, *Un nuovo frammento dell'«Epistola Aristotelis ad Alexandrum»*, in «Studi Medievali», 3^a s., 35 (1994), pp. 405-434.

Spetia 1996

Lucilla Spetia, *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl (BdT 420,2)*, in «Cultura Neolatina», 61 (1996), pp. 101-155.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Z^a (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), par Lucilla Spetia, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

Spetia 1999

Lucilla Spetia, III. *Codice miscellaneo di testi francesi e mediolatini. Zagreb, Metropolitanbibliothek, MR 92*, in *La miniatura a Padova al Medioevo al Settecento*, a cura di Giovanna Baldissini Molli, Giordana Canova Mariani, Ferderica Toniolo, Modena, Panini, 1999, pp. 564-565.

Spetia 2019

Lucilla Spetia, *Il canzoniere di Thibaut de Champagne: una ipotesi filologica o una probabilità storica?*, in *La lirica del Medioevo: esperienze di filologi a confronto*. Atti del V Seminario internazionale di studi (L'Aquila 28-29 novembre 2018), a cura di Lucilla Spetia, Magdalena León Gomez e Teresa Nocita = «Spolia. Journal of Medieval Studies», numero speciale (2019), pp. 193-216.

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' reverdie)*, in *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, a cura di Paolo Canettieri, Lucilla Spetia, Samuele Maria Visalli, Roma, «L'Erma» di Breitschneider, 2020, pp. 57-140.

Spetia 2021 c.s.

Lucilla Spetia, *Il canzoniere francese di Zagabria e la tradizione lirica oitanica in Veneto: appunti per la biblioteca di Dante*, in *Dante romanzo. Verso un dizionario di testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante*. Atti del Convegno (Bologna, 6 maggio 2021) = «Filologicamente» (2021), in c.s.

Spetia 2023 c.s.

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 *I Re Poeti*. Atti del Convegno Internazionale (L'Aquila, 16-17 marzo 2022), a cura di Paolo Canettieri, Magdalena León Gomez, Lucilla Spetia, Roma-Bristol, L'«Erma» di Breitschneider, 2023, in c.s.

Stimming 1911

Festländische Bueve de Hantone. Fassung I, herausgegeben von Albert Stimming, Dresden, Niemeyer, 1911.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Wiesbaden, 1925-2002.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, edizione on-line, 1997-, <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>.

Tyssens 1988

Madeleine Tyssens, *Vous avez dit : Hapax ?*, in *Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge in honour of his 80th birthday*, Genève, Droz, 1988, pp. 227-233.

Wallensköld 1925

Les Chansons de Thibaut de Champagne Roi de Navarre. Édition critique par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1925.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romano», 34 (2010), pp. 82-130.

SUR LES TRACES D'UN «AMATEUR DE PETITE RÉCOLTE» :
LE CHANSONNIER *z*^a, HÉRITAGE ET RECUEIL

Marie-Geneviève Grossel

mg.grossel@wanadoo.fr

(Université de Valenciennes)

Le petit chansonnier de Zagreb (*z*^a) est doublement précieux, à la fois parce qu'il est sans doute l'un des plus anciens recueils de ce type et parce qu'il nous est témoin des riches relations qu'entretenaient en ces temps les cercles d'amateurs éclairés avec la lyrique des troubadours et des trouvères. Après avoir établi le mieux possible l'histoire du manuscrit, les études modernes ont porté sur les conditions qui (a)menèrent à sa conception pour tenter de retrouver le collectionneur auquel nous le devons. Il nous revient désormais de poursuivre cette démarche en considérant cette fois le contenu du chansonnier en tant qu'héritage et en tant que recueil. Le choix comme l'organisation des chansons, leur place dans l'ensemble, leurs caractéristiques enfin laissent entrevoir la personnalité de celui qui les fit assembler et recopier.

1. *Les choix du collectionneur. Quelles chansons ?*

1.1. ... *des chansons accessibles*

Il faut toujours garder à l'esprit que nous ne savons ni comment ni quand certaines chansons sont parvenues à la connaissance des publics italiens, qu'il se soit agi d'une transmission directe par un jongleur ou un ménestrel qui fréquentait les cours et les cercles cultivés ; ou bien qu'il y ait eu des copies déjà effectuées que l'on se procurait et que l'on rassemblait après les avoir fait consigner. Des ébauches de recueils auraient alors circulé pour jouer le rôle d'intermédiaire. Ces constatations, fort évidentes, balisent toute enquête qui attesterait la connaissance de tel trouvère ou de telles œuvres au moment où se confectionnèrent les deux chansonniers **H** et *z*^a. Cependant comme ils furent copiés dans les mêmes années¹, on posera comme implicitement admis que les chansons qui se trouvent dans le ms. **H** eurent cours dans la même région que celles du corpus de *z*^a. Ce point nous permet de penser que si *z*^a ignore la lyrique pieuse², c'est que le concepteur du chansonnier de Zagreb était moins intéressé par ce registre que par d'autres. Se devine par contraste et antithèse quelque chose des goûts du collectionneur. Le chansonnier d'Este semble caractérisé par un désir d'accueillir le plus grand nombre possible de chansons, d'oc et d'oïl ; sa moisson est assurément sans comparaison avec

¹ *Terminus ad quem* pour **H** 1248 ; pour *z*^a 1253 (voir Spetia et la bibliographie donnée *ibid.*).

² Le ms. **H**, en comparaison, aligne cinq exemples.

le petit cahier de Zagreb³, nous ajouterons ici le fait que le concepteur de **H** a ouvert ses folios à tous les genres : chansons d'amour, chansons de croisade, satires, pastourelles, chansons pieuses, chansons historiques, reverdies, débats, chansons de mal mariée et même la poésie, quasi isolée dans sa catégorie, qu'est la chanson-à-contrastes. Un grand nombre de trouvères est ainsi convoqué même si l'anonymat des textes reste la règle dans **H** comme dans **z^a**, même si, mis à part peut-être Gace Brulé, il n'y a pas de « favoris » qui composeraient un petit *Liederbuch* inclus dans **H**.

1.2. ... des chansons d'un genre apprécié

Tout au contraire, le chansonnier **z^a** fait preuve d'un goût très sélectif. Sur les 25 chansons qu'il recopie, nous trouvons 19 chansons d'amour, 3 de croisade, une satire et un serventois religieux, enfin la chanson de Richart Cœur de Lion que l'on peut ranger dans les chants historiques. Cinq ou six⁴ de ces chansons forment le petit livret consacré au roi de Navarre. On notera l'absence de ce que P. Bec appelait le *registre popularisant*, tant chansons de femmes que pastourelles, pourtant bien représentées dans l'œuvre des trouvères dont **z^a** donne des chansons. Il est peu probable qu'un ensemble aussi soigneusement marqué soit dû au hasard. Le recueil de **z^a** est une collecte réfléchie, un choix fondé sur des goûts personnels.

1.3. ... des chansons point trop éloignées dans le temps

L'anonymat des chansons rend téméraire toute hypothèse fondée sur les trouvères retenus, d'autant que nous ne savons pas davantage lesquels avaient vu leurs œuvres franchir les frontières. Mais pour le roi de Navarre, c'est visiblement sa personnalité de grand poète et de grand seigneur qui fonda le regroupement de ses chansons. Le plus plausible est que le collectionneur ait eu à sa disposition un *Liederbuch* déjà constitué qu'il fit soigneusement recopier. Une recherche en amont nous apprendra les années où cela se fit : la recherche actuelle semble marquer un consensus pour placer comme *terminus ad quem* 1253, date de la mort de Thibaut. Les autres trouvères auxquels on peut attribuer une ou plusieurs chansons du ms. **z^a** sont des trouvères déjà anciens à cette date : Richart Coeur de Lion († 1198), le Châtelain de Couci († 1205)⁵ sont parmi les plus anciens, leur activité date de la fin du XII^e s. ; puis viennent Hugues de Bregi et Conon de Béthune (*ca* † 1220) ; nous avons peu de renseignements pour Pierre de Moslins (du cénacle qui entourait Gace) ; Chardon de Croisille, dit aussi Chardon de Reims, a vécu d'abord dans l'Artois avant de passer à la cour du comte-roi Thibaut⁶. De

³ **H** 63 chansons et **z^a** 25.

⁴ La chanson 9, RS 1476 *Chanter m'estuet q'eo ne m'en puis tenir* forme doublon avec la chanson 18.

⁵ On s'accorde à penser qu'il s'agit de Gui de Tourotte dont Villehardouin évoque la mort en mer. La chanson RS 1871 lui est disputée par Roger d'Andeli, un contemporain exact de Gace, puisqu'il est signalé dans des chartes entre 1190 et 1213 et que l'on sait qu'il participa à la croisade en Albigeois.

⁶ Il écrit (après 1234) une chanson à acrostiche pour Marguerite, épouse de Thibaut IV, où il la célèbre sous le nom de *roinete*.

Mahieu le Juif, en revanche, nous ignorons tout. Reste Gace Brulé, que traditionnellement l'on range dans la première génération de trouvères, mais que des études historiques plus récentes signalent comme présent en 1212 à la cour du jeune Louis VIII pour y chanter ; Gace était toujours vivant en 1220 ; son activité de trouvère pourrait ainsi se situer entre 1180/1190 / 1210-1220⁷.

Il faudrait donc postuler que le(s) ms(s). originel(s) dont z^a s'est servi remonte(nt) à une date haute, dans la première moitié du XIII^e siècle. Quant aux chansons de Thibaut, elles ne sont pas datables facilement : la chanson où Raoul de Soissons répond à RS 1811 composée par Thibaut (et qu'il lui envoie) fut écrite après 1234 puisque Raoul salue le « roi de Navarre ». La chanson de croisade *Dame ensi est* fut écrite au départ de la cinquième croisade, ca. 1239 ; enfin le serventois religieux se situe entre 1236 et 1239.

Si l'on porte foi au passage des *Grandes Chroniques de France* qui évoque l'échange poétique entre Gace et Thibaut (ce que les recherches historiques semblent désormais rendre plausible), on retrouve l'hypothèse, déjà émise, que Thibaut faisait recopier les chansons qu'il voulait conserver⁸. Un recueil de ce type qui aurait circulé vers ces mêmes années 1220-1240 pourrait être la base de celui qui fut apporté en Vénétie vers le milieu du XIII^e siècle. Enfin les seigneurs italiens et les seigneurs francs se retrouvaient souvent dans le brassage d'hommes que les croisades entraînaient.

1.4. Ms. z^a: un certain goût pour le classicisme (typologie des chansons recopiées)

Le collectionneur dont nous scrutons ici les goûts affiche clairement sa préférence pour les chansons d'amour. Mais il s'écarte de cette prédilection pour ouvrir son recueil sur la supplique véhémement d'un roi prisonnier. D'autre part, il clôt le chansonnier par la grinçante chanson de Mahieu le Juif⁹. On se doit d'être attentif à ces places certainement significatives.

La chanson de Richart fut une œuvre de grand succès. Le seul ms. C, plus récent que z^a, l'attribue à Richart, mais les détails historiques que l'on trouve au fil des vers rendent cette attribution quasi sûre. Néanmoins, toujours du point de vue d'un ms. ancêtre, le panache et la réputation de bravoure de Richart durent très vite transformer le roi-chevalier en héros de légende¹⁰. Le processus s'avère achevé dans *les Récits d'un Ménestrel de Reims* (vers 1260) : l'image du roi poète et de Blondel, son fidèle ménestrel, avait sans doute remplacé le personnage historique chez ceux qui recopièrent en terre romane la chanson RS 1895 – si jamais ils en avaient identifié l'auteur. Du côté des grands feudataires, le roi de Navarre était

⁷ Outre nos hypothèses anciennes dans Grossel 1994, t. II, pp. 311-409, voir une mise au point dans Grossel 2019, pp. 137-151.

⁸ On sait que des ménestrels accompagnaient Thibaut quand il se rendait à ses cours cf. notamment d'Arbois de Jubainville 1865, t. IV, livre XII, chap. IV.

⁹ L. Spetia la caractérise comme une satire.

¹⁰ Le même phénomène a transformé le très historique seigneur Blondel de Nesles en ménestrel au grand cœur ; selon les historiens le seigneur de Nesles est mort vers 1210 (Blondel I, hypothèse d'Yvan Lepage) ou vers 1220-1230 (Blondel II, hypothèse de Petersen Dyggve).

moins ignorant et il garda toujours la mémoire de sa lignée – surtout quand il y avait intérêt. Pour les terres d'oc, Thibaut cultiva ainsi ses liens de famille avec le comte de Toulouse qu'il soutint contre Louis VIII et la croisade méridionale. Ce qui intéressait en effet le Thibaudien, c'était son ascendance navarraise qui lui permit de devenir roi ; pour son ascendance anglaise, il suffit de rappeler l'hostilité constante des comtes de Champagne envers les Plantagenêt¹¹.

Plus difficile est de savoir quel souvenir on conservait en Vénétie d'un roi anglais qui, lors de la croisade précédant sa mort, se montra constamment l'ennemi irréconciliable des Vénitiens.

La chanson de Mahieu le Juif est l'une de ces œuvres qui échappent à tout classement registral. Ses 7 *coblas doblas* sont écrites dans la plus pure tradition topique, même les reproches ont quelque chose de convenu, d'où l'effet de surprise que causent les derniers vers de chaque strophe dont la violence atteint un niveau rare. Cette opposition amène à voir dans RS 782 une variété insolite de la *chanson-à-contrastes* où se succèderaient sans la moindre transition deux registres, plainte amoureuse topique et déclaration satirique sous forme d'invectives. Dès lors, sa place à la fin du recueil trouverait sa justification, pour avoir été recueillie ici en raison de cette expérience stylistique qui la caractérise ; le collectionneur du ms **z**^a est en effet des plus attentifs à la singularité formelle du chant.

Le ms. **H** a lui aussi recopié une *chanson-à-contrastes*¹² RS 919, mais fort différente, elle relève des *menteries* où *b* contredit *a*, d'autant plus remarquable qu'elle est isolée dans le corpus lyrique. Chanson *de oppositis*, elle se distingue de la « chanson » de Richart *la Bestorne*¹³, la seule de cette catégorie qui mérite véritablement d'être rangée dans la poésie du non-sens.

Les mss. vénitiens ignorent le registre parodique. **H**, ici encore, est le plus éclectique : le poème de Bestourné s'y présente comme le représentant, plus bouffon que subversif, d'un genre accepté parmi les autres.

La chanson de croisade a fait l'objet de différents classements typologiques. Pour P. Bec et son école, elle se subdivise d'abord en chansons participant du *registre aristocratisant* où le *Je* qui s'exprime exalte la valeur de son engagement héroïque ; puis en second lieu, en *registre popularisant* où une voix féminine exprime sa douleur de voir partir le Bien Aimé pour une terre en tout point hostile. Si l'on retient cette typologie, on ne sera pas étonné de voir les trois chansons de croisade du ms. **z**^a négliger, ici comme ailleurs, le registre popularisant à voix féminine. Bédier opérait un classement plus littéraire en distinguant la chanson d'exhortation appelant au départ et à la bataille d'une part, et, d'autre part, des chansons plus conformes à la *Fine Amour* qui chantent la douleur de quitter la Dame. Naturellement à l'intérieur du cadre abondent les formes hybrides. Le ms. **z**^a donne une version fragmentaire

¹¹ C'est ce qu'affirme le professeur Michel Bur dans son analyse sémiologique du tombeau que la comtesse Blanche de Navarre-Champagne fit élever pour son époux défunt, Thibaut III ; le gisant est entouré par toute sa parentèle et Richart en est singulièrement absent (cf. Bur 1980).

¹² C'est la chanson 59 du ms. **H**.

¹³ Le texte a été édité par Stengel 1871, p. 25 (*Ci comence la beiturnee poema ineditum*). Voir Uhl 1999 (*La Besturné* y est étudiée pp. 93-114, « La rotouenge *De oppositis* du ms. de Modène », pp. 115-127).

de la chanson de croisade de Conon de Béthune *Aï Amors*. Ses trois premières *coblas* forment cependant un tout significatif et permettent de classer cette chanson dans le registre parénétiq. À l'inverse, la chanson de Thibaut est presque entièrement une chanson de *fin amant* qu'un devoir douloureux éloigne. La dernière des trois chansons de croisade, RS 227b, elle aussi fragmentaire, est un *unicum* de z^a. Elle est construite sur une thématique originale, puisque, composée en Roumanie, elle évoque un amour nouveau, conçu là-bas ; comme le note M. Roques, ce n'est pas une chanson pieuse ni une chanson politique, ce n'est pas non plus une chanson de *départie* et de regret¹⁴. Elle semble ainsi doublement unique.

Si les chansons de croisade sont un « genre mal défini » que marquent avant tout les « interférences régistrales »¹⁵, celles que nous donne le ms. z^a ne sont certes pas « en rapport étroit avec l'actualité »¹⁶. Elles relèvent toutes trois de la topique amoureuse du Grand Chant, ce n'est pas le cas pour le serventois de Thibaut, qui, finalement, est la seule pièce, avec celle de Richart, que l'on pourrait dire « de circonstance ».

1.5. *Un choix où se marque une personnalité*

Une autre remarque que l'on peut faire est le succès qu'avaient connu les chansons que le chansonnier z^a choisit de conserver, un succès qu'atteste le nombre des témoins, contemporains ou non. Recopiées en de nombreux mss., la plupart de ces chansons s'y trouvent attribuées. Quatre de nos textes seulement sont adespotes. Or, précisément, trois de ces textes anonymes ne nous sont transmis que par les seuls mss. vénitiens H et z^a, ce sont RS 1632 et RS 752, puis RS 227b qui n'est connue que grâce à z^a seul. On serait tenté d'en déduire la rareté de cette pièce. La dernière des chansons anonymes du ms. de Zagreb est RS 1196. Cette chanson d'amour, à l'inverse de celles que nous venons de voir, connut le succès et elle a été recopiée par les mss. du groupe KNX, par O, U et par H. Elle présente une intéressante recherche formelle avec cinq *coblas doblas* et un envoi pour une strophe carrée de dix décasyllabes rimant abba bba aba avec un rythme subtilement incertain entre le vers 3 court et le couple de vers qui le suivent, à peine différenciés, dans l'hésitation que crée un 8/7 (738 738 7777), tandis que le *frons* et la ligne mélodique (ABC ABC DEFG) semblent ne pas « avancer de conserve ». RS 1196 fut appréciée, mais aucun trouvère n'a repris son schéma.

Il nous reste les chansons d'amour, soit la plus grosse partie de la copie du chansonnier z^a. Mais parmi ces dernières, deux chansons seulement ne traitent pas du tout de *Fine Amour*¹⁷ ; même les chansons de croisade de Conon, de Thibaut et de l'anonyme d'une part, et d'autre part la chanson de Mahieu pour l'une de ses deux voix postulent un *Je de fin amant*. On peut estimer que le collectionneur a privilégié le registre amoureux, sans dédaigner, au cours de sa cueillette, quelque pièce plus particulière, ainsi de l'*unicum* RS 227b. Sa curiosité s'ajoutait très probablement à son goût marqué pour les plus classiques des chansons qui circulaient autour de lui.

¹⁴ Roques 1928, p 514.

¹⁵ Bec 1977, p. 151.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La rotouenge du roi Richart et le serventois religieux de Thibaut.

2. *L'architecture lyrique du chansonnier z^a*

Il semblerait bien que le compositeur du chansonnier **z^a** ait organisé suivant des liens subtils l'espace lyrique où déployer sa collecte. Les chansons se succèdent en s'appelant l'une l'autre par des liens thématiques et un jeu sur les motifs ; en quelque sorte, le compositeur use d'une technique de concaténation, chaque chanson offrant un éclairage particulier sur celle qui l'a précédée comme sur celle qui la suit. À un niveau plus général, on peut discerner quelques regroupements de plusieurs chansons, dont le petit *Liederbuch* de Thibaut constitue un exemple particulier. Cependant en raison de l'anonymat des pièces, cet exemple n'offre pas davantage une lecture contrainte ou obligée, c'est avec une grande souplesse qu'un itinéraire nous est suggéré.

I
RS 1891 Richart
RS 2071 Hugues de Bregi (H et <i>codices</i>)
RS 787 Gace (H et <i>codices</i>)

II
RS 1632 Anon. (H_z^a)
RS. 1196 Anon. (H et <i>codices</i>)
RS 1035 Chardon H_z^aUC
RS 752 Anon. (H_z^a)
RS 1754 Gace (H et <i>codices</i>)
RS 1476 Thibaut (version 1)

III
RS 227b Anon. (croisade)
RS 1102 Gace (H et <i>codices</i>)
RS 1876a Châtelain de Couci (H et <i>codices</i>)
RS 303 Conon (fragm., H_z^aUC)
RS 1125 Conon (croisade, H et <i>codices</i>)

IV
RS 733 Thibaut
RS 1596 Thibaut
RS 757 Thibaut (croisade)
RS 1476 Thibaut (version 2)
RS 306 Gace
RS 1811 Thibaut
RS 273 Thibaut (serventois)
RS 1795 Gace
RS 653 Gace
RS 1429 Pierre de Moslins (H et <i>codices</i>)
RS 782 Mahieu (H et <i>codices</i>)

Architecture interne du chansonnier : ordre des chansons

S'il est vrai que le choix de première et dernière place dans le chansonnier z^a répond à une volonté de l'architecte, on caractérisera la chanson du roi Richart, comme une « entrée en lyrique ». Mais le *Je* dont on entend la voix n'est pas le *fin amant* topique ; il est en quelque sorte le représentant de ceux qui chemineront de chanson en chanson à la suite du collectionneur. Pour exprimer sa prière le captif dira sa plainte en une *chanson*, celle d'un noble cœur oublié et peut-être trahi. Les qualités dont il se targue sont celles-là mêmes qui font de l'amant un *fin cuer* alors qu'il s'agit ici de chevalerie, d'honneur, de devoir et d'obligation réciproques. La chanson de Richart est une « chanson d'ami » qui s'adresse à ses pairs et ses hommes, pour réveiller leur fidélité. La beauté formelle du chant vient illustrer et rendre sensible tout le poids de l'Histoire, car la voix n'est pas seulement celle du *compagnon*, elle est celle d'un roi qui se doit à sa *gent* et qui parle d'égal à égal à son seigneur au nom d'un serment partagé. C'est ainsi que la chanson de Richart avec toutes les harmoniques qu'elle fait résonner représente le porche majestueux du chansonnier z^a.

La seconde place occupée par Hugues de Bregi est sans doute moins significative. On peut juste avancer de façon très conjecturale quelques hypothèses. Cette chanson connut un très grand succès¹⁸. Outre ce fait qui rend plus facile une transmission jusqu'en Vénétie, on rappellera qu'Hugues, seigneur fiefé en Mâconnais, parlait la langue d'oc, il était connu en terres méridionales¹⁹. Nous connaissons assez bien le personnage historique de par sa *Bible*, écrite à la fin de sa vie, dans les années 1210-1220. Hugues a lu la *Bible* du trouvère Guiot de Provins, devenu moine à Cluny, tout près de chez Hugues. Bien qu'il ne s'agisse pas de la même croisade, Hugues, ainsi que Richart, s'est croisé²⁰, son œuvre lyrique est sans doute située d'avant ce départ. Son caractère, comme son style, bien éclairé par sa *Bible*, nous dévoile un poète volontiers didactique, assez austère et âprement critique ; la chanson RS 1896 incline effectivement à se montrer pontifiante, notamment dans sa strophe 2. Cette tendance, qui est plutôt la marque des trouvères de troisième et quatrième générations, est encore discrète ici, même si de nombreux vers expriment des vérités dogmatiques à sujet impersonnel (*Il est bien droiz... Pechié fait qui... Ass(e)z vaut mieus estre*).

La chanson d'Hugues²¹ tourne autour des motifs de la valeur et du fruit que l'on doit en tirer. La *chanson perdue* est celle qui n'apporte rien. Cela sonne comme une réponse pessimiste à celle qu'avait entonnée Richart (RS 189, vv. 1-3) :

Ja nus homs pris ne dira sa raison
Adroitement si con hon dolanz non ;
Mes par confort puet il fere chanzon [...]

une chanson assez efficace en sa vérité pour que l'on puisse la personnaliser et faire d'elle son messenger (vv. 27-29) :

¹⁸ Elle a été conservée par les mss. **MTaKNXPOUCHz^a**.

¹⁹ Voir *Bernart, di moi Fauquet q'om tient por sage*, voir Barbieri 2001, chanson IV.

²⁰ Longnon 1978, pp. 213-214.

²¹ Le texte de la chanson d'Hugues de Bregi, comme toutes les chansons ici citées, provient de l'Université d'Ottawa, Faculté des Arts, Laboratoire de Français Ancien, *Chansons de trouvères : Le chansonnier de Zagreb*, <https://www.francaisancien.net/activites/textes/chansonnier/main/msza/zindex.htm>.

Chanzon, di lor q'il ne sont pas certain :
Qe se je eusse vers els faus cuer ne vain
S'or mi gerroient trop ferent qi vilain.

Face à la puissance du chant que Richart affirme, Hugues, dès l'exorde, jette le doute sur une possible amélioration (vv. 1-8) :

Enchor ferai une chanzon perdue,
Puis q'a perdre sunt tuit venu mon chant,
C'onques no fis chanzon a mon vivant
Dont merite me soit encor rendue,
N'anc de mon chant un jor mieuz ne me fu,
Mais por espoir qe ceste ait tel vertu
Qe des autres me renda ma droiture
Me trai – sanz plus – ce chant en aventure.

Le *sanz plus* qui entache cette nouvelle tentative révèle le scepticisme du Bourguignon, s'aventurant sans guère d'espoir dans des chemins souvent empruntés, au rebours de la confiance envers les siens qui meut Richart et donne toute sa force au chant-messager. Il n'y aura plus d'autre allusion au chant dans la suite de la chanson d'Hugues alors que le trouvère développe sur un ton plus désabusé que désespéré la tristesse et l'injustice de son sort. Nous sommes passés avec les mêmes mots d'un registre à l'autre, du chant historique au Grand Chant.

Nous pénétrons alors de façon éclatante dans le champ de de la lyrique amoureuse avec la chanson RS 787 de Gace Brulé, pour célébrer les liens du *voir* et du *chanter*. Cette fois, il ne s'agit plus du temps historique, comme dans la rotrouenge de Richart, ni du temps écoulé et vain d'Hugues. La chanson d'amour se situe hors de ce temps pour en instaurer un autre ; la splendeur de la nature évoquée en un vers rapide dénie même l'exorde saisonnier. Pour Gace la raison du chant, cette *raison avenant*, coïncide avec le bon plaisir de la dame. Ils sont bien oubliés, désormais, les *compagnons* de la vie féodale auxquels se substitue le couple *Sens et Biauté*, ces *compagnons* en qui se subsume le personnage de la Dame. Au fil des reprises de mots et des couples antithétiques²², l'univers lyrique construit par la chanson d'Hugues se transforme pour faire advenir celui de Gace dans le jeu de la mort et de la vie, de la vie et de la mort, qui est l'un des traits les plus récurrents de la poétique du trouvère briard. Viennent alors subir cette même métamorphose pour Hugues la *valor*, cette *soudee* accordée comme mince consolation, et pour Gace le *biaus conforz*, désir dont on refuse tout *solaz* ou *garison*, car il justifie l'existence. Voici la leçon finale qu'en donne l'envoi de la chanson de Gace (RS 787, vv. 41-44) :

Fines amors, toz jors di e diroie
Que n'est amis qi contre amors s'efroie.
Puis q'elle veut dedenz fin cuer entrer
A sa raison ne puet sens façonner.

²² Cf. *soffrir* / *joir* ; *mon cuer* / *son plaisir* [...].

qui sonne comme un défi face à ce qu'affirmait Hugues (RS 2071, vv. 38-39, 41-42) :

Je teing a sens qi qel teingne a folage
ce don l'en est mieuz vailanz por usage.

Ass[e]z vaut mieuz estre amis sanz amie
En antendance [...]

On peut ainsi imaginer que celui qui lit les chansons dans l'ordre où le ms. Z^a les déroule se plaît à suivre les variations qui d'un poète à l'autre, de Richart à Hugues puis d'Hugues à Gace, changent subtilement le sens des mêmes mots et des *topoi* à travers lesquels s'expriment leurs conceptions divergentes. On peut aussi voir, dans ces trois chansons liminaires, un groupe qu'unit sans rigueur excessive une vision générale des grandes thématiques de la lyrique, selon que le chant cultive la tonalité pathétique et se dit sans espoir ou bien qu'il s'adonne à célébrer dans l'exaltation la bienheureuse souffrance de la *fine amour*.

Un lien discret enchaîne le premier ensemble au second. En effet la chanson RS 787 de Gace Brulé apporte sa conclusion provisoire au premier ensemble que donne Z^a ; mais cette même chanson qui s'ouvre sur les chansons suivantes est aussi la première d'un groupe de six chansons²³ que le ms. H présente selon une succession identique. Faut-il, là encore, supposer un ms. copié en Vénétie même qui serait la source de H comme de Z^a ?

Dans ce nouveau groupe se succèdent trois chansons anonymes, les deux premières interrompues par une chanson de Chardon de Croisilles et la dernière suivie d'une chanson de Gace puis d'une chanson de Thibaut de Champagne. On rappellera que les chansons anonymes RS 1632 et RS 752 ne nous sont connues que par H et Z^a. Sans doute sont-elles arrivées en même temps dans les cours italiennes après avoir été peu recopiées en terre romane.

Pourtant la chanson RS 1632 est tout à fait attrayante ; on notera un hymne à la louange de la patrie, des plus rares (vv. 9-10) :

France douce, de bon aire,
En vos vivent tui li bien

Non moins remarquable est le ton léger que souligne l'heptasyllabe gracieux. Les antithèses se font plus précieuses que douloureuses (vv. 3, 5) :

[mi cuer] ne puet estre liges miens
[...] Puis qe je del tot sui siens

tandis que (petit salut à Hugues ?) la *valor* revient, non comme règle de vie et idéal accessible, mais au cœur de l'antithèse gacienne de la mort et de la vie, tel un phénix toujours renaissant (vv. 22-24) :

Ma valor en lui renaist
Qi por la dolor devie
Qi en lui define et naist.

²³ Soit RS 1632, 1196, 1035, RS 752, RS 1754.

On ne s'étonnera pas d'y trouver la formule « *elle est ma mort et ma vie* » dont Gace, qui l'emploie si souvent avec ses variations, fut le probable inventeur²⁴. Là encore avec des motifs topiques et très pratiqués, l'auteur anonyme de la ch. RS 1632 a su faire entendre sa note personnelle, elle est tout aussi perceptible par rapport au contexte où le chansonnier l'enchâsse.

Nous l'avons vu, la chanson anonyme qui suit, RS 1196, se bâtit sur un rythme rare ; son schéma est un *unicum*²⁵. Ce trait avait de quoi susciter l'intérêt du collectionneur. Elle représente d'autre part une thématique qui n'avait pas encore été abordée, puisqu'il s'agit d'une *chanson de départie*. Elle se refuse le titre de chant (*ma dolor me le defant*) et s'abandonne au chagrin et à la rancœur. Le texte de **z**^a, parfois peu clair et incomplet, laisse entendre que la dame, désormais lointaine et perdue, est non moins contristée de cette séparation dont elle est responsable. La *valor* attribuée à la dame s'avère haïssable d'être celle d'un amour exilé (vv. 44-47) :

Bien est raisons qe je hee
 Vos valors
 Por qoi de [...] et sanz retors²⁶
 Departis de la contree.

Le motif de la séparation peut prendre plusieurs formes dans la chanson : l'amant est chassé par la dame irritée ; l'amant et la dame séparés le sont du fait d'autrui et ils partagent le chagrin ; l'amant doit fuir, car l'amour est dévoilé et la dame reste seule dans le désarroi. La ch. RS 1196 ne se résout exactement à aucun de ces cas, ce qui la rend insolite ; si la dame est *tollue et enblee Et a grant tort desevee*, l'amant ne compatit guère à sa peine (vv. 51-52) :

[...] mar la vi nee
 Chierement l'ai conparé.

On notera que si RS 1196 se trouve copiée dans les mss. **KNXOUHz**^a, ces deux derniers sont les seuls à la donner en entier²⁷.

Ainsi de la *France douce de bon aire* de RS 1632 à la *contrée* perdue de RS 1196 où demeurer *desconforté*, du chant que la *dolor* mue en *dire* au *silence* plein de joie dans le cœur-à-cœur de l'amour, les chansons s'opposent pour mieux se compléter en évoquant les deux espaces que sont la patrie charnelle, espace de tendresse digne de la Bien Aimée, et la *contrée* vide, pays de la séparation. Le chansonnier s'enrichit de cette exploration des motifs à travers l'espace lyrique que parcourt le chansonnier.

Il est peu probable que le collectionneur ait connu l'attribution de la chanson RS 1035 au trouvère Chardon ; outre les chansonniers italiens, deux autres mss. seulement l'ont conservée,

²⁴ Sur ce point, cf. Grossel 2008, pp. 347-406 et Grossel 2015, pp. 169-188.

²⁵ RS 1196 est le n. 1368 du MW.

²⁶ Texte de **H** : *Por coi de ci sui es retors / E partis de la contree.*

²⁷ RS 1196 dans **H** présente 5 *coblas* entières et un envoi de 4 vers. **KNOX** ne donnent que deux couplets (I et III). **U** n'a ni le couplet 4 ni l'envoi.

les mss. **UC**. On notera que le chansonnier de Saint-Germain la copie dans un voisinage évocateur de **z^a** : après RS 2071, *Encor ferai une chançon perdue* et avant RS 1795, *Quant l'erbe muert*, de Gace Brulé. Ces deux chansons se retrouvent dans le ms. **z^a**²⁸.

Les deux mss. italiens nous donnent une version fragmentaire du texte : trois strophes seulement alors que les mss. **U** et **C** en présentent cinq et un envoi. Le chansonnier d'Este laisse d'ailleurs un blanc à la suite de sa copie qu'il devait pressentir incomplète. Ainsi se perdent les renseignements historiques que sont le nom du château, Brienne, où le trouvère envoie son compagnon (*vueil mon conpaingnon mander*) et celui de la destinataire, *Empereris*, détails qui ont dû leur conservation à la probable origine lorraine des mss. **UC**. On remarquera que, pour ce troisième ensemble de chansons, on retrouve le motif topique de l'espace proche-lointain / objectif-subjectif qui court comme un fil discret d'une chanson à l'autre *Pres sui / loing sui, en son païs aler / ne la voi mais la u la vi*. Mais si la chanson RS 1196 traitait le thème de la séparation sur un ton assez aigre, Chardon choisit la plainte pathétique. Raison sans doute pour que la topique s'y révèle davantage prégnante, comme le montrent les vers quasi formulaires « elle set mon cuer et mon penser / si sui dolenz q'eo ne sai qe je di / en son païs n'os venir ni aler »²⁹. En revanche le trait « personnel » glissé par Chardon est la place inaccoutumée de l'exorde saisonnier, qu'il a gardé pour le second couplet³⁰. En outre, il le décline en partie au passé, ce qui est tout aussi rare (RS 1035, v. 10) :

Maint mal m'ont fait pré et vergier flori.

La chanson suivante RS 752 est, elle aussi, transmise par les seuls manuscrits italiens et par conséquent anonyme. Comme la précédente, elle est suivie dans **H** d'un blanc où Petersen Dyggve supputait deux strophes absentes. La chanson débute par deux *coblas doblas* et, ce qui peut corroborer l'hypothèse d'une strophe perdue, les rimes du couplet trois restent isolées. Le texte de **H** est moins bon que celui de **z^a**, soit parce que l'un des mots n'est pas vraiment satisfaisant (vv. 8-9) :

z^a

Je servirai, ne cuit pas qe me mente,
Celle cui voill **san**z gerredon servir

H

Jo servirai ne cuit pas que me mente
Celi cui voel **son** gueredon servir

qu'un terme est peu lisible, ou que le texte semble corrompu (vv. 12-13, 20-21) :

Assez sera se je la puis venir
Qe me pardoint ce dont l'ai fait dolente

Asses **sem** se jo la puis venir
Che me pardoine ço dont la fait dolente

Sachiez de fi qe lor farai grevance
Por moi aider et por lor agraver

Saciés de fi que **for false grevance**
Poent moi aidier et els poent agrever

²⁸ Elles occupent respectivement le n. 2 et le n. 22.

²⁹ On comparera avec ces exemples pris dans l'œuvre de Thibaut de Champagne. RS 315, v. 33 : « si sui pensis que ne sai que je qier » ; RS 1865, v. 38 « et el seüst mon cuer et mon penser » ; RS 711, vv. 37-38 « aime on en estrange contree / Ou on ne puet ne venir ne aler ».

³⁰ Dans les mss. complets c'est la strophe 3, **H_z^a** n'ont pas la strophe 2.

On peut conclure que **H** n'a pas servi de modèle immédiat à **z^a**.

L'espace où se meut le chant se retrouve purement subjectif lorsque la joie, promesse d'amour, vient habiter la *dolor* liée à l'exil ; de cette thématique rebattue le chansonnier tire un nouvel effet quand la chanson RS 752 amène une temporalité encore inexplorée, celle du futur, du *désormais* (vv. 3-6) :

Car des or mais ne voil metre m'entente
 En joe avoir, mais en dolor sofrir,
 Tres c'a cel tens qe verrai reverdir
 En altre esté l'esglentier e la mente.

L'exorde retrouve dès lors sa place en ouverture sur le chant avec la reconnaissance ici d'une faute originelle – *avoir fait* la dame *dolente* – jusqu'à la conclusion, anathème contre les *losengiers*.

Ce groupe de chansons se joue de reprises et de parallélismes ; comme sous un éclairage changeant, le trouvère use de tons différents pour traiter la *départie* : *départie* provisoire – au moins dans l'espoir de l'avenir – et la chanson tempère sa *dolor* ; *départie* causée par la présence d'un autrui hostile et bavard, *départie* coléreuse contre la dame qui semble hypocrite, *départie* dont l'amant se reconnaît responsable, ce qui lui permet d'implorer le pardon. Le bouquet de chansons offre ainsi un *thème et variations* sur un *topos* qui échappe à l'usure.

À la fin de ce second ensemble nous retrouvons Gace Brulé qui avait déjà clos le premier. Mais le chansonnier – qui abandonne alors peut-être le modèle suivi jusqu'ici – va inaugurer une seconde structure : il s'éloigne du ms. **H**, en introduisant les chansons de Thibaut de Champagne – que le ms. **H** ne connaît pas³¹. En revanche, il va dorénavant entrelacer les chansons de Gace et de Thibaut. Il est de grand intérêt de constater que les mss. italiens présentent la chanson de Gace RS 1754 dans une version qui diverge des autres mss.³², puisque **H** et **z^a** donnent une strophe 3 et une strophe 5 qui leur sont personnelles, alors qu'ils n'ont pas trace des strophes 3,4,5 de la leçon commune. La multiplicité des petites variantes atteste d'une transmission un peu chaotique. Si le vers 1 dans **z^a** relève d'une cacographie :

A la odors [**H** dolçor] del tens qi reverdoie

le vers 7 est aussi peu satisfaisant dans l'un et l'autre de nos mss. :

S'amor n'i vient qi contre lui la coie **z^a**
 S'amors ne vует che contra li la coie **H**

³¹ C'est un fait étonnant, d'autant plus que d'autres trouvères au moins contemporains de Thibaut, tel Guillaume le Vinier ou Raoul de Soissons, sont bien présents dans le chansonnier d'Este ; en revanche **z^a** qui ne dépasse pas le dernier tiers des années de la vie de Thibaut aligne, nous l'avons vu, des trouvères d'au moins une génération ou deux plus ancienne(s).

³² La transmission de RS 1754 est assez bouleversée : sur les 12 mss. qui la possèdent, aucun ne présente les six *coblas* et un envoi ; **VKNX** ont 5 *coblas* (1-2-3-4-5) ; **I** en a 4 (1-2-3-5) ; **MT** seulement 3 (1-2-5) ; seul **V** a l'envoi.

Comme c'était le cas dans la chanson précédente, il y a aussi des divergences entre **H** et **z^a** ; dans la strophe 4, la leçon de **z^a** est certainement meilleure (vv. 22-23) :

Dame, Beauté, valor et cortésie
Ha tant en vos q'il n'i a c'amender **z^a** / que mender. **H**

Dans la st. 5, c'est la version de **z^a** qui amène un hiatus pénible pour conserver le mètre et la syntaxe est peu satisfaisante (vv. 37-38) :

Qant celle aim qi me vient a plaisir
Qant je la pri ne ja plus n'en qerroie **z^a**

Qant celi aim qui ne vient a plaisir
Quant je li proi ... **H**

On trouve un nombre certain d'autres petites divergences, souvent intéressantes, notamment sur le temps ou l'aspect des verbes (*appelai / appel, deigniez / deignissés*). Mais ici, comme souvent dans la poésie gacienne, la chanson se construit sur des oppositions, la splendeur du renouveau, stylisée dans l'exorde, en harmonie avec la joie essentielle du chant, et l'immobilisme douloureux du désir auquel s'ajoute le désintéret hautain de la dame. Mais le chant trouve en soi sa justification puisqu'il se confond avec l'amour, et l'amour tout puissant ménage en la dame ce *lieu* qui la définit sans plus besoin de mouvement puisqu'il s'incarne en elle ; nous abandonnons le *païs* et la *contrée* (vv. 18-20) :

Mas s'Amors velt, bien poez ajoster
Vo cuer au mien e d'autre leu oster
Puis qe Amors le vo comanda e prie.

Il est difficile de savoir ce qui avait attiré le collectionneur quand il fit recopier la chanson de Thibaut RS 1476, le chansonnier de Zagreb en donne ici une version abîmée³³ et, comme s'il s'en était rendu compte, il l'a reprise en n. 18 de sa collecte. On peut cependant avancer une remarque : la strophe la moins abîmée de cette version 1 est celle où Thibaut développe l'image du Phénix. Le compositeur peut avoir estimé que ce texte méritait un doublon. La chanson qui ouvre le troisième ensemble, juste après RS 1476, est la chanson de croisade RS 227b, *unicum* de **z^a**. Or, pour reprendre ce qu'en écrivait M. Roques en découvrant ce texte, elle est doublement originale, par sa rareté et par la comparaison qu'elle développe avec le lion (st. 2) :

Char li lions, qi envers lui s'umilie,
Ne li deigne feire riens si bien non.
Deus ! qel exanple e qel recordoison
A ceus qi ont sor autrui segnorie !

³³ Cf. n. 9 et n. 18 ; quatre *coblas* sur les cinq et un envoi.

Dame, or aiez del lion remembrance
 Qi aus felons est fels e otrageus
 Et aus humels de bon aire e piteus.

Cette croyance en la magnimité sélective du lion n'est pas si inédite, puisqu'elle s'appuie sur les *Histoires Naturelles* de Pline, reprises par Raban Maur ou Defensor de Ligugé³⁴, qu'elle est aussi évoquée dans la *Geste de Beuve de Hanstone* ; mais on ne la trouve pas dans la lyrique. On peut penser que le collectionneur a placé là cette chanson pour former à la charnière des ensembles II et III un ensemble en miniature où s'évoque le Bestiaire, avec le phénix chez Thibaut et le lion chez l'Anonyme. Suivant la technique de concaténation que nous avons déjà signalée, la chanson RS 227b fait écho au là-bas lointain, la France, où l'on croyait l'amour demeuré alors qu'il s'avère ici, renouvelé ; mais elle se fait aussi annonce du thème de la croisade que l'ensemble III va maintenant traiter. Ce n'est plus le poète qui trouve un chant, mais Amour qui *trouve* le *fin amant* pour une dame moins inexorable que celle de Gace, pour un *semblant* plus révélateur de la joie possible (vv. 5, 19, 21) :

C'or m'ont trové amaiors en Homenie [...]
 Que son cler vis e sa simble semblance [...]
 Ne jugent pas qe li cuers soit crueus.

Ce troisième ensemble s'ouvre et se ferme sur la croisade ; entre les deux se glissent trois chansons de tonalités diverses. L'ordre dans lequel elles se présentent diffère cette fois de celui de **H**³⁵. On peut de nouveau mesurer comment l'architecte du chansonnier, par les parallélismes qu'il opère au niveau des genres a su créer des ensembles, comme il a su à l'intérieur de ces ensembles glisser des fils directifs autour des motifs que chaque chanson a pour tâche d'éclairer de sa tonalité particulière.

La chanson RS 1102 qui succède au chant de croisade est l'une des plus célèbres œuvres de Gace Brulé. Son succès se marque dans le nombre de mss. qui l'ont recopiée³⁶. La construction³⁷, d'une très grande subtilité avec ses reprises et ses volte-face, illustre particulièrement bien la *mise en balance*, motif cher au trouvère, partagé entre espoir et désespérance. La complexité du schéma rimique a poussé un certain nombre de mss. à la simplifier sensiblement. On remarquera que parmi ceux qui l'ont comprise et gardée, on trouve nos deux mss. italiens **H** et **z**^{a38}. Là encore, toutefois, la transmission n'allait pas de soi, on rencontre

³⁴ Voir Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V au XII^e siècles*, Brepols, 2000, p. 55.

³⁵ Gace RS 1754, **z**^a n. 8, **H** 42 ; Gace RS 1102, **z**^a n. 11, **H** n. 43 ; Châtelain RS 1876 n. 12, **H** n° 44 ; Conon RS 303 n. 13, **H** n. 47 Conon RS 1125 n° 14, **H** n. 49 (les chansons RS 1793 **H** 45, RS 1126 **H** 46 ; RS 782 **H** 48 ne se trouvent pas dans **z**^a).

³⁶ Ce sont les mss. **MTaKNXCVOLR** et **H^z**^a.

³⁷ C'est une chanson de 6 *cobl. uniss.*, n. 1186.2 du MW : *coblas retrog. capfind. retronch.*

³⁸ Les autres mss. sont **OLU** et **C**.

des leçons défectueuses ou des vers hypo/hypermétriques, cela pour **H** comme pour **z**^{a39}. On peut cependant dire que le copiste a apporté tout son soin à rendre un texte de haute difficulté et que le résultat est fort honorable.

A la suite de Gace, comme dans **H**, nous trouvons le Châtelain de Couci et Conon de Béthune, soit des chansons très anciennes. La chanson du Châtelain, très véhémement, met en cause le refus par sa dame du service qui les lie tous deux. L'argumentation joue sur le raisonnement très casuistique – le *service* doit être récompensé, le *droit* l'exige devant la *valeur* de l'amant – et la prière : la dame est d'une telle valeur qu'elle ne peut qu'inspirer l'amour. La conscience très affichée de la qualité de son chant justifie la folie qui a poussé l'amant à l'aimer (RS 1872, vv. 51-54) :

Q'ainc a nul jor ne fui d'autre amoros,
E mes chanzons fai por vos solement,
N'ainc a nul jor ne chantai fausement,
Si me laist Dieus, dame, joïr de vos.

C'est une variation notable par rapport à la vision de Gace, toujours un peu écrasé devant le *haut parage* de la Bien Aimée.

Conon reprend un instant cette thématique, mais il la traite avec la vigueur qui lui est coutumière. La ch. RS 303 développe trois comparaisons : avec le malade qui aspire à sa santé comme l'amant aspire à sa joie ; avec le champion qui possède l'art de la bataille, mais s'avère incapable de passer à la pratique ; avec le joueur d'échecs qui dirige ceux qu'il voit jouter, mais se fait mettre mat quand il est l'un des joueurs. C'est sous-entendre que l'amour est une maladie et que l'action devrait primer sur les belles paroles. Ainsi la rime *folor* est-elle pivot du raisonnement : de par sa place dans la strophe elle rime avec la *valor* de la dame (c'est *folor* d'aimer si *haut*) mais elle rime non moins avec *honor*, cet honneur qui est, cette fois, l'apanage du *povre chevalier* au noble cœur. Conon est la vivante preuve qu'il existe des personnalités poétiques pour marquer de leur empreinte les formulations les plus topiques. Dans la version de **H**, comme dans celle de **z**^a, la chanson ne comprend que quatre strophes (contre cinq dans les autres mss.) ; de son côté, **z**^a présente une grosse lacune strophe 4. «Provenzalischer Vorbild ?» se demandait Spanke. La version de **H** est de fait fortement « occitanisée », mais, comme toujours dans ce cas, il est bien difficile de savoir laquelle des versions, occitane ou romane, fut première.

La seconde chanson de Conon est elle aussi incomplète : manquent les strophes 4 et 5 qui auraient donné tout son poids à l'exhortation développée à la suite dans les mss. « complets ». En revanche, la chanson se lie à celles que nous avons lues auparavant, car il s'agit bien d'une *départie*, combien dure ! Mais elle se justifie par le devoir et la gloire, puisque le croisé pour sa juste et valeureuse cause y gagnera (RS 1125, vv. 15-16) :

...paradis et honor
E los e pris e l'amor de s'amie.

³⁹ **z**^a st. 2 *ne conseil ne aië* répété deux fois au détriment de la rime et du sens ; **H** : *Per ves s'amors ne me velt plus sofrir ; ne as huis [pour vaïrs] oels ; Amoz me fait çou qui ne m'arene mie* sont des leçons défectueuses.

La douleur du départ se mue en joie à venir. Le croisé obtient ce que le *fin amant* ne pouvait qu'espérer.

Nous avons jusqu'ici tenté de dégager les moyens utilisés par le compositeur pour construire un espace lyrique propre à contenir les chansons qu'il avait appréciées. Il ne les a pas toutes trouvées sur un ms. qui les aurait déjà réunies, même si, à l'évidence, il a mené sa collecte avec le chansonnier d'Este. Mais, outre le fait que les deux mss. italiens accusent des divergences, il a introduit de ci de là quelques chansons venues d'ailleurs dans les grands blocs où **H** et **z^a** cheminent de conserve. Il ne les a pas non plus recopiées après les avoir rencontrées par hasard (les regroupements ne s'expliqueraient plus en ce cas). C'est donc sur les ensembles que s'est exercée sa volonté d'organisation. Il semble qu'il ait réuni certains blocs par thème (la croisade, le bestiaire...) mais, surtout partant de ce matériau disponible, il a su se diriger avec liberté dans les motifs pourtant si topiques à nos yeux, les faisant s'appeler et se répondre l'un l'autre (la *valor*, le lieu, le service et, par-dessus tout, le chant dans cet univers autoréférentiel). Ainsi se crée une impression d'unité du recueil. Le compositeur révèle un peu de lui par tout ce qu'il délaisse. Le résultat est une *petite récolte*, on pourrait dire un bouquet très choisi où les fleurs sont mises en valeur par ce qui les entoure, car chaque motif a son chatoiement propre.

Il nous reste un gros ensemble de dix chansons, la plupart rangées dans ce qu'on désigne souvent comme un *Liederbuch* de Thibaut⁴⁰. Que le compositeur de **z^a** les ait découvertes en un ms. qui les rassemblait déjà est l'hypothèse la plus crédible; nous trouvons six chansons attribuées à Thibaut et le compositeur du ms. (ou peut-être sa source) les a entrelacées avec trois chansons de Gace avant de clôturer ce dernier ensemble par la chanson de Pierre de Moslins⁴¹. Le compositeur du ms. avait déjà pratiqué un tel entrelacement un peu plus haut⁴². On notera que ces chansons, celles de Thibaut comme celles de Gace, ne se trouvent pas dans le ms. **H**.

Voici une hypothèse pour rendre compte de cet état des faits : un cahier qui contenait la copie de chansons de Thibaut serait venu entre les mains du compositeur qui le reçut et le conserva. Ce cahier, peut-être originaire de Champagne, peut-être aussi remis aux ménestrels⁴³ – attestés parmi la suite de ceux qui accompagnaient un comte-roi, presque sans cesse sur les routes – aurait contenu les chansons de Thibaut, mais aussi celles de son *maître* Gace⁴⁴. Le collectionneur n'avait nul besoin de savoir attribuer à l'un ou l'autre trouvère les chansons qu'il venait à acquérir ; il lui suffisait de les recueillir pour sa collecte, car il en mesurait la valeur. Rien d'étonnant, en outre, de trouver pour boucler la boucle Pierre de Moslins qui fréquentait et Gace et Thibaut.

⁴⁰ Voir Barbieri 1999.

⁴¹ *L'ami Peire* est l'exact contemporain de Gace avec lequel il échange des chansons ; son fief (près d'Épernay) se situait en Champagne et mouvait du comte.

⁴² Voir Gace RS 1754 / Thibaut RS 1476 ; Anon. RS 227b ; RS 1102 Gace.

⁴³ Pour prendre ici le terme *ménestrel* au sens de « trouvère dont le service consistait à chanter (et/ou composer) les chansons composées dans la cour d'un seigneur » ; ces trouvères-ménestrels étaient envoyés comme *messages* ; ils interprétaient la chanson devant le dédicataire (cf. les envois).

⁴⁴ Pour Gace, *maître* de Thibaut, comme Hue d'Oïsi fut *maître* de Conon, voir Grossel 2019.

Quoi qu'il en soit, quelle que soit sa source première, le collectionneur affirme son goût de la variation : deux chansons renvoient au bestiaire (le phénix, le pélican) ; deux autres citent la littérature romanesque (Tristan et le *Livre des Bretons*)⁴⁵. En revanche, la chanson de Thibaut RS 159⁴⁶, avec son allure de virelai (ababccccX) est la seule *chanson avec refrains* du chansonnier Z^a. Si dans l'ensemble le motif de l'exorde printanier est peu présent, on relève toutefois dans le *Liederbuch* un rare exorde automnal, dans la chanson de Gace RS 1795, certainement l'une des plus remarquables que le trouvère briard ait composée, avec le rythme évocateur de ses premiers vers mimant la lente chute des feuilles (RS 1795, vv. 1-2) :

Quant l'erbe muert, voi la foille cheoir
 Que li tens fet jus des arbres descendre...

Le serventois religieux, que son registre isole, critique surtout le clergé, menteur et impliqué dans les querelles du siècle ; il vitupère également contre les mauvais seigneurs. Mais le symbole autour duquel la chanson tourne, celui du pélican qui nourrit ses enfants de son sang, est habilement poursuivi d'une strophe à l'autre : les *simples* deviennent des oiselets, les clercs hypocrites, des oiseaux qui ont *du venin au bec*. C'est donc le mésusage de la parole qui est le responsable du malheur ambiant. Car la parole est le meilleur – parole vive de Dieu – et le pire, poison répandu par l'Antichrist, utilisé par les *papelards*. Le *Je* chantant endosse dès lors le rôle du prophète.

Pour les chansons d'amour de Thibaut et de Gace que contient le *Liederbuch*, la construction lyrique nous incite à en prendre connaissance en l'état. Ici, comme dans les autres parties du ms., on voit se tisser des liens, de chanson à chanson tout un système d'échos devient perceptible : la raison simple en est que les deux trouvères en leur temps ont échangé leurs pièces⁴⁷. Parmi les motifs que Thibaut n'a pas retenus, sans doute en raison de son rang, notons les *losengiers* voués par Gace aux gémonies ; Thibaut dédaigne pour la même raison le *topos* du *trop haut parage* de la dame souvent invoqué par Gace, ainsi dans RS 653, vv. 15-16 :

Si servirai, mes ne sai en quel guise
 Vieingne si haut de si bas por servise.

ou encore (RS 1795, vv. 15-16) :

Q'il n'est pas droiz, ne dire ne li qier,
 Que de si haut si bas por moi descende.

Thibaut répond en remplaçant la puissance (temporelle) par la valeur (morale) (RS 1811, str. I) :

⁴⁵ On peut ajouter que la chanson RS 733 de Thibaut (en *cob. dobl.*) et RS 306 (*cob. uniss.*) de Gace présentent le même schéma rimique que la chanson RS 306 de Gace 10a10b10a10b10b10a10a.

⁴⁶ La formule rimique de cette chanson est un *unicum* voir MW 1194.1.

⁴⁷ On en a une preuve lorsque Thibaut envoie la chanson RS 1811 à Raoul de Soissons et que Raoul lui répond (RS 2063) : «Rois de Navarre et sires de Vertus, / vous me disiés qu'Amours a tel poissance [...]». On trouve des « citations » d'un trouvère à l'autre, on peut estimer que beaucoup de ces citations nous échappent aujourd'hui. Certains *contrafacta* relèvent de la même technique.

Enperires ne rois n'ont nul pooir
Envers Amors, ice vos voil prover:
Il poënt bien doner de lor avoir,
Terres e fiez, et mesfez perdoner,
Et Amors puet home de mort garder
Et doner joie qi dure,
Pleine de bone aventure.

Cela permet un jeu sur l'ambivalence des mots employés *homme* (au sens féodal) et son corollaire *sien sui*, *guerredon* et surtout *service*. Cette sorte de dialogue entre les deux trouvères se poursuit tout au long du *Liederbuch*. Dans l'univers lyrique de Thibaut comme dans celui de Gace, le *service* est toujours *service d'Amour* personnifié (RS 653, vv. 3-4) :

E sachiez bien qi de lui se defent
Ne porroit pas a haut honor atendre.

Cet honneur qui justifie l'existence est à la fois le but que le *Je* amant se fixe et l'origine de l'amour qui l'a *choisi* sans qu'il puisse ni ne pense à se défendre (RS 1795, vv. 7-10) :

Tant ha Amors grant force e grant pooir
Qe contre lui ne se puet nus defendre
Fors envieus, q'il ne daigne voloir,
Qe onte li est de lor servise prendre.

Gace range ici les *envieus* redéfinis en *felons*, maîtres en la mauvaise parole, desquels il convient avant tout de se distinguer ; quand bien même l'attitude de la dame réduit son soupirant à l'immobilisme de l'attente, le *service* relève de la volonté (RS 653, vv. 13-14) :

Mal m'ont il fet, mais ja por ce n'iert mendre
Ma voluntee de servir et d'atendre⁴⁸.

Par la *fine amour* on accèdera au *haut honor*, en acceptant les dures règles du *service*, on se laissera prendre par Amour puisqu'aussi bien «qi plus vaut plus tost se laisse prendre»⁴⁹. Thibaut délaisse cette logique quelque peu captieuse. La seule des chansons où le *Liederbuch* développe le motif est la chanson de croisade, le *service* dès lors prend un accent religieux (RS 757, vv. 29-32) :

De vos servir sui toz prez e garniz.
A vos me rent, biau Pere Jhesu Crist !
Si boen segnor avoir je ne porroie
Cil qi vos sert ne puet estre esbaiz.

⁴⁸ Voir aussi RS 733, vv. 19-20 : «Par Dieu, Amors, tant vos puis je bien dire / Q'en vos doit bien servir et honorer».

⁴⁹ RS 653, vv. 3-8 ; voir aussi «E sachiez bien qi de lui se defent / Ne porroit pas a haut honor atendre. / Li vigoreus ne s'en poënt defendre, / Mes qi plus vaut, plus tost se laisse prendre».

Il s'agit toujours de *service d'amour*, mais on passe de l'amour de la dame à celui de Notre Dame. Marie vient donner un nouvel éclairage à ce qui semble rester identique, quand on a simplement changé le sujet (*ceste amor*) en changeant l'objet, servir Dieu *mes cuers e ma vie* (*ibid.*, vv. 26-29) :

[...] je sui desiranz
De servir Dieu, qi est e mes cuer e ma vie.
Ceste amors est trop fine et puisanz,
Par la covient venir les plus sapchans.

L'amour du cœur et du corps est non moins *fine* chez Gace, de cette finesse qui dé-finit l'être tout entier (RS 306, vv. 22-24) :

Quant si me sui afinez finemant
En fine amor, q'autre deduit ne qier
Ne fins amis ne doit vivre autremant.

Les chansons de Thibaut qui se lisent sur Z^a ne s'attardent guère sur la notion assez complexe de la *finesse*. Pour expliquer l'amour avec ses aléas et l'élitisme qui sous-tend sa conception, nous trouvons un autre motif qui a beaucoup inspiré le roi de Navarre et qui fait intervenir une autre personnification, celle de Raison. Gace l'emploie plus rarement : il évoque *l'avenant raison* qui le fait chanter à la demande de sa dame ; à rebours il est déraisonnable de croire en une *merci* qui *par raison* est impossible⁵⁰. Liée à *droit Raison* prend un aspect nettement abstrait (RS 1795, vv. 19-21) :

Amer m'estuet, qar je nel puis laiser,
Ne ja reisons ne droiz ne me defende.

Chez Thibaut, *raison* est un des motifs de la construction lyrique. C'est une instance bavarde, comme le veut l'histoire du terme, c'est aussi la raison raisonnante, qui incline à donner des leçons. *Raison* est ce qui s'oppose à la complaisance un peu perverse de l'amoureux transi (RS 1476 v. 32) :

Reisons me dit qe j'en ost ma pensee

qui cependant sait les réels ravages que peuvent susciter des amours contrariées (*ibid.*, vv. 19-20) :

S'est il reisons, qi a amer entent,
Q'il *[ne dout] mort ne paine ni folie⁵¹.

⁵⁰ RS 787, vv. 31-32 : «Merci me fait a ma dame cuider / Ce qe reisons ne devroit otroier».

⁵¹ le vers est mutilé : «Q'il de* [ne] doit mort ne paine ni folie».

Mais selon l'écriture suggestive du trouvère champenois, toujours dotée d'un léger humour, il est permis de déceler un certain sourire dans l'énumération qui va *descrescendo*, s'il est vrai que la mort est plus grave que la *folie*... En *fine amour*, Raison s'allégorise, c'est l'*autre raison* (RS 1596, v. 14-15) :

Si me reprist mes cuer autre raison
De vos amer me semont et justise.

Le discours (raison) du cœur est bien la parole de cette *autre raison* (RS 1476, vv. 28-30) :

Mes j'ai un cuer ainc teus ne fu trovez,
Toz jorz me dist : «Amez ! amez ! amez !»,
N'autre raisons n'iert par li mostree.

Peut-on se satisfaire de cette injonction unique et réitérée ? Aimer pour quoi ? *autre* signifie-t-il que cet impératif laconique suppose un éclaircissement, s'il est vrai que le mot implique au moins deux ? ou bien est-ce la différence, l'altérité d'un semblant qu'il faut dépasser pour accéder à la vérité de cette raison ? La topique lyrique semble choisir d'en rester à l'impulsion qu'est le chant, «Chanzon ferai qe talent m'en est pri [...]

Gace est tout aussi allusif lorsqu'il évoque le chant des oiseaux, désormais tu à l'arrivée des jours sans lumière. Contrairement aux oiseaux qui cessent de chanter parce qu'ils ont perdu leur joie printanière, le *Je* chante pour répondre à un ordre non justifié et de fait « sans raison » (RS 306, vv. 1-2) :

Qant fine Amors me prie qe je chant
Chanter m'estuet, qe je nel puis laisier

Ce chant qui s'élève sans objet, Gace le situe dans le domaine de la fatalité, comme le veut dans sa poétique le verbe *estouvoir*. Le trouvère en tire sa règle de vie en une formule qui est presque une devise (*ibid.*, v. 7) :

Morir m'estuet amoros en chantant.

Il revient à Pierre de Moslins de tirer la conclusion de la leçon gacienne, ce qu'en bon disciple de Gace, il accomplit avec une certaine surenchère pathétique, refermant sur lui même le chant qui fait de la cause et de la conséquence une unique réalité (RS 1429, vv. 1, 12, 24) :

Chanter me fet ce don je croi morir

Haï ! dame, cun dure desevee !

E geu e chant por mon pensé covrir.

En refermant son petit livre sur la chanson de Mahieu, le collectionneur voulait-il prendre ses distances envers la *Fine Amour* et ses pièges subtils ? Ou était-ce le souci d'embrasser tout ce que représentait à ses yeux l'expérience lyrique, car il vrai qu'alors tout texte postulait

son possible contretex-te parodique⁵². Trois strophes sur les sept de cette chanson sont sous le signe du *mar*, de la malédiction ; plus que jamais ce qui est en cause est la parole, le chant (vv. 25-27) :

Or ai je dit cun fos outre loi
Ja le peché ne m'en soit pardoné
Quant maudi hai la rien cui plus doi foi.

La folie et la félonie marchent de pair, comme la foi mentie (*gerpi ma loi*) et la trahison amoureuse. Mahieu s'est contenté de pousser à leur paroxysme les motifs traités par des trouvères au pathétique plus orthodoxe, c'est la virulence de ses malédictions qui frappe l'auditeur du chant. Peut-être faut-il voir dans la dernière de ses vitupérations comme une pirouette (envoi) :

S'autramant non puise s'amor avoir
Dieu la fassa si vielle e si raidie
Qu'a tot le mont fors moi tos sos l'aïe

On reconnaît l'inversion d'un motif traité par Conon qui, devant la dame vieillie et devenue par obligation bien moins dédaigneuse, feint ironiquement de ne pas reconnaître la fraîche beauté de naguère en l'affreuse vieillarde qui lui fait des avances. Mais quant à Mahieu, satisfaire par un tel souhait la possibilité de devenir l'unique pour sa dame ravale le *fin amant* au niveau du *jalos*, rôle peu glorieux et peu désirable assurément. Le contretex-te fonctionne bien comme folie, il donne au livre achevé sa signature cocasse et ambiguë.

On remarquera que la version de **H** est très différente, aussi bien dans l'ordre des couplets partagés que dans les couplets eux-mêmes. La version de **z^a**, plus longue, est sans conteste plus forte.

Le ms. de Zagreb laisse déceler le collectionneur derrière l'organisation qu'il donna à son recueil. Il a composé son espace lyrique en mettant en valeur des blocs de chansons trouvées ailleurs qui ont attiré son attention et qu'il a tenu à conserver. Il gardait ainsi la signification première qui avait présidé à la réunion de ces pièces, dans le même temps qu'il leur donnait un sens nouveau par la place qu'il leur assignait en sa propre recherche. Entre ces blocs il a tissé des liens et éveillé des échos, passant de motif en motif, tandis qu'il allait son chemin au fil des « morceaux choisis ». C'est de façon suggestive et très librement qu'il a réuni pour sa collecte – petite et d'autant plus précieuse – un ensemble qui fit sens au point d'en affirmer sa singularité.

⁵² Selon Jeanroy – Långfors 1921 le ms. qui présente les meilleures leçons est **O**.

Bibliographie

I. Manuscripts

- | | |
|---|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490 |
| Modena, BEU, α .R.4.4 (H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α .R.4.4 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |
| Paris, BnF, fr. 24406 (V) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406 |
| Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X) | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050 |
| Zagreb, HDA, MR 92 (z ^a) | Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92 |

II. Bibliographie

d'Arbois de Jubainville 1865

Henri d'Arbois de Jubainville, *Histoire des ducs et de comtes de Champagne*, t. IV. 1181-1285, Paris, Durand, 1865.

Barbieri 1999

Luca Barbieri, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, in «Medioevo romanzo», 23/3 (1999), pp. 388-416.

Barbieri 2001

Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di Luca Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, Paris, Picard, 1977.

Bur 1980

Michel Bur, *Les comtes de Champagne et la Normanitas : sémiologie d'un tombeau*, in «Anglo-Norman Studies», 3 (1980), pp. 22-32, 202-203.

Grossel 1994

Marie-Geneviève Grossel, *Le milieu littéraire en Champagne sous les Thibaudiens*, 2 voll., Orléans, Paradigme, 1994.

Grossel 2008

Marie-Geneviève Grossel, *Mourir d'amour dans la chanson de trouvères*, in *Mourir pour des idées*, textes réunis et présentés par Caroline Cazanave et France Marchal-Ninosque, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 347-406.

Grossel 2015

Marie-Geneviève Grossel, *Peut-on parler de formule dans la chanson de trouvères ?*, in *La formule au Moyen Age II*. Actes du colloque international de Nancy et Metz (7-9 juin 2012), édités par Isabelle Draelants et Christelle Balouzat-Loubet, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 169-188.

Grossel 2019

Marie-Geneviève Grossel, *Le Je des trouvères et les interprétations biographiques : les exemples contrastés de Gace Brulé et Thibaut de Champagne*, in *Expériences critiques. Approche historiographique de quelques objets littéraires médiévaux*, dir. Par Véronique Dominguez-Guillaume et Élisabeth Gaucher-Rémond, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, pp. 137-155.

Jeanroy – Långfors 1921

Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle, éditées par Alfred Jeanroy et Arthur Långfors, Paris, Champion, 1921.

Longnon 1978

Jean Longnon, *Les compagnons de Villehardouin. Recherches sur les croisés de la quatrième croisade*, Genève, Droz, 1978.

MW

Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Roques 1928

Mario Roques, *Le chansonnier français de Zagreb*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 509-520.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Z^a (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), par Lucilla Spetia, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

Stengel 1871

Edmund Stengel, *Codicem manu scriptum Digby 86 in Bibliotheca Bodleiana asservatum*, descripsit, excerptis, illustravit Edmund Stengel, Halis, in *Libraria Orphanotropei*, 1871.

Uhl 1999

Patrice Uhl, *La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge. Onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*, Paris - Saint-Denis, L'Harmattan - Université de la Réunion, 1999.

Tracce e intersezioni

LE LIRICHE FRANCESI TRASCRITE
NEI CANZONIERI PROVENZALI ALLESTITI IN ITALIA:
PER UN'INTERPRETAZIONE COMPLESSIVA DEL *CORPUS**

Stefano Resconi

stefano.resconi@unimi.it

(Università degli Studi di Milano)

In alcuni canzonieri trobadorici compilati in Italia settentrionale – talvolta più precisamente in Veneto – sono inaspettatamente trascritte liriche nelle quali è utilizzato anche o esclusivamente il francese. L'insieme di questi testi, così come desumibile dall'inventario delle poesie d'*oïl* copiate in sillogi occitane messo a punto da Samuel N. Rosenberg¹, è piuttosto eterogeneo, includendo quegli scambi plurilingui che, per il fatto di contemplare anche l'utilizzo della lingua d'*oc*, non si configurano certo come delle presenze anomale all'interno di manoscritti provenzali². Espungendo dall'insieme pure l'unico testo trasmesso in forma di traccia³, si individuano sette liriche propriamente antico-francesi trascritte in maniera intenzionale all'interno di canzonieri trobadorici norditaliani⁴; i dati fondamentali relativi a ciascuna di esse sono riassunti nella tabella collocata alla fine del contributo.

Circoscritto in questo modo il *corpus* di lavoro, intendo qui fornirne un'analisi sistematica d'insieme, nel tentativo di verificare se sia possibile rilevare caratteristiche che, accomunando

* Per evitare qualsiasi possibile fraintendimento, contrassegno con una *p* in apice le sigle identificative dei canzonieri trobadorici in tutti quei casi in cui tali sigle non siano accompagnate da un aggettivo che le identifichi inequivocabilmente come tali.

¹ Rosenberg 1998, pp. 21-24, che aggiorna quello ricostruito da Ineichen 1969, pp. 204-212.

² Mi riferisco dunque, per quanto riguarda i testi dialogici plurilingui, ai *partimens* tra Gaucelm Faidit e Goffredo di Bretagna (*BdT* 167,30b=178,1), Raimbaut de Vaqueiras e Conon de Béthune (*BdT* 392,29), nonché allo scambio di sirventesi tra Dalfi d'Alvernhe e Riccardo Cuor di Leone (*BdT* 420,1 e 119,8). Rosenberg omette opportunamente dal suo elenco il discordo plurilingue e il contrasto con la genovese di Raimbaut de Vaqueiras, ma vi include, pur dubitativamente, l'anomalo *salut* *BdT* 177a,1 (= *BEdT* 461.V) – trådito da **L^p N^p Q^p**, ma comunque linguisticamente provenzale –, la cui attribuzione a Carlo d'Angiò, avanzata per la prima volta da Kolsen, pare ormai insostenibile (cfr. Radaelli 2009, pp. 713-714).

³ Si tratta della pastorella *Quant voi nee / la flour en la pree* (RS 534), alla quale si avrà comunque modo di accennare in seguito.

⁴ L'inclusione nell'indagine di canzonieri provenzali allestiti in altre regioni d'Italia non amplierebbe comunque di molto il *corpus* di lavoro: si segnala infatti il mottetto Linker 265,1486, al quale nella sezione di *coblas* del canzoniere **PP** è affidata una funzione responsiva del tutto singolare (cfr. Asperti 1995, pp. 175-179). Particolarmente delicata è infine la situazione di *BdT* 114,1 – comunque componimento dialogico, scritto in provenzale (nonostante la presenza di alcuni tratti spiegabili con l'interferenza del francese) e per giunta trådito esclusivamente da un testimone peculiare come **a^{1p}** –, per il quale l'identificazione di uno dei contendenti, Chardo, con il troviero Chardon de Croisilles non è certa (cfr. Harvey – Paterson 2010, p. 258).

la maggior parte di questi testi, permettano di riflettere sul senso e le circostanze della loro inclusione nei canzonieri provenzali. Questa prospettiva d'indagine è delicata dal punto di vista metodologico, poiché non vi sono elementi che consentano di ritenere *a priori* tale insieme di poesie un *corpus* eziologicamente unitario, e non piuttosto il frutto di dinamiche di tradizione differenziate che hanno condotto a un medesimo esito. Nondimeno, si ritiene che questa sia la sola strada percorribile per ragionare sul possibile significato culturale complessivo di tale peculiare forma di contatto tra le tradizioni manoscritte liriche d'*oc* e d'*oïl*.

Un primo elemento da indagare è certo l'alveo della tradizione trovierica cui afferiscono le singole attestazioni facenti parte del *corpus*: si provvede dunque ora a mettere a fuoco i dati principali relativi a ciascuna di esse – tralasciando ovviamente il caso di RS 37a, non riportata in canzonieri francesi –, così da poterne poi trarre alcune indicazioni generali relative in particolare al loro rapporto con le uniche due sillogi liriche antico-francesi di compilazione italiana – **H** e **Z^a** –⁵, e alla loro posizione nel più ampio contesto della tradizione lirica oitanica⁶.

RS 1125 è una delle canzoni di crociata auliche più note, come comprovato anche da rinvii intertestuali e riprese metriche esperite pure al di fuori del dominio linguistico d'*oïl*⁷. L'analisi della testimonianza di **OP** non può essere disgiunta da quella che lo stesso canzoniere provenzale offre di RS 1126, altra canzone di crociata – stavolta di Hugues de Berzé – che rinvia al celebre modello di Conon fin dal verso incipitario: il testo di RS 1125 – limitato ai vv. 5-24 – risulta infatti inglobato all'interno del dettato di RS 1126, secondo una peculiare forma di commistione – non dovuta a banale trascrizione consecutiva di componimenti contigui – che in **OP** trova riscontri per certi versi avvicinati in altri quattro casi⁸. L'analisi delle lezioni mostra che i tre latori italiani di RS 1125 – oltre a **OP**, anche **H Z^a** – sono tra loro imparentati⁹, e accomunati anche dal fatto di riportarne le sole prime tre strofe: tale frammentarietà deve dunque essere ricondotta al capostipite di questo settore della tradizione manoscritta, e si può ipotizzare che il copista di **OP** o di uno dei suoi antigrifi abbia reagito agglutinando RS 1125 a una poesia attinente dal punto di vista tematico e linguistico¹⁰. La bibliografia pregressa col-

⁵ La presenza del canzoniere **S** in Italia (e a Pavia in particolare) va invece collocata oltre i limiti cronologici della presente ricerca: cfr. Barbieri 2006, p. 148.

⁶ Si fa riferimento allo studio complessivo della tradizione manoscritta trovierica di Schwan 1886, che, pur naturalmente aggiornato in alcuni suoi aspetti (si veda ad es. Barbieri 2011), si rivela ancora valido nell'individuare tre famiglie fondamentali: l'artesianiana **s^I**, **s^{II}** – cui afferiscono sillogi orientali e parigine – e **s^{III}** – della quale fanno parte anche **H Z^a** –, che riconosce il suo nucleo più rappresentativo nei canzonieri lorennesi **C U**.

⁷ Dijkstra 1995, pp. 91-92; ai testi – francesi e medio-tedeschi – qui indicati che riprendono lo schema metrico di RS 1125 si può aggiungere anche la più antica lirica galego-portoghese databile, *Ora faz'ost o senhor de Navarra* di Johan Soares de Pávia (cfr. Alvar 1986).

⁸ Gresti 2020, pp. 70-71.

⁹ D'Heur 1963, pp. 83-84, ove anche la più tarda testimonianza occitanizzata della sola prima strofa offerta da **n** (Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 7182, c. 281r: cfr. Debenedetti – Segre 1995, pp. 254-255) viene associata a questo medesimo alveo di tradizione.

¹⁰ L'intenzionalità della commistione potrebbe essere comprovata dal fatto che il punto di sutura tra RS 1125

loca poi il trinomio costituito dai latori italiani della lirica in posizione isolata all'interno di una più ampia configurazione stemmatica che unisce s^{II} e s^{III} ¹¹. Si dovrà però tenere presente che RS 1125 è attestata da uno solo dei latori che, nel canone di Schwan, afferiscono al nucleo 'propriamente francese' di S^{III} (C), e ciò – unito alla ridotta estensione della testimonianza di **H O^P Z^a** – potrebbe rendere impossibile il riconoscimento di un'eventuale maggiore affinità con il settore lorenesse della tradizione¹². Qualche pur tenue punto di contatto tra i latori italiani e s^{III} è invece riconosciuto da Luca Barbieri a proposito di RS 1126, l'altra lirica che costituisce il peculiare organismo testuale di **O^P**: anche in questo caso il canzoniere trobadorico definisce insieme a **Q^P** e **H** un nucleo compatto, all'interno del quale **O^P** mostra maggiore vicinanza a **H**¹³.

Il canzoniere **Q^P** (in un caso accompagnato anche da **G^P**) trasmette due strofe tratte da altrettanti componimenti di Gace Brulé, RS 1232 e 653¹⁴: da queste liriche antico-francesi sono dunque state estrapolate delle vere e proprie *coblas triadas*, secondo una forma di riduzione e riuso testuale ben attestata in ambito trobadorico. Di RS 1232 **Q^P** e **G^P** riportano la seconda strofa, che trascrivono sicuramente da una stessa fonte¹⁵; forse in ragione della sua tonalità didattico-cortese, questa medesima sezione della lirica ha attirato anche l'attenzione di Jean Renart e Gerbert de Montreuil, che l'hanno inserita rispettivamente nel *Guillaume de Dole* e nel *Roman de la Violette*¹⁶. Le testimonianze di **Q^P** e **G^P**, nell'esiguità della loro consistenza, non offrono dati utili a collocarle precisamente nella tradizione, anche se una lezione che i due latori italiani condividono al secondo verso della strofa pare mostrare un inaspettato contatto proprio con il dettato della citazione inserita da Jean Renart nel suo romanzo¹⁷. La scarsità della porzione di testo trasmessa rende problematica anche l'analisi della testimonianza di RS 653 trädita da **Q^P**, che risulta però affine a quella riportata in **Z^a**, canzoniere che trae i suoi testi di Gace Brulé da una fonte di tipo s^{III} ¹⁸. Alla lettura della forma testuale di **Q^P**, l'elemento

e 1126 – in ragione della mancanza dei primi versi di RS 1125 – si colloca all'interno di una strofa che, pur divenendo incongrua dal punto di vista dello schema rimico, risulta comunque composta da un numero di versi corretto. È però da rilevare la ripetizione – alla fine dell'inserito costituito da RS 1125 – dei medesimi versi di RS 1126 subito dopo i quali era stato inserito il testo di Conon.

¹¹ Wallensköld 1921, p. xx; Zinelli 2004a, n. 135 p. 102.

¹² **H Z^a** trasmettono due sole altre liriche di Conon de Béthune: RS 1574 (in **H**) e 303, significativamente trädita solo da **C H U Z^a** e dunque almeno apparentemente esclusiva di una fonte di tipo s^{III} (cfr. inoltre *infra* la n. 26).

¹³ Barbieri 2001, pp. 241-246. Sull'ascrizione indebita di RS 1126 a *Çirardus* (ovvero Giraut de Borneil: cfr. Gatti 2019, p. 238) in **Q^P** cfr. Zamuner 2005, pp. 178-180 e Pulsoni 2001, p. 78.

¹⁴ Entrambe le attestazioni si collocano nella sezione della raccolta che Bertoni 1905, pp. xli-xlvi, ha definito **Q³_b**. L'edizione critica di riferimento è quella di Petersen Dyggve 1951.

¹⁵ Bertoni 2012, pp. xxxviii-xxxix; Carapezza 2004, pp. 174-175.

¹⁶ Rispettivamente ai vv. 3625-3631 (cfr. Dufournet 2008, che riproduce il testo critico messo a punto da F. Lecoy nel 1979) e 1315-1322 (cfr. Buffum 1928).

¹⁷ Si tratta del v. 9 della lirica (così recitano i vv. 8-11 nel testo critico: «Je di que c'est grans folie / d'esaier ne d'esprover / ne sa feme ne s'amie / tant con om la welt amer»), che nel *Guillaume de Dole* è citato nella forma «d'encerchier ne d'esprover», da confrontarsi con *acorchier o aprouer Q^P*, *acerchier o prouer G^P*.

¹⁸ Barbieri 2011, p. 201. Il fatto che in **Z^a** la lirica sia collocata in prossimità di quelle di Thibaut de Cham-

che maggiormente risalta è la presenza della lezione *anzços* al v. 6, che trova corrispettivo solo nell'*ancoiz* di **M**, unico latore della famiglia artesiana s^I per questo componimento¹⁹: si potrebbe allora forse riconoscere in questo episodio la traccia di un contatto avvenuto con fonti inattese avvenuto ai piani bassi della tradizione, al pari di quanto succede anche nel caso di uno dei latore di RS 782: la tradizione italiana della lirica – che si bipartisce opponendo **H Z^a** a **OP** – si mostra imparentata con **C I U** ed è dunque di matrice s^{III} ; in questo contesto, **Z^a** contamina però anche con una fonte supplementare affine a **M T** (s^I)²⁰.

La canzone di prigionia di Riccardo Cuor di Leone apre il canzoniere provenzale **SP**: si tratta di una scelta certamente dovuta al rango sociale dell'autore, per giunta condivisa da un altro testimone italiano del testo, **Z^a**²¹. Come lecito aspettarsi, la testimonianza di **SP** risulta affine a quella di **PP**, definendo una coppia stemmatica ben nota e solida in ambito trobadorico; nella tradizione manoscritta della *rotrouenge* del Re inglese questi due testimoni si collocano all'interno di un medesimo ramo bipartito, al quale afferiscono **Z^a**, da un lato, e **P** in opposizione a **PP SP**, dall'altro²². Si tratta dunque di un settore di tradizione che ha trovato il proprio centro di irradiazione in area padano-veneta, e in questo contesto parrebbe atipica la posizione di **P**, canzoniere invece allestito nella Provenza propria²³: la ricezione manoscritta di questa peculiarissima lirica francese nel Midi risulterebbe infatti mediata dall'Italia. Mi pare a tal proposito interessante rilevare che una dinamica di tradizione tipologicamente affine contraddistingue anche lo scambio bilingue di sirventesi tra lo stesso Riccardo e Dalfi d'Alverne (*BdT* 420,1, *Daufin, ie-us voill derainier* – 119,8, *Reis, puis que de mi chantatz*), trådito anche da **RP**, che lo ha però recepito da fonte veneta²⁴: pare insomma che la tradizione linguadociano-provenzale delle liriche del Re d'Inghilterra – anomale dal punto di vista linguistico, nonostante i fenomeni di occitanizzazione più o meno marcati – si inquadri nelle relativamente tarde dinamiche di ritorno di testi lirici d'*oc* dall'Italia verso la Francia meridionale²⁵.

pagne (qui di matrice s^{II} : cfr. Spetia 1997, pp. 109-111) è in fondo una conseguenza dall'assetto dei piani medi della tradizione, e non implica quindi necessariamente che anche il nostro lacerto derivi dalla medesima fonte. Si può notare che in **Z^a** RS 653 è trascritta in contiguità con un'altra lirica di Gace Brulé, RS 1795. Qualora la sequenza RS 653-1795 di **Z^a** configurasse quindi una microseriazione autoriale soggiacente, essa risulterebbe con tutta probabilità incompatibile anche con una derivazione da fonte artesiana (qui rappresentata dal solo **M**), nell'ambito della quale RS 653 è attribuita a Gautier de Dargies; anche RS 1232 era verosimilmente adespota ai piani medi di s^I , come mi pare dimostrato dalla 'dispersione attributiva' di **M T**.

¹⁹ In Petersen Dyggve 1951 il v. si legge nella forma «maiz qui miuz vaut plus tost s'i leisse prendre»; la lezione *ancoiz* si sostituisce a *plus tost*. Nel resto della strofa, l'unico altro luogo minimamente degno di nota è il v. 4 («qu'il ne porroit a haute honnour atandre» nell'edizione), che in **Z^a** si legge nella forma «ne porroit pas a haut honor atendre», da confrontare con «ne p. (devrait **U**) pais a grant h. a.» di **COU** (s^{III}), ma in luogo in cui **QP** è lacunoso («no de mi aut honor intandre»).

²⁰ Spetia 1993, n. 75 alle pp. 249-250; Zinelli 2004a, p. 106.

²¹ Per **SP** è stata recentemente proposta una localizzazione bolognese: cfr. Martire 2020.

²² Milonia 2017, pp. 264-272.

²³ Barberini 2012, p. 27.

²⁴ Viel 2014b, pp. 1762-1763 e 1773-1774.

²⁵ Sulle quali già Avalle-Leonardi 1993, pp. 85-86, e poi Viel 2014a (con *focus* su **CP**) e Menichetti 2015, pp. 171-187 (con *focus* su **EP**).

Possiamo ora provare a trarre qualche osservazione generale da questa disamina d'insieme. Si nota innanzitutto che – fatti salvi naturalmente i casi di RS 37a e 1232 – tutte le trascrizioni costitutive del nostro *corpus* si mostrano in stretto rapporto con uno o entrambi i canzonieri antico-francesi compilati in Italia, **H** e **Z^a**; è da segnalare, a tal proposito, che RS 1126, 782 e 1125 risultano seriatamente in **H**²⁶. La stretta interrelazione tra testimoni provenzali e francesi è comprovata dal fatto che le configurazioni stemmatiche relative non definiscono necessariamente un'opposizione tra *testes* oitanici e occitanici, ma possono delineare anche formule 'miste', come nel caso di RS 1126 (**Q^p / O^p H**). Una fenomenologia del tutto affine si rileva anche osservando gli esiti del processo di provenzalizzazione linguistica cui alcuni dei testi facenti parte del *corpus* sono sottoposti, in forma più o meno massiccia, nei loro diversi latori italiani²⁷: emblematico è il caso di RS 782, che risulta in alcuni luoghi maggiormente occitanizzato in **H** e **Z^a** piuttosto che in **O^p** – ma con alcune innovazioni provenzalizzanti introdotte già a livello della fonte comune ai tre testimoni –²⁸, mentre RS 1126 vede quasi sempre mantenuta l'uscita oitanica dei rimanti in *-ie* in **H Q^p**, invece occitanizzata in *-ia* o *-ea* in **O^p** (in un processo eventualmente catalizzato anche dall'italiano).

Appurato che i latori italiani dei testi facenti parte del *corpus* – siano essi canzonieri provenzali o francesi – costituiscono un nucleo stemmaticamente piuttosto compatto, la loro collocazione rispetto ai piani medi della tradizione manoscritta dei trovieri può mettere a fuoco qualche elemento di particolare interesse. La maggior parte dei materiali testuali recepiti in **H Z^a** sono di matrice s^{III}, e si pongono dunque in contatto con il settore lorenese della trasmissione. Mi pare che la fondamentale importanza di questo ramo dello *stemma* di Schwan per la ricezione manoscritta italiana della poesia trovierica sia comprovato dal fatto che anche alcune attestazioni estravaganti rispetto ai canzonieri rivelino contatti con il medesimo alveo di tradizione: le *ballettes* trascritte in due collezioni lombarde di 'tracce' liriche – quella vergata nelle pagine rimaste bianche in un codice del *Parthenopeus de Blois* (Paris, BnF, n.a. fr. 7516) e quella più recentemente scoperta da Maria Careri in una carta del manoscritto Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 750 – si mostrano ad esempio in rapporto con la raccolta di poesie appartenenti al medesimo genere trascritta nel canzoniere di Oxford (Bodleian Library, Douce 308), di compilazione e tradizione lorenese²⁹. Inoltre, i frammenti di silloge lirica antico-fran-

²⁶ Cfr. la tavola del ms. in Spetia 1997, p. 72; nella seriazione – contraddistinta anche da fenomeni di occitanizzazione linguistica – è intercalata un'ulteriore poesia di Conon de Béthune (RS 303, anch'essa in forma linguistica provenzalizzata, pur se non trascritta in alcun canzoniere trobadorico: cfr. Spetia 1993, p. 257), e poteva originariamente farne parte anche un'altra *pièce* del nostro *corpus*, RS 37a, forse omessa in quanto già copiata nella sezione provenzale del canzoniere: cfr. Zinelli 2004a, p. 101. Aggiungiamo in via puramente ipotetica che anche la peculiare commistione testuale tra RS 1125 e 1126 attestata da **O^p** potrebbe essere stata catalizzata dalla contiguità delle due liriche nelle fonti del canzoniere. Questi dati risultano di particolare significato in relazione al discorso che si condurrà nelle prossime pagine.

²⁷ Paiono estranei a questo tipo di dinamica linguistica RS 653 e 1232, nelle cui trascrizioni in **G^p Q^p** e **Z^a** si registra un tasso di interferenza non dissimile da quello che contraddistingue di norma anche la copia di componimenti provenzali da parte di copisti italiani.

²⁸ Cfr. Spetia 1993, n. 75 a p. 259; Resconi 2019, pp. 220-221.

²⁹ Nel caso del manoscritto parigino, la *ballette E! bon'amorete* presenta lo stesso schema metrico e un *refrain*

cese di recente rinvenuti presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna – databili alla prima metà del XIV secolo – presentano una patina linguistica che colloca l'allestimento del manoscritto di cui facevano parte proprio in Lorena, e potrebbero dunque attestare la *longue durée* del contatto tra questa regione francese e la ricezione italiana settentrionale della lirica trovierica³⁰. Non è per giunta escludibile che queste fonti siano giunte in Italia settentrionale in epoca piuttosto antica, se, come ipotizzato da Furio Brugnolo, i richiami intertestuali a *Bele douce dame chiere* (RS 1325=1131=1137) di Conon de Béthune inseriti da Raimbaut de Vaqueiras nel suo *discordo plurilingue*, composto in Monferrato sul finire del XII secolo³¹, risultano conformi alla redazione del testo del poeta artesiano trasmessa dal solo canzoniere francese **U**³². Più in generale, si può segnalare che la notevole vitalità e capacità espansiva della tradizione **s^{III}** è comprovata anche dalla sua parallela ricezione in area linguadociana³³.

Per quanto non manchino legami in alcuni casi molto marcati tra varie *pièces* del nostro *corpus* e la tradizione lorenese, bisognerà registrare anche la presenza non solo di fonti parzialmente alternative, ma, soprattutto, di apporti secondari che paiono aver lasciato tracce tardive in alcuni testi. Per quanto riguarda il primo aspetto, si può ricordare – pur tenendo presenti le cautele già esposte – la conformazione stemmatica **s^{II} + s^{III}** di RS 1125. Relativamente al secondo, invece, si è osservato che su RS 653 e 782 paiono aver agito a livello contaminativo – e quindi in epoca non eccessivamente remota rispetto alla fissazione per iscritto delle attestazioni implicate – dei materiali di tipo **s^I** affini in particolare a **M**; a ciò si aggiunga la lezione che RS 1232 condivide con la citazione inserita nel *Guillaume de Dole*. Allargando lo sguardo oltre il nostro *corpus* di lavoro, è forse possibile individuare dei corrispettivi anche per questi tipi di fonti secondarie. Per quanto riguarda **s^{II}**, il testo della prima strofa della pastorella RS 534 trascritto in una delle carte di guardia del canzoniere **G^P** presenta lezioni che lo avvicinano maggiormente alla sua attestazione copiata in **K N** (**s^{II}**), piuttosto che a quella vergata in **C** (**s^{III}**)³⁴. Si possono poi considerare i due testi lirici antico-francesi citati da Dante nel *De vulgari eloquentia*: come è stato giustamente rilevato, l'errata e non altrove attestata attribuzione di RS 171 – poesia di Gace Brulé che solo nel trattato viene ascritta a Thibaut de Champagne – potrebbe essersi generata in seguito a errore seriativo progressivo in una silloge che trascriveva in contiguità le poesie dei due autori; circostanza, questa, che, nell'ambito delle testimonianze

molto simile a quello di un testo della medesima natura trådito solo dal canzoniere di Oxford (RS 970): cfr. Formisano – Zaggia 1985, pp. 62-63, Brunetti 2000, p. 173, Gresti 2012, p. 18. La *ballette* riportata nel manoscritto vaticano costituisce invece una nuova attestazione di *Por default de lialté* (RS 464), anch'essa trasmessa dal solo canzoniere di Oxford, ove è trascritta due volte: cfr. Careri 2015, pp. 254-258.

³⁰ Bruno 2019, pp. 47-48; i lacerti trascrivono significativamente anche alcune liriche altrimenti trådite solo da **C** e/o **U** (p. 45).

³¹ Sulla scorta di un'interpretazione 'politica' del ricorso rambaldiano al plurilinguismo, Tavani 2000, p. 137, suggeriva infatti di datare il *discordo* al 1199.

³² Brugnolo 1983, n. 65 alle pp. 64-65.

³³ Per questo aspetto mi permetto di rimandare a Resconi 2021.

³⁴ Carapezza 2004, pp. 196-198: qui si rileva che «secondo Bertoni (...) l'attestazione di **G^P** è "linguisticamente" più vicina alla versione di **C** francese», ma la collazione con l'edizione fornita da Spanke 1925, pp. 9-10 mostra maggiori punti di contatto con **K N** (cfr. in particolare i vv. 4, 9 e 13): cfr. anche Calloni 2012-2013, p. 199.

a noi note, si verifica in particolare in canzonieri di matrice s^{II} 35. Si può forse aggiungere che una sequenza Thibaut de Champagne-Gace Brulé-Castellano di Couci si riconosce – se certo non nella realizzazione effettiva – perlomeno nella struttura ideale soggiacente al canzoniere **M**, il più autorevole esponente della tradizione artesiana s^I 36; proprio questo tipo di fonte lascia traccia a livello propriamente testuale nella seconda citazione trovierica del trattato dantesco, quella di RS 407 (questa volta opera autentica del Re di Navarra), che risulta affine alla forma testuale trådita da **R Z a** 37. Il dato potrebbe forse permettere di avanzare timidamente anche l'ipotesi – comunque inverificabile – che Dante possa aver letto le poesie di Thibaut in un unico apporto di matrice s^I 38. Sempre a proposito della circolazione peninsulare di materiali di tradizione artesiana, credo si possa inoltre ricordare una utile osservazione di Sabina Marinetti: la studiosa ha notato che la tipologia di decorazione che contraddistingue i frammenti che costituivano parte del medesimo canzoniere provenzale di compilazione italiana siglato **A'**, nell'alternare iniziali azzurre e dorate, non trova riscontro in ambito trobadorico, ma mostra invece corrispettivi nelle sillogi trovieriche, e in particolare in un esponente di s^I come **a** – al quale potremmo aggiungere anche **T** 39.

Nonostante la sua ridotta estensione, il *corpus* delle liriche antico-francesi trascritte in canzonieri provenzali italiani ci permette dunque di intravedere la presenza di una variegata tipologia di fonti manoscritte, indicativa di una significativa circolazione italiana di materiali lirici oitanici – certo ben maggiore di quella che i soli due canzonieri superstiti esemplati nell'area lascerebbero immaginare. La ragione di questa incongruenza tra presumibile circolazione effettiva e numerosità/qualità delle attestazioni manoscritte si dovrà riconoscere nel predominio assoluto riconosciuto in quest'area alla lingua *d'oc* quale idioma della poesia aulica; una contingenza che ha consentito ai testi dei trovieri di fissarsi solo episodicamente in prodotti manoscritti articolati, spesso in subordinata interconnessione alle liriche dei trovatori: lo stesso **H** non è in fondo altro se non una sezione minoritaria di **DP**, così come i componimenti di cui ci stiamo occupando si trovano inaspettatamente inclusi in sillogi trobadoriche.

³⁵ Formisano 2012, pp. 331-332; cfr. anche Viel 2016, pp. 127-129, con riferimento al riuso di antecedenti trovierici nella canzone trilingue *Ai faux ris, pour quoi traï aves*. Cfr. anche Spetia 1997, pp. 110-111, riguardo alla presenza di una fenomenologia affine in **Z**^a. Dante cita RS 171 a *Dve* II VI 6.

³⁶ Per questo aspetto mi permetto di rimandare a Resconi 2017.

³⁷ Cfr. Spetia 1997, p. 111; Formisano 2012, p. 336, n. ai vv. 1-2 della poesia. Dante cita RS 407 a *Dve* I IX 3 e II V 4.

³⁸ Come noto, la tradizione manoscritta di questo troviero è però del tutto peculiare e mostra una particolare affinità tra s^I e s^{II} (cfr. Barbieri 1999). Segnalo inoltre che Hatzikiriakos 2020, p. 29, suggerisce che la mano che interviene in **M** integrando il *Liederbuch* di Thibaut de Champagne possa essere italiana; l'osservazione è importante e merita ulteriori approfondimenti, potendosi inoltre prestare a diverse interpretazioni in rapporto alla complessa stratigrafia materiale del canzoniere. La questione relativa al tipo (o ai tipi) di fonte lirica antico-francese nota a Dante è comunque di notevole complessità, e deve naturalmente tenere conto non solo delle citazioni presenti nel trattato, ma anche dei richiami intertestuali rilevabili nella *Commedia* – in particolare *If*: XII (oltre alla natura della pena inflitta agli ipocriti, forse modulata su RS 273): cfr. in ultimo Bisceglia 2020, alle pp. 220-223 per alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta trovierica in rapporto all'intertesto dantesco – e nelle *Rime* (cfr. Viel 2017).

³⁹ Marinetti 2017, p. 170.

A questo punto è inevitabile chiedersi quali ragioni e circostanze storico-culturali possano spiegare l'anomala inserzione delle nostre liriche antico-francesi nei canzonieri provenzali italiani. Per provare a rispondere a questo quesito, mi concentrerei su due aspetti che emergono all'osservazione complessiva del *corpus*, e che – proprio in ragione della natura almeno apparentemente composita che contraddistingue l'insieme – appaiono ancor più sorprendenti nella loro coerenza. Un primo elemento riguarda il genere lirico di appartenenza dei componimenti implicati: tre di essi (oltre il 40%) sono canzoni di crociata (RS 37a, 1125 e 1126). Il dato percentuale risulta così anomalo da potersi verosimilmente spiegare non solo con la maggiore inclusività della ricezione manoscritta italiana nei confronti dei testi di contenuto politico⁴⁰, ma anche con la soggiacenza di uno o più ambienti particolarmente interessati a questa tematica, se non implicati in forma diretta nelle spedizioni militari in Oriente.

L'individuazione di tale contesto è forse possibile tenendo conto del secondo elemento che si profila all'analisi d'insieme del *corpus* di lavoro, nell'ambito del quale il nome di Hugues de Berzé ricorre due volte, riservando così un particolare rilievo a un poeta che – pur se significativo per diverse ragioni – non figura certo tra gli autori di punta del canone lirico così come definito dai canzonieri antico-francesi. A questo dato 'anomalo' se ne accompagnano altri, relativi alla tradizione manoscritta di una delle due liriche di Hugues facenti parte del *corpus*, RS 37a: essa è infatti trådita unicamente dai canzonieri trobadorici di cui ci stiamo occupando⁴¹, e in uno di essi è per giunta introdotta da una breve rubrica-*razo* provenzale, costituendo così un rarissimo caso in cui alla poesia di un troviero è associato un testo di questo tipo⁴². Se a ciò aggiungiamo il fatto che nel peculiare organismo testuale creato in **OP** dall'unione di RS 1125 e 1126 il componimento collocato nella autorevole posizione di apertura è proprio quello di Hugues e non il suo modello di riferimento scritto da Conon de Béthune, parrebbe possibile riconoscere nel trinomio RS 37a, 1125 e 1126 disciolto nei canzonieri provenzali **D^a HP OP QP** un apporto incentrato su autori di canzoni di crociata, e su Hugues de Berzé in particolare⁴³. Proprio RS 37a ci conduce agevolmente nell'ambiente in cui potrebbe essersi generato questo interesse⁴⁴:

Bernart, di me Falqet, q'om tient a sage,
 qe n'enpleit pas tot son sen en folie,
 que nos avons grant part de nostre eage
 entre nos dos usé en lecharie,

⁴⁰ Cfr. in proposito Barbieri 2015 (in particolare alle pp. 56-57) e 2018 (pp. 83-84 e 87).

⁴¹ Come già ricordato alla n. 26, la copia della canzone di crociata poteva però essere stata prevista anche in **H**, ma poi non eseguita poiché il testo era già presente nella sezione provenzale del medesimo canzoniere (**D^a**).

⁴² Si tratta di **HP**, nel quale la poesia si inserisce in una sezione che raccoglie molti *unica* e testi a tradizione ridotta, spesso prodotti in Italia: cfr. Careri 1990, pp. 183-185. La rubrica-*razo* si può leggere in Barbieri 2001, p. 180. Prescindendo dal caso del tutto particolare di Riccardo Cuor di Leone e dal singolare statuto attributivo di **QP**, questa contingenza renderebbe inoltre RS 37a l'unica lirica antico-francese trascritta in canzonieri trobadorici provvista di indicazione di paternità.

⁴³ Si consideri ora in questa prospettiva l'importante dato seriativo offerto dal canzoniere francese **H** indicato in precedenza: cfr. la n. 26.

⁴⁴ Cito i vv. 1-8 e 17-24 dall'edizione curata nel 2014 da Luca Barbieri per *Troubadours, Trouvères and the Crusades*; cfr. anche Barbieri 2001, pp. 181-182.

e avons ben del segle tant apris
 qe ben savons que chascun jorn vaut pis;
 par qe fareit ben esmender sa vie,
 car a la fin es for de joglaria.

(...)

Bernart encor me feras [un] message
 a mon marqis cui am ses tricharie:
 qe ge li pri qu'il aut en cest viage,
 que Monferraz le doit d'ancessarie;
 c'un'otra fois fust perduz le pais,
 ne fust Conras, qui tant en ot de pris
 qu'il n'er jamais nul jorn que l'om nen die
 que par lui fu recovree Surie.

In questa lirica, scritta verosimilmente tra novembre 1220 e settembre 1221⁴⁵, Hugues si rivolge attraverso il giullare Bernart d'Argentau a due interlocutori: il trovatore Falquet de Romans e Guglielmo VI di Monferrato, che è invitato a intraprendere una nuova crociata. Proprio il marchesato piemontese, così strettamente interconnesso alle vicende d'*Outremer* perlomeno a partire dalla spedizione del 1204 e frequentato da Hugues de Berzé già in quella occasione⁴⁶, è l'ambiente nel quale possiamo forse collocare con maggiore probabilità quel processo osmotico tra lirica trovierica e trobadorica del quale la trascrizione di alcune liriche antico-francesi in canzonieri provenzali esemplati in Italia settentrionale verrebbe dunque a costituire la seriore testimonianza. Nel suo viaggio verso l'Oriente, il troviero borgognone era accompagnato, oltre che dal Castellano di Coucy, anche dallo stesso Conon de Béthune, la cui fortuna poetica in Monferrato data a qualche tempo prima, come comprova la già ricordata ripresa citazionale del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras⁴⁷. Il *Fortleben* di Hugues in ambito aleramico non deve inoltre essersi esaurito nel giro di poco tempo se, ancora negli anni Trenta, la

⁴⁵ La datazione della poesia è comunque complessa, e resa ancora più ardua dalla necessità di valutare lo statuto testuale del primo *envoi*, trådito solo da **D**^a, che alcuni studiosi ritengono spurio: cfr. la discussione del problema nelle due edizioni indicate nella nota precedente. Le divergenze testuali rilevabili tra i due unici latiori del componimento hanno portato Gerardo Larghi (2006, pp. 230-234) a ipotizzare l'esistenza di due diverse forme testuali della poesia, non necessariamente omoautoriali: una primigenia databile al 1201-2, e una successiva collocabile nel 1220-1 (se non nel 1223).

⁴⁶ Cfr. Barbieri 2001, pp. 7-8; il dato emerge anche dall'*envoi* di RS 1126, lirica composta o perlomeno ritoccata dall'autore mentre si trovava in Italia (cfr. l'edizione allestita nel 2015 da Luca Barbieri per *Troubadours, Trouvères and the Crusades*, dalla quale cito il testo – nella redazione propria dei soli testimoni italiani **H O^p Q^p**, confortati anche da **L**^a): «Mout par est fols cil qui vait oltre mer / qui prent congié a sa dame a l'aler; / mais mande li de Lombardie en France, / que li congiés doble la desirance» (vv. 49-52).

⁴⁷ Il contatto tra Raimbaut e Conon troverà poi ulteriore attestazione anche nel *partimen* bilingue *BdT* 392,29, scritto però dopo la presa di Costantinopoli (sul testo si veda in ultimo Saviotti 2020); come comprovato da *BdT* 133,3 e 133,7=252,1, anche Elias Cairel era in rapporti con il medesimo troviero, sempre negli anni in cui si trovava in Oriente: cfr. il commento a queste poesie in Lachin 2004. Inoltre, a ulteriore riprova della forte interrelazione tra le due tradizioni liriche romanze negli ambienti legati al Monferrato impegnato nella quarta crociata, vale la pena ricordare che, mentre si trova in viaggio per mare durante questa spedizione militare, Gaucelm Faidit scrive una *rotrouenge* in antico-francese (*BdT* 167,50, *Can vei reverdir li jardis*), che, al v. 3 (pur pro-

struttura metrica di RS 37a è ripresa in *En Niccolet, d'un sognie qu'ieu sognava* (BdT 265,2=310,1), tenzone a tema politico – oggetto dello scambio dialogico sono i rapporti tra il marchese Bonifacio II e Federico II – nella quale interloquiscono Joan d'Albuzon e Nicolet de Turin⁴⁸.

Vari dati attestano dunque che la corte del Monferrato, così impregnata di cultura trobadorica⁴⁹, doveva nel contempo mostrare anche un precoce e non irrilevante interesse nei confronti della lirica antico-francese, e che in questo contesto Hugues de Berzé deve aver avuto un ruolo non secondario. Naturalmente, non è certo possibile affermare che la peculiare forma di successo attestata da tutti gli episodi di trascrizione anomala di cui ci stiamo occupando sia da mettere in relazione diretta con i trascorsi italiani di Hugues: mentre ciò è molto probabile per le canzoni di crociata facenti parte del nostro *corpus*, non lo è certo invece per la *rotrouenge* di Riccardo Cuor di Leone, la cui fortuna – verosimilmente estranea alle dinamiche di circolazione di cui ci stiamo occupando – sarà piuttosto da mettere in rapporto allo *status* sociale e al ruolo storico dell'autore. Resterebbero i casi delle due liriche di Gace Brulé e di quella di Mahieu le Juif, per le quali si potrebbe comunque individuare qualche dato forse in grado di interconnetterle, pur con prudenza, alla realtà del Monferrato cui abbiamo appena fatto riferimento. Gace è un autore centrale nel canone lirico oitanico, e ciò basterebbe a giustificare il suo successo in un ambiente interessato alla poesia antico-francese. Si potrà in aggiunta segnalare che questo troviero era in rapporti diretti con Hugues de Berzé, al quale invia RS 1102, il cui schema metrico è stato variamente ripreso da trovatori attivi in Italia settentrionale negli anni della quarta crociata; il tramite di questo contatto è stato riconosciuto proprio nella figura di Hugues⁵⁰, che potrebbe dunque aver dato impulso al successo peninsulare di Gace Brulé. Alfred Jeanroy ha invece riconosciuto nella poesia di Mahieu le Juif una possibile imitazione di una lirica che, come comprovato anche da diversi legami metrici e intertestuali che la interconnettono fortemente alla produzione aleramica di Raimbaut de Vaqueiras – soprattutto il *Carros, Kalenda maia* e il contrasto con la genovese –, Albertet ha scritto in Monferrato (BdT 16,11, *Domna pros e richa*)⁵¹; a maggior ragione tenendo conto che il verso di questo

blematico dal punto di vista testuale: cfr. le note all'edizione di Paterson 2016), presenta verosimilmente un richiamo esplicito a Bonifacio di Monferrato.

⁴⁸ Cfr. Larghi 2006, pp. 239-242, ove pure si indica un ulteriore testo di Joan d'Albuzon (BdT 265,2) nel quale sarebbe riconoscibile una ripresa metrica di RS 1125; per le ipotesi di datazione del testo dialogico cfr. Annunziata 2020, pp. 180-188. È opportuno notare che proprio il solo **H** trasmette un *contrafactum* religioso di RS 37a, RS 23 (*Bien emploie son cuer et son courage*). Una lirica di Hugues de Berzé (RS 1821) è oggetto di imitazione anche da parte di Uc de Saint-Circ, ma negli anni della sua permanenza in Occitania: cfr. Zinelli 2004b; la notevole somiglianza tra l'*incipit* di un'altra poesia del trovatore caorsino (BdT 457,8, *Chanzos q'es leus per entendre*), composta in Italia, e quello di un componimento di Conon (RS 629, *Chançon legiere a entendre*) non è invece verosimilmente dovuta a contatto diretto: cfr. Gresti 2001, pp. 523-524. Si colloca di nuovo in Provenza un'altra imitazione formale di una poesia di Hugues, RS 1126, in una tenzone tra Sordello e Bertran de Lamanon (BdT 437,10=76,2): cfr. Tyssens 2000.

⁴⁹ Sul rapporto tra il marchesato di Monferrato e i trovatori si veda in ultimo Di Luca 2020.

⁵⁰ Cfr. Larghi 2006, pp. 221-223.

⁵¹ Jeanroy 1898; il testo si legge in Sanguineti 2012, pp. 155-166. È forse bene ricordare anche in questo contesto che la poesia di Mahieu è significativamente interconnessa agli altri testi 'aleramici' di cui ci stiamo occupando almeno dalla già ricordata seriazione del canzoniere francese **H** (cfr. n. 26).

plausibile contatto potrebbe in realtà muovere dal troviero verso il trovatore⁵², anche questo episodio potrebbe dunque inquadrarsi nell'ambito del dialogo intessuto tra trovatori e trovieri in Italia settentrionale, e alla corte aleramica in particolare.

Anche a prescindere da questi possibili ulteriori elementi di coerenza interni al *corpus*, credo che l'anomala preponderanza nel nostro *corpus* del genere della canzone di crociata e di autori che hanno avuto modo di entrare in contatto con l'Italia settentrionale – e il Monferrato in particolare – all'epoca della spedizione del 1204 non possa essere un dato casuale. A ulteriore riprova della plausibilità dello scenario fin qui prospettato, mi pare utile segnalare che dinamiche decisamente simili si riconoscono, all'incirca negli stessi anni, anche nell'ambito del contatto tra la lirica antico-francese e il Midi occitano. Nei canzonieri trobadorici languadociani si rileva infatti l'inattesa presenza di componimenti scritti in lingua d'*oïl*, che definiscono un *corpus* in cui ricopre particolare importanza la figura di Thibaut de Blaison, signore di un certo rilievo in rapporto diretto con altri importanti trovieri (Thibaut de Champagne su tutti) che, per via della partecipazione a diverse vicende 'crociate' – la battaglia di Las Navas de Tolosa del 1212 e poi l'assedio di Tolosa del 1218 –, si trova a frequentare di persona la Francia meridionale; anche in questo caso, come in quello di Hugues de Berzé, il successo incontrato dal troviero in area languadociano-catalana è comprovato non solo dalla trascrizione di sue poesie nei canzonieri provenzali successivamente allestiti nell'area, ma anche dal riutilizzo della struttura metrica di uno dei suoi testi operato da Cerveri de Girona⁵³.

Il contatto prodottosi tra le due tradizioni liriche galloromanze in Italia settentrionale – e in Monferrato in particolare – negli anni della quarta crociata deve dunque essere stato così forte da aver determinato un vero e proprio processo osmotico che ha consentito ad un nucleo di componimenti antico-francesi di entrare nel repertorio locale, e poi di continuare a circolare in ambienti di cultura trobadorica fino alla loro inclusione e fissazione per iscritto in alcuni canzonieri provenzali esemplati in area padana centro-orientale. La peculiarità dell'apporto è evidenziata da alcuni dati di tradizione manoscritta: l'eccentricità dei canzonieri implicati rispetto ai prodotti maggiormente organizzati della tradizione veneta (**A^P B^P, I^P K^P**), l'inclusione in sezioni liminari e/o meno controllate dei rispettivi testimoni provenzali, la preponderante assenza di indicazioni di paternità, nel caso di RS 653 e 1232 anche la natura di *coblas triadas*. Si tratta inoltre di liriche frutto di una chiara selezione che ha privilegiato gli autori implicati in prima persona nel contatto che abbiamo visto (Conon de Béthune e, soprattutto, Hugues de Berzé) e testi di matrice sostanzialmente aulica. Ben più ampio e variegato deve però essere stato l'insieme delle poesie antico-francesi circolanti nel contesto che stiamo cercando di descrivere, anche dal punto di vista del loro registro di appartenenza; il dato è d'altra parte comprovato dal noto episodio dell'*estampie* performata dai «dos joglars de Franza» narrato nella *razo* di *Kalenda maia*⁵⁴, ulteriore riprova dell'apertura della corte monferrina nei confronti della lirica in lingua d'*oïl*, anche nelle sue realizzazioni non auliche⁵⁵.

⁵² Lo osserva giustamente Rosenberg 2005, p. 572.

⁵³ Per una descrizione dettagliata di questi aspetti mi permetto di rinviare a Resconi 2021, pp. 35-40.

⁵⁴ *BEdT* 392.B.D: cfr. Boutière-Schutz 1964, pp. 465-466.

⁵⁵ In ambito italiano, le forme meno auliche della produzione lirica in lingua d'*oïl* non trovano spesso spazio

Bisogna a questo punto rilevare che il fenomeno culturale di cui stiamo trattando si colloca in un'area che, all'incirca una ventina d'anni dopo la quarta crociata, si rivelerà d'importanza cruciale per i successivi sviluppi della lirica in Italia: studi e scoperte recenti hanno infatti mostrato che la più importante fonte trobadorica usufruita dai poeti federiciani, di matrice affine a quella poi confluita nel canzoniere **TP** che conserviamo, deve verosimilmente essere giunta alla corte siciliana proprio grazie alla mediazione delle corti italiane nord-occidentali⁵⁶. Un personaggio particolarmente indicativo della plausibilità e delle modalità di questa interconnessione può essere proprio quel Falquet de Romans che abbiamo visto essere stato in diretto contatto con Hugues de Berzé: egli soggiorna anche alla corte ghibellina dei Del Carretto, e potrebbe aver fatto parte addirittura della delegazione inviata nel 1220 all'incoronazione di Federico II dai sostenitori italiani dell'imperatore. Leggiamo la *tornada* della sua *Cantar vuoill amorosamen* (*BdT* 156,3), scritta tra 1220 e 1228, e tradita – significativamente – da **TP**:

E[m]peraire, bel-segner cars,
no cre [que] sia plus franc[s] bars
del cont de Caret, que mante
pretç e fai tuç giortç mais [de] be⁵⁷.

In questi versi elogiativi troviamo citati sia Federico II, cui è ovviamente da riferire il titolo di *empeiraire*, sia il conte Ottone Del Carretto; non sarà forse un caso che proprio questa lirica sia stata utilizzata da Guido delle Colonne come modello sul quale modulare la propria *Giosamente canto*, unico caso di traduzione poetica siciliana di un antecedente trobadorico effettuato scegliendo come modello un componimento pressoché coevo piuttosto che uno dei testi dei grandi trovatori della fine del XII secolo (Folchetto di Marsiglia, Cadenet, Perdigon).

Nonostante le occasioni di contatto tra gli ambienti federiciani e la lirica antico-francese possano essere state molteplici, potrà comunque essere utile rilevare la notevole contiguità geografico-culturale tra i luoghi in cui è probabilmente avvenuto il fenomeno di forte osmosi tra poesia trobadorica e trovierica di cui ci siamo occupati e quelli che devono aver giocato un ruolo così importante nell'ottica della ricezione e ricreazione siciliana della lirica provenzale. Questo dato potrà essere di un qualche interesse nell'indagare le tracce di fruizione della poesia antico-francese che si riconoscono in vari testi federiciani⁵⁸, e, forse in maniera ancora più evidente, in due o – in base a una recentissima ipotesi – tre dei più antichi componimenti lirici databili da ricondurre alla corte di Federico II. Mi riferisco a: *Donna, audite como*, che, se

nei canzonieri, ma sono significativamente fissate per iscritto soprattutto in forma di 'traccia', in vari casi insieme a poesie in lingua d'oc o del sì appartenenti a registri affini.

⁵⁶ Un'ipotesi di questo tipo era già stata formulata da Stefano Asperti sulla base dell'analisi approfondita di **TP**, ed è stata poi ulteriormente confortata dalla scoperta, da parte di Nello Bertolotti, di una traduzione italiana dell'*alba* di Guiraut de Borneil modulata in area piemontese meridionale su una fonte testuale del tutto affine e fissata per iscritto nel 1239-40: cfr. Di Girolamo 2015. Quello che si sta descrivendo non è naturalmente solo un canale di trasmissione manoscritta, ma, più in generale, il tracciato di un contatto storico-culturale in senso lato.

⁵⁷ Vv. 33-36; cito da Larghi 2022.

⁵⁸ Cfr. in particolare Formisano 1998, Lannutti 2001 e Brugnolo 2011.

attribuita a Giovanni di Brienne – egli stesso, a questo punto, possibile ulteriore tramite con la cultura lirica antico-francese –, andrà datata tra 1223 e 1227⁵⁹; *Giamäi non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino, che, ricorrendo alle modalità proprie della *chanson de départie* per la crociata a voce femminile – ampiamente utilizzate in ambito oitanico – potrebbe riferirsi alla spedizione del 1227-1228⁶⁰; *Quando eu stava in le tu cathene*, la canzone della carta ravennate che, secondo la recente ipotesi avanzata da Nino Mastruzzo e Roberta Cella, potrebbe essere una poesia siciliana, fissata per iscritto a Ravenna nel 1226⁶¹.

La lirica oitanica pare dunque rientrare anch'essa, accanto all'occitanica, tra i modelli fruiti dagli autori siciliani, e forse ancor più massicciamente da quelli più antichi. I dati a disposizione sono troppo pochi per poter azzardare ipotesi sistematiche, ma parrebbe quasi di poter intravedere una prima fase in cui la poesia francese (e in particolare alcune sue realizzazioni non auliche: la *chanson de départie* a voce femminile, il *lai* lirico, la *chanson à refrain*) può aver offerto – rispetto a una produzione trobadorica forse avvertita come fin troppo autorevole – un prototipo maggiormente confacente alle prime prove di una nuova scrittura poetica in italiano. A questa prima fase ne sarebbe seguita una seconda che – pur non ignorando i testi dei trovieri – si è invece rivolta innanzitutto al modello provenzale, competendo in una diversa lingua con quei trovatori che, dopo il 1226, potevano risultare progressivamente sempre più associati alle realtà comunali e feudali in lotta contro Federico II⁶².

Lo studio d'insieme delle liriche antico-francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia può dunque contribuire anch'esso a meglio precisare i contorni di una diffusione e ricezione peninsulare della poesia in lingua d'*oïl* che deve essere stata ben più ampia di quanto le testimonianze manoscritte superstiti – prodotte in un contesto librario condizionato dal preponderante prestigio riconosciuto ai trovatori – possano lasciar credere.

⁵⁹ Cfr. Brunetti 2000, pp. 228-229; l'intervallo di date indicato è quello proposto dalla medesima studiosa in un recentissimo intervento al Convegno internazionale *I re poeti* (L'Aquila, 16-18 marzo 2022), nel quale sono stati presentati ulteriori dati a supporto di questa paternità autoriale. Per un quadro della discussione relativa all'identificazione dell'autore e l'edizione del testo (ove ne sono messi in luce i diversi elementi oitaneggianti, a livello metrico, linguistico e contenutistico) cfr. Calenda 2008.

⁶⁰ Cfr. Comes 2008. Per le realizzazioni romanze della tipologia lirica della *chanson de départie* per la crociata a voce femminile mi permetto di rinviare a Resconi 2018.

⁶¹ Cfr. Mastruzzo – Cella 2022, pp. 286-287: la contiguità con la tradizione antico-francese emergerebbe non solo dallo schema metrico adottato, come già aveva osservato Lannutti 2005, ma anche da diversi richiami testuali a liriche di Gace Brulé, Thibaut de Champagne e Blondel de Nesle evidenziati nel commento, pp. 244-266.

⁶² Per un'interpretazione 'politica' della preferenza accordata dall'imperatore alla Scuola siciliana piuttosto che ai trovatori cfr. già Antonelli 1979, pp. 58-70.

Lirica	Canzonieri antico-francesi	Canzonieri provenzali allestiti in Italia settentrionale
RS 1125. Conon de Béthune, <i>Abi! amours, con dure departie</i> (RS)	C H (M. d'A.) K (Ch. de C.) M N (Ch. de C.) O (anon.) P (Ch. de C.) R T V (anon.) X (Ch. de C.) Z^a (anon.) a x	OP (54, anon.)
RS 1232. Gace Brulé, <i>Bien cuidai toute ma vie</i>	C (anon.) M (P. de B.) T (Aubains) U (anon.); citata nel <i>Guillaume de Dole</i> (attr. G. B.) e nel <i>Roman de la Violette</i> (anon.)	GP (129v, anon., la sola str. II) QP (107v, anon., la sola str. II)
RS 653. Gace Brulé, <i>N'est pas a soi qui aime coraument</i>	C K L (anon.) M (Gaut. de D.) N O (anon.) P U (anon.) V (anon.) X Z^a (anon.)	QP (112v, anon., la sola str. I)
RS 37a. Hugues de Berzé, <i>Bernart, di moi Fouquet qu'on tient a sage</i>	- -	D^a (210v, anon.) H (46r, preceduto da <i>razo</i>)
RS 1126. Hugues de Berzé, <i>S'onkes nus hom pour dure departie</i>	A C (R. de N.) D H (anon.) K (Ch. de C.) Lⁿ (anon.) O (anon.) P (Ch. de C.) R (anon.) T U (anon.) V (anon.) X (Ch. de C.) a	OP (54, anon.) QP (112v, attr. <i>Çirardus</i> = Giraut de Borneil)
RS 782. Maihieu le Juif, <i>Par gran franchise me convient chanter</i>	C H (anon.) I (anon.) K (anon.) M N (anon.) O (anon.) T U (anon.) X (anon.) Z^a (anon.)	OP (42, anon.)
R 1891. Riccardo Cuor di Leone, <i>Janus hons pris ne droît sa raison</i> ⁶³	C K (anon.) N (anon.) O (anon.) U (anon.) X (anon.) Z^a (anon.)	SP (1r, testo acefalo ma originariamente attribuito a Riccardo ⁶⁴)

N.B.: le sigle identificative dei trovieri e i dati relativi alle attestazioni manoscritte sono tratti da Linker 1979, e all'occorrenza ulteriormente precisati; la testimonianza di RS 1232 in **GP** non è però registrata né in Petersen Dyggve 1951 né in Linker 1979.

⁶³ Il testo è trasmesso anche da altri due canzonieri provenzali: **P** (attr. *Reis Rizard*) e **f** (attr.: *lo rei Richart*, ma la rubrica è tarda): cfr. Milonia 2017, p. 261.

⁶⁴ Cfr. Milonia 2017, n. 66 p. 261.

Bibliografia

I. Manoscritti

- Bern, BB, Cod. 389 (C)
Città del Vaticano, BAV, Pal. Lat. 750
- Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a)
Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3206 (L^p)
Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208 (O^p)
Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 5232 (A^p)
- Firenze, BML, Pl. XLI.42 (P^p)
Firenze, BR, 2909 (Q^p)
Frankfurt am Main, SUB, Lat. fol. 7 (D)
- London, BL, Harl. 3775 (Lⁿ)
Milano, BA, R. 71 sup. (G^p)
Modena, BEU, α.R.4.4 (D^a, D^p, H)
Modena, BEU, Càmpori γ.N.8.4 (a^{1p})
New York, PML, 819 (N^p)
Oxford, BL, Dou. 269 (S^p)
Oxford, BL, Dou. 308 (I)
Padova, BSV, 54 (A¹)
Paris, BA, 5198 (K)
Paris, BnF, fr. 844 (M)
Paris, BnF, fr. 845 (N)
Paris, BnF, fr. 846 (O)
Paris, BnF, fr. 847 (P)
Paris, BnF, fr. 854 (I^p)
Paris, BnF, fr. 856 (C^p)
Paris, BnF, fr. 1591 (R)
Paris, BnF, fr. 1592 (B^p)
Paris, BnF, fr. 1749 (E^p)
Paris, BnF, fr. 12472 (F^p)
Paris, BnF, fr. 12473 (K^p)
Paris, BnF, fr. 12474 (A¹)
Paris, BnF, fr. 12581 (S)
Paris, BnF, fr. 12615 (T)
Paris, BnF, fr. 15211 (T^p)
Paris, BnF, fr. 20050 (U)
Paris, BnF, fr. 22543 (R^p)
Paris, BnF, fr. 24406 (V)
Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)
- Paris, BnF, n.a. fr. 7516
- Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatini Latini 750
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 3206
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 3208
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 5232
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei XLI.42
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909
Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Lat. fol. 7
London, British Library, Harley 3775
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup.
Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4
Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4
New York, Morgan Library & Museum, 819
Oxford, Bodleian Library, Douce 269
Oxford, Bodleian Library, Douce 308
Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 54
Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 5198
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 854
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 856
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1592
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1749
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12473
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 15211
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406
Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 7516

Ravenna, BC, 165 (A')	Ravenna, Biblioteca Classense, 165
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.X.36
Stuttgart, KP, fr. perduto (x)	Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto
Zagreb, HDA, MR 92 (Z ^A)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Alvar 1986

Carlos Alvar, *Johan Soárez de Pavha*, Ora faz ost'o senhor de Navarra, in *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, III, 1986, pp. 7-12.

Annunziata 2020

Francesco Saverio Annunziata, *Federico II e i trovatori*, Roma, Viella, 2020.

Antonelli 1979

Roberto Antonelli, *Seminario Romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979.

Asperti 1995

Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.

Avalle – Leonardi 1993

D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.

Barberini 2012

«Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), *I. Canzonieri provenzali, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472)*, a cura di Fabio Barberini, Modena, Mucchi, 2012.

Barbieri 1999

Luca Barbieri, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, in «Medioevo Romanzo», 23/3 (1999), pp. 388-416.

Barbieri 2001

Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di Luca Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

Barbieri 2006

Luca Barbieri, *Deteriores non inanes. Il canzoniere S della lirica in lingua d'oïl*, in Vicenç Beltrán, Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 145-174.

Barbieri 2011

Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del

Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, pp. 179-240.

Barbieri 2015

Luca Barbieri, *Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico*, in «Medioevi», 1 (2015), pp. 45-74.

Barbieri 2018

Luca Barbieri, *Crusade Songs and the Old French Literary Canon*, in *Literature of the Crusades*. Edited by Simon Thomas Parsons and Linda M. Paterson, Cambridge, D. S. Brewer, 2018, pp. 75-95.

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Bertoni 1905

Il canzoniere provenzale della Riccardiana n. 2909. Edizione diplomatica preceduta da un'introduzione per il prof. Giulio Bertoni, Dresden-Halle, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur – Niemeyer, 1905.

Bertoni 1912

Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71. sup. Edizione diplomatica preceduta da un'introduzione a cura dal prof. Giulio Bertoni, Dresden – Halle, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur-Niemeyer, 1912.

Bisceglia 2020

Margherita Bisceglia, *Il buon re Tebaldo di Inf. XXII. Un riferimento al Rex Navarre nella Commedia?*, in *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, a cura di Paolo Canettieri, Lucilla Spetia, Samuele Maria Visalli, Roma-Bristol, «L'Erma» di Bretschneider, 2020, pp. 205-230.

Boutière-Schutz 1964

Jean Boutière, Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1964.

Brugnolo 1983

Furio Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983.

Brugnolo 2011

Furio Brugnolo, *Ancora su siciliani e trovieri: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese*, in «Romance Philology», 65 (2011), pp. 153-172.

Brunetti 2000

Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito "Resplendente stella de albur" di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Max Niemeyer, 2000.

Bruno 2019

Francesco Bruno, *Frammenti lirici in lingua d'oïl recuperati presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna*, in «Documenta», 2 (2019), pp. 37-56.

Buffum 1928

Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers par Gerbert de Montreuil publié par Douglas L. Buffum, Paris, Champion, 1928.

Calenda 2008

Re Giovanni, a cura di Corrado Calenda, in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. II. *Poeti della corte di Federico II*. Edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2008, pp. 109-125.

Calloni 2012-2013

Mara Calloni, *Le interferenze linguistiche e stilistiche nelle pastorelle di area gallo-romanza*. Tesi di Laurea Magistrale discussa presso l'Università degli Studi di Milano nell'a.a. 2012-2013, relatore prof. Maria Luisa Meneghetti.

Carapezza 2004

Francesco Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.

Careri 1990

Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990.

Careri 2015

Maria Careri, *Una nuova pagina di lirica romanza (provenzale, francese e italiana): Vat. Pal. Lat. 750, c. 179v*, in «Medioevo Romanzo», 39/2 (2015), pp. 241-267.

Comes 2008

Annalisa Comes, edizione critica di Rinaldo d'Aquino, *Giamäi non mi conforto*, in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani. II. *Poeti della corte di Federico II*. Edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 189-196.

D'Heur 1963

Jean-Marie D'Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune (R. 1125)*, in «Cultura neolatina», 23/1 (1963), pp. 73-89.

Debenedetti – Segre 1995

Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*. Edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore, 1995.

Di Girolamo 2015

Costanzo Di Girolamo, *L'alba ambrosiana*, in «Medioevo Romanzo», 39/2 (2015), pp. 404-418.

Di Luca 2020

Paolo Di Luca, *Per un riesame storiografico della poesia trobadorica alla corte del Monferrato*, in *Fidelitats e dissidèncias / Fidélités et dissidences*. Actes du XII^{ème} Congrès de l'Association Internationale

d'Études Occitanes, Albi, 10-15/07/2017, édités par Jean-François Courouau en collaboration avec David Fabié, Toulouse, Imprimerie de l'Université Jean-Jaurès, 2020, II, pp. 441-450.

Dijkstra 1995

Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.

Dufournet 2008

Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 2008.

Formisano 1998

Luciano Formisano, *Troubadours, Trouvères, Siciliens*, in *Le rayonnement des troubadours*. Actes du colloque de l'AIEO. Association Internationale d'Études Occitanes. Amsterdam, 16-18 Octobre 1995. Édités par Anton Toubert, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 109-124.

Formisano 2012

Luciano Formisano, *Le rime provenzali e francesi*, in Dante Alighieri, *Le opere. III. De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno, 2012, pp. 265-338.

Formisano – Zaggia 1985

Luciano Formisano, Massimo Zaggia, *Le composizioni liriche del codice gonzaghese della Biblioteca Nazionale di Parigi, fr. 7516 nouv. acq.*, in Giancarlo Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova, Publi-Paolini Editore, 1985, pp. 40-71.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*. Prefazione di Luciano Formisano, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Gresti 2001

Paolo Gresti, *La canzone "S'ieu trobes plazer a vendre" di Bertolome Zorzi (PC 74.15)*, in *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, herausgegeben von Peter Wunderli, Iwar Werlen und Matthias Grünert, Tübingen – Basel, A. Francke Verlag, 2001, pp. 521-537.

Gresti 2012

Paolo Gresti, *Osservazioni sulle liriche del codice parigino B.n.F., Nouv. Acq. 7516*, in «Studi di Filologia Italiana», 70 (2012), pp. 1-40.

Gresti 2020

Paolo Gresti, *Aimeric de Pegulhan, Hom ditz que gaugz non es senes amor (BEdT 10.29): problemi attributivi e nuova edizione*, in «Medioevo Europeo», 4/1 (2020), pp. 67-81.

Harvey – Paterson 2010

Ruth Harvey, Linda Paterson, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Zeno Verlato, Christina Zeni, *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge, Brewer, 2010.

Hatzikiriakos 2020

Alexandros M. Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo Chansonnier du Roi (BnFf. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini*, Verona, Edizioni Fiorini, 2020.

Ineichen 1969

Gustav Ineichen, *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, in «Travaux de linguistique et de littérature», 7/1 (1969), pp. 203-218.

Jeanroy 1898

Alfred Jeanroy, *Une imitation d'Albertet de Sisteron par Mahieu le Juif*, in «Romania», 27 (1898), pp. 148-150.

Lachin 2004

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.

Lannutti 2001

Maria Sofia Lannutti, *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle Origini*, in «Studi di lessicografia italiana», 18 (2001), pp. 5-67.

Lannutti 2005

Maria Sofia Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi. Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 157-197.

Larghi 2006

Gerardo Larghi, *Raimbaut de Beljoc tra poesia e politica*, in «Cultura Neolatina», 66/3-4 (2006), pp. 213-310.

Larghi 2022

Gerardo Larghi, edizione critica di Falquet de Romans, *Cantar vuoill amorosamen (BdT 156,3)*, pubblicata in *Rialto* il 28.1.2022, [http://www.rialto.unina.it/FqRom/156.3\(Larghi\).htm](http://www.rialto.unina.it/FqRom/156.3(Larghi).htm).

Linker 1979

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), University of Mississippi, 1979.

Marinetti 2017

Sabina Marinetti, *Aironi o gru. Note sui canzonieri provenzali A e B*, in «Studj romanzi», n.s. 13 (2017), pp. 147-170.

Martire 2020

Giulio Martire, *Il canzoniere trobadorico S (Oxford, Bodleian Library, Douce 269): nuove acquisizioni per un'ipotesi di localizzazione*, in «Critica del Testo», 23/1 (2020), pp. 9-50.

Mastruzzo – Cella 2022

Nino Mastruzzo, Roberta Cella, *La più antica lirica italiana. Quando eu stava in le tu cathene (Ravenna 1226)*, Bologna, il Mulino, 2022.

Menichetti 2015

Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BnF, fr. 1749)*. Prefazione di Pietro G. Beltrami, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2015.

Milonia 2017

Stefano Milonia, *Riccardo Cuor di Leone, Ja nuns hons pris ne dira sa raison. Una proposta di edizione critica*, in «Critica del Testo», 20/1 (2017), pp. 243-300.

Paterson 2016

Linda Paterson, edizione critica di Gaucelm Faidit, *Can vei reverdir li jardis (BdT 167,50)*, pubblicata in *Rialto* il 22.9.2016, [http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.50/167.50\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.50/167.50(Paterson).htm).

Petersen Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, 1951.

Pulsoni 2001

Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

Radaelli 2009

Edizione critica di *BEdT* 461,V, a cura di Anna Radaelli, in *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, a cura di Francesca Gambino. Introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma, Salerno, 2009, pp. 700-733.

Resconi 2017

Stefano Resconi, *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, a cura di Alessio Decaria e Claudio Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017, pp. 167-191.

Resconi 2018

Stefano Resconi, *La chanson de départie per la crociata a voce femminile: contributo all'interpretazione di una tipologia lirica romanza*, in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, I, Strasbourg, Société de Linguistique Romane – Éditions de linguistique et de philologie, pp. 234-246.

Resconi 2019

Stefano Resconi, *Analisi grafematica e storia della tradizione: riflessioni su alcuni episodi tratti dai canzonieri trobadorici IK*, in «Spolia» numero speciale 2019, pp. 217-234.

Resconi 2021

Stefano Resconi, *Da Nord a Sud: una citazione in So fo e-l temps c'om era gais di Raimon Vidal e il contatto tra lirica francese e provenzale*, in *L'aire de Proensa. Temi di geografia nella lirica romanza medievale*, a cura di Federico Guariglia e Nicolò Premi, Verona, Edizioni Fiorini, 2021, pp. 21-48.

Rosenberg 1998

Samuel N. Rosenberg, *French Songs in Occitan Chansonniers: an Introductory Report*, in «Tenso», 13/2 (1998), pp. 18-32.

Rosenberg 2005

Samuel N. Rosenberg, *French Songs in Occitan Chansonniers: Mahieu le Juif in ms. O (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 3208)*, in «De sens rassis». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*. Edited by Keith Busby, Bernard Guidot, and Logan E. Whalen, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005, pp. 567-575.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Sanguineti 2012

Francesca Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena, Mucchi, 2012.

Saviotti 2020

Federico Saviotti, *Épisodes de la réception: le partimen d'En Coyne e d'En Raymbaut (BdT 392,29), ses auteurs et son public (avec une nouvelle édition critique du texte)*, in «Revue des langues romanes», 124/2 (2020), pp. 271-293.

Schwan 1886

Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung von Dr. Eduard Schwan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

Spanke 1925

Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X herausgegeben von Hans Spanke, Halle (Saale), Verlag von Max Niemeyer, 1925.

Spetia 1993

Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella. Atti del Convegno. Messina – Università degli Studi – Facoltà di Lettere e Filosofia. 19-22 Dicembre 1991, Messina, Sicania, I, pp. 235-272.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens). 2. H (Modena, Biblioteca Estense). Z^a (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), par Lucilla Spetia, Liège, Université de Liège, 1997.

Tavani 2000

Giuseppe Tavani, *Il plurilinguismo nella lirica dei trovatori*, in *Documenti letterari del plurilinguismo*, a cura di Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2000, pp. 123-142.

Troubadours, Trouvères and the Crusades

Troubadours, Trouvères and the Crusades, consultabile online al sito <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>.

Tyssens 2000

Madeleine Tyssens, *Sordello et la lyrique d'oïl*, in «Cultura Neolatina», 60/3-4 (2000), pp. 223-232.

Viel 2014a

Riccardo Viel, *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C*, in «Carte romanze», 2/1 (2014), pp. 259-289, 405-419.

Viel 2014b

Riccardo Viel, *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, II, pp. 1761-1786.

Viel 2016

Riccardo Viel, «*Aï faux ris*»: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, in «Studj romanzi», n.s. 12 (2016), pp. 91-136.

Viel 2017

Riccardo Viel, *Fonti galloromanze del Dante minore. Nuove prospettive*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di Thomas Persico e Riccardo Viel, Bergamo, Sestante, 2017, pp. 111-139.

Wallensköld 1921

Les chansons de Conon de Béthune éditées par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921.

Zamuner 2005

Ilaria Zamuner, *Spigolature linguistiche dal canzoniere provenzale L (BAV, Vat. Lat. 3206)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 51 (2005), pp. 167-211.

Zinelli 2004a

Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier estense)*, in «Romania», 122 (2004), pp. 46-110.

Zinelli 2004b

Fabio Zinelli, *Uc de Saint-Circ imitateur de Hugues de Berzé? Les chansons BdT 457,26 et RS 1821*, in «Medioevo Romano», 28/1 (2004), pp. 39-62.

LE *CHANSONS PIEUSES* CON MUSICA DEL FRAMMENTO ANTONIANO (pd)*

Francesco Carapezza

francesco.carapezza@unipa.it

(Università degli Studi di Palermo)

Il frammento di cui ci occupiamo serve di guardia finale a un codice latino conservato nella Pontificia Biblioteca Antoniana (PBA) di Padova e contiene l'unica attestazione completa di una e frammentaria di due canzoni francesi devote e anonime corredate dalla notazione musicale. Esso fu reso noto nel 1962 dal giovane Alberto Limentani (1935-1986), che ne diede «una prima trascrizione con qualche nota, in attesa che possa essere compiuto a fondo – ad opera del dott. Pierluigi Petrobelli – lo studio della parte musicale, strettamente connessa con quella letteraria: una più ampia redazione [...] del presente lavoro comparirà dunque in altra sede»¹.

Purtroppo l'approfondimento letterario e musicale non fu mai compiuto, e la stessa scoperta del frammento col suo «primo tentativo di lettura»², benché segnalata da Jacques Monfrin e Charles Camproux in due delle maggiori riviste dell'epoca³, non venne recepita dal repertorio metrico di Mölk e Wolfzettel del 1972 né dalla bibliografia di Linker del 1979⁴, forse per via del titolo un po' criptico del contributo, *Reliquie antico francesi nella Biblioteca Antoniana*, che omaggia quelle celebri del Santo esposte nell'attigua Basilica, o della sede di pubblicazione illustre ma appartata⁵. Fatto sta che le tre canzoni padovane, o ciò che di esse è ancora leggibile, non si trovano per ovvi motivi nei due volumi del *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle* curati dai romanisti finlandesi Järnström e Långfors (1910, 1927), *corpus* di riferimento per lo studio di un genere lirico ancora oggi poco esplorato, e nemmeno sono contemplate nei contributi più recenti sull'argomento, come l'*essai de contextualisation* delle canzoni religiose galloromanze dell'ungherese Levente Seláf (2008)⁶.

* Ringrazio Luca Gatti e Fabio Sangiovanni per i consigli; Gabriele Giannini per l'*expertise* paleografica; Alberto Fanton OFM per l'accoglienza in Antoniana.

¹ Limentani 1962, p. 362.

² Ivi, p. 383.

³ Monfrin 1964 («Romania»); Camproux 1964 («Revue de langues romanes»).

⁴ Le due canzoni di cui si è conservato l'*incipit* sono però registrate nel repertorio bibliografico di *French Devotional Texts of the Middle Ages* di Sinclair 1979, nn. 2622 e 3010.

⁵ Nello stesso contributo, Limentani (1962, pp. 363-380) presentava i fogli di guardia anteriori del ms. PBA XXII 532, ovvero due frammenti di un ms. duecentesco dell'*Estoire de Eracles* (libro XII, capitoli 15-16 e 22-24): da qui il termine 'reliquie' al plurale.

⁶ Si tratta di una monografia scaturita da una tesi parigina: si veda almeno la recensione di Savoye 2013, che ne rileva alcuni problemi d'impianto metodologico e argomentativo. Il capitolo sull'*Imitation formelle dans les chansons pieuses* (§ 6), con tentativo di classificazione tipologica delle tecniche imitative, si sarebbe giovato dei testi contenuti nel frammento Antoniano di cui sono identificabili i modelli profani, come pure quello su *Les*

Quando nel 1985, dopo vent'anni dalla pubblicazione del frammento e poco tempo prima della sua scomparsa, Limentani tornerà con una breve nota sulle due 'reliquie' per ricordare l'occasione del suo studio giovanile – affidatogli dal maestro Gianfranco Folena «naturalizzato padovano» e di cui si era interessato «nientemeno che Gianfranco Contini»⁷ – e per segnalarne la curiosa omissione dal catalogo dei manoscritti Antoniani di Abate e Luisetto⁸, egli non mancherà di propiziare la ricerca sui *contrafacta* devoti di ambito oitanico e i suoi «possibili riflessi di tecnica letteraria», riconducendola al problema più ampio della circolazione della cultura francese in Italia (e a quello più specifico della 'genesì dell'ottava rima'): «la raccolta del materiale, per quanto frammentario e malconcio si trovi ad essere, è opportuno sia continuata»⁹.

Ci è sembrato perciò opportuno, in questa sede, tornare a studiare il frammento padovano – la cui pertinenza italiana (non per forza veneta) può essere riferita, come vedremo, soltanto all'ultima fase di circolazione del codice che lo conteneva prima che venisse smembrato – sulla base della schietta presentazione di Limentani che rimaneva per certi aspetti incompleta¹⁰. Dopo aver fatto alcune considerazioni sull'origine e la tipologia libraria del frammento (§ 1), forniremo un'edizione dei tre testi che integra e rettifica il testo di Limentani (§ 2), e discuteremo infine gli elementi d'imitazione formale tra le *chansons pieuses* e i loro modelli profani con specifico riguardo alle melodie (pubblicate per la prima volta), avanzando una proposta d'identificazione anche per il modello della prima canzone frammentaria (§ 3).

1. Il frammento pd

La carta membranacea con *chansons pieuses* annotate, che proponiamo di siglare **pd** (= Padova)¹¹, è legata all'ultimo fascicolo, con funzione di guardia posteriore (c. I'), del piccolo ma voluminoso ms. PBA XXII 544 (208 cc., 127 x 89 mm), contenente una copia della *Summa logicae* del filosofo francescano Guglielmo da Ockham (1288-1347) eseguita in una minutissima e elegante gotica italiana fitta di abbreviature dal frate Astasio da Messina nel 1380: «Explicit summa Magistri Gulermi Ocham anglici ordinis fratrum minorum . scripta manu fratris

'*chansonniers pieux*' (§ 10). A causa della pandemia non sono riuscito a vedere gli studi letterari sulla poesia mariana francese di Arcangeli Marenzi 1968, Gros 1994 e Gros 2004. Una definizione organica del *corpus* occitanico di canzoni mariane dei secoli XIII-XV (46 testi), fondata sullo studio della tradizione manoscritta e della tecnica retorica, è ora offerta dalla tesi padovana di Elies Oliveras 2019-2020.

⁷ Limentani 1985, p. 302.

⁸ Cfr. Abate – Luisetto 1975, vol. II, schede «Ms. 532 Scaff. XXII» (p. 551) e «Ms. 544 Scaff. XXII» (p. 557), dove il contributo di Limentani non è menzionato, mentre se ne cita uno sbagliato di Petrobelli a proposito del foglio di guardia con le canzoni francesi (cfr. poi Cassandro 2000, pp. 79-80).

⁹ Limentani 1985, p. 303.

¹⁰ Limentani (1962, pp. 380-387) si limita a descrivere il frammento e a fornire il testo nudo dei tre componimenti, con alcune annotazioni metriche basate sui modelli profani della seconda e terza canzone individuati dal musicologo padovano Pierluigi Petrobelli (1932-2012).

¹¹ Alla stregua di altri frammenti o piccole sillogi trovieriche come **c^m** = Charleville-Mézières, **I^v** = Leiden, **t^r** = Troyes, **wi** = Wien, **za** = Zagreb (cfr. Gatti 2019, pp. 78-80).

Astasio de Messana eiusdem ordinis anno domini . m°. ccc°. lxxx°.» (c. 208r). All'*explicit* segue una nota di possesso, ancora trecentesca, in inchiostro rosso: «Hec summa venerandi inceptoris est fratris Angeli de Barulo (= Barletta) provincie Apulie» (fig. 1)¹².

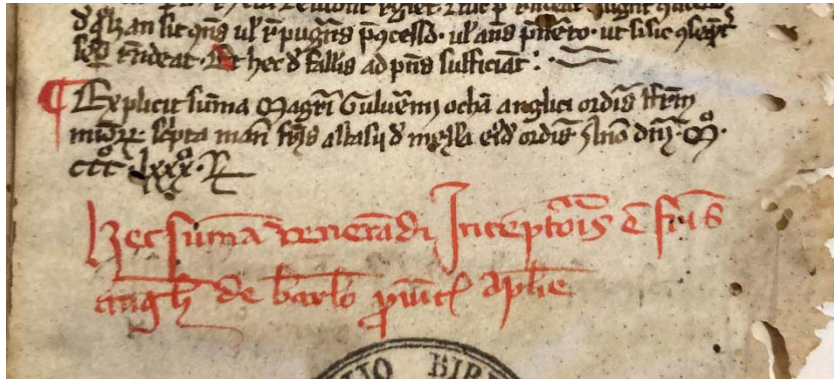


Fig. 1: PBA, XXII 544, c. 208r (part.)

Si tratta perciò di un codice “da bisaccia” ad uso di intellettuali dell’ordine dei Minori, facilmente trasportabile e infatti destinato a frequenti passaggi di mano, che fu prodotto verosimilmente nel meridione d’Italia e poté avere una prima circolazione negli ambienti conventuali del Regno di Sicilia *citra Pharum* angioino¹³. Va detto però che l’origine messinese del copista e pugliese dell’antico possessore non può essere riferita con certezza all’effettivo luogo di copia e di circolazione del codice, in quanto essi potevano trovarsi per motivi di studio o d’insegnamento in sedi diverse da quelle di provenienza¹⁴.

La carta di guardia è leggermente più piccola del codice (125 x 85 mm) e in pessimo stato di conservazione, a causa dell’ingente tarlatura (soprattutto nella metà superiore) e della rifilatura dell’angolo inferiore esterno che impediscono in più punti la lettura del testo (cfr. § 2: figg. 2 e 3)¹⁵. La scrittura, tracciata con inchiostro bruno su un’unica colonna di 31/32 righe, è una minuta gotica comune di modulo irregolare databile alla seconda metà (forse ultimo quarto) del XIII secolo che presenta tratti paleografici di ascendenza francese, come le forme di *g* con occhiello inferiore grande e spigoloso, di *t* finale con uncino ripiegato a sinistra, di *h* con pancia poco convessa e fine del tratto sotto il riga di scrittura. Anche la modesta orna-

¹² L’ultima descrizione del ms. datato è in Cassandro 2000, pp. 79-80 (n. 82), con bibliografia progressiva e riproduzione della c. 125r (tavola XII f.t.).

¹³ Dopo le menzioni dei due «frati studiosi» legati al codice in Cenci 1976, pp. 509-510, e Ciccarelli 2001, pp. 195 e 201, si veda il contributo specifico di Miceli 2009 (che prescinde però da Cassandro 2000 e commette alcuni errori): vi si avanza una labile proposta d’identificazione per Astasio da Messina e si ipotizza più convincentemente che egli abbia potuto copiare il codice a Barletta, dove esisteva uno *studium* generale francescano dal 1370.

¹⁴ Sull’importante emigrazione di studenti siciliani e meridionali in scuole francescane europee o italiane centro-settentrionali, segnatamente Bologna e Padova, nel corso dei secoli XIII-XV si veda almeno Ciccarelli 2001, in part. pp. 191-197.

¹⁵ Una descrizione sommaria della carta è in Peron 1981.

mentazione delle due iniziali di componimento rossa e azzurra, filigranate con inchiostro del colore opposto, potrebbe rimandare, per la semplificazione estrema del modello decorativo, alla Francia del Nord¹⁶. La *scripta* non presenta tratti regionali marcati o elementi che consentano di legarla in qualche modo all'Italia¹⁷. La notazione musicale quadrata su tetragramma tracciato con inchiostro rosso (solo il rigo in fondo a c. I r ha tre linee per esigenze di spazio) indirizza, per la presenza esclusiva della *virga* e la forma delle *ligature* (senza neumi liquescenti), verso modelli oltralpini.

È difficile stabilire dove e quando la carta fu montata in fondo al codice. Dal momento che la nota di possesso in cima al verso (*Iste liber est fratris... / ...anis ab uno f...*), in scrittura «di tipo quattrocentesco e italiano»¹⁸, sembra riferirsi al codice attuale, e che la sua ultima carta (208) è in buone condizioni, si è indotti a pensare che il montaggio sia avvenuto prima dell'arrivo della *Logica* nel convento Antoniano: l'acquisizione va collocata presumibilmente dopo il 1449, quando ancora vi si raccoglievano testi per lo più filosofici in seguito alla promozione della scuola teologica a *studium* generale (1437)¹⁹. Non si può escludere perciò che la carta, appartenente a un piccolo codice di mano francese, sia stata riusata per proteggere il nuovo manufatto di cui condivideva il formato a non troppa distanza dalla sua confezione (1380), probabilmente in ambiente francescano e forse ancora in territorio angioino. Si tratta comunque di un codice che avrà girato molto, protetto da guardie, prima di approdare in Veneto e nella definitiva sede padovana, la cui scuola accoglieva tradizionalmente studenti e maestri siciliani e meridionali, come anche francesi e provenzali²⁰.

¹⁶ L'*expertise* paleografica è di Gabriele Giannini.

¹⁷ La forma pronomiale *lie* II ii 2, dell'Ovest (ma *lui* II i 5), è sospetta perché compare in un verso ipometro, come pure *morte* (sost.) II ii 3, in un passaggio di non chiara interpretazione e probabilmente corrotto (cfr. § 2, nota ai vv. II ii 3-5). Tra le grafie si può notare *estoit* II i 1, 3^a p. del presente ind. di *estovoir*, non connotata geograficamente, come anche *frait* II ii 3 (se è FRIGIDUM) in rima con *porrait* (3^a p. condiz. di *pooir*); inoltre *ch* per la velare in *cha* (o *cho*) II ii 3, ma si tratta ancora del passaggio problematico. La nasale non è rappresentata in *meis* I iii 7 (MINUS) e *maigier* II iv 4 (MANDUCARE), forse per caduta del *titulus*.

¹⁸ Limentani 1962, p. 382. Una nota di prestito, sempre quattrocentesca, si legge a c. 208v: «Ista Logica magistri Gullielmi Ocham est ad usum fratris...», segue il nome abraso su cui una mano diversa ne ha poi scritto un altro di difficile lettura.

¹⁹ Cfr. Cassandro 2000, pp. 53-57. Come avverte Limentani, nell'inventario della *libreria* Antoniana del 1449 (ms. PBA 573), in cui si descrivono più di mille volumi e si danno concise informazioni sul loro contenuto, «figurano parecchie copie della *Logica*, ma nessuna, dai dati offerti, può essere identificata con quella che ci interessa. È entrata a Padova più tardi (...)? La descrizione è imprecisa? Non si può dire» (Limentani 1962, p. 381 n. 1). Quel che è certo è che il nostro codice (PBA 544) si trova registrato nell'inventario della biblioteca Antoniana redatto per disposizione pontificia nell'anno 1600 (ms. Vat. Lat. 11280, c. 456r: cfr. Cassandro 2000, p. 56 e n. 34).

²⁰ Tra i nomi di frati francescani, per lo più padovani e veneti, che compaiono come copisti, possessori e lettori di mss. conservati in Antoniana (Cenci 1976), se ne contano almeno cinque d'Oltralpe e un altro siciliano: *Gratianus de Normannia* (*Guilberti*) scrive nel 1465 il ms. PBA 376; *Guillelmus... de provincia Burgundiae* possiede nel sec. XV il ms. PBA 405; *Ioannes de Bethunia* (Béthune) *provinciae Franciae* promette di scrivere un codice verso la metà del sec. XV (ms. PBA 172, guardia IIr); *Bartholomaeus de Aquis* (Aix-en-Provence) *in provincia Provinciae, studens* nel 1454, scrive *in libreria Paduae* parte del ms. PBA 378; *Petrus de Narbona* (*Trinchavelli*) lascia il suo nome (sec. XIV) nel ms. PBA 200; *Iacobus de Cecilia* (Sicilia) scrive il suo nome (sec. XV) in relazione a *Matthaeus de Padua* nel ms. PBA 204.

Difficile è pure pronunciarsi sulla tipologia del manoscritto originario da cui proviene la carta ‘francese’ se non per via congetturale e indiziaria. Il piccolissimo formato e il modesto profilo materiale e esecutivo sconsigliano di pensare alla sezione devota di un canzoniere vero e proprio. Il più piccolo ms. della tradizione lirica oitanica sarebbe **F**, l’Egerton 274 della British Library (150 x 107 mm, tardo sec. XIII), un po’ più grande del frammento *pd* ma di tutt’altro livello materiale e esecutivo²¹. Fra i canzonieri che individuano sezioni autonome di *chansons pieuses* con musica, caratteristica peculiare della tradizione lirica d’*oïl*, troviamo da un lato il grande e lussuoso **a** (306 x 215 mm, Artois, sec. XIV *in.*) e il frammento di canzoniere **j** (375 x 270 mm, piccardo, sec. XIII *ex.*), entrambi con attribuzioni, cui si può affiancare per tipologia il più piccolo e antico **X** (245 x 170 mm, Parigi?, seconda metà del sec. XIII), senza attribuzioni, e dall’altro la raccolta isolata di canzoni mariane anonime aggiunta all’inizio del XIV secolo – insieme ad altri testi non lirici – in fondo al canzoniere **V** (283 x 185 mm, sec. XIII *ex.*), che si segnala per la scrittura irregolare con rigatura molto serrata e la *mise en page* musicale trascurata²². Un cospicuo numero di canzoni mariane apocrife e annotate è poi tramandato, accanto ad altri componimenti musicali e testi di argomento religioso in francese e in latino, nei mss. dei *Miracles* di Gautier de Coinci (1177-1236)²³; ma si tratta di tipologie di libri difficilmente assimilabili al nostro frammento.

Sappiamo inoltre che la lirica mariana conosceva una circolazione extravagante, fuori dai libri di poesia e dagli ambienti aristocratici, come dimostrano le canzoni francesi copiate (iso-

²¹ Si tratta di una miscellanea musicale prodotta in ambiente ecclesiastico o clericale e riccamente decorata (forse tra Cambrai e Tournai) aperta da una cospicua serie di *conductus* religiosi di Filippo il Cancelliere e altri brani liturgici, per lo più sequenze, con notazione musicale continua, cui fa seguito una raccolta di 18 canzoni trovieriche profane di vari autori (cc. 98-118) dove molte delle strofe iniziali sotto al rigo musicale sono state più tardi erase e sostituite da responsori in latino. Per la bibliografia su **F** rimando a Gatti 2019, p. 51 n. 30, e alla scheda catalogografica della British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=egerton_ms_274.

²² Com’è noto, la sezione devota **V**₂ (cc. 148-155, 30 canzoni mariane in parte annotate fra cui una in occitano, *Par vos m’esjau* [BdT 461.192a]) deriva da una fonte indipendente confluita pure nel canzoniere **C**, che ne trasmette le prime 24 canzoni senza musica e aggruppate in ordine alfabetico accanto a quelle profane. Il canzoniere **X** tramanda invece, in fondo alla sezione anonima (**X**₂), 31 canzoni con musica intitolate *Ici comencent les chansons de la Mere Dieu* (cc. 257v-272), e 9 di queste si trovano copiate, senza titolo, in fondo alla sezione anonima di **P** (cc. 194v-198): cfr. Järnström 1910, pp. 5-17; Seláf 2008, pp. 299-365; Elies Oliveras 2019-2020, pp. 113-116. Anche la sezione mariana del canzoniere **a** (cc. 120-127, 15 canzoni con musica e la prima strofa di un mottetto), che occupa per intero un’unità di copia (**XX**), aveva l’intitolazione *Che sont chansons de Nostre Dame*, presente nella tavola ma asportata insieme alla miniatura iniziale (cfr. Tyssens 1998, pp. 18-22, 30-31 e 58-59). Il frammento di canzoniere **j** (2 carte non contigue con 9 canzoni annotate), edito da Bédier 1910, è ora studiato da Gatti 2021 per le questioni attributive (si veda anche Seláf 2008, pp. 524-525).

²³ Ricordo ad es. che nel ms. Paris, BA, 3517-3518 (= *D* o α 4 dei *Miracles*, seconda metà del sec. XIII) canzoni mariane non attribuibili a Gautier sono copiate alle cc. 1-4 insieme ad altri canti monodici e polifonici in francese e in latino prima della *Genealogie Nostre Dame* in ottosillabi (cc. 5-7), poi tra le tavole latina e francese dei *Miracles* insieme a brani latini e a un mottetto in francese (cc. 13r-14r), e ancora alla fine del primo libro dei *Miracles* (cc. 102-104): cfr. almeno Meyer 1889 e Okubo 2003, pp. 356-357. Sulla tradizione dei *Miracles* si veda la raccolta di saggi Krause – Stones 2006. Le canzoni francesi del ms. (cfr. L, p. 51) si leggono in Järnström 1910, p. 103 (n. XLI), e Järnström – Langfors 1927, pp. 84-96.

late o a piccoli gruppi) in miscellanee religiose sia insulari che continentali, come Dublin, TCL, MS 432, cc. 1-58 (sezione antica), o Charleville-Mézières, BM, 100 (c^m)²⁴. Lo stesso accade in ambito occitanico, dove il genere mariano si diffuse più tardi sulla scorta del successo settentrionale: alcune canzoni d'autore sono attestate, quasi sempre adespite, in miscellanee didattico-religiose oppure vengono trascritte in maniera avventizia negli stessi canzonieri o in manoscritti contenenti trattati latini di teologia e di diritto canonico²⁵.

Data la disponibilità della lirica devota e nella fattispecie mariana ad entrare in codici di vario tipo e destinazione, sembra lecito ipotizzare che **pd** riproduca umilmente, imitandone l'impaginazione musicale e gli elementi paratestuali, una raccolta anonima di canzoni mariane simile a quelle confluite nei canzonieri oitanici o nella tradizione dei *Miracles* – caratterizzate da anonimato e massiccia presenza di *unica* –, ma inserendola in un diverso contesto manoscritto. Anche sulla base del codice che lo ospita, di produzione e circolazione circoscritta ad ambienti italiani minoriti, si sarebbe indotti a pensare che il nostro lacerto provenga da un modesto librino d'ispirazione devota. Un manoscritto comparabile per formato, fattura e forse destinazione è Bruxelles, BRB, IV 1005 (65 cc., 128 x 88 mm, Francia dell'Est o Lorena, inizio sec. XIV), studiato di recente da Gabriele Giannini (2016, pp. 45-67; tavola a p. 44): esso si apre con i *Regrets Notre Dame* di Huon le Roi de Cambrai in strofe di Elinando e contiene, dopo altri testi religiosi e agiografici in versi e una guida di Terrasanta in prosa (sezioni 2-6), una lunga serie di preghiere in latino (sez. 7 e 13) inframmezzata da alcune in versi francesi, alessandrini o *couplets d'octosyllabes* (sez. 8-12). Secondo Giannini, «la facture sobre et quelque peu sommaire du volume et son format de véritable livre portatif (...) s'insèrent parfaitement dans la tradition matérielle du livre de dévotion privée, notamment à destination féminine, qu'elle soit religieuse ou laïque, qui a cours à la fin du Moyen Âge (et au-delà)»²⁶.

L'ipotesi della presenza di una serie di canzoni mariane anonime e annotate in un piccolo libro francese di devozione privata, forse anch'esso a destinazione femminile (cfr. § 2) e ancora

²⁴ Il ms. dublinese (204 x 155 mm, Lincolnshire, sec. XIII) si apre con la 'preghiera alla Vergine' di Thibaut d'Amiens, qui adespota, *Jo ai le quor trop led* (RS 202b = L 253.1, trådita dal canzoniere **X** e da una dozzina di altri mss. non lirici) e tramanda a c. 6r una canzone religiosa anglonormanna con notazione musicale (*Quant le russinol se cesse*, RS 955a = L 265.1451: «Bußlied mit Betrachtungen»), a c. 11r, con rigo musicale vuoto, la canzone mariana *Quant le duz tens renovele* (RS 616a = L 265.1450), di origine continentale e forse derivata da un modello trovierico: cfr. Petersen Dyggve 1911; Järnström – Långfors 1927, pp. 74 e 78; e la scheda IE TCD MS 432 del catalogo in rete della Trinity College Library. Nel ms. c^m, una modesta miscellanea religiosa in francese e latino (sermoni e omelie, testi agiografici, preghiere) probabilmente nord-orientale, furono aggiunte nel tardo Trecento tre canzoni mariane attribuite a Brisebarre le Court de Douai: cfr. Salmon 1896.

²⁵ Le liriche di ambito trobadorico coinvolte in questo tipo di trasmissione sono la canzone *Domna dels angels regina* (*BdT* 338.1) di Peire de Corbiac, l'alba mariana di Guilhem d'Autpol, *Esperansa de tots ferms esperans* (*BdT* 206.1), e soprattutto il cosiddetto 'inno alla Vergine' *Flors de paradís* (*BdT* 461.123, 22 strofe) che ha sei attestazioni, tutte extravaganti, in mss. scaglionati fra Provenza, Linguadoca e Catalogna (fra cui uno oggi perduto con improbabile attribuzione a Peire Cardenal), e viaggia insieme a *BdT* 206.1 in fondo alla miscellanea religiosa BnF, fr. 1745 (Agde, inizio sec. XIV). Cfr. da ultimo Elies Oliveras 2019-2020, pp. 155-157, che parla di «un'espansione del genere al di fuori dei mss. antologici anche in altre tipologie di manufatti che non accolgono nel loro interno la produzione lirica: si tratta di un fenomeno che potrebbe evidenziare non solo la doppia 'natura' delle canzoni mariane (profana e religiosa), ma anche la loro diffusione fra un pubblico borghese e cittadino». Si veda anche Stunault 2010, pp. 118-120.

²⁶ Giannini 2016, p. 66. L'originaria destinazione femminile di BRB IV 1005 si desume dalla presenza di

duecentesco, s'inserirebbe bene nel contesto dell'eterogenea tradizione di questo genere di componimenti, caratterizzata da una produzione su larga scala e da una circolazione al contrario piuttosto limitata (pochi testimoni e moltissimi *unica*), entrambe articolate su livelli socio-culturali diversi.

2. Edizione

Il frammento **pd** contiene: l'ultima parola della seconda o terza strofa e le ultime tre strofe di contenuto didattico-moraleggiante, contro l'amore profano, di una canzone probabilmente mariana (I); un'intera canzone di cinque strofe in lode di Maria (II) che svolge, dopo un esordio soggettivo (str. i), il tema dell'Incarnazione e della Redenzione attraverso la rievocazione del peccato originale; i primi tre versi e l'inizio del quarto di un'altra canzone mariana (III) che ricalcano l'*incipit* stagionale negativo (*Je ne chant pas...*) del modello profano²⁷. I tre testi adespoti si allineano perfettamente all'«honnête mediocrité» e alla scarsa originalità del repertorio lirico devoto²⁸, anche per quanto riguarda le tecniche imitative dei modelli profani (cfr. § 3). In particolare, il tono sentenzioso e lo scabro tessuto retorico del frammento I, fitto di espressioni formulari, è ravvivato da due similitudini paremiologiche, dell'araldo che convoca il torneo e delle anatre che fuggono i falchi; mentre la canzone II esibisce una compiaciuta perizia metrica, nel gusto per la rima equivoca e la spezzatura, e retorica, con figure di preterizione (str. ii), variazione (iii), circonlocuzione (*cil qui ne nos haet mie* = Dio [iii 8]; *cele... qui a femme ennor recovra* = Maria [iv 5-6]). Ciò fa pensare che si tratti di autori diversi, alla stregua delle sillogi mariane dei canzonieri. Alcuni elementi in entrambi i testi – come l'ammonimento *honni soit femme qui s'i fie* (I iv 8) e l'esplicita allocuzione *A damoiseles et a dames l veul je un bon conseil doner* (I v 1-2), il richiamo alla devozione mariana da parte delle donne: *Mout la doit femme ennorer l e servir de tot son cuer* (II v 1-2) – fanno sospettare che essi furono prodotti in prima istanza per un pubblico femminile, in linea con l'ipotesi che si è prospettata (§ 1) riguardo alla tipologia di libro che li conteneva.

L'ispezione del frammento in Antoniana e la sua riproduzione digitale hanno permesso di rettificare e integrare in alcuni punti il testo fornito da Limentani: in part. *tornoi crie* 'chiama un torneo' (non *tornoie* [?]) alla fine del r. I r7 (in rima al v. I iv 3)²⁹ e *garce* 'puttana' (non

una preghiera latina di estensione inconsueta rivolta a santa Margherita, patrona delle partorienti, dove gli aggettivi riferiti all'io orante sono declinati al femminile (*te rogo ego peccatrix et indigna* ecc.), come accade in altri casi consimili nella sezione di preghiere.

²⁷ In mancanza delle strofe iniziali, I si potrebbe catalogare come frammento di *chanson pieuse* sotto L 265.1172bis in base all'*incipit* della terz'ultima strofa: *Mout fet em de chevalerie*; II come *chanson à la Vierge* sotto L 265.339bis: *Chanter m'estoit saintement*; III (frammento) sotto L 265.902bis: *Je ne chant pas por baudor*.

²⁸ Jeanroy – Hoepffner 1928, p. 535: «La valeur littéraire de ces chansons est très inégale. La plupart ne dépassent guère une honnête médiocrité et elles ne brillent presque jamais ni par la beauté de la forme ou la vigueur de l'expression, ni par l'originalité des idées» (Hoepffner). Jeanroy rincara la dose: «déplorable mediocrité» e «genre ingrat» (ivi, pp. 537 e 538).

²⁹ Dopo la parola *tornoi* si legge, sotto un foro, solo la parte inferiore di *c* ed *e*: tra esse si trovava evidentemente il segno di abbreviatura, come in *ypoc(ri)sie* (r. I r1) e *p(ri)ntens* (r. I v22).

garde) alla fine del rigo successivo (= I iv 5); *Tule* (per *Nule*) *langue* r. l'v2, *cha* (o *cho*) r. l'v3, *amie* e *quant deu* r. l'v5, *et* r. l'v6, *que deu* r. l'v7 (= II i 8, ii 1 3 6 7) ecc., non letti da Limentani. In questo modo si leggono ora un po' meglio le strofe I iv e II ii, ma alcuni versi delle prime due canzoni rimangono parzialmente illeggibili a causa della tarlatura o dell'inchiostro evanito. Diamo qui una trascrizione diplomatica della carta e poi l'edizione dei tre testi (in corsivo i caratteri di dubbia lettura, tra parentesi uncinata le correzioni) con traduzione e qualche nota interpretativa. Per le melodie si rimanda al § 3.

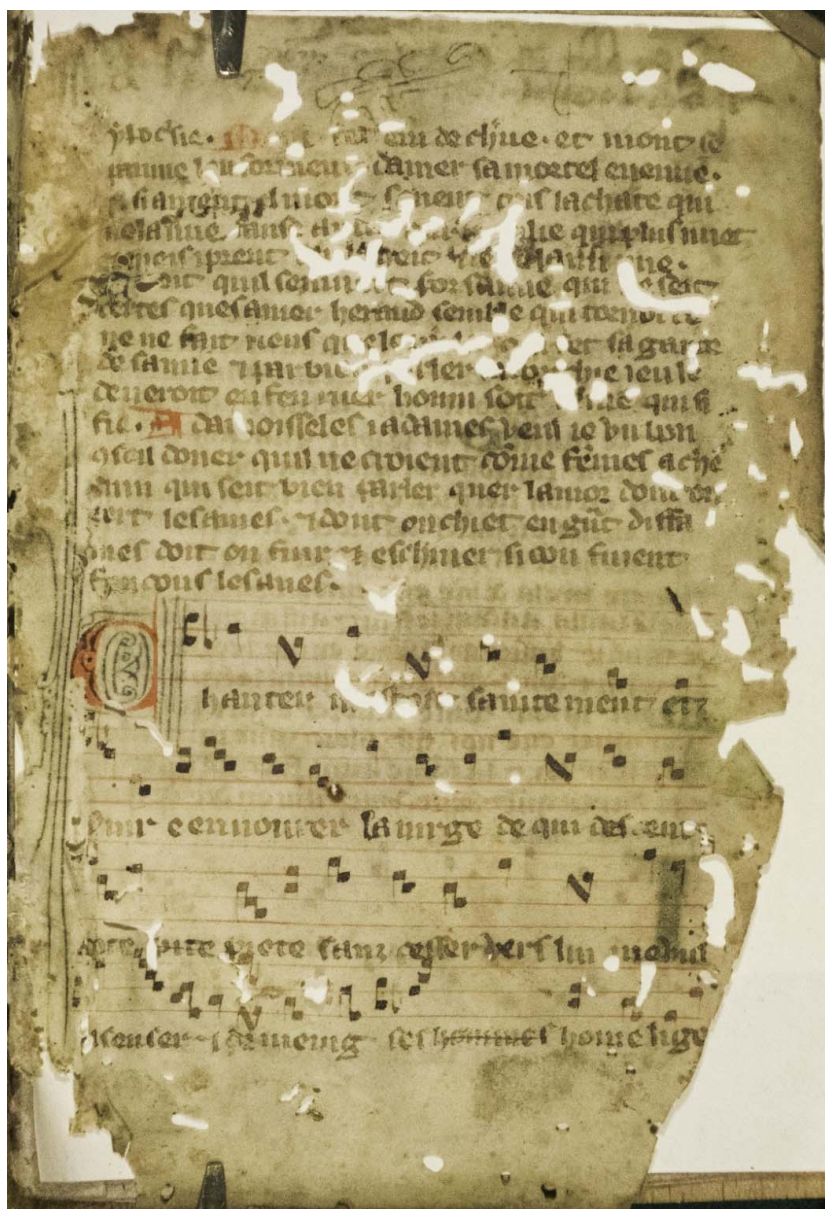


Fig. 2: PBA, XXII 544, c. l'r

ypoc(ri)sie . Mout fet em de ch(evale)rie . et mout se paigne len forment damer sa mortel enemie .	1	[Tr]
(et) si auient el mont souent tels lachate qui ne la mie . fause a.....lie qui plus i met (et) meis i prenttreit (et)?e ne laim mie .	5	
Tel dit quil se muert por samie qui ne seit certes ques amer heraud semble qui tornoi c(ri)e ne ne fait riens que l.....[er] qui fet sa garce de samie (et) par bien parler la conchie len le deueroit en feu ruer honni soit fe(m)me qui si	10	
fie . A damoisseles i a dames veul ie vn bon (con)seil doner . quil ne croient co(m)me fe(m)mes a che ^s cum qui seit bien parler quer lamor dont on pert les ames . (et) dont on chiet en g(ra)nt diffa mes doit on fuir (et) eschiuer si con fuient	15	
faucons les anes . <i>rigo musicale annotato</i>		
C hanter mestoit saintement et <i>rigo musicale annotato</i>		
s(er)uir e ennouer la uirge de qui descent <i>rigo musicale annotato</i>		
tote pite piete sanz cesser vers lui me vul <i>rigo musicale annotato</i>		
asenser (et) deuieing ses hommes home lige /	20	

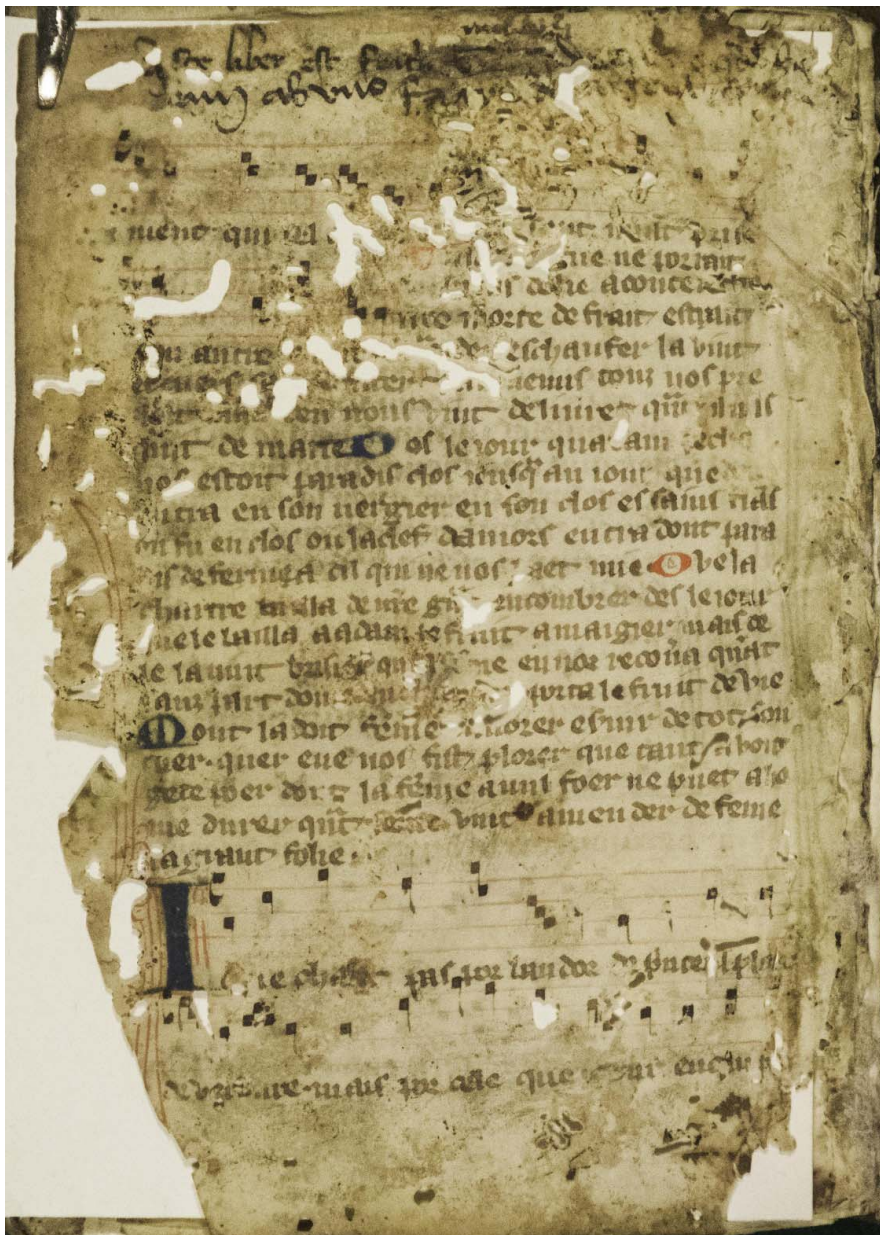


Fig. 3: PBA, XXII 544, c. 1v

<i>rigo musicale annotato</i>		[Γv]
ment . qui <i>del</i>	sent veult prise ^r	1
<i>rigo musicale annotato</i>	T ule langue ne porrait biens de lie aconter cha nre morte de frait estrait	
...n autre <i>am</i> [ie]	<i>q(ua)nt</i> deu eschaufer la vint	5
et vers saer (et) ...uenus touz uos pre ?ait <i>que</i> deu nous vint deliurer <i>q(ua)nt</i> il nas quit de marie . D es le iour quadam pecha nos estoit paradis clos ieusq(ue) au iour que deu entra en son uergier en son clos es sains fla(n)s		10
ou fu en clos ou la clef damors entra dont para dis defermea cil qui ne nos haet mie . e Ove la chartre bailla de n(ost)re g(ra)nt encombrer des le iour [q]uele bailla a adam le fruit a maigier mais ce le la uint brisier qui a fe(m)me ennor recou(er)a qua(n)t		15
sanz part dou ...u...[a] ... porta le fruit de vie M out la doit fe(m)me ennorer e s(er)uir de tot son cuer . quer eue nos fist plorer que tant avoit gete poer dont la fe(m)me a nul foer ne puet aho me durer <i>q(ua)nt</i> feme vint amender de feme		20
la grant folie . <i>rigo musicale annotato</i>	I e ne chant pas por baudor de p(ri)ntens plain <i>rigo musicale annotato</i>	
de verdure . mais por cele que iaour en qui p...		

Γr6 *por* con *p-* riscritto su *s-* Γv3 *cha* o *cho* (con *titulus* sopra la vocale?) Γv4 *estrait* con *r* espunto?
Γv12 *defermea* con ultima *e* espunta; *O* iniziale in rosso ma letterina d'attesa *e* (*Eve*)

I. Anon, [...] *Mout fet em de chevalerie* (framm.) [L 265.1172bis]

Metrica: 8 a'ba'b a'a'ba' (a = *-ie* [ii, iii, iv], *-ames* [v]; b = *-ent* [iii], *-er* [iv, v]). Rime identiche: iii 5:8 (*mie*), iv 1:5 (*amie*); assonanza: v 8 (*anes*). La strofa di cui si legge l'ultima parola in cima alla carta (*ypocrisie*), non sottoposta al rigo musicale, sarà la seconda oppure la terza, se è rispettata la campitura del supposto modello, ovvero *S'Amours veut que mes chans remaigne* RS 120 = L 24.22 (cfr. § 3), di sei strofe. Il collegamento a *coblas doblas* (*capcaudadas*) della canzone profana sarebbe qui imperfettamente replicato, se la rima a è ripetuta nelle str. ii, iii e iv, mentre le ultime due strofe condividono solo la rima b.

..... ypocrisie.	ii (?) 8
Mout fet em de chevalerie et mout se painne l'en forment d'amer sa mortel enemie et si avient el mont sovent: tels l'achate qui ne l'a mie, fause a.....lie qui plus i met et mei[n]s i prenttreit et ?e ne l'aim mie.	iii 4 8
Tel dit qu'il se muert por s'amie qui ne seit certes qu'es amer: heraud semble qui tornoi crie ne ne fait riens que l.....er; qui fet sa garce de s'amie et par bien parler la conchie l'en le devoit en feu ruer: honne soit femme qui s'i fie.	iv 4 8
A damoiseles <et> a dames veul je un bon conseil doner: qu'il ne croient comme femmes a chescum qui seit bien parler, quer l'amor dont on pert les ames et dont on chiet en grant diffames doit on fuir et eschiver si con fuient faucons les anes.	v 4 8

iii 7 meis iv 7 deveroit (*e svarabactica*) v 1 et] i (*per nota tironiana*)

[ii. ...ipocrisia. iii. Si fanno atti di cavalleria e ci si affanna molto per amare la propria nemica mortale, e così avviene spesso nel mondo: chi non ce l'ha la compra, falsa... chi più ci investe meno ne ricava... non la (o lo) ama. iv. Chi dice che morirà per la sua amica certo non sa cosa vuol dire amare: sembra un araldo che chiama un torneo e non fa null'altro che... chi fa della sua amica una puttana e l'abbindola con belle parole, lo si dovrebbe gettare nel fuoco: sia coperta di vergogna la donna che di lui si fida. v. Alle signorine e alle signore voglio dare un buon consiglio: che non credano, come donne (di poco conto), a chiunque sappia ben parlare, perché l'amore che fa perdere le anime e fa cadere in gran disonore bisogna fuggirlo ed evitarlo come le anatre fuggono i falchi.]

iv 3-4. Similitudine (forse paremiologica) che illustra la sentenza precedente (1-2), come in v 5-8. L'espressione idiomatica *tornoï crier* 'convocare un torneo' è attestata ampiamente in ambito narrativo: cfr. TL, *crier* 'etw. öffentlich ausrufen' (II, 1058, 28-32), con esempi da *Fergus* («un tornoï crier»), *Escanor* («Donc ot li rois un pensement / qu'il feroit un tornoïement / crier devant Bauborc el plain»),

Chastelain de Coucy («un tournoiment / cria on»), cui si può aggiungere il fabliau del *chevalier qui fist parler les cons* («tant que il avint a un jor / c'on cria un tournoiment», vv. 52-53).

iv 7. Espressione formulare, anche nel *registre pieux*; cfr. almeno *Quant Diex ot formé l'omme a sa semblance* (RS 249 = L 265.1412), v. 14: «On le deveroit en flamme brüir» (Järnström 1910, n° III), col verbo variato, e detto di chi non crede nel dogma dell'incarnazione.

v 8. Espressione proverbiale: cfr. TL, *ane*, con esempi da *Cligès* («Einsi fuit li faucons por l'ane / et li girfauz por le heiron»), *Enfances Ogier* («Plus le redoutent, ne fait ane faucon»), *Cleomadès* («Que devant s'espee fuioient / com fait ane devant faucon / et grue pour l'alerion»), cui si può accostare il proverbio medio-altotedesco *Wa der valke noch uff gatt, die entte im bilich vedren latt* ('Wo der Falke auch aufsteigt, lässt him die Ente billigerweise Federn'), tramandato nell'anonimo *Göttweiger Trojanerkrieg* (ed. Koppitz 1926, v. 25053), romanzo in versi sulla guerra di Troia databile intorno al 1280 (cfr. *TPMA*, III, 134: s.v. *Falke*, n° 79).

II. Anon, *Chanter m'estoit saintement* [L 265.339bis]

Metrica: 7 abab baac' (ma ii ...bab'c'), con c fissa (a = *-ent* [i], *-ait* [ii], *-a* [iii-iv], *-er* [v]; b = *-er* [i-ii, iv-v], *-os* [iii]; c = *-ie*): il collegamento strofico *unissonans* del modello profano, *Desoremais est raison* RS 1885 = L 215.2 (cfr. § 3), è dunque abbandonato. Rime equivoche: iii 2-4 (*clos*), iv 1-3 (*bailla*); rima identica: iii 3-6 (*entra*). Sono ipermetri i vv. i 6 (+2) e probabilmente ii 6; ipometro il v. ii 2 (-1), a meno che non si debba leggere *lie* dieretico.

Chanter m'estoit saintement		i
et servir e ennourer		
la Virge de qui descent		
tote pieté sanz cesser:	4	
vers lui me vul asenser		
et devieing ses home ligement,		
qui <i>del</i>sent		
veult priser ...n autre <i>amie</i> .	8	
<N>ule <i>langue</i> ne porrait		ii
biens de lie aconter		
ch'a <nos de> mort e de frait		
estrait quant Deu eschaufer	4	
la vint et vers sa.....er		
et ...uenus touz uos pre?ait		
<i>que</i> Deu nous vint delivrer		
quant il nasquit de Marie.	8	
Des le jour qu'Adam pecha		iii
nos estoit paradis clos		
jeusque au jour que Deu entra		
en son vergier, en son clos,	4	

es sains flans ou fu enclos, ou la clef d'amors entra dont paradis deferma cil qui ne nos haet mie.	8	
Eve la chartre bailla de nostre grant encombrer des le jour qu'ele bailla a Adam le fruit a mai[n]gier; mais cele la vint brisier qui a femme ennor recovra quant sanz part dou...u...a ... porta le fruit de vie.	4	iv
Mout la doit femme ennorer e servir de tot son cuer, quer Eve nos fist plorer que tant avoit geté poer dont la femme a nul foer ne puet a home durer, quant feme vint amender de feme la grant folie.	4	v
	8	

i 4 *pite prima di piete* i 6 *hommes prima di home (+2)* ii 1 *Tule* ii 2 (-1) ii 3 *cha (o cho, forse con titulus sulla vocale)* nre morte ii 4 *estrait con r espunto?* ii 6 (+1?) iii 7 *defermea con e espunto* iv 1 *Ove (letterina d'attesa e)* iv 6 *recov(er)a (e svarabactica)*

[i. Mi tocca cantare santamente e servire e onorare la Vergine da cui discende ogni pietà senza mai finire: a lei mi voglio consacrare e divengo suo fedele servitore, chi del... vuole apprezzare... altra amica. ii. Nessuna lingua potrebbe raccontare bene di lei che ci ha tolto dalla morte e dal freddo (?) quando Dio la venne a riscaldare e verso... perché Dio è venuto a liberarci quando nacque da Maria. iii. Dal giorno in cui Adamo peccò il paradiso era chiuso per noi finché Dio entrò nel suo giardino, nel suo recinto, nei santi fianchi dove fu racchiuso, dove entrò la chiave d'amore con la quale dischiuse il paradiso Colui che non ci odia. iv. Eva stipulò la carta del nostro grande impedimento fin dal giorno in cui diede a mangiare il frutto ad Adamo; ma la venne a spezzare Colei che alla donna ristabilì l'onore, quando senza... portò il frutto della vita. v. Molto la deve onorare la donna e servire con tutto il cuore, perché Eva ci fece piangere che tanto ci aveva abbandonati (per cui la donna in nessun modo può opporre resistenza all'uomo), quando una donna venne a redimere la grande follia di un'altra donna.]

II i 5. *assenser* rifl. 'sich entschließen' (TL).

II i 6. Il verso è ipermetro (di due sillabe), come lo è quasi certamente quello nella stessa sede della strofa successiva, prima di un verso con rima inattesa (b al posto di a). Sulla base del modello di contraffattura (cfr. § 3), che ha al v. 7 *car ses sers sui et ses hom*, si potrebbe pensare a un originario: **et sui ses hom ligement*.

II ii 1-2. Il *topos* dell'ineffabilità in apertura di strofa, riferito alla bontà di Maria, si trova ad es. nella canzone attribuita a un non altrimenti noto Gilles de le Crois nel solo frammento **j** (e tramandata anche da **HCI**), *Douce dame de paradys* (RS 1580 = L 56.1), XI 1-3: «Nus hom ne poroit raconter / vostre grant debonairété, / ne descrire ne deviser» (Bédier 1910, 921; Järnström 1910, n° XLI). Il riscontro testuale (*Nule langue ne porrait... aconter : Nus hom ne poroit raconter*) serve ad avallare la lettura di un segmento di difficile decifrazione, che impone la correzione dell'iniziale rubricata (*T*), sbagliata come in II iv 1.

II ii 3-5. Il segmento *cha* (o *cho*, forse con *titulus* sopra la vocale, per *chan* o *chon*?) *nre* (= *nostre*?) *morte de frait estrait* (con *r* espunto?) è di non chiara lettura, forse a causa di un problema nell'antigrafo. Il séguito spinge a interpretare *morte* (bisillabico) come sost., *frait* 'freddo' (cfr. *DEAF*, *froit*¹), in rima e in opposizione a *eschaufer* 4, *estrait* part. pass. di *estrai*: 'che ha (?) tolto la nostra morte (?) dal freddo', che però non dà senso. Sulla base di luoghi paralleli in canzoni mariane – ad es. Moniot d'Arras, *De haut liu muet la cançons que je cant* (RS 304 = L 185.8), v. 20: «car Dieus par vous de mort nous destourna» (Järnström 1910, n. LVI); Lanfranc Cigala, *En chantar d'aquest segle fals* (*BdT* 282.2), vv. 38-41: «Eva per via torta / nos aduis mort, / e vos [= Maria] conort, / don la gens es estorta» (ed. Branciforti 1954, XXX, p. 239); Arnaut Vidal, *Mayres de Dieu, verges pura* (*BdP* 472.1), vv. 44-45: «car per la virginal porta / intret Dieus dins vostre port / don estort / em tug a durabla mort» (ed. Noulet – Chabaneau 1888, XXXVII, p. 74; Elies Oliveras 2019-2020, p. 231) – si propone di risalire a **ch'a nos de* (poi *nostre* e *nre*) *mort e de frait / estrait* (o *estort*): 'che ci ha tolto dalla morte e dal freddo'. Del calore del concepimento verginale (*quant Deu eschaufer / la vint*), che sarà un portato di tradizione innologica, si può cogliere un'eco nei celebri versi di Dante, *Pd* XXXIII 7-9: «Nel ventre tuo si raccese l'amore / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore».

II iv 1. L'immagine inedita di Eva che stipula un accordo scritto (*chartre bailla*) col diavolo, poi spezzato da Maria (v. 5), sembra ricavata dalla famosa leggenda di Teofilo, con cui si apre il primo libro dei *Miracles* di Gautier de Coinci, e che è evocata più volte come *exemplum* nel repertorio francese di canzoni mariane (si veda *Theophilus* negli indici delle edizioni di Järnström e Långfors), in part. *Tant ai servi le monde longuement* (RS 709a = L 265.1650), III 4: «et puis [*scil.* Theophilus] balla chartre de s'arme vendre»; IV 5-7: «et sa chartre li fesistes [sogg. Maria] lués rendre / que il avoit baillié desloiaument / a l'enemi» (Järnström – Långfors 1927, p. 88). Si noti l'*aequivocatio* sulla forma verbale *bailla*, al v. 1 nell'espressione giuridica *baillier chartre* (cfr. *AND*, *bailler* 3 'to put forward, present'), al v. 3 nell'accezione comune di 'dare' (TL).

II iv 2. *encombrer*: «la rima originale doveva certo essere *-ier*» (Limentani 1962, p. 385).

II v 4. La locuzione transitiva *jeter* (*en*) *puer* (< PORRO, avv. 'lontano (da sé), fuori') vale 'espellere, abbandonare, rifiutare', spesso in senso traslato e accezione morale, come nell'uso pronominale con valore neutro *se jeter* (*en*) *puer* 'abbandonarsi, lasciarsi andare' (cfr. almeno *DEAF*, *jeter* 5; TL, *puer*). Intenderei perciò *que tant avoit geté poer* con oggetto sottinteso *nos* del verso precedente.

II v 5-6. Dal peccato di Eva discende l'inferiorità della donna rispetto all'uomo: *a nul fuer* 'um keinen Preis, in keiner Weise'; *durer* 'standhalten, Widerstand leisten' (TL).

III. Anon, *Je ne chant pas por baudor* (framm.) [L 265.902bis]

Metrica: 7 ab'a[b' b'aab']. Lo schema è ricostruito sulla base del modello, *Je ne chant pas pour verdour* RS 2017 = L 192.12 (cfr. § 3), da cui il *contafactum* prende entrambe le rime.

Je ne chant pas por baudor	i
de printens plain de verdure	
mais por cele que j'aour	
en qui p...	4

[i. Non canto per allegrezza di primavera piena di verdura ma per Colei che adoro, in cui...]

3. *Modelli profani e melodie*

Il modello di contraffattura della prima canzone (I), in assenza di strofa iniziale (*incipit*) e melodia, non venne identificato da Limentani e Petrobelli, che non disponevano di un repertorio metrico della lirica francese medievale³⁰. Il MW, pubblicato nel 1972, registra in corrispondenza dello schema rimico a b a b a a b a (n. 627) soltanto un componimento di tutti *octosyllabes* con uscita femminile per la rima a (MW 627.5 [628]), come nella canzone devota. Si tratta di *S'Amours veut que mes chans remaigne* (RS 120 = L 24.22), attribuito a Blondel de Nesle in **MT** e **RP** (a Gace Brulé in **C**, a Moniot d'Arras in **H**, anonimo in **UZ**, e forse presente nel perduto **Me**)³¹, con strofa musicale in *pedes cum cauda* (AB AB CC'DE in **MZT**, AB AB CDEF in **R**)³². Oltre all'unicità dello schema metrico e alla tradizione ampia della canzone d'autore, spinge a ipotizzare il rapporto d'imitazione anche la ripresa di due rime maschili (b) di *S'Amours veut*, ovvero *-ent* (col rimante *souvent* 10 ripreso da *sovent* 4) e *-(i)er*, nella canzone devota: ma è possibile che altre rime e rimanti in comune figurassero nelle due (o tre) strofe iniziali mancanti.

Si osservi poi che la canzone di Blondel sviluppa il tema cortese della donna spietata (*la bele... / qui mon cuer angoisse et mahaigne*, 2-3) e del male d'amore necessario (*se je cest mal refusoie / ja puis ne devoie joïr*, 22-23): le strofe superstiti della canzone devota seguono o ribaltano gli stessi motivi e sembrano trarre spunto dal troviero, con formulazioni parallele o opposte³³: *Trop m'aïre et painne souvent* (*S'Amours veut*, v. 10) : *et mout se painne l'en forment / d'amer sa mortel ennemie* (I iii 2-3); *Puiz que li a amer m'enseigne* (sogg. *Amours*) (v. 13) : *Tel*

³⁰ Limentani 1962, pp. 382-383: «della prima, mancante dell'inizio e della melodia, non è stato possibile identificare la matrice».

³¹ Cfr. Gatti 2019, p. 59 nn. 56, 110, ecc.

³² Secondo Wiese 1904, pp. 31-35, la tradizione testuale si articola in due rami, **MTZ** e **CUH - RP**, suffragando l'attribuzione maggioritaria al troviero piccardo (cfr. anche Lepage 1994, pp. 316-317). Anche la melodia raggruppa **MZT** (con trasposizioni nei *pedes* di **T**), mentre **R** tramanda una melodia diversa: cfr. Bahat – Le Vot 1996, pp. 98-104 (da cui derivano le formule melodiche), e Aarburg 1945, p. 217.

³³ Cito *S'Amours veut* secondo l'ed. Wiese 1904, IX, pp. 139-141 (e 185-187); cfr. anche l'ed. bédieriana di Lepage 1994, XX, pp. 303-318 («texte de M»).

dit qu'il se muert por s'amie l qui ne seit certes qu'es amer (iv 1-2); *A ce qu'om sert de cuer et proie, l voit l'en mout pou de bien venir* (vv. 25-26) : *qui plus i met et mei[n]s i prent* (iii 7). Al motivo della falsità della donna amata (*s'il [= li bel oeill] ne deçoivent par mentir, l bien font samblant, que je les croie*, vv. 31-32) potrebbe attenersi *ypocrisie* (ii 8), ultima parola della strofa caduta, come anche l'agg. *fause* di iii 6, mentre nelle ultime due strofe della *pieuse* la falsità dell'amore profano è riferita all'uomo seduttore, da cui devono guardarsi le donne (iv 5-8, v 3-4).

Sul piano teorico, si rammenti che la trasposizione in chiave religiosa si muove appunto tra imitazione e ribaltamento polemico del contenuto del modello profano, che viene talvolta alluso o citato espressamente tramite autore o *incipit*³⁴. Il fatto che Blondel de Nesle, celebre troviero di prima generazione e rappresentante esclusivo del «code rigoureux de la fin'amour» (Lepage), abbia fornito il modello di altre due canzoni mariane aumenta la verosimiglianza dell'ipotesi di identificazione³⁵.

Il modello della canzone *Chanter m'estoit saintement* (II), individuato da Petrobelli sulla base della melodia (cfr. Limentani 1962, pp. 383 e 384-385), è *Desoremais est raison* (RS 1885 = L 215.2: cinque *coblas unissonans* con schema 7 ab ab baac' [MW 1232]) di paternità contesa tra Raoul de Soissons (C) e Jehan de Neuville (FM)³⁶, senza ripresa dell'*incipit* – come accade per molte altre *chansons pieuses* con modello acclarato³⁷ – ma col mantenimento della seconda rima (-er, in tutte le strofe tranne la terza) e dell'ultima irrelata (-ie, coi rimanti *mie* iii 8 nella stessa sede del modello e *vie* iv 8 = I 8), oltre che del numero di strofe. Tracce d'imitazione testuale si concentrano nella strofa d'esordio, dove l'*incipit* cambiato in *Chanter m'estoit saintement*, col tipico attacco del *grand chant courtois* non a caso frequente nel *registre pieux*³⁸,

³⁴ Secondo Seláf 2008, 287-288, l'indicazione esplicita del modello serve in alcuni casi «à refuter l'idéologie courtoise que le modèle exprime, et à nier les valeurs de l'amour profane», mentre in altri «la motivation n'est pas la polémique, mais plutôt l'imitation». Ma si veda già Frappier 1966, p. 77 (citato da Bec 1977, p. 142), secondo cui la lirica religiosa sarebbe nata «en marge du lyrisme profane, en réagissant contre ce dernier et en l'imitant en même temps».

³⁵ Blondel de Nesle, *Amours dont sui espris l m'efforce* RS 1545 = L 24.4 (9 mss.) è modello di Gautier de Coinci, *Amours dont sui espris l de chanter* RS 1546 = L 72.1 (a sua volta modello musicale dei *conductus* polifonici *Purgator criminum* e *Procurans odium*: cfr. Aarburg 1958), mentre *Quant je plus sui en paor de ma vie* RS 1227 = L 24.19 (12 mss.) è modello di *Quant je sui plus en perilleuse vie* RS 1236 = L 265.1429 (ed. Järnström – Långfors 1927, p. 109), tramandata da BnF, fr. 2193 = ms. o (α15) dei *Miracles* di Gautier de Coinci, ma ritenuta apocrifia dagli editori.

³⁶ Anonima in **ORUVZ** (cfr. Gatti 2019, pp. 119 ecc.). L'attribuzione errata a Guiot de Dijon nel corpo di **M**, ma non nella tavola (*Jehans de Nueville*), si spiega per motivi codicologici: cfr. Zai 1974, p. 33 e Lannutti 1999, pp. XXVI-XXVII. Preferisco l'ed. Richter 1904 (Jehan de Neuville), VIII, pp. 68-70, che cito più avanti con ritocchi, a quella di Winkler 1914 (Raoul de Soissons), XVI, pp. 78-80, basata su **M**, da cui dipende l'ascrizione a Raoul nel Linker (215).

³⁷ Basti il rimando alle identificazioni di 13 modelli profani avanzate da Jeanroy 1911 e 1928 che integrano quelle di Järnström 1910 e Järnström – Långfors 1927 (sulla questione generale delle tecniche imitative si veda poi Seláf 2008, § 6).

³⁸ L'*incipit* *Chanter m'estuet* è condiviso da almeno sei canzoni mariane anonime (RS 1491, 1315, 610, 1181a, 611a, 611b = L 265.331-336) e dalla religiosa *Chanter m'estuet quar volenté m'en prie* (RS 1195 = L 265.339), che lo mutua dal modello Jaque d'Amiens, *Chanter m'estuet quant contesse m'en prie* (RS 1194 = L 119.1). Si noti

riprende in realtà il v. 6 del modello, *amer m'estuet voelle u non*, volgendolo in senso religioso, e serve a tradurre il tema del servizio d'Amore in quello del servizio alla Vergine (si noti la ripresa di *ses hom 7 = ses home 6*). Decisivo è poi il mantenimento del sintagma *vers li = vers lui* 5, dopo la *diesis*, che denuncia il calco sintattico:

RS 1885 (L 215.2)	II
Desoremais est raison	<i>Chanter m'estoit saintement</i>
de mon chant renouveler,	et servir e ennourer
car pris m'a par abandon	la Virge de qui descent
Amours, cui serf sans fausser;	tote pieté sanz cesser;
<i>vers li</i> ne me puis tensesr,	<i>vers lui</i> me vul asenser
<i>amer m'estuet</i> voelle u non,	et devicing <i>ses home</i> ligement (+2)
car ses sers sui et <i>ses hom</i>	qui delsent
et serai toute ma vie.	veult priser ...n autre amie.

Non c'è motivo, a nostro avviso, di sospettare un modello testuale intermedio fra *Desoremais* e *Chanter m'estoit*, come faceva Limentani³⁹.

La melodia della *chanson pieuse* tramandata dal solo **pd** si lascia identificare chiaramente con quella di *Desoremais*, trasmessa da **FORVZ** e strutturata in piedi e coda (AB AB CDEF), che sul *contrafactum* viene trasposta un tono sotto (da SOL a FA, col SI bemolle in chiave), presenta un secondo piede alterato (ma vedi *infra*), e appare sostanzialmente riscritta a partire dalla metà del sesto verso, metricamente incongruo. La pubblichiamo qui per la prima volta, in sinossi con quella del modello profano secondo la redazione di **O**⁴⁰.

che almeno *Chanter m'estuet de la sainte pucele* (RS 610 = L 265.333) non mutua l'attacco dal modello, *Comencement de douce saison bele* (RS 590 = L 77.6), come accade pure nel nostro caso.

³⁹ Limentani 1962, p. 385: «Del modello restano poche tracce (se ci fosse qualche indizio concreto, si potrebbe anche pensare di trovarsi di fronte alla parodia di una parodia, e così spiegare questo pressoché totale rifacimento)».

⁴⁰ La stessa redazione serve da base a Tischler 1997, vol. XII, n. 1077, che ne propone un'interpretazione ritmica con le varianti sinottiche degli altri canzonieri. Ci limitiamo a rilevare che la notazione di **OFZ** si discosta in alcuni punti da quella di **RV**, ma si tratta per lo più di varianti ornamentali.

LE CHANSONS PIEUSES CON MUSICA

1
De - so - - - re - mais__ est__ rai - sons__
Chan - ter__ m'es - toit__ sain - te - ment__

2
de mon chant__ re - no - ve - ler__
et ser - vir__ e__ en - nou - rer__

3
pris__ m'a__ per__ a - - ban - don__
la vir - ge de qui__ des - cent__

4
a - mours__ cui__ ser__ sanz__ fau - ser;__
to - te pie - - té__ sanz__ ces - ser;__

5
vers li__ ne me puis__ ten - - - ser__
vers lui__ me vul a - sen - - - ser__

6
a - mer__ m'es - tuet__ vul - le ou__ non__
et de - vie - ing__ ses__ ho - me__ li - ge - ment

7
car ses sers sui__ et__ ses homs
qui__ del__ ...__ ...__ ...__ ...__ ...sent

8
et se - rai tou - te__ ma__ vi - e__
veult pri - se__ ...n au - tre__ ...__ ...i - e.

Al netto del problematico v. 6 del *contrafactum*, dove la notazione è adattata al testo ipermetro con distribuzione erronea di tre neumi sul bisillabico *devieing* (si hanno dunque 10 neumi per 9 posizioni metriche), e dei pochi neumi illeggibili negli ultimi due versi, si può constatare che la trasposizione un tono sotto della melodia del modello viene impostata in **pd** a partire dal terzo neuma del primo verso (DO contro RE) e prosegue, con alcune irregolarità all'interno del quinto verso, fino al quarto neuma del sesto verso, dopo il quale, come s'è detto, le due intonazioni divergono sensibilmente. Va osservato inoltre che la variazione del secondo piede musicale in **pd** (vv. 3-4) è in realtà frutto di uno scivolamento in avanti dei neumi, a partire dal *porrectus* (SI-LA-SI) sulla parola *pris* del modello che viene scomposto in *clivis* e *virga* (LA-SOL, LA) sulla parola *virge* del *contrafactum*, e fino alla prima sillaba del quarto verso, dopo la quale è ristabilita la corrispondenza (LA contro SI) grazie alla soppressione del primo neuma del quarto verso del modello (*punctum* sulla *a-* di *amours*)⁴¹.

Questi elementi fanno pensare a errori di copia nella tradizione scritta della melodia a monte di **pd**, mentre la divergenza nella parte finale della *cauda*, più esposta a variazioni, potrebbe dipendere da innovazioni di interpreti e notatori, se non dello stesso autore del *contrafactum* devoto. Nel caso in esame non si può tuttavia escludere che l'innovazione musicale sia da mettere in relazione con la corruttela del v. 6 e che derivi da un problema materiale in un antigrafo di **pd**.

La canzone III, *Je ne chant pas por baudor*, di cui si leggono solo i primi tre versi e il principio del quarto sotto il rigo musicale annotato, è modellata – come videro Limentani e Petrobelli – su *Je ne chant pas pour verdour* (RS 2017 = L 192.12: cinque *coblas unissonans* con schema 7 ab'ab'b'aab' [MW 1107]) attribuita a Perrin d'Angicourt in **KNX** e anonima in **RSVZ**⁴². Il materiale testuale dei primi versi del *contrafactum* è ricalcato sul modello con maggiore aderenza rispetto alla canzone precedente: si riprendono *incipit* (con spostamento del rimante, col morfema variato, al secondo verso: *verdour* → *verdure*) e sintassi (*ains... pour: mais por 3, en qui 4*), anticipando il sintagma *cele que j'aour* dal sesto al terzo verso; *lait tens 2* è riecheggiato dall'antonimo *printens* nella stessa giacitura. Si mantengono pure le rime, ma non sappiamo se il collegamento *unissonans* del modello perdurasse nel *contrafactum*⁴³:

RS 2017 (L 192.12)	III
<i>Je ne chant pas pour verdour</i>	<i>Je ne chant pas por baudor</i>
<i>pour lait tens ne pour froidure</i>	<i>de printens plain de verdure</i>
<i>ains chant pour tres bone Amour</i>	<i>mais por cele que j'aour</i>
<i>en qui j'ai mise ma cure;</i>	<i>en qui p...</i>

⁴¹ Fenomeni simili di *décalage de neumes* si osservano, ad esempio, nella tradizione dei *lais* lirici francesi: cfr. Carapezza 2020.

⁴² Solo il canzoniere **Z** trasmette un *envoi* di quattro versi (b'aab') indirizzato a un non identificato Gui des Prés (cfr. Steffens 1905, pp. 38-39 e 318).

⁴³ Per RS 2017, uso l'ed. Steffens 1905 (Perrin d'Angicourt), VII, p. 212.

de li vient m'envoiseüre
 et de *cele que j'aour*
 ou ja n'ataindrai nul jour
 se pité ne vaint droiture.

Nelle strofe successive del modello profano è cantata la perfezione fisica e morale dell'irraggiungibile signora, paragonata a una torre chiara e pura dov'è prigioniero il cuore dell'amante: «Pris est mes cuers sans retour, / ce soit par bone aventure: / il est mis en une tour / qui n'est mie chartre oscure, / ains est plus clere et plus pure / que n'est li tens de Pascour» (III 1-6). Il contatto tra la *tour clere et pure* e l'epiteto mariano *turris eburnea*, derivato dal Cantico dei Cantici e già corrente nel XII secolo, cui si oppone l'immagine della *chartre oscure*, che rimanda al carcere infernale riferibile al peccato di Eva⁴⁴, potrebbe aver fornito uno spunto per la trasposizione devota, come pure, se l'interpretazione di Steffens è esatta, l'impervia metafora eucaristica dei versi successivi: «el cors eüst grant seignour / s'il fust en autel pasture» (III 7-8)⁴⁵.

Anche il frammento di melodia superstite in *pd* rispecchia fedelmente quella del modello trasmessa da **KNXZ**, in piedi e coda (AB AB CDEB) nella stessa tonalità di SOL⁴⁶. L'unica alterazione di scarso rilievo sarebbe l'abbassamento di un tono dei primi tre neumi del secondo verso (frase B), che peraltro non si riscontra nel quarto (pure B). Pubblichiamo il lacerto musicale di **pd** sotto la melodia corrispondente del modello secondo il canzoniere **K** (base dell'ed. Tischler).

⁴⁴ L'immagine della prigione correlata al peccato originale è topica nelle canzoni mariane: si vedano per es. *Cuers qui son entendement* (RS 670 = L 265.392), III 5-10: «quant par le conseil volage / d'Evain, ou li anemis / s'estoit par envie mis, / dedanz la prison ombraige / au soudoiant avresier / couvenoit chascun plungier» (Järnström 1910, n° VIII); *De bone amour et de loial amie / vaurai chanter* (RS 1102a = L 265.443), I 6-8: «pour nous faire de la prison issir / u nos peres Adans nous fist caïr / et sa mollier Eve par ignorance» (Bédier 1910, p. 906; Järnström – Långfors 1927, p. 53); *Douce dame, roïne de haut pris* (RS 1601 = L 265.552), V 2-4: «por nos racheteir / de la prison ou Adans nos ot mis / por lou consoil que l'on li ot doneit» (Järnström 1910, n. XLIII).

⁴⁵ Steffens 1905, p. 318: «*el cors eüst grant seignour* u.s.w. ist ein kühner, frommen Gemütern vielleicht gar anstössiger Vergleich: "und tief im Innersten hätte es (nämlich das Herz v. 1) den Leib des höchsten Herrn, wenn es auf dem Altare die Abendmahlsspeise wäre". Die Verse sollen wohl einen Gegensatz bilden zu v. 3 (u. ff.), und der Dichter will damit ausdrücken, dass, wenn auch sein Herz der Freiheit beraubt sei, dennoch das, was in dem Herzen selbst eingeschlossen sei, nämlich die Liebe, ihm soviel gelte, wie das heiligste auf Erden, das geweihte Abendmahlbrot, der Leib Christi». Forse meglio: 'nel corpo (separato dal cuore) ci sarebbe un gran signore, se fosse cibo sull'altare'. La ricostruzione è fondata su **KNXZ**, da cui discordano gli altri testimoni (7 *Encor eust S*, *aucor eust il R*; *honor S*, *secours R*. 8 *tele pasture V*, *cele p. S*, *a li en p. R*): si noti il rifacimento di **R**, *aucor eust il grant secours / s'il fust a li en pasture*, che presuppone l'immagine del cuore mangiato dalla dama.

⁴⁶ Le intonazioni di **R** e **V** sono indipendenti da quella maggioritaria e presentano alcuni elementi in comune: cfr. Tischler 1997, vol. XIII, n. 1148. Secondo Steffens 1905, pp. 210-212, la tradizione testuale di RS 2017 si divide in due rami, **Z – SR** e **V – KXN**, ma **V** condivide varianti caratteristiche con (**Z**) **S**.

FRANCESCO CARAPEZZA

1
Je ne chant pas pour ver - dor
Je ne chant pas por bau - dor

2
pour lé tens ne pour froi - du - re
de prin - tens plain de ver - du - re

3
ainz chant pour tres bo - ne a - mor
mais por ce - le que j'a - our

4
en qui j'ai mi - se ma cu - re
en qui p...

La stretta aderenza, in entrambi i casi, al dettato musicale vulgato dai canzonieri porta a credere che la produzione di *contrafacta* devoti avvenisse a partire da esemplari scritti e annotati dei modelli trovierici: il che si accorderebbe con l'idea di una «volonté apologétique concertée» alla base del genere mariano oitanico⁴⁷. L'indagine andrebbe estesa ad altri casi di canzoni di cui è nota la matrice poetico-musicale per aumentare il suo valore euristico.

Ricordo infine che la solida ascrizione del modello di *Je ne chant* a Perrin d'Angicourt, forse identificabile con un Petrus de Angicuria *rector capellae e familiaris* di Carlo I d'Angiò a Napoli nel 1269, è stata messa dubitativamente in rapporto con la circolazione del frammento Antoniano in Italia⁴⁸. Si tratta però di un'ipotesi recondita, sia perché la produzione poetica di Perrin è generalmente databile entro il 1250, sia perché non è possibile stabilire una correlazione diretta fra l'autore del modello profano e quello del suo *contrafactum* devoto. La possibilità che il codice francescano PBA XXII 544 (*Logica* di Ockham copiata nel 1380 da frate

⁴⁷ Bec 1977, p. 149: «Plus que d'interférences registrales on pourrait presque parler ici de registre parasite. Derrière une poétique ainsi détournée, aussi bien dans les grands genres que dans les genres plus populaires, se cachait sans nul doute une volonté apologétique concertée».

⁴⁸ Cfr. Cattin 1985, p. 416 (Cattin 2003, p. 22); Limentani 1985, p. 303: «(ricorderò senza pretesa d'illazioni immediate che uno dei testi parodiati nel frammento antoniano è di Perrin d'Angicourt, troviero operante per un certo tempo nella Napoli angioina)». L'ipotesi d'identificazione risale a Steffens 1905, pp. 43-75; si vedano poi Bertoni 1912 e Barbero 1998, p. 166.

Astasio da Messina e posseduta da Angelo da Barletta) abbia circolato nel Regno di Napoli angioino tra fine XIV e inizio XV secolo e che la sua carta di guardia (**pd**) provenga da un libretto francese di devozione privata (femminile?) databile al tardo Duecento, sono invece due ipotesi più solide che spingono a riflettere sulla ricezione musicale di poesia religiosa in *langue d'oïl* in ambienti conventuali italiani (meridionali?) nel corso del Trecento.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|--|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Bruxelles, BRB, IV 1005 | Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, IV 1005 |
| Charleville-Mézières, BM, 100 (c^m) | Charleville-Mézières, Bibliothèque Municipale, 100 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regensini Latini 1490 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 11280 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 11280 |
| Dublin, TCL, MS 432 | Dublin, Trinity College Library, MS 432 |
| Leiden, UB, BPL 2785 bis (I^v) | Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 2785 bis |
| London, BL, London, Egerton 274 (F) | London, British Library, Egerton 274 |
| Modena, BEU, α .R.4.4 (H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α .R.4.4 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Padova, PBA, XXII 172 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 172 |
| Padova, PBA, XXII 200 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 200 |
| Padova, PBA, XXII 204 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 204 |
| Padova, PBA, XXII 376 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 376 |
| Padova, PBA, XXII 378 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 378 |
| Padova, PBA, XXII 405 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 405 |
| Padova, PBA, XXII 532 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 532 |
| Padova, PBA, XXII 544 (pd) | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 544 |
| Padova, PBA, XXII 573 | Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, XXII 576 |
| Paris, BA, 3517-3518 | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3517-3518 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |
| Paris, BnF, fr. 1591 (R) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591 |
| Paris, BnF, fr. 1745 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1745 |
| Paris, BnF, fr. 2193 | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2193 |
| Paris, BnF, fr. 12581 (S) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |
| Paris, BnF, fr. 24406 (V) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406 |

Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Paris, BnF, n.a.fr. 21677 (j)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 21677
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl'Intronati, H.X.36
Stuttgart, KP, fr. perduto (x)	Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto
Troyes, BM, 3712 (t)	Troyes, Bibliothèque Municipale, 3712
Wien, ÖN, Cod. ser. n. 285 (wi)	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 285
Zagreb, HDA, MR 92 (za)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Aarburg 1945

Ursula Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Dissertation, Frankfurt am Main, Goethe-Universität, 1945.

Aarburg 1958

Ursula Aarburg, *Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik. Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle und ihre mehrstimmige Vertonungen*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 15 (1958), pp. 20-40.

Abate – Luisetto 1975

Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana, [a cura di] Giuseppe Abate, Giovanni Luisetto, 2 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Arcangeli Marenzi 1968

Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del medioevo*, Venezia, Libreria Universitaria, 1968.

Bahat – Le Vot 1996

Avner Bahat, Gérard Le Vot, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Mélodies*, Paris, Champion, 1996.

Barbero 1998

Alessandro Barbero, *Letteratura e politica fra Provenza e Napoli*, in *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*. Actes du colloque international de Rome – Naples (7-11 novembre 1995), Roma, Publications de l'Ecole française de Rome, 1998, pp. 159-172.

BdP

François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933 (rist. anast. a cura di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni 2013), rifiuta e implementata in *BEdT* (bedt.it), diretta da Stefano Asperti.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen-Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, Paris, Picard, 1977.

Bédier 1910

Joseph Bédier, *Un feuillet récemment retrouvé d'un chansonnier français du XIII^e siècle*, in *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris, Champion, 1910, pp. 895-922.

Bertoni 1912

Giulio Bertoni, *Di un poeta francese in Italia alla corte di Carlo d'Angiò (Perrin d'Angicourt)*, in «Studi di filologia moderna», 5 (1912), pp. 233-240.

Branciforti 1954

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.

Buridant 2019

Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval (XI^e-XIV^e siècles)*, Strasbourg, ELiPhi, 2019.

Camproux 1964

Charles Camproux, rec. di Limentani 1962, in «Revue des langues romanes», 76 (1964), p. 131.

Carapezza 2020

Francesco Carapezza, *Fautes musicales et fautes textuelles dans les lais lyriques transmis par les chansonniers du Roi (M) et de Noailles (T)*, in *Textus & Musica*, 1 (2020), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/>

Cassandro (et alii) 2000

I manoscritti datati della provincia di Vicenza e della Biblioteca Antoniana di Padova, a cura di Cristiana Cassandro, Nicoletta Giovè Marchioli, Paola Massalin, Stefano Zamponi, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2000.

Cattin 1985

Giulio Cattin, *La musica a Padova (e nel Veneto) durante il secolo XIII*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981), a cura di S. Bortolami e A. Rigon, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 405-424.

Cattin 2003

Giulio Cattin, *Sacro e Profano. La musica tra il Duecento e il Cinquecento nel Veneto*, in *Alla scoperta dei suoni perduti. Canti, suoni e musiche antiche*. Atti del Convegno tenuto a Castelbrando di Cison di Valmarino nel settembre 2003, Venezia, Regione del Veneto, 2003, pp. 12-57.

Cenci 1976

Cesare Cenci, *Manoscritti e frati studiosi nella Biblioteca Antoniana di Padova*, in «Archivum franciscanum historicum», 69/3-4 (1976), pp. 496-520.

Ciccarelli 1987

Diego Ciccarelli, *Studia, maestri e biblioteche dei Francescani di Sicilia (sec. XIII-XVI)*, in «Schede medievali», 12/13 (1987), pp. 181-207.

Elies Oliveras 2019-2020

Ivo Elies Oliveras, *“Flors chاوزida”: corpus, tradizione manoscritta e retorica della canzone mariana in lingua d’oc*, tesi di laurea magistrale (relatore Giovanni Borriero), Università degli Studi di Padova, 2019-2020.

Frappier 1966

Jean Frappier, *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, C.D.U., 1966.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

Gatti 2021

Luca Gatti, *Sul canzoniere antico-francese j: Thibaut de Champagne (e dintorni)*, in *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, a cura di Paolo Canettieri, Lucilla Spetia e Samuele Maria Visalli, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2021, pp. 39-51.

Giannini 2016

Gabriele Giannini, *Un guide français de Terre sainte, entre Orient latin et Toscane occidentale*, Paris, Garnier, 2016.

Gros 1994

Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le prince: étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux XIV^e et XV^e siècles*, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1994.

Gros 2004

Gérard Gros, *“Ave vierge Marie”: études sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Lyon, PUL, 2004.

Järnström 1910

Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle [I-LXV], publiées par Edward Järnström, Helsinki, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1910.

Järnström – Långfors 1927

Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle [LXVI-CXLV], publiées par Edward Järnström et Arthur Långfors, Helsinki, Suomalaisen tiedeakatemia toimituksia, 1927.

Jeanroy – Hoepffner 1928

Alfred Jeanroy, Ernest Hoepffner, rec. di Järnström – Långfors 1927, in «Romania», 54 (1928), pp. 535-538.

Jeanroy 1911

Alfred Jeanroy, *Modèles profanes de chansons pieuses*, in «Romania», 40 (1911), pp. 84-86.

Jeanroy 1928

Alfred Jeanroy, *Imitations pieuses de chansons profanes*, in «Romania», 54 (1928), pp. 271-273.

Koppitz 1926

Der Göttweiger Trojanerkrieg, hrsg. von Alfred Koppitz, Berlin, Weidmann, 1926.

Krause – Stones 2006

Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts, edited by Kathy M. Krause and Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2006.

L

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Lannutti 1999

Guiot de Dijon, *Canzoni*, edizione critica a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1999.

Lepage 1994

Yvan G. Lepage, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Textes*, Paris, Champion, 1994.

Limentani 1962

Alberto Limentani, *Reliquie antico francesi nella Biblioteca Antoniana*, in «Memorie della Accademia Patavina di scienze, lettere e arti», 74 (1961-62), pp. 362-387.

Limentani 1985

Alberto Limentani, *Ancora su due reliquie antico-francesi della Biblioteca Antoniana*, in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Padova-Monselice, 1-4 ottobre 1981), a cura di Sante Bortolami e Antonio Rigon, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1985, pp. 301-303.

Meyer 1889

Paul Meyer, *Chansons pieuses du ms. de l'Arsenal 3517*, in «Romania», 18 (1889), pp. 486-491.

Miceli 2009

Carolina Miceli, *Un amanuense messinese del Trecento*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina*. Atti del convegno di studio (Messina, 6-8 novembre 2008), a cura di Carolina Miceli e Agostina Passantino, Palermo, Officina di studi medievali, 2009, pp. 163-172.

Monfrin 1964

Jacques Monfrin, rec. di Limentani 1962, in «Romania», 75 (1964), pp. 414-415.

MW

Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Noulet – Chabaneau 1888

Jean-Baptiste Noulet – Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Paris, Mai-

sonneuve et Leclerc, 1888 (rist. anast. Genève – Marseille, Slatkine – Laffitte, 1973).

Okubo 2003

Masami Okubo, *Autour de la 'Nativité Notre Dame' et de son attribution à Gautier de Coinci. Première partie*, in «Romania», 121 (2003), pp. 348-381.

Peron 1981

Gianfelice Peron, [scheda n. 256], in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città: rassegna della stampa*, Padova, Comune di Padova – Edizioni Signum, 1981, pp. 365-366.

Petersen Dyggve 1911

Holger Petersen Dyggve, *Deux chansons pieuses inconnues (Dublin, Trinity College, ms. D. 4. 18)*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 13 (1911), pp. 12-25.

Richter 1904

Die Lieder des altfranzösischen Lyrikers Jehan de Nuevile, Inaugural-Dissertation [...] vorgelegt von Max Richter, Halle, Kaemmerer, 1904.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Salmon 1896

Amédée Salmon, *Trois poèmes de Jean Brisebarre le Court, de Douai*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à Carl Wahlund à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa naissance (7 janvier 1896)*, Mâcon, Protat frères, 1896, pp. 213-224.

Savoye 2013

Marie-Laure Savoye, rec. di Seláf 2008, in «Romania», 131 (2013), pp. 236-242.

Seláf 2008

Levente Seláf, *Chanter plus haut: la chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Champion, 2008.

Sinclair 1979

Keith V. Sinclair, *French Devotional Texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide*, Westport – London, Greenwood, 1979.

Steffens 1905

Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt, kritisch herausgegeben und eingeleitet von Georg Steffens, Halle, Niemeyer, 1905.

Stunault 2010

Clémentine Stunault, *La Vierge dans la poésie des troubadours*, in *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, [édité par] Sophie Cassagnes-Brouquet et Michelle Fournié, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse Le Mirail, 2010, pp. 109-120.

Tischler 1997

Tropatorum septemtrionalum poemata cum suis melodis. Opera omnia (Trouvère lyrics with melodies. Complete comparative edition), edidit Hans Tischler, 15 voll., Neuhausen, American Institute of Musicology, 1997.

TPMA

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begründet von Samuel Singer, 13 voll., Berlin – New York, de Gruyter, 1996.

Tyssens 1998

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*: 1. *a* (BAV, Reg. lat. 1490), *b* (BAV, Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), par Madeleine Tyssens, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.

Wiese 1904

Die Lieder des Blondel de Nesle, kritische Ausgabe nach allen Handschriften von Leo Wiese, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1904.

Winkler 1914

Die Lieder Raouls von Soissons, hrsg. von Emil Winkler, Halle, Niemeyer, 1914.

Zai 1974

Marie-Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne – Frankfurt am Main, Lang, 1974.

Radiografie testuali

MOLT LIEEMENT DIRAI MON SERVENTOIS (RS 1835)
E IL GENERE STORICO-POLITICO IN ANTICO-FRANCESE*

Luciano De Santis

desantis.luciano@yahoo.it

(Università degli Studi di Siena-Université de Namur)

Molt lieement dirai mon serventois (RS 1835) è la diciassettesima lirica della sezione francese del manoscritto estense¹. Alla luce della particolare fisionomia della lirica trovierica, di cui si parlerà a breve, il testo risulta estremamente interessante sia per le tematiche storico-politiche sviluppate al suo interno, sia per la tipologia di genere nella quale rientra. Pertanto, struttureremo il seguente contributo come segue: in un primo momento ci concentreremo sul testo, analizzandone le caratteristiche principali; in seguito lo inseriremo nel più ampio contesto di genere della lirica trovierica, nel tentativo di meglio definire la tipologia storico-politica in questa tradizione poetica; infine ne valuteremo la sua posizione all'interno dell'unico codice latore, considerandolo insieme agli altri testi tramandati da **H** che si possano far afferire alla medesima categoria.

Opera anonima di un troviero francese e composta con relativa certezza poco dopo le battaglie di Taillebourg e Saintes del 21 e 22 luglio del 1242², *Molt lieement dirai mon serventois* (RS 1835) mira difatti, da una parte, a celebrare la casata capetingia e i suoi alleati, dall'altra a denigrare, talvolta con toni apertamente canzonatori, le figure di Enrico III re d'Inghilterra e di Ugo signore di Lusignano e conte della Marca.

Il testo si divide in due unità simmetriche, ciascuna delle quali costituita da tre strofi monometriche, con un unico *envoi* di non facile interpretazione. La prima metà effigia, irridendolo, il partito di Enrico III: l'autore passa in rassegna tutte le figure più importanti che sostennero il re inglese, soffermandosi in particolar modo sul conte della Marca, il quale, legato a Enrico III per il tramite della madre, si era spesso schierato contro la casata francese³.

* L'articolo è stato concepito e realizzato nell'ambito del progetto *Prolyrics. Political and (Historical-)Religious Poetry in the Romance Middle Ages (12th-14th cent.)*, diretto da Luca Arcari, Paolo Di Luca e Oriana Scarpati in seno all'Università di Napoli Federico II.

¹ Per la composizione del codice e i testi da questo trasmessi cfr. ovviamente Spetia 1997, Zinelli 2010 e la bibliografia citata.

² Bémont 1893, pp. 291-292: «elle a été certainement composée très peu après l'événement, sinon au moment même et, sans qu'elle nous apporte des faits réellement nouveaux, son témoignage ne peut être négligé». Per il quadro storico-politico cfr. Le Goff 1996, pp. 152-156. Secondo Thomas 1892, p. 370: «les mentions d'Anseau de Trainel et d'Érard de Valery portent à croire que c'était un trouvère champenois». Tuttavia Spetia 1997, p. 61, n. 185, ritiene che l'ipotesi sia «peu fondée» e che sia molto più significativa la presenza di Roberto d'Artois in sede rimica.

³ Si pensi, ad esempio, al suo comportamento durante la discesa dello stesso Enrico III nell'estate del 1230 (cfr. Berger 1893).

Il racconto dell'eroismo e della successiva cattura di Jean de Barres al v. 22 fa da ponte tra la prima e la seconda metà della canzone, dove la descrizione degli eventi si concentra invece sulle gesta degli alleati di Luigi IX, rese ancor più significative dal comportamento del re inglese a cui rimanda il v. 30. Qui l'anonimo autore non si esime dal riportare che quest'ultimo sarebbe fuggito durante la notte⁴:

Li Poitevin, li Gascon, li Anglois
 garderent mal le pont de Tailleborc,
 que malgré aus i passerent François
 et chacerent et mistrent en retor:
 dusq'en Seintes n'i firent unc estor;
 et sachoiz bien, la fu pris li Barois.
*Diux, gardez nos le seignor des François,
 Charle et Aufor et le conte d'Artois!*

La bataigle le conte Boloignois
 vint premerains a cel assemblement;
 molt i fu prués Raos de Clarmontois;
 cil de Pontis i conqist los molt grant:
 dusqu'as portes les menerent batant.
 A mie nuit s'en fōi li lor rois.
*Diux, gardez nos le seignor des François,
 Charle et Aufor et le conte d'Artois!* (vv. 17-32)⁵

Tutti i personaggi citati nei vari luoghi di *Molt lieement dirai* sono stati correttamente identificati da Thomas⁶, eccetto «cil de Pontis» al v. 28. Coloro che si sono dedicati allo studio del testo non sono riusciti a riconoscerne l'identità, ritenendo che «l'héritière du Ponthieu, Marie, était veuve de Simon de Dammartin, depuis le 21 septembre 1239», e «se remaria soltanto en 1243 à Mathieu de Montmorency»⁷. In realtà, Maria di Ponthieu era già andata in sposa a Mathieu, signore di Attichy, tra il settembre 1240 e il 15 dicembre 1241⁸, quindi prima delle battaglie di Taillebourg e Saintes. Sia Mathieu che il fratello maggiore Bouchard VI parteciparono a numerose campagne avviate dal re Luigi IX, tra cui, appunto, quella del Poitou

⁴ Anche Matteo Paris riporta nella sua *Chronica Majora* lo stesso avvenimento, quindi cfr. Luard 1872-1882, vol. IV, p. 212; vedi anche Bémont 1893, p. 307. Un'immagine simile è presente, con la stessa marca derisoria, in *Prise est Namurs, cuens Hanris est dedans* (RS 267), altro testo anonimo tipologicamente prossimo a *Molt lieement*. *Prise est Namurs* racconta appunto la presa di Namur da parte di Enrico VI, conte di Lussemburgo, nel 1256 e veicola una serie di attacchi verbali contro coloro che avrebbero dovuto difendere la città. In particolare, l'anonimo autore rimprovera i soldati fiamminghi e dell'Hainaut, che erano accorsi per aiutare i Namurois, di essere fuggiti «des mee nut», e di aver abbandonato nella fuga «lour havax mavaisement» (vv. 7-8; il testo è citato dall'edizione di Bartsch – Horning 1887, p. 521).

⁵ Il testo è ripreso dall'edizione di Petersen Dyggve 1938, p. 141.

⁶ Cfr. Thomas 1892, pp. 366-370.

⁷ Ivi, pp. 366-367.

⁸ Cfr. Bacquet 1992, p. 64.

contro il re inglese e Ugo di Lusignano; e fu probabilmente proprio durante quest'ultima che i due «se signalerent le plus»⁹. Le tre figure citate nella quarta strofe – in ordine di apparizione: Alfonso di Portogallo, Raoul di Clermont e, come si è visto, Mathieu de Montmorency – risultano d'altronde correlate non soltanto per la prossimità dei loro possedimenti ma anche per certi legami familiari, in particolare il primo con il terzo. Alfonso di Portogallo aveva infatti sposato in seconde nozze Matilde di Dammartin, vedova di Philippe Hurepel e figlia di Renaud de Dammartin, colui che, ribellatosi al re Filippo Augusto e da questo sconfitto nella battaglia di Bouvines del 1214, era stato successivamente imprigionato e privato di tutti i suoi beni. Il fratello di Renaud, Simon de Dammartin, era invece stato conte di Ponthieu fino alla morte, avvenuta nel 1239, e gli era subentrato, sposandone la moglie, proprio Mathieu de Montmorency. Quest'ultimo, inoltre, avrebbe poi venduto a Roberto d'Artois tutti i suoi beni «pour leur urgente et évidente nécessité»¹⁰.

Quanto al congedo, in cui l'autore autodesigna nuovamente il proprio componimento tramite la marca di *serventois*, la menzione dei signori citati (Thibaut de Champagne, Archambaud VIII, Thomas de Savoie, Hugues de Châtillon, Hugues IV duca di Borgogna) non sembrerebbe rivestire alcun significato particolare. Secondo Thomas¹¹, tali figure non avrebbero preso direttamente parte alle battaglie, benché lo stesso studioso ipotizzi poco dopo che, in realtà, Archambaud VIII di Bourbon vi partecipò. Quest'ultimo morì poco dopo a Cognac in Angoumois, non tanto a causa delle eventuali ferite riportate in battaglia quanto per l'epidemia di dissenteria che afflisse successivamente l'esercito francese¹². Sembrerebbe inoltre che anche il conte di Champagne vi abbia probabilmente partecipato, dato che mancano atti recanti la sua firma proprio per il periodo interessato¹³. Eccetto per Thibaut de Champagne, che fu talvolta molto critico nei confronti della casata capetingia, risulta difficile ipotizzare che quello del congedo sia una sorta di monito a non tradire il re, in quanto non sembrano esserci state ribellioni o proteste da parte delle figure citate¹⁴.

Quanto alla scelta di porre in rima, peraltro nel ritornello, il nome del conte d'Artois, questa non deve ritenersi un caso unicamente legato a esigenze metriche. Il fratello del re si distinse durante l'intera campagna militare:

«li cuens d'Artois venoit ou premier front, banniere desploïe. Et cil dedenz issirent fors contre eus o grant foison de chevalerie; et ot enqui grant poingneiz, et i ot perdu et gaaingnié, et pris chevaliers d'une part

⁹ Desormeaux 1764, vol. I, p. 261.

¹⁰ Bacquet 1992, p. 64.

¹¹ Cfr. Thomas 1892, p. 368.

¹² Leguai 1960, p. 24, ritiene invece che Archambaud sia morto proprio durante la battaglia di Taillebourg. Qualora ciò fosse vero, il testo sarebbe stato inviato non tanto ad Archambaud VIII quanto al figlio, Archambaud IX. Tuttavia è difficile credere che l'autore della canzone non ne abbia riportato notizia. La morte di Archambaud VIII poco dopo la campagna militare conferma ulteriormente, qualora ce ne fosse stato il bisogno, l'idea che il testo sia stato composto quasi subito dopo gli avvenimenti.

¹³ Cfr. Jubainville 1865, vol. IV, pp. 328-329. Anche Callahan – Grossel – O'Sullivan 2018, p. 21, ipotizzano che Thibaut «participa probablement à la bataille de Taillebourg, où il combattit pour le roi Louis contre les Anglais alliés au duc de la Marche».

¹⁴ Cfr. Le Goff 1996, pp. 781-825.

et d'autre. Mais cil dedenz en orent le pieur; car li cuens d'Artois se feri en la citeiz à grant foison de chevalerie, et fu la citeiz prise. Et quant li rois d'Engleterre le sot, si s'en ala à Bordiaus»¹⁵.

Proprio come riportato dalla canzone, la vittoria della fazione capeggiata da Luigi IX fu evidente, e servì a respingere una volta di più le pretese territoriali che Enrico III ancora aveva sul continente¹⁶.

* * *

L'importanza di un testo quale *Molt lieement* non si limita, ad ogni modo, alla testimonianza storica di cui porta traccia, ma riguarda anche la sua stessa natura, essendo uno dei pochi esemplari di argomento storico-politico in una tradizione lirica caratterizzata da una fortissima componente cortese. È infatti notorio come, soprattutto a partire dagli studi di Guiette prima e di Dragonetti poi, la tradizione lirica antico-francese sia stata tutt'al più associata a un'idea di poesia fortemente formalizzata¹⁷. L'etichetta di *grand chant courtois*, mutuata dalla rubrica di genere posta in apertura dell'antologia poetica contenuta nel ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 308, è molto spesso adottata per definire l'intera produzione, sebbene ovviamente si possano rilevare al suo interno tipologie testuali molto diverse tra loro.

Il genere 'storico-politico' al quale afferisce *Molt lieement dirai mon serventois* risulta però poco rappresentato. Tale situazione potrebbe sorprendere se si tenesse debitamente conto delle prime testimonianze liriche localizzate in terra settentrionale di cui abbiamo traccia. Nella sua *Historia Ecclesiastica*, il monaco e cronista inglese Orderico Vitale racconta che il signore normanno Luc de la Barre fu condannato all'accecamento dal re Enrico I d'Inghilterra per aver composto delle «indecentes [...] cantilenas» nei suoi riguardi: «Lucam quoque de Barra pro derisoriis cantionibus et temerariis nisibus orbari luminibus [Rex] imperavit»¹⁸. I canti satirici non ci sono sfortunatamente pervenuti ma la testimonianza di Orderico Vitale offre senza dubbio un dato interessante.

Sotto forma di 'traccia' e con tanto di notazione musicale nel codice Erfurt, UB, Ampl. 8° 32, ci è invece pervenuta una canzone anonima relativa alla seconda crociata, *Chevalier, mult estes guariz* (RS 1548a). Il testo, di chiara fattura propagandistica e privo di riferimenti alla materia amorosa, si configura come «una rotruenge composta in area pittavina, [...] databile con buoni margini di approssimazione ai mesi immediatamente seguenti il marzo 1146»¹⁹.

¹⁵ De Wailly 1876, p. 188.

¹⁶ La discesa di Enrico III aveva destato interesse anche tra i trovatori, i quali non mancarono ovviamente di criticarne l'operato subito dopo. Cfr. in proposito Jeanroy 1904.

¹⁷ Si vedano almeno Guiette 1949 e Dragonetti 1960. Sulle possibili variazioni in seno al discorso cortese cfr. Zaganelli 1982.

¹⁸ Le Prévost 1835-1855, vol. IV, pp. 459-460.

¹⁹ Resconi 2015, p. 171. Cfr. per l'edizione Radaelli 2018, secondo la quale «la canzone [sarebbe] stata com-

A dispetto di questi due precedenti, il filone storico-politico – che rientrerebbe, prendendo in prestito i criteri della più articolata tassonomia trobadorica, sotto l’etichetta generale di sirventese²⁰ – ha però riscosso poca fortuna nella produzione lirica antico-francese. Il basso numero di testi ne ha spesso frenato la collezione in *corpora* di riferimento, limitando di conseguenza qualsiasi considerazione complessiva²¹. Il primo tentativo di questo tipo risale alla prima metà del XIX secolo ed è stato attuato dallo studioso francese Leroux de Lincy²²: i testi, scelti sulla base di un eventuale rinvio a eventi contemporanei, sono preceduti da un breve cappello introduttivo nel quale Leroux fornisce il contesto storico di riferimento. Dal momento che la tipologia di testi non è chiaramente definita, e tenuto soprattutto conto delle disponibilità materiali dell’epoca²³, le canzoni rilevate dallo studioso francese non sono soltanto prive di un’edizione e una datazione attendibili, ma corrispondono talvolta a categorie tassonomiche non del tutto attinenti a quella esaminata.

Un secondo tentativo, di natura però completamente differente, è stato effettuato più di un secolo dopo da Karen W. Klein²⁴. La studiosa, ponendo come limiti cronologici della sua indagine gli anni 1180 e 1230, scandaglia la produzione politica nella tradizione lirica dei trovatori, dei trovieri e dei *minnesänger*. I testi sono identificati sulla base di alcune caratteristiche tematiche e formali, ma risulta piuttosto chiaro come il primo modello dell’autrice sia il sirventese di Bertran de Born²⁵. Klein identifica nella tradizione lirica antico-francese soltanto dieci testi più o meno corrispondenti al modello bertrandiano e afferenti al genere politico così definito²⁶.

posta sull’onda emotiva della predicazione del vescovo di Langres all’assemblea di Bourges, dopo il Natale 1145, quando Luigi manifesta la sua intenzione di farsi crociato, e in concomitanza con l’assemblea di Vézelay (Pasqua, 31 marzo 1146), dopo le due missive papali e il *voluntatum crucis* ufficiale del re».

²⁰ Riquer 1975, vol. I, pp. 56-58 suddivide il genere del sirventese della lirica trobadorica in quattro sottocategorie: questo può essere di natura morale, personale, politica o letteraria. I sirventesi di carattere politico sono a loro volta differenziati secondo l’argomento trattato.

²¹ La tipologia storico-politica nella lirica antico-francese è infatti quasi del tutto assente nelle opere generali su questa tradizione poetica. Basti qui riportare i seguenti casi: Frappier 1963, a p. 49, dedica giusto qualche riga alla definizione di *serventois* nel capitolo dedicato alle canzoni satiriche, nelle quali lo studioso include: *estrambot, serventois, débat, tenson e jeu parti*; Bec 1977 rinuncia a classificare il genere storico-politico nella lirica trovierica; Formisano 2012, pp. 56-57, vi consacra un paragrafo di due pagine intitolato «Generi di circostanza».

²² Leroux de Lincy 1841, vol. I, p. XVII: «Il est arrivé que ces noble poètes [les trouvères], interrompant leurs complaints amoureuses, ont célébré dans leurs vers les événemens contemporains. Ainsi le châtelain de Coucy, Quènes de Béthune, Hues d’Oisy, le roi de Navarre et plusieurs autres, ont laissé des chansons sur les croisades; ils ont encore composé des satires relatives aux querelles de la minorité de saint Louis, ou à d’autres faits du même temps. Ces pièces, qui n’existent aujourd’hui qu’en très-petit nombre, doivent être recueillies avec le plus grand soin».

²³ Per fare un esempio, nella raccolta realizzata da Leroux de Lincy manca *Molt liément dirai mon serventois* (RS 1835), alla quale lo studioso non riuscì a pervenire per impedimenti materiali (cfr. Leroux de Lincy 1841, vol. I, p. XXXIX).

²⁴ Cfr. Klein 1971.

²⁵ Cfr. Asperti 2004. I termini della questione inerente ai criteri selettivi adoperati dall’autrice sono brevemente riassunti in De Santis 2021, pp. 7-8, n. 5, di cui si riprenderanno qui alcuni punti.

²⁶ Nella sua recensione al volume di Klein, Topsfield 1974, p. 279, nota giustamente che «[i]n the discussion

Altra fortuna ha invece riscosso il genere della canzone di crociata – che può essere giustamente fatto rientrare nella più generale categoria storico-politica –, recentemente indagato nel quadro del progetto internazionale *Troubadours, Trouvères and the Crusades*²⁷. La canzone di crociata si configura però come un crocevia di più tipologie testuali²⁸ – un «genre hybride», secondo la definizione data da Dijkstra nello stesso titolo del suo studio – ed è pertanto improprio considerarla come afferente a un'unica categoria. Molte delle canzoni individuate dagli studiosi sviluppano difatti più la tematica cortese che quella strettamente storico-politica, e definirle *a posteriori* diventa spesso estremamente difficile²⁹.

I limiti degli studi fin qui citati si spiegano tenendo conto delle caratteristiche della tradizione stessa. Anche qualora si volesse definire un genere quale quello storico-politico e riconoscerne gli eventuali esemplari, ogni tentativo di catalogazione si scontrerebbe subito con una significativa penuria di dati. Ad esempio, i tre criteri esterni individuati da Marshall nel suo studio sul *descort* occitanico e poi ripresi da Cepraga per la sua disamina della pastorella nella lirica trobadorica³⁰ – vale a dire: occorrenza dei termini autodesignativi, informazioni paratestuali e disposizione dei testi in sezioni omogenee – risulterebbero pressoché inutili in un'eventuale indagine della canzone storico-politica nella lirica in lingua d'oïl.

Un primo e significativo impedimento è dovuto all'assenza di un termine che designi internamente i componimenti afferenti a questa categoria lirica, vale a dire un sostantivo che ricopra lo stesso valore semantico proprio del lemma occitanico *serventes*. Il corrispettivo oitanico *serventois* – impiegato al di fuori della lirica fin dalla metà del XII secolo – sembrerebbe rivestire una più ampia gamma di significati, e gli stessi vocabolari testimoniano della sua relativa ambiguità semantica³¹. Il termine avrebbe inizialmente ricoperto il significato più generale di scherzo o discorso orale, spesso a tinte satiriche quando non specificato; esso non avrebbe inoltre indicato il genere di un testo ma avrebbe piuttosto rinvio alla sua funzione sociale, in quanto «its composer or performer was a servant of his public, a member of the class of *servientes* or *ministeriales*»³². Il termine sarebbe stato utilizzato in elenchi di componimenti in

of political poetry in France little room is given to the trouvères, and none at all to the poets of Arras who were vociferous in expressing their grievances against the *échevins* who ruled this city». È tuttavia chiaro come i limiti dell'indagine effettuata da Klein siano imputabili per larga parte, come si vedrà, all'esiguità della tradizione stessa. Un ultimo tentativo di studio di insieme è rappresentato dal breve articolo di Grossel 2004.

²⁷ I risultati del lavoro, a cui si rinvierà con la sigla *TTC*, sono consultabili online all'indirizzo <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/> e sono in parte confluiti in Paterson 2018. Prim'ancora, a riprova della maggiore appetibilità di questo genere, avevano visto la luce raccolte di obiettivi e statuto diversi: oltre a Leroux de Lincy 1841, cfr. almeno Bédier 1909, Guida 1992, Dijkstra 1995.

²⁸ Cfr. Dijkstra 1995.

²⁹ L'obiettivo di definire in maniera più precisa l'ampiezza del *corpus* delle canzoni politiche e storico-religiose nel più ampio quadro della lirica romanza è adesso perseguito dal progetto *ProLyrics*.

³⁰ Cfr. rispettivamente Marshall 1981, pp. 136-137, e Cepraga 2000.

³¹ Cfr. De Santis 2021, p. 10. Per i vocabolari si rinvia a TL, vol. IX, p. 560, s.v. *serventois*, e a GD, vol. VII, p. 401, s.v. *serventois*. Per le occorrenze del termine *serventois* cfr. il *DÉAFpré*.

³² Paden 1981, p. 509. Per l'etimologia cfr. *FEW*, vol. XI, p. 531, s.v. *SERVIENS*, nonché, per le questioni di carattere generale, Rieger 1976, pp. 68-119, e Thiolier-Méjean 1994, pp. 285-387.

versi³³, per poi designare, a partire dalla metà del XIV secolo ma già sporadicamente nella seconda parte del precedente, canzoni di carattere religioso³⁴.

La medesima difficoltà nel definire il significato di *serventois* si riscontra nella poesia lirica, nella quale si contano soltanto quindici occorrenze localizzate in tredici testi³⁵: *A tout le mont vueil en chantant retraire* (RS 184a) di Filippo di Novara; *Aïmans fins et verais* (RS 198) e *J'ai tant d'amours apris et entendu* (RS 2053) di Lambert Ferri; *E, serventois, arriere t'en revas* (RS 381) di Alart de Cans; *Nus chanters mais le mien cuer ne léece* (RS 485) di Jehan Erart; *De fin cuer et d'aigre talent* (RS 734); *Je di ki veut en noble pris monter* (RS 873); *Seur toute rien a amours seignourie* (RS 1206); *Li nouviaus tens que je voi repairier* (RS 1305) di Jacque de Cysoing; *De li amer ne puet nuls amenrir* (RS 1391a) di Brisebarre le Court; *S'amours n'èüst auques esté* (RS 1606); *Un serventés, plait de deduit, de joie* (RS 1729), e la nostra *Molt lieement dirai mon serventois* (RS 1835)³⁶. Sulla base delle tematiche sviluppate e potendo raggruppare con facilità i testi di carattere religioso, il gruppo così costituito può a sua volta essere suddiviso in due parti:

canzoni di argomento storico-politico o satirico

RS 184a, 381, 485, 1305, 1729 e 1835

canzoni a tema religioso

RS 198, 734, 873, 1206, 1391a, 1606 e 2053

I sei componimenti individuati nella colonna di sinistra rientrano in più micro-categorie, e sono in vario modo riconducibili alla macro-categoria della canzone storico-politica. Benché il termine non sembri avere, nemmeno nel caso della poesia, un significato univoco, è probabile che, designando questi testi, ne indicasse semplicemente l'estraneità alla tematica cortese. In alcuni casi, inoltre, si riscontra il riutilizzo di uno schema metrico-melodico preesistente³⁷. Se pertanto si adoperano le tassonomie in uso per la catalogazione delle liriche occitaniche, i sei testi individuati sulla base delle occorrenze del termine *serventois* e non afferenti al genere della canzone religiosa possono essere classificati a buon diritto come sirventesi³⁸.

³³ Cfr. Formisano 1993, p. 48: «Le terme memè de *serventois* (calque de *sirventes*) est très rare ou n'est souvent employé qu'avec un sens très imprecis, par exemple dans des passages de roman où l'accumulation des terme de poésie ser à évoquer une ambiance exquise, tout en étalant la compétence littéraire de l'auteur».

³⁴ Cfr. Battelli 1999b, p. 579.

³⁵ L'elenco è lievemente diverso da quella riportato in De Santis 2021, p. 10, poiché è stata aggiunta RS 1206, nella quale occorre la marca di *chanchons serventois*: i due termini sono contigui e sembrano costituire un unico sintagma. Si tratta tuttavia di una canzone religiosa, con nessun legame con il *sirventes-canso* della lirica trobadorica (cfr. Rozza 2020, p. 323).

³⁶ Il sostantivo *serventois* occorre per due volte sia in *Un serventés, plait de deduit, de joie* (RS 1729) che in *Molt lieement dirai mon serventois* (RS 1835), nella prima anche con la forma *serventés*, a riprova di quanto fossero correlati i due termini.

³⁷ Cfr. De Santis 2021, pp. 11-12. Molto più semplice risulta dimostrare la ripresa di uno schema metrico preesistente per le canzoni a tema religioso: molto spesso, oltre allo schema, ne viene ripreso anche l'incipit, così da facilitare il riconoscimento del modello. Sull'argomento cfr. Jeanroy 1889.

³⁸ Perché possano essere definiti sirventesi la categoria deve essere però il meno stringente possibile.

Riprendendo il secondo e il terzo dei tre criteri individuati da Marshall, ben poche indicazioni si possono desumere dalla stessa tradizione manoscritta. Questa, al contrario di quella trobadorica, è infatti scevra da informazioni utili a inquadrare la ricezione delle liriche da parte dei primi compilatori. Le antologie poetiche sono informate da un ordinamento prettamente autoriale. I codici che dispongono invece i testi in base al genere non presentano in nessun caso una sezione dedicata alle canzoni storico-politiche³⁹. Quest'ultimo aspetto si può spiegare adducendo come prima causa il bassissimo numero di esemplari afferenti a questa categoria, la quale non avrebbe quindi meritato una propria sezione; è altrettanto vero, però, che vige all'interno di una buona parte di codici un canone amoroso fortemente esclusivo. I componimenti si ritrovano pertanto isolati, immessi in serie prive di significato. Un caso piuttosto singolare è rappresentato dal trittico di Hue de la Ferté, i cui sirventesi, trasmessi nello stesso ordine da **M** e **T** e la cui disposizione rispetta probabilmente la cronologia di composizione, sono preceduti soltanto in **T** dalla rubrica *li serventois mon signeur huon de le ferte*⁴⁰.

Sulla base di questi elementi, dei repertori bibliografici di riferimento⁴¹, delle precedenti antologie e degli studi dedicati al genere storico-politico nella lirica antico-francese⁴², si riconoscono quindici esemplari ascrivibili a questa categoria⁴³. I componimenti individuati sono disposti, ove possibile, secondo un ordine cronologico; di ognuno è riportata la tradizione manoscritta⁴⁴:

³⁹ Cfr. Battelli 1999a. Tra i manoscritti trobadorici che presentano la divisione per generi e una sezione interamente dedicata ai sirventesi rientra anche il codice estense siglato D, nel cui stesso manufatto è conservata l'antologia francese oggetto di questo volume. Per una descrizione della tradizione manoscritta occitanica cfr. Pulsoni 2001, pp. 29-110.

⁴⁰ Cfr. De Santis 2021, p. 10.

⁴¹ Cfr. Spanke 1955, Mölk-Wolfzettel 1972, e Linker 1979. La terminologia adottata non è tuttavia uniforme, e molto spesso le informazioni fornite si rilevano non del tutto affidabili (cfr. Rozza 2020, p. 321, n. 267).

⁴² Cfr. Grossel 2004 per la bibliografia sull'argomento.

⁴³ In parte politiche sono anche le due pastorelle *Contre le douz tans novel* (RS 578) e *En avril au tens novel* (RS 575), rispettivamente di Jehan Bodel e Thibaut de Blaison, non incluse da Leroux de Lincy nella sua raccolta. I testi di carattere politico della tradizione lirica antico-francese potrebbero in realtà essere diciassette e non quindici, un numero in ogni caso molto basso. Nella prima, secondo Bruckner 2002, p. 128, «Bodel capitalizes on just such a non-aristocratic speaker to dramatize a point of view his audience can readily identify with the commune of Arras. [...] Jehan Bodel thus compresses into four short stanzas a complex historical tale, of urgent interest to his immediate public, still fascinating for the modern reader obliged to reconstruct it less lyrically as a narrative of events and a survey of political and dynastic struggles», riferendosi molto probabilmente alle devastazioni compiute dai Francesi in Artois alla fine del XII secolo. L'autrice assegna pertanto al testo la definizione di 'pastorella politica'. Questa etichetta si attaglia perfettamente anche alla pastorella di Thibaut de Blaison, nella quale alla quinta strofe e sempre per bocca della pastora si allude alle devastazioni di un personaggio non identificato di nome Enrico (cfr. Newcombe 1976, p. 118).

⁴⁴ Si è deciso di non riportare le canzoni che si riferiscono alle crociate perché già esaminate nel quadro del progetto *TTC* e, in modo più specifico quanto alla loro diffusione, da Barbieri 2015. Ad ogni modo, poiché, come si è detto sopra, i curatori non hanno fatto una distinzione iniziale nella costituzione del *corpus* di riferimento tra canzoni di propaganda, *chansons de départie* e testi riferentisi anche solo vagamente alla crociata, riteniamo utile segnalare quelle che, a nostro avviso, rientrano più propriamente nella generale categoria storico-politica sopra definita: RS 6, 37a, 184a, 344a, 401, 640, 665a, 886, 1020a, 1125, 1152, 1314, 1548a, 1576, 1729, 1738a, 1887, 1891, 1967. Una distinzione tipologica è ad ogni modo operata da Dijkstra 1995 e Barbieri 2015, pp. 58-59.

- Conon de Béthune, *Mout me semont Amors que je m'envoie* (RS 1837): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 12615 (T), Paris, AnF, Mos. AB/XIX/1734, 1F, n. 11 (e);
- An., *Mors est li siecles briement* (RS 646): Paris, BnF, fr. 20050 (U);
- Hue de la Ferté, *Je chantaisse volentiers liement* (RS 699): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 12615 (T);
- Hue de la Ferté, *En talent ai ke je die* (RS 1129): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 12615 (T), Saint-Lô, fr. perduto (Y);
- Hue de la Ferté, *Orr sosmes a çou venu* (RS 2062): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 12615 (T);
- An., *Gautier, qui de France venés* (RS 953): Paris, BnF, fr. 20050 (U), Bern, BB, 389 (C);
- An., *Molt lieement dirai mon serventois* (RS 1835): Modena, BEU, α.R.4.4 (H);
- Comte de Bar, *De nous, seigneur, que vous est il avis* (RS 1522): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 20050 (U);
- Alart de Cans, *E, serventois, arriere t'en revas* (RS 381): Paris, BnF, fr. 844 (M), Paris, BnF, fr. 12615 (T), Paris BA 5198 (K), Paris, BnF, fr. 845 (N), Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X);
- Jehan Erart, *Nus chanters mais le mien cuer ne leeche* (RS 485): Paris, BnF, fr. 12615 (T);
- Jaque de Cysoing, *Li noviaus tens que je voi repairier* (RS 1305): Paris, BnF, fr. 844 (M), Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 1490 (a);
- An., *Prise est Namurs, cuens Henris est dedans* (RS 267): Paris, BnF, fr. 20050 (U);
- An., *Chanter m'estoit* (RS 1843a): London, BL, Harl. 2253;
- An., *Mes de Varenne li bon cuens* (RS 2072a)⁴⁵;
- An., *Gent de France, mult estes esbahie* (RS 1147): Paris, BA, 5198 (K)⁴⁶.

Come si può ben vedere, la tradizione manoscritta dei testi individuati è estremamente ridotta. Poiché la medesima situazione si presenta per le canzoni di crociata a sfondo interamente storico-politico (le cosiddette *Aufrufslieder*), resta valida l'ipotesi di Barbieri secondo cui i canzonieri antico-francesi sarebbero stati fedeli a «un canone lirico amoroso esclusivo»⁴⁷, rifiutando spesso i testi estranei a questa linea. Anzi, la stessa tradizione non può ritenersi uniforme. Una buona parte dei codici che trasmettono canzoni storico-politiche afferiscono a due soltanto delle tre grandi famiglie individuate a suo tempo da Schwan e in parte riconfermate⁴⁸: il gruppo parigino ne è invece interessato in soli due casi, peraltro abbastanza circoscritti, uno dei quali – RS 381 – si spiega facilmente per la ricorrenza al suo interno dell'elemento amoroso. I gruppi più rappresentati sono pertanto quelli localizzabili nelle regioni orientali e nord-orientali, i cui codici sono spesso latori di una produzione estranea alla tematica cortese.

In aggiunta a ciò va evidenziato quanto sia spesso proprio la natura stessa di questi testi a condizionarne la loro diffusione. Grimaldi, ad esempio, riconosce tre caratteristiche peculiari nei testi propriamente politici della lirica trobadorica, caratteristiche che si attagliano parzialmente ad alcuni dei componenti del nostro *corpus*: «1) tradizione manoscritta ridotta, 2) un orizzonte politico e una finalità strategica limitati nel tempo e nello spazio e 3) il riuso di schemi collaudati del repertorio trobadorico»⁴⁹. Molte delle canzoni individuate sono difatti

⁴⁵ Il *rotulus* nel quale il testo era conservato è andato perduto.

⁴⁶ Probabilmente anche in N, secondo Spanke 1955, p. 172.

⁴⁷ Barbieri 2015, p. 61.

⁴⁸ Si fa ovviamente riferimento a Schwan 1886, ma cfr. anche Resconi 2014, p. 384.

⁴⁹ Grimaldi 2013, p. 70.

degli *unica*, talvolta delle vere e proprie ‘tracce’⁵⁰. Inoltre, gli eventi o semplicemente i contesti a cui queste fanno riferimento hanno spesso una portata abbastanza ridotta, in quanto si tratta di situazioni estemporanee, spesso correlate, come nel caso di Jehan Erart e Alart de Cans, alla sola realtà cittadina⁵¹. In altri casi i trovieri si fanno portavoce di una classe politica definita (i sirventesi di Hue de la Ferté), esprimono una richiesta di aiuto (RS 646 e 1522), o raccontano della caduta di una città (RS 267).

Quanto al terzo elemento caratterizzante individuato da Grimaldi, questo è molto spesso estremamente difficile da riconoscere: benché un cospicuo numero di testi antico-francesi riporti la melodia, non è facile determinare se le canzoni del *corpus* siano state composte secondo uno schema metrico-melodico preesistente, dal momento che l’identità dello schema melodico in più canzoni può spesso risultare da quella che Lannutti definisce un’«intertestualità secondaria»⁵². Rimanendo nel quadro dei testi considerati, soltanto di alcuni è possibile ipotizzare, sulla base di altri elementi oltre all’identità metrica, la ripresa di un modello. Si pensi, per esempio, a *Je chantaisse volentiers liement* (RS 699) e *Orr sosmes a çou venu* (RS 2062) di Hue de la Ferté, per la cui forma metrica l’autore si rifà a rispettivamente all’omonima canzone del Castellano di Coucy e a *Quant li oiseilon menu* (RS 2056); o ancora al già citato *serventois* di Alart de Cans, il quale si sarebbe servito proprio di *Fortz causa es que tot lo maior dan* (BdT 167.22), pluritestimoniato *planh* in onore di Riccardo Cuor di Leone⁵³.

* * *

In una costellazione di testi tanto limitata, risultano subito chiari l’importanza e l’interesse rivestiti da un componimento come *Molt lieement dirai mon serventois*. Non soltanto, quindi, perché *unicum* di **H** e per la doppia occorrenza del termine *serventois*, ma anche e soprattutto per le tematiche originali che sviluppa in seno a una produzione lirica in cui prevale l’argomento amoroso. Anzi, se si ritenesse valida l’ipotesi di Scattolini, secondo la quale «i primi versi della canzone sulla battaglia di Taillebourg riecheggerebbero l’apertura di *Je chantaisse volentiers liement* di Hue de la Ferté, reimpiegandone le due parole chiave – *liement* e *ochoison* – in un contesto ideologicamente capovolto», l’utilizzo del termine *serventois* risulterebbe ancora più giustificato, e il testo non andrebbe ritenuto un esempio del tutto isolato come gli altri.

D’altronde, come si è potuto vedere sopra, la medesima marca *serventois* occorre, con identico valore, in un altro testo trasmesso unicamente da **H**, *Un serventés plait de deduit* (RS

⁵⁰ Resconi 2015, p. 170 n. 2, a cui si rinvia anche per la relativa bibliografia.

⁵¹ *Nus chanters mais le mien cuer ne léece* (RS 485) è un *planh* in ricordo di un tale Gherart, che non è stato finora identificato ma che va quasi sicuramente annoverato tra i borghesi e mecenati di Arras: il troviero ne lamenta la morte ma non si esime, alla fine del testo, di cercare altri protettori, sempre appartenenti alla borghesia arrasiana. *E, serventois, arriere t’en revas* (RS 381) è invece un *congié*, a forti tinte satiriche, nel quale Alart saluta l’amata e alcuni suoi concittadini arrasiani e ne accusa altri di fellonia. Il secondo *serventois* si contraddistingue dal primo per la presenza al suo interno dell’elemento cortese.

⁵² Lannutti 2008, p. 21.

⁵³ Cfr. Carapezza 2020.

1729), vale a dire il sedicesimo componimento della sezione. Se considerato nell'insieme del codice che la trasmette, la canzone sulla battaglia di Taillebourg non è l'unico testo storico-politico. Questa segue infatti due testi più o meno afferenti alla stessa tipologia di genere, *Bien mostre Diex apertement* (RS 640) e *Un serventés plait de deduit* (RS 1729): il primo è relativo alla crociata albigese, il secondo alla settima crociata. Quest'ultimo, in particolare, non casualmente precede *Molt lieement*, costituendo con questa una coppia omogenea non soltanto quanto al genere ma anche, come si cercherà di mostrare a breve, sul piano delle finalità. La loro contiguità non va in alcun modo sottovalutata, se si tiene conto che in **H** non si rilevano micro-sezioni tematicamente uniformi, anzi i testi si susseguono senza alcun ordinamento prestabilito⁵⁴. La varietà delle tipologie rappresentate è però notevole soprattutto nella prima delle due fonti individuate da Spetia⁵⁵, nella quale si rilevano canzoni di argomento amoroso, di crociata, canzoni storico-politiche, pastorelle, canzoni di malmaritata nonché altri componimenti appartenenti alla tradizione popolareggiante. Nel passaggio dalla prima alla seconda si registra invece un sensibile cambiamento non soltanto nel novero dei trovieri ma anche sul piano dei generi rappresentati, con una prevalenza della canzone di argomento amoroso.

Le tre canzoni citate sopra farebbero dunque capo alla stessa fonte, e sviluppano, come si è detto, tematiche relative a tre eventi soltanto in apparenza estranei l'uno dall'altro. La prima, in ordine di apparizione, è *Bien mostre Diex apertement* (RS 640), ed è etichettata da Spetia come una canzone satirica. Il testo si configura come «un sirventese anticlericale vicino per tono e contenuti a quelli occitanici contemporanei»⁵⁶, e sarebbe stato composto tra il 1222 e il 1226, o quanto meno prima del 1229, anno del trattato di Meaux-Parigi.

Un serventés, plait de deduit, de joie (RS 1729) è invece una canzone di crociata di tipo esortativo, ascrivibile «tra l'autunno del 1245 e la primavera del 1248»⁵⁷. Secondo Barbieri, «[i]l ricorso al termine “sirventese” (vv. 1 e 47) colloca questa composizione nel solco delle canzoni politiche ed esortative di stampo occitanico»⁵⁸; pertanto, benché sviluppi argomenti differenti sia dal punto di vista cronologico che da quello tematico, si avvicina per tale ragione a *Bien mostre Diex*. Il testo è indirizzato a Luigi IX, a cui si fa peraltro riferimento come appena ristabilitosi da una grave malattia. Questo e gli altri rimandi presenti nella canzone – come, ad esempio, la contesa tra il papa Innocenzo IV e l'imperatore Federico II – permettono di datare la composizione tra «l'autunno del 1245 e la primavera del 1248»⁵⁹.

La figura di Roberto d'Artois, presentata con toni fortemente elogiativi al v. 45 di *Un serventés, plait de deduit*, costituisce un significativo ponte tematico tra la canzone di crociata e

⁵⁴ L'osservazione di Allegretti 1999, p. 269, relativa alla disposizione in più parti del canzoniere dei componimenti di uno stesso autore è parimenti valevole per la distribuzione dei generi sperimentati, per cui è probabile che la «ricerca di varietà» supposta dall'autrice interessi anche il collocamento di questi nell'antologia, o piuttosto nelle fonti da cui **H** avrebbe attinto.

⁵⁵ Cfr. Spetia 1997, p. 60-63.

⁵⁶ Barbieri 2016a.

⁵⁷ Barbieri 2016b.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

la susseguente *Molt lieement*⁶⁰. Non soltanto, quindi, i due testi vengono designati dai propri autori *serventois*, ma danno ambedue voce a un gruppo determinato, quello dei reali di Francia, in due fasi cronologiche non poi così distanti. La loro presenza in un codice esemplato in Italia e pertanto lontano dai centri scrittori della Francia nord-orientale potrebbe spiegarsi proprio partendo dalle caratteristiche interne a queste canzoni.

Al pari dei due testi precedenti, anche la canzone storico-politica *Molt lieement dirai mon serventois* pare recuperare la medesima finalità dei sirventesi trobadorici, la quale «non è tanto quella di convincere, semmai di attaccare e denigrare o al contrario di elogiare, quindi di ritrarre, formalmente, persone e comportamenti»⁶¹. Anzi, da quanto si è potuto vedere, i due propositi vengono perfettamente dispiegati nelle due parti in cui il testo si divide.

La presenza di Roberto d'Artois nei due testi non deve inoltre ritenersi casuale se si pensa che la fonte dalla quale provengono i relativi componimenti è considerata da Spetia di origine artesiana⁶². Della stessa regione, d'altronde, sono gli altri autori rappresentati nella prima sezione, nella quale figurano liriche attribuite dal resto della tradizione a Guillaume le Vinier, Raoul de Soissons e Jehan Erart⁶³. Ma si è ugualmente visto come alcuni dei personaggi citati nella canzone sulla battaglia di Taillebourg vadano allo stesso modo localizzati nella regione artesiana, essendo legati peraltro a Roberto d'Artois.

Quest'ultimo, d'altronde, pur se cadetto di Luigi IX, rivestì un ruolo di primissimo piano nello scenario politico europeo nella metà del XIII secolo. Non soltanto durante la settima crociata egli si rese protagonista di azioni particolarmente pericolose, in una delle quali trovò persino la morte⁶⁴, ma già dieci anni prima era stato accostato al trono imperiale in luogo di Federico II, carica offertagli dall'allora papa Gregorio IX durante l'assedio di Faenza operato proprio dallo Hohenstaufen⁶⁵.

A questo stesso turno di tempo va infine ascritto il sirventese di Uc de Saint Circ *Un sierventes vuelh far en aquest so d'En Gui* (BdT 457,42), indirizzato agli assediati della città romagnola e, soprattutto, al re di Francia Luigi IX, ritenuto l'unico capace di sostenere uno scontro contro l'imperatore tedesco. La volontà di incoronare Roberto imperatore e la propaganda papale palesemente espressa nel sirventese del trovatore caorsino risultano fortemente correlati, a riprova della considerazione che, soprattutto in area italiana nord-orientale, sentivano gli

⁶⁰ Non è questo il solo legame tra i due componimenti. Benché cronologicamente distanti, la malattia alla quale *Un serventes, plait de deduit* farebbe riferimento segue quella che afflisse Luigi IX e il suo esercito poco dopo le vittoriose battaglie di Taillebourg e Saintes.

⁶¹ Asperti 2002, p. 558.

⁶² Cfr. Spetia 1997, p. 61.

⁶³ L'ipotesi è tuttora da confermare ma la serie di autori rappresentati e la non casuale presenza del nome di Roberto in due testi contigui sembrerebbero dimostrarne l'attendibilità. Qualche considerazione a parte meritano i numerosi tratti linguistici piccardi individuati da Spetia, per cui cfr. Zinelli 2004, p. 100, n. 128; Zinelli 2010, pp. 89 ss.

⁶⁴ Cfr. Runciman 2013, pp. 223-225.

⁶⁵ Cfr. Le Goff 1996, pp. 151-152; Folena 1976, p. 527. Il conte artesiano dovette però rifiutare per volere dello stesso fratello, il quale mantenne, almeno in questa prima parte, un atteggiamento fortemente neutrale.

esponenti guelfi nei confronti della casata capetingia⁶⁶. Tutto ciò potrebbe costituire un ulteriore tassello nel tentativo di spiegare la presenza di testi così storicamente circoscritti in un'antologia singolare quale quella rappresentata da **H**. Questa potrebbe essere il risultato di una selezione, anche tenendo conto della stessa composizione dell'intero manufatto.

La situazione diviene persino più chiara se si esamina in modo contrastivo l'altra antologia poetica antico-francese esemplata in Italia, vale a dire **Za**. Per l'allestimento di questo canzoniere, benché al suo interno siano presenti testi riconducibili alla categoria storico-politica come *Ja nus homs pris ne dira sa raison* (RS 1891) di Riccardo Cuor di Leone e *Diex est ausis conme li pellicans* (RS 273) di Thibaut de Champagne, è chiaro come sia stata operata una scelta definita. Queste rispondono per lo più alla tematica cortese, trattando argomenti cari al canone esclusivo amoroso dell'intera tradizione trovierica. La presenza dei due testi di Riccardo Cuor di Leone – la canzone è peraltro posta in apertura – e di Thibaut de Champagne in un'antologia esclusiva come **Za** non deve sorprendere, dato che, sebbene sviluppino argomenti di marca storico-politica, si tratta di canzoni dall'ampia tradizione testuale⁶⁷.

L'importanza di un'antologia quale **H** deriverebbe anche dalla tipologia di testi contenuta in essa, tra cui appunto quella storico-politica. Nonostante tramandi un numero di liriche estremamente limitato, il codice risulta uno dei rappresentanti più significativi di questo genere. La ragione di questa condotta andrà forse ricercata nel fatto che la raccolta si colloca al di fuori dei canali di produzione settentrionali. È poi probabile che la stessa cultura trobadorica abbia influito sulla selezione dei componimenti francesi e l'allestimento della collezione. Se così fosse, si avrebbe un'ulteriore prova a sostegno dell'ipotesi che la carenza di testi come RS 1729 e RS 1835 nella tradizione lirica antico-francese sia dovuta all'impostazione fortemente esclusiva dei suoi prodotti manoscritti. Un'indagine più accurata e operata non soltanto sui repertori ma attraverso la lettura diretta dei testi permetterebbe certamente di individuare altri esemplari francesi da ascrivere alla categoria del sirventese – come le due pastorelle politiche citate in nota. Alla luce di un discorso sui generi lirici, diventa innegabile il valore documentario – nella sua accezione più ampia – di un codice come **H**: esponente sì periferico ma fortemente rappresentativo di una tradizione di cui non è ancora stato detto tutto.

⁶⁶ Alcn riferimento a eventuali rapporti diretti tra le famiglie signorili dell'Italia settentrionale e la casata reale francese è stato però rinvenuto nelle cronache del tempo. Perret ascrive l'avvio di consistenti scambi di natura commerciale soltanto nella seconda metà del del secolo XIII, unicamente per la Repubblica Veneziana, nel momento in cui il commercio passò dalle vie terrestri a quelle marittime (cfr. Perret 1896, vol. I, pp. 4-11).

⁶⁷ Cfr. ancora Barbieri 2015, p. 60.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|---|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regimenensi Latini 1490 |
| Erfurt, UB, Ampl. 8° 32 | Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32 |
| Modena, BEU, α.R.4.4 (H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 |
| London, BL, Harl. 2253 | London, British Library, Harley 2253 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Paris, AnF, Mos. AB/XIX/1734, 1F, n. 11 (e) | Paris, Archives nationales de France, fonds Moselle, AB/XIX/1734, 1F, n. 11 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |
| Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X) | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050 |
| Saint-Lô, fr. perduto (Y) | Saint-Lô, fr. perduto, appartenuto a Lepingard |
| Zagreb, HDA, MR 92 (Za) | Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92 |

II. Bibliografia

Allegretti 1999

Paola Allegretti, recensione a «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi/Tables de chansonniers romans*, in «*Vox Romanica*», 60 (2001), pp. 261-272.

Asperti 2002

Stefano Asperti, «Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)», in *La propaganda politica nel basso Medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2001, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002, pp. 533-559.

Asperti 2004

Stefano Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, in «*Cultura neolatina*», 64 (2004), pp. 474-525.

Bacquet 1992

Gérard Bacquet, *Le Ponthieu*, Auxi-le-Château, autoédition avec le soutien du Conseil général du Pas-de-Calais, 1992.

Barbieri 2015

Luca Barbieri, *Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico*, in «Medioevi», 1 (2015), pp. 45-74.

Barbieri 2016a

Luca Barbieri, «Bien mostre Diex apertement (RS 640)», *TTC*, 2016.

Barbieri 2016b

Luca Barbieri, «Un serventés, plait de deduit, de joie (RS 1729)», *TTC*, 2016.

Bartsch – Horning 1887

Karl Bartsch – Adolf Horning, *La langue et la littérature française depuis le IX^{ème} siècle jusqu'au XIV^{ème}. Textes et glossaire, précédés d'une grammaire de l'ancien français*, Paris, Maisonneuve & Ch. Leclerc Éd., 1887.

Battelli 1999a

Maria Carla Battelli, *Le antologie poetiche in antico-francese*, in «Critica del testo», 2/1 (1999), pp. 141-180.

Battelli 1999b

Maria Carla Battelli, *Le chansons couronnées nell'antica lirica francese*, in «Critica del testo», 2/2 (1999), pp. 565-618.

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIII siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, 2 voll., Paris, Éditions A. & J. Picard, 1977.

Bédier 1909

Le chansons de croisade, publiées par Joseph Bédier, avec leur mélodies publiées par Pierre Aubry, Champion, Paris 1909.

Bémont 1893

Charles Bémont, *La campagne de Poitou 1242-1243. Taillebourg & Saintes*, in «Annales du Midi», 5 (1893), pp. 289-314.

Berger 1893

Élie Berger, *Les préparatifs d'une invasion anglaise et la descente de Henri III en Bretagne (1229-1230)*, in «Bibliothèque de l'École de Chartes», 54 (1893), pp. 5-44.

Bruckner 2002

Matilda T. Bruckner, *What short tale does Jehan Bodel's Political Pastourelle tell?*, in «Romania», 120 (2002), pp. 118-131.

Callahan – Grossel – O’Sullivan 2018

Thibaut de Champagne, *Les chansons. Textes et mélodies*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Christopher Callahan, Marie-Geneviève Grossel et Daniel E. O’Sullivan, Paris, Champion 2018.

Carapezza 2020

Francesco Carapezza, *La dimensione musicale dei trovatori*, in «Lecturae tropatorum», 13 (2020), pp. 127-163.

Cepraga 2000

Dan Octavian Cepraga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici*, in «Critica del testo», 3/3 (2000), pp. 827-870.

DÉAFpré

Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français, consultabile online al sito www.deaf-page.de.

De Santis 2021

Luciano De Santis, *I sirventesi di Hue de la Ferté*, in «Carte Romanze», 9/1 (2021), pp. 7-57.

Desormeaux 1764

Joseph-Louis Ripault Desormeaux, *Histoire de la Maison de Montmorenci*, 5 voll., Paris, Desaint & Saillant et Duchesne, 1764.

De Wailly 1876

Récits d’un ménestrel de Reims au treizième siècle, publiés pour la Société de l’histoire de France par Natalis de Wailly, Paris, Librairie Renouard, 1876.

Dijkstra 1995

Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade: Étude thématique d’un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.

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.

Folena 1976

Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta dalle origini al trecento*, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976, vol. I, pp. 453-562.

Formisano 1993

Luciano Formisano, *Un nous sirventes ses tardar: l’emploi du français entre pertinence linguistique et pertinence culturelle*, in *O Cantar dos Trobadores*, Actas do Congreso celebrado ne Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 137-154.

Formisano 2012

Luciano Formisano, *La lirica romanza nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2012.

FEW

Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 14 voll., Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel 1922-1989.

Frappier 1963

Jean Frappier, *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Centres de documentation universitaire, 1963.

GD

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 voll., Paris 1880-1895 [si utilizza l'edizione Vaduz, Kraus Reprint, 1965].

Grimaldi 2013

Marco Grimaldi, *Il sirventese di Peire de la Caravana (BdT 334,1)*, in «Cultura Neolatina», 73 (2013), pp. 25-72.

Grossel 2004

Marie-Génévieve Grossel, *Quand le monde entre dans la chanson. Chansons politiques, chansons de croisade, serventois et autres tensons de trouvères*, in «Cahiers de recherches médiévales et humaniste», 11 (2004), mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 15 décembre 2021.

Guida 1992

Saverio Guida, *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche, 2001.

Guiette 1949

Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, in «Revue des sciences humaines», 54 (1949), pp. 61-68.

Jeanroy 1889

Alfred Jeanroy, *Imitations pieuses de chansons profanes*, in «Romania», 18 (1889), pp. 477-486.

Jeanroy 1904

Alfred Jeanroy, *Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 16 (1904), pp. 311-329.

Jubainville 1859-1869

Henry d'Arbois de Jubainville, *Histoire des ducs et des comtes de Champagne*, 7 voll., Paris, Durand [poi Durand et Pedone-Lauriel], 1859-1869.

Klein 1971

Karen W. Klein, *The partisan voice: a study of the political lyric in France and Germany (1180-1230)*, Paris-The Hague, Mouton, 1971.

Lannutti 2008

Maria Sofia Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, in «Medioevo Romano», 32/1 (2008), pp. 3-28.

Le Goff 1996

Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.

Le Prévost 1852

Orderici Vitalis Angligena, Coenobii Uticensis Monachi, Historiae Ecclesiasticae, Libri Tredecim, ex veteris codicis uticensis collatione emendavit, et suas animadversiones adjecit Augustus Le Prévost, vol. IV, Parisiis, Apud Julium Renouard et socios, 1852.

Le Roux de Lincy 1841

Adrien Jean Victor LeRoux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XIIIe au XVIIIe siècle*, avec des notices et une introduction, 2 voll., Paris, Librairie de C. Gosselin, 1841 (letto nella ristampa di Genève, Slatkine, 1969).

Leguai 1960

André Leguai, *Histoire du Bourbonnais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Linker 1979

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Luard 1872-1882

Matthaei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica Majora, ed. by Henry Richards Luard, 7 voll., London, Longman, 1872-1882.

Marshall 1981

John H. Marshall, *The Isostrophic descort in the Poetry of the Troubadours*, in «Romance Philology», 35/1 (1981), pp. 130-157.

Mölk-Wolfzettel 1972

Ulrich Mölk-Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Newcombe 1978

Terence H. Newcombe, *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève, Librairie Droz, 1978.

Paden 1981

William D. Paden Jr., recensione a Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadoryrik: Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, in «Romance Philology», 34/4 (1981), pp. 508-512.

Paterson 2018

Linda Paterson, *Singing the crusades: French and Occitan lyric responses to the crusading movements, 1137-1336*, in collaboration with Luca Barbieri, Ruth Harvey and Anna Radaelli, and with an appendix by Marjolaine Raguin, Cambridge, Brewer, 2018.

Perret 1896

Paul M. Perret, *Histoire des relations de la France avec Venise: du XIII^e siècle à l'avènement de Charles VIII*, précédée d'une notice sur l'auteur par Paul Meyer, 2 voll., Paris, H. Welter, 1896.

Petersen-Dyggve 1938

Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvère du XIIIe siècle, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Helsingfors, 1938.

Pulsoni 2001

Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

Radaelli 2018

Anna Radaelli, «*Chevalier, mult estes guariz* (RS 1548a)», *TTC*, 2018.

Resconi 2014

Stefano Resconi, *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, in «*Carte romanze*», 2/1 (2014), pp. 383-403.

Resconi 2015

Stefano Resconi, *Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche trascritte al di fuori dei canzonieri francesi*, in «*Critica del testo*», 18/3 (2015), pp. 169-198.

Rieger 1976

Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlirik: Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen, Niemeyer, 1976.

Riquer 1975

Martín de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.

Rozza 2020

Silvia Rozza, *Il sistema dei generi nella poesia lirica romanza medievale*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena – Universidade de Santiago de Compostela, rel. prof.ssa M. S. Lannutti, co-tutor Prof.ssa P. Lorenzo Gradín, a.a. 2018-2019.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Runciman 2013

Steven Runciman, *Histoire des croisades (1188-1464)*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal et Guillaume Villeneuve (Titre original: *A History of the Crusades*, University Press, Cambridge, 1951) 2 voll., Paris, Tallandier, 2013.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

Spanke 1955

Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1995.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens). 2. H (Modena, Biblioteca Estense). Z^a (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, par Lucilla Spetia, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

Thiolier-Méjean 1994

Suzanne Thiolier-Méjean, *La poétique des troubadours: trois études sur le "Sirventès"*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

Thomas 1892

Antoine Thomas, *Une chanson française sur la bataille de Taillebourg*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 4 (1892), pp. 362-370.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch / Tobler-Lommatzsch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, poi Steiner, Wiesbaden, 1925-2002.

Topsfield 1974

Leslie T. Topsfield, recensione a Karen W. Klein, *The Partisan Voice. A Study of the political lyric in France and Germany, 1180-1230*, in «Medium Ævum», 43/3 (1974), pp. 278-281.

TTC

Troubadours, Trouvères and the Crusades, progetto coordinato da Linda Paterson, University of Warwick, consultabile online al sito www.warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades.

Zaganelli 1982

Gioia Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Zinelli 2004

Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier Estense)*, in «Romania», 122 (2004), pp. 46-110.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il Canzoniere Estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romano», 34/1 (2010), pp. 82-130.

LE *CHANSONS DE MALMARIÉES* DEL CANZONIERE **H**,
CON UNA NUOVA EDIZIONE
DI *DOUS DAMES HONOREES* (RS 559; L 265,562)

Paolo Di Luca
paolo.diluca@unina.it

(Università di Napoli “Federico II”)

La sezione francese del canzoniere estense (Modena, BEU, α.R.4.4) ha conservato quattro componimenti che rientrano nella tipologia lirica di registro popolareggiante della *chanson de malmariée*. Essi sono:

- c. 217d: Anonimo, *Quant li douz tans rasouage* (RS 13; L 265,1456)¹;
- c. 218b: Chapelain de Laon, *Un petit devant lo jor* (RS 1995; L 34,2)²;
- c. 228d: Thibaut de Blason, *Quant se resjoissent oisel* (RS 584; L 255,11)³;
- c. 229a: Anonimo, *Dous dames honorees* (RS 559; L 265,562)⁴.

Nell'elenco si registrano le attribuzioni proposte da Linker nel suo repertorio bibliografico, ma la paternità di alcuni testi è dibattuta. In **H** sono tutti ascritti a Moniot d'Arras: il copista-rubricatore ha raccolto i primi 49 pezzi del canzoniere sotto una sola rubrica e li ha numerati progressivamente; ne risultano 32 attribuzioni isolate al troviero, molte delle quali si rivelano insostenibili o palesemente scorrette. Questo stato di cose è probabilmente dovuto a un errore seriativo progressivo, forse già presente nel modello, come lascia pensare il fatto che il primo testo della silloge è sicuramente riconducibile alla paternità di Moniot⁵. Rispetto ai componimenti qui in esame, *Quant li douz tans rasouage* è trasmesso, anonimo, da **U**; *Un petit devant lo jor* è trasmesso da **C**, che lo attribuisce alla Duchessa di Lorena, da **T**, che lo ascrive al Chapelain de Laon, e da **KNPUa**, dove invece è anonimo; *Quant se resjoissent oisel* è trasmesso anonimo da **CU**, ma è attribuito a Thibaut de Blason dal canzoniere occitano **R**, che ne conserva una versione rimaneggiata⁶; *Dous dames honorees* è un *unicum* di **H**.

Da un punto di vista formale e tematico, i quattro componimenti presentano diverse affinità. Tutti possono essere classificati come *chansons de rencontre* in cui il narratore assiste o partecipa attivamente a un incontro di e con altri personaggi; i primi tre sono delle *chansons*

¹ Ed. Petersen Dyggve 1938.

² Ed. Tischler 1997.

³ Ed. Newcombe 1978.

⁴ Ed. Petersen Dyggve 1938.

⁵ Su tutta la questione, si vedano Gatti 2019, pp. 34 e 52; Spetia 1997, p. 37.

⁶ Su cui si veda Wunderli 1978.

avec des refrains, con ritornello variabile di strofa in strofa. Il tema distintivo della *chanson de malmariée*, ossia il lamento muliebre per le pene derivanti da un matrimonio infelice, è spesso solo accennato, mentre maggiore risalto viene dato ai risvolti cortesi delle relazioni delle protagoniste coi rispettivi amanti.

Nello specifico, *Quant li douz tans rasouage*, la cui attribuzione a Moniot d'Arras è ritenuta quantomeno dubbia dalla critica, rientra nelle tipologie 4 e 5 di *chanson de malmariée* individuate da Gaston Paris e recepite da Pierre Bec⁷. Il narratore assiste a un incontro fra due donne di diversa età: di fronte ai rimproveri della più anziana, la più giovane dichiara di voler continuare ad amare il suo amico nonostante il *mari salvage* (v. 31); in seguito, il narratore avvicina la dama e i due cominciano un rapporto sessuale, ma sono interrotti dall'anziana che si scusa per essersi intromessa.

Le prime due strofe sono caratterizzate dall'avvio tipico della pastorella: nella prima, il narratore è rappresentato a primavera mentre cavalca in un ambiente boschivo prima di incontrare la giovane donna di cui riporta le parole nel ritornello; la medesima situazione è ripetuta nella seconda strofa, in cui viene introdotta la deuteragonista più anziana e viene citata, sempre nel ritornello, la replica della sua interlocutrice. I tratti narrativi convivono, con graduale minore incidenza, con quelli dialogici nelle strofe successive, dove a parlare sono soprattutto le due protagoniste, mentre la voce del narratore trova spazio solo nel ritornello della quarta strofa.

Lo statuto di malmaritata della donna si evince esclusivamente dal già citato v. 31, in cui lei evoca il marito, assieme al *lignage* e a un eventuale *chastoiement* sociale (v. 30 e v. 32) come deterrente, di cui tuttavia si dichiara incurante, per continuare la relazione con l'amico. Il tema portante è la celebrazione dell'amore extra-coniugale, al di là dell'oggetto di questo amore, che cambia repentinamente, poiché all'amico si sostituisce senza troppa difficoltà il narratore. La primazia della cortesia viene del resto ironicamente ribadita dalle parole pronunciate a suggello del componimento dall'amica della donna: «Ceu est bien peine perdue / de deus amanz faire eschis» (vv. 63-64).

Alcuni dei *refrains* si ritrovano, come d'abitudine, in altre opere: «Aprennez a valoir, amis, / ou vos m'avez perdue» (strofa I) è impiegato anche nel *Roman de la violette* di Gerbert de Montreuil; «Vos direz quanque voldrez, / mais j'amerai» (strofa II) nella *malmariée* di Guillaume le Vinier *En mi mai quant s'est la saisons partie* (RS 1192; L 102,8) e nel mottetto *Hier matin jouer m'en alai* (L 265,773); «Ja ne partirai d'Amors / ne bone Amors de moi» (strofa III) nel mottetto *Amours m'a asseüré* (L 265,58); «Mes cuers a bone Amor quise / tant c'or l'a a sa devise» (strofa IV) nel *Roman de la violette* e nel *Roman de la poire* ascritto a un altrimenti ignoto Thibaut⁸.

⁷ Cfr. Paris 1912 [1891-1892], pp. 549-550; Bec 1977, p. 69 nota 1. Parafrasando, queste sono: 1) il narratore ascolta il lamento della donna su suo marito; 2) il narratore assiste a una disputa fra moglie e marito; 3) il narratore assiste all'incontro della donna col suo amico e li ascolta parlare del marito di lei; 4) il narratore consola o cerca di consolare la malmaritata dopo averne ascoltato i lamenti; 5) il narratore assiste alla conversazione fra due donne che si confidano le rispettive pene o si scambiano consigli.

⁸ Si vedano Petersen Digge 1938, p. 128; van den Boogaard 1969; il repertorio digitale *Refrain*.

L'attribuzione di *Un petit devant lo jor* si rivela ancora più controversa rispetto a quella del testo precedente, poiché condivisa fra il Chapelain de Laon, la Duchessa di Lorena e Moniot d'Arras. La paternità di quest'ultimo troviero, testimoniata dal solo canzoniere estense, è ritenuta improbabile per le ragioni ricordate sopra. Anche l'ascrizione alla Duchessa di Lorena è stata giudicata con sospetto perché attestata dal ms. C, noto per le sue attribuzioni isolate e fantasiose, alcune delle quali tuttavia sono state di recente rivalutate⁹. Nel canzoniere, oltre a *Un petit devant lo jor*, anche il compianto *Par maintes fois avrai esteit requise* (RS 1640; L 57,1) è ricondotto alla *troveresse*, oggi consensualmente identificata con Margherita di Champagne¹⁰. Se l'attribuzione di quest'ultimo testo è considerata plausibile, poiché «on a bien affaire à une véritable plainte de femme», non si può dire lo stesso per la *chanson de malmariée*, che, come vedremo, «comporte un narrateur masculin»¹¹. Esclusi questi due candidati problematici, si tende ad accordare credito alla testimonianza del ms. T, che attribuisce *Un petit devant lo jor* al Chapelain de Laon, troviero sconosciuto di cui si è conservato un solo altro componimento.

Il testo rientra nella tipologia 3 di *chanson de malmariée*, poiché mette in scena un narratore che assiste di nascosto al dialogo fra due amanti sul fare dell'alba. La dama, dall'alto della torre dove è rinchiusa, ricorda al cavaliere le sofferenze che è costretta a subire per mano del marito geloso, lui si strugge di dolore per la separazione dall'amata, entrambi si scambiano promesse di amore eterno prima di salutarsi all'arrivo del giorno. Come spesso accade nel genere, il marito è oggetto di un'impetosa descrizione che ne enfatizza i difetti fisici e morali: «Il est vielz et rasoutez / et glous come lous; / si est magres et pelez / et si at la tous. / Putes teches at assez / li desleials, li rous; / toute ses meillours bontés / c'est de ceu qu'il est cous» (vv. 77-84). I temi tipici della *malmariée* si inframmezzano a quelli dell'alba e della pastorella. Se l'influsso di quest'ultimo modulo è riscontrabile esclusivamente nella strofa iniziale, che descrive i termini del *rencontre* del narratore coi due protagonisti, l'intero contesto in cui si svolge il dialogo fra gli amanti e in particolare la strofa finale richiamano il genere dell'alba: «Biaus amis, vos en irez, / car je voi lo jor; / des or mes ne ci pöez / faire lonc sejour» (vv. 91-94)¹².

Alcuni dei *refrains* variabili che chiudono le strofe sono ampiamente attestati in altre opere. In particolare, «Ja ne puis je durer sanz vos; / et senz moi coment durez vous?» (strofa II) è usato nel volgarizzamento ovidiano *L'art d'amour*, nel testo devozionale a citazioni liriche noto come *Livre d'amorettes*, nel *salut d'amour Bele, salus vous mande*, nel mottetto *Je ne puis plus durer sanz vos*; «A Deu comanz je mes amors, / qui les me gart!» (strofa VI) nel *salut d'amour Amors, je t'ai lonc tens servi*, nella canzone *Amors me tient en esperance* (RS 227; L 265,104), nella pastorella di Huitance de Fontaine *Hier main quant je chevauchioie* (RS 1700; L 118,1), nel mottetto *Quant de ma dame part* (L 256,1411)¹³.

Quant se resjoissent oisel presenta una tipologia mista, assimilabile alle modalità 3 e 5 di *malmariée*: il narratore assiste a un dialogo fra due donne in cui la più giovane si duole del

⁹ Il dibattito critico in merito è riassunto da Gatti 2019, pp. 48-49.

¹⁰ Si veda Doss-Quinby (*et alii*) 2001, pp. 28-30.

¹¹ Tyssens 1992, p. 380. Il testo è nondimeno accolto nell'edizione critica delle *troveresses*, Doss-Quinby (*et alii*) 2001, come opera della Duchessa di Lorena.

¹² Si vedano le considerazioni di Woledge 1965, p. 349.

¹³ Si vedano van den Boogaard 1969; il repertorio digitale *Refrain*.

marito e la più anziana le consiglia di cercarsi un amante per fargli dispetto; a un certo punto sopraggiunge un cavaliere al quale la malmaritata subito si concede. Più che le sofferenze legate al matrimonio, la protagonista lamenta la mancanza d'amore, sentimento che non dovrebbe essere negato a nessuna giovane donna; il tema ricorre spesso nelle parole delle due interlocutrici: «que d'amer ne se doit tenir / nule dame qui jone soit» (vv. 16-17); «car qui n'aime mout petit vaut» (v. 28). Il marito, qualificato semplicemente come *malvais jalous* (vv. 38, 46), è contrapposto al cavaliere *mout biaux et jones* (v. 52) col quale la donna prova per la prima volta i piaceri d'amore in maniera inaspettata e improvvisa. Oltre ai temi tipici della *chanson de malmariée*, il testo si caratterizza per un esordio primaverile che richiama il modulo della *re-verdie*¹⁴, e un epilogo che si iscrive nel solco della pastorella.

Molti *refrains* variabili trovano riscontro in altre opere: «A tort sui d'amors blasmeie, / lasse! si n'ai point d'ami» (strofa I) nel mottetto *A tort sui d'Amours blasmeie* (L 265,146); «Mal ait qui por mari / lait son leial ami» (strofa II) nella *Prison d'Amour* di Baudouin de Condé; «Ansi va bele dame a son ami» (strofa V) nel poema anonimo *La Court de Paradis*, nella *Chronique rimée* di Philippe Mouskés, nel *Tournoi de Chauvency* di Jacques Bretel, nel *rondeau Ainssi doit on aler* (L 265,19), nel mottetto di Richart de Fournival *Renvoisement i vois / A mon ami / Par espauls* (L 223,18); «Je li ai tot mon cuer doné, / si n'en ai point avueques mi» (strofa VII) nella pastorella *Belle Aelis, une jone pucelle* (RS 1508a; L 265,11)¹⁵.

Di diverso tenore è l'*unicum* del canzoniere **H**, *Dous dames honorees*. Poiché questo testo è molto meno noto rispetto agli altri ed è stato oggetto di scarsa attenzione critica, ho ritenuto opportuno ripubblicarlo in una nuova edizione con commento.

Dous dames honorees è stata pubblicata per la prima volta da Karl Bartsch nella silloge *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen* e in seguito da Holger Petersen Dyggve nell'edizione di Moniot d'Arras¹⁶. La canzone rientra nella tipologia 5 di *malmariée*: il narratore origlia un dialogo fra due donne nel quale la più giovane chiede consiglio su come incontrare l'amante eludendo gli ostacoli che si frappongono fra loro, e la più anziana le suggerisce di dedicarsi *au Dieu mestier* (v. 23) così da fugare ogni sospetto di infedeltà. Numerose sono le differenze rispetto alle altre *malmariées* di **H**. Da un punto di vista tematico non si fa qui allusione alcuna al marito o all'infelice situazione coniugale vissuta dalla donna, mentre molto spazio è dedicato al *barat* (v. 43) suggerito dall'amica per giacere con l'amante, sul quale tornerò a breve; non si registrano interferenze con altri generi lirici. Da un punto di vista formale, mancano artifici particolari come *refrains* variabili. Infine, la diegesi è molto semplice, con una rigida successione delle voci che non si tramuta in un vero e proprio dialogo: la prima strofa è appannaggio del narratore, la seconda della malmaritata, le ultime tre dell'interlocutrice, dopodiché la situazione non si apre ad altri sviluppi.

¹⁴ Si veda Combes 2006, p. 139.

¹⁵ Si vedano van den Boogaard 1969; Newcombe 1978, pp. 96-98; il repertorio digitale *Refrain*.

¹⁶ Bartsch 1870, p. 48; Petersen Dyggve 1938, p. 168.

Il principale interesse del testo risiede nel consiglio offerto alla giovane malmaritata. L'amica più anziana, rievocando una sua esperienza personale, la invita a condurre una vita quasi monacale, mettendosi al servizio di Dio, ossia pregandolo notte e giorno in chiesa e adottando un abbigliamento consono a una donna animata esclusivamente da pulsioni spirituali: solo in questo modo potrà ingannare marito e maldicenti, distogliendo la loro attenzione dall'amore terreno che prova per il suo amico. Questo assunto riecheggia alcuni motivi diffusi nella letteratura cortese gallo-romanza, come il *topos* dell'amante che si finge chierico per avvicinare la dama amata e quello della monacazione a seguito di una delusione amorosa.

Il primo trova la sua realizzazione più compiuta e nota nel romanzo di *Flamenca*, dove il protagonista, Guillem de Nivers, si spaccia per chierichetto per poter dialogare in segreto durante le celebrazioni liturgiche con Flamenca, sposa del gelosissimo Archimbaut de Bourbon, e darle convegno in un luogo sicuro. Il passo del romanzo in cui Guillem si traveste da *clerc* abbandonando le sue vesti di cavaliere per ingannare il marito geloso e l'intera società cortese ricorda le strofe III e IV di *Dous dames honorees*¹⁷:

Amors li fai tot son affaire,
 Amors l'a fag tondre e raire,
 Amors l'a fag mudar sos draps.
 Ai! Amors, Amors, quant saps!
 E qui-s pessera que-s tondes
 Guillems per tal que dompnejes?
 Cant autr'amador s'acomptisson
 e-s genson e s'affifollisson
 e pesson de bels garnimens,
 de cavals e de vestimens,
 fraire Guillems s'apataris,
 e per sidons a Dieu servis. (vv. 3811-3822)

La rinuncia, sia pur provvisoria, al proprio statuto sociale in nome di amore passa in entrambi i testi attraverso l'abbandono di codici di abbigliamento identitari e alla conseguente adozione di nuovi. Guillem accantona i suoi abiti sontuosi, di cui l'anonimo autore offre lunghe e dettagliate descrizioni nel corso del romanzo, per vestire una «capa redonda, / granda e larga e prionda, / de saia negr'o d'esimbru, / de nadiu o de galabru, / que-m cobri tot d'oris en oris» (vv. 3681-3685), ossia un abito che «richiama quello di un novizio cistercense o certosino»¹⁸. La malmaritata è invece invitata dall'amica a indossare una «coute [...] recopee / par de darrier / pres dou terrier» (vv. 28-20), una *guimble dessafrenee* (v. 29) e a portare i capelli *mal atiriez* (v. 34).

La *coute* è in epoca medievale «the simplest and most general form of garment»¹⁹: si tratta di una tunica provvista di maniche di discreta lunghezza, confezionata con i materiali più di-

¹⁷ Ed. Manetti 2008. Sulla duplice natura di Guillem, che è ad un tempo «cavalliers e clerics» (v. 1799), si vedano Stebbins 1978 e Gouiran 1995.

¹⁸ Manetti 2008, p. 269.

¹⁹ Goddard 1927, s.v. *cote*. Si veda anche Rozoumniak 2006, s.v. *cote*.

sparati; è indossata da entrambi i sessi e da tutte le classi sociali. L'amica suggerisce alla malmaritata di accorciare la sua tunica nella parte posteriore, sicché sfiori il pavimento. Poiché le *cotes* delle donne sono già solitamente lunghe fino alle caviglie, il riferimento qui potrebbe essere a una veste con strascico, che, secondo l'autore della *Clef d'amors*, volgarizzamento dell'*Ars amatoria* di Ovidio, rappresenta l'indumento tipico delle nobili dame dedite agli amori cortesi²⁰:

Que que des courtes robes die,
sachiez que m'entente n'est mie
que je despise la maniere
des cotes longues par derriere:
[...]
pour cen tien jen a bien aprise
fame qui se porte en tel guise.
Issi le font les gentilz fames
qui des finz amorous sont dames. (vv. 2385-2388; 2401-2404)

Ciò è confermato nell'*Escoufle* di Jean Renart dalla descrizione della *cote* di Aelis, la protagonista di stirpe imperiale coinvolta in una tormentata vicenda amorosa con Guillaume de Montivilliers. Essa è lunga al punto da strascicare a terra e necessitare di essere sollevata e arrotolata da un ciambellano quando la dama monta a cavallo; è così ampia da descrivere un cerchio attorno a lei quando si siede²¹:

Por çou que sa cote traïne
li camberlens bel li escource,
et ses dous amis li acource
son estrier, puis si la remonte. (vv. 4004-4008)

Sa cote li fait grant açainte.
tot entor li, sor l'erbe drue. (vv. 4418-4419)

La *guimpe*, il soggolo, è invece un velo di lino o seta che le donne indossano intorno al viso per coprire i capelli; esso avvolge il capo, passa sotto il mento e ricade sul collo e sul petto. Inizialmente portato da donne nubili e sposate, verso la fine del medioevo il soggolo diviene simbolo di vedovanza o di estrema devozione religiosa, e oggi, in fogge diverse, è parte integrante dell'abito monacale. Nella letteratura cortese si fa riferimento a questo copricapo come semplice accessorio dell'abbigliamento femminile; talvolta rappresenta un pegno d'amore concesso dalla dama all'amante, diventa un simbolo di discrezione e umiltà, oppure lo strumento per dissimulare la propria identità²².

²⁰ Ed. Doutrepoint 1890. Il passo è un'*amplificatio* dell'anonimo volgarizzatore non presente nel testo ovidiano la quale, assieme a molte altre, fornisce preziose informazioni sui costumi dell'epoca. Sul testo si vedano anche Finoli 1969 e Marchiori 2018.

²¹ Ed. Michelant-Meyer 1894.

²² Goddard 1927, s.v. *guimpe*; Rozoumniak 2006, s.v. *guimpe*.

La *guimpe* che la malmaritata dovrebbe indossare è *dessafrenee*, ossia ‘sbiadita, stinta’: questa è l’unica occorrenza in antico francese del lemma, che costituisce un deverbale con prefisso privativo di *safrener*, ‘tingere di giallo’ con lo zafferano²³. Al contrario, conserviamo un paio di interessanti attestazioni di *guimpes safrenees* nel *Dit du mercier* e nel *fabliau La saineresse*. La prima ha un carattere puramente documentario, giacché i soggetti gialli e lo zafferano per tingere abiti o condire cibi sono menzionati in un elenco di articoli, spesso superflui o futili, che il merciaio vende²⁴:

J’ai les guimpes ensaffrenees
[...]
J’ai saffren a mettre en viandes
que ge vent a cez damoiseles
a faire jaunes lor toëles. (vv. 15; 112-114)

Nel *fabliau*, il soggetto giallo è strumento di una *ruse* ai danni di un borghese convinto che nessuna donna potrebbe mai tradirlo. Per vendicarsi, la moglie convoca a casa un uomo travestito da salassatrice con la scusa di farsi curare un malanno e lo conduce *au solier* (v. 33), dove giace con lui più volte sotto gli occhi ignari del marito. Così è abbigliata la *saineresse* quando appare sulla scena²⁵:

Ez vous un pautonier a l’uis,
mout cointe et noble, et sambloit plus
fame que homme la moitié:
vestu d’un chainsse deliïé,
d’une guimpe bien safrenee;
et vint menant mout grant posnee:
ventouses porte a ventouser. (vv. 13-19)

Nulla è casuale in questa descrizione: gli indumenti appariscenti e la posa affettata riflettono un’immagine femminile esasperata e dunque fasulla. Ciò che colpisce, in particolare, è la lussuosa *guimpe safrenee*, un indizio che potrebbe facilmente rivelare la vera identità della *saineresse*, ma che il borghese non coglie:

La mode des guimpes jaunes était critiquée par les prédicateurs de l’époque, qui conseillaient aux femmes d’en abandonner le port aux juives et aux femmes publiques. Ce détail ajoute une note piquante à la scène: le mari aurait dû être sur le qui-vive²⁶.

In effetti, a partire dal secolo XI, con le riforme gregoriane, la chiesa comincia a predicare contro il lusso e l’impiego di determinati colori nell’abbigliamento; dal 1229 fino al secolo

²³ Per i riferimenti lessicografici si rimanda alla nota *ad locum* nell’edizione del testo.

²⁴ Ed. Ménard 1971. Sul testo si veda anche Jeay 2006, pp. 243-247.

²⁵ Ed. Rossi (*et alii*) 1992.

²⁶ Noomen-van den Boogaard 1983-1998, vol. IV, p. 431. Si veda anche Rossi (*et alii*) 1992, p. 72.

XV vengono promulgante in Francia numerose leggi suntuarie che impo-gno restrizioni, soprattutto alle donne, sulla maniera di vestire. A ciò va aggiunto che nel medioevo raramente ci si veste di giallo, a causa del valore simbolico negativo di questo colore: esso è pertanto impiegato solo per gli accessori, o diventa lo stigma di alcune categorie che vivono ai margini della società²⁷.

Nel *fabliau* l'abbigliamento della *saineresse* e soprattutto il soggólo giallo fungono da avvisaglia dell'inganno che sarà perpetrato subito dopo ai danni del marito. In *Dous dames honorees*, il soggólo sbiadito, assieme alla tunica raccorciata e ai capelli spettinati, serve a ordire un diverso tipo di inganno: conferire alla protagonista l'aspetto di una persona spiritualmente umile e devota, mettendola così al riparo dal sospetto di infedeltà. Il suo travestimento in servitrice del signore avviene pertanto grazie alla rinuncia o meglio alla negazione del codice di abbigliamento della cortesia: solo abbandonando le vesti e i vezzi tipici della dama potrà continuare la relazione col suo amante.

La soluzione all'*impasse* della malmarita si intreccia, rovesciandolo, con un altro *topos*, quello della monacazione per l'insuccesso in amore, che secondo Pietro Beltrami²⁸ in ambito lirico risale alla *Chansoneta nueva* attribuita a Guglielmo IX (*BdT* 183.6)²⁹:

Qual pro i aures, dompna conja,
 si vostr'amors mi deslonja?
 Par que-us vulhatz metre monja!
 [...]
 Qual pro i aures s'ieu m'enclostre
 e no-m retenetz per vostre? (vv. 19-21; 25-26)

Il rifiuto della dama, associato al comportamento di una monaca, rischia di spingere l'amante stesso a 'entrare in chiostro'. Il tema ritorna, appena alluso, in *Amors, cum er, que faray?* (*BdT* 389.8) di Raimbaut d'Aurenga³⁰:

²⁷ Sulla predicazione in ambito vestimentario e sulle leggi suntuarie si vedano Burns 2002, pp. 31-40, e Pastoureau 2004, pp. 135-170, con ampia bibliografia. Sul simbolismo negativo del giallo si veda Pleij 2004, pp. 77-86, con bibliografia.

²⁸ Beltrami 1987, p. 20.

²⁹ Ed. Pasero 1973.

³⁰ Ed. Pattison 1952. Secondo l'editore l'attributo *geliva*, forma non altrove attestata, starebbe per 'gelosa' (da *gelos*) con riferimento ai maldicenti. Perugi 1985, pp. 256-257, propone di mettere a testo la lezione minoritaria *quereliva*, anch'essa non altrimenti attestata, col significato di 'querula' (da *querelos*) in relazione ai «mariti legittimi» (p. 257). Milone 2004, pp. 74-76, in una nuova edizione del testo, comprende *geliva* come errore per *celiva*, 'discreta', dando una lettura diversa all'intero passaggio: «il *fin aman* continua a fingersi felice [...] nonostante le pene d'amore e l'obbligo cortese del silenzio, del *celar* [...], e sarà sempre così: continuerà a comportarsi [...] come un perfetto amante, non per i mariti, o comunque per chi gli vuole male, ma per chi è in grado di capire, per chi conosce le leggi della *fin'amor*, per chi sa cosa sia l'imperativo categorico del *celar*» (p. 75). Questa interpretazione non sembra tener conto del fatto che nella *cobla* o nel resto della canzone non si fa alcun riferimento al *celar*, né spiega perché la condotta del perfetto amante, rispettoso di questa pratica cortese, è assimilata a quella del *bos hom religios*.

E s'ieu en fauc semblan guay
 ni·m depenh cueynhdes e vas,
 si tot m'ai bos ermitas
 estat et enquar ploros;
 e bos hom religios
 serai (tot per gent geliva)
 tostemps, si·l cor no m'en tray. (vv. 50-56)

L'io lirico dichiara che nonostante l'apparente felicità, per amore ha sofferto come un eremita, e agli occhi dei suoi nemici, marito o maldicenti, continuerà a sembrare un perfetto uomo di chiesa.

Fa ricorso al *topos* più concretamente l'autore di *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori* (*BdT* 233.4), attribuita a Guillem de Saint-Gregori, ma forse opera di un tardo imitatore di Arnaut Daniel³¹:

Si·m breu non em, fe que deg Saynt Gregori,
 on fom,
 en vestir[a]i floc bru e 'scapolari,
 cotel
 portarai tronc per layssar mala gisca,
 e farai mi ampia corona tondre
 aut sus el test,
 si·l mal no·m recaliva
 l'amor que no consec. (vv. 46-54)

Qui il poeta-amante afferma che se non verrà corrisposto dalla dama si farà monaco: indosserà un saio bruno, lo scapolare e una tunica scorciata, si farà tonsurare e abbandonerà la *mala gisca*, ossia gli «inganni malvagi del mondo»³². Secondo Maurizio Perugi, il trinomio vestientario citato dal trovatore, e in particolare il *cotel tronc*, rimanda chiaramente all'abito *strictus et curtus* degli spirituali, corrente di francescani estremisti che fu oggetto di aperta persecuzione da parte della Chiesa nel secolo XIV³³.

Viene da chiedersi, a questo punto, se la *coute recoupee* della malmaritata possa rinviare alla medesima frangia religiosa, che annoverava anche la presenza di laici e donne; se, come già in *Razo et dreyt*, anche in *Dous dames honorees* la menzione della tunica accorciata costituisce «un'allusione spiritosa, più che altro impiegata a conferire un tocco di attualità a un ritrito luogo comune»³⁴. Io credo, come già detto sopra, che nella *chanson de malmariée*, più che su

³¹ Ed. Perugi 1985.

³² Perugi 1985, p. 17.

³³ Perugi 1985, in part. pp. 70-93 e 143-170.

³⁴ Perugi 1985, p. 81. Il *topos* è diffuso anche nella lirica oitanica, dove vestire abiti religiosi e abbandonare il secolo è spesso metafora o termine di comparazione per la sofferenza insita nella condizione dell'amante: cfr. Dragonetti 1960, pp. 113-122. Basti qui il solo rinvio a Gace Brulé, *Li biauuz estez se resclairre* (RS 183; L 252,2): «N'est tant grief a porter haire / ne vivre com peneans, / com de porter cest contraire / que j'ai comparé lonc tanz» [ed. Petersen Dyggve 1951].

abiti religiosi da indossare, si ponga l'attenzione su quelli cortesi da svestire perché la donna possa dissimulare la sua condotta adulterina. Del resto, nel testo si avvalorava l'assunto opposto a quello suggerito dagli stralci lirici sopra riportati: abbracciare la fede e rinunciare al secolo è un espediente per preservare e continuare la relazione con l'amante, non l'ipotetica, dolorosa conseguenza di uno scacco in amore.

Sembra, dunque, che il consiglio della *dame mainsnee* (v. 10) all'amica si nutra delle suggestioni che ho fin qui rilevato, ribaltandole e stemperandole in un dettato ellittico e allusivo, ma non privo di sottile ironia. Di seguito, il testo critico di *Dous dames honorees*.

I due precedenti editori optano per una differente presentazione strofica del testo, anche perché il manoscritto non offre appigli sicuri circa la scansione metrica³⁵:

Bartsch: a6' (b)b4+4 (a)b6'+3 (c)c4+4 b4 b9

Petersen Dyggve: a6' b4 b4 a6' b3 c4 c4 b4 b9

Bartsch ricostruisce tre versi con rima interna, due ottosillabi e un enneasillabo, laddove Petersen Dyggve ripristina una perfetta corrispondenza fra fine di verso e terminazione rimica. Lo schema adottato dall'ultimo editore è accolto nel repertorio metrico di Mölk-Wolfzettel³⁶, e viene qui riproposto. Un solo altro componimento trovierico presenta la medesima formula rimica, la canzone di crociata di Thibaut de Champagne, *Au temps plain de felonnie* (RS 1152; L 240,4).

Va segnalata, ad ogni modo, la misura irregolare dell'ultimo verso, che è un sicuro enneasillabo solo nelle strofe I e IV, mentre assume la foggia di un decasillabo con sinalefe in cesura nella strofa II, di un decasillabo con cesura italiana nelle strofe III³⁷ e V: entrambi gli editori regolarizzano i versi eccedenti di una sillaba. Anche il trisillabo, che figura al verso cinque di ogni strofa, nelle strofe III e IV diventa un quadrisillabo che racchiude il medesimo sintagma: *au dieu mestier*; in questo caso Bartsch, che lo reputa parte di un enneasillabo con rima interna, ipotizza sinalefe, mentre Petersen Dyggve anasinalefe³⁸. Le rime a e b sono fisse in tutto il componimento, rispettivamente *-ee(s)* e *-ier*, mentre la rima c cambia: I *-oi(z)*, II *-uis*, III *-or*, IV *-iez*, V *-a(i)t*. Diversi sono i rimanti identici: *chier* (17:45), *delaier* (21:39), *mestier* (23:41); negli ultimi due casi viene ripetuto l'intero verso.

La lezione del manoscritto si rivela del tutto corretta, a parte la presunta ipermetria dell'ultimo verso delle strofe II e V, su cui tuttavia si è deciso di non intervenire.

I.
Dous dames honorees
en un vergier
por conseilier

³⁵ Si veda l'edizione diplomatica di Bertoni 1917, p. 400.

³⁶ Mölk-Wolfzettel 1972: 1391, 2.

³⁷ In questo caso, il verso può essere considerato un enneasillabo se si ipotizza sinalefe fra *sole* e *au*.

³⁸ Sull'anasinalefe nella lirica trovierica si veda ora Sangiovanni 2015.

estoint assemblees
avant ier; 5
et quant j'oï
que des mariz
voudrent plaidier,
si me trais en l'ombre d'un rosier.

II.
«Dame», dist la mainsnee, 10
«consau vos quier:
j'aim senz trichier,
mais je sui si gardee
d'emcombrier
car je ne puis 15
ne se ne truis,
mon ami chier,
ou je le puisse acoler et baisier».

III.
«Toute sui aprestee
de vos aidier, 20
senz delaier:
dites q'estes donee
au Dieu mestier,
en tel labor,
et nuit et jor 25
por Dieu prier
que l'en vos truisse sole au mostier.

IV.
Coute aiez recopee
par de darrier
pres dou terrier, 30
guimple dessafrenee
por loier;
chevex aiez
mal atiriez
por miex guilier, 35
et toz jorz regardez ou sautier.

V.
Tel vie ai je menee
set anz antierz
senz delaier,

ma vie abandonee 40
 au Dieu mestier;
 car je ai fait
 par mun barat
 autrui cuidier
 que je haïsse ce que j'ai plus chier». 45

I. L'altro ieri due nobili dame si erano riunite in un giardino per confabulare; e quando udi che volevano parlare dei mariti, subito mi nascosi all'ombra di un roseto.

II. «Signora», disse la più giovane, «vi chiedo consiglio: amo senza ingannare, ma sono così trattenuta da ostacoli che non posso, non so, non trovo dove io possa abbracciare e baciare il mio amico caro».

III. «Sono pronta ad aiutarvi, senza indugiare: dite che vi siete messa al servizio di Dio, con tale impegno, notte e giorno, per pregarlo che vi si trovi solo in chiesa.

IV. Indossate una tunica accorciata da dietro che sfiori il pavimento, e il soggólo sbiadito per pregare; portate i capelli male acconciati per ingannare meglio e fissate sempre il salterio.

V. Una vita simile ho condotto per sette anni interi senza recedere, la mia vita consacrata al servizio di Dio; sicché, grazie al mio inganno, ho fatto credere agli altri che io odiassi ciò che ho di più caro».

I. La strofa esordiale è stata paragonata da Vårvaro 1962, pp. 519-520, a quelle di Gace Brulé, *L'autrier estoie en un vergier* (R 1321; L 65,44): «L'autrier estoie en un vergier, / s'oi deus dames consoillier / [...] / acotez fui lez un rosier / desoz une ente florie» (vv. 1-6); Estienne de Meaux, *Avant hier en un vert pré* (R 471; L 61,1): «Avant hier, en un vert pré / tout a un serain, / deux dame de grant biauté / trovai, main a main, / desouz une verte cou-drete» (vv. 1-5) [edd. Petersen Dyggve 1951; Tischler 1997]. Entrambi i testi descrivono l'incontro in un giardino fra due dame che discutono di questioni amorose; il primo condivide con *Dous dames* anche il verbo *conseiller*, che intendo come «vertraulich, heimlich reden» (*TL* II:726), e il riferimento al narratore nascosto vicino a un roseto.

13-14. La locuzione *garder d'encombrier* è spesso usata, con riferimento a Dio, in formule di saluto e/o augurio col significato di 'salvare, proteggere dalla pena, dal dolore' (vedi Lebsanft 1988, con ampia esemplificazione). In questo caso, tuttavia, essa qualifica la condizione della donna e in particolare esprime la sua impossibilità di incontrare liberamente l'amante: *garder* varrà allora per «veiller à éviter de faire qqchose» (*God* IX:685) e *encombrier* «obstacle» (*Mat* s.v.). Quest'ultimo termine è talvolta usato nella produzione cortese in relazione alla nefasta attività dei *losengiers*: Raimbaut d'Aurenga, *Als durs, crus, cozens, lauzengiers* (*BdT* 389,5): «Lauzenjador fan encombriers / als cortes et als dreituriers / e a cellas qu'an cor auzat» (vv. 15-17) [ed. Pattison 1952]; Colin Muset, *Une novele amorette que j'ai* (RS 48; L 44,16): «mais trop me tienent en malvais delai / felon mesdisant losengier. / Je redout tant lor encombrier, / que trop se peinent de traïr / cels qui bien aiment senz dangier» (vv. 23-27) [ed. Bédier 1938]. I due versi andranno pertanto tradotti 'sono così trattenuta da ostacoli', o in maniera più libera 'sono così rigidamente sorvegliata'. Non è chiaro chi ostacoli la donna, se il marito o i maldicenti: ad ogni modo questo è l'unico passaggio, oltre al riferimento ai *mariz* del v. 7, che permette di ricondurre il testo al modulo della *chanson de malmariée*.

16. *ne se*: il ms. legge *nese*, che gli editori precedenti sciolgono in *ne se* (Bartsch) e *n'ese* (Petersen Dyggve), senza fornire ulteriori chiarimenti circa il significato della lezione. Mi allineo alla soluzione proposta da Bartsch, intendendo *se* come variante grafica di *sai* ('so'); il verbo forma con *puis* del verso precedente e *truis* un *tricolon* che esprime in maniera enfatica l'impossibilità per la donna di dare convegno all'amante.

17-18. Da un punto di vista sintattico, il v. 18 costituisce la completiva dei vv. 15-16, mentre il v. 17 l'oggetto di quest'ultima dislocato a sinistra, poi ripreso con pronomi clitici. — *je le* viene corretto in *jel* dagli editori precedenti per ripristinare la corretta misura del verso.

23. *au Dieu mestier*, 'al servizio di Dio', usato qui con accezione generica e non col significato di «Gottesdienst» (TL V:1689).

IV. Per l'esegesi complessiva della strofa si veda *supra*.

27. *sole*, da intendere con valore avverbiale e significato di «nur, bloß, allein» (TL IX:782): la donna deve trascorrere il suo tempo esclusivamente in chiesa.

28. *aiez* e le altre forme di congiuntivo presente impiegate nella strofa (*aiez* v. 33; *regardez* v. 36) hanno valore di imperativo (cfr. Ménard 1988 § 153).

30. *terrier*, «Erde, Boden» (TL X:267): la tunica deve essere lunga fino alle caviglie, sfiorando quasi il pavimento.

31. *dessafrenee*, 'sbiadita', 'priva del colore giallo' (TL II:1740; *Mat* s.v. *dessafrener*). L'aggettivo è un *hapax* in a.fr. derivante dal verbo *safrener*, «mit Safran färben» (TL IX:43; si vedano anche *FEW* XIX:202 e *Mat* s.v.), e non va confuso con *desafrené*, da *afrener*, dunque «debridé, fugueux» (come fa *God* II:532).

36. *sautier*. Segnalo che in *Flamenca* il salterio gioca un ruolo non secondario nello svolgimento del dilazionato dialogo fra gli amanti: esso viene dato da baciare alle donne come segno di pace durante la messa; è in quel preciso momento che Guillem de Nivers, vestito da chierichetto, bisbiglia a Flamenca due sillabe alla volta.

39. *delaier*, «s'abstenir, reculer» (*Mat* s.v. *delaier*): con questa accezione il verbo è in figura di *aequivocatio* col *delaier* del v. 21.

45. Gli editori precedenti sopprimono il pronome *je* per sanare l'ipermetria del verso.

Le *chansons de malmariées* del canzoniere **H** offrono una campionatura molto significativa di questa particolare tipologia lirica. Tutte e quattro contengono un riferimento, sia pure vago, al marito o all'infelice condizione coniugale della protagonista, ma il tema è sviluppato in maniera diversa. In *Quant li douz tans rasouage* e *Quant se resjoissent oisel* esso introduce e per certi versi giustifica il rapporto erotico che la donna consuma con un uomo capitato all'improvviso sulla scena; in *Un petit devant lo jor*, al contrario, il vincolo matrimoniale rappresenta un doloroso impedimento alla relazione fra gli amanti; in *Dous dames honorees*, il superamento del medesimo impedimento è risolto con una trovata arguta. Ciò comporta che solo *Un petit devant lo jor* sia animata da un registro tragico, laddove le altre *chansons* si caratterizzano per ironia e impudenza. D'altro canto, solo *Dous dames honorees* non dialoga apertamente con altri moduli, mentre la commistione di generi, soprattutto con la pastorella, è un tratto che accomuna il resto dei componimenti. La presentazione diegetica e formale della *matière* risulta

meno varia: sono tutti testi dialogici introdotti da una cornice narrativa; i primi tre sono caratterizzati dalla presenza di ritornelli variabili a chiusura della strofe; anche su questo versante, *Dous dames honorees* sembra distinguersi per un sviluppo più lineare e una fattura decisamente meno curata. Questa selezione di testi confluita nel canzoniere estense rappresenta perfettamente, in conclusione, lo statuto variabile e spesso indeterminato della *malmariée* oitanica³⁹.

Bibliografia

I. Manoscritti

Bern, BB, Cod. 389 (C)	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a)	Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1490
Modena, BEU, α R.4.4. (H)	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R.4.4
Paris, BA, 5198 (K)	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198
Paris, BnF, fr. 845 (N)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845
Paris, BnF, fr. 847 (P)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847
Paris, BnF, fr. 20050 (U)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, BnF, fr. 22543 (R)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543

II. Bibliografia

Bartsch 1870

Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, herausgegeben von Karl Bartsch, Leipzig, Vogel, 1870.

BdT

Alfred Pillet - Henry Carstens, *Bibliographie des Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.

Bec 1977

Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e s.)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, I. *Études*, Paris, Picard, 1977.

Bédier 1938

Les chansons de Colin Muset, éditées par Joseph Bédier, avec la transcription des mélodies par Jean Beck, Paris, Champion, 1938.

Beltrami 1987

Pietro G. Beltrami, *Guillem de Saint Gregori, Appunti su Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*, in «*Rivista di letteratura italiana*», 5 (1987), pp. 9-39.

³⁹ Sul tema si veda Johnson 2007.

Bertoni 1917

Giulio Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, in «Archivum Romanicum», 1 (1917), pp. 307-410.

Burns 2002

E. Jane Burns, *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

Combes 2006

Annie Combes, *La reverdie: des troubadours aux romanciers arthuriens, les métamorphoses d'un motif*, in *L'Espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge: nouvelles approches*, sous la direction de Dominique Billy, Françoise Clément, Annie Combes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 121-156.

Doss-Quinby (*et alii*) 2001

Songs of the Women Trouvères, edited, translated, and introduced by Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer, Elizabeth Aubrey, New Haven - London, Yale University Press, 2001.

Doutrepoint 1890

La clef d'amors, texte critique avec introduction, appendice et glossaire par Auguste Doutrepoint, Halle a.S., Niemeyer, 1890.

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.

FEW

Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc., Schroeder ecc., 1922-1989.

Finoli 1969

Artes amandi. Da Maître Élie ad Andrea Cappellano, introduzione e testi a cura di Anna Maria Finoli, Milano, Cisalpino, 1969.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

God

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg, 1881-1902.

Goddard 1927

Eunice Rathbone Goddard, *Women's Costume in French Texts of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Baltimore - Paris, The Johns Hopkins Press - PUF, 1927.

Gouiran 1995

Gérard Gouiran, «*Car tu es cavalliers e clercs*» (*Flamenca*, v. 1899), in «*Sénéfiance*», 37 (1995), pp. 197-214.

Jeay 2006

Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

Johnson 2007

Susan M. Johnson, *The Malmariée Theme in Old French Lyric or What Is a chanson de malmariée*, in «*Chançon legiere a chanter*»: *Essays in Old French Literature in Honor of Samuel N. Rosenberg*, edited by Karen Fresco and Wendy Pfeffer, Birmingham (AL), Summa Publications, 2007.

Lebsanft 1988

Franz Lebsanft, *Studien zu einer Linguistik des Grußes: Sprache und Funktion der altfranzösischen Grußformeln*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

L

Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

Manetti 2008

Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo, a cura di Roberta Manetti, Modena, Mucchi, 2008.

Marchiori 2018

Alessia Marchiori, *Riletture ovidiane: la Clef d'amors (fine XIII secolo)*, in «*Medioevi*», 4 (2018), pp. 193-207.

Mat

Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

Ménard 1971

Philippe Ménard, *D'un mercier*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, édités par Jean Charles Payen et Claude Régnier, 2 tt., Genève, Droz 1970, t. II, pp. 797-808.

Ménard 1988

Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1988.

Michelant-Meyer 1894

L'escoufle, roman d'aventure publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de l'Arsenal par Henry Michelant et Paul Meyer, Paris, Didot, 1894.

Milone 2004

Luigi Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)*, in «*Cultura neolatina*», 64 (2004), pp. 7-185.

Mölk-Wolfzettel 1972

Ulrich Mölk - Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Newcombe 1978

Les poésies de Thibaut de Blaison, editées par Terence H. Newcombe, Geneve, Droz, 1978.

Noomen-van den Boogaard 1983-1998

Nouveau recueil complet des fabliaux (NCRF), publié par Willem Noomen et Nico van den Boogaard, 10 voll., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

Paris 1912

Gaston Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France [1891-1892]*, in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1912, pp. 539-615.

Pasero 1973

Guglielmo IX, *Poesie*, a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

Pastoureau 2004

Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du moyen âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

Pattison 1952

The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange, edited by William T. Pattison, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.

Perugi 1985

Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

Petersen Dyggve 1938

Holger Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, in «Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors», 13 (1938), pp. 3-252.

Petersen Dyggve 1951

Gace Brulé, trouvère champenois, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, Helsinki, Société néophilologique, 1951.

Pleij 2004

Herman Pleij, *Colors Demonic and Divine: Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, New York, Columbia University Press, 2002.

Refrain

Musique, poésie, citation: le refrain au moyen âge, <https://refrain.ac.uk/> [cons. 12. VII. 2022].

Rossi (*et alii*) 1992

Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles, édition critique, traduction, introduction

et notes par Luciano Rossi avec la collaboration de Richard Straub; postface de Howard Bloch, Paris, Librairie générale française, 1992.

Rozoumniak 2006

Elena Rozoumniak, *Le vêtement et la coiffure dans les romans français des XIII^e et XIV^e siècles: étude de lexicologie, de critique littéraire et d'histoire des sensibilités médiévales*, Thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, 2006.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Sangiovanni 2015

Fabio Sangiovanni, *Avvicinamenti sillabici all'«emprise moindre de l'esthétique formelle» presso i non-occitanici*, in «Medioevi», 1 (2015), pp. 75-99.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de Chansonniers Romains*, II. *Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. *H (Modena, Biblioteca Estense)*, *Z^a (Bibliothèque Métropolitane de Zagreb)*, par Lucilla Spetia, Liège, Université de Liège, 1997.

Stebbins 1978

Charles E. Stebbins, *The Theme of the Clerc-Chevalier in the 13th Century Old Provençal Romance of Flamenca*, in «Revue des Langues Vivantes», 44 (1977), pp. 508-516.

Tischler 1997

Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 voll., Neuhausen 1997.

TL

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien bearbeitet und mit Unterstützung der Preussische Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Erhard Lommatzsch, 11 voll., Berlin, Wiesbaden, 1925-2002.

Tyssens 1992

Madeleine Tyssens, *Voix de femmes dans la lyrique d'oïl*, in *Femmes, Mariages-Lignages (XII^e-XIV^e siècles). Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, pp. 373-387.

van den Boogaard 1969

Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e: collationnement, introduction, et notes*, Paris, Klincksieck, 1969.

Vàrvaro 1962

Alberto Vàrvaro, *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante*, in *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo*, Napoli, Armani, 1962, pp. 515-526.

Woledge 1965

Brian Woledge, *Old Provençal and Old French*, in *Eos: an Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, edited by Arthur T. Hatto, London, Mouton & Co., 1965, pp. 344-389.

Wunderli 1978

Peter Wunderli, «*Can see reconian auzeus...*», in *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, édités par Georges Güntert, Marc-René Jung, Kurt Ringger, Bern, Francke, 1978, pp. 377-393.

IL MAGGIORE CANZONIERE VENETO E LA STEMMATICA TROVIERICA:
QUESTIONI A PARTIRE DA *JA, POR CE SE D'AMER ME DOEL*

Carlo Rettore

carlorettore@hotmail.it

(Università degli Studi di Cagliari)

1. *Introduzione*

Nel dare alle stampe la sua tesi di abilitazione, Eduard Schwan consegnò uno studio di capitale importanza a cui rimane ancorata una grossa percentuale anche della bibliografia più recente¹. In effetti, tale lavoro è ancor oggi imprescindibile in una prospettiva quantomeno superficiale, tanto più che il filologo aveva effettivamente e dichiaratamente adottato come metodo un'osservazione che privilegiava aspetti estrinseci, primo fra tutti l'ordinamento dei testi all'interno della tradizione manoscritta; si trattava, comunque, di un procedimento ben collaudato (basti pensare al precedente rappresentato dallo studio della lirica trobadorica da parte di Gröber²) e capace di dare in modo efficace un primo ordinamento ad una mole di dati più che ragguardevole³.

Un metodo simile, tuttavia, porta con sé un certo grado di ineludibile approssimazione. È questo, in special modo, il caso dei manoscritti derivati da più fonti, testimoni totalmente 'disordinati' a causa del banale giustapporsi e/o mischiarsi dei materiali su cui l'assemblatore aveva potuto mettere mano casualmente o, peggio ancora, 'riordinati' seguendo criteri che presuppongono un forte controllo redazionale e una discreta disponibilità di fonti a cui attingere (una tradizione facilmente attiva, che ha sia la possibilità che la volontà di contaminare ed innovare): se per il secondo caso si può fare l'esempio del manoscritto **O**, per il primo non sembra esservi migliore campione di **H**, che, per quantità di liriche tradite, è il più importante canzoniere trovierico copiato in Veneto.

Le debolezze di questo tipo di approccio in particolare riguardo alla collezione di rime oitaniche nell'Estense erano già note a Schwan stesso, che si dichiarava insoddisfatto dei risultati cui era pervenuto⁴, e più duro ancora fu Giulio Bertoni, il quale arrivò a dire di quello che

¹ Cfr. Schwan 1886.

² Cfr. Gröber 1877.

³ Nel caso specifico, si ricorderà che Schwan individuava nella tradizione trovierica una partizione a tre rami (s^I , s^{II} e s^{III}), per il vero non incoraggiando più alte riunioni come un archetipo comune a due o tutti e tre i rami. Ancora oggi, quantomeno i raggruppamenti individuati ai piani più bassi dello *stemma codicum* vengono unanimemente accettati.

⁴ Cfr. Schwan 1886, p. 251.

potremmo definire il padre della stemmatica trovierica: «s'è [...] industriato, con poca fortuna, di studiare i rapporti del nostro canzoniere con le altre raccolte di liriche francesi»⁵. Forse un così poco gratificante giudizio derivava dai più nuovi studi sui *corpora* autoriali ad opera di editori particolarmente scrupolosi: infatti, da questi, che avevano possibilità di scavare più a fondo il problema attraverso un'analisi testo per testo e lezione per lezione, iniziavano ad arrivare proposte per le quali due dei tre rami individuati da Schwan, ossia s^{II} e s^{III}, si sarebbero potuti unire⁶.

In tempi più recenti, tuttavia, non si sono fatte mancare anche ipotesi alternative che, in un modo o nell'altro, coinvolgono la posizione stemmatica di **H**. Da un lato, gli studi che Lucilla Spetia ha svolto su **Z^a**, testimone strettamente imparentato all'Estense e unico altro vero canzoniere trovierico veneto, l'hanno convinta che i due, quando accordanti, possano risalire ad una fonte alternativa (che possiamo definire s⁰) ad un archetipo comune a s^I + s^{II} + s^{III} a causa della presenza di *lectiones difficiliores* in tali codici⁷; dall'altro, Luca Barbieri ha esplorato la possibilità che all'interno di singoli *corpora* autoriali si possano rinvenire tracce di fonti differenti da quelle più usuali per i manoscritti (il che porterebbe talvolta ad avere convergenze del tipo s^I + s^{II}), allargando ad altri ambiti quanto già noto da tempo per particolari tradizioni come quella di Thibaut de Champagne⁸.

Sembra chiaro che, se la prospettiva fosse quella di superare definitivamente il 'paradigma Schwan', risulterebbe imprescindibile analizzare il più possibile da vicino ogni singolo componimento, quantomeno dei manoscritti per i quali vi sono minori certezze. Un simile lavoro è effettivamente in corso per l'Estense⁹, ma non è davvero realistico presentarne in anteprima i risultati complessivi in questa sede: il continuo bisogno di riferirsi ai testi costringerebbe ad anticipare anche una troppo ampia appendice editoriale o, quantomeno, a rinviare ad un gran numero di diverse edizioni già disponibili, rendendo poco immediata l'argomentazione che più interessa; quest'ultime edizioni, inoltre, possono talvolta essere inaffidabili persino a livello macroscopico: non si tratterebbe, dunque, di chiedere al lettore una fruizione parallela del presente contributo e dei testi (magari con un occhio di riguardo alle ancor meno dirette lezioni in apparato), quanto, piuttosto, di riconoscere l'autenticità di una qualche porzione testuale precedentemente creduta spuria e, quindi, talvolta nemmeno riportata dagli editori.

Più agevole, semmai, può essere la presentazione di un caso particolare che dimostri chiaramente le criticità della situazione attuale e i vantaggi derivanti da una revisione completa,

⁵ Cfr. Bertoni 1917, p. 319.

⁶ Il contributo più forte in tal senso è stato quello di Wallensköld 1921² (la prima edizione, che più estendeva lo studio della tradizione, era già nota a Bertoni) ma cfr. anche i diversi *stemmata* in Wiese 1904.

⁷ Cfr. in particolare Spetia 1994, pp. 262-271. La proposta, per il vero, non è stata accolta con generale consenso: a titolo d'esempio, Resconi 2014, p. 384 la relega in nota a quella che è una riproposizione aggiornata e semplificata del 'paradigma Schwan'.

⁸ Cfr. Barbieri 2011, e, più nello specifico, le pp. 195-196 e 209-218; quest'ultime verranno più volte citate *infra* per una serie di paralleli nel metodo e negli oggetti di studio.

⁹ Si tratta di una ricerca cui attendo personalmente in sede di tesi dottorale.

eventualmente basata su nuove edizioni laddove quelle attualmente disponibili risultino inadatte allo scopo. Da questo punto di vista, pochi componimenti fanno tanto al caso quanto la *chanson* di Roger d'Andeli *Ja, por ce se d'amer me doel*¹⁰.

2. Caratteristiche metriche e fortuna editoriale

Per singolare casualità, la nostra canzone è sia uno dei rari componimenti trovierici che non hanno goduto di cure filologiche nell'ultimo secolo, sia un esempio di quelli il cui testo viene tradito da **H** in maniera eccellente, senza che il nostro testimone sia stato guardato con l'interesse che avrebbe meritato; inoltre, la tradizione di tale lirica è studiabile in modo esemplare per la presenza di sicuri errori congiuntivi fra i diversi manoscritti, ma anche particolarmente significativa nell'indicare come talvolta i rapporti testimoniali non siano del tutto in linea con il paradigma attuale.

In effetti, per provare quanto si è detto, è preliminarmente necessario illustrare la struttura piuttosto complessa su cui è costruita *Ja, por ce se d'amer me doel*: le cinque *coblas capcaudadas* di cui essa si compone, che seguono uno schema di tipo 8a8b8a8b8b8c4c8c6d10d10e10e, si potrebbero considerare *unissonans*, se non risultassero alternanti per commutazione di prima e ultima rima da una strofa all'altra (quelle dispari: *-oel, -ant, -iz, -atge, -ent*; quelle pari: *-ent, -ant, -iz, -atge, -oel*); segue questo tipo di alternanza anche il congedo, costruito sullo schema degli ultimi tre versi non dell'ultima strofa, quanto della penultima. La commutazione delle rime a ed e può essere vista come un vero e proprio avvicinamento dell'alternanza rimica ad una costruzione a *coblas redondas*¹¹, dato che le stesse rime compaiono solo come parole-rima, peraltro con un carattere di *coblas retronchadas*: seguendo il sistema di alternanza strofica, *doel* e *soel* compaiono sempre e solo al primo e al terzo verso delle strofe dispari, le quali terminano regolarmente in penultima e ultima posizione con *avient* e *sovient*; le strofe pari, invece, vedono al primo e terzo verso *vient* e *covient*, mentre alla penultima e ultima posizione *voel* e *oel*. Potrà essere utile, per maggiore chiarezza, una tabella delle parole-rima in **H**:

¹⁰ Cfr. RS 997 e Linker 1979, 237.1. Il componimento viene riportato da: **C**, ff. 102r-102v; **F**, ff. 110r-111v (ma cfr. *infra*); **H**, ff. 223b-223c; **O**, ff. 59a-59c; **M**, ff. 171a-171c; **T**, ff. 41v-42r. L'attribuzione a Roger d'Andeli è condivisa dai manoscritti **FMT**, mentre **CO** non ne riportano alcuna e **H**, come per tutta la sua prima sezione di 49 componimenti, sottintende quella a Moniot d'Arras esplicitata solo per la canzone con cui si apre il testimone; è noto che l'attribuzione a Moniot è sostanzialmente accettabile solo per quest'ultima lirica, pertanto non si dibatterà oltre sulla differente proposta autoriale rappresentata dall'opposizione fra **H** e **FMT** (pure prescindendo dal fatto che questi ultimi risultano discendere da un medesimo archetipo, come si avrà modo di dire).

¹¹ Termini come *coblas* alternanti (o *alternas, alternantes, alternadas...*) e *coblas redondas* non sono di epoca medievale, ma utile conio degli studiosi contemporanei per cui si rinvia, rispettivamente, a RM, p. XXXIV e MW, p. 19. Quanto, invece, al termine 'commutazione', esso viene qui preferito ad altri storicamente in uso come 'retrogradazione' (spesso, di nuovo, diffuso negli studi con accezioni che paiono sconosciute alla metrica degli antichi rimatori) per la maggiore precisione che esso offre nell'identificare uno solo dei molti possibili movimenti permutatori adoperati nella lirica medievale, ossia l'inversione dell'ordine di una coppia di elementi da una sequenza all'altra: cfr., al riguardo, Rettore 2021.

	I	II	III	IV	V	VI
1	Doel	Vient	Doel	Vient	Doel	
2	Chant	Soffrant	Devant	Demant	Vivant	
3	Soel	Covient	Soel	Covient	Soel	
4	Chantant	Talant	Plorant	Atentant	Riant	
5	Semblant	Esciant	Comant	Tant	Resloignant	
6	Mariz	Merciz	Failliz	Feniz	Enuiz	
7	Diz	Respiz	Partiz	Gariz	[Meriz]	
8	Esbaiz	Traiz	Oiz	Enrichiz	Deliz	
9	Usaige	Satge	Damatge	Parage	Asoatge	
10	Coratge	Coratge	Volatge	Oltrage	Aage	Seignoratge
11	Avient	Voel	Avient	Voel	Avient	Voel
12	Sovient	Oel	Sovient	Oel	Sovient	Oel

Pare evidente che una struttura tanto chiusa non può che essere di origine autoriale e che la deviazione da essa deve essere interpretata come erronea. Quanto detto, inoltre, dovrebbe valere in particolar modo se tale deviazione fosse di proporzioni tali da portare il componimento a perdere l'omiorimia, situazione che unisce il gruppo di manoscritti **FMOT**. Si prenda l'esempio del più completo **O**:

	I	II	III	IV	V	VI
1	Dueil	Vient	Duil	Vient	Duil	
2	Chant	Soffranz	Devant	Demant	Vivant	
3	Sueil	Covient	Suil	Covient	Sueil	
4	Chantant	Talant	Plorant	Atendant	Riant	
5	Semblant	Esciant	Comant	Tant	Esloignant	
6	Marriz	Merciz	Failliz	Fenis	Enuiz	
7	Diz	Respiz	Partiz	Gariz	Meriz	
8	Esbahiz	Gariz	Oiz	Enrichiz	Deliz	
9	Usaige	Saige	Damage	Paraige	Asoatge	
10	Corage	Corage	Volage	Aaige	Outrage	Seignorage
11	Avient	Vuil	Avient	Avient	Vuil	Vuil
12	Souvient	Huil	Sovient	Sovient	Huil	Huil

Se si tralasciano differenze minime (dalla diversa patina linguistica – a cui si può ricondurre anche il poco più significativo II.2 *soffranz* per *soffrant* – a V.5 *esloignant* contro *resloignant*) o, comunque, minori nel macroscopico (II.8 *gariz* contro *traiz*), quanto più si nota rispetto a quanto nella prima tabella è una perturbazione tale per cui gli ultimi tre versi della strofa V sono stati uniti ai primi nove della strofa IV e, viceversa, gli ultimi tre versi della strofa IV sono stati uniti ai primi nove della strofa V.

Questo fatto, presente con poca variazione in **FMOT**, porta con sé un'imperfetta alternanza delle rime a ed e nei testimoni che trasmettono il testo in simile maniera, causando un'eterorimia; ciò non ha impedito ad una delle due edizioni di *Ja, por ce se d'amer me duel* ad oggi disponibili¹² – ossia la prima, a cura di Alexandre Héron¹³ – di riportare questa bizzarra versione. Tale edizione, che peraltro non stampa il congedo, ha avuto una lamentabile fortuna: su di essa, infatti, si basa l'analisi metrica di MW¹⁴, a questo punto assai poco utile, se non in quanto ci informa che lo schema rimico del componimento è comunque unico¹⁵.

La scheda del repertorio curato da Ulrich Mölk e Friedrich Wolfzettel sarebbe stata sensibilmente più corretta se si fosse basata sull'edizione di Jules Brakelmann¹⁶, che paga qui lo scotto di essere stata pubblicata senza apparato critico (l'opera uscì postuma, senza che venissero ritrovati i fogli in cui erano state riportate le varianti della tradizione¹⁷). In effetti, l'ultimo editore metteva a testo la versione di **C**; essa è macroscopicamente identica a quella di **H**, se si esclude la mancanza della strofa V, ma Brakelmann – che argomentava la scelta del suo ma-

¹² Si intendano, qui, le sole edizioni critiche. Come noto, esistono diverse trascrizioni diplomatiche e/o diplomatico-interpretative dei singoli canzonieri trovierici, tuttavia citarle tutte non porterebbe alcun giovamento all'argomentazione: a titolo esemplificativo si possono nominare quelle del testo di **H** in Bertoni 1917, pp. 375-376 e Hardy 2007 (<https://www.francaisancien.net/activites/textes/chansonnier/main/msH/Andelih.htm#997>).

¹³ Cfr. Héron 1883, pp. 1-3 e 9-10 per il testo; lo stesso autore fornisce, in effetti, un'edizione anche della linea vocale su cui la *chanson* veniva cantata (ivi, pp. LXXV-LXXVI, LXXIX-LXXX), ma, per quanto sia evidente che nessuna edizione di liriche trovieriche sia davvero completa in assenza dell'importantissima componente musicale, nel caso specifico quest'ultima non ci interessa, tanto più che essa è del tutto assente in **H**, che non riporta in nessun caso la melodia dei componimenti e nemmeno aveva previsto la possibilità di inserirla (l'Estense, altrimenti ricco di bianchi, non ne ha mai lasciati da riempire con notazioni musicali). A titolo meramente informativo, quindi, si può aggiungere che altre edizioni della linea vocale per *Ja, por ce se d'amer me duel* sono in Beck 1938, p. 46 e Tischler 1997, n. 583.

¹⁴ MW 1071.1 (1787).

¹⁵ Uno schema molto simile, tuttavia, si ritrova in *RM* 339 (la canzone a *coblas unissonans* di Gaucelm Faidit, *Mout a Amors sobrepoder*, *BEdT* 167,38), a cui sarebbe stato aggiunto un *decasyllabe* poi spezzato in due sulla cesura, così da avere rimalmezzo con due differenti versi. La scheda di *Ja, por ce se d'amer me duel* in MW, peraltro, risulta curiosamente incompleta anche sul fronte delle rime tecniche, nell'ambito delle quali segnala solamente la presenza di rime derivate. Una più completa descrizione dovrà ricordare (le derivate non sono sempre automaticamente tali) quali siano anche ricche (vv. 1-25-49, 3-27-51, 4-40-41, 5-16, 6-43-54a, 8-20, 9-21, 10-22-45-46-60, 11-12-13-15-35-36-37-39-58-59, 14-28, 17-52, 23-47-61, 24-48-62, 26-50, 29-38, 30-55), leonine (vv. 1-49, 4-40, 6-43, 8-20, 10-22-60, 11-35-58, 12-15-36-39-59, 13-37, 17-52, 23-61, 24-48-62, 27-51, 30-55), inclusive (vv. 1-3-23-24-25-27-47-48-49-51-61-62, 4-40-41, 9-21, 11-12-13-15-35-36-37-39-58-59) e paronimiche (vv. 1-3-25-27-49-51, 6-54a). Rapporti non fonetici ma comunque etimologici si rintracciano anche fra le rime ai vv. 2-4. I riferimenti sono dati dall'edizione che si fornisce *infra*.

¹⁶ Cfr. Brakelmann 1896, pp. 116-118.

¹⁷ Cfr. la prefazione di Edmund Stengel in Brakelmann 1896, pp. III-VI.

noscritto-base a partire da un'analisi della struttura metrica assai simile a quella sopra riportata – riteneva tale strofa inautentica tanto quanto l'eterorimia, giacché la *cobla* finale non riporta le stesse rime che si leggono nel congedo.

Potrebbe restare il dubbio che sia da considerare spurio proprio il congedo, invece della strofa; tuttavia, gli studi sulle *tornadas* provenzali oggi disponibili ci ricordano che, nel caso di componimenti a *coblas* alternate, di norma la regola di alternanza rimica su cui si basa la costruzione di tutta la lirica continua anche nel passaggio dall'ultima strofa al congedo¹⁸: non sarà affatto necessario, quindi, scegliere quale delle due unità in discussione sia da tacciare di inautenticità, dato che esse possono risultare entrambe di origine autoriale.

3. *Analisi stemmatica*

Se si è detto che all'interno della struttura metrica del componimento le rime identiche giocano una parte importante, tuttavia questa parte è sicuramente autoriale solo per quelle rime la cui ripetizione segue una regolarità precisa: al contrario, non si può guardare quantomeno con sospetto che talaltre ritornino in modo imprevedibile, spesso solo in alcuni codici.

Un primo esempio in tal senso è ai vv. 10-22: tutta la tradizione vede qui apparire due volte la parola-rima *coratge*, motivo per cui tutti i manoscritti potrebbero derivare da un medesimo archetipo corrotto (ω). Tuttavia, tale ipotesi resta assai dubbia, basata com'è su un singolo dato, peraltro poco probante per sua stessa natura: una rima identica, su cui non si può che essere diffidenti, è passibile di poligeneticità, dato che la seconda occorrenza può affiorare autonomamente in più testimoni per una sorta di cortocircuito mnemonico; ciò è tanto più vero in testi che, come il nostro, condizionano il lettore (e, quindi, possono confondere un copista) con un martellamento di parole-rima, ma si deve dire anche che, almeno qui, questo non può essere il caso: i vv. 10 e 22 sono rispettivamente nella prima e nella seconda strofa, ossia prima della seconda apparizione delle parole-rima, evidentemente non già individuabili come tali a questo punto della lettura e, quindi, impossibili cause di confusione.

Allo stesso tempo, la mancanza di studi specifici sulla questione non consente di escludere che le prime due strofe rappresentassero in qualche modo un luogo di 'licenza' per le *chansons à contraintes*, ossia un punto in cui si poteva aggiungere, togliere o cambiare almeno una delle regole di costruzione della struttura: un caso di questo tipo, su cui vale la pena di soffermarsi un poco, è quello della canzone di Gace Brulé *De bone amour et de leaul amie*¹⁹.

Tralasciando più precise indicazioni sui congedi e sulla consistenza sillabica dei versi nel componimento, anche la lirica in questione si struttura a partire da *coblas* che si potrebbero

¹⁸ Cfr. Vallet 2011, pp. 25-27 e, in particolare, 29-30.

¹⁹ Il componimento è già stato studiato per metrica e implicazioni stemmatiche da Barbieri 2011, pp. 209-218, a cui si rimanda per una serie di osservazioni sulla tradizione qui non pertinenti: in questa sede si intende solamente riprendere l'analisi metrica allo scopo di aggiungere alcune osservazioni di natura comparativistica e, al contempo, di chiarire il possibile parallelo fra questa canzone e quella di Roger d'Andeli.

considerare *unissonans*, se non risultassero alternanti per la commutazione da una strofa all'altra delle rime a e b all'interno dello schema ababcccb (-ie, -ance, -ir; -ance, -ie, -ir). Tuttavia, il numero di *contraintes* che si rintracciano con regolarità in questo caso è alquanto maggiore: la *capfinidad* che si ritrova nel componimento di Roger d'Andeli è *capcaudar* in Gace perché l'ultima parola-rima di una strofa diventa la prima di quella successiva; inoltre, l'idea di *coblas retronchadas* presente nel primo è alquanto più evidente nel secondo, dato che questi (aggiungendo un elemento di *coblas doblas*) vede parole-rima anche per le rime c, ripetute nella medesima posizione a coppie di strofe; uno stesso rafforzamento è apprezzabile anche nella commutazione: in *De bone amour et de leaul amie*, infatti, essa coinvolge (sempre a coppie di strofe) anche le parole-rima in terza e quarta sede, oltre che genericamente le rime a e b. Sarà di nuovo utile vedere, per maggiore chiarezza, una tabella delle parole-rima nelle strofe²⁰:

	I	II	III	IV	V	VI
1	Amie	Esperance	Ahie	Delivrance	Mie	Grevance
2	Remembrace	Amie	Puissance	Departie	Atendance	Vie
3	Vie	Semblance	Mie	Poissance	Amie	Fiance
4	Semblance	Vie	Pesance	Mie	Fiance	Amie
5	Sosfrir	Sosfrir	Gehir	Gehir	Sopir	Sopir
6	Plaisir	Plaisir	Sentir	Sentir	Oïr	Oïr
7	Avenir	Avenir	Morir	Morir	Taisir	Taisir
8	Esperance	Ahie	Delivrance	Mie	Grevance	Die

Diverse parole-rima ritornano più volte di quelle che ci si aspetterebbe: a II.2 e V.3 *amie*, che era già a I.1; a IV.8 *mie* riappare persino dopo aver occupato una posizione all'interno della stessa strofa, ossia a IV.4; infine, a VI.2 *vie*, che era già stata a II.4. Invece, IV.3 *poissance* non dev'essere visto come un ritorno di III.2 *puissance*, quanto (regolarmente) di III.4 *pesance*.

Il ritorno di *amie* e *vie* alle ultime due strofe porta con sé delle vere e proprie *coblas redondas*: a giudicare dal fatto che l'ultima apparizione di *amie* prima di essere V.3 era a II.2, un'ipotetica parola-rima di VII.3 dovrebbe essere IV.2, ossia *departie*, mentre – giacché *vie* era II.4 prima di essere VI.2 – a VIII.2 si dovrebbe avere IV.4, ossia *mie*²¹; con una certa eleganza, ciò va a creare un nuovo tipo di commutazione che si intreccia con le *coblas* alternanti e *doblas*: se a II *amie* e *vie* occupano le posizioni 2 e 4, a VI occupano rispettivamente le posizioni 4 e 2.

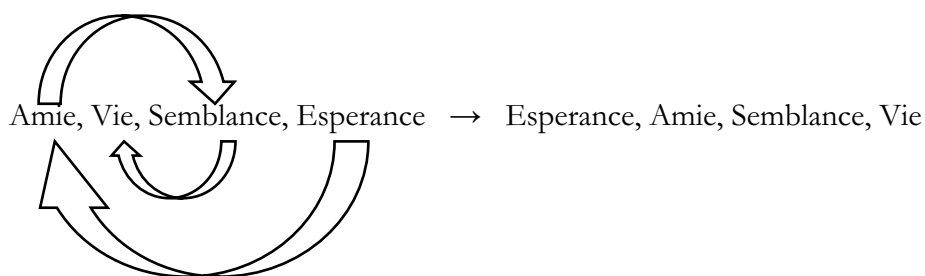
²⁰ Considerato il diverso grado di interesse per questo componimento rispetto a *Ja por ce se d'amer me duel*, la tabella riporta le parole-rima secondo l'edizione in Petersen Dyggve 1951, pp. 271-278 (versione di O).

²¹ Con un occhio di riguardo all'apparato, se si tralasciano macroscopici errori di tradizione, sarà comunque da notare che esistono versioni della lirica in cui altre parole-rima tornano più volte, come nel caso di H, che riporta a V.2 *esperance* al posto di *atendance*, riproponendo quanto era già a II.1: di nuovo, il tornare di una parola-rima a tale distanza porta ad un'idea forte di *coblas redondas*, dato che può far supporre che VII.2 sarebbe stata *delivrance*.

Non sembra esservi una ragione chiara e semplice per il tornare di *mie* a IV.8 (anzi, si può sospettare di dover intervenire sul testo ed emendare *ne m'ainme mie* di III.3 e IV.3 con *m'ainme nemie*), ma quanto più ci interessa è il tornare di *amie* in II.2 dopo la prima apparizione in I.1: essa, infatti, procura un buon parallelo al tornare di una parola-rima inattesa nel passaggio dalla prima alla seconda strofa anche in *Ja, por ce se d'amer me duel*, con un'ipotetica infrazione che, tuttavia, qui ha tutta l'aria di essere ricercata.

Il primo verso di ogni strofa nella canzone di Gace Brulé, infatti, termina con una parola-rima chiaramente individuata come tale dal *capcaudar*, ossia ripresa dall'ultimo verso della strofa precedente; tale affermazione non può adattarsi alla prima strofa per ovvie ragioni, tuttavia il tornare di I.1 come II.2 supplisce a siffatta mancanza con un meccanismo immediatamente accostabile.

Un certo numero di canzoni a *coblas redondas* applicano permutazioni circolari tali per cui le rime di una strofa si ritrovano nella successiva spostate di una posizione in avanti (e.g.: I abcde, II eabcd, III deabc...) o all'indietro (I abcde, II bcdea, III cdeab...) e la 'circolarità' della permutazione rimica viene provata dal fatto che la prima rima viene considerata quella che segue l'ultima, così come in una circonferenza l'ultimo punto è quello che immediatamente precede il primo: giacché Gace Brulé non poteva dare ad *amie* lo statuto di parola-rima in I.1 seguendo le stesse regole applicate successivamente, ossia mostrando che la stessa era stata spostata in avanti di una posizione dalla strofa precedente, sembra tutto sommato logico che l'abbia ripetuta spostata in avanti di una posizione nella successiva; la ricercatezza dello stratagemma sembra ancor più probabile una volta notato che questi, unito alle commutazioni rimiche di cui si è già parlato, produce un tipo di permutazione molto famoso nel passaggio delle parole-rima dalla prima alla seconda strofa, ossia quella permutazione centripeta retrograda nota per essere alla base della sestina lirica (il cui primo esempio, contemporaneo a Gace Brulé, è *BEdT* 029,014, ossia *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, di Arnaut Daniel), quando applicata su una sequenza di sei parole-rima invece che di quattro come è qui il caso²²:



²² Per le definizioni di permutazione circolare e centripeta retrograda (ancora una volta preferite alla cosiddetta *retrogradatio cruciata* per la loro specificità) cfr. sempre Rettore 2021. Il grafico subito sotto al paragrafo riporta (a sinistra) le parole-rima della prima strofa; se si segue il percorso indicato dalle frecce bianche (ossia si leggerà la sequenza delle parole-rima a partire da quella alla base della freccia di dimensioni maggiori sino ad arrivare a quella su cui insiste la punta di quella di dimensioni minori), si otterrà (freccia nera) la sequenza delle parole-rima nella seconda strofa (a destra).

Non si può non notare, comunque, che in *Ja, por ce se d'amer me duel* non vi è un'infrazione che abbia uno stesso tipo di caratteristiche, cioè capaci di individuare con tanta sicurezza una volontà autoriale sottostante: in assenza di studi completi sulle *coblas redondas* nella lirica trovierica non si potrà che indicare come possibile che la rima identica posta a prova dell'esistenza di ω non sia erronea.

La plausibilità di ω , tuttavia, potrebbe passare anche attraverso prove meno dirette: difficile dire, ad esempio, se la diffrazione a v. 47 non nasconda un'originaria ipometria nota a tutta la tradizione (piuttosto che ai soli **FMOT**, che si vedrà essere un gruppo certo) ma con **F** singolare per la ripetizione di un verso precedente e **T** che ha corretto in modo autonomo: in effetti, il *Diex* aggiunto da questo testimone sa di zeppa tanto quanto il *dont* in **C**, pure estremamente vicino al *tant* di **H**, che è appena migliore; simili disseminazioni di possibili zeppe si rintracciano anche ai vv. 53 e 62 (nell'Estense risolte con una quantomeno coerente ripetizione dell'*he, las* che questi ha in modo singolare anche al v. 59).

Ancora in riguardo alle rime identiche, invece, ai vv. 20-43 si ritrova *gariz* in tutta la tradizione escluso **H**; nell'Estense, tuttavia, tale parola-rima è solo a v. 43, ossia quella che sarebbe la seconda apparizione negli altri testimoni, mentre a v. 20 vede il quasi antonimico *traiz*. Pare difficile, allora, che entrambe le lezioni diano un significato accettabile senza che ci si trovi alla presenza di più ampi rimaneggiamenti e/o lezioni dal significato poco chiaro: a ben vedere, tutto sembrerebbe ruotare intorno a v. 19 *respiz*.

Il glossario dell'edizione Héron riporta una lunga e apodittica nota a commentare il significato di «*considération, réflexion*»²³, che – rispetto a quanto riportato da **CFMOT** – pare perspicuo²⁴, ma fino ad un certo punto: l'io lirico, che nella prima parte della strofa si lamentava di essere destinato a morire perché l'amata non intende rendergli grazia, cambierebbe idea soffermandosi a pensare che l'oggetto del suo amore è esempio di virtù e saggezza, quindi, anche se ora temporeggia, sicuramente ricambierà. Una simile considerazione può a ragione portare l'amante a sentirsi *gariz*, ma rende assolutamente inattesa la chiusa della strofa, che in tutti i manoscritti torna a ripetere per certa (al punto da essere pronunciata al passato) la condanna a morte di chi ama.

È pur vero che una certa dose di instabilità sentimentale sembra connaturata al componimento: sin dalla prima strofa, l'io lirico afferma di voler cantare perché chi canta deve fingere e, quindi, come finge dolore, talvolta finge anche gioia; una finzione di quest'ultimo tipo è sufficiente a rincuorarlo e lo porta a pensare di poter nascondere ciò che prova realmente. Tuttavia, le altre strofe non vedono plurime opposizioni al loro interno, ma ripetono tuttal più un solo cambio di polarità in corrispondenza della metà strofa; esso viene introdotto da una

²³ Cfr. Héron 1883, p. 14.

²⁴ Non a caso TL, s. v. *respit* glossa «Überlegung, Gedanke» solo a partire dalla lezione di **C**, appositamente ritagliata. L'accezione è assente in *DMF*, s. v. *répit*, così come in *AND*², s. v. *respit* e *DALF*, s.v. *respit* che, tuttal più, riportano un'idea di 'considerazione' vicina all'area semantica dell'etimologico 'rispetto'; ciò non vuol dire che tradurre *respiz* con 'riflessione' sia necessariamente erroneo, vista la possibile vicinanza (notata dallo stesso Héron) con il ben attestato significato di 'proverbio'.

coniugazione avversativa e si sviluppa su tutta la seconda emistrofe, che poi è quanto succederebbe anche nella seconda strofa, se l'ultimo verso non portasse ad un secondo cambio. Il fatto che questo avvenga in maniera paratattica e non abbia alcuno sviluppo non fa altro che aumentare la sensazione di una sua alterità e, in definitiva, ripropone con maggior forza il dubbio emerso sin dalla ripetizione della parola-rima.

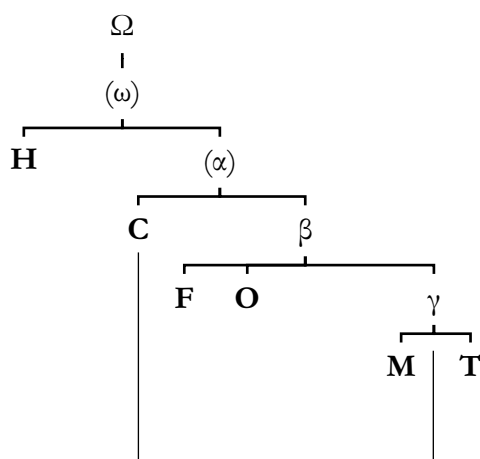
Ci si dovrà chiedere, allora, se per questo verso non sia necessario guardare alla ben più diffusa semantica temporale cui fa riferimento *respit*; in tal caso, non sarebbe l'amante a soffermarsi per riflettere e si assisterebbe, piuttosto, ad una momentanea sospensione della pena amorosa. Questa 'tregua' o, meglio ancora, 'indugio' ha un corrispettivo nel *delaiant* di v. 23, il che porta a pensare che non sia affatto positiva: l'io lirico intravede una qualche speranza di essere corrisposto nel fatto che madonna gli promette il suo amore in un secondo momento, che però resta imprecisato e sempre rimandato. In altre parole, la speranza di chi canta resta tradita, da cui l'accettabilità di *traiz*, e l'avversativa con cui si apre l'emistrofe finale non corrisponde affatto ad un vero e proprio cambio di polarità, quanto ad un ulteriore sviluppo di ciò che si è detto prima: chi canta sarebbe condannato a morte per amore, in assenza di una dimostrazione di pietà da parte dell'amata, ma tale morte non arriva mai, perché periodicamente madonna promette corrispondenza; tale promessa offre all'io lirico una momentanea tregua, ma la speranza viene presto tradita e il dolore rinnovato: chi è stato illuso e deluso capisce, allora, che la sua condanna è stata firmata dal comportamento di chi non lo lascia morire e dal proprio cieco innamoramento, che non gli ha permesso di riconoscere ciò che stava accadendo.

A fronte di quanto si è detto, la lezione *gariz* a v. 20 pare davvero non solo sospetta per ragioni metriche o banalizzante nel ripetere uno degli stilemi più diffusi, ma a tutti gli effetti erronea per ragioni di senso; per questa ragione si può ritenere che i testimoni **CFMOT** siano derivati da un medesimo archetipo (α), se **H** non ha corretto autonomamente un errore del già ipotizzato ω (ma sembra assai improbabile) o se la banalizzazione non è poligenetica o addirittura guidata da un attivo fraintendimento di un passo di difficile comprensione. L'ipotesi non sarà così peregrina, una volta considerato quanto la lezione dell'Estense dev'essere sembrata priva di senso anche ai precedenti editori.

All'interno del quindi ipotetico α , l'inversione degli ultimi versi delle strofe IV-V che si è discussa poco sopra identifica molto più chiaramente i manoscritti **FMOT** come derivanti da un medesimo subarchetipo (β) e lo stesso potrebbe essere stato caratterizzato anche dall'ipometria a v. 47 di cui si è parlato poco sopra. Ancora più in profondità si distingue un ulteriore subarchetipo (γ), a cui fanno capo **M** e **T**, di nuovo ipotizzabile a partire da una rima identica estranea alla struttura del componimento: i due hanno già a v. 17 quel *mon vivant* che è unanime per tutta la tradizione solo a v. 50 e che in tale prima apparizione è peraltro *facilior*; quindi come prova secondaria, si considerino le seguenti lezioni esclusive: vv. 6 *quant plus* contro *que je*, 17 *en* contro *mien/n'a mon*, 53 *Dexle Diex* contro *hé, las* e 56 *mon travaill* contro *ma dolor*, con **F** che è singolare (ma lo è in quasi tutta la strofa).

I rapporti di parentela di **F** e **O** non sono ulteriormente definibili nel pur sufficientemente chiaro ambito di β : i due condividono una sola variante esclusiva (peraltro facilmente polige-

netica), se così si può definire l'ordine dei costituenti a v. 50, pertanto sarebbe eccessivo volerne dedurre una comune derivazione da un subarchetipo sodale a γ . Stando così le cose, accordi inusuali del tipo **C** + **MT** contro **FHO** – vv. 19 *veint* contro *prent* e 45 *parage* contro *lignaige* – saranno da ricondurre ad una possibile (ma, in tal caso, alquanto superficiale) contaminazione dei primi, per quanto non ne sia definibile la direzione. Lo *stemma codicum* più probabile per rendere conto di tutti i dati raccogliabili da questo componimento sarà, quindi, di questo tipo:



Non si può non ignorare, tuttavia, l'esistenza anche di dati esterni alla singola lirica. In particolar modo, sono state già provate contaminazioni verso s^I da parte di **C**²⁵: potrebbe essere analizzato allo stesso modo il fenomeno che qui si è individuato almeno ai vv. 19 e 45 senza che fosse possibile specificare ulteriormente, tanto più che, se vi fosse stata la vera e propria possibilità di incrociare due fonti scritte (e non solo una contaminazione per via orale, come potrebbe apparire dalla superficialità delle varianti coinvolte), in effetti non avrebbe avuto senso per γ mantenere il suo testo corrotto alle strofe IV-V (o l'assenza di V in **C** avrebbe influito in tal senso?) e prendere solo qualche lezione di importanza minore.

Alla luce di un'integrazione tanto verisimile allo *stemma codicum* tracciato, ci si potrebbe chiedere se il già dubbio statuto di α non risulti ulteriormente indebolito. Si è detto che quel *gariz* che a v. 20 identifica α non è errore particolarmente congiuntivo a causa della facilità con cui potrebbe essersi prodotta la banalizzazione, ma ora si dovrebbe aggiungere anche la possibilità che **C** lo abbia inglobato a partire da γ .

Una risalita di **C** nello stemma sarebbe in linea con i più usuali rapporti fra tale manoscritto e **H** (s^{III}), mentre una separazione dei due sarebbe curiosa, se proprio in corrispondenza di

²⁵ Barbieri 2011, pp. 218-221 ha in parte problematizzato il punto aprendo alla possibilità che **C** in alcuni componimenti abbia effettivamente attinto in primo luogo da una fonte s^I invece che s^{III} . Come si vedrà, il punto non è privo di conseguenze anche nel nostro testo.

una tradizione che vede l'accordo in errore quantomeno di **MT** e **O**, ossia i due testimoni che più rappresentano s^I e un codice generalmente associato ad s^{II} : tralasciando problemi di portata comunque non minore come la posizione di **F** all'interno del 'paradigma Schwan' e le molte contaminazioni di **O**, rimane il fatto che quest'ultimo sembra aver avuto per primissima fonte un manoscritto di tipo s^{II} o, in qualche testo, s^{III} , ma nel caso specifico è estremamente lontano da **C** e **H**²⁶; ciò significa che β non ha migliore identificazione possibile dell'archetipo $s^I + s^{II}$ di cui parlava il già citato Barbieri, ma allo stesso tempo, se **C** ed **H** fossero qui divisi da α , si avrebbe l' S^0 ipotizzabile a partire da Spetia che si oppone all'unità formata da $s^{III} + (s^I + s^{II})$.

Insomma, proiettare il singolo componimento sul più ampio spazio della tradizione della lirica trovierica solleva questioni di notevole importanza; in questa sede, tuttavia, non si può che accontentarsi di porle, in attesa di una più ampia quantità di dati da analizzare. Tale incertezza, d'altra parte, non mina in alcun modo l'eccellenza della lezione di **H** per *Ja, por ce se d'amer me doel*, di cui si presenta una nuova edizione²⁷.

4.1 Testo critico

Ordine delle strofe:	C	I	II	III	IV	VI	
	F	I ²⁸	V	III	II	IV	VI
	H	I	II	III	IV	V	VI
	MT	I	II	III	IV	V	
	O	I	IV	II	V	III	VI

²⁶ Sulle linee di ricerca intorno alla stemmatica di **F** e **O** cfr. ancora l'ottimo Barbieri 2011, pp. 209-218 e, in particolare, n. 64 e p. 216.

²⁷ Quanto ai criteri dell'edizione si dirà che, nel caso specifico, essi non si discostano poi tanto notevolmente da quelli utilizzati da un editore bédieriano: in effetti, l'edizione punta a presentare un testo che sia il più vicino possibile a quello riportato da **H**, che qui è comunque il miglior manoscritto-base possibile per correttezza e, soprattutto, completezza; ne deriva una forte impronta di conservatività nei confronti di tutto ciò che è meno che certamente erroneo (comprese, quindi, le lezioni singolari o banali che si possono trovare nel nostro testimone). Le ragioni di questa scelta metodologica sono dovute al più ampio fine a cui tende la tesi di cui si dà qui solo un'anticipazione, ossia l'edizione critica del manoscritto e la ricostruzione della sua redazione, non quella dei singoli componimenti trasmessi. Quindi, sono considerate erronee evidenti mancanze di senso e di regolarità metrica (ipometrie, ipermetrie, lacune di versi *etc.*); sono regolarizzate secondo l'uso attuale la separazione delle parole e la distribuzione di *i/j*, *u/v* e maiuscole/minuscole; i compendi sono sciolti direttamente; viene inserita la punteggiatura sintattica, diacritica e metrica, eliminata quella stichiométrica; le integrazioni rispetto al manoscritto-base sono poste fra parentesi quadre; l'apparato non registra varianti grafiche (se non quelle che possono essere interpretate come fenomeni di interesse morfologico o metrico) ed è diviso in due fasce: la prima rende conto del solo manoscritto-base, la seconda dell'intera tradizione; il corsivo all'interno dell'apparato segnala commenti. La grafia di **H** non viene mai modificata (motivo per cui vengono lasciate a testo anche rime graficamente imperfette come vv. 9 *usaige* per *usatge*, 45 *parage* per *paratge* e 46 *oltrage* per *oltratge*). Di tutti i testimoni sono state utilizzate riproduzioni digitali, ma nel caso dell'Estense si è provveduto anche alla consultazione del manoscritto.

²⁸ Il testo di quasi tutta la prima strofa è stato abraso e sostituito con un *contrafactum* latino, destino comune a diverse altre liriche di questo testimone.

- I. Ja, por ce se d'amer me doel,
 ne laisserai que je ne chant,
 qar plus hai mal qe je ne soel
 e bien me confort en chantant,
 qar maintes foiz faz bel semblant 5
 que je sui dolens e mariz;
 si c'a mes diz
 puet l'en bien tan sui esbaiz,
 conoistre par usaige,
 c'une dolors s'est mise en mon coratge 10
 d'un pensamant dont maintes foiz m'avient
 que je di ce dont al cor me sovient.
- II. Cis mals e cis pensers me vient
 de lai ou je morrai soffrant,
 mais a soffrir le me covient, 15
 quar ma dame n'a nul talant
 de moi aider, mien esciant,
 se por moi ne la veint merciz.
 Mais uns respiz
 me conforte, dont soi traiz, 20
 qu'en tant est preus e satge
 e tant conoist e set de mon coratge:
 quant delaiant me dist ce qe je voel,
 mort m'a ses sens e traï m'ont mi oel.

1 *Il verso è seguito a destra dalla numerazione in rosso xxviiiij.*

1-10] *abraso e non leggibile in F* 3 qar **CH**] quant **O** que **MT** je **CHMO**] *assente in T* 4 bien **H**] moins **C** plus **MOT** me **CHMO**] *assente in T* 5 qar **H**] per **C** et **MOT** maintes **HMOT**] mainte **C** 6 que je **CHO**] quant plus **MT** 8 puet **HMOT**] peirt **C** l'en **HO**] *assente in C* on **MT** 10 dolors **HM**] dolor **COT** s'est **CH**] est **MOT** en mon coratge] *da qui leggibile non abraso in F* en son corage **O** 11 m'avient] avient **CFMT** 12 al] a **CF** 13 cis mals] cist mals **CMO** e cis] et cist **CMO** et uns **F** 14-15, 16] 16, 14 **C** 14 morrai] m'otrai **F** soffrant] soffranz **O** 15 *assente in C* mais] et **FMT** 16 quar] ke **C** quant **O** 17 mien] en **MT** n'a mon **O** esciant] mon vivant **MT** 18 se] ne **M** por] per **C** de **MT** moi] tens **C** la] l'en **C** *assente in T* veint] prent **CMT** 20 me conforte] m'a conforté **O** dont] dont je **O** traiz **H**] gueris *all.* 21 q'en tant **H**] k'elle **CFMT** tant **O** preus] cortoise **FMOT** 22 tant conoist et set de **H**] si seit bien et cognoist *all.* mon] son **MT** 23 quant **H**] par **C** qu'en **FMOT** delaiant] mainte fois **C** ce qe] quantque **MT**

- III. Tant eu de mal qu'encor m'en doel, 25
 qant al partir li ving devant
 e jo quidai, si cum jo soel,
 merci proier, mais en plorant
 ne peu dire «A Deu vos comant»,
 si me fu li parlens failliz. 30
 Pois qe partiz
 me fui, ne fu mes chans oïz,
 ne ne plains mon damatge,
 ains: ai amé ensi sanz cuer volatge
 et amerai e, se mals m'en avient, 35
 n'est pas amors, dont adés ne sovient.
- IV. De li nuls confors ne me vient,
 ne d'aillors mie ne-l demant:
 bien voi que morir me covient
 sanz [j]oie avoir en atentant, 40
 qe cil mals que j'oi porté tant
 ne puet estre sanz mort feniz;
 mais, se gariz
 estoie, plus fusse enrichiz
 que nuls de mon parage. 45
 De lui amer faz folie e oltrage!
 Por que l'am tant? Por ce c'amer la voel!
 Je n'en puis mais: cho me firent mi oel.

25 eu] cu 33 damatge] *la prima a è di lettura difficile perché parzialmente sbiadita* 36 ne] me *parzialmente abrasa* 41 cil] al 42 estre] estra

24 mi] sui **CFO** 25 eu] cu **H** de mal] d'amors **F** de maus **MT** m'en] me **C** 27 jo quidai] quidai
 bien **F** 28 merci] panre **C** proier] congié **C** porter **F** crier **MT** 30 se] ains **C** 31 qe] q'en **MT**
 partis] de li **C** parti **F** 32 me fui **H**] parti **C** de li **F** *assente in* **MT** m'en fui **O** chans] chanz de li **MT**
 33 ne ne] ne **T** 34 ains] ke **C** ai amé] j'ai ameit **C** aing **O** ensi] lonc tens **C** tos jors **F** de fin **M** dame
 de fin **T** sanz cuer] per mon **C** cuer sanz **MT** volatge] folaige **C** 36 amors] amor **C** adés] a cuer
C *assente in* **F** ne] me **O** 37 nuls confors] nul confort **O** 38 d'aillors mie] dar quier **F** d'autre ne-l
 quier **MOT** ne-l **H**] n'en **C** ne **FMOT** 39 voi **H**] sai *all* que] qua **O** 40 sanz joie avoir] de ceste
 joie **C** sanz oie avoir **H** 41 qe **HFO**] et **CMT** cil **O**] cist **CM** al **H** cius **F** cis **T** 42 puet] porroit **O**
 estre] estra **H** i estre **F** feniz] gueris **C** 44 estoie plus fusse **H**] en iere plus **C** ere plus ere **F** en fusse plus
 fusse **MT** plus seroie **O** 45 nuls] hom **MT** parage] lignaige **CMT** 46-48; 49-56, 57-59] 57-59; 49-
 56, (46-48 = 22bis-24bis) **F** 58-60; 49-57, 46-48 **MOT** 46 de lui amer faz folie e oltrage] et si sai bien et
 conois son usaige **F**

- V. De trop longe atende me doel
 e plus de ce qu'en mon vivant 50
 ne veirai ja, si cum jo soel,
 son bel vis, cler, fres e riant.
 He, las, trop la voi resloignant!
 N'ainc rien ne fis si a enuiz,
 [ne ja meriz] 54a
 n'i ert cils travals, quar nuls deliz 55
 ma dolor n'asoatge,
 si me merveill s'en trestot mon aage
 entre tans mals alguns biens ne m'avient.
 He, las, coment, puis que li non sovient?
- VI. Cum esbaiz pert de bon seignoratge 60
 e fui mon bien e mon damatge voel:
 he, las, jamais ne la veront mi oel!

48 oel] oiz 53 He, las trop] Hê las 'trop 54a testimone-base O 55 cils] als 57 si me] *il tratto d'unione fra i primi due di m è invisibile, per cui forse sarebbe da leggere s'une ma non così né Bertoni né Hardy* 59 sovient] v è di forma inusuale e può leggersi anche come n

47 por] que F Diex pour T ce que l'am] dessaient F tant] dont C me F *assente in* MOT por ce c'amer la] dist ce que je F 48 je] ne C mort F n'en puis mais cho me firent] m'a ses sens et trai m'ont si F oel] oiz H 50 plus de ce HMT] de chou plus FO en FH] a MOT 51 ja HM] mais FOT 52 son bel vis HMOT] ses iols ne F cler fres e HMT] sa bouche F fres cler et O 53 He, las FHO] Dex M e Dieus T la FHMT] me O voi FH] veis MT va O resloignant FHM] esloignant OT 54 n'ainc rien ne fis H] ja par cou n'iert F mais nus ne'l fet MOT si HO] mes F plus MT a enuiz HMOT] maus fallis F 54a meriz MOT] par li F 55 n'i ert HMOT] ne sera F cils F] als H mes MT nuns O quar nuls deliz HMT] meris F quant nuns deliz O 56 ma dolor HO] tant est de F mon travaill MT n'asoatge HMOT] fier corage F 57 me merveill HMOT] m'esmervel F s'en H] qu'en FMOT 58 tans HMO] tant FT alguns H] uns F caucuns MT nuns O m'avient HMT] me vient F m'en avient O 59 he, las H] et moi FMOT puis que H] quant a FMOT non HM] n'en FOT 60 cum CH] tos FO esbaiz FHO] exillies C pert FH] pertis C sui O de] dou O bon FHO] *assente in* C 61 e fui H] ploure C et plaing FO bien H] duel C preu FO 62 he, las H] *assente in* CFO ne] se croi ne CFO

4.2 *Traduzione*

I. Mai, anche se amare mi addolora, smetterò di cantare, perché ho più male del solito e cantando mi conforto davvero, giacché molte volte mi fingo allegro anche se sono sofferente e smarrito; invece, con un po' di pratica, da quel che dico si può capire che sono davvero sconvolto, poiché un dolore mi si è messo in cuore a causa di un pensiero per cui spesso avviene che io dica ciò che provo.

II. Questo male e questo pensiero mi vengono da là dove morirò soffrendo, tuttavia mi tocca soffrirli, perché, che io sappia, la mia signora non ha nessuna intenzione di venirmi in aiuto, se non le viene pietà di me. Ma mi conforta un indugio, da cui sono tradito, perché solo in questo è virtuosa e saggia e tanto conosce e sa delle mie intenzioni: poiché mi dice ciò che voglio solo rimandando, mi ha ucciso la sua disposizione e mi hanno tradito i miei occhi.

III. Quando nel momento della separazione mi sono presentato davanti a lei, ho avuto tanto male che ancora ne provo dolore e pensavo, al solito, di chiederle pietà, ma poiché piangevo non ho potuto dire «Vi raccomando a Dio», perché mi è venuta meno la parola. Dopo che me ne sono partito, il mio canto non è stato udito e io non piango la mia sventura, anzi: ho amato e amerò così senza un cuore frivolo e, se mi va male, non è amore, perché non viene in soccorso al momento opportuno.

IV. Da lei non mi viene nessun conforto e non lo chiedo a nessun'altra: vedo bene che mi tocca morire senza potermi aspettare di avere gioia, perché quel male che io ho sopportato tanto a lungo non può trovare fine senza la morte; ma, se venissi guarito, sarei reso più ricco di qualunque mio pari. Faccio una pazzia e un oltraggio ad amarla! Perché la amo tanto? Perché voglio amarla! Non posso fare altrimenti: questo mi hanno fatto i miei occhi.

V. Mi lamento di una attesa troppo lunga e più ancora di questo: che in vita mia non vedrò mai, come sono solito, il suo bel viso chiaro, fresco e ridente. Oh, sventurato, la vedo troppo lontana! Non ho mai fatto nulla di così terribile e non ne sarà mai ricompensata quella pena, perché nessuna dolcezza allevia il mio dolore e mi meraviglio che in tutta la mia vita fra tanti mali non mi avvenga nessun bene. Oh, sventurato, e come potrebbe essere altrimenti, giacché lei non viene in mio soccorso?

VI. Quanto sconvolto mi separo da una buona signoria, fuggo il mio bene e voglio la mia rovina: oh, sventurato, i miei occhi non la vedranno mai!

4.3 Note

v. 47 la punteggiatura viene posta seguendo la traccia della cesura più comune, ma rimane possibile una differente interpretazione: *Por que l'am? Tant por ce c'amer la voel* ('perché l'amo? Solo perché voglio amarla'); v. 54a il testimone-base per l'integrazione è **O** (invece che **M** o **T**) per mere ragioni di maggiore somiglianza linguistica con **H**.

Bibliografia

I. Manoscritti

Bern, BB, Cod. 389 (C)	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389
London, BL, Egerton 274 (F)	London, British Library, Egerton 274
Modena, BEU, α.R.4.4 (H)	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4
Paris, BnF, fr. 844 (M)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844
Paris, BnF, fr. 846 (O)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846
Paris, BnF, fr. 12615 (T)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615
Zagreb, HDA, MR 92 (Z^a)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

*AND*²

Anglo-Norman Dictionary, under the general editorship of Louise W. Stone and William Rothwell, 7 voll., London, Modern Humanities Research, 1977-1992, poi aggiornato in <http://www.anglo-norman.net/> [cons. 05. I. 2022].

Barbieri 2011

Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240.

Beck 1938

Jean Beck, *Anthologie de cent chansons de trouvères et de troubadors des XII^e et XIII^e siècles*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938.

BEdT

Bibliografia Elettronica dei Trovatori, Stefano Asperti (ed.), v. 2.5, 2012, <http://www.bedt.it> [cons. 05. I. 2022].

Bertoni 1917

Giulio Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, in «Archivum Romanicum. Nuova rivista di filologia romanza», 1 (1917), pp. 307-410.

Brakelmann 1896

Les plus anciens chansonniers français (Fortsetzung des 1891 in Paris bei E. Bouillon erschienen ersten Teiles), Publiés d'après tous les manuscrits par Jules Brakelmann, Marburg, Elwert, 1896.

DALF

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg, 1881-1902.

DMF

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), Robert Martin (ed.), version 2016, ATILF CNRS – Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf> [cons. 05. I. 2022].

Gröber 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

Hardy 2007

Ineke Hardy, *Chanson de trouvères. Le manuscrit H*, <https://www.francaisancien.net/activites/textes/chansonnier/main/msH/hindex.htm#bibl> [cons. 05. I. 2022]²⁹

Héron 1883

Chansons de Roger d'Andeli, seigneur normand des XII^e et XIII^e siècles, publiées avec introduction, variantes et glossaire par Alexandre Héron, Rouen, Cagniard, 1883.

Linker 1979

Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs Incorporated, 1979.

MW

Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

Petersen Dyggve 1951

Gace Brulé. Trouvère champenois, édition des chansons et étude historique par Holger Petersen Dyggve, in «Mémoires de la société néophilologique de Helsinki (Helsingfors)», 16 (1951).

Resconi 2014

Stefano Resconi, *La seriazione nel processo di formazione dei canzonieri francesi. Alcuni aspetti significativi*, in «Carte romanze», 2 (2014), pp. 383-402.

²⁹ A questa altezza il sito riporta come ultimo aggiornamento il 15.03.2007, da cui la chiave bibliografica per quello che dovrebbe essere un progetto in continuo avanzamento, ma che parrebbe definitivamente arenato.

Rettore 2021

Carlo Rettore, *Modelli di permutazione strutturale per le Rime dantesche. Appunti di speculazione metrico-stilistica*, in *La cultura di Dante*, a cura di Giovanni Vedovotto e Fabio Zanin, Treviso, B#S, 2021, pp. 123-152.

RM

István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953.

RS

G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886.

Spetia 1994

Lucilla Spetia, *Il manoscritto MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno di Messina (19-22 dicembre), Messina, Sicania, 1994, vol. I, pp. 235-272.

Tischler 1997

Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition*, 15 voll., Neuhausen, Hänssler, 1997.

TL

Adolf Tobler und Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 12 voll., Berlin – Wiesbaden – Stuttgart, Weidmann – Steiner, 1925-2008.

Vallet 2011

Edoardo Vallet, *A Narbona. Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Wallensköld 1921²

Les chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XII^e siècle, édition critique précédées de la biographie du poète par Axel Wallensköld, Helsingfors, Imprimerie Centrale, 1891, poi Id., *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921² [da cui si cita].

Wiese 1904

Die Lieder des Blondel de Nesles. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften von Leo Wiese, Dresden, Niemeyer, 1904.

CONON DE BÉTHUNE NELLA TRADIZIONE “VENETA” DELLA LIRICA OITANICA

Marianoemi Bova

marianoemibova@gmail.com

(Università degli Studi di Napoli “Federico II”)

All'interno del *corpus* lirico di Conon de Béthune, ben quattro degli undici componimenti ascrivibili con certezza al troviero artesianiano hanno conosciuto una trasmissione italiana: *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303), *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125), *L'autrier avint en cel autre país* (RS 1574) e infine il *partimen Seigner Coine, Jois e Pretz et Amors* (BdT 392.29), scambiato con il trovatore Raimbaut de Vaqueiras verosimilmente a Costantinopoli nel 1204¹. Nello specifico, le prime due canzoni menzionate sono tramandate in una versione occitanizzata dai canzonieri trovierici **H** (sezione francese di Modena, BEU, α.R.4.4)² e **za**

¹ Una prima edizione complessiva delle liriche di Conon de Béthune fu edita da Axel Wallensköld nel 1891 come frutto del processo di revisione cui sottopose la sua tesi di dottorato (cfr. Wallensköld 1891). In tale edizione, Wallensköld accoglieva un *corpus* di dieci componimenti di sicura attribuzione, relegandone in appendice quattro di ascrizione dubbia o palesemente erronea. Egli non prese minimamente in considerazione il *partimen* con Raimbaut de Vaqueiras giacché solo nel 1905 De Bartholomaeis riconobbe nel nostro troviero l'interlocutore di Raimbaut. Nel 1921 Wallensköld pubblicò una seconda edizione di Conon de Béthune ampiamente riveduta e ridotta: oltre a scoriare drasticamente la biografia del poeta e il capitolo dell'introduzione dedicato all'analisi della *varia lectio*, l'editore rinunciò al tentativo, saggiato nella precedente edizione, di ricostruire la lingua originaria del poeta, ripristinando la *facies* grafico-linguistica dei manoscritti adottati come base di trascrizione. Egli rimase infine saldo nella decisione di escludere dal *corpus* il *partimen* con Raimbaut, pur essendogli ora ben nota la proposta identificativa di De Bartholomaeis (cfr. Wallensköld 1921, p. VIII, n. 1). In un articolo del 1999-2000, Germana Schiassi annuncia una nuova edizione dell'opera del troviero di Béthune, frutto della rielaborazione della sua tesi di laurea, redatta sotto la guida di Luciano Formisano, edizione che tuttavia non vedrà mai la luce; nel medesimo studio, Schiassi offre un saggio del suo lavoro, pubblicando l'edizione di tre componimenti, *Tant ai amé c'or me convient hair* (RS 1420), *Belle doce dame chiere* (RS 1325; RS 1131; RS 1137) e *Se raige et derverie* (RS 1128): cfr. Schiassi 1999-2000. Abbiamo provveduto di recente a procurare una nuova edizione complessiva del *corpus* di Conon de Béthune, pubblicata come tesi di dottorato, estendendo senza indugi la paternità di Conon anche al *partimen* bilingue scambiato con Raimbaut (cfr. Bova 2021). L'effettiva duplice autorialità del *partimen* è stata ribadita da ultimo da Saviotti (2020 e 2017, pp. 143-164), il quale propende inoltre a collocare il componimento nel 1204, sullo sfondo di Costantinopoli. Su tutta la questione si rimanda altresì alla nostra edizione (Bova 2021, pp. 316-335). Da quest'ultima sono tratte tutte le citazioni dell'opera di Conon nel presente contributo.

² All'interno del codice estense Modena, BEU, α.R.4.4 si distinguono due diversi canzonieri occitanici: **D** e **D^a**, «complemento di **D** eseguito a partire dal *liber Alberici*» (Zinelli 2010, p. 82, n.1). Segue poi la silloge di lirica trovierica, siglata **H**, nonché altre aggiunte seriori, tra cui quattro fascicoli contenenti i sirventesi di Peire Cardenal (**D^b**) e il florilegio di Ferrarino da Ferrara (**D^c**). La descrizione del codice è in Spetia 1997. Su di esso, cfr. da ultimo Zinelli 2010, con bibliografia pregressa (in partic. pp. 82-83, nn. 1 e 2). Sul canzoniere francese **H** cfr. Spetia 1997, p. 19 e ss. Composto verosimilmente a ridosso della metà del XIII secolo, il codice estense costituisce un monumento tanto per la lirica occitana quanto per quella d'*oïl*.

(Zagreb, HDA, MR 92)³, entrambi localizzabili in area veneta, mentre il terzo, *L'autrier avint*, è attestato dal solo **H**. Oltre che da **H** e **za**, sillogi di primaria importanza per la lirica antico-francese, la celebre canzone di crociata *Abi! Amors, com dure departie* (RS 1125) è altresì conservata – sempre in una versione occitanizzata e, come vedremo, decisamente peculiare – dal canzoniere provenzale **OP** (Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208), compilato in Italia settentrionale e più probabilmente in Veneto⁴, nonché, seppur in maniera estremamente frammentaria, da **vat** (Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 7182), localizzabile anch'esso in Italia settentrionale⁵. Infine, il *partimen Seigner Coine* è trådito unicamente da canzonieri provenzali, otto nello specifico, in larga parte di provenienza veneta o comunque italiana: si tratta di **D^a** (Modena, BEU, α.R.4.4), dei “gemelli” **IPKP** (Paris, BnF, fr. 854; Paris, BnF, fr. 12473)⁶, di **GP** (Milano, BA, R 71 sup.)⁷ e di **Q** (Firenze, BR, 2909)⁸; di probabile origine italiana è anche **TP** (Parigi, BnF, fr. 15211)⁹. Gli ultimi due relatori del *partimen*, i canzonieri provenzali **CP** (Paris, BnF, fr. 856) ed **E** (Paris, BnF, fr. 1749), sono i soli a non essere stati sicuramente allestiti in Italia bensì nella Francia meridionale, rispettivamente nel Narbonese e in Linguadoca¹⁰. L'esclusivo accoglimento del componimento in canzonieri provenzali va con buone probabilità addebitato al fatto che le strofi di Conon hanno subito, verosimilmente in fase di trasmissione manoscritta, un vistoso adattamento al sistema linguistico occitanico, tale da determinarne talvolta la quasi totale obliterazione della veste linguistica originaria. Tale adattamento si fa peraltro particolarmente evidente nei canzonieri di origine occitana **CP** ed **E**, mentre risulta più attenuato nei codici veneti **D^aIPKP**, circostanza questa degna di nota e sulla quale avremo modo di tornare.

³ Quello di Zagabria è un codice miscellaneo, risalente alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV e contenente testi mediolatini e francesi, nonché il nostro canzoniere di venticinque liriche trovieriche, siglato **za**; su di esso cfr. Roques 1928, Spetia 1993 e 1997, pp. 99 e ss.

⁴ Per una descrizione complessiva del codice, ascrivibile al secolo XIV, cfr. Lombardi – Careri 1998; sulla localizzazione in Veneto cfr. anche Folena 2015³, p. 18. Con la “p” posta in apice distinguiamo i canzonieri provenzali dagli omonimi trovierici qui menzionati.

⁵ Si tratta di un codice miscellaneo esemplato in Italia settentrionale nel XVI secolo, ove confluiscono materiali estremamente eterogenei. A partire dalla c. 247 esso tramanda una sezione di componimenti italiani, un manipolo di frammenti portoghesi e infine otto frammenti provenzali (cc. 281r-286v), il primo dei quali consta di quattro versi di una versione occitanizzata della terza strofe di *Abi! Amors*. Su **vat** cfr. De Lollis 1889, p. 462 e D'Heur 1963.

⁶ I due codici gemelli provengono dal medesimo *scriptorium* veneto e sono entrambi ascrivibili al XIII secolo. Per la descrizione e il contenuto dei due manufatti cfr. da ultimo Meliga 2001 e 2008. Sulla sezione dei componimenti dialogici cfr. Meliga 1999.

⁷ Per una descrizione complessiva del codice, esemplato verosimilmente entro l'ultimo trentennio del XIII secolo in Veneto, cfr. Carapezza 2004 e 2004a.

⁸ Sul canzoniere provenzale **QP**, compilato in Italia (Lombardia) tra la fine del XIII secolo e la metà del XIV, cfr. Zamuner 2012.

⁹ Il codice consta di tre unità codicologiche distinte, opera di tre differenti copisti, sulle quali cfr. Brunetti 1990 e 1991, nonché Asperti 2004. Al terzo copista, di probabile origine italiana settentrionale, si deve l'allestimento del manufatto, databile tra il XIV e il XV secolo. Il luogo preciso di provenienza di **TP** è incerto (Asperti 2004, p. 51, ne mette in discussione la presunta origine veneta). Sul codice cfr. anche Di Girolamo 2016.

¹⁰ Sul canzoniere provenzale **CP** cfr. Radaelli 2005 e León Gomez 2012; su **E** cfr. invece Menichetti 2015.

Come si evince da questa rapida rassegna di testimoni italiani che tramandano uno o più componimenti di Conon de Béthune, almeno sette di essi sono più o meno certamente riconducibili al Veneto. Anche l'opera del nostro troviero ha dunque esperito una discreta circolazione nella regione che ha costituito una delle principali fucine della tradizione manoscritta trobadorica, nonché verosimilmente il maggiore centro di diffusione della lirica provenzale durante la seconda metà del XIII secolo e la prima metà del successivo.

In questa sede ci concentreremo specificamente sulla testimonianza fornita dalle sillogi trovieriche **H** e **za**, ossia gli unici canzonieri di lirica oitanica veri e propri compilati in Italia, e più precisamente nel Veneto¹¹. Nello specifico, valuteremo la posizione occupata da essi all'interno della tradizione manoscritta di Conon de Béthune; tale posizione sarà poi raffrontata a quella assegnata dalla critica ai due codici nella più ampia tradizione della lirica trovierica, la cui trama di rapporti genealogici fu descritta per la prima volta nel 1886 da Edward Schwan in un lavoro rimasto ad oggi insuperato¹².

Come noto, nel suo monumentale tentativo di razionalizzazione dell'intera tradizione oitanica, Schwan giungeva, mediante l'applicazione di un metodo che a breve illustreremo, all'elaborazione di uno *stemma* trifido, articolato in tre famiglie (*sⁱ*, *sⁱⁱ* e *sⁱⁱⁱ*) «fortemente localizzate dal punto di vista geografico»¹³: *sⁱ* comprende un numero ristretto di canzonieri (tra cui campeggiano i piccardo-artesiani **MT**)¹⁴ tutti allestiti in area settentrionale (piccarda). Alla famiglia *sⁱⁱ* fanno capo numerosi codici, i cui rapporti risultano spesso difficilmente razionalizzabili; essa si ramifica in due ulteriori sottogruppi cui corrispondono altrettanti centri di diffusione: i testimoni afferenti al subarchetipo φ (come **KNPX**) provengono dalla regione parigina, mentre i prodotti di ϱ^3 (tra i quali figura **O**) sono riconducibili a un'area più genericamente orientale. Infine, Schwan fa discendere da *sⁱⁱⁱ* testimoni di spiccata provenienza orientale (*in primis* i lorenese **CU**)¹⁵, nonché il veneto **H**. Tale ricostruzione deriva da un approccio analogo a quello adottato da Gröber in ambito trobadorico: all'analisi della *varia lectio* si predilige, cioè, quella macroscopica della struttura e dell'organizzazione interna dei canzonieri¹⁶. I legami di parentela tra i testimoni sono dunque individuati sulla base «[delle] analogie nella disposizione degli autori, nella scelta dei testi e della loro successione nella composizione delle diverse sezioni»¹⁷, mentre le singole lezioni testuali vengono tutt'al più invocate *a posteriori* quali con-

¹¹ Come ricorda Spetia (1997, *Avant-propos*): «pour le reste en effet, nous ne disposons comme témoins de la diffusion de la lyrique française dans la péninsule que de témoignages isolés qui figurent dans les chansonniers provençaux et dont la consistance strophique est réduite», situazione che abbiamo visto delinearci anche per le liriche di Conon a trasmissione italiana.

¹² Cfr. Schwan 1886.

¹³ Cfr. Resconi 2014, p. 384.

¹⁴ La più recente e aggiornata rassegna bibliografica degli studi su **M**, meglio noto come *Chansonnier du Roi*, è in Hatzikiriakos 2020; sul canzoniere **T** manca ad oggi uno studio approfondito, ma cfr. almeno O'Sullivan 2013 e Saint-Cricq 2017.

¹⁵ Sui rapporti tra i codici lorenese **C** e **U** si veda in particolare Beldon 2004. Su **U** nello specifico cfr. Tyssens 2007, 2015 e 2020, mentre su **C** cfr. Moreno 1999 e Unlandt 2012.

¹⁶ Gröber 1877.

¹⁷ Barbieri 2011, p. 180.

ferme ulteriori dei raggruppamenti già individuati. Tuttavia, come non mancava di riconoscere lo stesso Schwan, i dati di critica interna, ottenuti di volta in volta dal lavoro ecdotico condotto su singoli *corpora* trovierici, hanno lasciato spesso emergere delle indicazioni contrastanti con la ricostruzione stemmatica generale. Ad ogni modo, complice l'assenza, nel caso della lirica oitanica, di un lavoro di revisione e sintesi equiparabile a quello compiuto da Avalor in ambito trobadorico¹⁸, volto a «ricalibrare i rapporti fra i vari manoscritti e ridiscutere i dati [...] di Schwan»¹⁹, i risultati di quest'ultimo hanno finito per cristallizzarsi. Luca Barbieri mette ben a fuoco la questione, auspicando un ritorno alla tradizione manoscritta:

Gli editori dei grandi trovieri (Wallensköld per Conon de Béthune e Thibaut de Champagne, Huet e Petersen Dyggve per Gace Brulé, Wiese per Blondel de Nesles), pur senza approdare sempre alla realizzazione grafica di stemmi della tradizione manoscritta, non hanno trascurato nelle loro edizioni critiche i principi dell'ecdotica lachmanniana [...]. Ma essi, con la lodevole eccezione di Wiese, hanno operato esclusivamente a livello macrostemmatico, finendo inevitabilmente per ricalcare e confermare gli stemmi già offerti da Schwan, quando sarebbe stata necessaria l'elaborazione di stemmi delle singole liriche dalle quali far emergere le inevitabili obiezioni e contraddizioni alle ipotesi di Schwan. [...] L'unica possibilità per dare un seguito al lavoro di Schwan e non condannarlo a una rigida conservazione di dati superati è di rimettere mano in modo sistematico alla tradizione manoscritta dei trovieri, riverificando l'esattezza dei dati forniti e cercando di colmare le lacune²⁰.

Per quanto concerne **H** e **za**, se il primo, come abbiamo visto, viene fatto discendere da **s^{III}**, il secondo non trova invece collocazione nella ricostruzione operata da Schwan, giacché gli risulta estraneo: solo nel 1928, infatti, Mario Roques provvede a segnalare e descrivere la raccolta di 25 componimenti trovierici, contenuta nel codice di Zagabria, che costituisce il testimone francese **za**²¹. Già Roques ravvisava, a livello macrotestuale, una forte affinità tra **H** e **za**²², affinità confermata poi da Lucilla Spetia nel suo studio analitico condotto sul canzoniere di Zagabria²³. Spetia esita tuttavia a inserire **za**, al fianco di **H**, nella famiglia **s^{III}** di Schwan, ritenendo piuttosto che i due testimoni pertengano a un'ulteriore ramificazione «autonoma rispetto alle tre famiglie di Schwan e a esse opposta»²⁴.

Muovendo da tali assunti, analizzeremo la produzione lirica di Conon de Béthune relata da **H** e **za**, soffermandoci *in primis* sulle analogie riscontrabili tra i due codici, che emergono qui con particolare evidenza e sono tali da confermarne la stretta parentela; in secondo luogo,

¹⁸ Si ricorda che lo studio complessivo della tradizione manoscritta trobadorica esperito da Avalor 1993 ha alla base il lavoro di edizione critica condotto dallo stesso Avalor 1960 sul *corpus* lirico di Peire Vidal.

¹⁹ Gatti 2019, p. 5.

²⁰ Barbieri 2011, pp. 183 e 187.

²¹ Cfr. Roques 1928.

²² Roques 1928, pp. 510-511, notava che 13 dei 25 componimenti trasmessi da **za** figurano anche in **H**, spesso nella medesima seriazione. Inoltre numerose liriche presentano in ambedue i canzonieri un identico numero di strofi, disposte secondo lo stesso ordine. Infine, **H** e **za** sono i soli testimoni oitanici ad attestare RS 1632 e RS 752.

²³ Cfr. Spetia 1993, p. 255.

²⁴ Ivi, p. 271.

indagheremo la qualità della loro lezione in rapporto ad altri settori della tradizione, nella fattispecie **MT** e i prodotti di *s*^l in generale, ossia i più autorevoli e affidabili per quanto riguarda la tradizione di Conon, così come i lorenese **CIU**, ovvero gli unici testimoni del troviero afferenti a *s*ⁱⁱⁱ. Quest’ultima analisi risulta particolarmente significativa giacché ci consentirà di meditare l’ipotesi di Spetia poc’anzi evocata, relativa alla supposta estraneità dei due canzonieri veneti a *s*ⁱⁱⁱ.

Una prima affinità tra **H** e **za** è ravvisabile, a livello macrotestuale, nella comune presenza delle due canzoni *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303) e *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125), giustapposte, secondo quest’ordine, in **za**; in **H** esse compaiono sempre nel medesimo ordine (*Si voiremant* prima e *Ahi! Amors* dopo), ma inframezzate da un testo, RS 782. In **za** le due liriche, presenti alla c. 140rv, sono tràdite adespote, secondo una prassi che vede l’anonimato esteso all’intero canzoniere oitanico, mentre in **H** esse sono attestate alla c. 227rv e ascritte alla paternità di Moniot d’Arras. In questo caso l’attribuzione erronea va ricondotta a quello che Luca Gatti, adottando una terminologia introdotta da Carlo Pulsoni in ambito trobadorico, ha definito «errore seriativo progressivo»: il rubricatore avrebbe esteso indebitamente l’attribuzione a Moniot d’Arras, comprovabile solo per il primo componimento della raccolta, a tutti i 49 testi posti in apertura del canzoniere, contrassegnandoli con numeri romani progressivi²⁵. Il nome di Conon de Béthune risulta dunque del tutto ignoto ai due codici ed è fortemente probabile che la paternità fosse già estranea al loro comune antigrafo. L’esistenza di quest’ultimo è comprovata per entrambi i componimenti non solo dalla possibilità di rintracciare una fitta schiera di errori congiuntivi: è infatti certo che **H** e **za** discendono da una fonte condivisa che doveva tramandare una versione provenzalizzata delle due liriche di Conon²⁶. Dal canto suo, **H** trasmette una sezione di quattro componimenti occitanizzati (XLVI-XLIX), tra i quali figurano, in seconda e ultima posizione, *Si voiremant* e *Ahi! Amors* di Conon. I quattro testi si caratterizzano tutti per la compresenza di tratti linguistici provenzali, italiani (più specificamente veneti) e soprattutto piccardi, compresenza che, secondo Spetia, risalirebbe già all’antigrafo; questa circostanza induce la studiosa ad affermare: «il est donc vraisemblable que le processus de provençalisation se soit greffé sur une scripta picarde préexistante»²⁷. Avremo modo di tornare in seguito sull’importanza di tale assunto. Per quanto concerne invece la testimonianza di **za**, nel caso di *Si voiremant* «è stata l’analisi linguistica a rivelare l’esistenza di un intermediario, cui hanno attinto i canzonieri di Zagabria e Modena, che tramandava una versione provenzalizzata»²⁸. Tale analisi si è resa necessaria poiché il copista di **za**, particolarmente avvezzo alla prassi emendatoria, ha provveduto anche a ricondurre «la forma provenzalizzata a quello che sa, o che ritiene sia, il canone linguistico francese»²⁹. Non dimeno, il processo di provenzalizzazione ha lasciato delle tracce, in parte sfuggite anche alla

²⁵ Cfr. Gatti 2019, p. 34.

²⁶ Cfr. Spetia 1993, p. 256.

²⁷ Cfr. Spetia 1997, p. 60.

²⁸ Spetia 1993, p. 257. Per un elenco delle liriche oitaniche a trasmissione provenzale e per approfondimenti sul fenomeno cfr. Ineichen 1969.

²⁹ Spetia 1993, p. 258, aggiunge che proprio in questi casi si fa più incisiva l’infiltrazione del dialetto veneto.

meticolosa attività di traduzione, correzione e “restauro” linguistico operata dal compilatore del canzoniere di Zagabria. Un primo esempio, che assume particolare rilevanza giacché è a tutti gli effetti classificabile come errore congiuntivo, è forse rintracciabile nella lezione tradata da **H** e **za** all'altezza del primo verso della strofe III di *Si voiremant*, ove leggiamo «Ainz qe fuisse sospris de ceste amor» (RS 303, v. 17): **za** attesta qui la lezione «Anz qe je fusse de ceste amor espris», mentre **H** riporta «Anz che je sui de cest amor apris»; l'anticipazione del costituente *ceste amor* e lo slittamento del participio passato a fine verso, con conseguente infrazione della rima in *-or*, attuati da entrambi i codici, andranno difficilmente addebitati a poligenesi poiché è decisamente più probabile che il guasto si sia prodotto nel comune antigrafo. Esso andrebbe imputato, secondo Spetia, alla redistribuzione delle strofi operata dai canzonieri italiani e classificabile anch'essa come errore congiuntivo; tale redistribuzione compromette irrimediabilmente il complesso sistema di concatenazione strofica in *coblas doblas redondas capcaudadas*, unanimemente attestato invece dagli altri due testimoni del componimento, ossia i lorenese **C** e **U**³⁰. L'alterazione di tale sistema in **H** e **za** è determinata, oltre che dall'omissione della quarta *cobla* di **C** e **U**, anche dall'erronea disposizione delle strofi III e V: la terza strofe nell'ordine di **C** e **U** si ritrova in quarta posizione in **H** e **za**, mentre la quinta in **C** e **U** diviene terza in **H** e **za**. Lo slittamento in quarta posizione della terza strofe avrebbe dunque pregiudicato il legame rimico intrattenuto da quest'ultima con la seconda *cobla*, così da non far avvertire più come errata l'infrazione della rima in *-or*. Significativa è inoltre la modifica del participio passato attuata da **H** e **za**, i quali sostituiscono a *sospris* di **C** e **U** rispettivamente *apris* (**H**) e *espris* (**za**). *espris* (**za**) è participio passato del verbo *esprendre*, che può rivestire, tra le altre, l'accezione figurata di 'infiammare, accendere'³¹; *apris* di **H** deriva invece da *aprendre* < APPREHENDERE³², verbo che può assumere anch'esso il significato di 'infiammare'³³. Si può dunque considerare *apris*, al pari di *espris*, equipollente alla lezione di **CU** *sospris*, 'sedotto, preso, conquistato'³⁴, sebbene quest'ultima risulti maggiormente conforme all'*usus* di Conon³⁵. Appare tuttavia complesso rintracciare nel repertorio trovierico altre occorrenze in cui il lemma *aprendre* venga *de facto* impiegato col significato di 'infiammare' in senso figurato. Si può allora ipotizzare che l'innovazione si sia prodotta all'altezza della fonte, già provenzalizzata, di **H** e **za**, la quale conferiva forse al participio il significato più ricorrente

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 261. Sul sistema di allacciamento strofico a *coblas redondas* cfr. Billy 1989, pp. 137-138, § 3.16; si vedano inoltre le nostre osservazioni nella sezione del cappello introduttivo all'edizione di *Si voiremant* dedicata alla metrica: cfr. Bova 2021, p. 291. Lo schema rimico delle *coblas* di *Si voiremant* è il seguente: abbcddc; cdde-effe; effgghhg; ghhiilli; illmmnm.

³¹ Il *FEW*, IX, p. 347a, registra per l'ant. fr. *esprendre* il significato «s'allumer, prendre feu (d'une chose)» e, più specificamente, per l'espressione *esprendre d'amour*: «s'enflammer d'amour, tomber amoureux» (*FEW*, IX, p. 347b). Cfr. anche *Mat*, p. 1403, s.v. *esprendre*²; *God*, III, p. 549.

³² Cfr. *FEW*, XXV, p. 49.

³³ Cfr. *Mat*, p. 207; *God*, I, p. 355; *FEW*, XXV, p. 49.

³⁴ Cfr. *God*, VII, p. 556.

³⁵ Si veda ad esempio Conon de Béthune, *Belle doce dame chiere*: «vostre grans beautés entiere / m'a si sospris» (RS 1325 = RS 1131 = RS 1137, vv. 2-3).

di ‘edotto, istruito’, lo stesso che il verbo assume in provenzale³⁶. **za** vi avrebbe poi sostituito il francese *espris*, più consono al contesto. È d’altro canto possibile, come suggerito da Spetia, che la lezione della fonte comune ai due testimoni fosse invece *espris*, tipica del lessico erotico, e che **H** l’abbia poi modificata in *apris*, forse indotto in errore dalla presenza della forma provenzalizzata *apres* al v. 22³⁷. Un esempio simile ricorre al v. 38, ove l’io lirico si compara al campione di una giostra cavalleresca «ki de lonc tens aprent a escremir». A conferma della filiazione di **H** e **za** da un comune esemplare provenzalizzato vi è la lezione riportata dai due testimoni in luogo di *aprent* (‘apprende, si esercita’) di **CU**, ossia *apres* (**H**) e *a apris* (**za**). La forma provenzale *apres* attestata da **H** assolve alla duplice funzione di passato remoto e participio passato. Il copista di **za** deve averla interpretata come participio passato, traducendola dunque con *a apris*; può anche darsi che la lezione provenzale della fonte comune fosse proprio *a apres* (‘ha appreso’) e che **H** abbia poi omesso l’ausiliare. Ancora, ai vv. 15-16 di *Si voiremant* leggiamo: «et nonporcant maint povre chevalier / fait riches cuers venir a halte honor». All’altezza dell’espressione «fait venir a halte honor», **H** e **za** tramandano, in luogo del verbo *venir*, rispettivamente le lezioni *poier* e *poiar*, che paiono corroborare ulteriormente la tesi di una discendenza di **H** e **za** da un antografo occitanizzato. Il verbo occitano *pojar* deriva infatti da **PODIUM** e significa ‘salire, elevare’³⁸. La variante può pertanto ritenersi adiafora di *venir* in tale contesto, dove l’espressione *fait venir a halte honor* riveste il significato letterale di ‘fa giungere a un alto onore’, ossia ‘eleva verso un alto onore’³⁹. In realtà anche nella lingua d’*oïl* possiamo rintracciare il verbo *poier*, sempre da **PODIUM**, con la medesima accezione di ‘elevare’⁴⁰. È interessante notare che in questo caso è **H** a presentare la forma francese, mentre **za** attesta quella provenzale. Tale circostanza lascia supporre che la fonte provenzalizzata leggesse proprio *pojar*, forma ereditata immutata da **za** e lievemente modificata da **H**.

Spostandoci al secondo componimento, ossia la canzone di crociata *Ahi! Amors*, l’esistenza di una sua versione provenzalizzata, presente nel modello condiviso da **H** e **za**, è confermata dalla testimonianza offerta da altri due canzonieri provenzali, parimenti esemplati in Italia, i quali conservano solo parzialmente tale poesia e la cui parentela con **H** è stata già dimostrata da Jean-Marie D’Heur⁴¹. Si tratta *in primis* del canzoniere provenzale **OP**, che tramanda, come **H** e **za**, solo le prime tre strofi della canzone, con la prima mutila dei quattro versi iniziali, incastonandole tuttavia all’interno di una canzone di crociata di Hugues de Berzé, *S’onques nuns bons por dure departie* (RS 1126), il cui modello, riecheggiato fin dall’*incipit*, va ravvisato proprio in *Ahi! Amors* del nostro troviero⁴². La seconda testimonianza è costituita dal frammento **vat**, che come si è anticipato consta di soli quattro versi della strofe III (vv. 21-24).

³⁶ Cfr. *LR*, IV, p. 629, consultabile in rete sul *DOM*; per la medesima accezione in antico-francese cfr. *Mat*, p. 207 e *God*, I, p. 355.

³⁷ Cfr. Spetia 1993, p. 261, n. 81.

³⁸ Cfr. *LR*, IV, p. 664 e *SW*, VI, p. 424, consultabili entrambi in rete sul *DOM*.

³⁹ Si veda a tal proposito la traduzione dei vv. 15-16 fornita da Dufournet 2008: «et néanmoins un cœur génèreux élève / maint pauvre chevalier jusqu’à de hauts honneurs».

⁴⁰ Cfr. *Mat*, p. 2739; *God*, VI, p. 459.

⁴¹ Cfr. D’Heur 1963.

⁴² Nello specifico, alle strofi I e II di *S’onques nuns bons* segue, in **OP**, una *cobla* costituita dai vv. 25-28 della

Come ha ben evidenziato Jean-Marie D’Heur, i testimoni italiani rimontano qui sicuramente a una fonte comune occitanizzata: una prova macroscopica è fornita dall’errore congiuntivo rintracciabile al v. 22, dove Conon, condannando quanti si rifiutano di prendere parte alla spedizione oltremare, elenca le sole ragioni che possono legittimare la mancata partenza. Questa è la lezione del verso, secondo la nostra edizione:

s’il n’ont poverté ou vellece ou malage (MTRa + CO)

laddove i quattro testimoni italiani leggono invece:

si veill non es paubretes e malatge	H
si veil n’estoit poblete o malage	OP
se vieuz ne sont o poure por malage	za
se viels non es paubrete ou malage	vat

Abbiamo infine l’ulteriore testimonianza dei canzonieri parigini **KNPVX** (grafia di **K**):

se n’es retient povretez ou malage

Secondo D’Heur, a monte delle lezioni di **KNPVX** e di **HOPzavat** deve esservi stata originariamente un’inversione dei due sostantivi *poverté* e *vellece*; egli ipotizza poi che in un ambiente distante dal dominio linguistico d’*oïl*, quale appunto la Provenza o l’Italia, «on a entendu lors de la diction: *Si non viel es [*< s’il n’ont vellece*], on a jugé cete construction insolite et on a transcrit: *Si viel non es»⁴³, generando la lezione di **HOPzavat**. Ad ogni modo, qualunque sia l’eziologia dell’errore, è innegabile che essa comprometta irrimediabilmente la coerenza logico-sintattica dell’enunciato, dal momento che troviamo giustapposti all’aggettivo *viel*, nonché dipendenti dal verbo essere, i due sostantivi *paubretes* e *malatge* (grafia di **H**). Ancora, il sostantivo *paubrete* denuncia un tentativo imperfetto di provenzalizzazione del sostantivo francese *poverté*, giacché il suo corrispettivo occitano è in realtà *paubretat*. D’Heur suppone allora, per salvaguardare la sintassi della frase, che *paubrete* potesse in realtà essere percepito come aggettivo (sostantivato) in occitano, ma ammette di non poter dire altrettanto per *malage*, parimenti ignoto al provenzale ma conservatosi evidentemente per esigenze di rima⁴⁴. Notiamo

quarta strofe dello stesso componimento e dai vv. 5-8 di *Abi! Amors* di Conon; il copista trascrive poi le strofi II e III di Conon, per tornare infine alla canzone di Hugues, esemplata a partire dalla quarta strofe (ripetuta integralmente) fino alla fine. Sulla questione si veda D’Heur 1963, anche per un’analisi approfondita delle tre testimonianze provenzalizzate di *Abi! Amors*; secondo lo studioso, a monte della fusione dei due testi attuata dal copista di **OP** vi sarebbe un fenomeno di interpolazione, favorito dall’affinità di contenuto, nonché dall’equivalenza della rima in *-ie* nelle prime due strofi di entrambi i componimenti. Trovandosi in presenza del frammento anonimo del testo di Conon e della canzone, forse altrettanto anonima, di Hugues, con buona probabilità giustapposti nell’antigrafo – lo confermerebbe la vicinanza dei due componimenti in **H** –, «le copiste a pu croire que les fragments [di Conon] se rattachaient à la composition entière, et il aura voulu les remettre en place» (D’Heur 1963, p. 83). Sulla canzone di Hugues cfr. Barbieri 2001, pp. 237-272 e Barbieri 2015a.

⁴³ D’Heur 1963, p. 84.

⁴⁴ Ivi, p. 85.

infine la lezione sintatticamente corretta di **za**, nella quale si intravede con chiarezza un tentativo seriore di emendare – nonché di tradurre – la *lectio* corrotta comune agli altri testimoni italiani, com'è del resto prassi nel canzoniere di Zagabria. Bisogna poi rilevare che, nella versione riportata dai testimoni italiani, la mancata coerenza logico-sintattica non resta circoscritta al solo v. 22 ma si estende all'intero periodo, giacché risulta compromesso il legame sintattico intrattenuto dal suddetto verso con quello precedente, che in **HOPzavat** recita: «aunit (hon **OP**, oni **za**) siont (sion (soient **za**) cill (cels **vat**) qui remandront». La difficoltà è qui posta dal passaggio incongruo dai verbi al plurale del v. 21 (*sion, remandront*) al singolare del v. 22 (*es*), circostanza che induce D'Heur a interpretare il verso come una parentetica⁴⁵.

Un'altra lezione visibilmente deteriore che apparenta i testimoni italiani **HOPza**, riconducibile sempre al processo di provenzalizzazione, è presente al v. 11, dove i testimoni francesi leggono «ki li faura a cest besoig d'aïe». Nella versione occitanizzata il verso appare meno chiaro, *in primis* evidentemente per l'impossibilità di reperire un corrispettivo occitano di *aïe* che non violi la rima in *-ia*; in secondo luogo è probabile, come ipotizza Spetia, che i copisti siano stati indotti in errore dalla prossimità paleografica tra *d* e *s*: il ms. **OP** attesta infatti l'oscura lezione «qar qi li faut en ses besoing s'aia», che **H** e **za** tentano di sanare in maniera autonoma⁴⁶; il primo, ove leggiamo «quar qui le faut en ses besoignes un dia», sostituisce *un dia* con *s'aia* e concorda inoltre il possessivo *ses* con il sostantivo plurale *besoignes*, rendendo tuttavia in questo modo il verso ipermetro; **za** modifica invece l'intero emistichio – e traduce, come di consueto –, trasmettendo la lezione formalmente corretta «car qi li faut e ses besoing oblie».

Prima di passare a indagare i rapporti intrattenuti dai canzonieri **H** e **za** con gli altri testimoni oitanici della tradizione del troviero, intendiamo soffermarci su un ultimo legame di natura congiuntiva particolarmente rilevante, a conferma ulteriore della stretta parentela tra i due codici veneti. Chiamiamo in causa nuovamente la canzone *Si voiremant*, nella fattispecie i vv. 18-20 nella lezione di **CU** (alla base della nostra edizione per questo testo):

[Ainz qe fuisse sospris de ceste amor,
savoie je autre jent conseilier
et or sai bien d'autrui geu enseignier,
et si ne sai mie lou mien juër;

Vediamo che in questa sede **H** e **za** tramandano una lezione complessivamente molto alterata: **H** legge «saveie bien altra gent consceler / e savoit bien de lo meillor zuer», mentre **za** riporta soltanto «savoie bien de lo meillor joer», omettendo quasi del tutto i vv. 18-19. I due codici concordano anzitutto per la lacuna, certamente congiuntiva, del v. 19 di **CU**, del quale attestano esclusivamente l'avverbio *bien*. Notiamo poi che **za**, nell'unico verso trasmesso, fonde il primo emistichio del primo verso di **H**, *savoie bien*, con il secondo emistichio del secondo verso, sempre del canzoniere di Modena, *de lo meillor zuer*. L'eziologia dell'errore è a nostro

⁴⁵ Cfr. D'Heur 1963, p. 86.

⁴⁶ Cfr. Spetia 1993, p. 258, n. 75.

avviso facilmente deducibile: l'antigrafo comune a **H** e **za** doveva originariamente presentare all'altezza dei vv. 18-19 la lezione di **H**; in **za** si sarebbe poi prodotto un *saut du même au même* da *savoie bien* (v. 18 **H**) a *savoit bien* (v. 19 **H**).

Appurata l'esistenza di una fonte condivisa dai testimoni **H** e **za** nel caso specifico della produzione lirica di Conon, occorre ora riflettere sui rapporti genealogici che essi instaurano con gli altri membri della tradizione manoscritta del troviero, specie con i prodotti di quella famiglia s^{III} alla quale afferirebbe **H** secondo Schwan, e di conseguenza anche **za**. Come si è anticipato, nella tradizione di Conon tale famiglia è rappresentata, oltre che da **I**, solo dai canzonieri lorenese **CU**, i quali sono gli unici a tramandare, congiuntamente a **H** e **za**, il componimento *Si voiremant*; questo è tuttavia l'unico punto di contatto ravvisabile tra le due coppie di testimoni, giacché non è possibile rintracciare nel testo alcun errore congiuntivo che consenta di postulare l'esistenza di un archetipo a monte dell'intera tradizione. Quest'ultima pare dunque articolarsi in due famiglie, **CU** da un lato e **Hza** dall'altro, individuate più sulla base di una sistematica opposizione di varianti che di una presenza significativa di errori-guida. Se è infatti possibile, come abbiamo visto, delineare chiaramente una parentela tra **H** e **za** sulla base di numerosi errori congiuntivi, in primo luogo il macroscopico stravolgimento dell'assetto strofico e l'omissione della strofe IV, risulta invece molto più difficile comprovare l'accordo in errore nel caso di **C** e **U**⁴⁷, i quali trasmettono del resto una versione del testo quasi identica e decisamente meno corrotta di quella relata da **H** e **za**.

Nel caso della canzone di crociata *Ahi! Amors* la razionalizzazione della tradizione manoscritta appare decisamente più complessa, a causa *in primis* dell'ingente numero di testimoni che la conservano, segnale questo della straordinaria fortuna che arrise al componimento. Oltre che dai canzonieri oitanici **MTRaCOSStKNPVXHZ**^a, la lirica è trådita anche, come anticipato, dal canzoniere provenzale **Op** e dal frammento **vat**. I raggruppamenti ai piani bassi dello stemma sono facilmente individuabili non solo sulla base di numerosi errori congiuntivi, per i quali rimandiamo all'ampia rassegna procurata nella nostra edizione⁴⁸, ma anche grazie all'ordine di successione delle strofi, schematizzato come segue⁴⁹:

	I (-ie)	II (-ie)	III (-aige)	IV (-aige)	V (-euse)	VI (-euse)	VII* (-aige)
MT	1	2	3	4	5	6	-
Ra	1	2	3	4	5	-	-
C	1	2	6	5	4	3	7
O	1	2	6	5	4	3	-
St	1	2	-	5	4	3	-
KNPVX	1	2	4	5	3	-	-
HO^pza	1	2	3	-	-	-	-
vat	-	-	1	-	-	-	-

⁴⁷ A tal proposito cfr. la nostra *Nota al testo* di *Si voiremant* (Bova 2021, pp. 292-295, in partic. p. 292).

⁴⁸ Cfr. Bova 2021, pp. 202-209 e *Note*, pp. 220-232.

⁴⁹ Le cifre romane indicano l'ordine delle strofi accolto nel testo critico; accanto a esse segnaliamo tra parentesi l'ultima rima di ciascuna strofe.

Segnaliamo anzitutto che la canzone consta di sei *coblas doblas capcaudadas* composte da otto *décasyllabes*⁵⁰; il solo **C** attesta poi un *envoi* di quattro versi le cui rime coincidono con quelle degli ultimi quattro versi delle strofi III e IV nell'ordine di **MT**. Come si evince dallo schema, in base all'ordine delle strofi si collocano da un lato i canzonieri piccardi afferenti a s' **MTRa**, cui si affiancano anche i testimoni italiani **HOPza** – e dunque anche **vat** – per l'identica successione delle uniche tre strofi che conservano; a essi si oppongono il gruppo costituito da **COST**⁵¹ e quello composto dai parigini **KNPVX**. L'ordine strofico riportato da quest'ultimo è certamente erroneo, poiché compromette il sistema di concatenazione strofica a *coblas doblas*. La scelta di Wallensköld di seguire nella sua prima edizione l'ordine di **COST** è motivata dall'esigenza di far coincidere, come di consueto, le rime dell'*envoi*, trasmesso dal solo **C**, con quelle finali dell'ultima strofe⁵²; la medesima ragione è adottata da Joseph Bédier e in tempi più recenti da Rosenberg e Tischler, i quali, pur adottando **M** come base per il testo critico, giudicano preferibile l'ordine strofico di **COST**, invertendo tuttavia le due strofi la cui prima rima è *-euse* (strofi V e VI della nostra edizione)⁵³. In un secondo momento Wallensköld preferisce optare per l'ordinamento di **MTRa**, ritenendolo decisamente più coerente sul piano logico-semanticò; quanto all'*envoi* tradito da **C**, egli lo relega in appendice, reputandolo apocrifo⁵⁴. In effetti, come evidenzia Barbieri, sebbene esso riprenda la parentesi cortese inaugurata nella strofe di apertura, restituendo una certa simmetria alla canzone, l'indifferenza mostrata a proposito della spedizione in questa sede contrasta con la veemenza esortativa sfoggiata da Conon nelle strofi precedenti⁵⁵. A tali considerazioni si aggiunga la nota tendenza di **C** – unico codice su sedici a tramandare l'*envoi* – a intervenire attivamente sul testo e «ad allungare le redazioni»⁵⁶. A dirimere infine la questione dell'ordine strofico giunge la testimonianza dei canzonieri italiani **HOPza**, cui va affiancato anche **vat**, che tramandano solo le prime tre strofi nell'ordine di **MTRa** e che, come abbiamo poc'anzi mostrato, discendono certamente da un modello comune. Appurata la genuinità dell'ordinamento attestato da **MTRa** e confermato in parte da **HOPzavat**, non risulta più possibile sostenere l'autenticità del congedo tramandato dal solo **C**, già resa dubbia dal contenuto, poiché le sue rime non coincidono con quelle dell'ultima strofe della canzone.

⁵⁰ Lo schema metrico è il seguente: a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 a10' (MW 902,13).

⁵¹ Tale gruppo, che anche in base ai dati di critica interna si presenta piuttosto compatto, si pone in contrasto con la ricostruzione stemmatica di Schwan, giacché in essa **C** e **O** risultano afferenti rispettivamente a sⁱⁱⁱ e sⁱ. Va tuttavia rilevato che si tratta di due codici notoriamente contaminati, tra i quali è stata più volte segnalata la presenza di una trasmissione orizzontale, ad esempio in Gontier de Soignies (cfr. Formisano 1980, testi IV, V e XXII, pp. 23-27, 41-46 e 144-148) o nella canzone del Castellano di Coucy, *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965), sulla quale cfr. Verzilli 2018.

⁵² Cfr. Wallensköld 1898

⁵³ Cfr. Bédier 1909, pp. 27-37, e Rosenberg – Tischler 1995, pp. 368-372; cfr. inoltre pp. 967-969.

⁵⁴ Cfr. Wallensköld 1921, p. 23.

⁵⁵ Cfr. Barbieri 2016, n. ai vv. 49-52.

⁵⁶ Formisano 1980, pp. 4 e 193. Sul trattamento riservato dagli editori di trovieri alle strofi aggiuntive tradite da **C** cfr. anche Gatti 2020, nota ai vv. 41-50 e Barbieri 2001, pp. 199-200. La medesima situazione si ripresenta nel componimento di Conon, *Tant ai amé c'or me convient haïr* (RS 1420), sulla quale cfr. Bova 2021, *Nota al testo*, pp. 131-135 e Barbieri 2016, n. ai vv. 49-52.

Per quanto concerne la configurazione della tradizione ai piani medio-alti dello stemma, Wallensköld e Bédier individuano due principali articolazioni e tracciano dunque uno stemma bifido che oppone **MTRa**, prodotti del ramo s^I di Schwan, a **COS^t + KNPVX**, costellazione in cui pare intravedersi la famiglia s^{II} di Schwan, malgrado la posizione anomala di **C**, tradizionalmente afferente a s^{III}⁵⁷. Quanto a **HOP**, ossia gli unici membri del gruppo **HOP^zav^a** noti ai due editori, Bédier rinuncia a classificarli, definendoli «trop fragmentaires et trop altérés»⁵⁸, mentre Wallensköld li colloca nella seconda famiglia, sulla base di tre luoghi ritenuti significativi, «tutti condivisi anche da **za**»⁵⁹. Il primo accordo è individuato al v. 5 («si voirement ke m'en part a dolor»), dove **COS^t + KNPVX + HOP^za** leggono *com j'en part* contro *ke m'en part* **MTRa**: il verbo riflessivo *se partir* sembra preferibile in virtù della sua ripetizione al verso successivo, dove leggiamo «ja ne m'en part je mie»; tale verbo, nell'accezione di 'allontanarsi, separarsi' viene impiegato nel *corpus* di Conon a più riprese, sempre nella forma pronominale⁶⁰. Alla lezione *mes (tout li miens COS^t) cuers COS^t + KNPVX + HOP^za* del v. 8 («li cuers remaint del tot en sa baillie») si oppone *li cuers* **MTRa**: l'articolo è richiesto dall'analogia con il v. 7 (*li cors*), dove anche **COS^t** attestano il solo articolo insieme a **MTRa**; tale accordo può comunque essere attribuito a poligenesi. Il terzo e ultimo luogo indicato da Wallensköld è il v. 20, in cui leggiamo *quant il fu mors ens la crois* **MTRa** contro *quant il fut mis en la crois* **COS^t + KNPVX + HOP^za**. Secondo Wallensköld, «La leçon de T[MRa] est plus expressive; d'ailleurs c'est bien par sa mort, pas par la simple mise en croix, que Jésus-Christ est sensé avoir sauvé le genre humain»⁶¹. A tale argomento si può facilmente obiettare portando ad esempio le innumerevoli occorrenze dell'espressione *mis en crois* reperibili in contesti analoghi, sempre in riferimento al sacrificio salvifico di Cristo⁶²; proprio una frequenza d'uso così alta induce tuttavia a supporre che la lezione di **MTRa** possa essere *difficilior*. Vi è poi il v. 18 «ore i parra se cil le secorront», ove la lezione di **MTa** *se cil le secorront* sembra preferibile all'alternativa *com cil le secorront* **COS^t + KNPVX + HOP^za**, poiché si sta facendo riferimento alla possibilità che il soccorso alla causa della crociata manchi del tutto. Per quanto concerne i testimoni italiani **HOP^za**, è forse possibile ravvisare una convergenza con il gruppo **KNPVX**, testimoni tutti afferenti a s^{II}, nella lezione dei vv. 21-22: «Saichiez chil sont trop honi ki n'iront, / s'il n'ont poverte ou vellece ou malaige». Si è già discusso in precedenza del possibile accordo in errore consistente nell'inversione dei sostantivi *poverté* e *malaige* attuata dai codici **KNPVX** e **HOP^za** al v. 22, sebbene possa trattarsi facilmente di un fenomeno di poligenesi. Riguardo

⁵⁷ Cfr. Resconi (scheda *TRALIRO*).

⁵⁸ Cfr. Bédier 1909, p. 28.

⁵⁹ Cfr. Resconi (scheda *TRALIRO*).

⁶⁰ Cfr. *Se raige et derverie*: «et si me part de li» (RS 1128, v. 32); *Bien me deüsse targier*: «car plus dolans ne se part nus de France» (RS 1314, v. 16).

⁶¹ Cfr. Wallensköld 1921, p. 62.

⁶² Cfr. ad esempio Thibaut de Champagne, *Seignor, sachiez, qui or ne s'an ira* (ed. Barbieri 2015b): «qu'il n'est amis fors que Cil, sanz doutance, / qui por nos fu en la vraie crois mis» (RS 6, vv. 13-14); *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses*: «nous savons bien qu'il fu en la crois mis / pour nous geter des paines dolereuses» (RS 1020 = 1022, vv. 7-8) sulla cui attribuzione, tuttora dubbia, a Richart de Fournival cfr. Radaelli 2015, da cui si cita.

invece al v. 21, vediamo qui contrapporsi alla lezione di **TMRa** «saichies chil sont trop honi ki n'iront», quella di **CO** «certes tuit cil sont honi ki n'i vont», quella di **KNPVX** «bien sont honi tuit cil qui remanront» e infine quella di **HOP^zavat** «aunit siont tuit cill qui remandront». Pare dunque delinearsi un'opposizione tra **MTRa** e tutti gli altri testimoni, accomunati dalla presenza dell'indefinito *tuit*; si intravede poi un ulteriore sottogruppo, in cui convergono i parigini **KNPVX** e gli italiani **HOP^zavat**, definito dalla condivisione del rimante *remanront*. Wallensköld pubblica in questa sede, piuttosto arbitrariamente, la lezione dei testimoni italiani **HOP^zavat**. Coerente al suo assunto di base, ossia il proposito di lasciarsi guidare, nel processo di *selectio*, dall'accordo tra due rami su tre dello stemma di Schwan – pur approdando a uno stemma bipartito della tradizione di Conon –⁶³, l'editore non esita ad accogliere la lezione di **KNPVX + HOP^zavat**. Bédier promuove invece a testo la *lectio* di **MTRa**, ma sappiamo che egli non prende per nulla in considerazione la testimonianza dei manoscritti italiani – o meglio degli unici due a lui noti, ossia **HOP**⁶⁴. Sulla scorta di Barbieri, riteniamo non vi siano ragioni sufficienti per respingere la lezione di **MTRa**⁶⁵, che si dimostra del resto particolarmente affidabile sia in questo testo che nella restante produzione di Conon, tanto più che l'indefinito *tuit*, così come *certes* di **CO** e *bien* di **KNPVX**, paiono a tutti gli effetti aggiunte seriori con funzione di zeppe sillabiche, volte a sopperire all'omissione di *saichies* a inizio verso. Qualche sospetto desta infine il ricorso al rimante *remanront* condiviso da **KNPVX** e **HOP^zavat**, così simile al *manront* attestato al v. 26.

Vi sono poi molteplici casi in cui i testimoni italiani **HOP^zavat** confermano la buona lezione trasmessa dai piccardi **MTRa**, ad esempio al v. 10 («car je ne doi faillir mon Creator»), ove **COS^t + KNPVX** leggono «nus ne doit faillir», in luogo di «je ne doi faillir»: la superiorità di quest'ultima lezione è dimostrata dall'analogo impiego della prima persona al verso precedente («Por li m'en vois sospirant en Surie»), in un discorso che pone chiaramente in primo piano il dramma del singolo, un attimo prima di volgersi alla dimensione collettiva.

Resta infine da considerare la testimonianza fornita dal solo **H** nel caso del *débat L'autrier avint en cel autre país* (RS 1574)⁶⁶, la cui presenza in Italia pare assumere una particolare pregnanza. Lino Leonardi ha infatti scorto nel componimento di Conon l'antecedente d'oltralpe più prossimo (sul piano tematico) della tenzone di Guittone d'Arezzo, costituita dai sonetti 81-86 del canzoniere guittoniano trådito dal Laurenziano (Firenze, BML, Redi 9)⁶⁷.

La tradizione del *débat* risulta di non facile razionalizzazione, specie per quanto concerne i piani medio-alti dello stemma, eppure pare intravedersi anche in questa sede una bipartizione: alla coppia composta dai piccardi **MT** si opporrebbero infatti i restanti testimoni **CIU+KNOP+H**. La posizione di **H** è tuttavia qui molto sfuggente, giacché il codice sembra

⁶³ Cfr. Wallensköld 1921, p. xx.

⁶⁴ Cfr. Bédier 1909, p. 34.

⁶⁵ Cfr. Barbieri 2016, il quale propone nella sua edizione il testo della redazione di **MTRa**.

⁶⁶ Le due voci dialoganti appartengono qui a un cavaliere e a un'anziana dama, dalla bellezza ormai sfiorita, che si risolve tardivamente ad accettare la corte del cavaliere, ottenendo a sua volta uno sprezzante rifiuto.

⁶⁷ Cfr. Leonardi 1994, p. li.

sottrarsi alle dinamiche che interessano gli altri canzonieri⁶⁸. In diversi casi lo vediamo affiancarsi ai testimoni appartenenti al macrogruppo opposto a **MT**, sebbene sempre in contesti di adiaforia, e spesso a **O** nello specifico, con cui condivide ad esempio, oltre a un discreto numero di varianti adiafore, l'ipometria al v. 22 («Sariés vos dont dame de pris amer?»), causata in ambedue dall'omissione del relativo *dont*, che potrebbe comunque essersi prodotta in maniera autonoma nei due testimoni. È d'altro canto fortemente probabile che tra di essi si siano verificati fenomeni di trasmissione orizzontale, la cui direzione appare tuttavia difficile da stabilire⁶⁹. Oltre alla pressoché totale estraneità di **H** ai canzonieri afferenti a s^{III}, ossia **CIU**, il dato sicuramente più rilevante è il frequente accordo, talvolta per giunta isolato, del canzoniere di Modena con i piccardi **MT**, nel conservare lezioni visibilmente superiori alle alternative offerte dalla restante tradizione, accordo tale da comprovare la notevole qualità del testo trádito da **H**⁷⁰. Un caso macroscopico è al v. 40 («et li barrois a por m'amor josté») dove **IUOKNP** tramandano compatti la lezione certamente *facilior ploré* ('pianto') contro *josté* ('giostrato, duellato') – si noti che **IU** presentano *ploré* in sede di rima anche al v. 46 –, attestata, quest'ultima, da **MTC** e **H**: il *barrois* qui annoverato dalla vecchia dama, protagonista del *débat*, tra i suoi nobili spasimanti del passato è con ottime probabilità Guglielmo de Barres, combattente dalla forza proverbiale e noto per aver sbaragliato in duello Riccardo Cuor di Leone in ben due occasioni⁷¹. Un altro esempio significativo è fornito dal v. 12, in cui il cavaliere rimprovera alla dama il mancato tempismo: si registra qui una chiara opposizione tra **MT** + **H** («ke n'eüstes pieça ceste pense») e gli altri testimoni, la cui lezione, verosimilmente peggiore, lascia intravedere un'origine comune, nonostante le numerose variazioni («quant des lautre an nostes ceste pense» **C**, «kant de lautre an ne soi vostre pansee» **IU**, «quant des lautrier ne soi ceste pense» **KNP**). Vi sono infine diversi casi in cui possiamo rilevare un accordo di **H** e **O** nel trasmettere, congiuntamente a **MT** (o a uno solo di essi), *lectiones difficiliores*, ad esempio ai vv. 13, 27 e 38. Ma degno di attenzione a tal proposito è anche il v. 16 («A tart aves dame cest consell pris»), dove Wallensköld pubblica la lezione maggioritaria *dame* attestata da **TCIUKNP** contro *a moi* **M** e *vers moi* **OH**⁷². Secondo Luca Barbieri, la lezione *a moi* di **M**, chiaramente *difficilior*, consente di spiegare sia l'eziologia della variante *facilior dame* (*a moi* > *a me* > *dame*) sia la variante di **OH**, rispetto alla quale è sinonimica⁷³; tra l'altro, la predilezione per il sintagma *a moi* al posto di *vers moi*, quindi col significato 'verso di me, nei miei confronti', oltre a essere tipica di **MT**, pare caratterizzare l'*usus scribendi* di Conon⁷⁴. Lo studioso giunge tut-

⁶⁸ Cfr. Resconi (scheda *TRALIRO*). L'analisi approfondita della *varia lectio* del componimento è alle pp. 85-89 della nostra edizione (cfr. Bova 2021).

⁶⁹ Sulla forte presenza di contaminazione in **O** cfr. Barbieri 2011, p. 216 e Gatti 2019, p. 31.

⁷⁰ Si noti comunque che **H** (e di conseguenza anche **za** nel caso di *Abi! Amors*) e **MT** non condividono mai errori congiuntivi.

⁷¹ Sull'identificazione del *Barrois* e sulle circostanze storiche qui evocate cfr. Latella 2014.

⁷² Cfr. Wallensköld 1921.

⁷³ Cfr. Barbieri 2013, p. 282.

⁷⁴ Cfr. *Belle doce dame chiere* (RS 1325 = 1131 = 1137), v. 9; *Mult me semont Amors que je m'envoise* (RS 1837), v. 20.

tavia alla conclusione che forse in questo caso sia più prudente mantenere la lezione *dame*, giacché nel caso di *a moi* potrebbe trattarsi di un errore dovuto all’influsso di *a tart* a inizio verso⁷⁵.

Dall’analisi appena condotta sui componimenti di Conon relati dai canzonieri francesi di Modena e Zagabria sono emersi alcuni dati piuttosto rilevanti: oltre a ottenere una decisa conferma della stretta parentela che intercorre tra essi, abbiamo potuto constatare la distanza notevole che li separa dai canzonieri lorenesi di s^{III}. Se una convergenza c’è, è semmai ravvisabile con l’intera macro-costellazione che riunisce i prodotti di s^{II} e s^{III}: le principali obiezioni mosse dalla critica alla ricostruzione di Schwan riguardano del resto proprio la conformazione di tali famiglie e la plausibile esistenza di legami tra esse⁷⁶. E tuttavia, come ha mostrato l’esempio di *Abi! Amors*, nel nostro caso i punti di contatto individuabili tra tale costellazione e i testimoni italiani sono spesso non particolarmente significativi, o poligenetici. Notevole è poi l’estraneità palesata da **H** alle principali dinamiche che interessano il resto della tradizione di *Lautrier avint* e che sembra parlare a favore dell’ipotesi di Spetia circa la possibilità che **H** e **za** costituiscano una *recensio* a parte rispetto ai tre rami di Schwan. Ma il dato sicuramente più interessante è la comune attestazione, spesso isolata, di *lectiones difficiliores* verosimilmente corrette, riscontrata di frequente nei canzonieri italiani e i prodotti di s^I, specie i piccardi **MT**, i testimoni certamente più autorevoli e affidabili per quanto riguarda l’intera tradizione di Conon: si pensi almeno all’ordine strofico di *Abi! Amors* e alle innumerevoli lezioni condivise all’interno del *débat*. Tale circostanza risulta ancora più rilevante dal momento che Spetia ha individuato, per le sezioni di **H** in cui figurano i componimenti di Conon, due fonti piccarde alle quali avrebbe attinto il compilatore del canzoniere, una delle quali condivisa con **za**⁷⁷; la studiosa ha del resto dimostrato, come abbiamo visto in precedenza, che, per quanto concerne i testi occitanizzati condivisi dai due canzonieri, il processo di provenzalizzazione deve essersi innestato su una preesistente *scripta* piccarda. Non risulta dunque troppo azzardato provare a immaginare che anche i compilatori di **H** e **za**, o dei loro modelli, abbiano potuto disporre, al pari di **M** e **T**, di fonti «prossime all’*entourage* dell’autore»⁷⁸, tanto più considerata la datazione alta di **H**, da collocarsi verosimilmente a ridosso della metà del XIII secolo. Ciò convaliderebbe, come asserito da Spetia, il principio avalliano «delle aree laterali e dunque più conservative, come dev’essere considerata l’Italia [e il Veneto nello specifico] nella trasmissione della lirica oitanica»⁷⁹, a conferma ulteriore del quale vi è il fatto che nel caso del *partimen* bilingue *Seigner Coine* proprio i canzonieri veneti **D^aIK** conservano un maggior numero di forme francesi riconducibili all’originaria veste linguistica. Spetia ricorda infine che

Nei casi di recensione aperta D’Arco Silvio Avalle ha consigliato di applicare questo principio, insieme ai criteri di *lectio difficilior* e di *usus scribendi*, ai codici anglonormanni e italiani della poesia epica francese

⁷⁵ Cfr. Barbieri 2013, p. 282, n. 48.

⁷⁶ Cfr. Barbieri 2011, p. 182 e n. 5.

⁷⁷ Cfr. Spetia 1997, pp. 60-63.

⁷⁸ Cfr. Formisano 1993, p. 150.

⁷⁹ Cfr. Spetia 1993, p. 272.

o ai testi occitanici conservati nelle sillogi francesi, esemplate nel Nord della Francia. Così l'estensione del criterio suggerito da Avalle alla lirica in lingua d'*oïl* copiata in Italia, potrà consentire un'ulteriore tappa di avvicinamento alla conoscenza degli archetipi postulati all'origine della trascrizione dei vari manoscritti⁸⁰.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|--|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Latini 1490 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208 (OP) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 3208 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 7182 (vat) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 7182 |
| Firenze, BML, Redi 9 | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9 |
| Firenze, BR, 2909 (Q) | Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909 |
| Milano, BA, R. 71 sup. (G) | Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 71 sup. |
| Modena, BEU, α.R.4.4 (D, D ^a , D ^b , D ^c , H) | Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.R.4.4 |
| Oxford, BL, Dou. 308 (I) | Oxford, Bodleian Library, Douce 308 |
| Paris, BA, 5198 (K) | Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198 |
| Paris, BnF, fr. 844 (M) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 |
| Paris, BnF, fr. 845 (N) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845 |
| Paris, BnF, fr. 846 (O) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846 |
| Paris, BnF, fr. 847 (P) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847 |
| Paris, BnF, fr. 854 (IP) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 854 |
| Paris, BnF, fr. 856 (CP) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 856 |
| Paris, BnF, fr. 1591 (R) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591 |
| Paris, BnF, fr. 1749 (E) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1749 |
| Paris, BnF, fr. 12473 (KP) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12473 |
| Paris, BnF, fr. 12615 (T) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615 |
| Paris, BnF, fr. 15211 (TP) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 15211 |
| Paris, BnF, fr. 20050 (U) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 |
| Paris, BnF, fr. 24406 (V) | Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406 |
| Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X) | Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050 |

⁸⁰ *Ibid.*

Stuttgart, KPb, fr. perduto (St)	Stuttgart, König Privatbibliothek, frammento perduto, (ed. Wallenskold 1917)
Zagreb, HDA, MR 92 (za)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Asperti 1994

Stefano Asperti, *Le chansonnier provençal T et l'École poétique sicilienne*, «Revue des Langues Romanes», 98 (1994), pp. 40-78.

Avalle 1960

Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Avalle 1993

D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.

Barbieri 2001

Le liriche di Hugues de Berzé, edizione critica a cura di Luca Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

Barbieri 2011

Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo Romano. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240.

Barbieri 2013

Luca Barbieri, «A mon Ynsombart part Troia»: *une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*, «Medioevo romanzo», 37, 2013, pp. 264-295.

Barbieri 2015a

Hugues de Berzé, S'onques nuns hons por dure departie (RS 1126), edizione critica a cura di Luca Barbieri, *TTC*, 2015, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1126/#page1> [cons. 10. I. 2022].

Barbieri 2015b

Thibaut de Champagne, Seigneur, sachiez, qui or ne s'an ira (RS 6), edizione critica a cura di Luca Barbieri, *TTC*, 2015, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs6/#page1> [cons. 10. I. 2022].

Barbieri 2016

Conon de Béthune, Ahi! Amors, come dure departie (RS 1125), edizione critica a cura di Luca Barbieri,

TTC, 2016, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1125/#page1> [cons. 10. I. 2022].

BdT

Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Bédier 1909

Les chansons de croisade publiées par Joseph Bédier avec leurs mélodies publiées par Pierre Aubry, Paris, Honoré Champion, 1909.

Beldon 2004

Valeria Beldon, *Osservazioni sulla tradizione manoscritta della lirica d'oc e d'oïl in area lorenese*, «Critica del testo», 7 (2004), pp. 425-446.

Billy 1989

Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989.

Bova 2021

Marianoemi Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli - Federico II, 2021.

Brunetti 1990

Giuseppina Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, «Cultura Neolatina», 60 (1990), pp. 45-73.

Brunetti 1991

Giuseppina Brunetti, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, «Cultura Neolatina», 61 (1991), pp. 27-41.

Carapezza 2004a

Francesco Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.

Carapezza 2004b

«INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 6. Milano, Biblioteca Ambrosiana, **G** (R 71 sup.), a cura di Francesco Carapezza, Modena, Mucchi, 2004.

D'Heur 1963

Jean-Marie D'Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune (R. 1125)*, «Cultura Neolatina», 23/1 (1963), pp. 73-89.

De Bartholomaeis 1905

Vincenzo De Bartholomaeis, *De Rambaut e de Coine*, «Romania», 34 (1905), pp. 44-54.

De Lollis 1889

Cesare De Lollis, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI*, «Romania», 18 (1889), pp. 453-468.

Di Girolamo 2016

Costanzo Di Girolamo, *L'alba di Giraut de Borneil in Italia*, «Lecturae tropatorum», 9 (2016), <http://www.lt.unina.it/DiGirolamo-2016S.pdf> [cons. 28. XII. 2021].

DOM

Dictionnaire de l'occitan médiéval (DOM), directed by Wolf-Dieter Stempel, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, <http://www.dom-en-ligne.de/>, [cons. 27. XII. 2021].

Dufournet 2008

Jean Dufournet, «*Conon de Béthune: entre poésie et croisade*», in *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères. Études reunies par Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 59-82.

FEW

W. Von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Schroeder ecc., Bonn ecc. 1922-, <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view> [cons. 27. XII. 2021].

Folena 2015³

Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta. I. Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, Pozza, 1975, pp. 453-562; poi in Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 1-137 [nuova ed. Id., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, con una nuova *Presentazione* di Paolo Trovato e *Il Veneto di Gianfranco Folena* di Alfredo Stussi, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2015, da cui si cita].

Formisano 1980

Gontier de Soignies. Il canzoniere, edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Formisano 1993

Luciano Formisano, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*, in *La filologia romanza e i codici*, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, 2 voll., vol. I, pp. 131-152.

Gatti 2019

Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma 2019, http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5850_Gatti_Lirica_trovierica_interior_OA.pdf [cons. 30. XII. 2021].

Gatti 2020

Luca Gatti, *Per Fine Amours claimme en moi par hiretage (Linker 205,1)*, «Cognitive philology», 12/1 (2020), https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/16544 [cons. 3. I. 2022].

God

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon, 10 voll., Vieweg, Paris 1881-1902, <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/> [cons. 27. XII. 2021].

Gröber 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

Guida 1992

Saverio Guida, *Canzoni di crociata*, Parma, Luni editrice, 1992.

Hatzikiriakos 2021

Alexandros Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo "Chansonnier du Roi" (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini*, Verona, Edizioni Fiorini, 2021.

Ineichen 1969

Gustav Ineichen, *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, «Travaux de linguistique et de littérature», 7 (1969), pp. 203-218.

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), pp. 99-127.

Leonardi 1994

Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

León Gómez 2012

M. León Gómez, *El cançoner C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012

Lombardi – Careri 1998

«Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L. IV. 106), L (Vat. Lat. 3026), O (Vat. Lat. 3208)*, a cura di A. Lombardi; *H (Vat. Lat. 3027)*, a cura di M. Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.

LR

François Just Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, Silvestre Librairie, 1836-1844, online sul *DOM*.

Mat

Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, coordination éditoriale par Michel Zink, Paris, Belles Lettres, 2015.

Meliga 1999

Walter Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, «Rivista di studi testuali», 1 (1999), pp. 159-182.

Meliga 2001

«Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 2. Paris, Bibliothèque nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473)*, a cura di Walter Meliga, Modena, Mucchi, 2001.

Meliga 2008

Walter Meliga, *I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di Giosuè Lachin, presentazione di F. Zambon, Roma-Padova, Antenore, 2008.

Menichetti 2015

Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, EliPhi, 2015.

MIRABILE

Archivio digitale della cultura medievale, promosso dalla Società Internazionale per lo Studio del Medioevo latino e dalla Fondazione Ezio Franceschini, <http://www.mirabileweb.it/>.

Moreno 1999

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans (série coordonnée par Madeleine Tyssens). II. Chansonniers français. 3. C (Bern, Burgerbibliothek 389)*, par Paola Moreno, Liège, Université de Liège, 1999.

MW

Ulrich Mölk – Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

O'Sullivan 2013

Daniel E. O'Sullivan, *Thibaut de Champagne and Lyric 'Auctoritas' in Paris, Bnffr. 12615*, «Textual Cultures» 8/2 (2013), pp. 31-49.

Palumbo 2018

Giovanni Palumbo, «L'art d'éditer les anciens textes: Joseph Bédier philologue, entre théorie et pratique», in *L'Ombre de Joseph Bédier: théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle*, éd. Craig Baker, Marcello Barbato, Mattia Cavagna et Yan Greub, Strasbourg, EliPhi, 2018, pp. 91-124.

Pope 1952

Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with especial consideration of anglo-norman. Phonology and morphology*, Manchester, Manchester University press, 1952.

Pulsoni 2001

Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

Radaelli 2005

Anna Radaelli, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). *I. Canzonieri provenzali. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)*, a cura di Anna Radaelli, Modena, Mucchi, 2005.

Radaelli 2015

Anon., *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses (RS 1020a = RS 1022)*, edizione critica a cura di Anna Radaelli, *TTC*, 2015, <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1020a/#page1> [cons. 10. I. 2022].

Resconi 2014

Stefano Resconi, *Le seriazioni nel processo di formazione dei canzonieri francesi: alcuni aspetti significativi*, «Carte romanze», 2/1 (2014), pp. 383-403.

Resconi (scheda *TRALIRO*)

Analisi della tradizione di Conon de Béthune, in *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza (TRALIRO)*, http://www.mirabileweb.it/author-rom/conon-de-bethune-1150-1220-author/TRALIRO_236942 [cons. 05. I. 2022].

Roques 1928

Mario Roques, *Le chansonnier français de Zagreb*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928.

Rosenberg – Tischler 1995

Chansons des trouvères. Chanter m'estuet, édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, Paris, Livre de Poche, 1995.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Saint-Cricq 2017

Gaël Saint-Cricq, *Motets from the Chansonnier de Noailles*, with Eglal Doss-Quinby and Samuel N. Rosenberg, Middlenton, A-R editions, 2017.

Saviotti 2017

Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017.

Saviotti 2020

Federico Saviotti, *Épisodes de la réception: le partimen d'En Coyne e d'En Raymbaut (BdT 392.29), ses auteurs et son public (avec une nouvelle édition critique du texte)*, «Revue des langues romanes», 124/2 (2020), mis en ligne le 01 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/rlr/3592> [cons. 04. I. 2022].

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), pp. 399-427.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche buchhandlung, 1886.

Spetia 1993

Lucilla Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, vol. I, pp. 235-272.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de Chansonniers Romans, II. Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Z^a (Bibliothèque Métropolitane de Zagreb), par Lucilla Spetia, Liège, Université de Liège, 1997.

SW

Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Reisland, Leipzig 1894-1924, online sul *DOM*.

TTC

Troubadours, trouvères and the Crusades, directed by Linda Paterson, University of Warwick, 2014-; <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>.

Tyssens 2007

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans* (série coordonnée par Madeleine Tyssens). II. *Chansonniers français*. 5. U (Paris, BNF fr. 20050), par Madeleine Tyssens, Liège, Université de Liège, 2007.

Tyssens 2015

Le chansonnier français U. Publiés d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050 par Madeleine Tyssens, Tome I, Paris-Abbeville, P. Faillart, 2015.

Tyssens 2020

Le chansonnier français U. Publiés d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050 par Madeleine Tyssens, Tome I, Paris, P. Faillart, 2020.

Unlandt 2012

Nicolaas Unlandt, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne: analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012.

Verzilli 2018

Elisa Verzilli, *Due componimenti del Castellano di Coucy: Bele dame me prie de chanter e Bien cuidai vivre sans amour*, «Cognitive philology», 11 (2018), https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/15257 [cons. 10. I. 2022].

Wallensköld 1891

Chansons de Conon de Béthune trouveur artésien de la fin du XII^e siècle. Édition critique précédée de la biographie du poète par Axel Wallensköld, Helsingfors, Imprimerie centrale de Helsingfors, 1891.

Wallensköld 1917

Axel Wallensköld, *Un fragment de chansonnier actuellement introuvable du XIII^e siècle*, «Neuphilologische Mitteilungen», 18 (1917), pp. 2-27.

Wallensköld 1921

Axel Wallensköld, *Les Chansons de Conon de Béthune*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1921 [ristampa: Paris, Librairie Honoré Champion, 1968].

Zamuner 2012

Ilaria Zamuner, *Le baladas del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Zinelli 2004

Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier "Estense")*, «Romania», 122 (2004), pp. 46-110.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, «Medioevo romanzo», 34 (2010), pp. 82-130.

Zink 1989

Gaston Zink, *Morphologie du français médiéval*, Paris, Presses Universitaire de France, 1989.

OSSERVAZIONI SULLA SELEZIONE E IL TRATTAMENTO
DEI TESTI NEL CANZONIERE H.
QUALCHE ESEMPIO DALLO CHASTELAIN DE COUCY E DA GACE BRULÉ

Elisa Verzilli

elisa.verzilli@uniroma1.it

(Sapienza Università di Roma)

Pur nella sua limitata estensione, la sezione francese del canzoniere estense costituisce un'efficace antologia della lirica oitanica, che ben avrebbe potuto rispondere alle esigenze di un committente borghese alla ricerca di uno strumento che lo introducesse ai principali prodotti della poesia in lingua d'oïl¹. Nel manoscritto sono infatti presenti liriche di un buon numero di autori diversi, provenienti da tutta la Francia, con una consistente rappresentanza piccarda e *champenoise*. Si tratta di trovieri operanti tra la fine del XII e la prima metà del XIII sec., in un arco cronologico che va delle origini della lirica antico-francese sino alla presunta data di confezionamento del codice stesso². Tale nozione, tuttavia, non è facilmente ricavabile dalla sola consultazione del manoscritto, nel quale si registra la presenza di un'unica rubrica attributiva che assegna i primi cinquanta componimenti a Moniot d'Arras³. Gli altri quattordici, privi della numerazione progressiva di cui sono dotati i precedenti, risultano invece adespoti. Anche un'eventuale analisi della seriazione non risulta dirimente in tal senso, dal momento che non esistono tracce di organizzazione in sezioni autoriali e componimenti degli stessi trovieri si presentano in punti diversi del codice. Se si opera però un confronto tra le paternità assegnate alle liriche ivi presenti nel resto della tradizione manoscritta⁴ e la lista di tutti i trovieri, indagando anche sulla loro provenienza e cronologia⁵, emerge chiaramente l'alto livello di rappresentatività della silloge rispetto all'intero panorama lirico nel periodo considerato. Ovviamente, trattandosi di un codice che riunisce soli sessantatré pezzi, per ogni autore troveremo una limitatissima scelta di testi, ma i poeti maggiori risultano tutti rappresentati, con pochissime eccezioni di rilievo, limitate principalmente a Gautier de Dargies e Thibaut de

¹ Questo almeno il ritratto che del committente si delinea in Lachin 2008, pp. XXIX-XXX.

² La tavola iniziale della prima sezione del manoscritto, comprendente anche **H**, contiene una sottoscrizione al 1254. In Schwan 1886 e Spetia 1997 tale data viene recepita come corrispondente a quella di confezione del manoscritto, mentre si esprimono dei dubbi in tal senso in Bertoni 1917, ove si avanza l'idea che possa essere stata copiata direttamente dall'antecedente.

³ Dei quali però solo quarantanove sono stati effettivamente copiati. Per un'ipotesi su quale fosse l'ultima canzone e sul perché risulti mancante si veda Zinelli 2010.

⁴ Pur nella consapevolezza che si tratta di un'approssimazione, in questa sede è necessario ragionare al netto delle discordanze attributive, che verranno richiamate soltanto per quel che concerne gli esempi trattati nello specifico. Comunque, nella maggioranza dei casi, implicano scambi tra trovieri presenti nel codice e non inficiano il senso del discorso portato avanti.

⁵ Tale confronto è stato operato a partire dalle schede dedicate ai singoli trovieri nel progetto *PARLi*.

Champagne. Tuttavia quest'ultimo, curiosamente, non è del tutto estraneo al codice, dal momento che è richiamato in quanto interlocutore e destinatario da Raoul de Soissons in *Rois de Navare et sires de vertu* (RS 2063; Linker 215.6).

Per quel che concerne i trovieri minori, invece, il criterio selettivo sembra aver privilegiato quegli autori che, seppur spesso titolari di una produzione piuttosto limitata, hanno tendenzialmente goduto di larga circolazione o sono comunque presenti in almeno due delle tre famiglie delineate da Schwan⁶. A titolo esemplificativo è possibile citare lo Chapelain de Laon, autore forse di una canzone testimoniata dai soli **CMT** (RS 751; Linker 34.2) e della pastorella *Un petit devant le jour* (RS 1995; Linker 34.2) che, pur non avendo una tradizione massiva⁷, è comunque attestata in tutti e tre i rami della tradizione. Chiaramente, rispetto a questo tipo di autori, più numerosi dei trovieri maggiori, il livello di rappresentatività di **H** non può che essere minore, e, inevitabilmente, si registrano un numero più elevato di assenze⁸, ma comunque il panorama offerto rimane sufficientemente variegato. L'unico gruppo decisamente sottorappresentato è quello dei trovieri gravitanti intorno alla città di Arras, ma ciò non può stupire dal momento che la maggior parte di loro è stata attiva nel terzo quarto o nella seconda metà del XIII sec., quindi oltre i limiti cronologici che il codice sembra coprire.

Venendo ai generi inclusi, come largamente prevedibile, la canzone è sicuramente maggioritaria e occupa l'interezza della seconda sezione del codice⁹ e buona parte delle altre due, ma sono presenti anche diverse pastorelle, una tenzone, alcune canzoni religiose, politiche e di crociata, un componimento per il quale si legge l'autodefinizione di *rotruange*, una canzone contro il clero. Dalla disposizione dei testi sembra emergere il riconoscimento di un certo grado di autonomia delle pastorelle e delle canzoni religiose rispetto al resto: per le prime infatti sembrano previste delle microsezioni che le vedono accoppiate a due a due nel corso della prima e della terza sezione, mentre le uniche due liriche religiose si trovano isolate, una di seguito all'altra, in chiusura del codice. Ai componimenti appartenenti agli altri generi menzionati, invece, non sembra essere riconosciuta alcuna autonomia particolare e pertanto non godono dell'inserzione in microsezioni autonome, ma si trovano mescolati insieme agli altri.

⁶ In generale in **H** sono pochi i componimenti dalla tradizione limitata ad una sola famiglia o a un solo codice: se si escludono gli *unica* e gli anonimi possiamo rilevare solo la presenza di *Bele, sage, simple et plaisant* (RS 351; Linker 126.1), di Jaque d'Ostun, e *L'autrier en mai* (RS 94; Linker 185.10), di Moniot d'Arras, entrambe attestate solo in codici del gruppo s^{II}; *Pres sui d'amours, mais loins sui de celi* (RS 1035; Linker 36.2), di Chardon de Croisilles, *Si voirement con cele dont je chant* (RS 303; Linker 50.10), di Conon de Béthune, e *Quant je voi le dous tans venir / ke renverdist la pree* (RS 1484; Linker 202.2) con autonomina di René I de Trie, tutte e tre tradite solo in s^{III}; e infine due canzoni di Gace Brulé, *Bien ait amors qui m'enseigne* (RS 562; Linker 65.10) e *Li consirriers de mon país* (RS 1578; Linker 65.42), entrambe attestate solo nel codice **M**.

⁷ È tradita da **CHKNPTUa**.

⁸ Tra gli autori che, pur avendo le caratteristiche indicate, non sono inclusi in **H** è possibile citare, ad esempio, due coppie di trovieri di estrazione nobiliare tra loro imparentati, Maurice e Pierre de Craon e Jehan II de Roucy e Jehan de Braine, ma anche Andrieu de Paris, Baudoin e Robert de Memberoles.

⁹ Si adotta qui la suddivisione delineata in Spetia 1997, pp. 60-63, cui si rimanda anche per approfondimenti sulla questione del genere. Secondo tale studio, **H** dovrebbe essere suddiviso in tre sezioni, derivanti da fonti differenti: la prima, α , comprende i componimenti 1-28, la seconda, β , i componimenti 29-49 e l'ultima, γ , i restanti 14.

Entriamo ora nel dettaglio dell'assetto testuale dei componimenti tràditi in **H** tramite qualche esempio tratto da due dei primi e più rinomati trovieri: Gace Brulé, l'autore più significativamente presente nel codice con ben sette testi, e lo Chastelain de Coucy, che è qui rappresentato da una lirica di sicura attribuzione, *Je chantaisse volentiers liement / mais je ne sai dire se je ne ment* (RS 700; Linker 38.6), e una la cui paternità è contesa con Gace, *Par quel forfait ne par quel ochoison* (RS 1876a; Linker 38.13), entrambe canzoni d'amore a larga circolazione. Si tratta di componimenti tematicamente affini, che ruotano attorno ad uno dei *topoi* più produttivi della lirica amorosa, ossia la condizione di dolore dovuta alla mancanza di *merci* da parte della dama e la conseguente oscillazione dell'amante tra la speranza e la nozione dell'inevitabile morte imminente. Come già anticipato, *Je chantaisse volentiers liement* è privo di problemi attributivi di particolare entità, limitati essenzialmente alla presenza in **C** di una rubrica che ne ascrive la paternità a Garnier d'Arches, mentre la situazione di *Par quel forfait ne par quel ochoison* è più complessa. Ogni famiglia manoscritta propone infatti una diversa autorialità e non sembrano esserci criteri che facciano propendere nettamente per uno dei candidati: **MT** ascrivono il componimento a Rogier Dandelis, **KPVXR** allo Chastelain, come parrebbe suggerire anche la seriazione in **U**, e infine **C** attribuisce a Gace Brulé, testimonianza quest'ultima corroborata dalla seriazione in **O** e dalla contiguità di componimenti dello stesso troviero anche nello stesso **H** e in **Z^a**. Stanti così le cose, ove si tenga conto anche delle possibili attribuzioni implicite, la paternità di Rogier Dandelis sembra la meno probabile, mentre quella dello Chastelain e di Gace Brulé risultano avere eguale livello di plausibilità¹⁰. Venendo ora alle questioni prettamente testuali, *Je chantaisse volentiers liement* è tràdita nella prima sezione del canzoniere **H** e si qualifica per una forte indipendenza delle lezioni (vv. 9, 13, 14, 16, 23, 41, 44). È raro che si avvicini ad altri manoscritti, ma, ove ciò avvenga, si tratta di **U** (vv. 8 e 44) o **C** (v. 24) o di entrambi (lezione analoga seppur non identica al v. 18). L'aspetto forse più interessante della versione di **H** è la presenza di una quarta strofe quasi completamente diversa rispetto a quella trasmessa dagli altri manoscritti, con i quali condivide solo l'interrogativa retorica iniziale. Per maggior chiarezza si fornisce qui di seguito un prospetto di raffronto tra testo edito della strofa¹¹ e quello presente in **H**¹²:

Ed. Lerond

Que ferai, Dex, partirai me de li,
ainz que s'amours me par ait tout ocis?
Naie, certes! il ne puet estre einsi,
qu'amours me tient et m'a volentez priz,
qui a mon cuer en li pour morir mis;
ne jamaiz tant ne mespraigne
que sanz merci u sanz mort en revaigne!
Qu'assez aim mieuz morir en douz desir
que vivre iriez et ma vie haïr.

H

Que ferai, Dex? Partirai me de li?
Nenil, certes ne porroit avenir,
q'ainc nus servise itant ne m'abeli,
li plaint, li plor, la dolor, li sospir
en poi d'eüre m'i porroit bien merir
car s'a li plaite et ele daingne
a son servise a mon cors en demeine
et saiche bien que je n'en puis garir
se par li non des maus don crieng morir.

¹⁰ Opinione condivisa anche degli editori dei due trovieri: il componimento è infatti pubblicato tra le *chansons douteuses* dello Chastelain in Lerond 1964, pp. 148-154 e tra le *chansons dont l'attribution à Gace Brulé est incertaine* in Petersen Dyggve 1951, pp. 433-438. Solo in Rosenberg-Danon 1985 la canzone viene totalmente esclusa dal novero di quelle appartenenti a Gace.

¹¹ Secondo l'edizione Lerond 1964, pp. 63-65.

¹² Secondo la trascrizione operata da chi scrive e consultabile in *LMR-Lab*.

Il testo di **H** è sicuramente erroneo dal momento che, con la sostituzione della rima in *-ir* a quella in *-is*, viene meno la complessa sequenza a *coblas redondas capcaudadas* su cui si informa il componimento. Anche a livello tematico, inoltre, la versione del codice modenese banalizza e rimpiazza la dichiarazione di adesione alla volontà di Amore, qualunque conseguenza ne derivi, con una banale richiesta di *merci*. Nel quadro della tradizione del manoscritto di appartenenza, tuttavia, la strofa potrebbe avere un qualche interesse in più. È forse possibile ipotizzare, infatti, che si tratti di un riempitivo utilizzato per ovviare ad una carenza abbastanza sistematica che la sola fonte α , quella da cui deriva la prima sezione di **H**, mostra. Accade infatti in ben tre occasioni¹³ che α risulti incompleta non già nella parte finale, cosa che avviene spesso anche nella seconda sezione, derivante da β , ma in una delle strofe nel corpo del testo e che l'estensione dell'omissione sia tale non poter passare inosservata al copista di **H** (o, eventualmente, al suo antecedente) che la segnala con uno spazio bianco. Ora, è possibile che, imbattendosi per la prima volta in tale lacuna¹⁴, il copista di **H**, o più probabilmente uno dei suoi antecedenti, abbia provato a colmare il vuoto aggiungendo una strofa di propria invenzione. Si tratta, chiaramente, solo di un'ipotesi, ma che potrebbe quadrare bene nel complesso del manoscritto.

Meno rilevanti sono invece le variazioni che **H** presenta rispetto agli altri codici in *Par quel forfait ne par quel ohoison*, canzone trådita nella seconda parte del manoscritto. Il testo corrisponde nella sostanza a quello del resto della tradizione, con lezioni che evidenziano chiaramente la derivazione da un antigrafo comune con **Z^a** (vv. 3, 5, 10, 15, 20, 29, 35, 37, 38, 41, 42, 44), antigrafo che a sua volta deve essere stato apparentato a quello da cui discende il ms. **O** (vv. 19, 26, 29).

Anche gli altri sette componimenti presi in esame, attribuibili a Gace Brulé, sono canzoni d'amore, cinque delle quali a larga circolazione, e due trådite altrove solo da **M**, una condizione che è piuttosto singolare in **H**, come è già stato sottolineato. Anche in questo caso esiste una certa omogeneità contenutistica articolata attorno ai principali temi della lirica amorosa: lode della dama, impossibilità di ottenere la *merci*, eccesso di sofferenza che rischia di condurre alla morte ma controbilanciato dalla speranza di ricompensa, assoluta potestà di Amore e amata sull'amante. Maggiore originalità dimostrano le due liriche che **H** ha in comune con il solo ms. **M**. *Li consirriers de mon país* (RS 1578; Linker 65.46) tratta infatti della sofferenza legata alla lontananza dalla dama, della paura che lei lo dimentichi o che creda in sua assenza alle calunnie dei malparlieri e del fatto che il ricordo dell'amata e la fedeltà sono gli unici sostegni di cui l'amante può godere. *Bien ait amors qui m'enseigne* (RS 562; Linker 65.10), invece, seppur legato a temi più convenzionali, come l'Amore maestro del canto, la fedeltà alla dama nonostante la mancanza di ricompensa, l'attestazione di lealtà dell'amante, contiene anche una terza strofa più originale di attacco ai malparlieri in cui ci si augura che diventino curvi e calvi

¹³ *Un petit devant le jour* (RS 1995; Linker 34.2), mancante di 10 vv. della III str.; *A l'entree del dous comencemen* (RS 647; Linker 106.1), mancante di 8 vv. nella IV str. e di 6 vv. nella V str.; *Chanter me fet ce dont je crien morir* (RS 1429; Linker 201.1), mancante di 4 vv. nella V str.

¹⁴ Ammesso, chiaramente, che l'ordine dei componimenti fosse lo stesso ad ogni stadio della linea di trasmissione.

per poterli distinguere degli amanti leali e che perdano la facoltà di parola quando vorranno implorare falsamente.

Solo una delle canzoni presenta difficoltà attributive: *A la douçor d'esté qui reverdoie* (RS 1754; Linker 65.3) viene ascritta infatti a Gace solo in **C**, testimonianza corroborata però dalla seriazione in **O** ed **U**, mentre è attribuita a Blondel de Nesle in **KNX** e per seriazione in **V**, e allo Chastelain de Coucy in **MT**. In questo caso, sebbene le testimonianze dirette abbiano lo stesso peso stemmatico, quelle indirette fanno propendere per l'attribuzione a Gace, come suggerisce peraltro anche l'*envoi* al conte di Blois, personaggio che nominato anche altrove dal troviero¹⁵.

Se si passa all'analisi dei singoli testi, si ha modo di rilevare che, come per le liriche dello Chastelain analizzate, anche in questo caso i testi con gli interventi più rilevanti sono quelli trāditi nella prima sezione di **H**, ossia *Ne me sont pas achoison de chanter* (RS 787; Linker 65.51) e *Iriés et destrois et pensis* (RS 1590; Linker 65.40). Il primo presenta una diversa concatenazione strofica rispetto al resto della tradizione, struttura che deve derivare dall'antigrafo condiviso con **Z^a**, l'esistenza del quale è dimostrata anche da un certo numero di varianti testuali (vv. 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 28, 42). Per maggior chiarezza sarà necessario ancora una volta un raffronto tra il testo edito¹⁶ e la versione di **H**¹⁷, in larga parte condivisa anche da **Z^a**:

Ed. Petersen Dyggve

H

I.

Ne me sont pas achoison de chanter
prey ne vergier, plaiseiz ne boisson;
quant ma dame le plait a comander,
n'i puis avoir plus avenant raison.
Por ce m'est bon que sa valor retraie,
sa cortoisie et sa beauté veraie,
dont Dex li vot si grant planté doner
qu'il en estuet les autres oblir.

I.

Ne me sunt pas achoisun de chanter
pré ne vergier, plaiseiz ne boisson,
qant ma dame li plait a comender
ne puis avoir plus avenant raisun;
si m'est molt bel que sa valor retraie,
sa cortesie et sa beauté veraie.
Dun Deux li volt si grant planté doner
qu'il l'en covint les autres oblir.

II.

Et nonporquant, mout dout l'emprison
qu'ai en mon cuer faite de li amer.
Bien sai de voir qu'anbedui en morron,
mais nus ne doit si bele mort douter.
De ce me vant qu'autres senz me desvoie
tres granz amors, qui m'enseingne tel voie
qu'a mon voloir moi et mon cuer tendron,
mais, par mon chief, ja n'en retorneron.

II.

Biens et biautez sunt en li conpaignun;
sens et valors les i fit asanbler.
Et qui plus voit sun cors et sa faichon
com plus a cuer, plus li covient penser.
Qant ainz la vi bien soi que ja moroie;
ce m'ocirroit quant je plus la verroie
mon grant desir por si bele achoisun
dun ge ne quier gerir senz reënçon.

III.

Ja ne porrai ma grant joie achever,
morir m'estuet en lieu de guierredon.

III.

Et ne porquant trop dot l'emprisiun
q'em mun cuer ai faite de li amer,

¹⁵ Cfr. Petersen Dyggve 1951, p. 148 e, più recentemente, Gatti 2021.

¹⁶ Tratta dall'edizione Petersen Dyggve 1951, pp. 357-362.

¹⁷ Secondo la trascrizione effettuata da Ineke Hardy in *LFR*.

Soëf trait mal qui en cuide eschaper:
 beaus conforz est d'atendre garison.
 Mais sanz espoir me tormente et esmaie
 iceste amors qui m'ocit et apaie;
 Merci me fait en ma dame cuider
 tel que Raisons n'oserait creanter.

IV.
 Biens et beautez sont en li compaignon,
 sens et valors les i fist assamblar;
 et cil qui voit son cors et sa façon,
 quant plus a sens, plus i covient penser.
 Quant ainz la vi, bien soi que j'en morroie:
 plus m'ocirroit, quant je plus la verroie,
 mis granz desirs par si bele achoison,
 dont ja n'avrai sanz joie reançon.

V.
 Touz jors cuidai ceste dolor celer,
 que nou seüst la bele o le douz non,
 n'el nou savra. Qui li doit donc conter
 quant nuns ne set m'angoisse se je non?
 Dit ai que fox: ja nuns hons qui la voie
 si nices n'est que bien ne saiche et croie
 que j'aing cele que tant m'oez loer,
 a ce qu'ele est bele et bone sanz per.

VI.
 Fins amorous, touz jors di et diroie
 nuns n'est amis qui contre Amor guerroie:
 puis qu'ele vuet dedans son cuer entrer,
 vers sa vertu ne puet sens foisoner.

VII.
 Peires amis, quel que mail que j'an traie,
 nule achoisun d'amer ne mi delaie.
 [.....]

si sai de voir q'enmedui en morun;
 mais nus ne doit si bele mort doter.
 Decevanment q'a sun sens mi desvoie,
 qu'a sun plaisir moi et mon cuer tenroie;
 et se Deu plet, jan n'en departirun
 de maus d'amors, mais toz jorz amerun.

IV.
 Je ne quat mais ma grant joie enchiver;
 morir en cuit en leu de gererdun.
 Soëf trait mal qui en qide eschaper,
 beaius conforz est d'atendre gerisun.
 Mais senz espoir me confont et esmaie
 icete amors qui m'ocit et apaie.
 Merci mi fait a ma dame quidier
 Ce que raisuns ne devoit otroier.

V.
 Toz jorz qidai ceste dolor celer
 qe nel seüst ma dame o le doz nun.
 ne no savra. Qui li doit donc conter,
 qar nus no set m'angoisse se je non?
 Dit ai que fos! Ja nus hoens qui la voie.
 Se nices n'iert que bien ne sache et croie
 Que j'am celi cui tant m'oez loer,
 A ce qu'ele est bele et bone senz per.

VI.
 Fines amors, toz di et diroie:
 qe n'et amis qui contre Amors s'efroie
 puis qu'ele i vaut dedinz fin cuer entrer;
 a sa raisun e ne puet sens foisoner.

VII.
 Peires, amis, quel que mail que j'an traie,
 nule achoisun d'amer ne mi delaie.

La collocazione della quarta strofa in seconda posizione infrange anche in questo caso la concatenazione strofica corretta, alterando il sistema di *coblas alternadas* con permutazione rimica. Contentutisticamente, tuttavia, lo spostamento rende più armonico e coeso il testo, dal momento che fa seguire la descrizione della bellezza e del valore della dama ai versi che la annunciano nella prima strofa (vv. 6-7). Inoltre in questo modo l'illustrazione del tormento amoroso si sussegue in **H** senza interruzioni a partire dalla terza strofa e il testo risulta senz'altro più fluido nelle sue argomentazioni. Per il resto le uniche divergenze sostanziali riguardano gli ultimi tre versi della seconda strofa del testo edito, che in **HZ^a** presenta una versione piuttosto banale, costituita apparentemente legando insieme una serie di luoghi comuni. Anche in questo caso, si noterà, la porzione finale di strofa risulta un luogo privilegiato per interventi significativi nel ramo italiano della tradizione. È da sottolineare infine il fatto che il secondo

envoi è in realtà trasmesso esclusivamente in **H** e non è condiviso neanche da **Z^a**. Della sua autenticità non sembra tuttavia dubitare Petersen Dyggve lo ha accolto nella sua edizione, individuando nel *Peire* nominato Pierre de Molins¹⁸, mentre Rosenberg e Danon considerano «The authorship [...] open to question»¹⁹ e probabilmente non a torto.

Come già anticipato, anche la seconda delle liriche di Gace presenti nella prima sezione di **H**, *Iriés et destrois et pensis*, mostra caratteristiche interessanti. Dal momento che il testo manca in **Z^a**, la tradizione di **H** risulta isolata e diverse lezioni sono *singulares* del manoscritto (le principali ai vv. 12, 20, 28, 37). In un paio di occasioni si nota una certa vicinanza al gruppo **KLNPRVX** (vv. 8, 22), ma si tratta di varianti di poco conto, che riguardano termini facilmente sovrapponibili e interscambiabili e con una certa vicinanza paleografica (*m'esmaiel m'es-saie; Amors/adont*), pertanto difficilmente potrebbero essere addotte come prova di una relazione. La rielaborazione di maggiore portata in **H** riguarda la str. V, che viene trasformata in una sorta di *envoi* di soli 3 versi e rimaneggiata per adattarsi meglio al contesto ad un livello retorico. Si confrontino ancora il testo edito²⁰ e quello del manoscritto²¹ a partire dall'ultimo verso della quarta strofa:

Ed. Petersen Dyggve	H
[.....] Dex, que ferai, se Merciz me delaie!	[.....] Diux! que ferai, se merci mi delaie.
V. Mout i ai euz enemis faux et cruelx vilainnement; car plus dout et ferai touz dis lor ennui qu'autrui hardement, car plus ainment decevanment. Li traîtres qui jure et ment ocist plus tost sanz plaie que li hardiz qui en valor s'essaie.	V. Deux, trop grieve decevantment ocit plus tot senz plaie, qe li hardiz qui en valer s'essaie
VI. Sire, se ma vie me rent cele qui m'a mort longuement, a son oés revivroie. Cil ne vit pas cui granz ire maistroie.	VI. Doz Deus, se ma vie me rent cele qi m'a mort longuement, a sun hués revivroie; mais ne vit pas cui grant ire mestroie.

Con ogni evidenza, nella versione di **H** si ricerca l'anafora reiterando in variazione per entrambi gli *envois* lo stesso destinatario, il cui nome era già stato anticipato dall'ultimo verso della

¹⁸ Petersen Dyggve 1951, p. 54.

¹⁹ Rosenberg-Danon 1985, p. 328.

²⁰ Petersen Dyggve 1951, pp. 363-366.

²¹ Vd. nota 17.

quarta *cobla*. Una certa predilezione per la ripetizione dello stesso attacco in strofe contigue si nota anche in altri componimenti, sempre in lezione isolata o condivisa solo dallo stesso, esiguo, ramo della tradizione. Si veda ad esempio *Quant je plus sui en paor de ma vie* (RS 1227; Linker 24.19) di Blondel de Nesle, la prima delle canzoni della terza sezione di **H**. Qui il manoscritto modenese presenta un ordine strofico diverso rispetto a tutti quelli che si trovano nelle altre famiglie di codici: l'ultima strofa è qui inserita come terza, in modo che l'invocazione iniziale ad Amore, che è peraltro lezione esclusivamente di **HKNXVR** (**CMTUZ** hanno *chançons*), ricalchi quella identica della seconda strofa²². Una situazione analoga si presenta anche in *Par grant franchise me convient chanter* (RS 782; Linker 175.1), la penultima delle canzoni della seconda sezione di **H**. Qui l'ordine strofico si presenta come altamente instabile in tutta la tradizione manoscritta, ma in ogni caso la concatenazione di **HZ^a** e **O^P**, manoscritto appartenente alla stessa famiglia²³, è l'unica a presentare le due strofe dedicate alla *douce dame* una di seguito all'altra.

Dei quattro componimenti di Gace trāditi dalla seconda sezione di **H** i primi due, che si susseguono a breve distanza ma non sono contigui (nn. 31 e 34), rivestono scarso interesse per quel che concerne il versante del confronto testuale, dal momento che si ritrovano solo in **M**. Le versioni dei due codici comunque non si discostano molto in *Li consirriers de mon païs*, mentre in *Bien ait amors qui m'enseigne* nessuna comparazione è possibile dal momento che il testo di **M** è fortemente mutilo. Per quel che concerne l'altra coppia di liriche della sezione, *A la douçor d'esté qui reverdoie* e *De bone amour et de loial amiel me vient sovent pités et ramembrance* (RS 1102; Linker 65.25), esse sono trascritte l'una dopo l'altra (nn. 42-43) e sono seguite immediatamente da *Par quel forfait ne par quel ochoison*, della cui questione attributiva si è già parlato. Le tre canzoni costituiscono quindi, probabilmente, una delle rare miscroselezioni autoriali nel codice.

A la douçor d'esté qui reverdoie, così come si legge in **H** e **Z^a**, è un testo fortemente indipendente, in cui viene meno la concatenazione in *coblas doblas* e che contiene due strofe che non si trovano altrove. Una delle due, la terza, principia con un'invocazione alla dama, alla stessa maniera quindi di quella che lo segue, originando così un'anafora. Qui di seguito il testo edito²⁴ e quello manoscritto²⁵ a confronto:

Ed. Petersen Dyggve

H

I.
A la douçour dou tens qui reverdoie
chantent oisel et florissent vergier,
mes je ne sai dont resjoïr me doie,
qu'a merci fail quant je plus la requier,
si chanterai sanz joie et sanz proïier,

I.
A la dolçor del tans que reverdoie
cantent oïcel et florissent vergier ;
mais jo n'i voi dont esgoïr me doie
quant a merci fal quant plus la requier;
lors canterai sans joie et sans pitié;

²² In **H** infatti la seconda strofa principia con *Amors, mar vi ceaus qui vos ont traïe* (v. 15) e la terza con *Amors, di li que mar vi assemblee* (v. 29).

²³ Sui rapporti tra i tre codici nel componimento cfr. Rosenberg 2005.

²⁴ Petersen Dyggve 1951, pp. 371-376.

²⁵ Vd. nota 17.

que ma mort voi, ne faillir n'i porroie,
puis qu'Amors veut qu'encontre moi la croie.

II.
Dex! qu'a Amors, qui touz les suens guerroie,
ceus qu'ele puet grever et mestroier?
Li beau semblant qu'en ma dame veoie
m'ont plus grevé qu'el ne ne vueille aidier;
que s'el me fust cruelx a l'acointier,
je sai de voir qu'a son tort m'estreloie,
si me couvient qu'a sa volenté soie.

III.
Puis qu'ainsi est qu'a li ne puis contendre,
ou vuille ou non, servir la me couvient.
Qui cuide avoir grant joie sanz atendre
est come cil qui adés faillir crient,
si est destroiz quant secours ne li vient;
mes je ne puis moi ne mon cuer deffendre
de plus amer qu'Amours ne me veut rendre.

IV.
Grant pechié fet qui son home veut prendre
par biau semblant mostrer tant que le tient.
Ainsi me fist ma dame a li entendre
Qu'ele me fist cuidier que ce devient
qui en veillant faut et en dormant vient;
s'en nest l'amor et croist, qui ja n'iert maindre,
dont el me fet enflamer et esprendre.

V.
Je ne tieng pas l'amour a droit partie,
dont il covient morir ou trop amer;
assez aim mieuz qu'en ire chant et rie,
et fais semblant de ma joie cuidier.
Ma dame dit qu'ainsi doi endurer:
muire esperanz, en atente d'aïe.
Joïr en puis, mes ne sai que j'en die.

VI.
Dame, valour, beauté et cortoisie
a tant en vos c'on n'i set qu'amender;
s'avuec ces biens acueilliez felonie
par achoison de vostre ami grever,
vostre fin cuer en feriez blasmer,
que vostres sui en vostre seignorie,
en vostre amor, qui donra mort ou vie.

VII.
Li cuens de Blois devroit bien mercïer
force d'amour, qui li dona amie:
amer pot il, mes il n'en morut mie.

che ma mort voi, ni faillir n'i porroie,
s'Amors ne vueut che contra li la coie.

II.
Deus! qu'a Amors, qui tot les suens gerroie,
cals qu'ele puet grever et mestroier
li dolç sanblant que ma amie faisoie
m'ont mout grevé, se me deüst aidier.
Mais trop mi fu cruels a l'acointier,
e si sai bien qu'a son tort mestreloie
si me covient que sa volenté soie.

III.
Dame, por tant vos apel je amie
che je vos aim e nient por ce q'amer
me deignessés, car a vos n'afiert mie.
mais s'Amors veut, bien poés ajoster
vo cuer al mien e d'altre lui oster,
e puis qu'Amors le vos comande e prie,
amés celui qui d'amer vos afie.

VI.
Dame, beltés, valors e cortesie
A tant en vos qu'il n'i a que mender ;
S'avuec tans biens acoillés felonie,
Por ocaison de vostre ami grever,
Vostre franc cuer en devriés blasmer,
Car vostre sui sans point de felonie,
La vostre amors me donra mort ou vie.

VII.
Chidiés, Amor, que gueredon vos doie
quant celi aim qui ne vient a plaisir,
que je li proi ne ja plus n'en queroie
c'un sol regart dont bien me poet merir

trestot le mal qu'ele m'a fait sentir.
 Amer la vuel des ci la que je voie,
 si ma dolors porra fenir en joie.

Il testo del componimento che si leggeva in Italia, quindi, è anche contenutisticamente piuttosto diverso dalla versione data dal resto della tradizione: in esso viene meno tutta la parte didascalica, che occupa le str. III-V del testo edito, e che esamina il comportamento che dovrebbero tenere amante e amata e la natura dell'amore, mentre viene ampliata la preghiera che il poeta rivolge alla dama, che si sdoppia in due strofe, e ne viene aggiunta una rivolta ad Amore. Dell'*envoi*, trasmesso comunque solo da **OPSV**, non c'è traccia.

L'ultimo dei componimenti trãditi dalla seconda sezione, *De bone amour et de loial amie/ me vient sovent pités et ramembrance*, e l'unico presente nella terza, *Cil qui d'amour me conseille* (RS 565; Linker 65.17) offrono, infine, meno spunti di riflessione. Il primo è tramandato in **H** secondo la versione più lunga, quella a 6 strofe, presente in **Z^aCULM**. Anche in questo caso molteplici sono gli indizi di un legame tra **H** e **Z^a** (vv. 12, 31, 32 in particolare, ma anche 13, 27, 33, 34, 39), che sembrano per questo testo più vicini a **CU** che a **LM** (vv. 15, 16, 17, 18, 28). In *Cil qui d'amour me conseille* **H**, che qui è il solo rappresentante del suo ramo testuale, si avvicina in variante tanto a **GKLPRVX** (vv. 12, 15 ad esclusione di **LXR**, 33, 43) quanto a **M** (vv. 15, 18).

In conclusione, l'immagine che l'analisi fin qui condotta restituisce di **H** è quella di un'efficace antologia incentrata sulla lirica amorosa. Le versioni dei testi qui contenuti sono talvolta peculiari e dimostrano una vicinanza sistematica solo a **Z^a**, il che ci fornisce un'idea di quale fosse l'aspetto dei componimenti che circolavano in Italia settentrionale. I rimaneggiamenti, spesso pesanti, riservano scarsa attenzione al fattore metrico e sembrano piuttosto privilegiare una maggior coerenza testuale e il rafforzamento dell'apparato retorico. Lo stato delle fonti potrebbe aver favorito alcune delle innovazioni, spingendo qualcuno dei copisti a intervenire su testi lacunosi. Ci si augura che un supplemento di indagine che coinvolga il resto dei testi e che sia condotto tramite un costante raffronto tra singolo manoscritto e tradizione complessiva, possa fornire ulteriori dettagli.

Bibliografia

I. Manoscritti

- | | |
|--|---|
| Bern, BB, Cod. 389 (C) | Bern, Burgerbibliothek, Cod. 389 |
| Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490 (a) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg-
ginensi Latini 1490 |
| Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208 (O^p) | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Va-
ticano Latino 3208 |

London, LP, Misc. Rolls 1435 (G)	London, Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435
Modena, BEU, α .R.4.4 (D^a , D^p , H)	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α .R.4.4
Oxford, BL, Dou. 308 (I)	Oxford, Bodleian Library, Douce 308
Paris, BA, 5198 (K)	Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5198
Paris, BnF, fr. 765 (L)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 765
Paris, BnF, fr. 844 (M)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844
Paris, BnF, fr. 845 (N)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 845
Paris, BnF, fr. 846 (O)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 846
Paris, BnF, fr. 847 (P)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 847
Paris, BnF, fr. 1591 (R)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1591
Paris, BnF, fr. 12581 (S)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12581
Paris, BnF, fr. 12615 (T)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615
Paris, BnF, fr. 20050 (U)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050
Paris, BnF, fr. 24406 (V)	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406
Paris, BnF, n.a. fr. 1050 (X)	Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 1050
Siena, BCI, H.X.36 (Z)	Siena, Biblioteca Comunale degl’Intronati, H.X.36
Zagreb, HDA, MR 92 (Z^a)	Zagreb, Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije, Metropolitana Riedkosti 92

II. Bibliografia

Bertoni 1917

Giulio Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, in «Archivum Romanicum», 1 (1917), pp. 307-410.

Gatti 2021

Luca Gatti, *Note al canzoniere di Gace Brulé: questioni onomastiche alla luce della tradizione manoscritta*, in «Cognitive Philology», 14 (2021), in rete.

Lachin 2008

Giosuè Lachin, *Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004) a cura di Giosuè Lachin, Padova, Antenore, 2008, pp. XIII-CV.

Lerond 1964

Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Paris, Presses universitaire de France, 1964.

Linker

Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.

LFR

Laboratoire de Français Ancien, diretto da Pierre Kunstmann e Laurent Brun, Université d’Ottawa, <https://www.francaisancien.net/> [cons. 10. I. 2022]

LMR-Lab.

Lirica Medievale Romanza, diretto da Paolo Canettieri, Sapienza Università di Roma, <https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it>. [cons. 10. I. 2022]

PARLi

Prosopographical Atlas of Romance Literature, diretto da Paolo Canettieri, Sapienza Università di Roma, <https://parli.uniroma1.it/> [cons. 10. I. 2022]

Petersen Dyggve 1951

Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé. Trouvère champenois*, édition des chansons et étude historique, Helsinki 1951.

Rosenberg-Danon 1985

The Lyrics and Melodies of Gace Brulé, edited and translated by Samuel N. Rosenberg and Samuel Danon, music edited by Hendrik van der Werf, New York-London 1985.

Rosenberg 2005

Samuel N. Rosenberg, *French Songs in Occitan Chansonniers: Mahieu le Juif in ms. O (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticani latini 3208)*, in "De sens rassis". Essays in Honor of Rupert T. Pickens, edited by Keith Busby, Bernard Guidot and Logan E. Whalen, Amsterdam-New York 2005, pp. 567-575.

RS

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

Schwan 1886

Eduard Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

Spetia 1997

«Intavulare». *Tables de chansonniers romans* (série coordonnée par Madeleine Tyssens). II. *Chansonniers français 2. H (Modena, Biblioteca Estense) Z^a (Bibliothèque Métropolitane de Zagreb)*, éd. par Lucilla Spetia, Liège, Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

Zinelli 2010

Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo romanzo», 34 (2010), pp. 82-130.