



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



2/1 - 2018

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)  
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)  
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation  
Médiévale)  
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)  
Luca Bianchi (Università di Milano)  
Massimo Bonafin (Università di Macerata)  
Furio Brugnolo (Università di Padova)  
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)  
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)  
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)  
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)  
Saverio Guida (Università di Messina)  
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)  
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)  
Pär Larson (ricercatore CNR)  
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)  
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)  
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)  
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W  
Katowicach - Universität München)  
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)  
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)  
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)  
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze  
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico realizzato da Gabriele Albertini  
impaginazione Luciano Zella

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| Lucia Lazzerini, <i>Il Libro de Alexandre: ipotesi, restauri e comparazioni romanze</i>  | 5   |
| Roberta Manetti, <i>Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, Joufroi de Poitiers e i due grandi romanzi occitani (Jaufre e Flamenca)</i>  | 33  |
| Marcello Meli, <i>Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena</i>  | 73  |
| Carmen de Santiago Gómez, <i>La muerte por amor en Johan Soarez Somesso: discusión del tópico en los primeros trovadores gallego-portugueses</i> | 83  |
| Letizia Vezzosi, <i>Poema in rima: un'elegia molto particolare</i>   | 101 |



## Il Libro de Alexandre: ipotesi, restauri e comparazioni romanze

ABSTRACT: Nell'articolo si affrontano alcuni luoghi problematici del *Libro de Alexandre* spagnolo, mostrando come il lavoro filologico, in un testo così complesso, non possa ridursi a un'opzione casuale o debolmente motivata tra le diverse lezioni dei mss, ma debba sempre puntare alla più soddisfacente restituzione dell'originale. Emblematico il caso della quartina 34, verso a: dove, partendo dalle opposte scelte dei moderni editori (sostenitori della lezione di **P** vs difensori della lezione di **O**), si dimostra come entrambi i codici siano qui latori di lezioni insoddisfacenti. Dal caso specifico si risale quindi a un'interessante tipologia dell'errore provocato dall'incertezza che accomuna copisti e volgarizzatori quando si tratti di tradurre in un'altra lingua i colori 'misti'.

ABSTRACT: The article deals with some problematic passages in the Spanish *Libro de Alexandre*, showing how, in the case of complex texts such as this one, philological work can not be limited to random or weakly motivated options among the different lessons of the MSS, but should always focus on more satisfactory reconstruction of the original text. The case in point, namely the quatrain 34a, is emblematic: starting from the opposite choices made the modern editors (supporters either of the lesson of **P** or the lesson of **O**), we will demonstrate that both codes contain unsatisfactory versions. This specific case will allow us to discuss an interesting type of error caused by the uncertainty shared by copyists and vulgarizers when it comes to translating 'mixed' colors into another language.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura spagnola medievale, Romanzo medievale, *Libro de Alexandre*, Ecdotica  
KEYWORDS: Medieval Spanish Literature, Medieval novel, *Libro de Alexandre*, Textual criticism

Il *Libro de Alexandre*, detto anche “Alessandro castigliano” (ma la denominazione è impropria, perché dei due testimoni principali, **O** e **P**, il primo ha un’evidente patina linguistica leonese, il secondo presenta numerosi tratti aragonesi; l’indagine linguistico-filologica mette peraltro in luce peculiarità riojane, verosimilmente riconducibili all’autore, non prive di rilievo per la *vexata quaestio* attributiva),<sup>1</sup> è un’opera capitale del medioevo europeo. Questo poema enciclopedico – a suo modo, anch’esso un testo epico – composto nella prima metà del Duecento è la testimonianza tangibile di quanto fosse giusta l’intuizione di Joseph Bédier sul ruolo determinante, per le origini della *chanson de geste*, del pellegrinaggio compostelano, contro la tesi romantica della creazione ad opera del *Geist* (o *Genius*) *des Volkes* di herderiana memoria. Sulla via di Santiago, il *camino francés*, viaggiano da est verso ovest – dall’area francese verso la costa galiziana – non solo frotte di pellegrini, ma anche colti chierici che diffondono temi letterari e manoscritti: una pacifica invasione che determina (insieme con l’altra che prende la via di Roma e del sud, lungo la via Francigena) la sostanziale unità culturale, fondata sulla matrice latina, delle nascenti letterature vernacolari d’Europa. Bédier, peraltro, non si era completamente affrancato dall’idea romantica del *Volkgeist*: identificando i «véritables créateurs» delle *chansons de geste* in «maints clerks et maints jongleurs, et maints chevaliers et maints marchands, tous ceux qui passèrent par ces routes, émus des mêmes pensées»<sup>2</sup>, elevando al rango di Autore (ossia di poeta colto, rispettoso della metrica e dell’assonanza) la folla eterogenea e illetterata dei giullari, dei cavalieri, dei mercanti, lo studioso paga ancora un tributo alla mitologia del genio popolare. La strada *non* è il luogo dell’invenzione: è, appunto, solo via di trasmissione e di diffusione. Il luogo per eccellenza della creazione letteraria è, nel medioevo, il monastero, collettore di libri e di leggende, di testi dotti e di tradizioni popolari; custode della memoria e artefice della sua trasmissione. Non c’è, di norma, alcuna collaborazione tra chierici e giullari nell’elaborazione dei testi: anche le opere in volgare sono opera dei primi, che rivendicano la propria maestria e polemizzano contro gli incolti esecutori, accusati di straziare versi composti a regola d’arte nelle loro scadenti esecuzioni.

Le opere nate, nei vari ambiti linguistici, intorno alla figura dell’eroe macedone sono emblematiche al riguardo. Alberico è un chierico<sup>3</sup> (*Auberin li canoine* secondo il *Ro-*

<sup>1</sup> Non è questa la sede per riaprire il dibattito: mi sia consentito rinviare alle osservazioni esposte in Lazzarini (2005). La mia edizione del *Libro de Alexandre*, corredata della prima traduzione italiana (2016), sarà presto seguita da una nuova edizione commentata, attualmente in preparazione per le Edizioni dell’Orso.

<sup>2</sup> Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 voll. Paris, Champion, 1926-1929<sup>3</sup>, vol. III, p. 100.

<sup>3</sup> Cfr. Zufferey (2007: 385). Un *Albericus archipresbyter* è documentato a Besançon nel 1132: la menzione di questo documento non implica una proposta identificativa, ma solo la dimostrazione «qu’historiquement l’existence d’un chanoine bisontin du nom d’Auberi n’a rien d’invraisemblable» (Zufferey (2007: 391).

*man d'Alexandre* nella redazione del ms. di Venezia, museo Correr, 1494)<sup>4</sup> che esordisce con una citazione biblica dal *Qoelet*, attribuito a Salomone:

Dit Salomon al premier pas  
quant de son libre mot lo clas:  
*Est vanitatum vanitas*  
*et universa vanitas.*

L'*Alexanderlied* tedesco si colloca con ogni probabilità in un ambiente monastico, e non dissimile è l'estrazione degli autori francesi che si sono cimentati nella materia alessandrina: Gautier de Châtillon (cui si deve il poema latino *Alexandreis*, fonte primaria del *Libro de Alexandre*) è un ecclesiastico in stretto contatto con ambienti aristocratici,<sup>5</sup> che attinge a Curzio Rufo per la 'materia', ma costruisce i propri esametri sul modello virgiliano; Alexandre de Bernay, o de Paris, è un colto chierico che rimaneggia abilmente le opere dei predecessori, a loro volta sapienti *translatores* di fonti latine in versi volgari.<sup>6</sup> Quanto a Thomas de Kent, se si considerano «toutes les sources qu'il mentionne et qu'il a réellement utilisées, on constate qu'elles forment un ensemble importante et sont pour la plupart des 'classiques' de la culture cléricale. Il est donc légitime de supposer que Thomas appartenait au milieu des clercs».<sup>7</sup> Il *Libro de Alexandre* si riallaccia a questa tradizione col "manifesto" del *mester de clerecía*, arte da persone colte; niente a che vedere con rozze improvvisazioni giullaresche, perché soltanto chi ha fatto studi seri e sa il latino è capace di narrare storie in versi rimati e rigorosamente isosillabici, per di più non assemblati in numero variabile (come nella lassa di matrice "canterina"), ma distribuiti in strofi regolari di quattro versi (la *cuaderna vía*). L'enunciazione puntuale delle norme cui si attiene il testo implica una risoluta presa di distanze da prodotti in apparenza simili, ma di livello formale inadeguato; una polemica molto vicina a quella ancor più aspra di Chrétien de Troyes, che nel prologo di *Erec et Enide*, anticipando l'argomento del suo racconto, biasima *cil qui de conter vivre vuelent* – ossia menestrelli e giullari di professio-

<sup>4</sup> È il v. 10 della prima lassa della versione *décasyllabique*, edita da Milan Sylvanus La Du; cfr. *Roman d'Alexandre*. Riproduzione del ms. Venezia ..., c. 1r.

<sup>5</sup> Dedicatario e committente dell'*Alexandreis* è l'arcivescovo di Reims (di cui Gautier fu cancelliere) Guglielmo di Champagne, fratello di Adele, terza moglie del re di Francia Luigi VII. Cfr. Jacqueline Hellegouarc'h, *Un poète latin du XI<sup>e</sup> siècle: Gautier de Lille, dit Gautier de Châtillon*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 1, 1967, pp. 95-115; Francisco Pejenaute Rubio, *Una aproximación a la vida y a la obra de Gautier de Châtillon*, «Archivum» (Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo) 39-40, 1989-1990, pp. 395-420.

<sup>6</sup> «La verté de l'estoire, si com li rois la fist, / Uns clers de Chastiaudun, Lambers li Tors, l'escrist, / Qui du latin la traist et en roman la mist», lassa I, vv. 13-15 in Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, p. 292.

<sup>7</sup> Thomas de Kent, *Le roman d'Alexandre ou Le roman de toute chevalerie*, traduction, présentation et notes de Catherine Gaullier-Bougassas et Laurence Harf-Lancner, avec le texte édité par Brian Foster et Ian Short, Paris, Champion, 2003, *Introduction*, p. XIII.

ne –, accusati di alterare e smembrare senza ritegno, anche nelle loro esibizioni davanti a un pubblico di re e nobili signori, la storia che invece *Crestiens* s’impegna a narrare con scrupolosa esattezza. C’è un altro elemento comune, l’allusione a *Eccli.* 20, 32 («Sapientia absconsa et thesaurus invisus, quae utilitas in utrisque?»):

Par qu’em puet prover et savoir  
 Que cil ne fait mie savoir  
 Qui sa science n’abandone  
 Tant con Dex la grace l’en done.<sup>8</sup>

Deve, de lo que sabe, omne largo seer;  
 si non podrié en culpa e en riepto caer. (*Libro de Alexandre*, 1cd)

L’orgogliosa rivendicazione proemiale dello stile colto, volta a mettere in rilievo il prestigio del libro, è corroborata nel corso dell’opera dai numerosi riferimenti al maestro *Galter* e al suo poema latino, *auctoritas* dell’*escribano*. Come possiamo disattendere il dichiarato impegno dell’autore accettando quasi in ogni verso irregolarità metriche e grammaticali? Il proclama esordiale dev’essere la nostra bussola nell’allestimento del testo. Se l’autore disdegna l’approssimazione giullaresca e pone in rilievo il suo indefettibile isosillabismo (le *sílavas contadas* di *Libro de Alexandre*, 2d), non si potranno proporre al lettore versi metricamente squinternati<sup>9</sup>: l’editore, se non vuole trasformarsi nell’ultimo e più infido dei copisti, ha il dovere non solo di segnalare la difficoltà, ma soprattutto di suggerire un emendamento, o più emendamenti possibili. Il testo critico, in particolare nei casi di tradizione fortemente compromessa dai goffi interventi degli scribi, non è affatto un oggetto di culto da custodire sempre identico a se stesso: sono i manoscritti che devono essere conservati intatti, mentre l’edizione critica è, per definizione, il luogo dell’esperimento, un laboratorio d’idee, d’interpretazioni, di proposte; il risultato sarà, appunto, un’ipotesi di lavoro, contestabile e perfettibile. Nel caso del *Libro de Alexandre*, colpisce negativamente il fatto che soltanto l’edizione curata da Nelson [Ne], tra le tante – troppe – che si sono succedute negli ultimi anni (sono apparse a breve distanza l’una dall’altra l’edizione di Marcos Marin [MM<sub>1</sub>] – poi seguita dall’edizione commen-

<sup>8</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*. Édition critique d’après le manuscrit B.N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 28, vv. 15-18. Sull’analogia tra il prologo di *Erec et Enide* e quello del *Libro de Alexandre* (già segnalata da I. Michael, *A parallel between Chrétien’s Erec and the Libro de Alexandre*, «Modern Language Review», 62, 1967, pp. 620-628), cfr. A. Arizaleta, *El exordio del Libro de Alexandre*, «Revista de Literatura Medieval», IX, 1997, pp. 47-60.

<sup>9</sup> Va beninteso rovesciata, com’è facile dimostrare, la poco ponderata conclusione di Amaia Arizaleta, *La translation d’Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 182: «Tout semble indiquer que l’auteur de l’*Alexandre* n’a pas su écrire des vers au nombre identique de syllabes». Tutto indica, al contrario, che l’autore era perfettamente in grado di comporre versi isosillabici, e che le alterazioni metriche dovute ai copisti sono facilmente emendabili nella stragrande maggioranza dei casi.



tata online [MM<sub>2</sub>] –, quella di Cañas [Ca], quelle di Casas Rigall [CR<sub>1</sub>] e García López [GL], infine la seconda edizione di Casas Rigall [CR<sub>2</sub>] pubblicata col prestigioso patrocinio della Real Academia Española), si definisce «reconstrucción crítica», ossia tentativo di recuperare l'originale attraverso lo scrutinio della *varia lectio*, l'analisi dell'*usus scribendi*, l'indagine linguistica, la disamina delle fonti e le altre ben note tecniche della moderna filologia.

Ma poiché il concetto stesso di 'originale' è quasi sempre messo in discussione (trattandosi, per gli obiettori, di ente immaginario e inattuabile), l'approccio ricostruttivo di Nelson non ha trovato seguito. Nessuno dei suoi successori mostra di aver meditato le parole di Contini, non a caso assente da tutte le bibliografie (benché qualcuna di queste edizioni a-critiche affronti anche problemi teorici): «Si è discusso oziosamente se ciò che si ricostruisce sia l'originale o altra cosa. Ma sarebbe operazione inane quella che non mirasse all'originale, s'intende l'originale al limite (dell'attestazione documentaria e della critica interna)». <sup>10</sup> Invece siamo invasi da “operazioni inani”. L'edizione Ne, con tutte le sue mende – versi traballanti, congetture improbabili, emendamenti non necessari e simili –, resta, almeno sotto il profilo testuale (va riconosciuto a Casas Rigall un apporto encomiabile per quanto concerne il commento), il lavoro più stimolante per la mole di osservazioni linguistiche, di *loci* paralleli individuati soprattutto nell'opera berceana (in epoca pre-digitale, senza ausilio di banche dati e concordanze elettroniche), di segnalazioni di punti critici. Un malinteso e paralizzante “bédierismo di compromesso” ha invece bloccato i successivi editori su testi che non di rado peggiorano Ne. GL si proclama neolachmanniano (p. 117), ma in realtà condivide con Ca e CR una sorta di orrore della congettura: la tipologia della “diffrazione in assenza”, per esempio, è totalmente sconosciuta a questi estemporanei cultori di ecdotica, né la trasmissione testuale è indagata con criteri scientifici: gli interventi risultano per lo più casuali. La deprimente premessa di GL, «no queremos editar teorías, sino documentos históricos, por mucho que estén alejados de la pluma autorial» (in altri termini: non ci avventuriamo in correzioni, cerchiamo di evitare anche le più evidenti, dovute ai soliti banali errori che contraddistinguono la fenomenologia della copia; preferiamo dar fiducia a copisti distratti, a consapevoli “ammodernamenti” e ad una miriade di *lectiones faciliores* piuttosto che impegnarci in uno studio capillare del testo che ci consenta di proporre un'immagine restaurata dell'originale) la dice lunga sul criterio autolimitativo e fuorviante seguito nella ricostruzione, ancorché si riconoscano i guasti provocati da una «calamitosa transmisión». Ora, è evidente che ogni «edición crítica tiene un objetivo filológico, que se funda en dos observaciones: insati-

<sup>10</sup> Cfr. la voce *Filologia* redatta nel 1974 da Gianfranco Contini per l'*Enciclopedia del Novecento*, poi ristampata in Contini (1986: 20); cfr. anche Beltrami (2010), § 76.

sfacciación frente al texto disponible y voluntad de restaurarlo»;<sup>11</sup> e mi domando chi mai, in campo artistico, oserebbe esporre tele con volti sfregiati, bronzi coperti d'incrostazioni, affreschi ammuffiti. Perché solo il filologo dovrebbe rinunciare al restauro del testo (che pure non arreca alcun danno, contrariamente a tanti malaccorti e talvolta irreparabili interventi su opere d'arte) in nome della fedeltà non all'autore, non al "documento", ma ad un amanuense affaticato, svogliato o ignorante?

Si noterà anche che quel «no queremos editar teorías» suona come una grottesca antitesi della nota definizione continiana cui abbiamo accennato sopra (formula aurea da tener sempre presente): l'edizione critica come «ipotesi di lavoro». Il sedicente adepto dei «criterios neolachmannianos» è in realtà un adepto della peggior vulgata bédieriana, la cui assiomatica fedeltà al *bon manuscrit* prevede, com'è noto, licenza di desultorie correzioni limitate al caso di errore evidente (e qui si ricade nel tanto deprecato arbitrio – *iudicium* – dell'editore, giacché notoriamente nulla è più arbitrario e soggettivo dell'evidenza). L'«ipotesi di lavoro», invece, è puro esercizio intellettuale, contributo alla ricerca, *work in progress* che si apre alla valutazione (e, beninteso, anche alla confutazione) della comunità scientifica: è, in ultima analisi, proprio la *teoria* vituperata da GL. Niente a che vedere col documento storico, che ovviamente nessuno altera e che resta al sicuro dov'è, nei sacrari delle biblioteche. La confusione dei due piani – quello del documento e quello della libera discussione sul documento, che non dovrebbe avere altri limiti all'infuori di quelli imposti dall'intelligenza e dalla logica – è una delle conseguenze più deleterie di questa pseudofilologia ancillare e minimalista, priva d'idee e spesso anche di competenze: l'autoimposta riproduzione del presunto "miglior manoscritto", rapsodicamente interrotta da deroghe spesso irrazionali, e il ripudio scandalizzato dell'*emendatio ope ingenii* non sono certo un incentivo all'approfondimento degli "scavi" testuali (per citare ancora Contini, il più autorevole teorico del neolachmannismo) né all'esercizio dell'intelligenza volta al recupero di ciò che è stato oscurato dai guasti accumulatisi nel tempo. GL dichiara, in flagrante contraddizione con se stesso, che il testo allestito è quello del manoscritto **P** con le miglirie suggerite da **O**: il che significa che l'edizione proposta non riproduce alcun documento storico, ma è, per così dire, un prodotto dell'ingegno di GL, della sua libera scelta tra **O** e **P**. Perché, allora, ingabbiarsi in una fedeltà di principio a **P**, ricorrendo ad **O** solo in casi d'emergenza (un'emergenza peraltro stabilita *motu proprio*, senza alcun criterio oggettivo), anziché riservarsi la libertà di seguire ora l'uno ora l'altro manoscritto (sulla base di considerazioni da esporre di volta in volta a supporto di un'opzione che pure resterà, trattandosi di tradizione sostanzialmente bipartita, non di rado arbitraria)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Germán Orduna, *La "edición crítica"*, «Incipit» 10 (1990), pp. 17-43: 32.

<sup>12</sup> Si dovrebbe respingere la demonizzazione di questo (inevitabile) *iudicium*, gravato di connotazioni negative sotto la spinta di una deteriore vulgata di ascendenza bédieriana, che identifica l'edizione

e d'intervenire senza complessi di colpa con emendamenti congetturali in caso di lezioni insoddisfacenti di entrambi i testimoni, cercando quella *difficilior in absentia* che spesso si cela dietro le soluzioni banalizzanti dei trascrittori?

In qualche caso la correzione s'impone con tale evidenza che non si possono avere esitazioni. Basti citare l'emblematica diffrazione di 1104a: *Alexandre, que nunca preçió a trãidores*, dove la discordanza *p(re)çió O / perdonó P* (che rende il verso ipermetro) non dev'essere ottusamente risolta a favore del primo manoscritto, in apparenza più corretto, ma di una congettura che tenga conto di entrambe le lezioni: l'una formalmente prossima all'originale e ineccepibile sotto l'aspetto metrico, l'altra, *perdonó*, preziosa perché latrice di un senso molto più soddisfacente. La soluzione giusta non può che risultare dal complesso delle informazioni fornite dai due testimoni, ed è con certezza assoluta, a mio avviso, individuabile nella *difficilior* latineggiante *parció*, 'perdonò' (*preció* è dovuto a un comunissimo equivoco nella copia di una scrizione compendiarica; *perdonó* è il sinonimo *facilior* adibito a surrogare la perduta lezione originale).<sup>13</sup>

Vediamo qualche altro esempio del diffuso torpore critico che affligge le recenti edizioni. Un problema costantemente eluso è quello del mancato rispetto della legge Tobler–Mussafia. Eppure l'analisi linguistica esperita da Manuel Alvar sulla *Vida de Santa Maria Egipcíaca*, testo riojano dell'inizio del XIII secolo,<sup>14</sup> non lascia dubbi al riguardo: «Cuando el verbo encabeza la frase, el pronombre átono ocupa la posición enclítica. Esta norma es válida tanto cuando el verbo aparece al frente de un verso como al del segundo hemistiquio». <sup>15</sup> È chiaro che si può anche decidere di non intervenire (l'opzione conservativa, specialmente nei casi in cui si prospettino più soluzioni equipollenti, è rispettabile), ma la difficoltà andrebbe in ogni caso segnalata: invece, silenzio assoluto. Nel *Libro de Alexandre* l'infrazione alla norma è documentata soprattutto nel secondo emistichio, a conferma del ben noto fenomeno di "prosificazione" che inquina la tradizione dei testi in versi: i copisti spesso paiono seguire il significato senza prestare grande attenzione né all'esattezza del computo sillabico né alla corretta posizione della cesura; ne consegue che, se la pausa non è avvertita, prevale la tendenza ad evitare l'enclisi pronominale, molto più resistente, per contro, in posizione iniziale assoluta. Fin dai primi versi i casi sospetti non mancano: il secondo emistichio di 4b (*me vos quiero coger*), per esempio, rientra a pieno titolo nella categoria. Nelson aveva probabilmente visto giusto, preferendo *acoger*

---

di un presunto *bon manuscrit*, qua e là scriteriatamente emendato (arbitrio, questo sì, inaccettabile!) con l'edizione sedicente critica. Cfr. Beltrami (2010: 118): «testo composito è, da parte di chi sostiene questa impostazione, il peggiore insulto che si possa fare a un'edizione».

<sup>13</sup> Cfr. Gonzalo de Berceo, *Milagros*, 566c: «Sennor, merced vos pido, parcid esta vegada» (decisiva, a conferma della nostra ipotesi, la variante-glossa del ms. F *perdonat*).

<sup>14</sup> Secondo l'opinione, *in toto* condivisibile, di Manuel Alvar in *Vida de Santa María Egipcíaca*, I, p. 7.

<sup>15</sup> *Vida de Santa María Egipcíaca*, I, § 501, pp. 309-310.

(forma del frammento di Medinaceli, in accordo con *acoier P*) al *coger* di **O**; solo che, per rispettare la metrica, ha espunto il *vos* attestato da tutti i manoscritti. Ca elimina la sillaba eccedente apocopando *quier*, seguito da GL; CR<sub>2</sub> opta invece per *coger*, sostenendo che «la poligénesis *acoger-acoier* se justifica plenamente como modernización independiente de los copistas de **Med y P**» (p. 633). Ma *acogerse (a)* è ben sostenuto da un verso del *Martirio de San Lorenzo* (99d: «*A la pasión me quiero*», *disso él, «acoger»*),<sup>16</sup> mentre la quartina 2673 del *Libro de Alexandre* esordisce con un *quíromevos con tanto* che, smentendo l'ostilità del testo alla suddetta legge, getta un'ombra su tutte le infrazioni: con ogni probabilità interpretabili, più che come indizi di un'incipiente caduta in desuetudine della norma, come malefatte di copisti inclini a trasformare i regolamentari emistichi dell'alessandrino in un blocco unico, spesso anisosillabico e semiprosastico, dove la sopravvivenza della struttura metrica è affidata quasi esclusivamente alla rima. Si aggiunga un altro fattore d'instabilità metrica: chi abbia una certa familiarità con la filologia gallo-romanza sa bene che i testi medievali d'oc e d'oïl presentano un'ampia casistica di versi divenuti ipermetri a causa di sostituzioni della forma ridotta ed enclitica del pronome (più arcaica e in progressiva dismissione) con la corrispondente forma intera, spesso trasferita in proclisi. È verosimile che una fenomenologia affine abbia prodotto guasti anche nel *mester de clerecía*, se consideriamo il forte influsso transpirenaico sulla cultura e sulle lingue iberiche medievali. Le testimonianze comparate del poemetto agiografico berceano e di 2673a' suggeriscono dunque l'ipotesi *difficilior* di un pronome in enclisi asillabica (ossia apocopato) che, privilegiando *acoger*, salvi la metrica e la legge Tobler–Mussafia: *quiero-m vos acoger* sembra, in questa prospettiva, la soluzione più economica.

Situazione analoga in 166d *que a los nietos oy se alçan los cabellos*, dove ci attenderemmo *álçanse* (e infatti 571b' conferma: [a Éctor] *alçáronse-l los pelos*, secondo l'ottima lezione Ne, Ca e GL, contro cui CR ripristina la forma intera *alçáronsele*, in omaggio a qualche scriba disattento e in oltraggio all'autore). **O** e **P** concordano qui (166d) nella lezione sospetta, ma la diffidenza è giustificata, oltre che dall'enclisi sopravvissuta, come c'era da attendersi, nel primo emistichio a 571, dall'espansione-glossa di **O** (*oy en dia*), ulteriore conferma del frequente smarrimento, da parte dei copisti, di misura metrica e percezione della cesura. Troviamo un altro caso interessante a 653a, *En pocas de palabras vos quiero destajar*, dove ancora una volta il secondo emistichio mostra – nel silenzio generale degli editori – una patente violazione della legge Tobler–Mussafia (si veda per contro l'irrepreensibile esordio di 974a': *Quiérovos brevemente la razón destajar* e l'altrettanto corretto 2137b'', *la noche va viniendo, quiérovos destajar*; mentre un'ulteriore infrazione

<sup>16</sup> Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, p. 487, quartina 99d. Si veda anche Alfonso X, *General Estoria. Primera parte*, ed. Pedro Sánchez Prieto-Borja, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002 (*CORDE*): «acogías de luego a aprender el saber de las estrellas».

è documentata, sempre nel secondo emistichio, a 139d *ca lo que me dixiestes vos quiero demandar*, luogo per cui soccorre il solo ms. **O**). L'emendamento più scontato per 653a" è appunto il *quírovos destajar* di 2137b", benché la lezione di **O**, *lo cuydo a liurar* – pur ugualmente in difetto per quanto concerne la collocazione del pronome atono –, lasci aperta, col quasi-tecnicismo giuridico *livrar* 'concludere', 'espletare', l'ipotesi di un'altra soluzione che potrebbe essere stata scalzata da un emistichio formulare: ma qui l'eventuale *difficilior in absentia* non è facile da scovare (forse *cuydolo vos livrar*, 'mi affretto infine a raccontarvi', col pronome neutro *lo* antecedente pleonastico di *obra?*). Altro caso: gli editori, unanimi, mettono a testo *vos quiero otorgar* a 1611d", ma lo strano pasticcio di **O**, *quiero uolo o.*, suggerisce un *quiero-l vos o.* sfigurato da un guasto forse imputabile alla consueta sostituzione della forma pronominale apocopata con quella intera.

Ipermetria e infrazione al divieto del clitico iniziale concorrono in 1280d" (testimone unico **P**) *me oviesse yo fallado*,<sup>17</sup> per il quale Ne, giustamente segnalando l'eccedenza sillabica, propone in nota l'apocope *ovies*, mentre la soluzione appropriata sarà piuttosto *oviesse-m*. Ora, se la riluttanza a intervenire *contro* la testimonianza concorde dei manoscritti è, entro certi limiti, comprensibile, la perseveranza nell'errore in presenza della lezione corretta è, per non dir altro, sconcertante. Il caso di 1228 d" (dove viene spiegata l'eclisse: l'ombra della Terra, che si frappone tra Sole e Luna, priva quest'ultima della sua luminosità) parla chiaro:

onde un poco de rato la tiene sin lumbrera.

Così tutti gli editori (*lu[m]nera* Ne); ma **O**, ipometro nel primo emistichio (dov'è omesso il sintagma *de rato*), ha conservato nel secondo, pur con un equivoco di natura paleografica facilmente emendabile, una lezione eccellente: *tiene* [segno di cesura, evidentemente dislocata] *la su lūnera*, ossia *tiēnela sin lumnera*, con assenza di consonante epentetica (tratto arcaico e riojano) e legge Tobler–Mussafia (d'indubbia pertinenza all'originale) preservata, forse, proprio grazie all'errore e alla falsa interpretazione.

Il suddetto problema ci offre l'occasione per riflettere anche sui versi esordiali dei *Milagros* di Berceo, dove la formula *vos querría contar/fablar/leer*<sup>18</sup> mostra una sistema-

<sup>17</sup> Risulta per contro ipometro 1280d', *si en es consejo*, facilmente emendabile col ripristino della forma *es[se]* – come proposto da Ne – o forse del tipo riojano *essi* (Alvar 1976, § 52), non simpatico ai copisti.

<sup>18</sup> In Gonzalo de Berceo, *Milagros*, segnalo le seguenti occorrenze: 1c' *querríavos contar*, contro 431a" *vos qeremos contar*, 75b", 461a", 501a", 703a" *vos querría/qerría contar*, 500d", 748a" *vos querría/qerría fablar*," 625b" *vos qerría leer*. Ne risulta che l'inosservanza della legge è peculiare del secondo emistichio: significativo al riguardo il caso di 504d' *quírovos dar a esto* e, subito dopo (505a") *vos quiero fer conseja*. L'enclisi, peraltro, sopravvive talvolta anche nel secondo emistichio: 134c" *qeriélo falagar* (contro 156b" *lo qerié encobrir*, 657d" *lo querré aduçir*); 489a" *qeriésse levantar* contro 601a" *se qerién desqui-*

tica inosservanza della regola: è una trasgressione che coinvolge tutti i manoscritti (segno che la presumibile avversione all'enclisi – eccezion fatta per i casi di verbi installati in posizione incipitaria – va retrodatata all'archetipo) e che gli editori accettano senza batter ciglio, evidentemente dando per scontata, nella collocazione del pronome atono, una libera alternanza la cui pertinenza all'autore sembra invece alquanto improbabile.

Non mi soffermerò su inspiegabili opzioni conservative,<sup>19</sup> ivi compresa l'ingenua promozione a testo di zeppe manifeste,<sup>20</sup> o sulle raccapriccianti dieresi adibite a “regolarizzare” (!) i versi ipometri<sup>21</sup> (mentre l'ipermetria è in genere, chissà perché, tranquillamente tollerata); il dato più preoccupante è che talvolta gli editori sembrano smarrire

---

zar. Analoga fluttuazione nel *Libro de Alexandre*: 1627b” *háenoslos aviltados* contro il precedente (1627a”) *nos ha denostados*, accettato senza batter ciglio da CR ancorché ipometro e trasgressore della legge Tobler–Mussafia (Ne, anche lui incurante della negletta regola, ma almeno rispettoso delle *silavas contadas*, adotta l'infelice emendamento *nos [los] ha denostados*, quando sarebbe bastata una scorsa al verso successivo per individuare l'esatta soluzione nell'anaforico *háenoslos d.*). Solo a 1690d” CR si ravvede, accogliendo all'inizio dell'emistichio il corretto *cuédote* di O contro *te cuido* P (erroneamente prescelto da Ne).

<sup>19</sup> CR<sub>2</sub> 7a” *El infante Alexandre* (l'ipermetria era segnalata in CR<sub>1</sub>; ma perché rinunciare a un emendamento tanto ovvio quanto di trascurabile entità come l'apocope di *infant?*), 8a” *quando est' infant' naçió* (*quand* regolarizza l'emistichio), 13b” *Este niño conquerrá* (*est* elimina l'ipermetria). Ottime correzioni di editori precedenti sono respinte a favore di triviali banalizzazioni come 27d” *non me ayan a tener* (Ne aveva ripristinato un ineccepibile *no-m ayan a tener*). Ci si chiede allora per quale imperscrutabile motivo CR, fra tanti versi ipometri accettati senza batter ciglio, abbia sentito il bisogno di emendare a 471a” la lezione di P *mucho me has porfaçiado* in *mucho'm* (nel *mester de clerecía* vige forse un isosillabismo desultorio?), rifiutando anche, in alternativa al bisillabo *mucho*, *mal* di O, che pure è sostenuto da Gonzalo de Berceo, *Milagros*, 516a (*serié mal porfazada*), 523c (*libra de mal porfazo*), 564d (*fuera mal porfazada*), 812c *mal porfazo* (lezione del ms. M contro F *grant p.*, I *grand p.*). È pressoché certo che la soluzione, implicando due *lectiones difficiliore*s – uso avverbiale di *mucho* in luogo di *muy* (cfr. *Uno muy porfazado*: Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, p. 187, quartina 241a) e pronome in enclisi asillabica –, sia (casualmente) giusta; ma perché analoga apocope non è stata adottata, poniamo, per sanare l'ipermetria di 1253 b” *Non le fizo ningún omne* (testimone unico P), visto che *No-l f.* era già stato messo a testo da Ne? In alternativa, qui, potremmo semmai proporre *non le f. nul o.*; non certo la rassegnata trascrizione di un emistichio rovinato, senz'ombra di dubbio, dalla trasandatezza degli amanuensi.

<sup>20</sup> CR 1259b *embiolos al grant rēy* (dièresi superflua in fine di emistichio: che la parola sia mono- o bisillabica non fa, ovviamente, alcuna differenza): si corregga *embiolos al rey* (come già in Ne); per contro l'identica, abusiva ‘espansione’ di P è ricusata a 1520 (*a un rēy podriē*). A 1546c, *sedién por las finiestras gentes sin grant mesura*, l'incongrua zeppa (banalmente suggerita dal formulare 1546a” *el rey de grant ventura*) funge da topica per il buco lasciato, con ogni probabilità, da un *sines* sostituito dal più comune *sin*. È sospetto anche il caso di 1559d” *ovieron grant plazer*, dove P ha l'ipermetro *end grant*: forse solo *end* (avvertito come desueto e frequentemente estromesso dai copisti) è legittimo, mentre *grant* è il suo sostituto-zeppa, anche in questo caso desunto da un verso antecedente (1558d *grant engaño*). Intuendo una patologia di questo tipo, Ne 1590b espunge, non a torto, un *grant* probabile eco del verso che precede.

<sup>21</sup> Per le dieresi bastino gli esempi CR<sub>1</sub>CR<sub>2</sub> 217c” *luego* (penoso arretramento rispetto all'ottima congettura di Ne, che recupera il trisillabo *afirme* dal *firme* di P), replicato a 701c”; 495a” *cüemo*; 589b” *miedo*; 2137d” *quando*, ecc. Eppure l'ostracismo a simili mostriciattoli era già stato tassativamente sancito da John Driscoll Fitz-Gerald, *Versification of the Cuaderna Via as Found in Berceo* “*Vida de Santo Domingo*, New York, Columbia University, 1905, e ribadita da Aldo Ruffinatto, *La Vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica*, Logroño, Servicio de Cultura de la exc.ma Diputación Provincial, 1978, nel capitolo dedicato alla tecnica versificatoria del *mester de clerecía* (cfr. in particolare p. 40). Inaccettabile, come giustamente sostenuto da DCECH s. v., anche *muy* dieretico (221a”, 358a”, 402d” ecc.), al cui posto si dovrà congetturare l'intercambiabile bisillabo *mucho*.

persino la logica. Prendiamo in esame il caso emblematico della quartina 21:

Ne            De los [catorze] años    aún dos le menguavan,  
                  en la barva los pelos    aún non assomavan

21a. xv **O**, veynt **P**; a. los dos **P**; elos dos ie mengauan **O** – b. avn l. p. **O**; l. p. entonce le a. **P**

Troviamo qui il consueto, prevedibile scompiglio provocato dall'accidentata trasmissione di un numero romano: chiunque abbia esperienza di testi medievali sa bene quanto siano frequenti errori del genere e **O**, il testimone più antico, dà una precisa indicazione al riguardo col suo xv. Si pone il dilemma: quindici o venti? Chi ha ragione? Probabilmente nessuno dei due, e questo luogo problematico ci costringe subito a una sconfessione di quella “fobia della congettura” che abbiamo sopra additato come pregiudizio deleterio. Nella fonte primaria del *Libro de Alexandre*, l'*Alexandreis*, si parla di Alessandro dodicenne (*etate duodenni*, I 44): dunque l'ipotesi più verisimile è che entrambi i codici abbiano subito un guasto – si tratta di una tipica diffrazione in assenza – e che la lezione buona, xiv, debba esser restituita *ope ingenii*, ma con l'ausilio determinante del poema di Gautier de Châtillon. L'opzione di Ne a favore della tradizione esterna rappresentata dall'*Alexandreis* è pertanto condivisibile in pieno. Vediamo invece le scelte delle edizioni successive: Ca e GL seguono per il primo verso Ne (evidentemente i diciotto anni attribuiti ad Alessandro da **P** sono parsi davvero troppi: a quell'età Alessandro aveva già al suo attivo la partecipazione alla campagna militare del padre Filippo contro Atene e Tebe, culminata nella vittoria di Cheronea), mentre CR (seguendo, ahimè, MM<sub>2</sub>) prende per buono il *quinze* di **O** e, constatata l'ipometria dell'emistichio che termina con una parola parossitona (*años*), ma ha solo 6 sillabe, apocopa il numerale e trasferisce *aun* davanti a cesura; quindi, per sopperire alla sillaba mancante nel secondo emistichio, postula in *mengüavan* una dieresi irrelata nelle pur numerose occorrenze del verbo documentate in testi del *mester de clerecía* (dieresi che va ad aggiungersi agli obbrobri segnalati nella nota 21):<sup>22</sup> ne risulta il claudicante mostriciattolo *De los quinz'anos aun los dos le mengüavan* (nel senso ‘ancora’ si richiederebbe *aún* bisillabo; presumo che il senso attribuito da CR ad *aun* sia vagamente concessivo, ‘anche se’, ma la posizione davanti a cesura è palesemente inaccettabile). Il bello viene però al secondo verso. I due seguaci di Nelson, Ca e GL, già sconvolti dai sensi di colpa per aver accolto l'eccellente congettura dello studioso americano, mettendo da parte «la resistenza sistematica e teorizzata all'emendamento» (Beltrami 2010: 119) e perpetrando in tal modo una specie di

<sup>22</sup> Ovviamente da rifiutare anche Ca CR<sub>2</sub> 937b' *nunca se mengüava*, che disdegnano la saggia integrazione Ne *nunca* [*non*] *se menguava*.

tradimento nei confronti del *bon manuscrit P* (oltretutto aggravato dalla riconsunzione della lezione di **O**), tornano subito all'ovile rassicurante del "codice migliore": perseverare nel rifiuto del manoscritto-base sarebbe diabolico, giacché nell'invalsa filologia non neo-, bensì prelachmanniana, «l'edizione migliore pare quella che emenda di meno il manoscritto» (Beltrami 2010: 119). Ed ecco il fallimentare risultato:

|    |                       |                           |
|----|-----------------------|---------------------------|
| Ca | De los catorze años   | aún los dos le menguavan, |
|    | en la barva los pelos | estonçe l'assomavan       |
| GL | De los catorçe años   | aun los dos le menguavan, |
|    | en la barba los pelos | entonçe l'assomavan       |

Non solo l'emistichio a", considerato il costante bisillabismo di *aún*, è in odore d'ipermetria, ma viene attribuita al protagonista una singolare precocità ormonale. Nella scelta di CR, contro l'ineccepibile congettura Ne, in favore dei quindici anni di **O** (che però scardinano la metrica) deve aver pesato anche l'interrogativo su questo singolare sviluppo pilifero in età preadolescenziale: la barba a dodici anni? Ben venga l'anno in più di **O** a rendere meno sorprendente quell'anticipo puberale di cui, però, non v'è la minima traccia nella tradizione manoscritta. Anzi, la testimonianza di **O** va in direzione opposta: il testo dice infatti che il viso del principe tredicenne era del tutto glabro (*los pelos non assomavan*). Ora, è pur vero che ad Alessandro spuntava la barba secondo **P**, ma qui ci sarebbe da meravigliarsi del contrario, visto che al protagonista sono attribuiti ben diciotto anni. La perversa convergenza della "correzione desultoria" e della "massima fedeltà alla lezione trådita" ha dunque prodotto una grottesca *contaminatio* dove si fa strame di entrambi i testimoni e, in più, del buon senso, che invece i saggi copisti medievali rispettano perfettamente, ciascuno a suo modo: **P**, dovendo fare i conti con l'*handicap* della lezione erronea *veynt*, anziché correggere il numerale ha pensato bene di adeguare al pur erroneo dato anagrafico la normale comparsa dei caratteri virili. Nessuna giustificazione viene addotta dagli editori per il doppio tradimento della tradizione e della razionalità: eppure, a sostegno dello sviluppo accelerato attribuito al protagonista in conseguenza di quella maldestra giustapposizione, si sarebbe potuta citare qualche pezza d'appoggio, tanto più che l'accenno di 15a – «a cab de pocos años el enfant fue criado» –, oltre ad offrire un piccolo appiglio interno, sembra conservare un'eco della più antica tradizione:

mays ab virtud de dies treys  
qu(e) altre emfes de quatro meys (vv. 56-57; Zufferey 2007: 412)

Mels vay et cort de l'an primyer  
qu(e) altre emfes del soyientreyr (vv. 74-75; Zufferey 2007: 413)

Gloubeht mir, des ich iu sage:  
der dech baz in drin tagen



dan al ander chint,  
 ùso si drier manoht alt sint. (*Alexanderlied*, 117-120, p. 78)

in sinem erstem jare,  
 so wohs ime maht unt sin  
 mere den ainem andren <in> drin. (*Alexanderlied*, 152-154, p. 81)

Li enfes crut de cors et d'esciant  
 Plus en VIII anz q'autres enfes en çant. (*Alexandre décasyllabique*, c. 1v)

Ce conte l'escripture, se la letre ne ment,  
 Que plus sot en set ans que uns autres en cent.  
 (Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*, p. 92, branche I, lassa 15, vv. 327-328)

Dunque il *tópos* della crescita accelerata avrebbe potuto fornire una qualche pezza d'appoggio alla soluzione Ca GL CR, ma gli editori, considerando il *loro* testo al di sopra di ogni sospetto e pertanto non bisognoso di conferme esterne, neppure lo prendono in considerazione. Poco male, giacché i riscontri citati appaiono del tutto irrilevanti al cospetto della fonte primaria del *Libro de Alexandre*, l'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon, che col suo «Nondum prodierat [...] lanugo» (I, v. 27) smentisce le fallimentari soluzioni post-Nelson e dà ovviamente ragione a **O** per quanto concerne 21b.

Occorre precisare che non sempre la diffrazione *in absentia* è provocata dalla sparizione di una vera e propria *lectio difficilior*.<sup>23</sup> Non è corretto istituire tra i due fenomeni un nesso automatico, perché le circostanze che portano alla perdita della lezione giusta possono essere molto diverse, come ben mostra il caso seguente (1780):

Tú fezist el exemplo que diz de la cordera:  
 temiose de los canes, exió de la carrera;  
 fuxo contra los lobos, cayó en la tordera:  
 tu fuste engañado d'esta misma manera.

Dalla quartina emerge una costante tendenza alla banalizzazione, con la sostituzione di forme arcaiche con forme più correnti e la consueta avversione all'enclisi: *temiose de los canes* è suggerito da **O** *que temio l.c.* (CR *que's temió de l. c.*), mentre **P** opta per la locuzione-glossa por *miedo de l. c.* (messa a testo da Ne, ma presumibilmente spuria).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Non era tale, del resto, neppure quella che Gianfranco Contini esaltava – con enfasi forse eccessiva – come la congettura per eccellenza, il *per* 'marito' proposto da Adolf Tobler, per il *Saint Alexis* antico-francese, in luogo dei variamente insoddisfacenti *sire / seinour / seignor* (*Scavi alessiani*, in Contini 1986: 99-100): la relativa frequenza del termine è attestata da un numero significativo di occorrenze, senza che questa sminuita difficoltà incrinò la validità dell'emendamento. Per una possibile eziologia del guasto a prescindere dalla rarità, cfr. Lazzerini (2010: 141-146).

<sup>24</sup> Cfr. le numerose attestazioni del costrutto in Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 443, quartina 737c: «non se temién de nada»; *Vida de San Millán*, p. 237, quartina 436c: «temiense los christianos de las otras mesnadas»; *Loores de Nuestra Señora*, p. 869, quartina 4c: «de ti s'temieron

*Exió* di **O** è sicuramente preferibile a *salle* di **P** (da cui *sallió*, evidente *facilior*, di **CR**);<sup>25</sup> la forma forte *fluxo* è ottimo restauro Ne a partire da *fuiio* **O** / *fuye* **P**. Ma il vero problema qui è la parola in rima a 1780c, dove ancora una volta i testimoni divergono: *lendera* **O** ('confin' per **CR**, 'luogo infestato da pidocchi' – *liendres* 'lendini' – per Nelson; entrambe le interpretazioni non sembrano però congrue al contesto) contro *tordera* **P** (prescelto da Ca e inteso come 'rete per prendere gli uccelli').<sup>26</sup> A mio avviso l'unica lezione che dà un senso accettabile è *lobera* 'tana dei lupi'<sup>27</sup>, vocabolo raro e desueto già nel XIX secolo (sostituito da *guarida* o *cubil*), ma di cui i dizionari registrano ancora l'accezione particolare 'monte en que hacen guarida los lobos'. Non si tratta evidentemente di una *super-difficilior*; tuttavia è probabile che l'autore (o il copista dell'archetipo), considerata l'ovvietà della relazione *lobos-lobera*, abbia scritto il termine in forma compendiaria *l̄era*, provocando in tal modo qualche imbarazzo ai successivi trascrittori.

Altra parola problematica in rima è *lidones* 861b, riferito ai leoni su cui poggia (*puestos los p̄edes*) il trono installato sul carro di Dario. Casas Rigall, rifiutando la spiegazione degli studiosi che in precedenza avevano individuato nel termine un tecnicismo proveniente dall'arte della miniatura, interpreta 'rampantes' (**CR**<sub>1</sub>), «en posición rampante» (**CR**<sub>2</sub>): ipotesi insostenibile, in palese conflitto (oltre che con le leggi della statica, visto che uno scranno collocato su leoni rampanti, e per giunta posto su un carro in movimento, sarebbe non solo di scomodo accesso, ma probabilmente in equilibrio alquanto precario) con l'antecedente *tanto eran*. La grammatica elementare insegna che, esprimendo l'avverbio *tanto* una misura, l'aggettivo modificato da tale avverbio dev'essere 'intensificabile', ossia deve ammettere più gradi di bellezza, bontà, perfezione ecc.; ora, non sembra che 'rampante' possieda tale requisito. Un leone non può essere più o meno, poco o tanto 'rampante': come insegna l'araldica – di cui qualsiasi filologo medievale dovrebbe conoscere i rudimenti –, o è 'rampante' o è 'passante' (o accovacciato, affrontato, addossato ecc.). **CR**<sub>2</sub> respinge la mia proposta *li[n]dones* (*lindo* + suffisso *-ón* elativo) affermando che «tampoco se documenta en español medieval ni moderno» (p. 897). Bene: sotto quale misteriosa lingua dovremo allora rubricare la «mosa [*sic*; grafia fonetica] lindona» e la

---

luego los falsos lesongeros»; p. 881, quartina 45b': «temiése del diablo»; *Milagros*, 540c: «non se temié del bispo nin de su cofradría».

<sup>25</sup> L'ed. Ne ha *ixió*; ma la forma priva d'innalzamento è ben documentata, oltre che nello stesso *Libro de Alexandre* (1401d, 2191d, 2197b), in Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 335, quartina 304c; *Sacrificio de la Misa*, p. 1021, quartina 246d; *Milagros*, 852 (807).

<sup>26</sup> Non solo l'accezione è irrelata, ma l'esempio stesso (che dovrebbe illustrare una disavventura corrispondente al nostro 'cadere dalla padella nella brace') diventa insulso, perché incappare in una rete da uccellini non è certo un infortunio preoccupante per un agnello.

<sup>27</sup> Da *RAE - NTLLE* ricavo le seguenti attestazioni di *lobera* nell'accezione 'tana': 1607 (C. Oudin) «la caverne ou taniere du Loup»; 1609 (G. Vittori) «la tana, o la caverna del lupo»; 1617 (J. Minsheu) «lupi caverna»; 1620 (L. Franciosini Florentín) «tana, o caverna dove stanno i lupi»; 1721 (R. Bluteau) «covil do lobo».

«mujerçita lindona» dello scrittore uruguayano Carlos Reyles (esempi reperibili in *CORDE*)? Si tratterà di un lusitanismo rioplatense? In realtà il tipo *lindón*, *-ona* non è esclusivo di quell'area, ma è noto – come ho potuto appurare personalmente – anche in Paraguay, almeno a ispanofoni anziani e acculturati; che precisano di conoscerlo, ma di percepirlo come voce antiquata, ormai estranea all'uso corrente. Se allarghiamo l'indagine ad altri aggettivi, troviamo abbondanti attestazioni di *grandón*, *inocentón*, *hermosón*; si aggiungano, sempre desunti dal *CORDE*, due *escasón* argentini (di Hilario Ascasubi) e uno cileno (in un racconto popolare raccolto da José Antilaf García) che sembrano smentire la tesi dell'occasionale lusitanismo e deporre in favore della ben nota conservatività delle aree laterali o periferiche. Che cosa avrebbe dunque di estraneo allo spagnolo il lessema *lindones*? Questa ipotetica occorrenza (da intendere nell'accezione 'di fattura ineccepibile', 'perfetti', come i leoni *fait... par si grant art* del romanzo di *Escanor*)<sup>28</sup> potrebbe anzi proporsi come un interessante anello di congiunzione tra il significato antico ('legittimo') e quello moderno ('bello') dell'esito castigliano di *LEGITIMUS*.

L'approccio superficiale all'ecdótica che connota le edizioni dell'*Alexandre* iberico emerge anche dalla quartina 90 (vi si descrive il ricco abbigliamento donato ad Alessandro in occasione del suo *adoubement* cavalleresco), che trascriviamo secondo il testo CR<sub>2</sub>:

Allí fueron aduchos adobos de grant guisa:  
bien valié tres mill marcos o demás la camisa;  
el bríal non serié bien comprado por Pisa;  
non sé al manto dar preçio por nulla guisa.

L'attenzione si appunta sul verso c, dove **O** reca «el brial non seria comprado por Ienna nin por Pisa». Il primo emistichio esibisce un altro esempio significativo di 'prosicazione' indifferente al computo sillabico; ma *Ienna* di c" è lezione attraente, ingiustamente ignorata dagli editori, che dietro il triviale errore *n* per *u* cela un riferimento alla città di Genova (repubblica marinara in concorrenza con Pisa per prosperità economica) difficilmente attribuibile al raptus interpolatorio di qualche oscuro copista o, come opina Ne, all'«interés que revela **O** por pulir la expresión de la versión original». Si aggiunga, ad accrescere la diffidenza nei confronti dell'apparentemente corretta lezione di **P**, la presenza di un altro elemento sospetto: quell'avverbio *bien* che, assente in **O**, ha tutta l'aria di una zeppa. A 457b «qui tollerla quisiesse aver-la-ié comprada», 'chi avesse voluto prenderla [la spada di Ettore] l'avrebbe pagata (cara)', Ne, CR e GL concordano oppor-

<sup>28</sup> «Mais fait furent par si grant art / Que nuz hom n'alast cele part / Qui ne quidast que tot vif fusent / E que malfaire lor peüssent / comme lyon et devourer» (Girart d'Amiens, *Escanor*. Roman arthurien en vers de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, éd. critique par Richard Trachsler, Genève, Droz, 1994, t. II, p. 666, vv. 15855-15859).

tunamente (contro l'opzione di Ca in favore di P, che replica la clausola *bien comprada*) nella preferenza accordata alla forma arcaica e *difficilior* di O, con pronomi interposti tra l'infinito e l'ausiliare, componenti del condizionale perifrastico ancora avvertite come distinte: *bien* viene dunque, in questo caso, respinto. Come l'attentissimo Nelson non aveva mancato di osservare, Genova e Pisa figurano insieme in un verso del berceano *Poema di Santa Oria* (121d<sup>o</sup>):

nunca tan blanca vido nin toca nin camisa,  
nunca tal cosa ovo nin Génüa nin Pisa. (Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, p. 529)

Considerando che la convergenza segnerebbe un altro punto a favore dell'attribuzione all'autore dei *Milagros*, è possibile recuperare la coppia di repubbliche marinare anche nella quartina 90? La fenomenologia del guasto non si discosta, neppure in questo passo, dall'abituale casistica che annovera banalizzazioni (eliminazione di forme arcaizzanti, adozione di sinonimi 'facili', parafrasi più o meno equipollenti da parte degli scribi) e tendenza all'alterazione in senso prosastico, potremmo ipotizzare una sostituzione – già nell'archetipo – di *non serié comprado* a un originale *no-s comprarié* (periclitante per l'abituale avversione all'enclisi asillabica); ne risulterebbe una ricostruzione di questo tipo:

no-s comprarié por Génüa el bríal nin por Pisa;  
non sé al manto dar precio por nulla guisa.

Vediamo infine un esempio da manuale di diffrazione in assenza. La quartina 34, dove l'autore dipinge un colorito ritrattino di Aristotele, maestro di Alessandro, presenta un altro caso clamoroso d'involuzione nell'intelligenza del testo. Il filosofo ha trascorso una notte insonne, chiuso in casa a elaborare un sillogismo. Quando, nel primo pomeriggio, lascia i libri per andare a trovare il suo allievo, non si può dire che appaia in gran forma: la chioma scarruffata (*los cabellos en tuerto*), la faccia smagrita (*la maxiella delgada*), l'aspetto poco florido denunciano la fatica dello studio e delle lunghe veglie. Ma com'erano gli occhi di Aristotele? Per O, *blandos*; per P, *blancos*. Dopo la reiterata ma poco convincente difesa, ad opera di Nelson, di *blandos* (attributo non del tutto incongruo),<sup>29</sup> la lezione di P si è inesorabilmente affermata: nessuno (tranne CR)

<sup>29</sup> Cfr. la perorazione di *blandos* 'stanchi' in Dana Arthur Nelson, *El Libro de Alixandre: nuevas notas al margen de tres ediciones*, «Boletín de la Real Academia Española» LXXXIV, 2004, pp. 45-104. A partire da *DRAE* 1817, *blando*, riferito agli occhi, è dato come sinonimo di *tierno*, 'facile al pianto' (Elías Zerolo, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, Paris, Garnier, 2 voll., 1895, precisa: «llamamos *tierno* de ojos al que con facilidad llora ya sea por su constitución física, ya por la ternura de su corazón»); gli occhi di Aristotele potevano dunque essere 'lacrimosi', più che 'affaticati', per lo sforzo della lettura,

avanza il benché minimo dubbio, come se fosse normale avere gli occhi bianchi.<sup>30</sup> eppure Aristotele non è cieco e non è in preda a convulsioni che lo facciano stramazzone coi bulbi oculari rovesciati. CR spiega che «los ojos blancos ‘brillantes’ [...] son producto del cansancio de la lectura y la escritura».<sup>31</sup> *Blancos* significherebbe ‘scintillanti’ (attributo poco compatibile con occhi affaticati dalla veglia notturna), o meglio ‘lucidi’, forse perché messi a dura prova dal fumo della lucerna: insomma, a forza di stiracchiarne il senso, i due attributi concorrenti, *blandos/blancos*, risulterebbero grosso modo sinonimi. CR tenta di rafforzare la poco entusiasmante opzione in favore di *blancos* adducendo un passo della versione castigliana (opera del francescano Vicente de Burgos) del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico:<sup>32</sup> «los ojos blancos no son de aguda vista de dia, ni los negros de noche, ca los blancos han poco de humor & los negros mucho, e por esto los ojos blancos, como los ojos del gato, mas veen de noche». Ma questo testo, che riflette la teoria della diversa quantità di umore presente negli occhi a seconda del colore dell’iride, non può in alcun modo essere addotto a conferma della lezione di **P**: l’attributo *blancos* («como los ojos del gato») evidentemente designa qui il colore chiaro – che può variare dal giallo al verde all’azzurro – tipico dell’iride dei felini e opposto al nero; «han poco de humor» entra addirittura in conflitto con l’interpretazione sopra citata (‘lucidi’, ‘lacrimosi’). E beninteso non ha senso che l’autore del *Libro de Alexandre* indichi nella quartina 34 il colore degli occhi di Aristotele, quasi volesse cimentarsi in una *descriptio puellae* conforme ai precetti retorici di Geoffroi de Vinsauf.

In conclusione, è inutile almanaccare sulle possibili accezioni di *blancos* alla luce del volgarizzamento di Vicente de Burgos, per il semplice motivo che lì *blancos* è soltanto frutto di un equivoco. Basta controllare il testo latino di Bartolomeo Anglico per rendersene conto: «Oculi *glauca* non sunt acuti visus de die neque nigri de nocte. Propter paucitatem autem humorum oculus *glaucus* movetur motu maiori [...]».<sup>33</sup> La fonte dell’en-

---

aggravato dall’insufficiente illuminazione.

<sup>30</sup> I *translators* inglesi (*Book of Alexander – Libro de Alexandre*, Translated with an Introduction and Notes by Peter Such and Richard Rabone, Exeter, Short Run Press, 2009) traducono senza batter ciglio «His eyes were white » (p. 91). MM<sub>2</sub> considera *blandos* (ma il ragionamento non è del tutto perspicuo) «mala interpretación por confusión con los ojos de la lectura con mala luz».

<sup>31</sup> CR<sub>2</sub>, nota a 34a, p. 835. Nella citazione Casas Rigall trascrive acriticamente *De çimonjo*, omettendo di segnalare che si tratta di errore evidentissimo per *decimonono*.

<sup>32</sup> L’incunabolo stampato a Tolosa nel 1494 da Henricus Meyer de Alemania è disponibile online nella *Biblioteca digital española (bibliotecadigitalhispanica.bne.es/)*. Il brano è tratto dal libro III, cap. XVII (citiamo dall’edizione Herrera – Sánchez 1999 utilizzata dal *CORDE*). Sul trattato di Bartolomeo Anglico e la sua diffusione cfr. Ducos (2014) e Heinz Meyer, *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von “De proprietatibus rerum”*, München, Fink, 2000; per l’area iberica: Elmar Eggert, *Les traductions en espagnol du De proprietatibus rerum de Bartholomaeus Anglicus*, in Ducos (2014: 259-282).

<sup>33</sup> Bartholomaei Anglici Ordinis Minorum, *Liber de proprietatibus rerum*, lib. III *De viribus animae rationalis*, cap. XVII *De virtute visibili*. L’opera è citata secondo l’edizione di Strasburgo [Argentoratum]

ciclopedita britannico è il *De animalibus* di Aristotele, dove appunto si parla di *oculi glauci*; Bartolomeo, aggiungendo «ut patet in murilegis» (che nella versione spagnola diventa appunto «como pareçe de los ojos del gato que vey de noche»), chiarisce che il riferimento è ai diversi colori dell'iride. Gli occhi *glauci* non sono certo 'bianchi', anche se possono essere 'brillanti'. Si veda, a conferma, il prezioso volgarizzamento occitano (che presenta qualche tratto catalano):

Uelh subtil de vista et habundos en esperit vizio ve lonh et pres, quar habunda en esperit vizio, ve lonh, mas, quar es subtil, conoyssh distinctament. Et esperit trop et gros fa vezer lonh mas no-clarament, mas esperit pauc et subtil fa vezer prop et subtilment, et no de lonh. Et esperit pauc et gros no fa vezer lonh per razo de sa pauqueza, ni subtilment per razo de sa grosseza (Aristotil, *De sa coloracio*). Apres conoyssh hom la dispozicio del uellh per sa coloracio, quar al comensament ha color vert et pueyss negra o glauca, o altra segon la virtut senhorejant. Quar si la humor es tropa e l'esperit pauc et per algu [.xxxviii.b] accident turbat, color negra si fortifica. Si la humor es pauca e l'esperit vizio frevol, haura color glauca. Mas si la humor e l'esperit han temprament, sa color sira vayra. Les uelhs negres le jorn vezon agudamen, quar negreza es de lum agregativa et unitiva, mas la nuech vezo rudament, cum, lavetz, le lum sia frevol, et negreza le debilita plus. Le contraries de uelhs glaucs, quar color glauca, cum de si sia luzent, unida ab la lutz del jorn, fa les rachtz vizuals disgregar et expandre, et es cauza que la virtut viziva no fa perfechament sa operacio. Mas la nuech, per adunacio del esperit vizio el uelh ab aquela color clara remanent ab la pauca humor, virtut viziva pren fortaleza et ve en tenebras, cum mostra experiencia dels gatz, qui vezon de nuechtz, quar lors uelhs so glaucs.<sup>34</sup>

Com'era logico attendersi, qui non c'è nessun occhio bianco; in contrapposizione agli occhi neri troviamo ovviamente occhi *glaucs*, ossia 'chiari' (si veda appunto la *color clara*). Apriamo, a questo proposito, una parentesi. Commentando il brano delle *Georgiche* (III, 81-82) dove Virgilio, a proposito di cavalli, esprime un certo apprezzamento per *spadices glaucique*, 'i bai e gli storni (o leardi)' – definiti *honesti*, 'apprezzabili', in contrapposizione al *color deterrimus albis et gilvo* –, il grammatico Servio annota: «Glauci sunt felineis oculis, idest quodam splendore perfusis». In questa glossa, *glauci* non designa più il colore grigio-biancastro del manto, ma viene erroneamente riferito agli occhi, definiti *felinei* non per un improbabile cromatismo delle iridi (quelle azzurre sono molto rare negli equini, e quelle giallo-verdi, tipiche dei gatti, addirittura inesistenti), ma per una loro particolare luminosità. Un altro grammatico, Placido (V-VI secolo), nel suo commento al medesimo passo virgiliano appone l'attributo *glaucus* direttamente agli occhi: «in equis<sup>35</sup> aut hominibus glauci oculi pro splendidi ponuntur», mentre Isidoro di Siviglia (XII.1.50) sembra collegare al colore del

1505, esemplare digitalizzato della Bayerische Staatsbibliothek (<http://daten.digitale-sammlungen.de>), immagine 42.

<sup>34</sup> Cyril P. Hershon et Peter T. Ricketts (éds. scient., avec la collaboration de Lola Badia, Sharon G. Scinicariello et Kaoru K. Tanikawa), *Elucidari de las proprietatz de totas res naturals*, Moustier Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2018, pp. 100-101. Questa versione occitana è conservata dal ms 1029 della Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, confezionato nel XIV secolo (tra il 1343 e il 1391, cfr. *Introduction*, pp. 7-8) nell'*entourage* di Gaston III de Foix (il celebre Gaston Phébus).

<sup>35</sup> Anche Plinio, *Naturalis historia*, XI, LIII, accenna ad *oculi* «equorum quibusdam glauci».

manto una peculiarità degli occhi («Glaucus vero est veluti pictos oculos habens et quodam splendore perfusus»), sempre individuata nella brillantezza e non nel colore. Dunque, in tutte queste occorrenze, l'accezione *glaucus* = *splendidus*, che pure discende legittimamente dal greco γλαυκός 'scintillante',<sup>36</sup> trae origine da un equivoco.

Quanto al *glauca* di Bartolomeo Anglico, troviamo la traduzione 'bianchi', *blans*, anche nel volgarizzamento francese elaborato dal frate agostiniano Jehan Corbechon per incarico del re di Francia Carlo V il Saggio e terminato nel 1372:

les oeilz blans n'ont pas la veüe bien agüe de jour pour ce qu'ilz ont pou d'umeur et les oeilz noirs ne sont pas bien aguz par nuit pour ce qu'ilz ont trop d'umeur.<sup>37</sup>

Si noti che Bartolomeo Anglico torna sull'argomento nel libro V, *De membrorum officium et principalium proprietatibus*, cap. VI, *De dispositione oculorum*:

Oculi in principio generationis habent viridem colorem. Deinde mutantur in nigredinem vel glaucitatem vel quemcunque medium colorem eis condecetem [...].<sup>38</sup> Oculi igitur si fuerint nigri de die erunt acuti visus propter luminis et humoris in organo visus aggregationem. De nocte vero erunt obtusi [...]. Oculus vero glaucus econtra de die debilis est, de nocte vero fortis.<sup>39</sup>

Nel luogo corrispondente di Vicente de Burgos troviamo:

Los ojos en el comienço de su generaçion son verdes, & despues se mudan en negro, & despues en color blanquezino o en otro color [...]. Los ojos negros son de buena vista de dia & aguda por causa del humor & de la lumbre que se ayuntan en el ojo, mas de noche son de mala vista [...]. Mas aun el ojo blanquezino es de feble vista de dia, & de noche es de grande vista.

È interessante notare come ci sia stato qui un ripensamento sulla traduzione di *glaucus* e termini collegati: la *glaucitas* non è più *color blanco*, ma *blanquezino*, ossia 'biancastro' (un po' come il manto dei cavalli virgiliani; è un colore genericamente 'chiaro'),

<sup>36</sup> Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll., II, p. 22, nota 15.

<sup>37</sup> Sul volgarizzamento, datato 1372, cfr. Bernard Ribémont, *Jehan Corbechon, un traducteur encyclopédiste au XIV<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» 6, 1999, in rete (<http://crm.revues.org>); Id., *Jehan Corbechon l'international*, in *Encyclopédie médiévale et langues européennes*, pp. 299-309. Il testo di Corbechon è citato secondo il ms. BNF, fr. 16993, digitalizzato in *Gallica* (f. 24r<sup>b</sup>). Questo codice risulterebbe, tra i 45 mss dell'opera, «le plus proche de l'original» secondo Christine Silvi, *Jehan Corbechon «revisité»: revoir, corriger et diffuser le Propriétaire en François dans les incunables et post-incunables*, in Ducos (2014: 89-123).

<sup>38</sup> Aristotle, *De animalibus: Michael Scot's Arabic-Latin translation. Part three: Books XV-XIX - Generation of Animals*, edited by Aafke M.I. van Oppenraaij, Leiden - New York - Köln, Brill, 1992, p. 215 (V, 1): «Et oculi omnium puerorum apud generationem sunt virides, deinde mutantur ad naturam vincentem in eis».

<sup>39</sup> L'incunabolo stampato a Colonia da Johannes Koelhoff de Lubeck nel 1483 «in vigilia Sebastiani martyris» (19 gennaio) presenta le varianti *glaucedinem* per *glaucitatem*, *visus acuti* per *a. v.*, e *contrario* per *econtra*.

che in ogni caso è ben lontano dall'accezione 'brillante'. La versione francese, invece, ha più correttamente *bleu* («les oeilz sont vers au commencement de leur generation et puis se muent en noir et après en bleu ou en autre couleur» [f. 46r<sup>b</sup>]): indizio di un'incertezza, nell'identificazione del color *glaucus*, di cui troviamo poco dopo un'ulteriore conferma. Spiegando come si passa dall'originario verde ai vari colori dell'iride, Bartolomeo Anglico sostiene che gli occhi con poco umore e molto 'spirito' diventano neri; se invece l'umore è scarso e lo «spiritus visibilis» debole, «erit color glaucus». Nella versione francese si legge: «la couleur de l'oeil devient blanche», e subito dopo la *glaucitas* del testo latino viene resa con *blancheur* (f. 46r<sup>b</sup>). Ma di fronte all'*oculus glaucus* (l'*ojo blanque-zino* di Vicente de Burgos) che vede male di giorno e bene di notte, di nuovo il dubbio dev'essersi insinuato in Corbechon (o nel copista), perché qui la traduzione è duplice ed esitante: «l'oeil blanc ou bleu est de foible veüe de jour».

In realtà non sorprende che i volgarizzatori, forse senza afferrare compiutamente il senso dell'astrusa teoria degli umori elaborata da Aristotele e ripresa da Bartolomeo Anglico, abbiano tradotto *glaucus* 'bianco': questo suggerisce il *Catholicon* (1286) di fra Giovanni Balbi («Greci glaucum dicunt album»); e «*Glaucus* est color albus, ut cerusa, que aliter dicitur album plumbum, aliter blacha, et aliter album Hispanie», spiega il glossario che Jehan le Bègue trascrive nel suo manoscritto (1431) dedicato ai colori e all'arte di fabbricarli.<sup>40</sup> Un'altra prova è fornita dal volgarizzamento aragonese della plutarchiana biografia di Catone il Censore,<sup>41</sup> commissionato da Juan Fernández de Heredia. Il testo originale delle *Vidas* fu prima tradotto in greco bizantino, probabilmente ad opera di Dimitri Calodiqui;<sup>42</sup> poi il domenicano Nicola, vescovo di Adrianopoli (l'odierna Dropull) in Epiro, fu incaricato di volgerlo in aragonese. Ma i numerosi italianismi sopravvissuti alla revisione cui fu sottoposto il lavoro nell'ambito dello *scriptorium* herediano, nonché certe glosse esplicative che forniscono l'equivalente italiano di antroponomi o toponimi greci, stanno a dimostrare che il prelado poliglotta<sup>43</sup> o era d'origine italiana o doveva in ogni caso avere più familiarità con questa lingua che con l'aragonese. Catone il Censore era rosso di pelo e con gli occhi azzurri (γλαυκόμματος, si legge nella *Vita* plutarchea); la versione aragonese reca *blavos*, ma una preziosa glossa marginale del manoscritto

<sup>40</sup> Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, Mineola, NY, Dover Publications, 1967, p. 29 (la prima edizione è del 1849).

<sup>41</sup> Plutarco, *Vidas semblantes*, II, p. 1270.

<sup>42</sup> La sola fonte di notizie sulla versione aragonese delle *Vite* è il proemio del volgarizzamento toscano, che ne traccia sommariamente la storia: «fu translata di gramatica greca in vulgar greco, in Rodi, per uno philosopho greco chiamato Dimitri Talodiqui [Calodiqui], e di greco fu translata in aragonese per un freire predicatore, vispo di Ludervopoli, molto sofficiente cherico in diverse scienze, et grande istoriale, et experto in diverse lingue» (Adelino Alvarez Rodríguez, *Introducción a Plutarco, Vidas semblantes*, p. CX).

<sup>43</sup> Sappiamo che prestò la sua opera d'interprete al servizio di Giovanni V Paleologo.



(bianchi)<sup>44</sup> ci ha conservato la primitiva traduzione, nel solco dell'abituale *translatio* del termine *glaucus*. Però, a differenza dei moderni editori del *Libro de Alexandre*, i bravi revisori aragonesi hanno subito compreso che *γλαυκο-*, in quel caso, non poteva valere 'bianco', e che le glosse reperibili presso i lessicografi non erano nella fattispecie applicabili, giacché gli occhi di Catone erano 'chiari', 'celesti', e *blavos* è qui il corrispettivo del catalano, occitano e tedesco *blau*, italiano *blu*, francese *bleu*, inglese *blue*. Al termine di questo *excursus*, allora, dobbiamo dedurre che gli occhi di Aristotele erano azzurri? No; il pigmento dell'iride non interessa minimamente all'autore dell'*Alexandre*.

*Blau*, al pari dell'inglese *blue*,<sup>45</sup> non significa solo 'azzurro' o 'blu', ma anche 'palido'/'livido';<sup>46</sup> la *color blava* riferita, nel testo che segue (fine XIV secolo), all'orrido colorito cadaveri, sarà per l'appunto 'livida' (sinonimo di *cardana/cardena*), mentre la *color mudada* (che abbiamo già trovato in Aristotele) sta ad indicare il *pallor mortis*:<sup>47</sup>

andando por las carreras e por las plaças ujdie hombre iazer los cuerpos de los hombres muertos con cara terrible, fiera e espantable, assi como si encara fuessen en la batalla. Porastis haujen la color mudada e blaua o cardana, de que ixie pudor intollerable e espantamiento terrible.<sup>48</sup>

Se torniamo ora al *Libro de Alexandre* e al ritrattino (non privo d'umorismo) di Aristotele, è chiaro che l'accento alla brillantezza – ossia alla 'fosforescenza felina' – dello sguardo sarebbe fuori luogo in quell'*effictio* di filosofo trasandato, debilitato da uno studio matto e disperatissimo, non meno della notazione cromatica relativa all'iride. Che cosa avrà voluto dire l'autore? La chiave per la soluzione dell'enigma sta, ancora una volta, nell'*Alexandreis* (I 59), che il *Libro de Alexandre* parafrasa fedelmente:

Forte macer pallens incompto crine magister  
 (Nec facies studio male respondebat) apertis  
 Exierat thalamis ubi nuper corpore toto  
 Perfecto logyces pugiles armarat elencos.  
 O quam difficile est studium non prodere vultu!  
 Livida nocturnam sapiebant ora lucernam (I, vv. 59-65)

La «maxiella delgada» traduce *forte macer*, «los cabellos en tuerto» corrispondono a *incompto crine*; nei *logyces pugiles... elencos* si riconosce il «silogismo de lógica»; la «color mudada» traduce *pallens*; alla *nocturnam... lucernam* fa riscontro il «cresuelo».

<sup>44</sup> Plutarco, *Vidas semblantes*, II, p. 1446, s.v. *blavos* ('azules').

<sup>45</sup> Il medio-inglese *ble* è glossato *lividus* nel *Promptorium parvulorum. The first English-Latin Dictionary* [circa 1440], ed. Anthony L. Mayhew, London, Oxford University Press, 1908, col. 42; cfr. Anderson (2003: 173).

<sup>46</sup> *DCVB*, s.v. *blau*, 3: «De color enfosquit per la congestió sanguínia».

<sup>47</sup> *DCECH*, s.v. *cardeno*.

<sup>48</sup> *Obra sacada de las crónicas de San Isidoro, de Don Lucas, Obispo de Tuy* [1385-1396], ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003 (accessibile in *CORDE*).

Non è stata invece dedicata sufficiente attenzione a un'altra evidente corrispondenza, quella tra *livida ora* e *los ojos*, che di sicuro non sono bianchi, di Aristotele. *Ora* è perfetto sinonimo (per sineddoche) di *oculi* già in Virgilio (cfr. la dittologia sinonimica dell'*Eneide*, II 531, dove Polite muore *ante oculos [...] et ora parentum*); Gautier de Châtillon usa lo stesso sintagma in analogo contesto, nel brano in cui Mecha – che ha visto cadere i due figli, per mano di Clito, sotto i propri occhi (*ante ora patris*) – chiede al guerriero greco di uccidere anche lui. Che né *blandos* né *blancos* siano traduzioni accettabili per *livida* parrebbe constatazione elementare: ne discende che il caso in questione, con le sue lezioni divergenti ed ugualmente insoddisfacenti, si configura come un nuovo, classico esempio di diffrazione in assenza.

Viste le premesse, è inutile cercare presso gli editori del *Libro de Alexandre* una qualche riflessione su questo aspetto fondamentale dell'ecdotica e sulle eventuali soluzioni al presumibile guasto. Ma il filologo sa bene che in situazioni analoghe è d'obbligo cercare la congettura *difficilior*, ossia l'«ostacolo», responsabile dell'errore, che i copisti hanno rimosso. Qui la voce rara eliminata dagli amanuensi e surrogata (con una certa attenzione al principio di economia) da due differenti banalizzazioni non è poi così ardua da scovare, dopo quanto si è esposto: si tratterà dell'antico spagnolo *blavo*, registrato in *DCECH* col significato di 'pardo tirando a bermejo' e con l'avvertenza che, «Como sólo se halla en la traducción hecha por Vicente Burgos de un original inglés en bajo latin [*sic*: si tratta beninteso del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico], es probable que sea adaptación de una palabra del original y no palabra verdaderamente castellana».<sup>49</sup> In realtà Vicente de Burgos traduce con *blavo* il *glaucus et flavus* del testo latino (libro XIX, cap. XII); anche alla fine del cap. IX («El color se varia tambien en los cabellos & en los pelos segund las diversas fumosidades & complexiones de la persona. Ca la fleuma los haze blancos & la sangre ruvios & malenconia blavos & colera los haze negros») *blavos*, trattandosi di peli e capelli, sta di nuovo per *glauca* 'chiari', 'biondi'. Il *pallido colore*, al cap. XIII dello stesso libro, è reso con *amarillo*, mentre il *lividus* del testo latino (libro XIX, cap. XX) è reso con *cardeno*

<sup>49</sup> *DCECH* aggiunge: «Para la voz francesa, que nada tiene que ver con *bleu* 'azul', y para su origen, vid. *FEW* I, 404». Il *FEW* distingue infatti tra i due etimi *\*blāo* (francone, XVI/1, 146) e *\*blavos* (celtico), che confluendo sotto la spinta dell'omonimia, avrebbero determinato lo slittamento semantico di */blau/* da 'bleu' a 'pâle' (ma la tesi non riscuote l'unanime consenso dei linguisti: cfr., per limitarsi alla bibliografia più recente, Andres Max. Kristol, *Color. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Berne, Francke, 1978, pp. 230-231. Kristol propone, in alternativa all'ipotesi di Corominas, di scorgere in *blavo* una «forme vestige de l'ancienne couche de */blau/* 'bleu' (et 'pale') en ibéroroman»[p. 231]). Su questo punto cfr. anche Anderson (2003: 172-181), § *The Lexicalization of 'blue' in Middle English* (si vedano in particolare le osservazioni sullo 'spettro cromatico' di *blou~bloi~bloy* in anglonormanno [pp. 174-175], che svara dal giallo/biondo – corrispondente al latino *flavus* – al ceruleo [*glaucus*], dal blu al *lividus* [«discolored black and blue»] e al genericamente 'scuro' [inglese *dark*, latino *fuscus*]); Barbara Schäfer-Priess, '*Blau*', '*blass*' und '*blond*'. *Zu Bedeutung und Etymologie von altfranzösisch blo/bloi*, in Ingrid Bennewitz - Andrea Schindler (Hrsg.), *Farbe im Mittelalter. Materialität - Medialität - Semantik*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2011, pp. 313-326.

(e infatti in castigliano il segno della contusione, il ‘livido’, è *cardenal*, dal colore violetto del fiore di cardo). Nel luogo corrispondente, Jehan de Corbechon traduce *violee* (f. 327r<sup>a</sup>).

Qualcuno potrebbe osservare che questo sembra smentire *blavos* nell’accezione ‘lividi’ (ci si attenderebbe *cardenos*). Ma attenzione: al cap. xxii, dove il *De proprietatibus rerum* parla dei colori e definisce l’*indicus* «color blavius lividitatem excedens in pulcritudine et nitore», Vicente de Burgos prima spiega l’*indicus* come «color que pareçe como el del çielo», poi lo traduce *azul*, precisando che il suddetto *azul* «sobrepuja el color blavo en hermosura»: *color blavo* corrisponde dunque a *lividitatem* (Corbechon traduce: «inde couleur surmonte la perse [= *lividitatem*] en beauté» (f. 327 r<sup>a</sup>). *Perse*, come l’italiano antico *perso* che in Dante connota l’*aere* infernale (*Inf.* V, v. 89), designa un colore tra il blu/violetto e il nero.

Per concludere, *blavo* – contrariamente a quanto si legge nel *DCECH* – non è affatto un *hápax*: è un termine raro, presto uscito dall’uso, di probabile provenienza catalano/occitana,<sup>50</sup> ben documentato in ambito iberico (soprattutto orientale) col prevalente significato di ‘chiaro’, ‘pallido’, ‘ceruleo’, senza escludere però, come abbiamo visto, l’accezione ‘livido’. Che dal campo semantico del ‘chiaro’ e del ‘biondo’ si passi, attraverso il ‘pallido’ e il ‘livido’, a quello di tinte scure come il bluastro e il *perso* non sorprende affatto: lo stesso slittamento vale, com’è stato ampiamente dimostrato, per *blou* (*bleu*) / *bloi* (*blond*) dell’antico francese. Del resto anche il *lívido* spagnolo, dalla primitiva accezione corrispondente a quella italiana, è a sua volta passato a significare ‘pallidissimo’, confermando così la contiguità semantica già perfettamente documentata da una glossa oxoniense del XII secolo exeunte: «dicitur et livida cesaries id est bloie, non quia alba ex toto sit, sed modicam speciem candoris habet ad modum palloris».<sup>51</sup>

C’è un testo, però, che sembra avallare gli occhi bianchi. Nella *Cronica* dell’Anonimo romano (la trecentesca *Vita di Cola*) si legge infatti:

Troppo veveva. Diceva che nella presone era stato accalmato. Anco era diventato gruosso sterminatamente. Aveva una ventresca tonna, triumphale a muodo de uno abbate asiano. Tutto era pieno de carni lucenti como pagone, roscio, varva longa. Sùbito se mutava nella faccia, sùbito suoi uocchi se·lli infiammavano. Mutavase de opinione. Così se mutava sio intellietto como fuoco. Aveva li uocchi bianchi: tratto tratto se·lli arroschiavano como sangue.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Come suggerisce Adelino Álvarez Rodríguez, *Introducción a Juan Zonaras, Libro de los emperadores (versión aragonesa del Compendio de historia universal, patrocinada por Juan Fernández de Heredia)*. Edición crítica y estudio de Adelino Álvarez Rodríguez – Investigación de fuentes bizantinas de Francisco Martín García - Prólogo de Ángeles Romero Cambrón, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2006, p. LXVI, che, a proposito dell’occorrenza del termine nella frase «E él algunas vegadas se vistía de blavo» (p. 99), ipotizza un catalanismo adattato alla fonetica castigliano-aragonesa.

<sup>51</sup> Barbara Schäfer, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 74.

<sup>52</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, p. 248. La proposta di Giuseppe Billanovich, *Come nacque un capolavoro: la Cronica del non Anonimo romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Barto-*

Questi occhi bianchi, accolti senza batter ciglio dagli editori moderni, avevano invece suscitato qualche perplessità, come abbiamo visto, in *fray* Vicente de Burgos e in *frère* Jean Corbechon; e lo stesso accade nel XVIII secolo al dotto traduttore in latino della Vita di Cola, l'abate Pier Ercole Gherardi, vicebibliotecario estense e professore di greco ed ebraico nello Studio modenese, la cui versione (*Historiæ romanæ fragmenta*) figura nelle *Antiquitates italicæ* del Muratori, a fronte del testo romanesco. Ricordate l'*ojo blanque-zino* del francescano spagnolo? Non dissimile è la soluzione adottata dal Gherardi: «*eius [di Cola] oculi albescentes*» (col. 524); non *albi*, ma 'tendenti al bianco', dunque *glauci*, 'chiari': colore che sarebbe perfettamente congruo al *roscio*, se quest'ultimo termine si riferisse non tanto (o non soltanto) alla carnagione rossastra tipica di un avvinazzato qual era Cola – l'abate modenese esplicita «*rubicundus cute*» –, ma a peli e capelli. L'ipotesi potrebbe trovar conferma nel passo relativo a Guglielmo d'Assisi, Capitano del popolo e braccio destro del Duca d'Atene, descritto dall'Anonimo come «uno roscio venenoso»<sup>53</sup> (in effetti il racconto delle sue efferatezze è raccapricciante), dove la riduzione dell'*effectio* alla sola notazione cromatica fa sospettare l'influsso del pregiudizio negativo che nel medioevo si diffonde nei confronti del 'rosso malpelo': «il rosso si afferma, nella mentalità collettiva, come colore della malvagità, fino ad originare un'autentica forma di rifiuto, se riferito al pelo rosso organico».<sup>54</sup> Nella *Cronica*, rosso (non si sa se di pelo o di pelle; l'abate Gherardi opta di nuovo per l'erubescenza cutanea, «*cute rubescens*»)<sup>55</sup> è anche il 'cardinale bianco', ossia l'abate cisterciense Jacme (Jacques) Fournier, vescovo di Pamier e inquisitore a Montailou, eletto papa nel 1334 col nome di Benedetto XII, «omo moito corpulento e grasso e grosso, roscio»;<sup>56</sup> attributo, quest'ultimo, puramente descrittivo, sprovvisto di qualsiasi implicazione malevola, giacché «Questo papa fu omo santissimo», afferma l'Anonimo.<sup>57</sup>

La *Vita di Cola* offre però, in relazione al nostro assunto, altri aspetti interessanti e nuovi spunti di riflessione. Nel capitolo vi il cronista descrive la marea di gente venuta a Roma dall'Italia settentrionale, per lucrare l'indulgenza, al seguito del carismatico predicatore Venturino da Bergamo, un domenicano che «commosse con soie predicazioni

---

*lomeo di Iacovo da Valmontone*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1995 (dove si propone d'identificare l'Anonimo con Bartolomeo di Iacovo da Valmontone) ha avuto accoglienza controversa.

<sup>53</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, p. 141.

<sup>54</sup> Margherita Lecco, *Ricerche sul «Roman de Fauvel»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 41. Fauvel unisce nella tinta 'meticciosa' e impura del suo manto *fauve* le connotazioni negative pertinenti al rosso misto d'un giallastro affine al color *lividus* dell'*equus pallidus* che nell'*Apocalisse* «senefie la gent male»: cfr. Gervais du Bus – Chaillou de Pestain, *Roman de Fauvel*, a cura di Margherita Lecco, Trento, Luni (poi Roma, Carocci), 1998, pp. 15-16.

<sup>55</sup> *Historiæ romanæ fragmenta*, col. 278.

<sup>56</sup> La corpulenza è confermata dal massiccio *gisant* del trecentesco sepolcro di Benedetto XII, nella cattedrale di Sainte-Marie de Doms ad Avignone.

<sup>57</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, cap. vii, p. 28.

devote la maiure parte de Lommardia a devozione e penitenza». I devoti del frate avevano tutti lo stesso abito, «una gonnella bianca, longa, passata mesa gamba»; sopra la gonnella «uno tabarretto de biado corto fino allo inuocchio»; «in capo portavano «una capelluzza de panno de lino bianca e de sopra portavano una capelluzza de panno de lana biada».<sup>58</sup> Il «tabarretto de biado» è reso con *palliolum blatteum*, vale a dire ‘tendente al violaceo’;<sup>59</sup> ma «capelluzza de panno de lino bianca» e «capelluzza de panno de lana biada» (probabilmente interpretate dal traduttore come doppia lezione erronea), confluiscono in un «amplo pileo panni linei glauci coloris», dove «glauci coloris» traduce lo stesso *biado* volto prima in latino con «blatteum», a ulteriore testimonianza delle oscillazioni e della variabilità che caratterizzano il lessico dei colori misti. Ma il dato più rilevante concerne il trattamento riservato dagli scribi alla «lana biada», che in vari codici risulta *bianca*:<sup>60</sup> la stessa *lectio faciliior* che abbiamo ipotizzato per gli occhi di Aristotele nel *Libro de Alexandre*.

Vediamo ora qualche testo galloromanzo che conferma in pieno l’accezione di *blavos*, ‘pesti’, dell’illustre precettore di Alessandro. Il significato è inequivocabile in Daude de Pradas, *El temps que l’rosignol s’esgau* (BdT 124.9a), *cobla* II, vv. 10-13: l’amante non corrisposto, consunto dal desiderio, deluso nelle speranze accese in lui dalla cortesia formale della dama ma subito gelate dal cuore crudele di lei, si è talmente logorato nella vana attesa che porta ormai sul volto – negli occhi pesti – i segni della sua lunga sofferenza:

Ab bel semblan et ab cor brau  
a tengut cill cui amar sueil  
aissi mon cor lonc temps en mueil  
que l’oil m’en son tornat tot blau.<sup>61</sup>

E anche l’aspetto del pur giovane e prestante Guillem de Nivers, nel romanzo di *Flamenca*, deperisce per l’assillo amoroso: il suo colorito è quello tipico degli spasimanti, gli occhi sono cerchiati da occhiaie bluastre: «car palles fon e·ls oilz ac blaus».<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, p. 25.

<sup>59</sup> Cfr. Maria Grossmann, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 1988, p. 109.

<sup>60</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, p. 460. L’editore, Giuseppe Porta, aggiunge: «Per rafforzare la lezione dei codici scelti [ossia quelli recanti la *lectio difficilior* «biada»] si ricorda che la stessa associazione dei colori (‘cotta bianca e mantello cilestro o perso’) viene riferito da Giovanni Villani (XI 23) per le vesti dei seguaci del frate». *Cilestro o perso* documenta la stessa oscillazione *glauci coloris* / *blatteum* che abbiano rilevato nella settecentesca versione latina di *biado*.

<sup>61</sup> Silvio Melani, «Per sen de trobar». *L’opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 187.

<sup>62</sup> Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008, p. 236, v. 2997. L’Anonimo di *Flamenca* e il trovatore Daude de Pradas potrebbero convergere in unum secondo

Infine, ecco qualche rimedio per chi ha gli occhi contornati dagli antiestetici “calamari” (o “pesche”). «Si as li huelh detorn negre ne blau», suggerisce l’erbario di Chantilly<sup>63</sup> (v. 179; nella versione in prosa «si ualh an blau entorn e negre»),<sup>64</sup> niente di meglio, per una rapida eliminazione dell’inetetismo, d’una mistura d’incenso e fiele di bue. Mi sembra dunque più che probabile che anche gli occhi di Aristotele fossero *blavos*, cerchiati da occhiaie bluastre, come avevo (inutilmente) proposto più di dieci anni fa, quando i *bancos de datos* erano in fase sperimentale e testi di notevole interesse linguistico non erano ancora a disposizione degli studiosi in edizioni attendibili. Molti altri punti restano da chiarire: la lingua del *Libro de Alexandre* merita, come si è visto, indagini più approfondite, anche se è facile prevedere che i risultati non si discosteranno dal riconoscimento di una sostanziale identità con l’idioma di Berceo cui era giunto, sulla scorta di una mole imponente di puntuali riscontri, il benemerito (e troppo spesso ingiustamente ignorato o criticato) Dana Nelson.

Lucia Lazzerini

Firenze

#### Bibliografia

Edizioni del *Libro de Alexandre* (fra parentesi quadre, la sigla con cui vengono menzionate in forma abbreviata nell’articolo):

[Ne] Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alixandre*, reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson, Madrid, Gredos, 1979.

[MM<sub>1</sub>] *Libro de Alexandre*, edición de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

[MM<sub>2</sub>] *Libro de Alexandre*, edición y estudio de Francisco Marcos Marín, www.cervantesvirtual.com.

[Ca] *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 2000.

[CR<sub>1</sub>] *Libro de Alexandre*, edición, estudio y notas de Juan Casas Rigall, Madrid, Editorial Castalia, 2007.

[GL] *Alexandre*, Edición de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2010.

[CR<sub>2</sub>] *Libro de Alexandre*, edición, estudio y notas de Juan Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014.

*Il libro di Alessandro*, edizione critica e traduzione di Lucia Lazzerini, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016.

---

l’ipotesi attributiva recentemente avanzata (con cautela) da Jean-Pierre Chambon, *Un auteur pour «Flamenco»?*, «Cultura Neolatina» LXXV, 2015, p. 229-271.

<sup>63</sup> Corradini Bozzi (1997: I, 356): «Si as li huelh detorn negre ne blau / ayssou ti gueyra e suau: / mescla ennsens an fel de buou / si que pells sie entre tot (un) huou». Nell’ultimo verso citato (182), *pells* sarà da emendare in *ples*.

<sup>64</sup> Corradini Bozzi (1997: 395): «Si ualh an blau entorn e negre [mescla] lo fel de buou ambe aytant del suc d’eyssen que entre tot sie ple(n) (un) huou».

## Testi e studi:

- Alexandre décasyllabique* = Milan Sylvanus La Du, *The Medieval French Roman d'Alexandre*, vol. I: *Text of the Arsenal and Venice versions*, Paris, Princeton University Press - Presses Universitaires de France, 1937. Citazioni da *Le Roman d'Alexandre*. Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca Museo Correr 1493, a cura di Roberto Benedetti, Tricesimo (Udine), Roberto Vattori Editore, 1998.
- Alexandreis* = Galteri de Castellione *Alexandreis*, edidit Marvin L. Colker, Padova, Antenore, 1978.
- Alexanderlied* = Pfaffe Lambrecht, *Alexanderlied. Infanzia, Tiro, morte di Dario (Alessandro di Vorau)*. Edizione, traduzione e commento a cura di Adele Cipolla, Roma, Carocci, 2013.
- Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre* = Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*. Traduction, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner (avec le texte édité par Armstrong et al.), Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Alvar, Manuel, 1976, *El dialecto riojano*, Madrid, Gredos.
- Anderson, Earl R., 2003, *Folk-Taxonomies in Early English*, Cranbury, NJ - London - Missis-sauga, ON, Associated University Presses.
- Anonimo Romano, *Cronica* = Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi, 1979.
- Beltrami, Pietro G., 2010, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura roman-za medievale*, Bologna, il Mulino.
- Contini, Gianfranco, 1986, *Breviario di ecdotica*, Milano - Napoli, Ricciardi.
- CORDE = Real Academia Española - *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, in rete ([corpus.rae.es/cordenet.html](http://corpus.rae.es/cordenet.html)).
- Corradini Bozzi, Maria Sofia, 1997, *Ricettari medico-farmaceutici medievali nella Francia me-ridionale*, Firenze, Olschki.
- DCECH = Joan Corominas – José A. Pascual, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 voll.
- DCVB = Antoni Maria Alcover – Francesc De B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, Moll, 1976-19782, 10 voll. (in rete: <http://dcvb.iecat.net/>).
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*, in rete (<http://dle.rae.es>).
- Ducos, Joëlle, 2014 (a cura di), *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et dif-fusion du De proprietatibus rerum de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires*. Textes réunis et édités par J. D. Paris, Champion, 2014.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn, Klopp, 1928-1931, Leipzig, Teubner, 1932-1940; poi Basel, Zbinden 1944 sgg. (in rete: <http://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/site/ind>)
- Gallica* = [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- Gonzalo de Berceo, *Loores de Nuestra Señora* = Gonzalo de Berceo, *Loores de Nuestra Señora*. Edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel, in Id., *Obra completa*, pp. 861-931.
- Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo* = Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, Edición y comentario de Pompilio Tesauro, in Id., *Obra completa*, pp. 457-489.
- Gonzalo de Berceo, *Milagros* = Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, edición crítica y glosario de Claudio García Turza, Logroño, Ed. Universidad de la Rioja, 2011.
- Gonzalo de Berceo, *Obra completa* = Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Edición y estudios de varios autores. Coordinado por Isabel Uría, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria* = Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, Edición y comentario de Isabel Uría Maqua, in Id., *Obra completa*, cit., pp. 493-551.
- Gonzalo de Berceo, *Sacrificio de la Misa* = Gonzalo de Berceo, *Del Sacrificio de la Misa*, Edición y comentario de Pedro Manuel Cátedra, in Id., *Obra completa*, pp. 935-1033.

- Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla* = Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán de la Cogolla*, Edición y comentario de Brian Dutton, in Id., *Obra completa*, pp. 119-249.
- Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos* = Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*, Edición y comentario de Aldo Ruffinatto, in *Obra completa*, pp. 253-453.
- Historiæ romanæ fragmenta* = *Historiæ romanæ fragmenta*, in Ludovico Antonio Muratori *Antiquitates italicæ Medii Ævi*, tomus III, Mediolani, Ex Typographia Societatis Palatinæ, MDCCXL, colonne 247-548.
- Lazzerini, Lucia, 2005, *El «Libro de Alexandre» y sus (presuntos) enigmas: nuevas propuestas*, «Cultura neolatina» 65, 2005, pp. 99-152, poi in Lazzerini (2010: 503-556).
- Lazzerini, Lucia, 2010, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi.
- Plutarco, *Vidas semblantes* = Plutarco, *Vidas semblantes. Versión aragonesa de las Vidas paralelas, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, edición de Adelino Álvarez Rodríguez, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009, 2 voll.
- RAE - NTLLE = Real Academia Española - *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, in rete (accessibile da [www.rae.es](http://www.rae.es)).
- Roman d'Alexandre*. Riproduzione del ms. Venezia cfr. *Alexandre décasyllabique*.
- Vida de Santa María Egipcíaca* = Manuel Alvar, *Vida de Santa María Egipcíaca, Estudios. Vocabulario - Edición de los textos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 voll., 1970 (I) e 1972 (II).
- Zufferey, François, 2007, *Perspectives nouvelles sur l'Alexandre d'Auberi de Besançon*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 123, pp. 385-418.



## Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, *Joufroi de Poitiers* e i due grandi romanzi occitani (*Jaufre e Flamenca*)

ABSTRACT: Montpellier nel XIII secolo era una città culturalmente molto vivace; ancora ben lontana dall'annessione alla Corona di Francia, era, di conseguenza, una possibile zona franca per la circolazione di opere venate di satira anticapetingia. A Montpellier o nei suoi paraggi furono verosimilmente scritti i due grandi romanzi occitani, *Jaufre e Flamenca*, e l'Anonimo del *Joufroi de Poitiers*, romanzo francese d'area orientale, dichiara di avervi attinto la storia che narra. La città compare anche in Jean Renart, uno dei modelli letterari di *Flamenca*, a sua volta possibile modello, almeno in parte, per *Joufroi de Poitiers*. Nell'evidenziare alcune connessioni fra l'opera di Jean Renart (specialmente il *Roman de la Rose*), i due romanzi occitani e il *Joufroi de Poitiers*, si riflette sulle ipotesi di datazione delle opere esaminate e sulla loro interpretazione complessiva.

ABSTRACT: In the 13<sup>th</sup> century Montpellier was a very lively city, and this included from a cultural point of view. Still far from being annexed to the French Crown, it was likely, because of this, a free zone for the circulation of works of anti-Capetingian satire. The two great Occitan novels, *Jaufre* and *Flamenca*, were probably written in Montpellier or in its environs, and the Anonymous author of *Joufroi de Poitiers*, an eastern French novel, claims to have drawn from it the story it recounts. The city also appears in Jean Renart's works, one of the literary models of *Flamenca*, which in turn may be a model, at least in part, for *Joufroi de Poitiers*. In highlighting some of the connections between the works of Jean Renart (especially *Le Roman de la Rose*), the two Occitan novels, and *Joufroi de Poitiers*, we suggest a hypothesis regarding the dating of the novels and their overall interpretation.

PAROLE-CHIAVE: Romanzo francese e occitano; Trovatori, *Flamenca*, Jean Renart, *Jaufre*, *Joufroi de Poitiers*

KEYWORDS: French and Occitan Novel; Troubadours; *Flamenca*, Jean Renart, *Jaufre*, *Joufroi de Poitiers*

## 1. I romanzi in lingua d'oc e d'oïl

La letteratura occitana è conosciuta soprattutto per la lirica, ambito nel quale esercita un'influenza determinante sulle altre letterature europee medievali. Per la narrativa l'area di riferimento è indubbiamente quella francese, ma non è detto che, oltre ad essere fonte d'ispirazione un po' per tutti, il romanzo in lingua d'oïl non possa aver ricevuto, nel corso del XIII secolo, qualcosa da quello in lingua d'oc, specialmente dal suo prodotto più sfolgorante, *Flamenca*.<sup>1</sup> Un testo raffinatissimo sotto tutti gli aspetti, come non hanno mancato di rilevare in molti. Quello che solo una minoranza di studiosi evidenzia è che, come non di rado accade con le opere letterarie molto elaborate del medioevo, si presta a vari livelli di lettura<sup>2</sup> che vanno ben oltre il godimento della pur piacevolissima veste<sup>3</sup> e non la danneggiano affatto se individuati, anzi, in questo caso fanno meglio risaltare l'intelligenza acutissima e il senso dell'umorismo dell'Autore. Eppure le resistenze in questo senso sono ancora forti e nella più che nutrita bibliografia non abbondano i titoli che tengano adeguatamente conto del contesto politico suggerito dall'intreccio e di varie allusioni decrittabili solo da chi sia ben addentro alle vicende dell'area galloromanza nel XIII secolo,<sup>4</sup> in possesso di informazioni che si possono acquisire soltanto attraverso la

---

<sup>1</sup> Il titolo, assente nell'unico manoscritto superstite (Carcassonne, Bibliothèque Municipale, 35, già 34, accessibile in rete su *Occitanica.eu*), mutilo e visibilmente non apografo diretto dell'originale, gli è stato attribuito da François Raynouard, che per primo diede notizia del testo. Ne sopravvivono 8101 *octosyllabes* e mi pare si possa ragionevolmente supporre che la lunghezza complessiva originaria fosse più o meno equivalente a quella del *Jaufre*, romanzo forse più vicino a *Flamenca* di quanto non si possa pensare a prima vista; cfr. Lazzerini (2010: 482-483) e Manetti (2014). Le citazioni di *Flamenca* sono tratte dall'edizione Manetti (2008), nella quale la numerazione dei versi cerca di essere meno inesatta di quella dell'edizione critica precedente (Gschwind 1976, che segue Meyer 1901 come Huchet 1989 e Zufferey-Fasseur 2014, ma che non è la sola adottata nelle non poche edizioni del romanzo: sono ad esempio diverse quella di Meyer 1865, messa in rete in *Old Occitan Digital Collection*, o di Blodgett 1995, non poco utilizzata dagli studiosi anglosassoni).

<sup>2</sup> Anche quando la materia sembra perfettamente profana e di significato univoco, c'è quasi sempre almeno un significato altro, oltre il velo della lettera, e a volte i sensi allegorici e figurati sono più di uno, come probabilmente si verifica in questo caso. In realtà i romanzi del XII secolo e del XIII secolo sono per lo più polisemici, e *Flamenca* lo è in misura particolarmente marcata, rivelando a ogni rilettura allusioni e sottigliezze sfuggite prima.

<sup>3</sup> Al primo livello, quello letterale, è una magnifica e divertente storia d'amore e di corna molto ben congegnate da due giovani cortesissimi amanti ai danni di un attempato marito ridicolmente e follemente geloso che, quando rinsavisce, addirittura collabora (a sua insaputa) al prosieguito della relazione tra la moglie, Flamenca, e il valente Guillem de Nevers.

<sup>4</sup> Indicazioni fondamentali sono in Lucia Lazzerini, *Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di Figura* e Ead., *La lezione di Chrétien de Troyes e la militanza politica in Flamenca e nel Jaufre*, in Lazzerini (2010: 1-126 e 445-500). Risale a Lazzerini (2005) il primo spunto per collegare il personaggio della regina di Francia a Bianca di Castiglia, madre morbosamente gelosa perfino della nuora scelta da lei, tanto che il re e la consorte Margherita, di giorno, si dovevano incontrare di nascosto, come racconta il fededeigno Joinville (certo non avverso al sovrano), che spiega nella sua *Vie de saint Louis*, p. 300 § 606: «La royne Blanche ne vouloit sofrir a son pooir que son filz feust en la compaignie sa femme ne mez que le soir quant il aloit coucher avec li» [La regina Bianca faceva di tutto per impedire che suo figlio

lettura diretta delle fonti storiche.<sup>5</sup> Non di rado tuttavia letterati e filologi, anche quando vi si dedichino o leggano le ricerche altrui, sono un po' riluttanti ad utilizzare davvero i dati, forse trattenuti più o meno inconsciamente dal timore di spoetizzare i testi, con l'evidenziarne i sovrasensi allegorici.<sup>6</sup>

---

stesse in compagnia della moglie, eccetto la sera, quando andava a letto con lei]; le traduzioni dei testi medievali, quando non diversamente specificato, sono mie). Il paragrafo è citato per intero in Lazzzerini (2005: 52), che riporta anche l'episodio, raccontato sempre da Joinville, § 608, in cui Bianca cerca di tirar via il figlio dal capezzale della moglie in pericolo di vita per le complicità di un parto: se non è gelosia questa ... L'identificazione della regina con Bianca resta la più verosimile, specie per il reticolo di altre allusioni che fanno sistema, se si colloca l'azione interna del romanzo fra il 1232 e il 1235 (e anche per la battuta di Flamenca, che, ormai imprigionata dal marito nella torre, lamenta ai vv. 4173-4178: «Be·m fora melz esclava fos / ab Erminis o ab Grifos, / en Corsega o en Sardeina, / e que tires peira o leina, / car per rem peiurar no·m pogra, / s'agues neis rivala e sogra» [Sarebbe meglio per me se fossi schiava tra gli Armeni o tra i Greci, in Corsica o in Sardegna, condannata a trascinare pietre o fasci di legna, perché per nulla al mondo la mia sorte potrebbe divenire peggiore, neanche se avessi una rivale nella mia stessa suocera]; resisterebbe anche se si accogliesse la proposta d'interpretazione per la frase *d'una en fors* di Flamenca, 817 avanzata da Chambon (2017a), che opterebbe per una sorta di «exception mariale»: la madonna (e non la fidanzata autorizzata e naturalmente scelta dalla mamma, come ipotizzato in Lazzzerini 2005: 51) sarebbe l'unica cui la regina non la farebbe pagare cara, se venisse a sapere che è stata lei a regalare al re la manica che questi sventola in torneo sulla punta della lancia (vv. 814-817: «Suavet dis que, s'il sabia / don l'avia le reis aüda, / caramen seria venduda / a tota dona, d'una en fors» [Tra i denti mormorò che, se avesse scoperto da chi il re l'aveva avuta, l'avrebbe fatta pagare a caro prezzo a qualsiasi donna, eccetto una]. A supporto lo studioso adduce Gui d'Ussel, *Ben feira chanzos plus soven*, 46-49 (*BdT* 194.3): «Ves Albuzo, chanzos, ten tost ta via / a la meillor fors una q'el mon sia; / q'en leis pot hom apenre cosi·s fan / jois e solatz ab gai cors benestan» [Verso Aubusson, canzone, prendi presto il tuo cammino per andare dalla migliore, esclusa una, che ci sia al mondo, dato che in lei si può apprendere come gioia e svago si attagliano a una persona amabile e piacente], traduzione di Marzia Marangon in *Le poesie dei trovatori d'Ussel*, tesi di dottorato diretta da Saverio Guida, Università di Messina, 2003), ma resta qualche perplessità per il contesto: la madonna ha regalato il Sacro Cingolo (ovvero la sua cintura) all'incredulo san Tommaso, ma associarla, sia pure in una *locution figée*, alla donatrice di una manica che «senhals es de drudaria» [è indizio di relazione amorosa], v. 813, forse sfiora il blasfemo; inoltre la Vergine non è propriamente *el mon*, essendo stata assunta in paradiso. Marzia Marangon pensa alla dama amata dal poeta, che sarebbe dunque altra da quella cui viene inviata la canzone; la *tornada* è presente solo nei mss. CGQ: «a la meillor fors una qel mon sia» GQ [meillors Q], «a la melhor dun outra quel mon non sia» C). Ad ogni modo, anche accogliendo l'interpretazione di Chambon (2017a) per la frase, si tratta di un dettaglio che non comporta l'esclusione automatica dell'identificazione della regina con Bianca.

<sup>5</sup> Cronache coeve o poco posteriori in latino e in volgare, documenti e lettere pubblicati in varie sedi, oltre che nell'imprescindibile *Histoire générale du Languedoc* (*HGL*), monografie, per lo più pubblicate da piccoli editori locali, senza distribuzione o quasi, sulla storia delle singole contee, delle famiglie nobiliari e dei loro complicati intrecci dinastici, tesi di dottorato in storia medievale delle università locali. In sede di edizione critica, gli approfondimenti sugli eventi storici, specie quelli meno noti ai non specialisti del settore, sulle genealogie delle famiglie nobili, sul tipo di cultura che poteva avere l'autore di un romanzo come *Flamenca* hanno richiesto non meno tempo ed energie di quanto ne abbia richieste il lavoro filologico. D'altronde la sostanza di un'opera non va mai persa di vista nemmeno nella fase di ricostruzione: che *recensio* e *interpretatio* siano operazioni da portare avanti in contemporanea lo asseriva già Giorgio Pasquali, contrastando l'applicazione pedissequa del precetto di Lachmann «Recensere [...] sine interpretatione et possumus et debemus» (cfr. Timpanaro 1985: 47).

<sup>6</sup> Come scriveva Lewis [1936], cap. 3: «l'arte di leggere l'allegoria è morta e sepolta quanto l'arte di scriverla e va fatta rivivere con la massima urgenza se appena si voglia render giustizia al medioevo», citato in Lazzzerini (2010: 29), che osserva come Lewis richiamasse «l'attenzione sulle difficoltà che la letteratura duecentesca (ma l'osservazione è, beninteso, estensibile ai secoli limitrofi), prodotto di un'epoca in cui l'allegoria è consustanziale al pensiero, pone ai lettori moderni, privi ormai del filo d'Arianna che

### 1.1. *La storia e la politica: qualche distinzione preliminare*

Generalmente gli studiosi, nel caso di *Flamenca* come in molti altri, si sono fermati più in superficie del dovuto, concentrandosi sull'aspetto che si suol chiamare "cortese" oppure sui dettagli che possono accomunare il romanzo ai *fabliaux*, ma trascurandone le implicazioni strette con l'attualità, eventualmente fraintendendo gli intenti di chi le ha colte e confondendo il romanzo politico col romanzo storico.<sup>7</sup>

Segna un ritorno in questa direzione anche l'ultima edizione pubblicata, visto che, secondo il curatore del testo critico, «on mesure combien il est hasardeux d'établir des rapprochements entre des personnages réels et les protagonistes d'un récit imaginaire. La sagesse incite plutôt a s'en abstenir» (Zufferey 2014: 105).

Così, a proposito dell'intreccio di parentele ed eventi che gli fa, giustamente, preferire Namur<sup>8</sup> a Nemours come città natale della protagonista,<sup>9</sup> osserva: «Méconnaître ce réseau, auquel la seigneurie de Nemours reste tout à fait étrangère, ce serait passer à côté d'une dimension historique voulue par l'auteur de *Flamenca*, sans qu'il transforme pour autant son récit en roman à clés» (Zufferey 2014: 30).

A parer mio era invece più vicino al vero il primo editore, Paul Meyer (1865), quando definiva l'opera una sorta di *roman de mœurs*: è giustappunto nel romanzo francese ed occitano del XII e XIII secolo che si trovano i semi di quello che poi sarà il *roman de mœurs* ottocentesco, che è pure *roman à clés*, più di quanto si riesca ormai comunemente a vedere anche per i titoli più famosi e studiati come la *Recherche* di Proust.<sup>10</sup>

Non è solo per dare una coloritura storica che si disseminano i romanzi medievali di allusioni a personaggi ed eventi reali. Il romanzo storico è un'invenzione che risale all'epoca nella quale il medioevo tornò definitivamente in voga, ovvero i primi anni dell'Ottocento, gli stessi in cui nacque anche la proto-filologia romanza, ad opera, fra gli altri, di François-Just-Marie Raynouard, primo editore parziale di *Flamenca*.<sup>11</sup> Quella che

---

consentirebbe di orientarsi nei labirinti di significati simbolici disegnati dagli autori medievali».

<sup>7</sup> Così Fasseur (2014a: 462), che non coglie affatto la differenza fra l'inquadramento storico proposto da Manetti (2008) e quello precedentemente abbozzato da Millardet (1937). *Flamenca* è un'opera complessa ed enigmatica, sulla cui ricchezza lessicale ed elaborazione retorica si sono a giusto titolo già versati fiumi d'inchiostro, ma è anche un romanzo politico (non "storico"), in qualche modo militante, con le armi dell'arguzia e dell'acume.

<sup>8</sup> Tra l'altro il pretendente di *Flamenca* alternativo ad Archimbaut è il re d'Ungheria: nel periodo più probabile per l'azione del romanzo, questi è Andrea (*András*) II, che ha sposato in seconde nozze, nel 1215, Yolande di Fiandra, marchesa di Namur dal 1212 al 1217, madre della Yolande che fu moglie di Giacomo I d'Aragona dal 1235 (cambiando il nome in Violant).

<sup>9</sup> Nel ms. designata quattro volte come *Nemurs* e due come *Nemur*.

<sup>10</sup> Anche qui buona parte del fitto reticolo di allusioni a personaggi reali si è persa e solo uno studio approfondito può far emergere quel che manca nei pur numerosi commenti dell'opera; cfr. Lazzerini (2018, in corso di stampa); ringrazio l'autrice per le anticipazioni.

<sup>11</sup> Cfr. Raynouard 1835-1838 e Raynouard 1838 (che ripubblica il precedente con qualche piccola aggiunta).

entrava nei romanzi medievali è storia per noi, ma per gli autori e i lettori contemporanei era quasi sempre attualità ed i fruitori del XII e del XIII secolo non avevano certo difficoltà a riconoscere i personaggi e a cogliere gli eventuali tratti satirici, che si infittiscono nella produzione del XIII secolo, con bersaglio privilegiato i regnanti Capetingi e l'alta nobiltà ad essi più strettamente legata.

Lydie Louison, in una monografia dedicata al romanzo da Jean Renart a Jean Maillart, oppone il «théocentrisme roman» all'«anthropocentrisme gothique» (Louison 2004: 73).<sup>12</sup> Paragonando *Le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes all'*Escoufle* di Jean Renart, ritiene di poter individuare «une poésie romane, théocentrique, qui exploite la richesse mythique de la source et une poésie gothique, anthropocentrique, qui dévoile la beauté essentielle d'une nature concrète. L'une regarde intensément vers le ciel, l'autre pose enfin les yeux sur le sol» (Louison 2004: 255-256). Le strutture narrative di Chrétien e dei suoi contemporanei vengono definite *théocentriques* ripetutamente (ad esempio in Louison 2004: 466 e 474), mentre si rileva più volte che i romanzi del XIII secolo hanno spesso un significato politico.<sup>13</sup> In realtà, come molto *en passant* la stessa Louison rileva, non mancano agganci alla realtà contemporanea nemmeno nella narrativa del XII secolo, tant'è che a ben guardare è politico il movente di uno dei primissimi romanzi conservati, il *Brut* di Wace, databile al 1155 circa: è opera di propaganda filo-plantageneta, come il secondo romanzo di Wace (il *Roman de Rou*, commissionato addirittura da Enrico II) e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, che si rivolge probabilmente alla regina Eleonora d'Aquitania come il *Brut*. Hanno una funzione non molto dissimile, nei confronti della dinastia inglese, da quella che l'*Eneide* aveva nei confronti di Augusto: nobilitare all'estremo la dinastia facendola procedere dall'alta nobiltà troiana.<sup>14</sup> Risvolti politici che portano sempre all'*entourage* di Enrico II sono stati evidenziati inoltre nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes.<sup>15</sup>

Ritengo, in definitiva, che Lydie Louison abbia ragione ancor più di quanto sappia lei stessa, frenata com'è dal tentativo di conciliare queste osservazioni con le interpre-

<sup>12</sup> *Du théocentrisme roman à un anthropocentrisme gothique* è il titolo di un capitolo (pp. 73-113), ma lo spunto viene ripreso più volte nel corso della vasta monografia (1007 pp.).

<sup>13</sup> Per limitarsi a due casi, cfr. Louison (2004: 297-303) per la *Rose* di Jean Renart e Louison (2004: 303-307) per *Jehan et Blonde* di Philippe de Remy. In realtà la relazione fra teologia e politica è più complessa e intricata tanto nel XII quanto nel XIII secolo; gli strettissimi legami sono evidenziati ad esempio in Buc (1994), che mostra, fra le altre cose, come i discorsi politici nelle corti si facessero utilizzando la materia delle Scritture e soprattutto dell'esegesi biblica.

<sup>14</sup> All'ambiente di Enrico II in qualche modo si connette anche il diretto derivato dell'*Eneide*, il *Roman d'Eneas* scritto da un chierico normanno forse intorno al 1160, che sarebbe poi l'anno in cui furono decise le nozze fra il figlio di Eleonora ed Enrico II Plantageneto, Enrico il Giovane, e Margherita, figlia di Luigi VII. A Benoît de Sainte-Maure Enrico II commissionò un'altra opera propagandistica, la *Cronaca dei duchi di Normandia*.

<sup>15</sup> Cfr. la sintesi di Lazzerini (2010: 296-297).

tazioni che dei romanzi del XII e del XIII secolo si danno correntemente; inoltre la sua prospettiva è un po' troppo limitata, comprendendo il suo studio i soli romanzi francesi, senza includere quelli occitani se non per fuggevolissimi accenni (mentre si sa quanto illuminante possa essere proprio la dimensione comparatistica, specie in un'epoca in cui abbondano gli scambi fra le letterature e soprattutto fra quelle in lingua d'oc e d'oïl).

## 1.2. *Narrativa e allegoria*

Non sono ormai pochissimi gli studiosi che riconoscono in diversi romanzi del XII secolo, a cominciare da quelli di Chrétien de Troyes, una fitta rete di riferimenti scritturali e patristici; questa, vista nella sua sistematicità, ne fa sostanzialmente dei romanzi allegorici, i cui sensi ulteriori, mascherati dal *conte d'aventures* fruibile anche autonomamente, vanno in direzione teologica, per i lettori più avvisati ed iniziati;<sup>16</sup> gli autori sono del resto quasi invariabilmente *clercs*, ben esercitati a discernere i famosi quattro sensi della Scrittura additati dall'esegesi biblica dei Padri e dottori della Chiesa, letti a tappeto nelle scuole. Una forma mentale applicabile anche ad altri testi, come dimostrano numerosi prologhi che invitano esplicitamente a cercare il senso al di là della lettera, a metterci il *surplus*, come lo chiamava Maria di Francia.<sup>17</sup> Le Scritture sono ben più che semplici re-

---

<sup>16</sup> Seguono questo orientamento gli studi di Jacques Ribard, che della *Charrette* di Chrétien ha dato una chiave di lettura corretta nella sostanza, benché abbia trovato forti resistenze (cfr. Ribard 1972) o di David C. Fowler, cui una decina d'anni fa Andrea Fassò, in una monografia su Chrétien de Troyes, ha pubblicamente porto le sue scuse per averlo frainteso e ingiustamente sbeffeggiato per l'interpretazione simbolica della stessa *Charrette*, in cui stabiliva verosimili equivalenze tra Lancillotto e Cristo, la *charrette* e la croce, il regno di Gorre e gli inferi e così via; corrispondenze di cui Fassò, nella sua palinodia, dice che sono «non solo plausibili, ma quasi tutte evidenti» (Fassò 2003: 77 nota 32). Da anni una chiave di lettura che non appiattisca la letteratura medievale rilevandone soltanto i significati più superficiali (e immediatamente comprensibili al lettore moderno) viene caldeggiata, con argomentazioni rigorose supportate da abbondantissime fonti, anche da Lucia Lazzarini, che ha sintetizzato in una monografia di gran peso (Lazzarini 2010) i risultati di anni di ricerche approfondite, estese ad ambiti non frequentati a sufficienza dai filologi come le Scritture, l'esegesi scritturale e gli scritti patristici in genere, ovvero i testi-base della cultura del medioevo.

<sup>17</sup> Cfr. ad es. Maria di Francia, *Lais*, 9-27: «Custume fu as anciëns, / ceo testimonie Preciëns, / es livres que jadis faiseient / assez obscurement diseient / pur cels ki a venir esteient / e ki apendre les deveient, / que peüssent gloser la letre / e de lur sen le surplus metre. / Li philosophe le saveient, / e par els meïsme entendeient, / cum plus trespasereit de tens, / plus serreient sutil de sens / e plus se savreient garder / de ceo qu'i ert a trespasser. / Ki de vice se vuelt defendre, / estudiër deit e entendre / e grevose oevre comencier; / par ceo s'en puet plus esloignier / e de grant dolor delivrer» [Gli antichi, come testimonia Prisciano, avevano l'uso, nei libri che scrivevano, di esprimersi con molta oscurità, perché i posteri, che li avrebbero dovuti studiare, potessero glossare la lettera e apporvi, col loro senno, il significato ulteriore. I filosofi lo sapevano e capivano da soli che, quanto più sarebbe passato il tempo, tanto più il senso si sarebbe fatto sottile e meglio sarebbero stati protetti dai danni del suo trascorrere. Chi vuole difendersi dal peccato, deve applicarsi con tutte le forze ad avviare un'opera ponderosa; in questo modo si può meglio allontanare dal male, schivando un grande dolore], oppure *Partenopeu de Blois*, 77-134, in part. 95-106: «Sains Pols, li maistres de la gent, / nos dist en son enseignement / que quanqu'est es li[vres] escrit, / tot i est por nostre [prof]it / et por nos en bien d[oc]triner, / qu'en sa[çon]s [visces] eschiver. / Il dist [raison et bi]en et voir, / et parf[ont] et repost savoir, / car nus escriis n'est si frarins, / nis d[e f]ables as sarasins, / dont on ne puisse

portori di immagini, per dei romanzieri che erano anche chierici. Che tale fosse Chrétien de Troyes è ipotizzato in quasi tutte le sue biografie (si legge perfino nelle voci che gli dedica *Wikipedia*): dovrebbe sorprendere piuttosto, dunque, che parlasse solo d'amore profano e dell'inserimento sociale di cavalieri e dame, e non dei grandi temi teologici che nel XII secolo erano di grande attualità, anche se ora lasciano indifferenti le nostre menti che, dopo svariate rivoluzioni culturali (e qualcuna anche politica), non sono più molto inclini a vedere questo mondo al modo in cui lo si vedeva ancora al tempo di Dante,<sup>18</sup> cioè come figura dell'unico vero mondo, al quale arriveremo soltanto dopo aver depresso il peso delle spoglie mortali.

Dall'inizio del XIII secolo tuttavia, parallelamente all'estensione e al consolidamento del potere dei Capetingi, le allegorie teologiche passano non di rado in secondo piano rispetto a quelle politiche e i romanzi accentuano la funzione di strumento di dissenso o di consenso rispetto alla Casa regnante più in auge.

### 1.2.1. *Jean Renart*

Lo si riscontra in varie opere riferibili all'area del Nord-Est, a cominciare dai romanzi di Jean Renart, che paiono ben noti, fra gli altri, al coltissimo autore di *Flamenca*<sup>19</sup> e nei quali l'interscambio col Meridione è visibile. Con argomenti piuttosto solidi Rita Lejeune (1999) ha proposto che dietro lo pseudonimo di Jean Renart ci sia il potente vescovo-signore di Liegi Hugues de Pierrepont, gran letterato e gran *viveur*, la cui bizzarra eleganza<sup>20</sup> fece scalpore al Concilio Lateranense IV nel 1215. A proposito del lungo episodio de *L'escoufle* che si svolge a Montpellier, la studiosa ipotizza che solo l'osservazione diretta della città possa render conto della modalità con cui è descritta:

L'atmosphère spéciale des cours méridionales, au seuil même de la fameuse croisade contre les

---

exemple traire / del mal lai[ssier] et del bien faire» [San Paolo, il maestro delle genti, ci insegna che tutto quanto è scritto nei libri vi si trova per farci pro e per ammaestrarci al bene, di modo che sappiamo evitare il peccato. Dice una cosa ragionevole, buona e vera, di saggezza profonda e sottile, perché nessuno scritto, nemmeno le favole dei Saraceni, è così pessimo da non poterne trarre esempio per evitare il male e operare rettamente].

<sup>18</sup> Che tra l'altro, con l'epistola a Cangrande della Scala, invita proprio ad applicare il metodo di lettura della Bibbia alla sua *Comedia*.

<sup>19</sup> Come rileva anche l'ultima traduttrice francese di *Flamenca*: «Guillaume de Dole de Jean Renart, roman ainsi renommé par Claude Fauchet, et avec lequel notre œuvre en langue d'oc entretient des affinités certaines» (Fasseur 2014: 11). D'altronde in molti hanno messo in evidenza come il famoso catalogo di opere letterarie citate durante la festa di nozze della protagonista (vv. 623-707) sia tutto settentrionale, col Meridione rappresentato solo dal trovatore Marcabru, per quanto un fitto reticolo di citazioni trobadoriche (riepilogate da ultimo in Macciò 2017), a volte evidentissime, traspaia in realtà in filigrana lungo l'intero romanzo.

<sup>20</sup> Si sa che il primo giorno si presentò vestito da conte, il secondo da duca e soltanto il terzo abbandonò gli abiti laici per quello da vescovo, mitrato; cfr Lejeune (1999: 294). Il concilio è lo stesso in cui il giovane Raimondo di Tolosa andò invano a cercar di far valere i suoi diritti davanti al papa.

Albigois, est rendue avec un brio et une finesse de touche extraordinaires. Où l'écrivain Jean Renart a-t-il bien pu puiser tout cela? Une seule réponse est acceptable: Jean Renart a vécu lui-même ce qu'il raconte, ce n'est pas un simple conteur, c'est un témoin. Soit. Mais le problème n'est pas résolu pour autant, il est simplement déplacé: comment Jean Renart, dont on a détecté les liens avec la Principauté de Liège et son prince-évêque Hugues, a-t-il bien pu connaître Montpellier? Ici, l'histoire doit intervenir.

Lorsqu'en février-mars 1200, Hugues fut élu évêque de Liège, sa nomination par un chapitre divisé n'alla pas sans difficultés. Certains dignitaires de l'Eglise de Liège contestèrent son election et firent même appel à Rome qui envoya un légat.

De son côté, Hugues de Pierrepont ne resta pas inactif. Il plaida le bienfondé de sa cause, attaqua ses détracteurs et décida de se rendre lui-même à Rome. Les antagonistes se rencontrèrent à Montpellier. L'histoire ne parle pas du temps qu'il a fallu pour arriver à un résultat, mais il va sans dire que ce ne fut pas en un tour de main. Plusieurs mois, si l'on se réfère aux Annales de Renier de Saint-Jacques. Les négociateurs, de part et d'autre, eurent tout loisir de humer l'air de Montpellier (Lejeune 1999: 274-275).

Ma non è questo il filo diretto tra Montpellier e il Nord-Est che mi interessa evidenziare, anche se proprio un altro romanzo di Jean Renart, il *Roman de la rose*,<sup>21</sup> presenta caratteristiche molto interessanti per l'interpretazione di tre opere (*Flamenca*, *Jaufre e Joufroi de Poitiers*) più o meno esplicitamente legate alla città linguadociana,<sup>22</sup> che per l'intero XIII secolo rimase del tutto indipendente dalla Corona di Francia.<sup>23</sup>

C'è un nutritissimo stuolo di personaggi realmente esistiti attorno al protagonista, l'imperatore, in scena dall'inizio alla fine a differenza di Guillaume de Dole cui Claude Fauchet volle intitolare la storia per distinguerla dall'altro più famoso *Roman de la rose*, quello, posteriore, di Guillaume de Lorris e Jean de Meun. Un'idea infelice che ha contribuito a sviare un po' l'attenzione dei lettori dai risvolti politici di un'opera smaccatamente filo-imperiale (e dunque indirettamente anticapetingia)<sup>24</sup> che potrebbe essere uno dei modelli degli anonimi autori di *Flamenca* e del *Joufroi de Poitiers*.<sup>25</sup> Eppure il *Roman de la*

<sup>21</sup> Nel quale, fra le 46 canzoni cantate dai personaggi, si trovano *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufre Rudel, *Can vei la lauzeta mover* di Bernard de Ventadorn e *Belha m'es la votz autana* di Daude de Pradas (*BdT* 124.5; la questione dell'attribuzione, risolta a favore dell'autenticità con buoni argomenti in Melani 2016, è sintetizzata in Cannavò 2017: 415-416).

<sup>22</sup> Che anche in *Flamenca* è richiamata due volte (vv. 414-417 e 3568-3569) in un modo che dà l'impressione della conoscenza diretta, più che dell'allusione topica, come rileva Chambon (2015: 266).

<sup>23</sup> Perverrà per via diplomatica a Filippo VI nel 1349 e, ceduta di nuovo da Carlo V a Carlo di Navarra, farà parte stabilmente dei domini della Corona francese solo dal 1382.

<sup>24</sup> Anche se l'opera è dedicata a Milon de Nanteuil, i cui rapporti coi Capetingi si guastarono apertamente solo dopo la morte di Luigi VIII. Vescovo di Beauvais dal 19 dicembre 1217, Milon, da pari di Francia, assistette all'incoronazione e nell'atto di reggere il mantello al re è raffigurato in uno dei manoscritti delle *Grandes Chroniques de France* (Paris, BNF, fr. 6465, c. 247, miniatura di Jean Fouquet che si può vedere anche in *Wikipedia*, alla voce *Milon de Nanteuil*). Accompagnò poi Luigi VIII alla crociata antialbigese, ma negli ultimi anni (1233-1234) ebbe vivissimi e mai sanati contrasti con Luigi IX e Bianca di Castiglia. Sulla sua figura, la sua carriera e l'ambiguità del suo orientamento politico nel primo decennio del Duecento, cfr. Baldwin (2000: 32-34 e 44-48).

<sup>25</sup> Tra l'altro, nemmeno i risvolti politici dei romanzi di Jean Renart sono molto considerati nella pur vastissima bibliografia sull'autore; hanno anzi svegliato finora l'interesse di un numero abbastanza limitato di studiosi (pochi in tempi recenti, a parte Rita Lejeune e Lydie Louison, fra i letterati, o lo storico John W. Baldwin).



*rose* di Jean Renart, ai vv. 5635-5652, è abbastanza chiaro in proposito:

L'empereres et barons .xx.  
 remesent o l'empereriz.  
 Mout amez et mout segnoriz  
 est li bons Guillaumes, ses freres.  
 L'empereres fist de sa mere  
 mout grant joie, quant ele vint.  
 L'empereres bien la maintint  
 dedenz la cité de Maience.  
 L'arcevesques, par reverence,  
 en fist metre en escrit l'estoire.  
 Bien le devoient en memoire  
 avoir et li roi et li conte,  
 cel prodome dont on lor conte,  
 por avoir de bien fere envie  
 ausi com cil fist en sa vie  
 por cui l'en chante et chantera  
 tant com li siecles durera,  
 qui ne finera mie encore.

[L'imperatore e venti nobiluomini rimasero con l'imperatrice. Molto amato e molto potente è il valente Guillaume, suo fratello. L'imperatore accolse con grandi manifestazioni di gioia la di lui madre, quando arrivò, e la sistemò onorevolmente nella città di Magonza. L'arcivescovo, per far onore [al sovrano], ne fece mettere per iscritto la storia. Re e conti dovrebbero sempre ricordarsi di questo valentuomo di cui si racconta loro, per riceverne impulso a compiere belle azioni come fece durante la sua vita colui del quale si canta e si canterà tanto quanto durerà il mondo, che non finirà tanto presto.]

Il pregiudizio indotto dal titolo inventato da Fauchet ha tratto in inganno, in questo caso, anche Rita Lejeune (1999: 283), che giunge a una conclusione a mio parere riduttiva da un'osservazione giusta e importante: l'arcivescovo dal 1200 al 1230 era Sigfrido II d'Eppstein, personaggio di primissima grandezza. Rivestiva, fra le altre cariche, quella di arcicancelliere imperiale, che soprintendeva alla redazione degli atti imperiali:

À l'époque de la rédaction de Guillaume de Dole (1208-1210), l'archevêché de Mayence, titre eminent dans la hiérarchie ecclésiastique, avait été dévolu à Sigfrid II d'Eppstein (1200-1230), personnage rhénan de première grandeur. En effet, *qualitate qua*, l'archevêque de Mayence était archichancelier impérial. Autrement dit, il avait la haute main sur la rédaction et l'expédition des actes impériaux. Il n'est donc pas anormal que, d'une façon comparable, ce soit l'archevêque de Mayence qui ait ordonné la mise par écrit d'événements romanesques relatifs à un pseudo-chevalier, Guillaume de Dole. D'une part, mise par écrit d'actes diplomatiques; d'autre part, mise par écrit d'une oeuvre littéraire.

Come evidenzia la traduzione del *Roman de la Rose* di Jean Dufournet («... afin de désirer faire le bien autant que le fit au cours de la vie ce prince que l'on chante et que l'on chantera tant que durera le monde qui n'est pas près de finir», p. 415), l'arcivescovo

sta facendo il suo lavoro e mette per iscritto la storia dell'imperatore, non del cavaliere Guillaume de Dole.

### 1.2.2. *Il torneo nei romanzi e la datazione del Roman de la Rose*

Non pochi dei personaggi reali del *Roman de la Rose* di Jean Renart,<sup>26</sup> per lo più esponenti dell'alta nobiltà, si concentrano nell'episodio del torneo di Saint-Trond, che occupa circa un quarto dell'opera. Anche questo dettaglio fa scuola: nei romanzi con risvolti politici, difatti, non di rado si infittiscono le allusioni all'attualità nelle scene che rappresentano un torneo, una delle attività privilegiate dei cavalieri del XIII secolo. Alla tecnica dedica un lungo paragrafo, «La transposition de l'Histoire dans les tournois», la già citata Louison (2004: 307-316). Rita Lejeune aveva ravvisato nel torneo di Saint-Trond qualche allusione agli schieramenti della battaglia di Bouvines del 27 luglio 1214, nella quale furono coinvolti non pochi dei personaggi del romanzo; la deformazione dell'epilogo sarebbe stata intenzionale, com'è comprensibile in un autore filo-imperiale (e si può osservare, *en passant*, che non finisce realmente in patta: i cavalieri delle due squadre pareggiano, ma i francesi sono più numerosi e dunque, moralmente, vincono gli imperiali). In realtà, se il torneo alludesse davvero a Bouvines, verrebbe addomesticato qualcosa di più dell'esito, perché i fiamminghi nel romanzo scendono in campo al fianco dei francesi (anche Renaud de Dammartin,<sup>27</sup> che invece combatté valorosamente contro Filippo Augusto, fu catturato e si suicidò in prigionia nel 1227). A parer mio, fra le proposte alternative di datazione avanzate dalla studiosa, è forse più verosimile quella che guarda al 1208-1210 (Lejeune 1999: 283); ancor migliore mi pare l'arco cronologico delineato da Baldwin (1990: 585 nota 6), che scrive: «La date de Guillaume de Dole fait objet de nombreuses discussions, mais je la situerais pour ma part entre 1204 et 1214, très probablement entre

<sup>26</sup> In Baldwin (1990: 585 nota 7) l'elenco dei partecipanti: «Les Français: Eudes de Ronquerolle, Guillaume des Barres, Enguerran de Coucy, Alain de Rouci, Gautier de Châtillon et Renaud de Dammartin (*Guillaume de Dole*, v. 2090-2111)», con rinvio a *Les Registres de Philippe Auguste*, John Baldwin éd., *et alii*, Paris, Recueil des historiens de la France, Documents financiers et administratifs, 7 (allora in stampa, poi Paris, Imprimerie Nationale, 1992), pp 302-318; «Les Allemands: le duc de Saxe, le comte de Dagsbourg, le duc de Limbourg et son fils Garan, le comte de Bar-le-Duc, le duc de Brabant, le comte de Clèves et le comte de Looz (v. 2118-2125, 2315, 2386, 2604). Une étude exhaustive des rapports entre Jean Renart et le parti des guelfes est en préparation. Voir cependant les hypothèses dans Lejeune, *L'œuvre de Jean Renart*, pp 107-114 et «Roman de Guillaume de Dole», pp 16-22», ripreso in Baldwin (2000: 40-41). Sui personaggi e sulla loro possibile funzione, cfr. anche Louison (2004: 202-207).

<sup>27</sup> Questi fece omaggio al re d'Inghilterra solo nel 1212, entrando così in conflitto con Filippo Augusto, che gli requisì i possedimenti; nel 1216 l'unica figlia di Renaud sposò Filippo Hurepel, figlio di Filippo Augusto e Agnese di Merania. Renaud (su cui cfr. anche Baldwin 2000: 295 nota 72) pare sia uno dei due personaggi reali che concorrono a costruire la figura del protagonista in *Jehan et Blonde* di Philippe de Remy, che pure riscriverebbe la storia delle relazioni franco-inglesi negli anni fra la fine del XII secolo e la battaglia di Bouvines (l'altro personaggio reale utilizzato per il personaggio fittizio sarebbe Simon de Leicester, figlio di Simon de Montfort, i cui successi si collocano negli anni Trenta del XIII secolo, decennio alla fine del quale sarebbe stata scritta l'opera; cfr. Louison 2004: 303-307).

1209 et 1214», precisando in Baldwin (2000: 48-49):

the most appropriate time for the composition of the *Rose* may be suggested by the convergence of two factors: the marriage alliance between the families of Nanteuil and Béthune (1209-14), and Otto's political apogee, his coronation in 1209. Without attempting to impose further precision, we may conjecture that the years immediately following 1209 appear to be most likely time of the work's composition.

Il 1214 vide la definitiva sconfitta dell'imperatore Ottone IV, nella cui biografia c'è un episodio che lo ha fatto agganciare al fittizio imperatore Conrad del romanzo. Difatti Ottone il 23 luglio 1212 aveva sposato Beatrice, figlia del suo rivale Filippo di Svevia (eletto re di Germania nel marzo 1198, appoggiato da Filippo Augusto), assassinato il 21 giugno 1208. Pare che la ragazzina undicenne, nel novembre dello stesso anno, fosse andata a chiedere giustizia per il padre perorando la sua causa con tanta abilità che l'imperatore ci si era fidanzato fin dal 1209, dopo aver condannato il colpevole dell'assassinio.<sup>28</sup> Se l'allusione c'è, nella parte finale della *Rose* in cui Lienor irrompe a corte per perorare la sua causa (4750 sgg.), la fine del 1208 sarebbe *terminus a quo* e l'abdicazione dal trono imperiale di Ottone nel 1215 *terminus ante quem*.<sup>29</sup>

Ottone era nato nel 1175 o nel 1176 e tanto giovane nel 1212 non era; lo era invece Federico II di Svevia, nato nel 1194, re dei romani dalla nascita, che era stato incoronato re nel duomo di Magonza il 9 dicembre 1212 dal vescovo Sigfrido II di Eppstein,<sup>30</sup> «fin dall'inizio a capo dell'opposizione antiguelfa» (Stürner 1992: 236), dopo che Ottone era stato scomunicato nel 1210, con una copia delle insegne che questi ancora deteneva.

<sup>28</sup> Cfr. Louison (2004: 296-297); il matrimonio durò però meno di tre settimane, perché Beatrice si ammalò e morì l'11 agosto 1212. Naturalmente le tinte rosa non devono coprire più di tanto le reali ragioni del matrimonio, celebrato con grande sfarzo da Ottone nella «speranza che questo magnifico avvenimento gli avrebbe assicurato anche in futuro la fedeltà dei suoi sostenitori svevi» (Stürner 1992: 234).

<sup>29</sup> Baldwin (2000: 48) osserva che la redazione del romanzo deve essere antecedente al 1215, quando il Concilio Laterano proibì agli ecclesiastici la benedizione dell'acqua nelle ordalie come quella descritta ai vv. 4995-5019. Pare accogliere invece la datazione al 1217-1218, conseguente all'accordo con Rita Lejeune circa le allusioni a Bouvines, riscritte con fine pacificatore, nel torneo di Saint-Trond, Louison (2004: 295): Hugues de Pierrepont aveva di fatto scaricato Ottone nel 1211, ma a distanza di anni, morto l'ex-imperatore, il vescovo avrebbe potuto «avec du recul, reconsidérer ces années 1208-1210 et y voir un âge d'or révolu, en tirer une fiction rose résolument idyllique» (Louison 2004: 301). Tuttavia non sarebbe stata una buona politica nei confronti dell'imperatore svevo ormai saldamente in carica. Sulle allusioni a Bouvines nel torneo è scettico anche Baldwin (2000: 295 nota 73).

<sup>30</sup> Sigfrido conosceva bene Hugues de Pierrepont ed entrambi erano nelle grazie di Ottone, quand'erano soltanto vescovi eletti e non entrati in carica: «On a conservé des actes officiels attestant le rapprochement de leurs deux noms; je n'en citerai qu'un, très significatif: il s'agit d'une lettre de l'empereur Othon IV au pape Innocent III à la fin de l'an 1200. Othon IV souligne que les deux Elus de Mayence et de Liège, à savoir Sigfrid d'Eppstein et Hugues de Pierrepont, lui ont paru absolument nécessaires, tant pour ce qu'ils sont que pour leur parenté; si on n'avait pas la collaboration de ces deux élus, "notre action pourrait connaître des perturbations". C'est pourquoi Sigfrid et Hugues se sont entremis auprès de Gui de Préneste, légal pontifical, afin qu'il attribue le siège episcopal de Mayence à Sigfrid, et qu'il donne à Hugues bon espoir au sujet de son élection comme évêque de Liège» (Lejeune 1999: 284).

Federico, arrivato in Germania nel settembre 1212 (Baldwin 2000: 295 nota 73), rimase unico pretendente alla corona imperiale solo dopo il 27 luglio 1214 e fu incoronato ufficialmente, sempre dall'arcivescovo di Magonza, il 25 luglio 1215 ad Aquisgrana, con riconoscimento da parte di Innocenzo III, e poi a Roma nel 1220 dal papa Onorio III. Fra la fine del 1210 e il settembre del 1211, quando un'assemblea di principi e vescovi del sud della Germania elesse Federico al posto di Ottone, Hugues de Pierrepont prese le distanze da quest'ultimo (Louison 2004: 301), anche perché quando «the duke of Brabant, the long-standing enemy of the Liégeois, sided with Otto, the French king came to the defense of Liège, which obliged the bishop in turn to be loyal to the Capetians» (Baldwin 2000: 39); ciò equivaleva a passare dalla parte di Federico, poiché questi, già a metà novembre, aveva incontrato il futuro Luigi VIII a Vaucouleurs e aveva stipulato col «re Filippo di Francia un patto d'amicizia contro Ottone, “in passato chiamato imperatore”, e contro re Giovanni d'Inghilterra» (Stürner 1992: 237). Questo non impedì tuttavia al vescovo di Liegi di riparare il ponte di Maastricht nel 1214, permettendo ad Ottone, in marcia verso Bouvines, di passare la Mosa (Baldwin 2000: 39-40). Tra i luoghi dell'azione del *Roman de la Rose*, Liegi (nei cui paraggi è Saint-Trond), Colonia e Magonza «were the chief bastions of Otto's supporters in Lotharingia and the Rhine valley» (Baldwin 2000: 40). In definitiva, il vescovo prende in apparenza le distanze da Ottone, ma in sordina forse lo supporta ancora; si mostra ligio al re di Francia, restando tuttavia smaccatamente filo-imperiale (forse addirittura guelfo, ma, si direbbe, aperto a soluzioni alternative). Se la composizione del romanzo risalisse a questo periodo di incertezza prima del risolutivo 27 luglio 1214, quadrerebbe bene la compresenza di tratti pertinenti ad Ottone<sup>31</sup> e tratti pertinenti a Federico di Hohenstaufen (la giovane età, la passione per i divertimenti tipici dei giovani nobili,<sup>32</sup> la spiccata propensione alla poesia e al canto...), con un dettaglio che può parere insignificante per noi, ma che forse per un lettore coevo era immediatamente parlante: il nome Conrad fu portato nel secolo precedente (1138-1152) da un imperatore della casa di Svevia, Corrado III, che giustappunto fu il capostipite degli Hohenstaufen (oltre che dallo zio di Federico II, Corrado II, duca di Svevia dal 1191 al 1196). Come se non bastasse, all'arcivescovo di Magonza, sostenitore di Federico fin dalla prima ora,<sup>33</sup> è

<sup>31</sup> Lejeune (1999: 285) rileva anche che l'eroina si chiama Lienor, come Eleonora d'Aquitania, nonna di Ottone IV, che a Magonza nel 1194 aveva negoziato la liberazione del figlio Riccardo Cuor di Leone, anche se certo si tratta di un nome piuttosto comune.

<sup>32</sup> Quelli che diletano anche il giovane Guillem de Nivers in *Flamenca*, 1701-1704: «Mout amet torneis e sembelz, / domnas e joc, canz et acuelz / e cavalz, deport e solaz / e tot so qu'a pros home plaz» [Gli piacevano assai i tornei e le giostre, le donne e il gioco, i cani e gli uccelli [da caccia], i cavalli, i piaceri e i divertimenti e tutto quello che diletta un gentiluomo].

<sup>33</sup> Ma può anche darsi che questi ultimi tratti facciano parte del mascheramento del protagonista, che certo in un romanzo d'amore non può essere un quasi quarantenne (cioè, per il metro del tempo, un vecchio) e che, specie se sono giuste le identificazioni proposte da Baldwin (2000: 41) per i cavalieri di

attribuita la registrazione scritta della storia del *Roman de la rose* (col che ne risulta più o meno il committente: cfr. Lejeune 1999: 283). Un capolavoro di equilibrismo politico.

1.2.2.1. Benché il *Roman de la Rose* di Jean Renart sia conservato a codice unico, dovette avere un certo successo; fu difatti subito imitato, negli anni Venti, dal filo-capetingio Gerbert de Montreuil nel *Roman de la violette*. L'autore di *Flamenca* forse conosceva tutte e due le opere, come parrebbe suggerire la fusione dei nomi dei rispettivi personaggi Guillaume De Dole e Gerard de Nevers nel protagonista del romanzo occitano Guillem de Nivers, anche se le stratificazioni per arrivare a quest'ultimo nome sono più complicate e non prive di agganci alla realtà politica.

L'autore di *Flamenca* mostra difatti familiarità col *sener d'Alga* (v. 1724), ovvero con la famiglia Roquefeuil, in particolare con Arnaut, che portava questo titolo<sup>34</sup> insieme a quello di *comptor de Nant* (Guilhot 1996: 29), oppure col suo primogenito legittimo Raimon III (che ereditò i titoli forse verso il 1242). Arnaut aveva un figlio illegittimo prematrimoniale, Guillem,<sup>35</sup> poi legittimato e nobilitato

---

parte imperiale al torneo di Saint-Trond con sostenitori di Ottone, un paio dei quali fedeli fino a Bouvines, il fittizio Conrad occhieggi essenzialmente all'imperatore più anziano e la data più verosimile sia 1209-1210, come ipotizzato da Baldwin (2000: 49). La questione resta aperta e in attesa di approfondimento.

<sup>34</sup> Non giunto ai Roquefeuil solo nel 1276; anzi, Algues «est devenu très vite le siège de leur administration avant d'être transféré une nouvelle et dernière fois à Meyrueis» (Guilhot 1996: 40); semmai è l'associazione fra i titoli di *comtors de Nant* e *barons de Roquefeuil* che potrebbe risalire all'accordo del 1270 fra il conte di Rodez, figlio della primogenita di Raimon II, fratello maggiore di Arnaut e titolare della signoria di Roquefeuil, che ebbe solo femmine e fece sposare nel 1230 la primogenita ed erede con Ugo IV di Rodez, e Raimon III, figlio di Arnaut. È possibile che la titolazione del *castrum* di Algues / Alga, nel distretto di Nant, sia da addebitarsi al fatto che il castello di Roquefeuil dovrebbe essere stato abbandonato proprio sul finire del XII secolo, quando sembra fosse già in rovina.

<sup>35</sup> Alcuni siti di storia locale attribuiscono erroneamente la paternità al fratello di Arnaut, Raimon II de Rocafolh, che fu scomunicato con Raimondo VI di Tolosa nel 1207; nel 1215 presenziò al Concilio Laterano, dove pronunciò davanti al papa un'accorata orazione in favore del giovanissimo Trencavel, orfano del visconte di Béziers (*Canso de la crotzada*, 146.30-46). Anche la monografia che pare più informata (Guilhot 1996: 29 e 31-32) pone Guilhem tra i figli di Arnaut, che aveva i titoli di *comptor de Nant* e signore di Algues, mentre il fratello Raimon aveva quelli di *senher e baron* di Roquefeuil e di Meyrueis e di visconte di Creysse. Entrambi, figli di Guillemette figlia di Guglielmo VII di Montpellier e di Matilde di Borgogna (sorella del duca e discendente da un ramo cadetto dei Capetingi), furono indicati come eredi per la signoria della città nel testamento di Guglielmo VIII, il 4 novembre 1202, e poi nei testamenti di Maria, regina d'Aragona e loro cugina, ancora nel 1209 e nel 1211, in caso di estinzione della discendenza diretta (Guilhot 1996: 28-29). Raimon si sottomise al re e all'arcivescovo di Narbona il 16 marzo 1225, ma pare sia morto comunque in odor d'eresia; il fratello Arnaut aveva numerosi feudi in Languedoc e al di là dei Pirenei (in particolare nel regno di Valencia, alla cui riconquista aveva partecipato coi figli; qui aveva una delle sue residenze). Fece testamento nel 1241, escludendo dalla successione il figlio naturale Guillem, il quale aveva comunque avuto dei figli che diedero vita a importanti rami collaterali della famiglia, fra cui quello dei Versols e, in Spagna, quello dei conti di Peralada, che diverranno Grandi di Spagna e che si estinsero in linea maschile nel XVIII secolo. I territori della famiglia erano piuttosto estesi: «La baronnie de Roquefeuil formait un espace relativement large qui jouait le rôle de zone frontière ou de zone tampon entre le Languedoc et le Rouergue: elle s'étalait encore vers les diocèses de Nîmes et de Maguelonne» (Guilhot 1996: 35). All'illegittimo Guillem il padre Arnaut lasciò il castello e il territorio di Beauvoisin e le sue di-

da Giacomo I d'Aragona in conseguenza del suo valore militare e delle sue doti di abile diplomatico e di amministratore oculatissimo: fin dalla prima giovinezza fu collaboratore stretto del re nella *Reconquista* e fu in seguito una sorta di suo *alter ego* a Montpellier e dintorni.<sup>36</sup> A metà del secolo era ormai in tutto e per tutto l'uomo di fiducia del re (Guilhot 1996: 108-117). L'Anonimo di *Flamenca* rende così omaggio al figlio o al fratellastro del suo probabile diretto signore<sup>37</sup> e indirettamente al re d'Aragona, la cui figura è sovrapponibile a quella del suo vassallo Guillem de Roquefeuil e insieme, sia pure un po' più alla lontana che nel *Jaufre*, a quella dell'eroe liberatore del romanzo. Inoltre l'autore di *Flamenca*, col nome intero Guillem de Nivers, realizza una fusione di diversi oppositi, come è stato già rilevato.<sup>38</sup> Un nome dalle allusioni molteplici come quello di *Joufroi de Poitiers*, il protagonista di un romanzo francese che con *Flamenca* presenta una nutrita serie di connessioni riconosciuta da molti, anche se finora non sufficientemente indagata nella sua sistematicità.

---

pendenze. Tra il 1160-1164 e il 1226-1230 i Roquefeuil hanno sicuramente battuto moneta.

<sup>36</sup> *Lieutenant* di Montpellier per Giacomo I, ne fu anche in qualche modo il banchiere, assicurando a se stesso e al re delle rendite nonostante la città, alla metà del XIII secolo, fosse indebitata (Guilhot 1996: 53). Proprio l'aiuto al re per le sue difficoltà economiche valse a Guillem diversi feudi, con consistente accrescimento del patrimonio della famiglia Roquefeuil (Guilhot 1996: 55).

<sup>37</sup> Il testamento di Arnaut I risale al 9 ottobre 1241, però non si sa esattamente quando sia morto e per lo più gli storici ipotizzano che il decesso risalga al 1242 circa (ma non è raro il caso di testamenti fatti qualche anno prima della morte: un esempio è proprio quello di Maria de Montpellier). In Guilhot (1996) un capitolo è dedicato a documenti in apparenza posteriori al 1242 che attestano conflitti fra la famiglia e la commenda dei Templari di Sainte-Eulalie-du-Larzac: uno concerne Raimon, rappresentato, per la sua giovane età, da Pierre de Cantobre, ma un altro datato 1257 recita «Aiso es memoria de la raubarria e de las malas fachias que Moseiner N'Arnalz de Rochafal fes a la maiso de Sancta Aulazia»; un terzo documento datato 1258 attesta l'accordo raggiunto, sempre con Arnaut (Guilhot 1996: 95), ma qualcosa non torna con le date, anche perché nel 1257 Raimon III (morto nel 1281) era adulto da un pezzo.

<sup>38</sup> Non solo nella finzione, fondendo un eroe di romanzo filo-imperiale come la *Rose* con uno di romanzo filo-capetingio come la *Violette*: Guillem, cavaliere con una formazione intellettuale da *clerc*, educato a Parigi, che vince sul loro terreno tutti i *clercs* (*Flamenca*, 1623-29: «D'aita[1] faison, d'aital semblanza / fo noiris a Paris e Franza. / Lai apres tan de las .vii. artz / que pogra ben en totas partz / tener escollas, si s volgues. / Legir e cantar, si l plagues, / en glies[a] saup mieilz d'autre clergue», [[Questa creatura] dall'aspetto tal quale ve l'ho descritto era stata educata in Francia, a Parigi. Là aveva imparato tanto delle sette arti liberali, che avrebbe potuto tranquillamente tener scuola ovunque, se lo avesse voluto, e in chiesa avrebbe saputo leggere e cantare meglio di qualunque chierico, se gli fosse piaciuto di farlo], condivide il nome di battesimo col pio conte di Nevers contemporaneo di San Bernardo e con un famoso polemista cataro di inizio secolo che poi si fece chiamare Thierry, originario della Francia, già canonico di Nevers, con la fama di essere più acuto dei suoi colleghi. Cfr. Lazzarini (2010: 116). È insomma un nome *double-face* come lo è l'eroe, che inganna il marito geloso fingendosi suo alleato e che nel torneo finale, stando ufficialmente nella squadra dei francesi, risulta il solo vero trionfatore. Nel romanzo per il casato è costante la forma *Nivers*, che è del resto la forma meridionale che si trova sempre anche nella *Canso de la crotzada*; *Nevers* non compare mai né in questa né in *Flamenca*; gli unici altri quattro ess. di *Nevers* censiti in *COM2* provengono tutti dal mescolato *Girart de Roussillon*, dove al v. 4190 c'è comunque anche un *Niverz*.

## 2. Da Montpellier verso nord-est (e da *Flamenca* a *Joufroi de Poitiers*)

La figura di Joufroi de Poitiers è tratteggiata, come è stato già ampiamente illustrato, a partire dalla *vida* duecentesca<sup>39</sup> e dalle vicende biografiche autentiche del primo trovatore di cui si conservino testi, il conte di Poitiers e duca d'Aquitania Guglielmo,<sup>40</sup> il cui padre e il cui pronipote, il duca di Bretagna nominato anche nella *vida*, si chiamavano effettivamente Goffredo, come il protagonista del romanzo francese. Ma era anche il nome di battesimo di Jaufre Rudel, il più famoso cantore dell'*amor de lonh*, che nella *vida* duecentesca si innamora della contessa di Tripoli per il bene che ne sente dire dai pellegrini venuti da Antiochia, mentre Joufroi de Poitiers si innamora di Agnès de Tornuerre per il bene che gliene dice il *menestriés* Gui de Niele; si chiama così anche il protagonista del solo altro romanzo occitano del XIII secolo sopravvissuto, l'arturiano *Jaufre*, che pure è un romanzo politico, inneggiante al re d'Aragona, indicato come una sorta di messia inviato a liberare la Provenza. Un nome all'epoca comune, ma forse anche caratterizzato da una discreta carica allusiva. Il nome del protagonista maschile positivo di *Flamenca* è diverso, e con buone ragioni per esserlo, come si è visto; ma anche Guillem de Nevers, come Joufroi, si innamora a distanza per il bene che sente dire di una dama reclusa in una torre dal marito geloso (vv. 1786-1781).

L'autore del *Joufroi de Poitiers*, la cui lingua presenta caratteri orientali,<sup>41</sup> dice ai vv. 2324-2333:

Escoutez moi, s'orrez sa vie  
ensi cum ele me fu dite  
la u ge la trovai escrite

<sup>39</sup> «Lo coms de Peiteus si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de donnas, e bons cavaliers d'armas e lars de domnejar; e saup ben trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las donnas. Et ac un fill que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filia que fo moiller del rei d'Engleterre, maire del Rei Jove e d'En Richart e del comte Jaufre de Bretaigna» [Il conte del Poitou fu uno dei più grandi uomini di corte del mondo e dei più grandi gabbatori di dame; valente cavaliere con le armi, prodigo nel corteggiare, e sapeva ben comporre e cantare. Andò a lungo per il mondo per ingannare le dame. Ebbe un figlio che ebbe per moglie la duchessa di Normandia, da cui ebbe una figlia che fu moglie del re d'Inghilterra, madre del re giovane, di messer Riccardo e del conte Goffredo di Bretagna]; testo da Boutière – Schutz (1973: 7).

<sup>40</sup> Il romanzo è «sa légende faite livre» per Payen (1980: 167); cfr. Trachsler (1992-1995: 119) e Meneghetti (2014).

<sup>41</sup> Sulla lingua dell'autore, cfr. Fay–Grigsby (1972: 29-48), dove John Grigsby mette l'accento sull'«orientation extra-française, montrant au moins une influence, due à la proximité, du prov., du frprov. ou du fr.-ital.» (Fay–Grigsby 1972: 47-48), pur con l'avvertenza che una buona parte dei tratti potrebbero essere dovuti al copista (e meglio sarebbe dire ai copisti, visto che anche in questo caso le copie intermedie fra l'originale e l'unica copia superstite devono essere state più di una, risultando verosimile per il testo la datazione alla metà del XIII secolo che Grigsby propone alla fine della trattazione linguistica, mentre il manoscritto è di fine secolo).

a Saint Peire de Maguelone.  
 Des lo main i mis jusqu'a none  
 ainz que j'en fusse a la fin;  
 illuec la getai de latin.  
 Depuis si l'ai en rime misse  
 et en romanz l'estoire asisse.  
 Or oez que la letre sone ...

[Ascoltatemi, e udrete la sua vita tale e quale fu narrata a me, quando la trovai scritta a Saint Peire de Magalona. Ci misi dalla mattina alla nona, per arrivare alla fine; là la tradussi dal latino. Poi l'ho messa in rima e della storia ho fatto un romanzo. State a sentire cosa dice quel che c'è scritto ...]

La storia latina, poi volgarizzata e messa in versi, sarebbe stata trovata nella cattedrale di San Pietro e Paolo a Magalona,<sup>42</sup> che è come dire a Montpellier, città limitrofa: col vescovo di Magalona se la sono dovuta vedere non di rado, nei secoli, tutti i signori di Montpellier (e gli hanno prestato omaggio tanto Pietro II quanto Giacomo I d'Aragona, al momento di assumere ufficialmente la signoria della città).

Lecito chiedersi perché, considerata l'identità del protagonista, la storia non sia stata trovata a Poitiers, ma a Montpellier; forse nella scelta c'è qualcosa di allusivo, visto che a metà del Duecento, mentre Poitiers era di fatto francese,<sup>43</sup> Montpellier, saldamente in mano aragonese,<sup>44</sup> poteva costituire una zona franca in cui esercitare senza alcun danno la satira anticapetingia, così lampante in *Flamenca*. Nel *Joufroi de Poitiers* è più sfumata, ma neanche in questo romanzo si perde l'occasione per farne un po', *en passant*, ad esempio nella scena del torneo (cfr. *infra*, § 2.3.1), momento topico, come si è detto (cfr. *supra*, § 1.2.2.), per le allusioni politiche. È nel torneo che nel *Roman de la rose* di Jean Renart si affollano i personaggi reali, sia pure presentati in modo idealizzato, come rileva lo storico John W. Baldwin (1990: 567):<sup>45</sup>

Fait d'une grande importance, bien que les acteurs principaux soient des personnages fictifs ou représentent des personnages réels sous un déguisement, tous les autres participants sont bien connus du public noble de l'époque. Ils se divisent en deux camps, les Français et les Allemands. Les premiers, conduits par Michel de Harnes, figurent tous sur la liste des bannerets que on trouve dans

<sup>42</sup> La stessa cattedrale di cui era arcidiacono, all'inizio del XIII secolo, Peire de Castelnaud, il legato pontificio il cui assassinio fornì il pretesto per scatenare la crociata antialbigese nel 1209.

<sup>43</sup> Filippo Augusto aveva conquistato la città quattro mesi dopo la morte di Eleonora d'Aquitania, nel 1204; dal 1241 al 1271 il titolo di conte di Poitiers fu rivestito da Alphonse, fratello minore del re di Francia.

<sup>44</sup> Al periodo aragonese è stato anche dedicato un convegno, i cui atti sono raccolti in *Montpellier, la Couronne d'Aragon et les pays de Langue d'Oc (1204-1349). Actes du 12. Congrès d'histoire de la Couronne d'Aragon (Montpellier: 26-29 septembre 1985)*, Montpellier, Société archéologique de Montpellier, 1987-1988, 2 voll. Cfr. anche Pierre Chastang, *La ville, le gouvernement et l'écrit à Montpellier (XII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècle): essai d'histoire sociale*, Paris Publications de la Sorbonne, 2013 (Série Histoire ancienne et médiévale); *Les identités urbaines au Moyen Age. Regards sur les villes du Midi français, Actes du colloque de Montpellier, 8 décembre 2011*, a c. di Patrick Gilli et Enrica Salvatori, Turnhout, Brepols, 2014, oltre a Challet (2017).

<sup>45</sup> Ripreso in Baldwin (2000: 40-41), con identificazione dei partecipanti.



les Registres de Philippe Auguste. Les Allemands, menés par Guillaume en personne, comptent parmi leurs rangs des barons impériaux que l'on savait membres des guelfes du bassin de la Meuse et du Rhin.

Anche il torneo finale di *Flamenca* è fitto di personaggi reali<sup>46</sup> ed è ancora più evidente, a parer mio, la relazione parodica con eventi storici precisi,<sup>47</sup> ovvero quelli del 1241-1242, con la *défaillance* del Conte della Marca<sup>48</sup> e la sostanziale disfatta dei signori meridionali. Nel romanzo vincono solo due di questi, uno dei quali si chiama Guillem di Montpellier (il nome dei signori estinti in linea maschile nel 1204): circostanza ovvia, visto l'ambiente in cui orbita l'autore. Fissate con una certa sicurezza le coordinate spaziali, valutiamo ora quelle temporali, alla luce degli studi più recenti.

### 2.1. *La datazione di Flamenca*

*Flamenca* è una delle poche opere narrative superstiti prodotte nel Midi dopo le fasi decisive della crociata antialbigese ed è quella in cui la satira politica è più feroce ed esplicita, a saper leggere. La datazione del romanzo è discussa. Se si apre la pagina che gli dedica *Arlima* si legge: «Après 1287 (Zufferey et Fasseur)». L'anno è indicato da Zufferey (2014: 104),<sup>49</sup> che non mette tuttavia in dubbio che la fase centrale della vicenda

---

<sup>46</sup> L'esperimento di identificarli è stato tentato segnatamente da Grimm (1930), che perveniva però alla conclusione che il torneo dovesse collocarsi a fine XII secolo, opinione ancora condivisa da Limacher-Riebold (1997: 89), Olson (1958), che offre alcuni spunti interessanti, benché ne tragga conclusioni poco condivisibili o troppo generiche (delle giostre del torneo finale da quando non vi compare più Guillem, per esempio, dice che «it seems to represent the crusades to the south of France, pinturing them, in miniature, as battles between one Christian and one heterodox lord», Olson 1958: 20) e Lejeune (1978); Favati (1960) riporterebbe il tutto agli anni intorno al 1139; Fabre de Morlhon (1978) aderisce all'ipotesi *facilior* secondo la quale i nomi sono messi a caso, vivi mescolati a morti (Jaufre Rudel è il trovatore, Alfonso di Tolosa è Alphonse Jourdain etc.), senza alcuna relazione coi fatti storici contemporanei.

<sup>47</sup> Cfr. Manetti (2007) e Manetti (2008: 11-35 e il commento ai vv. 7725-8101). Valérie Fasseur, che si ferma alle identificazioni di Grimm (1930) in parte sbagliate, come quella di Jaufre Rudel de Blaia (che non è il trovatore), torna alla vecchia idea di Millardet (1937): «que lesdits trente personnages historiques apparaissent, de par la chronologie, comme ayant été dans la rigoureuse impossibilité de jouter entre eux dans les mêmes tournois» (Fasseur 2014: 69).

<sup>48</sup> Il fatto che fosse stato il primo a cedere non passò inosservato e non mancò di essere esplicitamente e immediatamente biasimato in canzonetta, per esempio da Guillem de Montanhagol *BdT* 225.3, vv. 19-22: «La Marcha, Foys e Rodes vim / falhir ades als ops de prim; / per qu'ieu·ls encrim / de part honor...» (Abbiamo visto la Marca, Foix e Rodez defezionare subito non appena c'è stato bisogno di loro, motivo per cui li accuso in nome dell'onore etc.; nominare i territori equivale ovviamente a nominarne i signori), in *Les poésies de Guillem de Montanhagol, troubadour provençal du XII<sup>e</sup> siècle*, ed. Peter T. Ricketts, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1964, pp. 60-67, che colloca il componimento tra il 5 e il 20 ottobre 1242 (date, rispettivamente, della sottomissione del conte di Foix e di quella del conte di Tolosa, che nel sirventese risulta invece ancora in lotta). A un lettore coevo doveva presentarsi immediato il collegamento fra la pantomima del conte della Marca nel romanzo e il suo reale umiliante pellegrinaggio a Colombière dal re Luigi, nei giorni successivi alle battaglie appena menzionate.

<sup>49</sup> Cfr. anche Fasseur (2014: 49, 55). Genericamente alla fine del XIII secolo l'opera è assegnata anche in un breve manuale destinato agli studenti universitari (Meneghetti 2010), senza riassumere gli argomenti, dato il taglio della collana.

narrata sia scandita sul calendario liturgico del 1234, unico anno possibile fra i soli tre con Pasqua il 23 aprile nel XII e XIII secolo (essendo troppo indietro nel tempo il 1139 e non essendo la Pasqua precoce, come invece si dice in *Flamenca* al v. 6879, nell'anno che segue il 1223).<sup>50</sup> Ma proprio perché il punto *clou* dell'azione si svolge nel 1234 si fa più verosimile l'interpretazione in chiave satirica ipotizzata, in termini generici, già da Rita Lejeune<sup>51</sup> e, con argomentazioni più stringenti, da Lucia Lazzerini (2005); quest'ultima ha identificato la regina di Francia che con la sua gelosia scatena quella di Archimbaut de Borbon non con la sposa del re (relazione di parentela che il testo non specifica mai), bensì con la madre, Bianca di Castiglia, che finché visse, nelle cronache coeve continuò a essere chiamata la regina (mentre Margherita di Provenza, la moglie, se non era indicata anche col nome di battesimo veniva per lo più designata come "la regina giovane"). È evidente come, con tale identificazione, il tutto acquisti più mordente, soprattutto se diffuso quando era ancora viva Bianca, morta nel 1252.

Un argomento per la datazione tardiva ripreso recentemente da Zufferey (2014: 103) è quello del blasone di Archimbaut, ma è inconsistente, perché le armi che il signore di Bourbon porta in torneo non sono le sue, bensì quelle del suo signore, il re di Francia (quelle della Maison de Bourbon-Dampierre, cui apparteneva Archimbaut il grande, figlio di Guy II de Dampierre, maréchal de Champagne morto nel 1216, e di Mahaut, dame de Bourbon, morta nel 1218, erano «d'or au lion de gueules à l'orle de huit coquilles d'azur» e risalivano al tempo di Archimbaut VI, crociato nel 1147 con Luigi VII). Anche Guillaume de Dole, nel *Roman de la Rose* di Jean Renart, porta in torneo le insegne del suo sovrano,<sup>52</sup> dichiaratamente; invece l'autore di *Flamenca*, forse con una puntina di veleno, le presenta come se fossero del sire di Bourbon («so fon aquel d'en Archimbau», v. 7001)<sup>53</sup> e i colori del re di Francia sono oltretutto descritti con termini non correnti nella terminologia araldica in lingua d'oc (v. 7002: «ab flors jaunus sus el camp blau», dove si sarebbe detto *or* e *azur*), che l'Autore, frequentando abitualmente le corti come dimostra la sua familiarità coi Roquefeuil, conosceva di certo, così come avrebbe probabilmente saputo benissimo, nell'ipotesi di composizione tardiva, che le armi di un cadetto della

<sup>50</sup> Vv. 6878-6880: «et es lur vengutz bos espers / de la Pasca qu'er aboriva, / car a l'autr' an fo mout tardiva» («e prende consistenza in loro la confortevole speranza che la Pasqua, che sarà precoce, non tarderà poi molto ad arrivare»).

<sup>51</sup> «Une conclusion s'impose donc: anodin en apparence sur le plan politique, le roman de *Flamenca* aurait fort bien pu, à une époque ou à une autre, faire office d'attaque satirique» (Lejeune 1979: 343).

<sup>52</sup> *Roman de la rose*, 2601-2603: «Quant il ot son heaume lacié, / il a en son mis et drecié / un penon des armes le roi» [Quando ebbe allacciato l'elmo, ci attaccò in cima un'insegna con le armi del re], cioè dell'imperatore].

<sup>53</sup> Ma dalla metà del XII secolo «cohabitent, pendant près d'un siècle, des armoires individuelles et des armoires collectives, des armoires féodales et des armoires familiales, des armoires militaires et des armoires civiles» (Pastoureau 1985: 6), e Archimbaut, come s'è detto, è addirittura il capo dell'esercito di Luigi IX.

Casa reale come quello che prese la signoria di Bourbon nel 1283 (Robert de Clermont) non avrebbero potuto essere senza una *brisure*.<sup>54</sup> Lo scarto è forse intenzionale: non è impossibile che il francesismo *jaunas*,<sup>55</sup> rarissimo in occitano,<sup>56</sup> sia ad uso e consumo del parzialmente francese e soprattutto filo-francese Archimbaut, connestabile di Francia, cioè di capo delle armate del re.

Assolutamente irrilevante anche il secondo argomento di Zufferey (2014: 104) per la datazione tardiva, perché l'allusione dei vv. 2308-2309: «Mout avem saïnz ric autar / e mout gloriosa vertut» non si riferisce necessariamente al frammento della Vera Croce e alla spina della corona donati da san Luigi al figlio Robert e portati a Bourbon nel 1287, ma potrebbe più verosimilmente, visto il contesto, indicare una statua della Vergine che si trovava nella cappella del castello di Bourbon<sup>57</sup> e che era ritenuta miracolosa (ad ogni festa di san Giovanni,<sup>58</sup> fin dall'alba in chiesa si affollavano i pellegrini, cui pareva che il simulacro si animasse).

Non indica datazione posteriore al 1264 nemmeno il nome di Gui per il conte padre

---

<sup>54</sup> Su quelle adottate da Robert de France, conte di Clermont nel 1283, fu aggiunta una vistosissima *bande de gueules*: dal duca Louis II de Bourbon (1337-1410) secondo Zufferey (2014: 104), ma lo stemma con la *brisure* è anche sulla statua funebre di Robert de France come la si vede in un disegno della collezione di Roger de Gaignères e hanno la *bande de gueules*, sia pure più sottile, tanto Robert quanto la moglie nel «Registre d'armes» o Armorial d'Auvergne del ms. fr. 22297 della BNF di Parigi (le figure vengono subito dopo quelle di San Luigi e della regina, nelle prime pagine; il codice fu dedicato dall'araldo Guillaume Revel al re Carlo VII); d'altronde lo stemma di un cadetto ha sempre una *brisure* già nel XIII secolo (anche in *Art de vérifier les dates*, X, p. 332 al paragrafo *Béatrix et Robert* nel capitolo *Chronologie historique des sires ou barons, puis ducs de Bourbon* si dice: «Le comte Robert, après son mariage, retint dans son écu les armes de France avec la distinction d'un bâton de gueules pour marque de puîné»)

<sup>55</sup> Corrispettivo dell'occitano *grogas* o *gruegas*, ma, a differenza di questo, usato anche nell'araldica in francese, come *bleve*: si può verificare facilmente anche nell'*Anglo-Norman Dictionary* accessibile in rete ([www.anglo-norman.net](http://www.anglo-norman.net)) s.v. *jaune*, con rinvio a *Eight Rolls* 102.46: «En la baner jaune avoit Fesse entre deus cheverons vermaus» e 105.158 e s.v. *bleve*, con es. da *Eight Rolls* 105.158: «Jaune o un bleu lyon rampant Fu sa baniere bien vuable» (Brault 1973). Cfr. anche Brault (19972: 221 s.v. *jaune* e 130 s.v. *bleu*).

<sup>56</sup> *COM2* ne raccoglie solo altri 2 ess. in Daude de Pradas, *Auzels cassadors*, 93 («nefa jauna e lonc entr'ueill») e 107 («camba grossa, jauna e breu»).

<sup>57</sup> Cfr. Mozzani (2015), cap. *Auvergne - Allier*, dove si dice che la statua risalirebbe al XII secolo. Nei paraggi ce n'era anche un'altra, probabilmente usata come reliquiario e ritenuta protettrice degli innamorati; proveniente dal priorato di Vernouillet, è attualmente conservata al Musée des amis du vieux Bourbon di Bourbon l'Archambault ed è databile alla prima metà del XIII secolo, se non alla fine del XII, come suggerirebbero l'aspetto arcaico e il mantello con le maniche a campana, per le quali cfr. Anderlini (2014: 96) per le maniche «démésurément longues aux poignets» del XII secolo e Anderlini (2014: 179-181) per le varietà di quelle del XIII. Al link <http://lieuxsacres.canalblog.com/archives/2007/04/10/4588109.html> a proposito della statua si legge: «Réputée pour être la protectrice des amoureux, elle donnait lieu à un pèlerinage en septembre au cours duquel les jeunes filles cherchant un mari lui offraient un ruban de couleur moyennant quoi leur voeu était exaucé dans l'année».

<sup>58</sup> Peraltro nel romanzo indicata come data significativa per risolvere i dubbi d'amore; cfr. *Flamenca*, 6196-6198: «Ja per lui no'm cal trencar jonc / a san Johan per esproar / s'ambedui em en amor par» [Quanto a lui, non ho davvero bisogno di spezzar giunchi il giorno di san Giovanni per vedere se ci amiamo con pari intensità].

di Flamenca,<sup>59</sup> perché se è vero che Gui de Dampierre (1226 circa-1305) divenne conte di Namur nel 1264 e conte di Fiandra<sup>60</sup> solo nel 1273 (malgrado sua madre lo avesse proclamato tale nel 1253), è anche vero che nel romanzo il punto in cui compare il nome è un luogo critico, essendoci un errore di declinazione al. v. 66: «Et quant lo vi fort s'alegret; / del comte Gui e[l] demandet / e de Flamenca atressi» [Quando lo vide, si rallegro' tutto; si informò sul conte Gui e anche su Flamenca].

L'autore sa declinare benissimo il nome *Gui - Guizo(n)*, che compare altre otto volte sempre al caso giusto (cfr. v. 1492, 1522, 1885, 2227, 2939, 3477, 3571, 5715), e viene il dubbio che il verso sia stato riscritto malamente da un copista, magari proprio dell'epoca del conte Gui de Dampierre. Tra l'altro presenta un errore di declinazione, accidente non usuale per l'autore (quelli che ci sono si autodenunciano, di norma, come incidenti di copia), anche il nome del fratello di Guillem (1653-1654: «Fraire fon del comte Raols / de Nivers, e no fon ges sols», [Era fratello del conte Raoul de Nevers, e non era certo solo]); qui si tratterà forse della conseguenza di una trasposizione delle parole del primo dei due versi (da «Sos fraire fon le coms R.», come ipotizza Meyer nella sua edizione del 1901).<sup>61</sup> D'altronde non c'era nessun conte Raoul, all'epoca dei fatti del romanzo,<sup>62</sup> ma era il nome del vescovo della città di Nevers: Raoul de Beauvais, città quest'ultima che, fra il 1230 e il 1234, con Milon de Nanteuil dedicatario del *Roman de la Rose*, era diventata una roccaforte degli avversari di Bianca di Castiglia (Lazzerini 2010: 111). Qui, tra il 1234 e il 1236, è vescovo Godefroi de Clermont-Nesle, che continua il conflitto contro Luigi e Bianca iniziato da Milon, e Gui de Niele si è visto essere il nome del menestrello che parla a Joufroi de Poitiers di Agnes de Tornuerre (un caso? O un dettaglio che fa sistema con altri accenni anticapetingi?).

Va anche detto che in *Flamenca* il conte di Namur (se con questa città va identificata, come non è inverosimile, la città natale della protagonista) e il conte di Fiandra sono persone evidentemente diverse. Si legge difatti in *Flamenca*, 6941-6952:

Flamenca venc dese veser  
 sos paires, quant saup ben per ver  
 qu'en Archimbautz era garitz  
 e daveras desgilositz.  
 De Guillem de Nivers comtet  
 coment en Flandris si portet,  
 e cant ric pres lai a[c] conguist,

<sup>59</sup> Un altro degli argomenti di Zufferey (2004: 29).

<sup>60</sup> Nel 1235 non c'è un conte di Fiandra, ma una contessa, Giovanna, vedova dal 1233 di Ferdinando di Portogallo e che si risposerà nel 1237 con Tommaso di Savoia.

<sup>61</sup> Anche l'attuale v. 66 potrebbe derivare da qualcosa come «del comte Guizo:l demandet».

<sup>62</sup> Il nome compare solo fra i conti del Quercy che diedero origine alla casata fra il IX e il X (il capostipite della maison de Nevers è Landry IV, morto nel 1028).

e comen el avia vist  
 que la cort[z] del comte flamenc  
 pel meillor cavallier lo tenc  
 ques uncas fos de nullas gens,  
 tant es sos cors adautz e gens.

[Il padre di Flamenca, appena fu informato che messer Archimbaut era guarito e si era liberato davvero della sua gelosia, andò subito a trovare la figlia. Raccontò della condotta di Guillem de Nivers in Fiandra, del gran pregio che vi aveva acquistato e di come avesse constatato che la corte del conte di Fiandra lo considerasse il miglior cavaliere del mondo, tanto era destro e di nobili maniere.]

Gui de Dampierre era, nella realtà, il nome del padre dello sposo della fittizia Flamenca, Archimbaut VIII de Bourbon-Dampierre, detto il Grande; Gui di Nevers, nato Guy de Châtillon conte di Saint-Pol,<sup>63</sup> era consucero di Archimbaut VIII, visto che il figlio ed erede Archimbaut IX ne aveva sposato nel 1233 la figlia Yolande: un conte Gui padre della sposa di un Archimbaut esisteva davvero, dunque, in qualche modo (inoltre il conte di Nevers in carica nel 1235 si chiamava Guigues, ma «*Guidus Forensis et Nivernensis*» nelle cronache latine).

L'autore, coi personaggi d'alto rango salvo Archimbaut il Grande, messo alla berlina con nome e casato "in chiaro" dall'inizio alla fine, si compiace di imbrogliare un po' le carte, ma non al punto che i contemporanei avvisati non le sapessero riordinare, cogliendo l'umorismo degli scambi, secondo una tecnica già in uso nel *Roman de la rose* di Jean Renart<sup>64</sup> e che si ritrova nel *Joufroi de Poitiers*, per limitarci ai soli romanzi di cui ci stiamo occupando da vicino.

Infine, anche l'argomento del prelievo di un verso intero, proprio a introdurre il perduto *salut d'amor* che avrebbe dovuto essere incastonato in *Flamenca* (vv. 7069-7070: «E per so que mielz m'en cresas, / un breu qu'en esta borssa·m jas / de que·l preegui que·l m'escruiesses / per tal que de s'amor saupes, / vos mostrarai ara dese» [Perché mi crediate con più facilità, vi mostrerò immediatamente una lettera che ho in questa borsa, e che lo pregai di scrivere per darmi contezza del suo amore]), da un *salut d'amor* di Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am deszamatz*, (v. 164: «E per so que mielhz m'en crezatz»), datato dall'autore stesso, negli ultimi versi, al 24 agosto 1278,<sup>65</sup> è a doppio taglio: perché dovrebbe essere l'autore di *Flamenca* a prelevare il verso e non Amanieu, forse appar-

<sup>63</sup> Dal 1221 al 1226 fu difatti conte di Nevers, per matrimonio con Agnes de Tonnerre, Auxerre e Nevers, Guy de Châtillon, conte di Saint-Pol, morto all'assedio di Avignone del 1226; poi il titolo passò a Guigues IV di Forez, che aveva sposato Matilde di Courtenay, vedova di Hervé de Donzy (conte di Nevers dal 1193 al 1213).

<sup>64</sup> Dove il fittizio imperatore Conrad, come si è visto al § 1.2.2, adombra un imperatore vero, se non due, di nome diverso (Ottone e Federico). Anche i lettori dell'*Escoufle* nel conte Riccardo di Normandia avranno individuato Riccardo Cuor di Leone e nel conte di Saint-Gilles Raimondo VI di Tolosa, nonostante qualche deformazione dei dettagli biografici (cfr. Baldwin 2000: 38).

<sup>65</sup> L'edizione più recente e affidabile è Guadagnini (2009).

tenente a una famiglia nobile che dal 1255 risulta in ottime relazioni con la casa reale d’Inghilterra (*DBT*: 45b) e che in ogni caso in un suo famoso *ensenhamen* si rivolge al re d’Aragona come al suo signore, elogiandolo? Nell’*Insegnamento alla donzella*, 657-680 si legge difatti:<sup>66</sup>

Car, enaisi com es  
 le rey Aragones  
 montatz sobre·[ls] pus fortz  
 d’onor per son esfortz,  
 vos vey sobrar de sen  
 las de vostre ioven  
 per sobrebon atur.  
 E prec Dieu que·us melhur  
 en totz faitz, Na marcaza:  
 de nulh’Aragoneza  
 ni de las Catalanas  
 no say las pus sertanas.  
 Mar lay vuelh enviar  
 Falconet lo ioglar  
 al rey, cap de valor,  
 d’Arago, mon senhor,  
 que·m digua, si·l sap bo,  
 ab N’Artal d’Alago  
 et ab sos Catalas,  
 e·l coms Empurias,  
 emperaire d’amor,  
 et al procurador  
 quier que·m diguo, si·ls play,  
 de las donas de lay.

[Giacché, così come il re aragonese ha superato i più forti in onore per sua valentia, vi vedo sopravanzare in assennatezza quelle giovani come voi con impegno più che lodevole. E prego Dio che vi renda migliore in ogni azione, signora marchesa: non conosco più perfette delle aragonesi e delle catalane.

Ma là, al re d’Aragona cima di valore, mio signore, voglio inviare il giullare Falconetto, affinché mi dica, se gli piace, con messer Artal d’Alagó e con i suoi catalani, e al conte Empurias, imperatore d’amore, e al procuratore chiedo che mi dicano, se piace loro, delle donne di là...]

La frase in comune fra i due poeti si ritrova identica anche in un altro luogo di *Flamenca*, 2953-2954 («E per so que [mielz] m’en cresaz, / faitz vos aisa antre mos bras» [E perché mi crediate più agevolmente, venite qui fra le mie braccia] e Giuseppe E. Sansone rileva che «l’insegnamento dedicato alla donzella da Amanieu de Sescas serba intatti i toni e i timbri di una preziosità cortese che sembra ignorare il cammino della sto-

<sup>66</sup> In Sansone (1977: 237-256), che a p. 288 annota come sia dubbio se alluda a di Pietro il Grande (1276-1285), a sua volta poeta, o al figlio Giacomo II (1291-1327); Artal d’Alagó era consigliere di Giacomo II fin da quando questi era re di Sicilia e il conte di Empurias era Ponç Hug IV (1277-1313), che servì entrambi i sovrani.

ria» (Sansone 1977: 231). Contatti stretti con la corte d'Aragona e i Catalani<sup>67</sup> e tendenza a guardare al passato: forse è più facile che la direzione del prestito (se è prestito davvero e non uso indipendente di una *locution figée*) sia da *Flamenca* ad Amanieu che non il contrario. D'altronde ci sono punti di contatto ben più numerosi e interessanti tra *Flamenca* e un trovatore che si colloca decisamente più indietro, dal punto di vista cronologico.

### 2.1.1. *Un autore per Flamenca?*

In un recente articolo,<sup>68</sup> l'eccellente linguista Jean-Pierre Chambon pure converge sulla corte dei Roquefeuil, con argomenti diversi dai miei. Lo studioso sottopone difatti a un confronto serrato *Flamenca* e le opere superstiti di Daude de Pradas.<sup>69</sup> I numerosissimi riscontri sono centrati e, anche se svariate correlazioni non sono esclusive (alcune sì) e i contesti sono per lo più diversi, è innegabile che il tutto faccia in qualche modo sistema. Il legame è strettissimo e in molti casi l'intertestualità appare lampante; diversi termini sono privi di continuatori nella lingua più recente.

Non è in realtà improbabile che il prestito sia da Daude de Pradas a *Flamenca* (Chambon 2015: 246 e 252). Del primo le opere liriche e i poemetti (quello sulle quattro virtù cardinali e soprattutto il trattato sui rapaci da caccia [*auzels cassadors*], col quale si riscontra, in assoluto, il maggior numero di coincidenze<sup>70</sup> e di cui restano, fra integrali e frammentari, cinque testimoni, traccia di un certo successo) erano probabilmente ben più conosciuti e apprezzati di quanto lasci pensare la minor rilevanza del trovatore rispetto a molti altri nei canzonieri; una prova dell'antica fortuna, come si è detto, è la citazione di *BdT* 124.5 nel *Roman de la Rose* di Jean Renart.

Che *Flamenca* sia posteriore al poemetto sulle quattro virtù cardinali è più che verosimile, essendo questo dedicato «al vescovo di Puy-en-Vélay, Esteve III de Chalençon, che sedette sulla cattedra podiense dal 1220 al 1231» (Melani 2016: 17, che suppone il *Roman dels auzels cassadors*<sup>71</sup> anteriore al volgarizzamento in versi della *Formula Vitae Honestae* attribuita a Martino di Braga).

Chambon (2015: 263), ritenendo poco probabile che l'autore di un romanzo tragga

<sup>67</sup> Si ricordi che un frammento coi vv. 2717-2724 di *Flamenca* è nel canzoniere catalano E o di Estanislau Aguiló, della fine del XIV sec. o dei primi del XV, e che anche in Catalogna il romanzo deve aver circolato dunque a lungo: Asperti (1985: 65) ipotizza verosimilmente, difatti, che il compilatore della silloge abbia conosciuto il romanzo nella sua interezza e ne abbia estratto il frammento.

<sup>68</sup> Chambon (2015), i cui dati sono ripresi e rafforzati in Chambon (2017: 181-183), corposa recensione alla più recente e affidabile edizione critica delle liriche di Daude de Pradas (Melani 2016).

<sup>69</sup> Non di rado citato anche nel commento dell'edizione Manetti (2008) proprio per la ricorrenza di coppie di parole rima uguali o di qualche verso quasi identico o per l'uso di qualche termine raro.

<sup>70</sup> Circa 40 contro le 26 del poema sulle virtù cardinali (che però è lungo la metà); più numerosi, in proporzione, gli echi dai componimenti lirici: 18 su una somma di 869 vv. (cfr. Chambon 2015: 261).

<sup>71</sup> A sua volta volgarizzamento di trattati latini (il più antico in occitano: cfr. Larghi 2011: 54).

ispirazione da un trattato di falconeria (pur osservando invece, giustamente, che «l'opération consistant à décrire les troubles des personnages d'un 'roman psychologique' dans des termes qui ont été déjà employés pour décrire techniquement une maladie purement physique des *auzels cassadors*, crée un effet comique produisant un apport de signifiante indéniable», Chambon 2015: 246), si chiede:

Au total, il semble permis plutôt que de risquer de créer petit à petit, sous l'étiquette *Anonyme*, une sorte de double de DPrad, il ne serait pas plus convenable, afin de rendre compte du faisceau des corrélations observées, de recourir à un seul facteur explicatif général. C'est-à-dire d'envisager l'hypothèse selon laquelle l'Anonyme et DPrad ne sont qu'un seul et même écrivain. Celui-ci aurait brassé, tout au long de son œuvre, un même fonds de formes lexicales, de procédés d'écriture ou de motifs, avec une légère présomption en faveur de la postériorité de Flam par rapport à AuzCass et QVertCard (vv. 1220-1231).

L'ipotesi merita attenzione: Daude de Pradas è rouergate come l'autore di *Flamenca*, è legato ai fratelli Arnaut e Raimon II de Roquefeuil, cui indirizza una canzone, e compie una buona parte della carriera a Rodez (Chambon 2015: 264; Melani 2016: 11), dove ricoprì a lungo la carica di canonico della cattedrale.<sup>72</sup> Daude ebbe di sicuro un titolo magistrale e secondo la *vida* fu *canorgue de Magalona*: notizia da prendere con le molle come tutte quelle fornite dalle *vidas*, ma ad ogni modo nel 1242 «il suo nome si ritrova tra quelli dei *magistri* che sottoscrissero l'approvazione degli Statuti della Facoltà delle Arti di Montpellier da parte di Jean de Montlaur, vescovo di Magalona» (Melani 2016: 17; cfr. anche p. 11).

Doveva essere deceduto da poco quando, nel 1244, un tal Uc de Deu fece una donazione «alla casa ospitaliera di Creissels (nel territorio dominato dal lignaggio dei Roquefeuil) «per amor de Deu e de la soa arma e de la arma de mestre D. de Pradas» (*DBT*: 164b). Quanto al mese e giorno della morte, negli obituari della comunità capitolare di Rodez la situazione non è limpida e Larghi (2011: 26) e Chambon (2017: 157-158) divergono leggermente nell'interpretarla, ma è questione di giorni: 29 luglio per il primo e fra l'11 e il 13 agosto per il secondo.<sup>73</sup>

Quadrano molte cose, perfino le date, perché l'autore di *Flamenca* (che, a parere di chi scrive, ultimò forse la sua opera tra la fine del 1242 e il marzo del 1244: cfr. *infra*, § 2.2) dà l'idea di essere un uomo molto navigato, forse di una certa età, nonostante la sensualità e la vitalità che pervadono il testo.<sup>74</sup> Quanto a Daude, la sua «figura era circon-

<sup>72</sup> Il conte di Rodez sposò nel 1230, come si è visto, la figlia maggiore ed erede di Raimon II de Roquefeuil (cfr. § 1.2.2.1, nota 34).

<sup>73</sup> L'omonimo che compare in documenti della seconda metà del secolo, fino al 1282, dovrebbe essere un nipote: cfr. Melani (2016: 9-11), che sintetizza le indagini di Gerardo Larghi.

<sup>74</sup> D'altronde, anche Monteverdi aveva 75 anni suonati quando compose la sensualissima *Incoronazione di Poppea* e aveva pure preso gli ordini sacerdotali da una decina d'anni.



fusa d'un alone di credito culturale ed esperienziale» (*DBT*: 164a) e la diversità d'argomento delle altre opere non sarebbe un ostacolo,<sup>75</sup> ma non pare condividere la finezza, la leggiadria, la *verve* e l'umorismo sempre pungente (in una parola: lo stile) dell'autore di *Flamenca*, per quanto le indubbie numerose coincidenze di lessico ed espressioni involgino quasi a coniare per quest'ultimo, sul modello dell'Amico di Dante, una definizione del tipo "Amico di Daude".

Un altro ostacolo è costituito dal fatto che, parlando del *sener d'Alga*, in *Flamenca*, 1733-1738 si dica: «Del sieu ben dir no m'antremet, / mais, si non fos pe·n Bernardet, / de que·m sap mal quar plus non l'ama, / e nonperquan ges non s'en clama, / ben pogra dir, senes mentir, / que lausan lui nom puesc fallir» [Non mi dilungo a cantare le sue lodi, ma, se non fosse per [la vicenda di] messer Bernardet, che con mio gran dispiacere più non ama e che ciononostante non fa sentire affatto i suoi lamenti, potrei affermare, senza mentire, che a lodarlo non corro il rischio di sbagliare]. Se l'autore, come pare verosimile, allude a se stesso, si chiama non Daude o Daudet, ma Bernardet (Bernart), che, certo, potrebbe essere un soprannome o addirittura un'alterazione di copia, ma è pur sempre un nome diverso che aggiunge una piccola difficoltà.<sup>76</sup>

Chambon (2015: 268-270), che avanza la sua proposta con la dovuta cautela, ha comunque ragione a pensare che la questione dell'attribuzione meriti un supplemento d'indagine. L'autore, forse, non si individuerà mai con certezza, ma il fatto stesso che la lingua appaia così prossima a quella di un poeta già attivo alla fine del XII secolo concorre a screditare l'ipotesi di una composizione di *Flamenca* a fine XIII.

## 2.2. Montpellier, anni Trenta-Quaranta

In definitiva, anche su questo punto era probabilmente meno lontano dal vero degli ultimi editori il primo, Paul Meyer, che datava *Flamenca* al 1240 circa. All'incirca l'epoca in cui potrebbe essere stato composto *Jaufre*, nel quale il sovrano, la cui identificazione con Giacomo I d'Aragona ormai non è più messa in dubbio pressoché da nessuno,<sup>77</sup> è esplicitamente lodato fin dai primi versi, mentre in *Flamenca* lo si può intravedere, come si è detto, dietro il protagonista liberatore della dama, a sua volta *avatar* del Meridione.<sup>78</sup> È Lucia Lazzerini che, meglio

<sup>75</sup> Si veda il caso di Jean de Meun, che scrisse molte cose, ma nessuna simile al *Roman de la Rose*.

<sup>76</sup> Né pare opportuno chiamare in causa il trovatore quasi fantasma Bernart de Pradas, di cui poco o nulla si conserva e si sa (*DBT*: 98).

<sup>77</sup> Si veda in proposito l'introduzione a *Jaufre* nell'edizione Lee (2006).

<sup>78</sup> Le caratteristiche messianiche di Guillem de Nivers sono più sfumate di quelle che presenta *Jaufre*, ma indizi cristologici sono raccolti in Fasseur (2014: 77-78): se abbastanza debole è il collegamento tra 2044-2046: «partitz soi de tota ma gent / e vengutz sai en est país / aisi con estrainz pellegris» [Mi sono allontanato dalla mia gente e sono venuto in questo Paese come un pellegrino straniero] con le parole di Cleofa e Gesù sulla via di Emmaus (Lc 24.18), e casomai l'allusione è a I Pietro 2.11 («carissimi, obsecro tamquam advenas et peregrinos»), è indubbiamente calzante l'accostamento fra le parole di Bellapila

di chiunque altro ha riconosciuto quanto questi due romanzi puntino sostanzialmente, al di là della lettera, a uno stesso scopo.<sup>79</sup>

La corte del re d'Aragona in cui l'autore del *Jaufre* dice di aver composto l'opera è con tutta verosimiglianza quella di Montpellier: è vero che Pietro II aveva quasi abbandonato la città ai consoli dopo il 1207, ma Giacomo I ristabilì progressivamente i suoi diritti con reiterati soggiorni a Montpellier, a partire dal 1231, quando vi fu accolto trionfalmente dopo la conquista di Maiorca.<sup>80</sup> Durante il lungo soggiorno dal dicembre 1236 al giugno 1237 prestò omaggio al vescovo di Magalona,<sup>81</sup> come nel 1204 aveva fatto Pietro II, e riprese la signoria.<sup>82</sup> Dal 1218 aveva stabilito a Montpellier dei suoi fedelissimi col titolo di luogotenenti (cioè governatori),<sup>83</sup> abitavano l'antico palazzo signorile dei Guillem de Montpellier, che fu fatto restaurare.

Dunque l'idea di una vita di corte a Montpellier attorno al luogotenente e, quando vi si recava, al re Giacomo I, che teneva molto alla sua città natale, di cui parlava come della miglior città dell'universo,<sup>84</sup> non è affatto inconcepibile. Il solo vero catalano in carica come

---

(1923-1924: «ben aia·l maire que·us portet / e que·us noiri ni·us alajet!» [sia benedetta la madre che vi portò in grembo, che vi ha allevato e vi ha allattato!]) e quelle della donna che difende Gesù tra la folla (Lc 11.27: «beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti»). Il significato allegorico di fondo del romanzo era stato probabilmente intuito anche da Frédéric Mistral che, ispirandosi ai due romanzi occitani medievali che l'amico Paul Meyer gli aveva fatto conoscere, compose *Calendau*, romanzo il cui protagonista segue, sì, un percorso iniziatico di ispirazione massonica, ma simboleggia anche il liberatore, investito di funzione redentrice-messianica, della principessa dei Baus, simbolo della Provenza oppressa dal marito-brigante Severan, a sua volta figura della Francia. Ovviamente dietro *Calendau* c'è lo stesso Mistral nella sua veste di acceso fondatore e sostenitore dell'ideologia felibrista (cfr. Lazzerini 2010: 496-497 e, soprattutto, Lazzerini 2015). Su *Jaufre e Flamenca* e il probabile ambiente in cui sono nati, cfr. anche Manetti (2014).

<sup>79</sup> Rilevando che «au-delà des apparences, *Jaufre* et *Flamenca* sont très similaires, porteurs d'une même vision et d'un même engagement politique» (Lazzerini 2014: 191); cfr. anche Lazzerini (2010: 482-483: «*Jaufre* compone con *Flamenca* uno splendido dittico. Ognuno dei due testi illumina l'altro, e alla fine gli anonimi autori rivelano, al di là delle diverse opzioni stilistico-narrative, un obiettivo molto simile, se non identico» e Lazzerini (2010: 486): «In comune con *Flamenca* c'è sicuramente il palese (non tanto per noi, quanto per i fruitori coevi) riferimento alla realtà contemporanea, una vera e propria militanza politica mimetizzata».

<sup>80</sup> Si dice che vi tornò a sedare tumulti nel 1234 e nel 1238 (*Art de vérifier les dates*, X: 14).

<sup>81</sup> Testimone dell'atto fu Arnaut de Roquefeuil, menzionato subito dopo il conte di Provenza, primo testimone; Guilhot (1996: 103).

<sup>82</sup> Soggiornò nella città ancora fra dicembre 1237 e gennaio 1238; nel 1239 (appoggia il suo luogotenente); da aprile ad agosto 1241 (si allea con Raimondo VII – o IX, secondo la numerazione corretta dalla storiografia più recente – di Tolosa e conclude una pace col vescovo di Maguelone); da aprile a tutto giugno 1243 (il 31 maggio vi nasce il figlio cadetto Giacomo, futuro re di Majorca); da ottobre 1258 ad aprile 1259; nel giugno del 1262 (col matrimonio del suo erede, l'infante Pietro III, con Costanza di Sicilia); «le 29 juin 1243, jour de la fête des apôtres Pierre et Paul, les consuls et le peuple de Montpellier prêtèrent serment de fidélité à Jaume I<sup>er</sup> et jurèrent de transmettre leur fidélité, après sa mort, à la reine Yolande et à son fils Pere» (*Le Petit Thalamus de Montpellier*, sezione *Les annales occitanes [800-1426]*, anno 1243).

<sup>83</sup> È il balivo che esercita il potere in nome del re-signore nella città di Montpellier, ma quest'istituzione è strettamente connessa a quella del consolato e dunque sfugge, più o meno, al controllo del signore: per questo Giacomo I istituì i luogotenenti, con ruolo soprattutto di rappresentanza, facendo da raccordo fra il re e i suoi vassalli, ma anche di sorveglianza.

<sup>84</sup> Duval-Jouve (1878: IV), criticato su molti punti in Lansade (1879), ma che Giacomo avesse a cuore Montpellier è evidente dalla sua politica nei riguardi della città).

luogotenente dal 1241 al 1244 fu Bernard de Castellbisbal, discendente da una nobile famiglia barcellonese vicina a quella reale; ma giustappunto in questi anni, che coincidono, a mio avviso, con quelli in cui sono stati probabilmente portati a termine *Flamenca* e *Jaufre*, è documentata un'attenzione speciale per la città da parte del re d'Aragona, che vi soggiornò per periodi non brevi, optando in seguito per la selezione del luogotenente fra i nobili a lui vicini, ma già radicati nella regione; fra questi, Guillem de Roquefeuil ricoprì la carica per parecchi anni, dal 1252 al 1259 et poi ancora dal 1263 al 1267.<sup>85</sup>

Come si è accennato, oltre che un guerriero valoroso, distintosi al fianco del re d'Aragona (di cui era forse più giovane d'una decina d'anni) già al tempo della presa di Valencia, nel 1238, e più tardi di Murcia (1265-1266), due tappe importanti della *Reconquista*, Guillem era un diplomatico talmente affidabile che Giacomo se ne servì per missioni della più grande importanza; fra queste, i negoziati per il trattato di Corbeil, con cui nel 1258 pose fine alle rivendicazioni sull'Occitania tenendo soltanto la signoria di Montpellier e Carladès e poco altro, e le trattative per il matrimonio fra sua sorella Isabella d'Aragona e il re di Francia Filippo III l'Ardito, che si celebrò a Clermont nel 1262. Doveva essere una figura ben in vista a Montpellier già alla fine degli anni Trenta e sicuramente all'inizio degli anni Quaranta.

In sintesi, se l'Anonimo di *Flamenca* era in strette relazioni con la famiglia dei Roquefeuil, era con ogni probabilità anche un *habitué* della corte di Montpellier e i due grandi romanzi occitani, *Jaufre* e *Flamenca*, sono scaturiti dallo stesso ambiente.

Sono stati composti forse, se non in contemporanea, quanto meno in anni molto vicini, e non necessariamente in una sola ripresa. Se, come credo, il torneo finale è una parodia degli avvenimenti del 1241-1242, *Flamenca* sarà stato forse terminato poco tempo dopo, magari prima che Luigi, fino al 1242 defilato dietro la madre Bianca nella questione meridionale, attaccasse l'ultima roccaforte dei catari, il castello di Montségur.<sup>86</sup> Il 16 marzo 1244 vi fece bruciare più di 200 persone, forse 224, episodio che suscitò forte emozione: il «Pratz dels crematz» (prato degli arsi) restò impresso nella memoria collettiva e cambiò radicalmente l'immagine del re di Francia nel Midi.

Il *Jaufre* sembra rispecchiare l'idea del re-Messia liberatore con le armi precedente<sup>87</sup> al

<sup>85</sup> Ringrazio ancora Pierre-Joan Bernard (Archives municipales de Montpellier), per avermi inviato il capitolo relativo ai *lieutenants* da Katsura (1995-1996), vol. II, il solo lavoro (ripreso da Guillhot 1996) che tratti in dettaglio l'amministrazione di Montpellier sotto il regno di Giacomo I. Le visite di Giacomo I a Montpellier sono adeguatamente descritte anche in Baumel (1971), vol. II.

<sup>86</sup> Ipotesi considerata non inverosimile anche in Lazzerini (2010: 473).

<sup>87</sup> Alla fine di quell'anno i meridionali cominciarono a rendersi conto di quanto la sorte del Midi toccasse poco l'Aragonese, che dopo aver fatto sperare in un intervento armato insieme al conte di Tolosa, a quello della Marca (Ugo di Lusignano) e al re d'Inghilterra nell'ultimo tentativo di rivolta armata contro la Corona di Francia, si guardò bene dall'intervenire davvero e alla fine, rimasto a casa anche Raimondo VII e rifiutatosi di combattere Ugo di Lusignano, Enrico III d'Inghilterra si trovò solo a fronteggiare con le armi Luigi IX di Francia e fu messo in rotta prima a Taillebourg e poi a Saintes. La prospettiva politica cambiò e il mito del giovane sovrano aragonese fu messo in discussione anche dai trovatori che avevano

1242. La ripresa della narrazione con una nuova avventura, nel momento stesso in cui la missione dell'eroe sembra conclusa e sta per sposarsi con la sua beneamata, potrebbe suggerire l'ipotesi che il testo, già finito o quasi, sia stato rimaneggiato dall'autore subito dopo il 1244.<sup>88</sup> Non c'è, ad ogni modo, cambiamento di stile fra l'inizio e la fine del *Jaufre*, e nemmeno il personaggio principale si evolve. Ben altro è l'eroe creato dall'Anonimo autore di *Flamenca*, pur alludendo anche questo al sovrano aragonese,<sup>89</sup> potenziale liberatore di Flamenca-Occitania e "neutralizzatore" dell'*aversier* Archimbaut di Borbon, che, proseguendo una tradizione di famiglia iniziata nel secolo precedente, era uno degli uomini più fedeli alla Corona di Francia, senza mai un'esitazione neanche sotto la reggenza di Bianca di Castiglia. Presenziò a tutti i momenti decisivi della crociata antialbigese con Luigi VIII (era addirittura al suo letto di morte)<sup>90</sup> come alle battaglie di Taillebourg e di Saintes con Luigi IX, perdendo la vita nell'epidemia che decimò le truppe francesi durante il rientro. Governava una regione ormai occitana solo dal punto di vista linguistico, il cui signore si sentiva al cento per cento francese, perfetto per simboleggiare con evidenza nel romanzo l'oppressore capetingio.

---

invocato, nelle loro canzoni, il suo intervento. Proprio questi ultimi gli rimproverarono senza mezzi termini la sua pigrizia (cfr. Manetti 2008: 28-29). Qualche voce continuò a cantare le sue lodi; ancora nel 1265 Paulet de Marselha invocava l'intervento militare dell'*enfan d'Arago*, suo figlio, contro la Francia: *L'autrier m'anava ab cor pensiu* (*BdT* 319.6), 57-78: «“Senher, ara·m diguatz chantan / del gentil enfan d'Arago / si·us par que ja null temps deman / so que de son linhatge fo, / pos que ric, jove, fort e gran / lo troba hom, e bel e bo; / qu'ieu volria que ades / demostres son valen cor / als cobezes fals engres / ergolos, ab cui pretz mor / [...] / tro qu'els agues mes en l'or /... e·ls gites / de notre lenguatge for”. / “Toza, be·us puesc dir de l'enfan, / si Dieus salut e vida·ill do, / que ja per el patz non auran / li sieu enemic ni perdo; / e·l Proensal restauraran / per el lur barnatge, quar so / envejós de lui, e pres / lo tenon ades del cor» [“Signore, cantatemi del nobile infante d'Aragona, se vi sembra che pretenderà mai quello che appartenne alla sua stirpe, visto che appare giovane, forte, alto, bello e valente; perché io vorrei che mostrasse subito il suo cuore valoroso ai agli avidi, falsi, malvagi e superbi, coi quali il pregio muore [...], finché li avesse ...] e li sbattesse fuori dal posto dove si parla la nostra lingua”. “Ragazza, dell'infante, che Dio gli doni salute e vita, che mai da lui i suoi nemici avranno pace o perdono, e i provenzali grazie a lui (del quale hanno grande desiderio e sempre lo hanno nel cuore) recupereranno i loro possedimenti”] (testo Riquer 1996: 106).

<sup>88</sup> La fata del Gibel invoca l'aiuto di Jaufre contro il demoniaco Felon d'Albarua. Nel nome del nuovo avversario Lazzerini (2014: 192) riconosce a giusto titolo una stoccata contro il re di Francia: il fellone, ovvero il malvagio traditore, potrebbe alludere al figlio di Bianca di Castiglia, visto che *alba* significa 'bianca', in latino.

<sup>89</sup> L'allusione a Giacomo è forse duplicata nella vittoria, al torneo di Bourbon, di Guillem de Montpellier, che giostra con un cavaliere molto più alto e possente (vv. 7989-8000; cfr. Manetti 2007: 463).

<sup>90</sup> Era pure a sorvegliare la tavola del re al fatidico banchetto di Saumur del 1241 (da cui si occasionò la rivolta del conte della Marca), come si legge in Joinville, *Vie de Saint Louis*, p. 202 § 93: «Devant le roy servoit du mangier le conte d'Artoiz, son frere; devant le roy tranchoit du coutel le bon conte Jehan de Soissons. Pour la table du roy garder estoit mon seigneur Ymbert de Biaugeu, qui puis fu connestable de France, et mon seigneur Engerran de Coucy et mon seigneur Herchanbaut de Bourbon» [Davanti al re serviva le vivande il conte d'Artois, suo fratello, e le tagliava col coltello il valente conte Jean de Soissons. A sorvegliare la tavola del re c'erano il signor Imbert de Beaujeu, che poi fu conestabile di Francia, e il signor Enguerrand de Coucy e il signor Archimbaut de Bourbon]. Imbert de Beaujeu era, insieme al vescovo di Clermont (il celebrante della messa di San Giovanni alla seconda festa di nozze di Archimbaut in *Flamenca*, 473-488) Hugues de la Tour du Pin, generale dell'esercito mandato contro Raimondo VII di Tolosa nell'ottobre del 1242.

Guillem, rispetto a Jaufre, è un personaggio più complesso e più maturo,<sup>91</sup> che assorbe le doti da gran diplomatico dell'altro personaggio reale che adombra, Guilhem de Rocafolh, risultando insieme «chierico e cavaliere», come suggeriscono anche le allusioni onomastiche menzionate sopra.<sup>92</sup> L'autore di *Flamenca* ha manifestamente compreso che la strada della rivolta armata è ormai impraticabile e, dietro il velo dell'allegoria, insinua che, ricorrendo all'astuzia, si può forse sostanzialmente recuperare quello che l'oppressore ha sottratto con la forza, con una strategia *soft*: all'epoca in cui suppongo si debbano collocare la redazione di *Flamenca* e quella di *Jaufre* (ovvero, negli anni in cui la crociata antialbigese si chiuse davvero senza possibilità di appello), l'astuzia è più utile dell'assalto frontale; un lavoro paziente e sotterraneo come il tunnel scavato da Guillem per incontrare Flamenca è più profittevole di una sortita in armi.<sup>93</sup>

### 2.3. *Flamenca, Joufroi de Poitiers, la satira politica*

La concentrazione di riferimenti all'attualità e la satira feroce non solo sulla regina di Francia, non nominata, ma su un personaggio del calibro di Arcibaldo di Borbone, che si prende del cornuto dall'inizio alla fine, con tutte le implicazioni che il termine può comportare al di fuori della sfera domestica (tuttora, nel gergo della mafia, l'epiteto di cornuto si rivolge ai traditori, non ai traditi), spiegano molte cose, a cominciare dalla tradizione esigua<sup>94</sup> di un'opera gustosa e perfetta come *Flamenca*. Il tema scandaloso di per sé non basta, visto che ci sono episodi e dettagli altrettanto e più *osés* in altre opere ben diffuse: un esempio su tutti, il *Roman de la Rose* più noto, quello di Guillaume de Lorris e Jean de Meung, che è l'opera in volgare più copiata del medioevo dopo la *Commedia* di Dante.

Una diffusione, quella di *Flamenca*, che ha lasciato poche tracce, ma che probabilmente c'è stata, e l'autore del *Joufroi de Poitiers* all'ambiente di Montpellier potrebbe non aver attinto solo la fantomatica storia latina, poi volgarizzata e rimata, ma qualche altro spunto molto

<sup>91</sup> Come più complesso e profondo è il personaggio di Flamenca rispetto a quello di Brunissen (con cui ha pure molto in comune) nel *Jaufre*.

<sup>92</sup> Cfr. *supra*, § 1.2.2.1. Nessuno dei nomi dei personaggi di fantasia, nel romanzo, pare lasciato al caso: cfr. Lazzerini (2010: 116-121), oltre che (2014: 193).

<sup>93</sup> Qualunque sia la cronologia relativa dei due romanzi, una cosa è certa: la visuale dell'autore di *Flamenca* è più evoluta.

<sup>94</sup> In tempi in cui non vige la libertà d'espressione, basta anche meno di quel che si trova in *Flamenca* per ritrovarsi in carcere o peggio e per contro un lettore abituato a non ricevere messaggi diretti non avrà avuto difficoltà a cogliere le allusioni dietro una storia che in apparenza parla di tutt'altro che di politica: per capirlo, basta vedere che tipo di testi sono stati censurati durante le dittature moderne perché sospettati di far satira contro i capi politici. Nessuno ignaro della storia del Novecento riconoscerebbe oggi un testo satirico nella canzonetta in milanese scritta nel 1942 da Mario Panzeri e Nino Rastelli *Il tamburo della banda d'Affori*: «l'è il tamburo principal della banda d'Affori / che comanda cinquecentocinquanta pifferi». A chi però sapesse che 550 è il numero dei componenti della Camera dei fasci e delle Corporazioni, l'intento satirico balzerebbe immediatamente agli occhi (e capirebbe subito che il *tamburo principal* è il Duce), anche se il prudente Mario Panzeri non l'ha mai ammesso apertamente, ripetendo nel Dopoguerra le stesse parole dette ai censori di regime, che naturalmente lo avevano convocato subito: «si tratta di una disdicevole coincidenza».

concreto e già in versi volgari.

Oltre all'innamoramento per sentito dire, *Flamenca* e *Joufroi de Poitiers* hanno altri punti di contatto più stringenti; quello più macroscopico, la dama reclusa nella torre dal marito geloso, è stato notato da tutti gli studiosi, con l'interrogativo circa la direzione dell'eventuale prestito; da qualcuno il *Joufroi de Poitiers* è stato ascritto ai primi decenni del secolo, ma tanto precoce non può essere, perché la serie di *impossibilia* che compare ai vv. 3579-3586 ne include uno inequivocabile:

«Riches serez?», fait li borgeis;  
 iche sera quant Deus li reis  
 non amera foi ne creanche,  
 et Provence conquerra Franche  
 par armes sans neguns content,  
 et or sera plus vil d'argent,  
 et Judas iert de pechiez quites  
 quant ce sera que vous me dites».

[«Sarete ricco?», ribatté il borghese «Questo accadrà quando Dio che regna non amerà né fede né osservanza, e la Provenza vincerà la Francia con le armi senza nessuna resistenza, e l'oro sarà più vile dell'argento e Giuda sarà assolto dal peccato, quando accadrà quello che mi dite!».]

Forse reputare la conquista armata (la riscossa?) della Provenza ai danni della Francia possibile quanto lo spregio di *foi* e *creanche* da parte di Dio, il ribaltamento della scala di valori tra oro e argento e l'assoluzione di Giuda si presta più alla collocazione dopo il fallimento degli ultimi tentativi di ribellione nel 1242, che prima,<sup>95</sup> e rende probabile (tenendo presente la dichiarazione dell'autore sul luogo di reperimento della storia, «Saint Peire de Maguelone») che ci sia una relazione diretta fra i due romanzi, nella direzione da *Flamenca* a *Joufroi de Poitiers*. Tutto quadra anche con la datazione su base linguistica di John L. Grigsby (Fay–Grigsby 1972: 48), che colloca l'opera a metà del secolo.

Anche Joufroi, come Guillem, per liberare una malmaritata reclusa dal marito geloso in una torre si serve del travestimento da chierico e Philippe Ménard (1969: 349) rileva che sono i soli due esempi letterari noti;<sup>96</sup> in *Flamenca*, come unico autore in lingua d'oc nel catalogo di opere letterarie sciorinato alla festa di nozze è menzionato Marcabru, e nel *Joufroi* ritroviamo Marchabrun come messaggero non troppo timoroso del suo si-

<sup>95</sup> Alla fine Joufroi, per sigillare la pace con l'invasore conte di Tolosa, sposa sua figlia, che si chiama Amauberjon come la viscontessa di Châtelleraut amante del conte-trovatore Guglielmo d'Aquitania; nel 1259 Goffredo di Lusignano «impalma Jeanne, viscontessa di Châtelleraut (dunque una rediviva *Maubergeonne*)» (Lazzerini 2010: 112). Forse solo una coincidenza, ma potrebbe non essere inverosimile che l'evento abbia fornito uno spunto per la conclusione del romanzo.

<sup>96</sup> Trachsler (1992-1995: 122) propone dubitativamente di accostare a Guillem e Joufroi il personaggio di *Faux Semlant* del *Roman de la Rose* di Jean de Meun, ma lui non imbrogia per sedurre una donna ed è un vero frate.

gnore (che questi, furibondo per essere stato scoperto, apostrofa *faus menestral traïtor*, 3670).<sup>97</sup>

Certo, per la dama nella torre non va scartata *a priori* l'ipotesi che gli autori abbiano attinto a fonti comuni: una su tutte, l'*Historia septem sapientium*, ridotta in versi francesi sotto Luigi VIII da Herbert, dove l'inclusa è stata conosciuta in sogno dal futuro amante, come in *Flamenca*. Però le molte coincidenze nei dettagli dell'intreccio, il travestimento da chierico-asceta e, soprattutto, il nome della signora, Agnes de Tornuerre, cioè Tonnerre, fanno propendere per una relazione diretta tra *Flamenca* e il *Joufroi de Poitiers*.

### 2.3.1. *Parodia e satira politica in Joufroi de Poitiers*

*Joufroi de Poitiers* è un romanzo parodico a tutto tondo. Pervaso dall'inizio alla fine da un tono di leggerezza, dileggia garbatamente, in primo luogo, il genere cui afferrisce e le grandi storie d'amore che si leggono nei romanzi. Ma vi trovano posto arguzie che vanno dall'autoironia dell'autore innamorato che scrive per amore (e che approda al delirante intermezzo del *bestornez*, 'lo sconvolto', vv. 4345-4380)<sup>98</sup> a beffe che investono personaggi reali di gran rilievo, messi in ridicolo attraverso le loro "maschere" letterarie. È quel che si verifica appieno con Agnes de Tornuerre, la dama chiusa nella torre, che non

<sup>97</sup> Sulla presenza di Marcabru, come sulle numerose citazioni trobadoriche nel *Joufroi de Poitiers*, si è scritto in abbondanza; bibliografia esaustiva in Meneghetti (2014), dove si reperisce una considerazione molto interessante: «Osservando con un po' d'attenzione i dati appena esposti, balza subito agli occhi il fatto che praticamente tutti i testi, *in primis* di Guglielmo IX, ma anche degli altri trovatori cui, a diverso titolo, l'autore del *Joufroi* sembra essersi ispirato (o, piuttosto, aver voluto fare omaggio), sono presenti nel ms BNF fr. 856, noto ai provenzalisti con la sigla C. Almeno un particolare riferibile alla *varia lectio* potrebbe corroborare anche a livello testuale quest'osservazione. Ho mostrato più sopra che i vv. 36-37 del *Joufroi de Poitiers*, all'atto di denunciare la sfacciataggine di chi "d'Amor [cioè del vero amore] se gabe e guigne" e poi osa lamentarsi del tradimento di *fausse Amor*, arieggiano vistosamente un passo del marcabruniano *Dire vos vuoill ses doptansa*: ora, soltanto nella particolare redazione del componimento offerta da C, e in buona misura condivisa anche da un codice di provenienza alverniate com'era l'antigrafo di a (a è infatti copia cinquecentesca del perduto canzoniere di Bernart Amoros), trova posto, poco oltre i versi che il romanzo recupera, una netta ed esplicita condanna di chi segue la *fals' amor*: "Ab diables pren barata / qui fals' amor acoata" (vv. 49-50). Naturalmente, dato che il ms C è databile al pieno XIV secolo e che il suo luogo di confezione è da identificare con Narbonne, la fonte del *Joufroi de Poitiers* non può essere il codice che possediamo, bensì un lontano antecedente, o piuttosto un parziale modello, più o meno remoto: individuarne, nei limiti del possibile, matrice e provenienza potrebbe offrire importanti indicazioni sulla cultura del nostro romanziere e sugli stessi spazi della sua attività. Concentrerò qui la mia analisi sui materiali relativi al canzoniere di Guglielmo IX, la cui presenza nel tessuto narrativo è comunque, come si è potuto osservare, di gran lunga la più significativa. Recenti indagini hanno confermato che C, di fatto il più ricco dei testimoni della produzione guglielmina (contiene ben sette dei dieci testi sicuramente attribuibili al duca d'Aquitania), si accorda strettamente, quanto alle lezioni delle cinque occorrenze condivise, con il codice E (BNF, fr. 1749, fine XIII-inizi XIV secolo), materialmente trascritto nella zona di Montpellier» (Meneghetti 2014: 70). Un'altra traccia che porta verso la zona, al di là del manoscritto latino probabilmente fantomatico.

<sup>98</sup> Che notoriamente occhieggia, amplificandolo, al *Vers de dreit nien* di Guglielmo d'Aquitania. Gli interventi dell'autore sono confrontabili con quelli del *Partenopeu de Blois* e del *Bel Desconeu* (come è stato notato già Paris 1881, recensendo la prima edizione critica del *Joufroi de Poitiers*) o, in misura minore, del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris.

ha certo un nome neutro, la cui derisione comporta quella del marito cornificato, personaggio importante, nell'*entourage* del re di Francia, con cui era imparentato.

Agnes II contessa di Tonnerre, Auxerre e Nevers (1205-1225), fu fidanzata nel 1217 col figlio maggiore del futuro Luigi VIII e di Bianca di Castiglia.<sup>99</sup> Morto questi a nove anni nel 1218, la contessa sposò nel 1221 il nipote di Luigi VI di Francia, Gui II de Châtillon, conte di Saint-Pol, che morì durante la presa di Avignone nel 1226 al fianco di Luigi VIII, di cui era uno dei migliori amici.

Agnes e Guy de Châtillon erano i genitori di Yolande, la già menzionata moglie di Archimbaut IX de Borbon (figlio di Archimbaut il Grande, marito di Flamenca nella *fiction*), e del matrimonio nel 1227 si occupò personalmente lo zio Ugo I di Châtillon e V di Saint-Pol<sup>100</sup> insieme al suo diretto signore Thibaut IV di Champagne, il troviero, con cui ebbe un periodo di rottura quando questi si rivoltò alla reggente Bianca di Castiglia alla fine degli anni Venti. Ma Thibaut era stato anche diffamato in prosa e in rima come amante della regina e possibile avvelenatore del re all'assedio del 1226, dal quale si era prontamente sfilato allo scadere dei quaranta giorni di servizio obbligatorio (Lazzerini 2010: 462-464), e le insinuazioni, accompagnate dal sospetto di tradimento nei confronti dei nobili rivoltosi, continuarono anche negli anni in cui è collocata la vicenda di *Flamenca*,<sup>101</sup> che furono in realtà quelli in cui lui sposò, in terze nozze, Margherita, figlia di Archimbaut il Grande.<sup>102</sup>

Insomma, se Guillem in *Flamenca* fa cornuto Archimbaut il Grande, fedelissimo de re di Francia e capo del suo esercito, morto di dissenteria nel 1242 dopo le ultimissime battaglie della crociata antialbigese, Joufroi cornifica Guy de Saint-Pol, fedelissimo del re di Francia, morto all'assedio di Avignone del 1226, dove peraltro si trovava anche Archimbaut, presente al capezzale di Luigi VIII (che morì pure lui di dissenteria dopo la decisiva presa della città).

Come non manca di rilevare nemmeno Maria Luisa Meneghetti (2014a), far fare la parte del cornuto (oltre che del tonto, visto che si fa ingannare dal falso eremita Joufroi) a un personaggio come Guy de Saint-Pol, così facilmente identificabile, è in definitiva un

---

<sup>99</sup> Unione grazie alla quale il nonno dello sposo, Filippo Augusto, sperava di portare Nevers, Auxerre e Tonnerre direttamente sotto la Corona.

<sup>100</sup> Che compare nella quarta giostra del torneo di *Flamenca* (vv. 7963-7972) ed era uno degli uomini più apprezzati della corte di Luigi IX, con cui si preparava ad andare crociato quando una sassata lo uccise ad Avignone nel 1248.

<sup>101</sup> Lazzerini (2010: 465-471), dove si dà anche una spiegazione non vulgata e plausibile del dettaglio dell'investitura di *Tibaut lo comte de Bleis* in *Flamenca*, 893.

<sup>102</sup> Nel 1232; nel 1237 o 1238 ne ebbe l'erede Thibaut V (II re di Navarra), che nel 1255 sposò Isabella, figlia di Luigi IX di Francia. Su Thibaut IV conte di Champagne e I re di Navarra, cfr. Melani (1999), con bibliografia progressa.



atto politico.<sup>103</sup> Anche per la valenza dell'insulto rivolto a lui vale del resto quel che si è detto a proposito di Archimbaut al § 2.3.

Dietro l'apparenza di pura burla, traspare una vena di spirito anti-capetingio (comune in misura più o meno evidente in tutti i romanzi di cui si è parlato fin qui), che nel *Joufroi* si manifesta anche nella brutta figura che il re di Francia fa in torneo, dove viene in un baleno disarcionato e privato del cavallo dal protagonista. Questa la scena (vv. 1020-1044):

Au chief de renc se mist li cuens,  
 l'escu au col, el poing la lance,  
 si choisi li fort roi de Franche  
 que d'autre part fu au tornoi.  
 Li cuens point vers lui a desroi,  
 que mult requiert chevalerie;  
 et li rois nel refuse mie,  
 ainz lo fiert si sor son escu  
 que frait lo li a et fendu;  
 la lance brise et arçone  
 et li cuens tel coup li redone  
 que, tant cum la haste li dure,  
 l'abati a la terre dure.  
 Lo cheval a pris par le frain;  
 lez soi lo tire en sa main.  
 Li Franceis escrient: «Monjoie!»,  
 et li cuens se met a la voie,  
 que lo cheval le roi en maine;  
 tant fist adés que quelque peine,  
 maugré enn aient li roial,  
 traist de la prese li cheval.  
 A un son damaisel lo baille;

<sup>103</sup> Meneghetti (2014a: 295): «Mais il y a une dernière réflexion à faire, une réflexion qui pourrait nous expliquer pourquoi l'auteur du *Joufroi de Poitiers* (Bourguignon du Sud, rappelons-le) a décidé de rendre si ridicule un personnage de son roman qui n'a rien à voir avec le Poitou de Guillaume (et de Jouffroi), c'est-à-dire le sire bourguignon de Tonnerre, mari berné et trompé de la belle Agnès dans l'épisode le plus ample du récit. Contrairement aux héros du *Joufroi de Poitiers*, dont la généalogie est bouleversée et l'ancrage à la contemporanéité presque impossible, dans le cas du couple de Tonnerre on constate qu'il y aurait la possibilité d'indiquer une correspondance assez précise, sur le plan chronologique aussi bien qu'onomastique, avec deux importants personnages de l'époque: Gui II de Châtillon, comte de Saint-Pol, et Agnès de Donzy, comtesse titulaire de Tonnerre, morte en 1225: en raison de son mariage avec Agnès, à partir de 1221 le comte de Saint-Pol a droit au titre de comte consort de Tonnerre (aussi bien que de Nevers et d'Auxerre). Mais Gui de Saint-Pol, qui était membre de la cour française et l'un des meilleurs amis de Louis VIII, a gagné une certaine place dans l'histoire de son temps surtout en raison de sa participation à une aventure assez discutable: il accompagna son souverain à la croisade dite royale de 1226-29 contre les Albigeois, et mourut au siège d'Avignon de 1226». Cfr. anche Meneghetti (2014: 71-72): «E se si tiene conto che proprio alla seconda crociata, quella promossa direttamente da Luigi VIII di Francia, aveva preso parte il borgognone Gui II de Saint-Pol, conte di Tonnerre in ragione del suo matrimonio con Agnès de Donzy, morto durante l'assedio di Avignone del 1226, il ruolo ben poco onorevole che il *Joufroi de Poitiers* destina al marito di Agnès de Tonnerre potrebbe rappresentare una sorta di sottile vendetta postuma messa in atto da un romanziere innamorato dei trovatori e del loro messaggio», anche se a parer mio i motivi della scarsa simpatia travalicano la letteratura e affondano nella politica reale.

paor a, ne li tornois faille;  
 plus tost qu'il puet ariers repaire:  
 bien velt que sa proeche paire.

[In cima ai ranghi si era messo il conte, con lo scudo al collo e la lancia in pugno, e prese di mira il poderoso re di Francia, che nel torneo stava con l'altra parte. Il conte, che molto brama la gloria cavalleresca, si slancia verso di lui con impeto; il re certo non gli si sottrae, anzi lo va a colpire così forte sullo scudo che glielo spacca e fa a pezzi, piegando ad arco e sbriciolando la lancia. Il conte, a sua volta, gli assesta un tal colpo che, facendogli fare un volo lungo quanto la sua lancia, lo abbatte sulla dura terra. Ha preso il cavallo per il freno e, di sua mano, lo tira verso di sé. I Francesi gridano: «Monjoie!» e il conte, portandosi via il cavallo del re, si avvia. Fece tanto che, con qualche difficoltà e malgrado la gente del re, riuscì a estrarre dalla mischia il cavallo. Lo affida a un suo donzello. Ha paura che il torneo finisca e torna indietro prima che può: desidera ardentemente che la sua prodezza risulti evidente.]

Nel romanzo, che sovrappone personaggi di più secoli, due parti si svolgono alla corte del re Enrico d'Inghilterra, che dovrebbe adombrare la figura di Enrico II Plantageneto (ma si ricordi anche che dal 1216 al 1272 è stato re d'Inghilterra un altro Enrico Plantageneto, quello sconfitto a Taillebourg e Saintes) e la cui moglie dovrebbe corrispondere a Eleonora d'Aquitania; però la regina si chiama Halis, come una delle damigelle di Flamenca. Nemmeno questo è un nome del tutto neutro. Alix de Forez era stata la prima moglie del solito Archimbaut il Grande, ma alla ribalta delle cronache del primo Duecento, e alla probabile origine della scelta del nome per la damigella di Flamenca, che fa coppia con una Margarida che condivide il nome con la moglie del re, Margherita di Provenza, notoriamente angariata da Bianca di Castiglia, c'era anche il nome di Alis de Champagne, «divenuta all'epoca, per l'aristocrazia 'frondista', una sorta d'icona anti-Bianca» (Lazzerini 2010: 470). Contese il titolo a Thibaut de Champagne fino al faticoso 1234, quando si contentò di un lauto indennizzo pecuniario e se ne tornò in Oriente. La scelta dello stesso nome per la più altolocata fra le amanti di *Joufroi de Poitiers* potrebbe essere casuale, visto che il nome era molto comune, ma messa insieme alle molte altre coincidenze onomastiche e d'intreccio contribuisce a "fare sistema".

### 2.3.2. Flamenca all'università?

Del resto, per quello che si è detto prima, non sorprenderebbe una circolazione clandestina o semiclandestina di un divertente *pamphlet* ferocemente anti-capetingio come *Flamenca* in zona di "fronda" come la parte orientale della Francia, dove si rifugiavano anche tanti sospettati d'eresia, così come non sorprenderebbe la circolazione del romanzo nell'ambiente universitario parigino.

Difatti, come è stato già notato,<sup>104</sup> anche il geloso che nel *Roman de la Rose* di Jean

<sup>104</sup> Con adeguato commento in Lazzerini (2010: 493-495).

de Meun si lancia in un lunghissimo rabbioso monologo (vv. 8459-9496) ha molti tratti in comune con Archimbaut di Borbon e lo stratagemma che la Vecchia suggerisce per beffarlo corrisponde alla perfezione a quello adottato da Flamenca. Così si legge in *Roman de la Rose*, 14357-14382:

Ou, s'il li plaist, au jalous die:  
 "Sire, ne sai quel maladie,  
 ou fievre ou goute ou apostume,  
 tout le cors m'embrace e alume,  
 si m'esteut que j'aïlle aus estuves,  
 tout aions nous çaienz deus cuves;  
 n'i vaudrait riens bainz senz estuve,  
 pour ce convient que je m'estuve".  
 Quant li vilains avra songié,  
 li donra il, espeir, congié,  
 combien qu'il face laide chiere;  
 mais qu'ele meint sa chamberiere,  
 ou aucune seue veisine,  
 qui savra toute sa couvine,  
 e son ami, espeir, ravra,  
 e cele ausinc tout resavra.  
 Lors s'en ira chiés l'estuvier,  
 mais ja ne cuve ne cuvier  
 par aventure n'i querra,  
 mais o son ami se gerra,  
 se n'est pour ce que bon leur semble  
 que baignier se deivent ensemble;  
 car il la peut ileuc atendre,  
 s'il set qu'el deit cele part tendre.  
 Nus ne peut metre en fame garde  
 s'ele meïsmes ne se garde ...

[O, se le piace, dica al geloso: «Signore, non so quale malattia o febbre o gotta o ascesso mi incendia e brucia tutto il corpo; devo andare ai bagni, anche se abbiamo in casa due tinozze: difatti non mi servirebbe a nulla un bagno senza calidario, per cui bisogna proprio che vada ai bagni». Quando il villano ci avrà pensato, le darà, forse, il permesso, benché col muso ingrugnato; che porti, però, con sé la sua cameriera o una vicina, che saprà tutta la faccenda e avrà a sua volta, forse, un amante, e così condividerà tutto il segreto. Allora andrà dal padrone dei bagni, e capiterà che non vi cerchi névasca né tinozza, ma che si giaccia col suo amante, a meno che non piaccia loro di prendere un bagno insieme; perché lui può aspettarla là, se sa che lei ci deve venire. Nessuno può tenere sotto guardiala propria moglie, se lei stessa non si fa la guardia ...]<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Distico che fa venire in mente la bugia-non-bugia di *Flamenca*, 6690-6693: «marves sobre sanz juraria, / vezent mas douçellas, ades, / qu'enaissi tostems mi gardes / co vos m'aves saïns garada» [potrei subito giurarvi sul Vangelo di farmi per sempre la guardia da sola allo stesso modo in cui mi avete fatto la guardia voi qui dentro]. Il termine *goute* corrisponde perfettamente a *gota* impiegato da Flamenca: «Sener, al cor ai una gota / que m'auci e m'afolla tota, / e cug que d'aquest [mal] morrai, / si conseil de mege non ai». / «Dona, eu cug que pro·us faria / si manjavas a cascun dia / sol un petit de noz muscada». / «Bel[s] sener cars, outra vegada / d'aquesta gota mi senti, / mas quan mi bainhei ne gari; / e per so bainnar mi volria, seiner, dimerces, si·us plazia» ["Signore, ho un male al cuore che mi uccide e mi massacra, e credo che ne morirò, se un medico non mi viene in aiuto". "Madonna, credo che vi gioverebbe mangiare ogni giorno un po' di noce moscata". "Caro signore, ho sofferto già un'altra volta di questo male, ma ne sono guarita

L'assenso a denti stretti del marito della *Rose* più famosa è lo stesso che più avanti viene attribuito ad Archimbaut e non pare inverosimile l'ipotesi che Jean de Meun possa aver conosciuto il romanzo occitano, col che si segna un'altra traccia verso nord che rende ancor meno improbabile il viaggio di *Flamenca* verso l'ambiente in cui è stato redatto il *Joufroi de Poitiers*.

Roberta Manetti  
Università di Firenze

### Bibliografia

- Anderlini, Tina, 2014, *Le costume médiéval au XIII<sup>e</sup> siècle (1180-1320)*, avec la participation de Beryl-Alexandra Brard, Steeve Mauclert, Marie de Rasse, Séverine Watiez, Baieux, Heimdal.
- Arlima - Archives de Littérature du Moyen Âge*, in rete ([www.arlima.net](http://www.arlima.net)), a cura di Laurent Brun, in rete ([www.arlima.net](http://www.arlima.net)).
- Art de vérifier les dates = L'art de vérifier les Dates des faits historiques, ds chartes, des chroniques, et autres anciens monuments, depuis la naissance de notre-Seigneur*, Paris, Valade, 1818, 18 voll. + 1 di tavole; riedizione a cura di Nicolas Viton de Saint-Allais della terza edizione curata da François Clément (1783-1787).
- Asperti, Stefano, 1985, «Flamenca» e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo, «Cultura Neolatina» 45, pp. 59-103.
- Baumel, Jean, 1971, *Montpellier. Histoire d'une seigneurie du Midi de la France*, Montpellier, Causse et Castelnaud.
- Baldwin, John W., 1990, *Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond : une conjonction de l'histoire et de la littérature*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations» 45, 3, pp. 565-588.
- Baldwin, John W., 2000, *Aristocratic Life in Medieval France. The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins.
- Boutière, Jean – Schutz, Alexander Herman, 1973, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, éd. refondue ... par J. B. avec la collaboration d'Irénée Marcel Cluzel, Paris, Nizet.
- Brault, Gerard J., 1973, *Eight Thirteenth-century Rolls of Arms in French and Anglo-Norman Blazon*, Pennsylvania State University Press.
- Brault, Gerard J., 1992, *Early Blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to arthurian literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Buc, Philippe, 1994, *L'ambiguïté du livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Age*, Paris, Beauchesnes.
- Cannavò, Nicodemo, 2017, recensione a Silvio Melani, *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols, 2016, «Vox Romanica» 76, pp. 406-420.
- Canso de la crotzada = Chanson de la Croisade Albigeoise*, texte original [d'Eugène Martin-Chabot], adaptation de Henri Gougaud, Paris, Librairie générale française, 1989 (Lettres Gothiques, 4520).

---

con una cura di bagni; perciò, signore, se vi piacesse, mi vorrei bagnare mercoledì prossimo”], *Flamenca*, 5675-5686).

- Challet, Vincent, 2017 (a cura di), *Ayso es lo comessamen: écritures et mémoires du Montpellier médiéval*, sous la direction de V. Ch. Avec la participation de Yves Mausen et Gilda Caïti-Russo, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- Chambon, Jean-Pierre, 2015, *Un auteur pour «Flamenca»?*, «Cultura neolatina» 75, pp. 229-271.
- Chambon, Jean-Pierre, 2017, *À propos d'une édition récente: notes sur la vie et quelques poèmes et passages de Daude de Pradas*, «Cultura Neolatina» 77, pp. 155-188.
- Chambon, Jean-Pierre, 2017a, *A tota dona, d'una en fors: sur le vers 817 de Flamenca*, «Revue des langue romanes» 121, pp. 257-263 (anche in rete).
- COM2 = *Concordance de l'Occitan Médiéval. Les troubadours. Textes Narratifs en Vers*, a cura di Peter T. Ricketts, Thurnout, Brepols, 2004.
- Daude de Pradas, *Auzels cassadors = The Romance of Daude de Pradas called Dels Auzels Cassadors*, edited [...] by Alexander H. Schutz, Columbus, Ohio State University Press, 1945.
- DBT = Saverio Guida – Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.
- Duval-Jouve, Joseph, 1878, *Histoire populaire de Montpellier*, Montpellier, Coulet.
- Fabre de Morlhon, Jacques, 1978, *Le roman de Flamenca dans son contexte historique*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C.E.O., I, pp. 85-91.
- Fassò, Andrea, 2003, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci.
- Fasseur, Valérie, 2014 (a cura di), *Flamenca*. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 32551. Lettres gothiques).
- Fasseur, Valérie, 2014a, *Compte rendu dell'ed. Manetti di Flamenca*, «Romania» 132, pp. 461-466.
- Favati, Guido, 1960, *Studio su Flamenca*, «Studi mediolatini e volgari» 8, pp. 69-136 (1. La data; 2. I personaggi).
- Fay–Grigsby (1972): cfr. *Joufroi de Poitiers*.
- Flamenca* = Roberta Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008. Altre edizioni citate (elenco completo su Arlima, s.v. Flamenca e, fino al 2008, in Manetti 2008):
- Raynouard, François-Just-Marie, 1835-1838, *Notice de Flamenca, poème provençal, manuscrit de la Bibliothèque municipale de Carcassonne, n° 681*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques» XIII, p. II, Paris 1835-1838, pp. 80-132 (distribuito anche in estratto nel 1835). Edizione di 1072 vv.
- Raynouard, François-Just-Marie, 1838, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, I, Paris, Silvestre, pp. 1-47.
- Meyer, Paul, 1865, *Le Roman de Flamenca*, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire, Paris - Béziers, Librairie A. Franck - J. Delpech. Prima edizione integrale, corredata da una traduzione assente in Meyer (1901)
- Meyer, Paul, 1901, *Le Roman de Flamenca*, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un vocabulaire, Paris, Librairie Émile Bouillon. Il vol. I, unico uscito, contiene il testo e il glossario; il vol. II avrebbe dovuto contenere l'introduzione, la traduzione e l'indice dei nomi propri.
- Gschwind, Ulrich, 1976, *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du 13<sup>e</sup> siècle*, texte établi et commenté par U. S., Bern, 2 voll. (Romanica Helvetica 86 A/B).
- Huchet, Jean-Charles, 1989, *Flamenca, roman occitan du XIII<sup>e</sup> siècle*, texte établi, traduit et présenté par J.-C. H., Paris, Union Générale d'Éditions (10/18).
- Blodgett, E. D., 1995, *The Romance of Flamenca*, edited and translated by E.D. B., New York and London.
- Zufferey–Fasseur (2014).
- Gallica* = *gallica.bnf.fr*
- Girart de Roussillon* = *La Chanson de Girart de Roussillon*, traduction, présentation et notes de

- Micheline de Combarieu du Grès et Gérard Gouiran, Paris, Librairie générale française, 1993 (Lettres Gothiques, 4534).
- Grimm, Charles, 1930, *Étude sur le roman de Flamenca, poème provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz (Tesi dell'Università di Parigi).
- Guadagnini, Elisa, 2009 (a cura di), edizione di Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am deszamatz*, in *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, a cura di Francesca Gambino, Roma, Salerno, pp. 564-585.
- Guilhot, Eve, 1996, *La famille Roquefeuil des origines jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle*, Maîtrise d'Histoire Médiévale, Mémoire préparé sous la direction de Pierre Bonnassie, Université de Toulouse le Mirail, a.a. 1995-1996.
- HGL = *Histoire générale de Languedoc*, par Dom Claude Devic & Dom Joseph Vaissete, plus tard Ernest Roschach, Auguste Molinier et autres, Réimpression de l'édition de 1872-1904 avec l'autorisation de la Société Edouard Privat & Cie, Toulouse, Osnabrück, Zeller, 1973, 16 voll.
- Insegnamento alla donzella* cfr. Sansone (1977: 237-256).
- Jaufre* cfr. Lee (2006).
- Joinville, *Vie de Saint Louis* = Joinville, *Vie de Saint Louis*, texte établi, traduit, présenté et annoté, avec variantes par Jacques Monfrin, Paris, Librairie générale française, 2002 (Le livre de poche, 4565 / Lettres gothiques, 4565).
- Joufroi de Poitiers* = *Joufroi de Poitiers*. Édition critique par Percival B. Fay et John L. Grigsby, Genève, Droz (Textes littéraires français, 183), 1972.
- Katsura, Hideyuki, 1995-1996, *La seigneurie de Montpellier aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Formation et mutation d'une seigneurie en Bas-Languedoc*, Thèse sous la direction de Pierre Bonnassie, Université de Toulouse-Le Mirail, a.a. 1995-1996, 2 voll.
- Lansade, de, A., 1879, *Sur quelques erreurs d'une histoire populaire de Montpellier*, Montpellier, Grollier.
- Larghi, Gerardo, 2011, *Daude de Pradas trovatore, canonico e maestro (... 1191-1242 ...)*, «Cultura Neolatina» 71, pp. 23-54.
- Lazzerini, Lucia, 2005, *Une jalousie particulière: la «reina de Fransa» dans le roman de Flamenca*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire*, éditées par Dominique Billy et Ann Buckley, Turnhout, Brepols, pp. 47-57.
- Lazzerini, Lucia, 2010, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommersa, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi. Il primo capitolo è rielaborato con aggiunte in Lucia Lazzerini, *Les troubadours et la Sagesse*, Ventadour, Carrefour Ventadour, 2014 (Cahiers de Carrefour Ventadour).
- Lazzerini, Lucia, 2015, *Quando l'Autore illumina (retrospettivamente) l'Anonimo: Calendau e Flamenca*, in *Il nome dell'autore. Studi per Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano e Carla Rossi, Roma, Viella, pp. 109-126.
- Lazzerini, Lucia, 2018, *La fée et la diablesse*, Ventadour, Carrefour Ventadour (in corso di stampa).
- Lee, Charmaine, 2006 (a cura di), *Jaufre*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 105).
- Lejeune, Rita, 1973, *Flamenca, fille fictive d'un comte de Namur*, «Marche Romane», numéro spécial, *Hommage au Professeur Maurice Delbouille*, Liège 1973, pp. 17-33, poi in Lejeune (1979: 341-353).
- Lejeune, Rita, 1978, *Le tournoi de Bourbon l'Archambault dans le Roman de Flamenca. Essai de datation de l'œuvre*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C.E.O., I, pp. 129-147; ripubblicato in Lejeune (1979: 379-394).
- Lejeune, Rita, 1979, *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège, Marche Romane.
- Lejeune, Rita, 1999, *Jean Renart, pseudonyme littéraire de l'évêque de Liège, Hugues de Pierrepont (1200-1229)*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 77/2, *Histoire médiévale moderne et contemporaine - Meddeleewse, moderne en hedendaagse geschiedenis*, pp. 271-297.

- Lewis, Clive S., [1936], *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, traduzione italiana di G. Stefancich, Torino, Einaudi, 1969.
- Limacher-Riebold, Ute, 1997, *Entre «novas» et «romans». Pour l'interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Louison, Lydie, 2004, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 69).
- Macciò, Andrea, 2017, *Il Roman de Flamenca e la metamorfosi del lirico*, «Carte Romanze» 5/1, pp. 287-339.
- Manetti, Roberta, 2007, *Satira e propaganda in Flamenca?* in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, a c. di Rossana Castano, Fortunata Latella e Tania Sorrenti, Roma, Viella, pp. 437-61.
- Manetti, Roberta, 2014, *Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon et les deux grands romans occitans du XIII<sup>e</sup> siècle (Jaufre et Flamenca): une métamorphose?*, in *Occitània en Catalonha: de tempes novèls, de novèlas perspectives*. Actes de l'XI<sup>en</sup> Congrès de l'Associacion Internacionala d'Estudis Occitans (Recull de les actes del congrès, celebrat a Lleida del 16 al 21 de juny de 2014), Tèxtes editats per Aitor Carrera e Isabel Grifoll, Barcelona - Lhèida, Generalitat de Catalonha - Institut d'Estudis Ilerdencs, 2017, pp. 575-582.
- Maria di Francia, *Lais = Les lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, 1966 (Les classiques français du Moyen Âge, 93).
- Melani, Silvio, 1999, *Aimeric de Belenoi, Thibaut de Champagne e le crociate*, «Rivista di studi testuali» 1, pp. 137-157.
- Melani, Silvio, 2016, *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols (Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes, XI).
- Ménard, Philippe, 1969, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen-âge (1150-1250)*, Genève, Droz.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2010, *Il romanzo nel medioevo. Francia, Spagna, Italia*, Bologna, Il Mulino.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2014, *Oltre lo specchio: il Joufroi de Poitiers e la cultura lirica del suo autore*, «Summa» 4 (Tardor 2014), pp. 62-74 (versione inglese *Beyond the Mirror: Joufroi de Poitiers and the Poetical Background of its Author*, *ibid.*, pp. 175-187).
- Meneghetti, Maria Luisa, 2014a, *Quand Guillaume devint Joufroi... Sens et élaboration du Joufroi de Poitiers*, in *Guilhem de Peitieu. Duc d'Aquitaine, prince du trobar* suivi de «Hommage à Pierre Bec», Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2015, pp. 287-295 (atti delle *Trobadas* di Bordeaux-Lormont 2013 e Poitiers 2014).
- Millardet, Georges, 1934, *Le Roman de Flamenca*, Paris, Boivin, s.d.
- Mozzani, Éloïse, 2015, *Légendes et mystères des régions de France*, Paris, Laffont.
- Old Occitan Digital Collection* = sito *Old Occitan Digital Collection* a cura di Olga Scrivner, Michael Paul McGuire, Sandra Kübler, Barbara Vance, Edward D. Blodgett; *Flamenca* è al link <http://cl.indiana.edu/~mpmcguir/flamenca01.php>
- Olson, Paul A., 1958, *Le Roman de Flamenca: History and literary conventions*, «Studies in Philology» 55, pp. 7-23.
- Paris, Gaston, 1881, recensione a *Joufroids. Altfranzösisches Rittergedicht*, zum ersten Mal herausgegeben von Konrad Hofmann und Franz Muncker, Halle, Niemeyer, 1880, «Romania» 10, pp. 411-419.
- Partonopeu de Blois = Le roman de Partonopeu de Blois*. Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939) par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4569. Lettres gothiques), 2005.
- Payen, Jean-Charles, 1980, *Essai sur Guillaume IX, son oeuvre, son érotique*, Paris, Champion.
- Pastoureau, Michel, 1976, *Les armoires*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du moyen âge occidental, 20).

- Pastoureau, Michel, 1985, fascicolo di aggiornamento di Pastoureau (1976), Turnhout, Brepols.  
*Le Petit Thalamus de Montpellier* = *Le Petit Thalamus de Montpellier*, ms. AA 9 des Archives Municipales de Montpellier. Édition critique et indexation des annales occitanes: Gilda Caïti-Russo, Hervé Lieutard (LLACS), Gérard Gouiran (LLACS), Vincent Challet, Marco Grimaldi, Pierre-Joan Bernard (Archives municipales de Montpellier), Philippe Martel (LLACS), Daniel Le Blévec <http://cemm.upv.univ-montp3.fr/equipe/professeurs/daniel-le-blevec> (CEMM). In rete all'indirizzo <http://thalamus.huma-num.fr/>
- Ribard, Jacques, 1972, *Chrétien de Troyes, le "Chevalier de la Charrette"*. *Essai d'interprétation symbolique*, Paris, A.G. Nizet.
- Riquer, Isabel de, 1996 (a cura di), *Paulet de Marselha: un Provençal a la cort dels reis d'Aragó*, a cura d'I. de R.; traducció del provençal de Jordi Cerdà, Barcelone, Columna Edicions.
- Roman de la Rose* di 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 (Champion Classiques).
- Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meun = *Le roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1914-1924, 5 voll. (SATF). Traduzione italiana: Guillaume de Lorris – Jean de Meun, *Il Romanzo della Rosa*, traduzione italiana, introduzione e note a cura di Roberta Manetti e Silvio Melani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- Sansone, Giuseppe E., 1977, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica Editrice.
- Stürner, Wolfgang, 1992, *Friedrich II., I, Die Königsherrschaft in Sizilien und Deutschland, 1194-1220*, Darmstad, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; traduzione italiana di Vito Punzi e Stefano Gasparri in *Federico II. Il potere regio in Sicilia e in Germania 1194-1220*, Roma, De Luca, 1998; ritradotto insieme al secondo volume *Friedrich II., II, Der Kaiser 1220-1250*, Darmstad, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000 in *Federico II e l'apogeo dell'impero*, a cura di Andrea Antonio Verardi, Roma, Salerno, 2009 (da cui provengono le citazioni).
- Timpanaro, Sebastiano, 1985, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Antenore.
- Trachsler, Richard, 1992-1995, «Parler d'amour». *Les stratégies de la séduction dans* Jouffroi de Poitiers, «Romania» 113, pp. 118-39.
- Zufferey, François, 2014 (a cura di), *Flamenca*. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 32551. Lettres gothiques).



## **Esistenza e omicidio nella cosmogonia norrena**

**ABSTRACT:** Nel presente articolo si ripercorrono le tappe principali dell'origine del mondo secondo la cosmogonia norrena in una chiave interculturale in cui i vari momenti in cui l'esistenza prende forma si trovano in stretto dialogo con culture altre anche molto lontane come quella indiana o greca e in una relazione d'interdipendenza con la norrena e germanica concezione dell'ingiustizia, che ne giustifica l'esito finale.

**ABSTRACT:** The present article traces the main steps of the origin of the world according to the Norse cosmogony, but from an intercultural perspective: thus the various moments in which existence takes shape are in close dialogue with other cultures – also very distant as the Indian or Greek one – and in a relationship of interdependence with the Norse and Germanic concept of murder, which justifies its final outcome.

**PAROLE CHIAVE:** Cosmogonia, Apocalisse, Letteratura nordica

**KEY-WORDS:** Cosmogony, Apocalypse, Norse Literature

Alle origini il cosmo si presenta suddiviso in due parti, delle quali la metà settentrionale è tenebrosa, chiamandosi Niflheimr ‘Luogo della Caligine’ o, con altro nome Niflhel ‘Inferi Nebbiosi’, che si trova sotto il regno dei morti.<sup>1</sup> La metà meridionale è, al contrario, ardente e infocata, ricevendo il nome Muspellheimr ‘Luogo di Muspell’, in cui *Muspell* si rivela membro di difficile etimologia.<sup>2</sup> Si tratta, dunque, di un cosmo suddiviso in contrapposti domini, sebbene Niflheimr non sia soltanto il luogo del ghiaccio, ma anche delle acque correnti, se al centro della tenebra appare una polla termica di nome Hvergelmir ‘Bacile Gorgogliante’, che dà origine a dodici fiumi, l’ultimo dei quali, Gjöll ‘La Muggiante’, scorre accanto ai cancelli degli Inferi (*Helgrind*). Il fatto che i dodici corsi d’acqua scendano, acquistando in un primo momento vigore e impeto, verso il Luogo di Muspell lascia supporre un’asimmetria spaziale, con i due Luoghi proiettati su un piano inclinato da nord verso sud. Le due masse contrapposte giungono infine in contatto, rispettivamente nella loro parte meridionale e settentrionale, e in quel punto la materia tenebrosa e spessa di Niflheimr si fa più sottile e rarefatta, a tal segno che quella sorta di utero gigantesco in tal modo formatosi viene descritto come uno iato spaziale, proiettandosi all’interno le scintille incandescenti dal Luogo di Muspell e il vapore dei fiumi procedenti dal Luogo della caligine. Spazio senza vento, scintille incandescenti, acqua che il calore trasforma in vapore, questo è il Ginnungagap, nome che assume lo iato spaziale fra i due luoghi.

Fin qui nessuna forza esterna si manifesta a conferire impulso, eppure la materia si dispone secondo qualità interne, col gelo e col fuoco a provocare vapore e scintille orbitanti nella parte più esterna del luogo primordiale, la cui forma non determinata può immaginarsi ellissoidale. Questo stato di cose è destinato a durare fin quando la vita compaia.

I dodici fiumi nel loro complesso hanno nome Elivágar (‘Onde Tempestose Innevate’), ma assumono questa denominazione soltanto nell’ultimo tratto del loro corso, quando sono ormai distanti da Hvergelmir, e perciò al limite settentrionale del Ginnungagap, una volta attraversata la metà meridionale del Luogo della Caligine. Queste onde enfiate ricadono con movimento simile ai frangenti marini, suscitando mulinelli di neve fresca e recano con sé una sostanza velenosa (*eitrkvikja*), che si solidifica assumendo consistenza di cenere imbevuta di acqua, un materiale plastico che, tuttavia, torna a gelare. È evidente

<sup>1</sup> *Gylf 3, SnEFJ*: 11 *vándir menn fara til heljar ok þaðan í Niflhel* «i malvagi vanno agl’Inferi e poi in Niflhel». Hel (cfr. l’ingl. *hell* e il ted. *Hölle*) è il nome sia del regno dei morti sia della dea che vi presiede. Per quello che segue si veda anche il commento a *VspMe*. Per l’*Edda* di Snorri mi sono servito del ‘classico’ *SnEFJ*.

<sup>2</sup> Cfr. recentemente Zamboni (2006), che mette in relazione il termine *muspilli* antico alto tedesco con l’etimo latino di *vespillus* sulla base del noto fenomeno per cui /m/ vs /b/. Per il codice uppsaliense ho utilizzato il recente Pálsson (2013).

che gli Elivágar hanno in sé il principio del moto e di un calore innato che però diminuiscono con l'allontanarsi da Hvergelmir. Ora, il bordo settentrionale del Ginnungagap è in qualche misura ancora solido e ghiacciato e perciò delimitato, mentre la tossina, che accompagna le onde come nebbia impalpabile, precipita in gocce sulla superficie del ghiaccio, risolvendosi in brina, che s'insinua fin nel Ginnungagap, almeno nella sua parte settentrionale. Insomma, quella sorta di vagina primordiale conteneva nella sua parte settentrionale ghiaccio e brina, che proiettandosi verso meridione si tramutavano in una pioggia fine e sottile, accompagnata da folate di vento. Di contro, la parte meridionale del Ginnungagap, per influenza del Luogo di Muspell, è tutta un vorticare di scintille e particelle di maggior spessore incandescenti.

Nel Ginnungagap, che un tempo separava il fuoco divampante e l'oscura nebbia, fredda ma temperata dalla polla termica, le qualità opposte delle masse originarie si stemperano in un moto caotico di ghiaccio, brina, pioggia, folate di vento, scintille e particelle ardenti. Rimane tuttavia nel mezzo un luogo mite per temperatura e privo di vento, dove il ghiaccio e la brina non sono presenti e il fervore è attenuato. In questo luogo primordiale e quieto, sebbene assediato da ghiaccio e fuoco, s'incontrano la brina che proviene dal Luogo della Caligine e i flussi di calore dal Luogo di Muspell sicché la brina acquista stato liquido per poi ricadere in gocce. L'azione congiunta del gelo e delle vampe di calore dà luogo alla vita, manifesta nelle gocce 'spermatiche' originate dalla brina disciolta. Il liquido così prodotto si dispone in forma umana e produce un gigante antropomorfo che viene chiamato dagli uomini Ymir (forse 'Gemello'), ma che i Hrímpursar ('giganti della brina'), da quello generati, chiamano Aurgelmir (forse 'Chi risuona nella Ghiaia Sabbiosa').

Il gigante Ymir compare senza alcun intervento divino, né è egli stesso un dio; è semplicemente il primo abitatore di un mondo incerto e dotato di una componente velenosa, poiché formato dalla brina degli Elivágar, le cui onde trascinano con sé materia solida. È tuttavia probabile che questo sia un tratto tardo della narrazione, di influenza cristiana, per giustificare nei giganti una natura malvagia, al pari degli omologhi nella tradizione veterotestamentaria principalmente apocrifia.

Ymir genera in maniera singolare tutta la malvagia stirpe degli Hrímpursar, i quali prendono origine da una coppia prodottasi dal suo sudore sotto l'ascella sinistra, arrangiata dunque a utero minore, e da un figlio che Ymir dà alla luce congiungendo i suoi piedi. La natura androgina di Ymir è dunque evidente, almeno funzionalmente.

La pioggia determinata dallo scioglimento della brina dà inoltre origine a un altro essere che rende meno vuoto l'inizio dei tempi; non è un essere malvagio, il che giustifica quanto si è detto sopra della sostanza velenosa e di Ymir. Questo essere è una vacca che

ha nome Auðhumla ('Fertile Vacca Priva di Corna'). Il suo compito iniziale è quello di nutrire Ymir con le sue mammelle, che producono quattro distinti flussi di latte, con fertile definizione delle quattro direzioni dello spazio. Si coglie qui anche il motivo mitico dell'eroe nutrito da un animale, solo che Ymir non è un eroe, ma una vittima sacrificale, come si vedrà. A sua volta, Auðhumla dà vita e nutre un altro essere. Per nutrirsi la vacca lecca brina salata e da qui trae il suo latte. Con l'atto ripetuto di nutrirsi la vacca avvia anche la scansione temporale, poiché il primo giorno, leccando la massa di brina salata, scopre i capelli di un essere antropomorfo, il secondo la testa, il terzo l'intera sua figura. Questo essere, bello d'aspetto, grande per dimensioni e vigoroso nella forza, si chiama Búri ('Genitore'). Se la nascita di Ymir e di Auðhumla è immediato prodotto delle circostanze fisiche originarie, la creazione di Búri è mediata, dal momento che non è solo posteriore ai due esseri primordiali, ma è anche generato da uno di essi.

Il mondo materiale è dunque composto nei primordi da due masse contrapposte per qualità, una polla risorgente calda, dodici fiumi e uno iato in cui gli elementi convengono e si specificano per azione delle due masse opposte. La progressione dei fiumi determina la forma dello spazio e la possibilità di un suo ampliamento nel senso della qualità, adattandosi con ciò a determinare più presenze vitali. Ymir è gigante, più che androgino, volto a una riproduzione secondo l'ascella e i piedi, dunque 'alta' e 'bassa', 'buona' e 'malvagia'. Auðhumla lo nutre, ma per nutrire lei stessa, lecca la neva salata e scopre Búri, scandendo in tal modo la progressione temporale. Due e dodici (i fiumi Elivágar) sono i numeri della materia che va plasmandosi, quattro e tre quelli della vita che è destinata ad accrescersi. Oscurità e luce, gelo e fuoco, rarefazione e solidificazione sono i modi della materia; fuoco, acqua le sostanze primitive; aria e sale quelle derivate. A movimento innato in progressiva accelerazione e decelerazione e, forse, circolarità, si riduce l'agire della materia, al nutrimento e alla riproduzione l'operare degli esseri viventi. È un cosmo elementare, fatto di determinazioni essenziali e pulsioni innate.

Agl'inizi del tempo, come dello spazio, è presente un microcosmo parentale. Da una materia impura, ovvero acqua solidificata in medio grado, compare Ymir, finalmente un essere vitale, alimentato dalla vacca priva di corna Auðhumla. La medesima vacca scopre, quindi genera, Búri, un essere di materiale più solido dell'acqua, non ancora terra, ma sale cristallino. Allo stesso modo di Ymir la vacca nutre questa nuova creatura decisamente antropomorfa. Se, tuttavia, Ymir nasce come esito finale dell'incontro fra i fiumi scaturiti dalla sorgente Hvergelmir, Búri ha bisogno di una gestazione di tre giorni. Qui occorre cogliere un punto fondamentale. Sia Ymir sia Búri sono fratelli di latte. Senza padre, nati nell'esilio dei margini del Ginnungap, hanno una comune madre adottiva. Una volta svezzati, la vacca

scompare dalla costellazione mitologica, non senza aver determinato il primo schema dello spazio e del tempo, rappresentati dalle quattro mammelle e dalla “scoperta” di Búri, sicché fra i due esseri si definiscono due opposizioni fondamentali, espresse da un lato dalla natura atemporale di Ymir e dalla scansione di un tempo tripartito in Búri, dall’altro dalla gerarchia parentale, poiché Búri è fratello adottivo, ma cadetto, del gigante primordiale. La natura femminile originaria non avrà più parte nella mitologia successiva, ma le è sufficiente aver assolto alla funzione d’individuare una prima e generale partizione di spazio e tempo. Materia, movimento e vita sono però disciplinati da Auðhumla, non generati.

A questo punto, al margine settentrionale del Ginnungagap, laddove le dodici correnti si stemperano in un’atmosfera più mite, senza perdere del tutto la loro gelida consistenza, poiché sono soggette a tempeste di brina e nevischio, due esseri si fronteggiano, due fratelli di latte, ma di natura radicalmente diversa. Il loro primo legame sociale è la comune adozione che limita un’estraneità fondamentale. Ymir e Búri, dunque, generano altri esseri viventi, cui trasmettono le loro qualità. Più dettagliata è la descrizione del modo in cui Ymir genera. Si dice che generi una coppia di esseri antropomorfi differenziati sessualmente, dalla mano sinistra; taluni intendono dall’ascella e dal sudore che ivi si raccoglie, a imitazione dell’utero e dello sperma. Sudore, sangue, lacrime, saliva e sperma sono del resto in numerosissime culture considerati specie di un unico liquido fecondatore.<sup>3</sup> Ancora, Ymir genera da “piede con piede” i Giganti della Brina (Hrímþursar),<sup>4</sup> creature mostruose nell’opposizione fra alto e basso, che sembrano stabilire anche una gerarchia di valori, poiché quel che si genera dalla mano, o dall’ascella, è di natura migliore dell’essere prodotto dai piedi o dalle cosce.<sup>5</sup> Resta il fatto che Ymir non genera col suo sesso, configurandosi in tal modo essere androgino che possiede entrambi i principi della generazione.

In altre mitologie si legge di un essere che nella sua solitudine, spesso in séguito a pratiche autoerotiche camuffate, dà alla luce una figlia e con essa copula, restaurando l’ordine naturale del parto. Risulta allora evidente che è stata l’interdizione nei confronti dell’incesto a determinare una scelta diversa, più innaturale ma socialmente più accettabile. Dell’essere con sei teste, comunque, non c’è traccia nella mitologia norrena. Il confronto con la mitologia indiana, nei suoi testi di media antichità, potrebbe suggerire che Ymir generi dai suoi piedi l’anno, esemplificato qui in sei stagioni, una concezione tuttavia, se non estranea alla tradizione indeuropea, certamente non presente in quella norrena, a meno che con “sei” non s’intenda il semestre (l’anno norreno è composto da due semestri [*misseri*] di centottanta giorni ciascuno). Se risultasse veritiera, invece, la lezione per cui Ymir genera da sé un essere dotato di testa, si potrebbe supporre che la creatura possedesse una testa antropomorfa

<sup>3</sup> Per una lettura compilativa e generale sull’argomento, vedi Adams Leeming (2010).

<sup>4</sup> Cfr. (Faulkes 2005: 11).

<sup>5</sup> Almeno in un confronto con la mitologia indiana. Si veda Doniger (2002: 451, 510-511).

e un corpo difforme, ma anche di questo non sussistono esempi. Con un qualche ardimento si potrebbe avanzare l'ipotesi che Ymir generi una testa. Nella tradizione norrena, in effetti esiste una testa oracolante, con la quale Odino si consiglia. Si tratta della testa di Mímir, a proposito del quale si racconta però tutt'altra storia, poiché sarebbe stato decapitato in uno sfortunato scambio di ostaggi. È però probabile che il mito di una testa senza corpo, depositaria di una sapienza arcana, sia stato rielaborato e reso intellegibile in séguito alla decadenza del simbolo originario.

Si staglia, in ogni caso, la figura mostruosa di Ymir, la cui antropomorfia rassicura sommariamente chi s'imbatte nel terrificante paesaggio delle origini. Ymir nasce dall'acqua vitale, ma inquinata, non è maschio, non è femmina, genera in maniera abnorme creature antropomorfe sessualmente differenziate insieme a un essere comunque mostruoso, dotato di una pluralità di teste o, se si vuole osare, riassunto in un'unica testa priva di corpo.

Altra è la generazione di Búri, di cui si dice soltanto che generò un altro essere a lui simile, di nome Borr. Sia Borr sia Búri significano genericamente 'nato'. La banalità dei nomi e l'assenza di aspetti mostruosi riconducono queste figure in una rassicurante normalità. Se Búri abbia avuto una Eva non è detto, certamente non si dice che abbia generato in maniera abnorme e certamente Borr ottiene una moglie, la cui genealogia si mostra d'interesse notevolissimo, poiché sposa Bestla, figlia di Bǫlþorn ('Pruno di Sventura'), uno degli Hrímbursar, forse figlio di Bergelmir e nipote di Ymir. I due fratelli di latte si trovano quindi giuridicamente imparentati. Il microcosmo sociale ora assume i connotati di una società esogamica. Bestla è il secondo essere femminile che compare nella nostra mitologia, assolvendo il compito di cementare i rapporti fra la stirpe di Ymir e quella di Búri e di generare tre figli, che saranno attori della storia a venire. Da Borr e Bestla nascono Óðinn, Vili e Vé, una triade di sicura antichità per via dell'allitterazione onomastica, dal momento che dietro a Óðinn sta un \*Vóðinn. Dunque, il nostro Odino ha per nonno materno Bǫlþorn e per più lontano ascendente da parte di madre, se non prozio, Ymir.

Osserviamo quello che capita ai margini settentrionali del Ginnungagap. Spazio e tempo sono formati in maniera embrionale, ma distinti nelle loro partizioni con il tempo che ormai prende la forma delle generazioni. Anche la società assume una sua fisionomia, poiché esseri diversi per nascita e struttura, si potrebbe dire, stringono legami di parentela esogamici. Ma lo spazio è ancora informe, poiché mancano la terra e la sua vegetazione, mancano gli astri, o meglio, un movimento regolato delle particelle infocate, ma di diversa consistenza, provenienti da Muspellheimr. Manca il cielo, che è funzione di quegli astri. Manca l'Oceano a segnare il limite con la terra. Mancano gli uomini. Mancano la storia e le sue vicende che investono sia le creature primordiali, sia i loro discendenti sia gli esseri ancora a venire. Perché questo accada è necessario un atto di violenza gratuita e inaudita.

Senza alcuna motivazione espressa i figli di Borr uccidono il gigante Ymir, lo get-

tano dal margine più basso di Niflheimr in mezzo al Ginnungagap e dal suo corpo smembrato nascono la terra e il cielo come li conosciamo; dalla carne e dalle ossa del macroantropo provengono la terra e le montagne, dai suoi peli le piante, dal sangue le acque, dal cervello le nubi, dalla calotta cranica, infine, la volta celeste. Sole, luna e stelle, invece, come s'è visto, traggono origine dalle scintille di varia forma e dimensione rilasciate da Muspell. Le ciglia di Ymir sono quindi usate per costruire l'enorme palizzata che limiterà il mondo abitato dagli uomini, chiamato Miðgarðr, propriamente 'Recinto Mediano', più diffusamente conosciuto come la 'Terra di Mezzo'. Il sangue di Ymir, però, sommerge la terra, provocando la fine di tutti i giganti. Si salva soltanto Bergelmir (forse 'Chi barrisce come un Orso'), figlio di Þrúðgelmir ('Chi risuona nella Violenza'), quest'ultimo nato dal connubio dei piedi di Aurgelmir, assai probabilmente il nome che i giganti davano a Ymir. Insomma, Bergelmir, che scampa all'inondazione, è il nipote di Ymir e da lui tornerà a moltiplicarsi la stirpe dei giganti.

Come si può vedere, il mondo seguente l'eccidio di Ymir è profondamente mutato, poiché lo sguardo si allontana dai primordiali mondi infocato e gelato, così come dalla sorgente che ribolle e dai fiumi da questa originati, assumendo il cosmo un nuovo punto prospettico: non più la dimora fredda e nebbiosa di Ymir, ma una zona temperata che colma il Ginnungagap, all'interno della quale spicca Miðgarðr, e da qui occorrerà guardare quanto è destinato ad accadere. La terra è per intero circondata dall'Oceano, un anello che ospita il più formidabile nemico di Miðgarðr, il Serpe di Miðgarðr (Miðgarðzormr), mentre ai margini esterni della terra abitata, una pietraia scoscesa e inospitale, abitano, principalmente a Settentrione e a Oriente, i giganti discendenti da Bergelmir. Fra gli esseri viventi mancano ancora gli uomini all'appello.

Il mondo in cui gli uomini sono destinati ad apparire è segnato da un atto di violenza a prima vista gratuito. In realtà prima dell'uccisione del progenitore si stava delineando una situazione non del tutto felice. Da un lato i giganti generati nel modo che s'è detto da Ymir si contrapponevano ai nipoti di Bori, fra i quali spicca Odino, che sono per metà giganti, essendo Vili, Vé e Odino figli di Bestla, a sua volta figlia del gigante Bólþorn, del quale non è detto se sia fra i giganti originariamente generati da Ymir. È tuttavia evidente che l'uccisione di Ymir e il tentativo di annegare tutti i giganti può determinare una faida interna destinata a permanere per tutto il ciclo che si apre con la creazione di Miðgarðr e che vedrà opporsi Odino e i suoi ai giganti. La caratteristica del nuovo mondo è l'ingiustizia, ma non una qualsiasi, bensì quella determinata dalla violenza interna alla comunità; insomma, aggregazione sociale e violenza vanno di pari passo. La contrapposizione fra Asi e Giganti, che la mitologia norrena sembra suggerire, in realtà non sussiste, poiché Odino è figlio di una gigantessa, come Týr, Loki è anch'esso un gigante pur vivendo con gli Asi e lo stesso

Heimdallr nasce da nove gigantesse. Lo stesso Þórr, instancabile persecutore dei giganti, è figlio della Terra (Jǫrð), la cui natura divina si avvicina più alla primordialità gigantesca che non alla dimensione più antropomorfa degli Asi. Piuttosto, con i Giganti gli Asi non riescono a venire a patti come con i Vani.

L'omicidio di Ymir non è tuttavia un semplice omicidio (*bani*), poiché nella giurisprudenza germanica si distingueva l'omicidio palese dall'omicidio occulto (*morð*),<sup>6</sup> una distinzione accolta anche nel diritto islandese (*Grágás*: 245-246). In breve, l'omicida era obbligato a non occultare il cadavere né poteva spostarlo, gettandolo, per esempio in un pozzo, in un fiume o nel mare, ma doveva rendere pubblico il misfatto perché la famiglia dell'ucciso potesse intentare una causa contro l'omicida o esercitare il naturale diritto alla vendetta. D'altro canto la pubblicazione dell'omicidio permetteva di appurare se l'omicida avesse agito con giusta causa o meno. La procedura legale islandese è, a questo punto, relativamente complessa, ma per i nostri fini è qui sufficiente esprimere il principio. Come si vede, nel mito Ymir viene spostato dal luogo dell'uccisione e gettato nel Ginnungagap e i suoi uccisori non rendono pubblico il fatto. L'allontanamento del cadavere dalla scena del crimine, come oggi si direbbe, viola i principi giuridici e impedisce una procedura corretta, la quale prevedeva l'ispezione del cadavere per appurarne la natura delle ferite e valutare da parte di una giuria il luogo o non-luogo a procedere. Come se questo non fosse sufficiente, il corpo viene smembrato e dislocato, impedendo qualsiasi azione legale. Vili, Vé e Odino, da questo punto di vista, sono ciascuno di essi uno *skóggangr* ('uno che va nella foresta'), vale dire banditi, esclusi dalla società.

Il mondo dell'esperienza umana è dunque un cadavere occultato e le potenze (*regin*) che lo hanno procurato colpevoli alla stessa stregua di banditi o grassatori. L'atto primordiale di violenza rimane occultato e reso accettabile non solo nel mito, ma nella stessa sostanza delle cose su cui si esercita l'esperienza umana. Il dramma del cosmo sperimentato dall'uomo qui si coglie come nell'unico frammento preservato di Anassimandro:

... ἐτέραν τινὰ φύσιν ἄπειρον, ἐξ ἧς ἅπαντας γίνεσθαι τοὺς οὐρανοὺς καὶ τοὺς ἐν αὐτοῖς κόσμους. ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστι τοῖς οὐσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα 'κατὰ τὸ χρέων' διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν'.<sup>7</sup>

[... una certa altra natura non circoscritta, dalla quale sono generati tutti i cieli e tutti i mondi in quelli. Da questi nascono gli esseri e in questi medesimi si dissolvono 'necessariamente, poiché questi stessi scontano la colpa e reciprocamente dell'ingiustizia secondo l'arrangiamento del tempo].

L'omicidio all'inizio dei tempi, che fonda però la società e sul quale si basa la sua coesione, è motivo antropologico diffuso e si risolve nella pratica del capro espiatorio sul

<sup>6</sup> Cfr. *DRA* II: 179.

<sup>7</sup> Kirk (1993: 117); cfr. anche Meli (2006).



quale si trasferiscono le tensioni sociali interne con lo scopo di evitare una faida ininterrotta e la fine dell'aggregazione umana.<sup>8</sup> L'omicidio primordiale fonda il mito e il rito, affidando a quest'ultimo la ripetizione di quell'evento che ha assicurato la conservazione dei singoli e della comunità in funzione preventiva, sicché "la violenza fondatrice è la matrice di tutti i significati mitici e rituali."<sup>9</sup> Nella vicenda di Ymir niente lascia supporre che il gigante sia una vittima sacrificale, poiché nessuna crisi sociale appare all'orizzonte narrativo, né si ha menzione di riti che richiama quell'omicidio iniziale. È tuttavia appurato che il racconto mitico tende in vari gradi e misure a obliterare l'evento traumatico che ha fondato il rito espiatorio, celandolo sotto l'affabulazione e il fascino di tutti i racconti che vertano sui primordi.

Nel caso di Ymir è possibile che si avesse a che fare con l'omicidio primordiale di un capro espiatorio, ma questo non è evidente. Evidente è invece la natura mostruosa del creato, sorto dallo smembramento e da una colpa dei figli di Borr scandita sul piano giuridico, sicché il corpo di Ymir è occultato in maniera tale che non possa essere reclamata, da parte dei suoi congiunti, alcuna legittima azione legale. C'è, tuttavia, di più. Col mito dell'occultamento del cadavere di Ymir si coniuga il mito del diluvio, o meglio il mito della terra sommersa, sebbene, a rigore, non si possa ancora parlare di "terra", se non in un aspetto del tutto particolare. Infatti, il sangue del gigante sommerge la parte meridionale del Luogo della Caligine e, prima di essere risucchiato nel Ginnungagap dislocandosi lungo la circonferenza interna, annega tutti i giganti con l'esclusione di Bergelmir e della sua famiglia. Il prezzo, quindi, della creazione del mondo in cui l'uomo verrà a trovarsi, è un omicidio accompagnato dalla frode e da una strage probabilmente calcolata.

Il mondo in cui si troveranno a vivere Vili, Vé, Odino e i loro discendenti e quindi i Nani, i Vani e gli uomini va riconosciuto insieme come un cadavere e il teatro di una strage. Ogni esperienza del mondo è, qualora si conosca il mito, un riconoscimento di quell'atto iniziale di violenza contro il quale nessuno, se non Bergelmir e i suoi, può rivendicare un'azione legale. Non solo venire al mondo è ingiusto, ma lo stesso creato si rivela un'ingiustizia insanabile qualora se ne riconosca la radice. Gli uomini non hanno parte nel misfatto, poiché, come vedremo, compaiono in séguito e nondimeno riconoscono nella natura del creato non il male, che è principio ontologico, ma la violazione della legge e l'ingiustizia che ne segue.

Odino e i suoi fratelli sono, agli occhi di chi conosce la verità, fuorilegge, e difatti si stanzeranno nella terra appena creata; più vicini alle loro dimore saranno, al contrario, i Giganti, ai quali nessuna colpa è imputata. Sono loro, quegli esseri d'aspetto mostruoso,

---

<sup>8</sup> Si veda in particolare Girard (2011).

<sup>9</sup> Girard (2011: 162).

infinitamente sapienti seppur ingenui, forti e irascibili, ma, tutto sommato, sinceri, dalla parte della ragione. L'inganno è la cifra degli Asi, con l'inganno costruiscono la loro dimora, Ásgarðr, con l'inganno si procureranno la bevanda della sapienza e della poesia (il *mjǫðr*, l'idromele), con l'inganno Odino sconfiggerà Vafðrúðnir.

Marcello Meli  
Università di Padova

#### Bibliografia

- Adams Leeming, David, 2010, *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*, Oxford, ABC-Clio.
- Doniger, Wendy, 2002, *Le origini del male nella mitologia indu*, Milano.
- DRA = Jacob Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, voll. I-II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 [1899].
- Faulkes, Anthony, 2005 (ed.), Snorri Sturluson, *Edda*. Prologue and Gylfaginning ed. by A. F., University College, London, Viking Society for Northern Research.
- Girard, René, 2011, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Grágás = *Grágás. lagasafn íslenska þjóðveldisins*, a cura di Gunnarr Karlsson *et al.*, Reykjavík 2001.
- Kirk, Geoffrey S et al., 1993, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Meli, Marcello, 2006, *Anassimandro, il Nirukta e la lingua poetica* in *Sentieri di Mezzo. Tra Oriente e Occidente*, a cura di Marcello Ghilardi ed Emanuela Magno, Milano, Mimesis pp.41-53 (Simplegadi, 27).
- Pálsson, Heimir, 2013 (ed.), *Uppsala-Edda*. Handrið DG 114to, Snorrastofa í Reykholti, Reykjavík, Bókútgáfan Opna.
- SnEFJ* = *Edda Snorra Sturlusonar*, a cura di Finnurr Jónsson, København, Gyldendalske Boghandel - Nordisk Forlag, 1931.
- VspMe* = *Vǫluspá. Un'apocalisse norrena*, a cura di Marcello Meli, Roma, Carocci, 2008.
- Zamboni, Alberto, 2006, *Muspilli: un'eco di funeraria romana nell'escatologia cristiano-germanica?* in *Studi linguistici in onore di Roberto Gusmani*, a cura di Raffaella Bombi et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1813-1827.

## La muerte por amor en Johan Soares Somesso: discusión del tópico en los primeros trovadores gallego-portugueses<sup>1</sup>

ABSTRACT: La aportación se centra en la producción de Johan Soares Somesso – notable representante de las primeras generaciones de la lírica gallego-portuguesa – para poner de manifiesto que ya en los albores del movimiento trovadoresco peninsular hubo autores que cuestionaron algunos de los tópicos más productivos de la *cantiga de amor* para participar en un innovador juego (meta)literario. En concreto, la contribución abordará la polémica que suscitó la consideración de la muerte por amor como único remedio a la *coita* del amante. Asimismo, el estudio atenderá tanto a la producción de los autores que se integran en la misma generación que Somesso como a la de aquellos que lo han precedido para dilucidar si la composición de sus textos se inserta en una dialéctica literaria que surgió en unas coordenadas concretas en el seno de la tradición trovadoresca del occidente ibérico.

ABSTRACT: This paper focuses on the production of Johan Soares Somesso – a main representative of the first generations of the Galician-Portuguese lyrical poetry – to show that some authors question some of the most common topics of the *cantiga de amor* and thus participate in an innovative (meta)literary poetic game at the very beginning of the troubadour peninsular movement. Particularly, this study approaches the controversy that caused the treatment of the “death for love” as the only remedy for the lover’s *coita*. Likewise, the analysis considers both the production of the authors that are integrated in the same generation as Somesso and those who have preceded him in order to elucidate whether the composition of his poems is inserted in a literary dialectic that arose within the Iberian troubadour tradition.

PALABRAS CLAVE: Lírica galego-portuguesa, *Cantigas de amor*, *Coita*, Muerte por amor, Polémica literaria

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyrical poetry, *Cantigas de amor*, *Coita*, Death for love, Lyrical controversy

---

<sup>1</sup> Esta contribución deriva de las investigaciones realizadas en el seno del Proyecto *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el FEDER.

## 1. Introducción

La recepción y el estudio de la lírica gallego-portuguesa se han visto, a menudo, condicionados por una serie de valoraciones y prejuicios estéticos que limitaron la visión de la misma y que, en consecuencia, afectaron al análisis del corpus transmitido por los *cancioneiros*. En concreto, las *cantigas de amor* han sido comparadas en exceso con la producción de los trovadores provenzales, lo que ha determinado que se haya insistido en su temática *autoreferenziale* (Formisano 1990: 44), su monotonía estilística o su poca variedad métrica (Beltran 1995: 76). Como ya puso de manifiesto Giuseppe Tavani, las condiciones políticas, sociales e ideológicas en las que se desarrolló el canto cortés en la zona occidental de la Península Ibérica difieren en gran medida de las occitanas, por lo que cada tradición debe ser valorada en el marco de sus coordenadas de producción para que broten sus verdaderas características intrínsecas.<sup>2</sup> De hecho, como ya ha demostrado en muchas ocasiones la crítica especializada, el análisis puntual de los cancioneros de autor muestra que, con frecuencia, los trovadores confirieron matices diversos a sus composiciones tanto en el plano formal como conceptual.

Nada más arraigado en la poética amorosa de los gallego-portugueses que la *coita* del amante, la cual, en la mayoría de las ocasiones, se asocia a la célebre metáfora de la muerte por amor. Precisamente, es el carácter reiterativo de ambos tópicos el que se presta a reelaboraciones (e, incluso, parodias), que, a la vez que se entrelazan con los materiales heredados, los reprocessan, no para introducir una ruptura en el sistema, sino para insertar en el mismo una variación respecto a las pautas fijadas en la tradición.<sup>3</sup>

Aunque la *coita* – lema distintivo de los trovadores peninsulares – aparece en todos los estudios de lírica gallego-portuguesa por el carácter “marcado” y reiterativo que ofrece en dicha tradición, lo cierto es que todavía falta un trabajo específico que recoja las variantes (o modulaciones) que el tema ofrece a nivel sincrónico y diacrónico en la lírica gallego-portuguesa. La aportación que aquí se presenta pretende colmar parcialmente ese

---

<sup>2</sup> La invariabilidad que ofrece la poesía profana gallego-portuguesa dependió, por una parte, de los primeros trovadores, quienes debieron hacer una selección de principios estéticos de la poética occitana para adaptarlos a su horizonte de creación, y, por otra, de los receptores, un público restringido al ambiente cortés que elevaría los parámetros de la *cantiga de amor* al rango de ideal literario. Tavani añade como factor determinante a la hora de encarar el tratamiento de la uniformidad estética gallego-portuguesa el análisis de la tradición manuscrita, pues el trabajo primitivo de compilación de los textos, junto con las deturpaciones inevitables que el paso del tiempo lleva consigo, supusieron, sin duda, una importante criba, tanto cualitativa como cuantitativa, en la pervivencia del corpus (Tavani 1986: 96-100).

<sup>3</sup> En ocasiones, hubo voluntades que, por no alinearse de manera estricta con la ética cortés, suscitaban las críticas de otros trovadores con una finalidad lúdica, que enriqueció las perspectivas del canto. A este propósito, resulta paradigmático, por ejemplo, el caso de Roi Queimado frente a la muerte por amor y el *maldizer* que le dirige el castellano Pero Garcia Burgalés (Lorenzo Gradín–Marcenaro 2010), o la célebre “cantiga da ama” de Johan Soares Coelho (Correia 2016).

vacío académico, destacando la posición poco común que un número restringido de trovadores tomaron ante los clichés de la *coita* y de la muerte por amor, ya desde las etapas más tempranas de la tradición gallego-portuguesa.<sup>4</sup>

## 2. (Re)elaboraciones del *topos*

La *coita* del amante es, sin duda, el elemento conceptual predominante en las *cantigas de amor*, de ahí que haya sido considerado uno de los campos semánticos principales del género por Tavani.<sup>5</sup> Aunque este motivo tiene sus antecedentes más próximos en la lírica provenzal, la primera expresión escrita del dolor provocado por el amor se remonta a los orígenes de la literatura europea.<sup>6</sup> El peso (y el prestigio) de este legado secular, que dejó su huella en todas las tradiciones líricas, constituyó el eje fundamental del canto por amor en los gallego-portugueses. La inevitable asociación del proceso de enamoramiento al dolor, motivado, en la mayor parte de las ocasiones, por la indiferencia de la *senhor* y la negación del *ben* a su vasallo, se salda casi siempre con la expresión o el deseo de la muerte. Si bien este recorrido suele concluir con un desenlace fatal, no todos los trovadores presentan la misma posición frente al desconuelo del servicio amoroso.<sup>7</sup> Unos temen un destino que se les presenta como marcado – *Pois naci, nunca vi Amor* (Pedr'Amigo de Sevilha, *MedDB* 116,14)<sup>8</sup> –; otros envidian a aquellos que, por fin, han abandonado este

---

<sup>4</sup> Se han publicado, sin embargo, estudios que tratan parcialmente el cultivo tradicional del motivo de la muerte por amor en la tradición gallego-portuguesa. Por ejemplo, en el recorrido del *topos* en la lírica española trazado por Fernández Alonso (1971: 23-31, 32-46), la autora repasa las características esenciales del mismo tanto en la tradición occitana como en la que nos ocupa. Por su parte, Vega Vázquez (2009: 723-725) dedica algunas páginas a este tema en su estudio sobre la sintomatología amorosa masculina. En cuanto al distanciamiento paródico de algunos trovadores frente al tópico, véase, fundamentalmente, Lorenzo Gradín (2013).

<sup>5</sup> «Desde o punto de vista do contido, o xénero *cantiga d' amor* resulta da xustaposición e / ou da intersección dun preámbulo – que mesmo pode faltar – e de catro campos sémicos ligados entre si e ó mesmo tempo susceptibles de proxeccións sintagmáticas libremente moduladas en amplitude, ademais de desenvolvementos sexa parcialmente autónomos sexa máis estreitamente complementarios» (Tavani 1986: 107). Los campos sémicos referidos se corresponden con el «elogio de la *senhor*», «la expresión del amor por parte del trovador», «la indiferencia de la dama» y el «dolor de amor» o «*coita*» – que se puede manifestar mediante síntomas diversos, pero que, como se sabe, suele derivar en locura o muerte (Tavani 1986: 109-134).

<sup>6</sup> En concreto, el motivo aparece por primera vez en la obra de Sapho. Sobre la expresión del dolor y sus manifestaciones sintomáticas en la literatura antigua y medieval, véase el estudio de Ciavolella (1976).

<sup>7</sup> No nos referimos en este caso a la exaltación del *joi* frente a la *coita* y la muerte. Para este aspecto, véase Fidalgo (2016).

<sup>8</sup> La edición de los textos ha sido consultada en la base de datos online *MedDB. Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.4. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>>. Salvo que se explicita lo contrario, todos los textos citados a lo largo del trabajo serán tomados de las ediciones de referencia utilizadas en dicha página web.

mundo – *Senhor fremosa, grand' enveja ei* (Vasco Fernández Praga de Sandim, *MedDB* 151,25) –; los hay que lo desean y algunos incluso encuentran la felicidad en ello, como así lo expresa, por ejemplo, Johan Lobeira en una curiosa composición en la que afirma la disconformidad de la dama ante la inminente muerte del trovador, pero no por tristeza, sino porque todo aquello que a él le complace a ella le desagrada:

Se soubess'ora mha senhor  
 que muyt'a mi praz d'eu morrer      (*MedDB* 71,5, vv. 1-2)  
 (...)
   
 pesar-lh'ia mays d'outra ren  
 d'eu morrer, poy s a mi praz en.      (*MedDB* 71,5, vv. 6-7)

Hay poetas que se asombran por no haber fallecido ya ante la intensidad de su dolor, que incluso, asumen que su situación es una muerte en vida, pero, en general, la mayoría ansían la muerte como alivio a la insoponible situación que sufren.

Como en todas las tradiciones líricas medievales (*in primis* la occitana, en la que ya Guilhem de Peitieu incluye la muerte amorosa en su *Farai un vers de dreit nien* con cierto distanciamiento “irónico” (Meneghetti 2013), la hipérbole de la muerte por amor está presente desde los inicios de la lírica gallego-portuguesa (tal y como hoy la conocemos) hasta las postrimerías de la “escuela”, llegando a ser uno de los motivos más repetidos «ata o punto de que deixou de ser sentido coma unha hipérbole da dor, unha curiosa lexicalización converteu *morrer* en sinónimo de *amar*» (Beltran 1995: 49). No obstante, como se verá a continuación, el motivo ya fue abordado desde ángulos singulares por algunos autores que los cancioneros (y las fuentes documentales) permiten incluir en las primeras generaciones.<sup>9</sup> De este modo, frente al postulado estético mayoritario de la solicitud de la muerte, encontramos textos en los que se reflexiona sobre el auxilio que se busca en el abandono de la vida y que concluyen que este no será tal, pues dejar este mundo supone renunciar al *ben* que tanto se ansía. Estas *cantigas* desvelan, por tanto, que el amor y el sufrimiento inherente al mismo no abandonarán al poeta a pesar de haber perecido.

Para ejemplificar este particular, hemos centrado nuestra atención en la producción de uno de los primeros trovadores recogidos en los testimonios manuscritos:<sup>10</sup> Johan Soares Somesso. Los especialistas que últimamente se han ocupado de su biografía concuerdan en que estuvo activo en la primera mitad del siglo XIII, aproximadamente entre ca. 1220-1250 (Oliveira 1994: 372-373; Souto Cabo 2012: 140-163; Monteagudo 2013; Monteagudo 2014). Este dato concuerda con la posición que sus *cantigas* ofrecen en los

<sup>9</sup> Sobre las primeras generaciones de trovadores gallego-portugueses, véanse, fundamentalmente, los estudios de Oliveira (2001: 65-78, 157 y 175-176); Miranda (2004); Monteagudo (2008: 341-346) y Souto Cabo (2012).

<sup>10</sup> Recuérdese el carácter acéfalo de *A* o la falta de textos que afecta a los folios iniciales de *B* respecto a la lista proporcionada por la *Tavola Colocciana* (Gonçalves 1976: 387-448).

manuscritos,<sup>11</sup> por lo que se puede afirmar que Somesso es uno de los autores del denominado «periodo de implantación» de la lírica gallego-portuguesa (Oliveira 2001:176-178).

De las veinticinco composiciones que el *Cancioneiro da Ajuda* y el *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional de Lisboa* transmiten para el autor solo una es de *escarnio* (el resto son todas *cantigas de amor*), y esta resulta imprescindible para trazar las coordenadas espacio-temporales en las que compuso el poeta. Los manuscritos han legado para Somesso un cancionero amoroso muy variado, pues, en ocasiones, desarrolla en sus textos los motivos tradicionales y, en otras, escapa de los mismos para recorrer vías poco tanteadas por sus predecesores y contemporáneos. Así, el trovador cultiva la tradicional muerte por amor (*Ay eu coitad'! en que coita mortal*, MedDB 78,2); el secreto amoroso (*Ja foi sazón que eu cuidei*, MedDB 78,8); el pavor que causa la visión de la dama (*Quand' eu estou sen mia senhor*, MedDB 78,19), o la solicitud de su perdón para poder vivir junto a ella (*Ben-no faria, se nembrar*, MedDB 78,3). Pero, además, Somesso combina estos temas usuales con otros que confieren peculiares señas de identidad a su producción. Buena prueba de ello son los siguientes hechos: desarrolla el motivo de la *chanson de change* en dos composiciones (*Punhei eu muit' en me guardar*, MedDB 78,18 y la controvertida *Ûa doncela quig' eu gran ben*, MedDB 78,25) (Bertolucci 1993; Miranda 2011); emplea el motivo de la *mala cansó* en otras dos (*Agora m' ei eu a partir*, MedDB 78,1 y *De quant' eu sempre desejei*, MedDB 78,6), en las que integra a otro vasallo como personaje de las piezas; compone un cantar en el que implora a la *senhor* que finja sus sentimientos y le mienta para poder soportar la vida (*Senhor fremosa, fui buscar*, MedDB 78,24), y, por último, cabe resaltar que detalla una serie de consejos dirigidos a los enamorados en una especie de *ensenhamen* que se configura como un “arte de amar” (*Quen boa dona gram ben quer*, MedDB 78,20). Además, desde el punto de vista métrico, su cancionero presenta esquemas poco cultivados e, incluso, la presencia de un *unicum* (*Con vosso medo, mia senhor*, MedDB 78,5). De este modo, Somesso conjuga en su producción poética el conocido binomio tradición e innovación en una etapa de la lírica gallego-portuguesa que, en función de los datos que obran en nuestro poder, sentará las bases para las próximas generaciones.

Al contemplar, pues, la diversidad temática que preside los textos amorosos del poeta no extraña que tres de sus *cantigas* destaquen en el corpus conservado por conceder un nuevo tratamiento al *topos* de la muerte por amor. Estas son *Desejand' eu vós, mia sen-*

---

<sup>11</sup> Su producción ha sido transmitida en el *Cancioneiro da Ajuda* (A14 - A30) entre dos lagunas, que originan que sus *cantigas* aparezcan entre las de Vasco Fernandez Praga de Sandim y Pai Soarez de Taveirós. En la sección de *amor* del *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B104 - B128), sus textos surgen tras la producción del propio Sandim y antes de la de Nuno Eanes Cerzeo. Véase a este respecto Oliveira (1994: 295-296).

*nor* (Apéndice I), *Muitos dizem que perderán* (Apéndice II) y *Non tenn' eu que coitados son* (Apéndice III).<sup>12</sup> Los textos citados constituyen un tríptico en el que se plantea que la muerte carece de sentido si la *senhor* no otorga el *ben*, ya que el dolor permanecerá más allá de la vida.

En la primera de las *cantigas* mencionadas, el autor declara que el deseo insatisfecho lo llevará inevitablemente a la muerte, y que esta – como bien se extrae de la lectura de la *cobla* inicial – no lo librá de su sufrimiento, ya que solo la concesión del *ben* podría aliviar su aflicción:

Desejand' eu vós, mia sennor,  
seguramente morrerei,  
e do que end' estou peor  
e dũa ren que vos direi:  
que sei, de pran, que, pois morrer,  
averei gran coit' a sofrer  
por vós, como mi agora ei. (Apéndice I, vv. 1-7)

El trovador, dirigiéndose directamente a la dama, insiste en las estrofas que siguen en la angustia que supone saber que nada (ni siquiera el poder tener todas las cosas que creó Dios) aliviará su dolor, y cierra la *cantiga* declarando que, a pesar del pavor, la proximidad de su partida le permite, por fin, romper el silencio y declarar el amor a aquella que es fuente de sufrimiento.

A lo largo del texto, Somesso enfatiza sus sentimientos aludiendo a ciertos conceptos clave que coloca minuciosamente en rima, y focaliza aún más la atención sobre ellos al engazarlos mediante la rima derivada. Así, el núcleo argumental de la *cantiga*, la muerte por amor, se ve reforzado con la pareja *morrerei-morrer* (vv. 2 y 5), de la misma manera que sucede con la *confessio amoris* a través de *direi-dizer*, vv. 4 y 26. Asimismo, utiliza el mencionado recurso retórico con el verbo *aver*, combinado con los sustantivos *coita* y *ben*, un juego que le permite explotar aún más el efecto que produce el contraste entre ambos vocablos (*averei gran coit' a sofrer / por vós, como mi agora ei*, vv. 6 y 7; *ja sempr' eu gran coit' averei*, v. 9, *pois vosso ben non poss' aver*, v. 13). El autor vuelve a recurrir al *polyptoton* en los versos 10-15 (*for-son*) y 12-14-19, en los que el lema *perder* se vincula a la *coita* (*perder-perderei-perder*), sustantivo que, salvo en la estrofa final, se repite en las otras *coblas* que configuran la *cantiga* (vv. 6, 9 y 18). A excepción de este último grupo de verbos, se puede observar un manejo elocuente del orden de los tiempos empleados en esta compleja elaboración retórica, toda vez que el primero de los elementos de cada rima derivada es constituido por un futuro y el segundo por un presente, con

<sup>12</sup> En el apéndice que sigue a este trabajo se ofrece al lector la edición crítica y la traducción al castellano de las tres composiciones.



lo que el trovador refuerza su idea de que la inminencia de su muerte, aunque inevitable, se revela insuficiente para librarse del actual sufrimiento amoroso que ya padece. El alto grado de elaboración retórica del poema encuentra su correspondencia en el plano formal, ya que el autor vehiculó sus contenidos en una *cantiga de mestria* de cuatro *coblas doblas* cuya estructura métrico-rimática (a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8) solo se registra en otras 20 ocasiones en el corpus gallego-portugués.<sup>13</sup>

Si bien esta *cantiga* se enmarca en el canon que rige la ética cortés (aún tejiéndose alrededor de la reelaboración poco común del motivo de la muerte), las dos que siguen se alejan claramente de los paradigmas del género. En ellas no se hace referencia a la *senhor* hasta la tercera *cobla*, pues los protagonistas son el resto de los trovadores que “mueren” en sus versos y con los que el autor se compara para insertar el tópico en una polémica literaria que dinamiza el principal pilar temático de la tradición. En realidad, estos dos textos le sirven a Somesso para declararse el mayor y más sincero de los amantes. Para alcanzar su objetivo, y al igual que se ha visto en el texto anterior, el poeta recoge la hipérbole de la muerte cultivada por sus compañeros de “escuela” y la lleva más allá de los límites poéticos establecidos: no la destruye, sino que la reelabora para ampliar las posibilidades de la realidad literaria.

Ya en la primera estrofa de *Muitos dizen que perderán* se condensa y describe la toma de posición dialéctica del trovador, al aludir a los que optan por la opción contraria (*Muitos-eu*, vv. 1 y 4):

Muitos dizen que perderán  
coita d' amor sol per morrer,  
e, se verdad' é, ben estan,  
mais eu non o posso creer,  
que ome perderá per ren  
coita d' amor, sen aver ben  
da dona que lla faz aver. (Apéndice II, vv. 1-7)

Se percibe, pues, un propósito reprobatorio frente a aquellos que proclaman tener una alternativa al dolor amoroso, la muerte. El poeta considera que no están tan enamorados como él y remata la *cantiga* con dos estrofas en las que se declara como el mayor de los *coitados*. Como ya ocurría en la composición anterior – con la que esta *cantiga* comparte, además, el esquema métrico y la construcción en *coblas doblas* –, Somesso recalca las ideas que fundamentan su canto a través del empleo de figuras de repetición

<sup>13</sup> Cabe subrayar que seis de ellas son de su propia autoría: *Muitos dizen que perderán* (MedDB 78,12), que también se analiza en este estudio, *Agora m'ei eu a partir* (MedDB 78,1), *De quant'eu sempre desejei* (MedDB 78,6), *Ja, m'eu senhor, ouve sazon* (MedDB 78,9), *Muito per dev' a agradecer* (MedDB 78,11), *Punhei eu muit' en me guardar* (MedDB 78,18). Cfr. Tavani (1967: 128, 101: 46).

en las que intervienen voces especialmente expresivas.<sup>14</sup> En este caso, además de la rima derivada presente en los versos 7 y 8 (*aver-an*), destaca la anáfora *coita d'amor* (vv. 2 y 6), *coita* al comienzo de los versos 16 y 24, y la conjunción *como* en el inicio de los versos 18 y 22, que es la que facilita la oposición entre el yo lírico y el resto de los enamorados (*com' eu sofro por mia sennor* y *com'oj' eu viv', e non por al*). Asimismo, intensifica el sentido de su texto a través de la antítesis: *morrer-viver; ben-mal* (*ben estan-ben non estan*, vv. 3 y 10). Su posicionamiento alcanza su culmen en los versos finales del texto, en los que cuestiona la actitud de aquellos que siguen el postulado de la muerte literaria (vv. 25-28).

Completa la serie temática que nos ocupa la *cantiga Non tenn' eu que coitados son*, en la que, además de retomar ideas expuestas en los textos precedentes introduce, con cierta ironía, en el verso final de la primera *cobla* una interrogación retórica en la que cuestiona el autorizado tópico de la muerte:

Non tenn' eu que coitados son  
 d' amor, atal ést' o meu sén,  
 aqueles que non an seu ben  
 e que teen atal razon:  
 que poden sa coita perder,  
 qual deles quer, quando morrer,  
 por que non morre logu' enton?      (Apéndice III, vv. 1-7)

Una vez más la comparación entre los sentimientos del trovador y la de los otros enamorados es empleada por Somesso para erigirse en el mejor y más triste de los amantes. La mención a la *sennor* se retrasa hasta el penúltimo verso de la tercera estrofa, en la que se percibe un cambio de tono en el canto. Este se vuelve más introspectivo y pasa de centrarse en la falsedad de los sentimientos de terceros para anular la validez de la muerte y proclamar la eficacia de la *coita* ante la esperanza de ver a la dama. La última estrofa incide una vez más en la inutilidad de la muerte amorosa, toda vez que solo la *sennor* tiene el poder para curar al trovador. Los tres versos que cierran el texto culminan con una sorprendente petición a Dios, pues se le solicita que provoque en la dama la misma *coita d'amor* que padece el poeta, con el fin de que comprenda la magnitud de su dolor y se apiade de él. El argumento se desarrolla en cuatro *coblas doblas* (a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8) que presentan un esquema más habitual en la tradición lírica gallego-portuguesa que el contemplado en las anteriores composiciones (en 46 *cantigas* más; cfr. Tavani 1967: 233, 161: 255). La organización retórica del texto reposa, sobre todo, en las figuras de la repetición en torno a los núcleos semánticos del texto: *coitados, coita, coita...; morrer, morte...; sofro, sofrer, y sobre la antítesis viver / morrer*.

<sup>14</sup> Para la importancia de la repetición, cfr. Lorenzo Gradín (1994).

### 3. Somesso y la muerte por amor en su contexto

La idea sobre la muerte de amor postulada por Somesso en las *cantigas* comentadas, aunque es novedosa en la tradición lírica del occidente peninsular, ofrece algún precedente en la lírica occitana. Si bien es preciso realizar un análisis exhaustivo al respecto, cabe señalar que (salvando las distancias) la *canço* de Bernart de Ventadorn *Can lo dous temps comensa* presenta en la tornada una idea similar a la expresada por Somesso: el célebre trovador occitano no lamenta su congoja, porque mantiene viva la esperanza de ser correspondido por su dama, a la que advierte en los versos finales de su texto que el dolor de amor sobrevive a la muerte:

Car s' eu mor, domna genta,  
que ja nuza no.us senta,  
mos cors n' aura damnatge  
e m' arma n' er dolenta.      (Appel 1915: 287, vv. 45-48)

Conviene destacar que la crítica especializada ha otorgado al trovador provenzal un papel predominante en la adaptación del canon cortés en la tradición gallego-portuguesa (Ferrari 1984: 51). De hecho, se ha insistido mucho en la influencia que ejerció sobre la producción de algunos de los autores de las primeras generaciones y, en concreto, sobre la de Osoiro Anes, en cuya obra son especialmente visibles algunos ecos de esquemas métricos, rimas, artificios poéticos, conceptos e imágenes cultivados por el lemosín (Miranda 2004: 102-122; Marcenaro 2012: 34-37). Osoiro Anes, poeta asociado al «período de implantación» de la lírica gallego-portuguesa (Oliveira 2001: 176-178; Souto Cabo 2012), es considerado uno de los puentes fundamentales entre la lírica occitana y la gallego-portuguesa (Marcenaro 2012: 27), y su obra tuvo repercusión entre los trovadores que le sucedieron, en particular sobre Johan Soarez Somesso.

Fundamentalmente, se han contemplado entre Somesso y Anes correspondencias en el plano temático de sus *cantigas*, pues ambos desarrollan temas poco frecuentes en la tradición a la que pertenecen, como son el cambio de *senhor* –*Sazon é ja de me partir* (MedDB 111,7), *Cuidei eu de meu coração* (MedDB 111,1), *Eu que nova senhor filhei* (MedDB 111,4), *Punhei eu muit' en me guardar* (MedDB 78,18), *Ūa donzela quig' eu mui gran ben* (MedDB 78,25) – y el rigor de la dama frente al enamorado – *Ei eu tan gran medo de mia senhor* (MedDB 111,2), *Eu, que nova senhor filhei* (MedDB 111,4), *Min pres forçadament' amor* (MedDB 111,5), *Muitas vezes en meu cuidar* (MedDB 78,10), *Ja m' eu, senhor, ouve sazon* (MedDB 78,9) – (Miranda-Oliveira 1995: 507; Marcenaro 2012: 39).

Según las últimas identificaciones propuestas por los especialistas para Anes y

Somesso<sup>15</sup> (Souto Cabo 2012: 81-123), estos mantendrían líneas de linaje comunes, así como vínculos con el círculo poético que se construyó alrededor de la corte de los Trava. En cualquier caso, tanto Osoiro Anes como otros trovadores que se encuentran en las mismas coordenadas cronológicas y espaciales que Somesso utilizaron el motivo de la muerte por amor de un modo convencional, lo que podría haber impulsado a este a componer las *cantigas* analizadas en el presente estudio como parte de un juego literario en el que participaría en un ambiente cultural determinado.

Podría ser ese el caso, por ejemplo, de Fernan Garcia Esgaravunha, en cuyos textos *Des oge mais ja sempre eu rogarei* (MedDB 43,3) y *Que grave cousa, sennor, d'endurar* (MedDB 43,13) ruega a Dios que lo libere del dolor causándole la muerte. Además de estar unido familiarmente en diferentes grados tanto a Osoiro Anes como al propio Somesso (Souto Cabo 2012: 161, 178), fue el segundo marido de Urraca Abril de Lumières, la mujer citada por Somesso en su sátira *Ogan' en Muimenta* (MedDB 78,15, *vide supra*). En este *maldizer* se ataca a Abril Perez de Lumières, padre de la protagonista, por concertar su matrimonio en contra de la voluntad de esta. El autor de la pieza se sirve de la voz de un personaje llamado Martin Gil, que resulta ser, precisamente, primo de Somesso y enemigo declarado de Esgaravunha (Oliveira 1994: 340-341). A estos datos históricos se podría añadir el curioso paralelismo que muestran los incipits de las *cantigas* *Punn'ei eu muit'en me quitar* (MedDB 43,10) del propio Esgaravunha, y *Punhei eu muit'en me guardar* (MedDB 78,18) de Somesso, que tratan, además, el motivo de la *chanson de change*. Todas estas circunstancias hacen posible que se plantee la hipótesis de que Johan Soarez Somesso rivalizase de manera particular en sus textos con los planteamientos convencionales del poderoso Sousa. Es posible, asimismo, que su posición se enfrentase a la de autores precedentes o coetáneos que explotaron el tópico y lo revisitaron a su modo, como pueden ser Vasco Fernandez Praga de Sandim – cfr. *Deus, meu senhor, se vos prouguer* (MedDB 151,6), *Por Deus, senhor, e ora que farei* (MedDB 151,17), *Que sen conselho que vos, mia senhor* (MedDB 151,21), *Senhor fremosa, grande enveja ei* (MedDB 151,25) – o Fernan Rodriguez de Calheiros – cfr. *Par Deus, senhor, ora tenh'eu guisado* (MedDB 47,22), *Quando m' agora mandou mia senhor* (MedDB 47,25), *Que cousiment' ora dez mia senhor* (MedDB 47,26).

En el mismo contexto cultural se desarrolló la actividad de Nuno Eanes Cerzeo, cuyos textos expresan, predominantemente, la pena por el amor no correspondido, a la que se asocia, en la mayor parte de los casos, el desenlace fatal (González Martínez 2018: 196 y ss.). El tratamiento que el trovador hace del *topos* que nos ocupa en *Senhor, todos*

<sup>15</sup> Para otras posibles identificaciones de Osoiro Anes, véanse los estudios de Oliveira (1994: 398-399); Miranda (2004: 97-126); Monteagudo (2008).

*m'entenden ja* (MedDB 104,10) se aproxima (sin llegar a ser análogo) al que veíamos en Somesso, pues, en los últimos versos, el “yo” lírico descarta la muerte como salida al desconsuelo, «ya que esta significaría perder definitivamente a su señora, impidiéndole verla y hablar con ella [...]. La muerte se convierte entonces en un temor que amenaza con arrebatarse el único *sabor* del mundo realmente significativo para él» (González Martínez 2018: 137).<sup>16</sup>

Estos son solo algunos ejemplos que sirven para dibujar una tradición lírica que, ya desde los primeros textos conservados, presenta un carácter más policromático de lo que a simple vista pueda parecer. Con todo, el alcance de estas relaciones textuales y contextuales no basta para concluir que las *cantigas* de Somesso fuesen concebidas como réplicas directas a otras, pero, de cualquier modo, a la luz de los resultados obtenidos, se observa que el trovador utiliza como mecanismo poético la estética recibida del “lugar común” para crear sobre él una solución original que supera la repetición de los parámetros tradicionales. Se puede decir que la *coita* y la muerte son utilizadas como cantera para darle “otra salida” a dichos clichés, que, de esta forma, salen fortalecidos al adoptar valores nuevos y ofrecer un contraste respecto a la tradición. Así, la variación de Somesso despunta en todo el corpus por su singularidad, a través de una postura calculada que juega con la reafirmación del tópico al incrustar en su cancionero la hipérbole de la hipérbole. Otra vuelta de tuerca a la autorizada metáfora para integrarse en el discurso de voces que lo rodean de un modo singular y, a la vez, dinámico.

---

<sup>16</sup> El *topos* siguió siendo cultivado con fortuna a lo largo del movimiento trovadoresco, si bien, en su trayectoria posterior, recibió nuevas realizaciones con las que algunos autores pretendieron alejarse de la elaboración tradicional y le otorgaron matices diversos. Además de la ya mencionada polémica de Roi Queimado y Pero Garcia Burgalês (*vide supra*, n. 3), sobresalen a este propósito los casos de Pai Gomez Charinho (ca. 1248-1295) y Johan Baveca (ca. 1235-1265), con dos *cantigas* que mantienen claras relaciones intertextuales y que también están “dirigidas” a otros trovadores. En *Muytos dizem con gram coyta d' amor* (MedDB 114,11), Charinho rechaza la muerte que otros solicitan como una alternativa al sufrimiento, porque, dice, así no podrá seguir sirviendo y viendo a la dama. Por su parte, Baveca en *Muytus dizem que gram coita d' amor* (MedDB 64,18) sostiene que, a diferencia de aquellos autores cuyas penas les provocan un sinfín de preocupaciones, él sólo puede pensar en la belleza de la *senhor* y en la concesión del *ben*. Sobre estos y otros autores que, ya en el «período de expansión» (Oliveira 2001: 178-179), se mostraron escépticos ante el poder de la muerte como liberación del tormento amoroso y revitalizaron el tópico desde diferentes ángulos, véase Fidalgo (2016: 122 y ss).

Apéndice I<sup>17</sup>

Mss. *A* 27, fol. 7r, cols. a-b; *B* 120, fol. 30v, col. b - fol. 31r, col. a.

Desejand' eu vós, mia sennor,  
 seguramente morrerei,  
 e do que end' estou peor  
 é dũa ren que vos direi:  
 5 que sei, de pran, que, pois morrer,  
 averei gran coit' a sofrer  
 por vós, como mi agora ei.

E por én e por voss' amor  
 ja sempr' eu gran coit' averei  
 10 aqui, en quant' eu vivo for,  
 ca, des quand' eu morrer, ben sei  
 que non a ei nunc' a perder,  
 pois vosso ben non poss' aver,  
 ca por al non a perderei.

15 Por quantas outras cousas son  
 que Deus no mundo fez de ben,  
 polas aver eu todas, non  
 perderia coita por én;  
 e podela ia perder,  
 20 mia sennor, sol por vos veer,  
 en tal que a vós prouguess' én.

Ora vos digu' eu a razon  
 de como me de vós aven,  
 ca, Deu-lo sab', á gran sazon  
 25 que desejei máis doutra ren,  
 sennor, de vos esto dizer,  
 pero non o ousei fazer,  
 erg' ora, pois me vou d' aquen.

1. eu] en *B* 2. morrerei] moirerei *B* 5. morrer] moirer *B* 11. morrer] moirer *B* 12. nunc' a perder] nuca *B* 19.  
 perder] bẽ perder *B* 20. sol] *om.* *B*

I. Deseándoos yo, mi señora, seguramente moriré, y lo que me hace sentir peor por ello es lo que os diré: que sé, con certeza, que, una vez muerto, sufriré gran cuita por vós, al igual que la sufro ahora.

II. Y por eso y por vuestro amor ya siempre tendré aquí gran pena, mientras viva, pues,

<sup>17</sup> Los criterios de edición adoptados para la fijación crítica de los textos son, fundamentalmente, los establecidos por Ferreiro *et alii* (2007). Nos apartamos de ellos en el uso de las grafías *-lh-* y *-nh-* para las consonantes palatales (lateral y nasal, respectivamente).

desde el momento en que yo muera, sé bien que no la perderé nunca, pues no puedo obtener vuestro favor, y no la perderé por ningún otro motivo.

III. Por todas las cosas que Dios hizo bien en el mundo, por tenerlas todas, no dejaría de tener aflicción; y solo podría perderla, mi señora, por veros, si ello os agradase.

IV. Ahora os digo el motivo de lo que me sucede por vós, porque, Dios lo sabe, hace mucho tiempo que deseé deciros esto, mi señora, más que cualquier otra cosa, pero no osé hacerlo hasta ahora, ya que me voy de aquí.

## Apéndice II

Mss. *A* 19, fol. 5r, col. b; *B* 112, fol. 28v, col. b - fol. 29r, col. a.

Muitos dizen que perderán  
coita d' amor sol per morrer,  
e, se verdad' é, ben estan,  
mais eu non o posso creer,  
5 que ome perderá per ren  
coita d' amor, sen aver ben  
da dona que lla faz aver.

E os que esto creud' an,  
Deus!, é que queren máis viver,  
10 pois que d' ali ben non estan  
onde querrian ben prender,  
e sobejo fazen mal sén,  
ou, de pran, Amor non os ten  
en qual coita mi faz sofrer,

15 ca se eles ouvessen tal  
coita qual oj' eu ei d' amor,  
ou sofressen tan muito mal  
com' eu soffro por mia sennor,  
log' averian a querer  
20 mui máis sa morte ca [a]tender  
de viver en tan sen sabor

com' oj' eu viv', e non por al;  
e por esto sofr' a maior  
coita do mund' e maior mal,  
25 porque non são sabedor  
d' aquesto que ouço dizer,  
e esto me faz defender  
de mort', e non doutro pavor.

2. per morrer] por moirer *B* 5. ome] homē *B* 9. e] ou *B* 15. Ca] Ea *A*, ouvessen] euuēssē *B* 16. oj' eu] eu oieu *B* 17. ou] e *B*, sofressen] soffresen *A* 19. averian] aueran *A* 23. sofr' a] soffro a *A* 26. ouço] ouzo *A* 28. non] nē *B*

I. Muchos dicen que se librarán de la pena de amor en cuanto mueran, y, si es verdad, bien les va, pero yo no lo puedo creer, que hombre pierda por nada la cuita de amor sin obtener el bien de la dama que se la provoca.

II. Y los que creen esto, ¡Dios!, es que quieren vivir más, porque no están bien donde querrían tomar la recompensa, y actúan con muy mal criterio, o, ciertamente, Amor no los hace sufrir el dolor que me hace sufrir a mí,

III. porque si ellos tuviesen tal pena como padezco yo, o sufriesen tanto dolor como sufro por mi señora, entonces preferirían su muerte que seguir viviendo de manera tan desdichada

IV. como vivo yo hoy y no por otra cosa; por esto sufro la mayor pena del mundo y el mayor mal, porque no estoy convencido de esto que oigo decir, y esto hace que me proteja de la muerte, y no de otro miedo.

### Apéndice III

Mss. *A* 20, fol. 5r, col. b, fol. 5v, col. a; *B* 113, fol. 29 r, cols. a-b.

Non tenn' eu que coitados son  
 d' amor, atal ést' o meu sén,  
 aqueles que non an seu ben  
 e que teen atal razon:  
 5 que poden sa coita perder,  
 qual deles quer, quando morrer,  
 por que non morre logu' enton?

Mais, de pran, algũa sazón  
 an esses sabor doutra ren  
 10 e queren xe viver por én,  
 ca por al ben tenn' eu que non  
 querrian ja sempre viver  
 por tamanna cuita sofrer  
 qual sofr' eu no meu coraçón.

15 E Deu-lo sabe, con pavor  
 viv' e sofr' esta cuita tal  
 que ei de sofrer pois gran mal,  
 e tenn' aquesto por mellor  
 d' eu sofrer cuita, e veer  
 20 a mia sennor, e atender  
 de poder ir u ela for,

ca non sōo eu sabedor  
 de per mia morte nen per al  
 perder cuita, se me non val  
 25 a mui fremosa mia sennor;



e Deus, se me quiser valer,  
por mí, poi-la ten en poder,  
farall' aver cuita d' amor.

1. coitados] cuitados *B* 4. e que teen] e hi que ten *B* 6. morrer] morer *B* 7. morre] moire *B* 9. esses] esse *B* 12. querrian] q̄iriā *B* 13. cuita] coita *B* 14. coraçon] coracō *B* 16. sofr' esta] soffro esta *A*, cuita] coita *B* 17. ei] e *B* 18. tenn] tē *B* 19. cuita] cuyda *B* 22. sōo] son *B* 28. cuita] coita *B*

I. Según mi opinión, no creo que sufran tanto por amor aquellos que no obtienen su bien y que mantienen tal juicio: que cualquiera de ellos puede perder su cuita, cuando muera, ¿entonces por qué no muere?

II. Pero, ciertamente, en algún momento ellos obtienen placer por otras cosas y por esto quieren vivir, ya que por otra cosa creo que no querrían vivir siempre y sufrir tal dolor como yo sufro en mi corazón.

III. Y Dios lo sabe, vivo con pavor y sufro esta gran pena, ya que después sufriré gran mal. Y considero mejor sufrir esta pena y ver a mi señora, y esperar a poder ir donde ella esté,

IV. pues no creo que pueda liberarme de mi aflicción ni con mi muerte ni con cualquier otra cosa, si no me auxilia mi hermosa señora; y Dios si Dios me quisiera ayudar, pues la tiene en su poder, le hará sufrir cuita de amor por mí.

Carmen de Santiago Gómez  
Universidade de Santiago de Compostela

## Bibliografía

- Appel, Carl, 1915, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Max Niemeyer.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.4. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>>.
- Beltran, Vicenç, 1995, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais.
- Bertolucci, Valeria, 1993, *Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga "de change"*, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Ciavolella, Massimo, 1976, *La «malattia d'amore» dall' Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- Correia, Ângela, 2016, *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotónica Portuguesa.
- Fernández Alonso, María del Rosario, 1971, *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos.
- Ferrari, Anna, 1984, *Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trovadores*, «Boletim de Filologia»

- 29, pp. 35-58.
- Ferreiro, Manuel *et alii*, 2007, *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Fidalgo, Elvira, 2016, *La expresión del “joi” en la escuela trobadoresca gallegoportuguesa*, «Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos» 5, pp. 107-141.
- Formisano, Luciano, 1990 (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino.
- Gonçalves, Elsa, 1976, *La tavola colocciana. “Autori Portoghesi”*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 10, pp. 387-449.
- González Martínez, Déborah, 2018, *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 1994, *Repetitio trobadorica*, en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, ed. por Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, pp. 79-105.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 2013, “*Irrisio mortis*” en los trovadores gallego-portugueses, en *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international* (Zurich, 9-10 décembre 2010), textes réunis par Johannes Bartuschat et Carmen Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL, pp. 59-78.
- Lorenzo Gradín, Pilar – Simone Marcenaro, 2010, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Marcenaro, Simone, 2012, *Osoiro Anes. Cantigas*, Roma, Carocci.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2013, *Guglielmo IX tra palinodia e autoparodia*, en *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international* (Zurich, 9-10 décembre 2010), textes réunis par Johannes Bartuschat et Carmen Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL, pp. 41-58.
- Miranda, José Carlos Ribeiro, 2004, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer.
- Miranda, José Carlos Ribeiro – António Resende de Oliveira, 1995, *A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas formas e realidades*, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), ed. por Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 499-512.
- Monteagudo, Henrique, 2008, *Letras Primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación “Barrié de la Maza”.
- Monteagudo, Henrique, 2013, *A personalidade histórica do trovador Johan Soayrez Somesso*, en *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, ed. por Rosario Álvarez Blanco, Ana Maria Martins, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, pp. 421-452.
- Monteagudo, Henrique, 2014, *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trovador Johan Soayrez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayán*, Noia, Toxosoutos.
- Oliveira, António Resende de, 1994, *Depois do espectáculo trobadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de, 2001, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias.
- Souto Cabo, Jose Antonio, 2012, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói - Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense.
- Tavani, Giuseppe, 1967, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1986, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

Vega Vázquez, Isabel, 2009, *Sintomatoloxía amorosa masculina na cantiga galego-portuguesa e no cancionero castelán do século XV. A perduración dun tópico*, en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, ed. por. Jesús Cañas Murillo y Francisco Javier Grande Quejigo, Extremadura, Universidad de Extremadura, pp. 715-725.



## ***Poema in rima: un'elegia molto particolare***

ABSTRACT: Se c'è un genere letterario che contraddistingue la letteratura anglosassone dalle altre letterature germaniche antiche, questo è sicuramente l'elegia: componimenti lirici, contenuti nel *Codex Exoniensis*, caratterizzati da un tono meditativo e malinconico e da temi come la transitorietà o labilità dell'esistenza, la perdita e l'esilio. Quali e quanti poemi siano classificabili come tali è ancora materia di discussione, ma tradizionalmente il *Poema in rima* viene quasi unanimamente escluso, nonostante tratti dei temi narrativi tipici della categoria testuale. Nel presente articolo, si cercherà di evidenziare i motivi di tale esclusione e di giustificare, al contrario, la sua peculiare appartenenza al genere della poesia elegiaca anglosassone.

ABSTRACT: If there is a literary genre that distinguishes the Old English literature from the other ancient Germanic literatures, this is definitely the elegy: lyrical compositions, contained in the *Codex Exoniensis*, characterized by a meditative and melancholic tone and by themes such as the transience or lability of existence, loss and exile. Which and how many poems are classifiable as such is still a matter of debate, but traditionally the *Riming Poem* is almost unanimously excluded, although it deals with the narrative themes typical of this textual category. The present article aims to highlight the reasons for such exclusion and to justify, on the contrary, its peculiar belonging to the genre of the Old English elegiac poetry.

PAROLE-CHIAVE: Elegia, Poesia anglosassone, Rima, Allitterazione

KEYWORDS: Elegy, Old English poetry, Rhyme, Alliteration

## 1. Introduzione

All'interno della ricca produzione anglosassone, tradizionalmente si sono raggruppate alcune composizioni del *Codex Exoniensis* sotto la denominazione di 'elegie', vedendovi tra l'altro un tratto caratteristico della letteratura inglese: «scholars usually assume that melancholy was an inborn trait of the Anglo-Saxons» (Phillipotts 1991: 11). A differenza dell'elegia antica, questi componimenti non sono accomunati da una forma metrica specifica, appunto i cosiddetti distici elegiaci, bensì da particolari temi, quali sentimenti di nostalgia, pensieri di tristezza e di morte, visioni di natura e di solitudine, espressioni di dolore per la perdita di persone care, meditazioni sulla vanità e caducità delle cose umane.<sup>1</sup> In altre parole, si tratta di «serious meditative poems» (Black et al. 2009: 24), che «though they share the poetic language of the exile and the login, each poem has its own shape and purpose, and each makes its own statement about the problems and possibilities of earthy life» (*ibidem*). Di fatti, la loro identificazione come classe compositiva risale al romanticismo, quando si cercava la sensibilità del momento nel primo medioevo: così Conybeare tautologicamente definiva elegie quelle «compositions of an elegiac character» (Conybeare 1826: 244). E ancora, la postulazione di questo genere nella poesia anglosassone continua ad essere basata sulla condivisione di temi narrativi, come la transitorietà o labilità dell'esistenza, la perdita e l'esilio, o il tono meditativo,<sup>2</sup> ma niente nella loro tradizione manoscritta o nelle parole dei contemporanei fa pensare che gli anglosassoni le considerassero composizioni particolari. In altre parole, si tratterebbe di una classificazione retrospettiva, come esplicita Greenfield: «[i]f the elegies are a genre in Old English, they are so [...] by our 'feel' for them as a group possessing certain features in common» (Greenfield 1972: 135). Pertanto non è sorprendente la mancanza di accordo su quali e quanti poemi possano essere considerati appartenenti al canone delle 'elegie': se tradizionalmente sono state incluse dal genere *L'errante, Il marinaio, Il lamento della moglie, L'enigma 60, Rassegnazione (A e B), La rovina, Il messaggio del marito, Deor, e Lupo e Eadwacer*,<sup>3</sup> da tempo, più voci hanno proposto di interpretare queste ultime quattro diversamente, anche come *riddles* (cfr. Anderson 1974, Bragg 1989, Frankis

---

<sup>1</sup> Coleridge ne dà la seguente definizione: «Elegy is a form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself; but always and exclusively with reference to the poet. As he will feel regret for the past or desire for the future, so sorrow and love became the principal themes of the elegy. Elegy presents everything as lost and gone or absent and future» (Coleridge 1835, vol 2: 268).

<sup>2</sup> «[G]eneral meditation in solitude of what may be called universal griefs» (Wrenn 1967: 193) «provides us with a convenient locus for particular themes: exile, loss of loved ones, scenes of desolation, the transience of worldly joys» (Klinck 2001: 11); «a relatively short reflective or dramatic poem embodying a contrasting pattern of loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience» (Greenfield 1966: 143).

<sup>3</sup> Si opta per la traduzione dei titoli tradizionalmente usati nella letteratura scientifica in lingua inglese: *The Wanderer, The Seafarer, The Ruin, The Wife's Lament, The Husband's Message, Deor, e Wulf and Eadwacer, Riming Poem, Resignation, Riddle 60*.

1962, Fry 1971, Jones 1985); Fulk (2013) aggiunge a questo nucleo *Rassegnazione B*, mentre Amodio (2014) gli preferisce *Rassegnazione A*; invece, Timmer (1942) ritiene che soltanto *Il lamento della moglie e Lupo e Eadwacer* possano essere considerate elegie, mentre le tutte altre costituiscono esempi di poesia religiosa a carattere didascalico. C'è invece accordo nell'escludere, più o meno categoricamente, il *Poema in rima* dal canone,<sup>4</sup> pur essendo contenuto nel *Codex Exoniensis*, come tutte le altre elegie, e pur condividendo con queste i temi narrativi su cui si basa la loro tradizionale classificazione come genere. Solo recentemente, in Opfer (2017), il poema è non solo classificato come elegia, ma addirittura come modello prototipico del genere.

Nel presente articolo si cercherà di capire i motivi di tale esclusione o inclusione, e di individuare fino a che punto possa essere considerato appartenente e quanto invece rappresenta un tipologia a sé stante: in particolare, se si possa trattare di un altro tipo di genere testuale, per esempio di un catalogo poetico, come accennato in Vezzosi (2018, in stampa).

## 2. Il genere delle elegie: un tentativo di definizione

L'incertezza nella categorizzazione delle elegie anglosassoni dipende principalmente da alcuni fattori: un'inevitabile affinità tra queste composizioni dovuta sia all'io narrante sia alla soggettività degli argomenti trattati, circoscrivibili ad alcuni temi ben distinti; ma al tempo stesso la difficoltà a individuare le caratteristiche formali che giustifichino il loro raggruppamento in un 'genere' letterario. È eloquente la definizione per negazione che ne dà Fulk:

This is rather a negative grouping: it is what remains when all the other poetic categories (biblical, liturgical, heroic, catalogic, etc.) are abstracted from the corpus... Indeed, poetic types are so intermixed in these compositions that to attempt to define the category on a principled basis would be fruitless and misleading. (Fulk-Cain 2013: 181)

Partendo dalla definizione di genere data da Damrosch secondo il quale «[g]enre is the narrative covenant between author and reader, the framework of norms and expectations shaping both the composition and reception of a text» (1987: 2), e considerando che «a genre, literary or not, is nothing other than the codification of discursive properties» (Todorov 1990: 18), allora, se le elegie anglosassoni costituiscono un genere, dovrebbe essere possibile identificare quelle proprietà strutturali e formali ad esse proprie.

Negli ultimi decenni, forte è stato il tentativo in questo senso, riprendendo, però, prevalentemente l'impostazione dello studio di Timmer (1942) che continua a concentrarsi sugli

---

<sup>4</sup> Come giustamente fa notare un revisore anonimo, il *Poema in rima* non è sempre escluso, per esempio già Sieper (1915) e lo stesso (Klinck) 2001 lo inseriscono. Tuttavia, tradizionalmente lo si considera di qualità inferiore, se visto come esempio di 'elegia' come Greenfield (1966).

aspetti semantici. Così Greenfield (1966: 143) identifica nel tema del «loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience» quel *quid* che caratterizza una composizione lirica anglosassone come elegia. Leonard H. Frey (1963) individua, invece, l'esilio come tema ricorrente nelle elegie, che si articolerebbero intorno alle «exile-elegiac conditions». Più recentemente Klinck rettifica parzialmente la tesi di Greenfield, limitando al «sense of separation: a distance in time or space between someone and their desire» «the essential element of [Anglo-Saxon] elegy» (Klinck 2001: 225). Diverso è l'approccio di Rosemary Woolf (1975) che cerca il filo conduttore non in temi specifici, ma piuttosto in modelli esterni a cui le composizioni dell'Exeter Book si sarebbero ispirate: in particolare nel *planctus* latino.

The characteristics of [the planctus] genre that divide it from elegy are firstly that the speaker is invariably fictional and secondly that, whilst the subject of the lament may be a death, it can equally well be any kind of loss that is experienced intensely" (Woolf 1975: 192).

Manca del tutto in questi studi una ricerca sulle strutture (formule o *leitmotiv*) e sul lessico che sostanzia quello che a me pare una riflessione impressionistica sul terreno fattuale di una cornice sistematica, l'aderenza alla quale possa giustificare l'appartenenza di un testo al 'genere delle elegie anglosassoni'. Comunque, se anche bastasse la comunanza di questi temi, il *Poema in rima* dovrebbe entrare nel novero delle elegie a pieno titolo, visto che condivide il tema della *consolatio*, della perdita e della separazione.

### 2.1. *Tratti strutturali e sistematici nel genere delle elegie anglosassoni*

Per quanto sia innegabile la frequenza del tema dell'esilio e della separazione, come pure della *consolatio*, perché questi possano essere elementi identificativi di un genere, come sottolinea Foley, devono essere supportati da «verbal structures» (Foley 1983: 693) – ovvero elementi radicati in modelli della tradizione poetica – e «verbal designs» (Foley 1983: 694) – ovvero elementi che legano insieme il poema, pur non essendo elementi formulari.

Un posto di rilievo a questo riguardo è occupato dagli *incipit* (cfr. Battles 2014), che servono, sul piano comunicativo, a guidare le attese degli ascoltatori tramite le formule d'apertura e l'introduzione agli argomenti su cui si articolerà il poema. Da un confronto tra le varie composizioni poetiche, è possibile distinguere *incipit* a carattere epico e *incipit* a carattere elegiaco.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Traduzione di Brunetti disponibile su <<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Beowulf/DATI/testotra.html>>. Dove non indicato, la traduzione è mia.



## Beowulf

Hwæt! We Gardena in geardagum,  
 þeodcyninga, þrym gefrunon,  
 hu ða æþelingas ellen fremedon.  
 Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum,  
 monegum mægþum, meodosetla ofteah,  
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð  
 feascaft funden, he þæs frofre gebad,  
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah,  
 oðþæt him æghwylc þara ymbsittendra  
 ofer hronrade hyran scolde,  
 gomban gyldan. Þæt wæs god cyning! (vv. 1-11)

[Ascolta! Dei Danesi delle Lance in giorni lontani, dei re della nazione ci è nota la rinomanza, che imprese di coraggio compirono quei principi. Spesso Scyld Scefing a schiere nemiche strappò a molti popoli le panche dell'idromele, terrorizzò guerrieri, dopo che fu trovato derelitto, di questo ebbe conforto, fu grande sotto il cielo, prospero d'onori finché a lui le genti tutt'intorno oltre la via della balena dovettero obbedienza, pagarono tributo; fu un grande re]

## Il marinaio

Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,  
 siþas secgan, hu ic geswincdagum  
 earfoðhwile oft þrowade,  
 bitre breostceare gebiden hæbbe (vv. 1-4)

[Posso pronunciare di me stesso un resoconto vero, dire dei viaggi, di come in tempi faticosi ho sofferto spesso la disperazione, ho sopportato amare angosce]

L'*incipit* epico si apre con una formula di richiamo per l'ascoltatore – nel *Beowulf* il prototipico *hwæt* –, seguito da un *noi* inclusivo del narratore e dell'ascoltatore, come se quanto si andrà a raccontare non sia altro che materiale conosciuto (perché è stato udito). Fondamentale è segnalare il chi, il dove e il quando degli eventi che si andranno a narrare, per cui da subito gli *incipit* epici sono ricchi di nomi propri, di luoghi, di riferimenti temporali e di specificazioni delle relazioni sociali. Indice del genere epico è infatti la formula *in/on x-dagum*.

Al contrario dell'*incipit*, quello elegiaco non ha nessun nome, titolo o riferimento temporale o spaziale, ma piuttosto emozioni (dolore, ansia, non azioni ma sentimenti). Non un *noi* inclusivo, ma un *io*, voce soggettiva che narra la sua esperienza e la sua condizione: in particolare, la costante presenza di un luogo in cui l'*io* si associa a un predicato del dire costituisce un tropo identificativo dell'elegia. L'attenzione è tutta sull'atto del parlare, non sugli eventi, se non nella misura in cui si riflettono sull'*io* lirico, come si evince dalla cospicua presenza di verbi *dicendi* (*in primis secgan*) già nei primi versi a cui si associano espressioni che descrivono appunto i sentimenti del narrante (come *þrowan*) e una simile fraseologia legata al tema del sé (*sylf*), dell'esilio (*wraec*), del viaggio (*sið*) e del poetare stesso (*gied*).

Quest'ultimo elemento ci riporta alla questione delle «verbal structures» e dei «verbal designs» di Foley. Le elegie, o meglio il gruppo di testi che sono stati attribuiti a questa categoria, condividono un lessico particolare e un patrimonio di *chunks* o modelli

formulaici. Più che vere e proprie formule, colpisce la ricorrenza di gruppi di parole che formano vere e proprie unità tematiche, correlandosi le une con le altre metricamente e sintatticamente, oltre che semanticamente. Recentemente (cfr. Opfer 2017), sono stati individuati tre macro-temi – emozioni, esilio e natura – che si articolano e correlano alle seguenti categorie semantiche: «Time, Place, Emotion, Speech, Nature, Exile/loss/separation, People, Christian/religious/fate, Destruction/death, Possession, Movement, Quality/manner, Protection/togetherness [...]» mediante strutture sintattiche caratterizzate dal modo indicativo (alternativamente nei tempi presente e passato) con una prevalenza di sostantivi, seguiti da aggettivi e verbi. Tra quest'ultimi, predominano i verbi che esprimono stati mentali, posizione e cambiamento di stato, e movimento.<sup>6</sup> Esempari sono, per esempio, già i primi ventinove versi de *L'errante*, in cui sono presenti tutti i macro-temi e le rispettive sottocategorie, come pure i tratti sintattici e formali.

Oft him anhaga are gebideð,  
 metudes miltse, þeah þe he modcearig  
 geond lagulade longe sceolde  
 hreran mid hondum hrimcealde sæ  
 wadan wræclastas – wyrd bið ful aræd  
 Swa cwæð eardstapa, earfeþa gemyndig,  
 wraþra wælsleahta, winemæga hryre:  
 “Oft ic sceolde ana uhtna gehwylce  
 mine ceare cwipan. Nis nu cwicra nan  
 þe ic him modsefan minne durre  
 sweotule asecan. Ic to soþe wat  
 þæt biþ in eorle indryhten þeaw  
 þæt he his ferðlocan fæste binde,  
 healde his hordcofan, hycge swa he wille  
 Ne mæg werig mod wyrde wiðstandan,  
 ne se hreo hyge helpe gefremman.  
 Forðon domgeorne dreorigne oft  
 in hyra breostcofan bindað fæste.  
 Swa ic modsefan minne sceolde  
 oft earmcearig, eðle bidæled,  
 freomægum feor feterum sælan,  
 siþþan geara iu goldwine minne  
 hruse heolstre biwrah, ond ic hean þonan  
 wod wintercearig ofer waþema gebind,  
 sohte seledreorig sinces bryttan,  
 hwær ic feor oþþe neah findan meahte  
 þone þe in meoduhealle [minne] myne wisse,  
 oþþe mec freondleasne frefran wolde,  
 wenian mid wynnum. (vv. 1-29)

[Sempre il solitario trova favore, conforto da dio, sebbene afflitto nel cuore abbia dovuto a lungo per le vie del mare smuovere con la mano le gelide acque, battere orme d'esilio – inesorabile è il fato. Così disse l'errante, memore d'affanni, di eccidi feroci, morte di congiunti: “Spesso ho dovuto solo,

<sup>6</sup> Cfr. Opfer (2017), per i dati e grafici relativi ai tratti caratteristici delle elegie.

al far dell'alba, lamentare la mia pena. Non c'è ora vivo alcuno cui osi far manifesto il mio animo. Io so per vero che in uomo è nobile costume forte serrare il cinto della mente, chiudere la stanza del cuore, pensi come vuole. L'animo affranto non può opporsi al fato, né il cuore turbato porgere soccorso. Chi brama gloria, perciò, spesso nel petto rinserra l'angoscia. Così io, spesso misero e afflitto, senza patria, lontano da parenti, ho dovuto la mente stringere in lacci, da quando in anni lontani il mio signore la terra copri con il buio, e derelitto di là andai sul rimescolio delle onde, cercai, senza sala, uno spartitore di ori, dove, vicino o lontano, potessi trovare chi nella sala dell'idromele di me sapesse, o volesse confortare uno senza amici, nella gioia intrattenerlo.]

Tuttavia, anche dall'analisi della Opfer, appare chiaro che queste caratteristiche sono presenti in tutto il gruppo tradizionalmente attribuito alla categoria dell'elegia – ovvero *L'errante*, *Il marinaio*, *Il lamento della moglie*, *L'enigma 60*, *Rassegnazione* (A e B), *La rovina*, *Il messaggio del marito*, *Deor*, e *Lupo e Eadwacer* –, ma non uniformemente, in quanto vi compaiono anche tratti che legano alcuni testi ad altri generi. Per esempio, nel *Deor* manca il linguaggio immaginifico relativo alla natura; *Rassegnazione* ha forme imperative del verbo e usa la seconda persona molto più frequentemente che in qualsiasi altro poema; *L'enigma 60* e *Il messaggio del marito* non trattano il tema dell'esilio né della separazione rispettivamente; *L'enigma 60* non descrive emozioni né usa immagini legate al tempo. Pertanto Opfer propone una nuova definizione:

A relatively short reflective or dramatic poem, similar in style and content to other elegiac poems, that alternates between first- and third person perspectives and includes (1) themes of exile; (2) imagery of water or the sea, the earth, and/or the weather; and (3) words expressing both joy and sorrow. (Opfer 2017: 107)

E limita la categoria ai soli testi in cui compaiono tutti i tratti, semantici e morfologici, ovvero *L'errante*, *Il marinaio*, *Il lamento della moglie* e *Lupo e Eadwacer* dove, secondo Opfer (2017: 107-108) lo scarso uso del congiuntivo con il suo significato interpersonale rende i poemi più oggettivi in termini di relazione tra il parlante e l'ascoltatore e contemporaneamente la co-occorrenza tra prima persona e il modo indicativo li fa apparire meditazioni individuali più che riflessioni generali in cui l'ascoltatore è coinvolto.

## 2.2 Il Poema in rima: un'elegia?

Secondo i criteri individuati da Opfer (2017), il *Poema in rima* entrerebbe a pieno titolo nella categoria delle elegie anglosassoni, poiché non solo tratta i tre macro temi, ma tocca tutti i sotto-temi semantici ad essi correlati, in un organizzazione testuale caratterizzata dall'alternanza tra la prima e la terza persona – e dalla totale assenza della seconda –, da frasi dichiarative al passato o presente, e da una predominante nominalizzazione. In alcuni casi, sembra addirittura rappresentare un esempio più rigoroso di composizione elegiaca, dal momento che non ha alcun verbo al congiuntivo, né frasi interrogative o imperativi, mentre la maggior parte delle altre elegie presentano situazioni meno pure, avendo ora qualche im-

perativo (*Il marinaio, Il messaggio del marito, Rassegnazione*), ora qualche domanda (*Lupo e Eadwacer, L'errante*). Come tutti i poemi tradizionalmente attribuiti alla categoria, anche il *Poema in rima* presenta una grande varietà di sinonimi, secondo soltanto all'*Enigma 60* e a *La rovina*, (cfr. Tab.1), ma questi sono distribuiti più o meno omogeneamente in tutti i sotto-campi semantici: secondo l'analisi della Opfer, ogni campo semantico presenta un significativo numero di sinonimi oscillante tra 27 termini per il possesso a 42 per la morte, con una leggera prevalenza di termini riferibili alle persone (82 parole, ovvero il 18%), che comunque è molto più bassa rispetto a tutte le altre elegie nelle quali la frequenza si aggira intorno da un massimo del 34 % in *Lupo e Eadwacer* (39 termini) a un minimo di 24% ne *Il marinaio* (158 termini) con l'ovvia eccezione de *La rovina* e nelle quali alcuni sotto-temi semantici sono totalmente assenti – per esempio, nel *Deor* il tema della natura è presente soltanto nell'espressione *wintercealde wræce* 'desolazione invernale'.<sup>7</sup> Un altro campo semantico di rilievo nel componimento in oggetto è quello del modo e qualità, rappresentato da aggettivi e avverbi in analogia a *L'enigma 60*. Sul piano formale delle categorie nominali o verbali utilizzate, il *Poema in rima* spicca nettamente per la quasi totale assenza di pronomi a differenza di tutte le altre elegie dove questi appartengono alle tre categorie lessicali ad alta frequenza, insieme ai sostantivi e ai verbi, ad eccezione de *La rovina*.<sup>8</sup>

|                         | token | type | ratio |
|-------------------------|-------|------|-------|
| Deor                    | 224   | 153  | 68%   |
| L'enigma 60             | 97    | 83   | 86%   |
| L'errante               | 692   | 461  | 67    |
| Il Marinaio             | 766   | 475  | 62%   |
| Il lamento della moglie | 319   | 234  | 72%   |
| Il messaggio del marito | 281   | 208  | 74%   |
| La rovina               | 226   | 190  | 84%   |
| Lupo e Eadwacer         | 117   | 85   | 73%   |
| Poema in rima           | 497   | 390  | 78%   |
| Rassegnazione           | 765   | 416  | 54%   |

Tab. 1: Rapporto di frequenza parole vs. lessemi

Il *Poema in rima* si divide in due sezioni, paleograficamente segnalate da un *nu* 'ora' in maiuscolo al v. 43, nella prima delle quali si ricorda un passato felice e pieno di gloria e ricchezza, mediante ampia esemplificazione e dettagliati racconti, a cui si contrappone un presente infelice (vv. 43-79) per la perdita della propria ricchezza e dei propri affetti, per il senso di solitudine e di precarietà della vita sulla terra, e infine per per l'imminenza della morte, di cui insolitamente per un'elegia si dà una descrizione fisiologica (cfr. vv. 75-79).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Cfr. Opfer (2017: 156-161) per le tabelle e grafici relativi a tutti i sotto-temi.

<sup>8</sup> Cfr. Opfer (2017: 146-151) per le tabelle e grafici relativi alle categorie lessicali.

<sup>9</sup> Þonne lichoma ligeð, lima wyrm friteþ, / ac him wenne gewigeð ond þa wist geþygeð, / oþþæt

Coerentemente con le altre elegie, un finale anagogico conclude il poema offrendo una sorta di soluzione per vivere in pace: si tratta di riflessione morale in cui si esorta la persona buona e giusta a pensare al proprio inevitabile trapasso mentre è in vita, e quindi evitare il male per poter accedere alle gioie del cielo (vv. 80-3). A questo segue immediatamente una chiusura di tipo omiletico in cui si formula l'augurio di poter accedere all'eterna verità di Dio.

Ær þæt eadig gebenceð, he hine þe oftor swenceð,  
 byrgeð him þa bitran synne, hogap to þære betran wyne,  
 gemon morþa lisse, þær sindon miltsa blisse  
 hyhtlice in heofona rice. Uton nu halgum gelice  
 scyldum biscyrede scyndan generede,  
 wommum biwerede, wuldre generede,  
 þær moncyn mot for meotude rot  
 soðne god gescon, ond aa in sibbe gefean.

[Prima che l'uomo benedetto pensi a mortificare se stesso più spesso seppellisce i suoi più amari peccati, bada alle gioie migliori. Ricorda il perdono per il peccato mortale; ci sono le delizie della misericordia, speranzosamente nella terra celeste, lasciati ora [entrare] come i santi, tosati dai peccati, salvi, protetti dai terrori, preservati in paradiso. Là possa l'umanità di fronte al Creatore percepire il vero Dio e gioire in pace in eterno.]

Se, sulla base di queste osservazioni, il *Poema in rima* sembra aver un posto a pieno titolo tra le elegie del *Codex Exoniensis* come esempio prototipico del genere (Opfer 2017), per altri aspetti se ne discosta profondamente a tal punto da rimettere in discussione la sua categorizzazione. Una prima peculiarità riguarda il trattamento dei temi tipici dell'elegia: questi sono trattati in una sorta di dualità in cui, alla situazione presente dell'io narrante che si sviluppa a partire dal verso 43, si contrappone il suo passato ricordato nei versi precedenti, ma, in nessun luogo, «i ricordi felici [...] si interpongono al dolore del parlante, ma rimangono separati da esso: più chiaramente le due fasi si seguono l'una l'altra, mentre nelle elegie il passato felice viene ricordato, in un contrasto doloroso, nel mezzo di un presente tormentato» (Vezzosi 2018, in stampa): 186). Inoltre, ogni situazione descritta per l'io «si riflette in un costante parallelismo con il destino della società, del mondo e della natura: da un'iniziale fertilità si passa ad uno stato di totale sterilità della terra; da un momento di coesione e prosperità della società si passa alla guerra, all'esilio e al caos» (Vezzosi 2018, in stampa: 185), senza alcuna personalizzazione o intimizzazione. In altre parole, il tono generale richiama piuttosto la poesia sapienziale o didascalica che l'elegia. Questo sembra trovare una conferma nell'*incipit* stesso del *Poema in rima*,

---

beop þa ban an, / ond æt nyhstan nan nefne se neda tan / balawun her gehloten. [Quando il corpo giacerà, le membra il verme divorerà, ma a lui lieto procederà e consumerà il banchetto, finché le ossa saranno ridotte a un mucchietto, e alla fine niente se non il destino inesorabile sarà malignamente avuto in sorte].

che manca del *tropo* considerato da sempre caratteristico della lirica e soprattutto delle elegie anglosassoni: l'immagine di un *io* che si appresta a narrare la propria miseria, esplicitamente ricorrendo a un *verbum dicendi*:

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,  
 ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.  
 Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,  
 blissa bleoum, blostma hiwum

[Vita mi donò chi questa luce svelò,  
 e questo radioso mezzo graziosamente rivelò  
 Fui beato di gioia, di figure adorno,  
 di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.]

Qui invece l'*io* narrante inizia *in media res*, senza alcun segnale di coinvolgimento dell'ascoltatore, elencando momenti e circostanze, spesso ripetendo con piccole variazioni lo stesso concetto. Per di più, difficile è anche individuare l'identità dell'*io* lirico che sembra almeno duplice: nella prima parte si caratterizza come perfetto eroe germanico, in stretta affinità con le immagini dell'eroe beowulfiano (Turner 1986: 110 ss.), mentre nella seconda parte sembra piuttosto richiamare la figura del buon cristiano, se qui al posto dei valori pagani della prima parte si esaltano le virtù cristiane (Turner 1986: 114).

Più che un lamento intimo, sembra una lista di temi poetici tipici della poesia anglosassone<sup>10</sup> e non solo elegiaca, come l'esilio, la sofferenza, la gioia, la fede, la riscossione dell'anima, l'eroismo, etc. La scelta del verso in rima finale e allitterazione interna, che lo rende estraneo alla tradizione in volgare, avvicinandolo invece alla poesia anglo-latina (cfr. Vezzosi 2018, in stampa), potrebbe essere stata una scelta per segnalare immediatamente la sua peculiarità all'orecchio dell'ascoltatore anglosassone e indicarlo come altro da quello che apparentemente potrebbe sembrare: ovvero un'elegia. La sua posizione, immediatamente dopo a *L'Ordine del mondo*,<sup>11</sup> conforta la sua interpretazione come 'catalogo' poetico, tematico e formulare (cfr. Vezzosi 2018, in stampa).

### 3. Il *Poema in rima*: un catalogo poetico

Da sempre, si sono sottolineate la difficile interpretazione e l'oscurità del poema, definendolo «a veritable rhyme-orgy» (Sedgefield 1922: 19), «incoherent babbling» (Mackie 1934: vii), «a piece of trash» (Irving 1967: 154) o «lunatic exercise» (Pearsall

<sup>10</sup> Cfr. Turner (1986).

<sup>11</sup> *L'Ordine del mondo* viene definito «a poem about poetry, a kind of Old English poetic manual in brief» (Wehlau 1994: 65) o «a manifesto for a school of poetry» (DiNapoli 1998: 97), in quanto modello compositivo per chi si avvicina alla poesia, in cui vi si delinea la figura del poeta anglosassone.

1977: 73). Tradizionalmente tale incomprensibilità è stata attribuita alla scelta del verso, e quindi alle esigenze della rima,<sup>12</sup> ma, in verità, è piuttosto legata all'uso di un lessico ricercato e semanticamente polivalente, per cui la singola parola o il verso o il gruppo di versi si prestano a varie interpretazioni, evocando contemporaneamente immagini diverse. Esemplicativo è *hygedryht* (v. 21) che può essere tanto divisa in *hy-gedryht* quanto in *hyge-dryht*: di solito è stata interpretata come 'gruppo di familiari', vedendo in *hy* la parola *hiw* 'casata, famiglia', tanto che Macrae-Gobson vi identifica il "comitatus", Bosworth and Toller «a body of domestics» e Mackie «family troop» oppure «a troop of known men»; tuttavia, non si può escludere che il poeta volesse, allo stesso tempo, evocare l'immagine di una *hyge-dryht* 'truppa attenta', che ben si confaceva al contesto di guerra in cui occorre, richiamando alla mente la famosa frase della *Battaglia di Maldon* *hyge sceal þe heardra* 'il pensiero dovrà essere più duro'. Il verso si presta quindi a una duplice lettura, o meglio, evoca due scenari contemporaneamente, visto che entrambi sono linguisticamente accettabili:

*Swa mec hyhtgiefu heold hygedryht befeold*

[Così un dono di speranza mi sostenne, un corpo di domestici/un gruppo di familiari mi circondava]

[Così un dono di speranza mi sostenne, una truppa attenta mi circondava]

Non è, quindi, un caso se esistono ben 25 edizioni critiche del *Poema in rima* e almeno cinque traduzioni che solo in parte si sovrappongono, mentre in molti passi divergono: per citarne alcune, Macrae-Gibson (1983), von Isakovics (1983) e Earl (1987) operano sul testo liberamente e per lo più discordano, mentre Turner (1986) nella sua tesi dottorale offre soluzioni più letterali, anche se meno convincenti e spesso di difficile comprensione, perché una traduzione letterale riporta nella lingua d'arrivo la stessa ambiguità e oscurità del testo anglosassone, perdendone l'evocatività e le suggestioni letterarie e tematiche.

Infatti, solo adottando soluzioni che conservino tutti i richiami della tradizione poetica anglosassone presenti nel *Poema in rima* è possibile dare una giustificazione alla complessità linguistica del poema, in cui le parole e le unità sintagmatiche maggiori, ognuna della quali è singolarmente di una trasparenza cristallina, diventano ambigue e polisemantiche a livello frasale, con innegabili compressioni e distorsioni di senso, apparentemente a vantaggio di una esaltazione e di un compiacimento per il dettaglio: più chiaramente, le varie unità di significato non sembrano essere funzionali alla rappresen-

<sup>12</sup> «[T]he poet clearly found rhyme a very difficult medium, and often had to write very obscurely to get in the needed sounds» (Wrenn 1967: 149).

tazione del pensiero del poeta, ma al contrario la struttura narrativa sembra essere ad esse strumentale come se si trattasse di figure del pensiero e del linguaggio poetico – ovvero «verbal structures» e «verbal designs» – organizzate seguendo un modello noto: quello appunto dell'elegia. Si cercherà di esemplificare quanto detto attraverso l'analisi dei primi versi del poema.

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,  
 ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.  
 Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,  
 blissa bleoum, blostma hiwum.  
 Secgas mec segon, symbel ne alegon,  
 feorhgiefte gefegon; frætweð wægum  
 Wic[g] ofer wongum wennan gongum,  
 lisse mid longum leoma getongum.  
 Ða wæs wæstmum aweaht, world onspreht,  
 under roderum areaht, rædmægne oferþeaht (*Rim* 1-10)

[Vita mi donò chi questa luce svelò,  
 e questo radioso mezzo graziosamente rivelò.  
 Fui beato di gioia, di figure adorno,  
 di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.  
 Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano,  
 del dono della vita si rallegravano; bardati [mi] portavano,  
 cavalli sulle pianure, con gaie andature  
 gioiosamente a grandi passi dei loro arti.  
 Allora fu dalla fertilità destato il mondo risvegliato,  
 sotto i cieli si distendeva, per potenza benigna eccelle]va]

Il gioco dei rimandi non è solo a livello lessicale, ma piuttosto a livello di verso o unità sintagmatica e frasale. Questo è quanto succede già all'inizio: il primo verso contiene una relativa libera il cui significato sembra essere ripetuto nel verso successivo. Strutturalmente *þæt torhte geteoh* potrebbe essere una *variatio* di *þis leoht*, se *geteoh* è un sostantivo, come sembra sostenere il Grein glossandolo con *disciplinam* o Mackie che lo collega (come fa lo stesso Bosworth–Toller s.v.) a *sulhgeteogo* ‘mezzo per arare, aratro’ del *Leechbook*. Similmente, in accordo con la tradizione poetica, sono da considerare *variationes* a livello frasale le due relative coordinate *se þis leoht onwrah* e *þæt torhte geteoh*, / *tillice onwrah*. Il poema è caratterizzato da un verso con due emistichi a rima interna allitteranti, per cui *geteoh* sembra da leggersi come *geteah* ovvero il preterito di *geteon* ‘concedere, accordare, donare’ e di conseguenza *torhte* o si legge come aggettivo sostantivato ‘lo splendore [lett. la cosa splendente]’ oppure come avverbio ‘splendidamente’. Il secondo verso sarebbe così costituito da due coordinate per asindeto con lo stesso soggetto e lo stesso oggetto: ‘e lo splendore concesse (e) graziosamente rivelò’ oppure ‘e questo con splendore concesse (e) graziosamente rivelò’. Ma se al v. 44 *fleah* è da leggersi come sostantivo pur essendo formalmente un preterito, allora si può supporre lo stesso per *geteah*: il secondo verso ‘e il dono splendente graziosamente rivelò’



sarebbe coerente con la versificazione a rima interna, e sarebbe costituito da una sola unità sintattica secondo l'organizzazione sintattica del poema stesso. Quindi Dio viene descritto come l'immagine di colui che ci ha donato la luce (*leoht*) e il mezzo attraverso cui la luce ci avvolge, ovvero il sole, attraverso il ricorso a collocazioni, se non vere e proprie formule, che associano *leoht* e *torht* e un verbo del rivelare (che qui è *onwreon*). Pochi dubbi possono essere evocati sulla somiglianza dei primi versi del *Poema in rima* e il *wuldres leoht torht ontyned* (*Guth A*, B 8) 'la luce radiosa della gloria rivelata' o *swegles leoht torht ontyned* (*Guth A*, B 486) 'la luce splendente del firmamento rivelata': si tratta di un'«extended collocation» (Kintgen 1977: 309), ovvero una sequenza di parole co-occorrenti che corrisponde ad un'unità tematica, che si riferisce al Dio creatore, ma che contiene proprio grazie al verbo un richiamo alla verità che è appunto svelata/rivelata, come conferma il passo *ær me lare onlag þurh leohtne had gamelum to geoce, gife unscynde mægencyning amæt ond on gemynd begeat, torht ontynde* (*El* 1242). Il raro *tillic*, che occorre soltanto altre due volte come aggettivo in tutto il corpus di testi anglosassoni, non deve essere stato selezionato casualmente: infatti, nelle altre due occorrenze ne *L'Enigma* 54 e 63, si accompagna a *esne* 'servitore', cioè quel termine che glossa il fedele che si fa *servus* di Dio e a cui questi mostra la via 'luminosa' per la verità liberandolo dalle 'tenebre' dell'ignoranza. Seguono altri due versi che descrivono lo stato di grazia e felicità del soggetto lirico. Qui un verbo *glengan* (anche *glengcan*), che è tipico della prosa *ælfriçiana* e omiletica in genere, glossa di *circumornare*, ma sconosciuto nell'elegia, è uno dei pochi lessemi usati più di una volta: in poesia occorre quasi esclusivamente insieme a *gold* o *leoht*, mentre nella prosa omiletica, accanto alla luce o all'oro, il verbo occorre in relazione alla meraviglia (*mid wundrum*), alle opere buone (*mid godum weorcum*) e infine alla beatitudine e all'adorazione (*mid blisse and wurðscipe*).

E se *gliw* significa sicuramente 'gioia', tuttavia nella poesia anglosassone – in particolare nelle *Massime* e ne *L'ordine del mondo* – si riferisce al piacere derivato dalla musica e quindi alla musica direttamente, anche celeste: è quindi chiaro il riferimento allo stato di beatitudine conseguito con l'esposizione alla poesia e alla musica di accompagnamento:

opþe mid hondum con hearpan gretan;  
hafap him his gliwes giefe, þe him god sealde. (*Max I*, 169-170)

[finché con le mani possa l'arpa toccare / lo possieda il dono del suono che Dio gli ha dato]

geara iu, gliwes cræfte, mid gieddingum. (*OrW* 11)

[tanti anni fa con la Potenza della musica, con i canti]

Questo spiegherebbe anche la scelta del termine rimante con *gliwum*: infatti, *hiw* è una parola polisemantica che indica primariamente la figura – sia fisica sia mentale sia simbolica – e solo secondariamente il colore, usata spesso in prosa e insieme a sintagmi

genitivali che indicano appunto la tinta.<sup>13</sup> È interessante notare che *hiw* ha anche un uso grammaticale e retorico: è infatti il termine usato da Ælfric per indicare la categoria grammaticale e la formazione di parola, come pure la figura retorica, uso quest'ultimo presente anche in Byrhtferth, in cui spesso corrisponde ad accento, metro o misura.

silempsis ys an hiw [...] (*ByrM* 1 3.3.42)

[la sillessi è una figura (retorica)]

twa hiw synd: *simplex* anfeald CUIPIO ic gewilnige, [...]; *composita* gefeged CONCUPIO ic gewilnige (*ÆGram* 217.10)

[due sono le formazioni [di parola]: *simplex* semplice CUIPIO desidero [...] *composita* composta CONCUPIO desidero]

Allora, il *Poema in rima* inizierebbe con la rappresentazione del poeta a cui è indirizzato – il poeta cristiano, illuminato anche nell'atto poetico da Dio –, e preannuncia il tema che si svilupperà, ovvero le figure del linguaggio poetico.

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,  
ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah.  
Glæd wæs ic gliwum, glenged hiwum,  
blissa bleoum, blostma hiwum (*Rim* 1-4)

[Vita mi donò chi questa luce svelò,  
e questo radioso mezzo graziosamente rivelò  
Fui beato di gioia, di figure adorno,  
Di colori di beatitudine, di forme di fiori intorno.]

A questo seguono immagini e lessico poetici formulaici. L'elenco inizia apparentemente con i temi della poesia pagana, come il banchetto, la schiera dei fedeli, il viaggio, le apposizioni tipiche del signore, e probabilmente non è un caso che proprio al *Beowulf* siano i richiami più espliciti. L'immagine degli uomini del seguito che si riuniscono intorno al proprio signore:

Secgas mec segon, symbel ne alegon (*Rim* 5)

[Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano]

ricorda direttamente i passi del poema epico in cui il re Hrothgar partecipa al banchetto insieme alla sua schiera:

<sup>13</sup> Anche se in espressioni come *wateres hiw & fyres, hiw* (*ÆIntSig* 55.361) significa 'colore' solo perché corrisponde al passo Alcuin.Comm.Gen. 135 *color aquæ et ignis*. Cfr. *DOE*, s.v. *hiw* <<https://tapor.library.utoronto.ca/doe/>>.

Ða wæs sæl ond mæl  
 þæt to healle gang Healfdenes sunu;  
 wolde self cyning symbol þicgan.  
 ne gefrægen ic þa mægþe maran weorode  
 ymb hyra sincgyfan sel gebæran<sup>14</sup> (*Beo* 1008b-12)

[Fu tempo e ora che si recasse alla sala il figlio di Healfdene, il re voleva in persona prender parte al convito non ho sentito di nazione in più grossa schiera meglio condursi attorno al suo donatore di tesori]

Il composto *feorhgiefa*, attestato solo in poesia e esclusivamente nel *Cristo* e in *Guthlac*, che ne registrano un'occorrenza, contiene in sé la ben nota collocazione in cui *feorh* si accompagna a verbi del dare, ma è anche una *variatio* più esplicita del *feorh-lean* dell'*Esodo* (v. 148) oggetto del verbo *gieldan* che, tra i suoi vari significati, qui indica l'atto del concedere.

Secgas mec segon, symbol ne alegon,  
 feorhgiefe gefegon; frætwed wægum  
 Wic[g] ofer wongum wennan gongum,  
 lisse mid longum leoma getongum. (*Rim* 5-8)

[Gli uomini mi visitavano, ai banchetti non mancavano, del dono della vita si rallegravano; bardati [mi] portavano, cavalli sulle pianure, con gaie andature gioiosamente a grandi passi dei loro arti.]

Tuttavia *feorhgiefa* non è nel testo tradito, ma è frutto di un'emendazione, condivisa da molta critica, della lezione manoscritta che riporta *feohgiefa*, non attestato altrove. La lezione tradita *feohgiefa*, sebbene sia formalmente un *hapax*, evoca il frequente epiteto del 'capo, signore', *beaggyfa* o *sincgyfa*, che ben si accorderebbe con un'interpretazione del semiverso in cui è il signore stesso nella sua funzione di elargitore di tesori ad essere la fonte della gioia del suo seguito: *feohgiefe gefegon* 'si rallegravano del dispensatore di ricchezze'. Anche l'immagine successiva, *wægon wicg*, riprende il <on> *wicge wegað* de *L'enigma 14*, il *wicgum on weg* di *Le stagioni del digiuno* (Dobbie 1942: 98-104) o il *wicge ridan* del *Beowulf*: l'eroe molto più tardi viene ricordato come *þone þe him hringas geaf/ ærran mælum* (v. 3034) 'chi in tempi andati dava loro anelli'. Quest'ultimo occorre in un passo in cui compare anche l'immagine del re che dispensa gli anelli.

gewat him þa to waroðe wicge ridan  
 þegn Hroðgares þrymmum cwehte (*Beo* 235-236)

(avanzò a cavallo fino alla riva, il guerriero di Hrothgar, brandì forte in mano)

<sup>14</sup> Ma evoca anche gli altri passi in cui il banchetto rappresenta un momento cruciale nel rito dell'accoglienza e della presentazione dell'eroe.

L'immagine si conclude con una descrizione della natura che dovrebbe funzionare da parallelo allo stato di grazia del soggetto narrante: come il mondo del protagonista è caratterizzato dalla gioia – di fatto in pochi versi sono condensati i possibili sinonimi di gioia nelle sue varie sfaccettature – così la natura circostante è improntata alla fertilità: il mondo, che si dispiega davanti all'io mentre lo attraversa a cavallo, è colto nel risveglio primaverile in cui la natura è *wæstm* 'crescita, produzione, frutto' e *rædmægen* 'forza benigna, riproduttiva' secondo il Bosworth-Toller.

Pa wæs wæstmum aweaht, world onspreht,  
under roderum areaht, rædmægne oferpeaht (*Rim* 9-10)

[Allora fu dalla fertilità destato il mondo risvegliato,  
sotto i cieli si distendeva, per potenza benigna eccelleva]

Se il significato di *wæstm* è piuttosto trasparente e distinto, richiamandosi alla crescita e sviluppo delle piante *in primis*, e degli esseri viventi tutti, tuttavia, nel contesto in cui occorre, suggerisce varie e coesistenti interpretazioni: sicuramente all'ascoltatore viene in mente la frequente formula *eorðan wæstm* 'frutto della terra', nel suo senso letterale e metaforico; per cui, a dispetto del fatto che *wæstm* è al dativo e il soggetto della predicazione può essere solo *world*, la presenza del verbo *onspreccan* ci porta a immaginare una vegetazione rigogliosa che ricopre tutto ciò su cui cresce – infatti *oferpeaht* è da intendersi non come preterito dell'inseparabile *oferpeon* 'eccellere', ma piuttosto verbo separabile *ofer-peon* 'crescere sopra'. Molto più ambiguo è il valore di *rædmægen*, composto da *ræd* e *mægen*, che non ha altra attestazione che il *Poema in rima* e la cui traduzione è tutt'altro che immediata, proprio per le connotazioni dei singoli costituenti, difficili da conciliare. Mentre *ræd* compare in molti composti in cui emerge il significato primario di 'consiglio, saggezza, prudenza', come *rædwita*, *rædgifa* e *rædbora* (consiglieri), *mægen*, connesso con la radice del potere, indica l'abilità, la potenza, la forza, concetti che possono certamente essere specificati da *ræd*, ma che in questo modo poco hanno a che fare con il risveglio del mondo. Così, si è preso in considerazione un significato marginale di *ræd* 'beneficio, vantaggio', vedendo in *rædmægen* una forza benefica, ovvero la produttività e la fertilità della natura in primavera. Tuttavia, *mægen* può riferirsi a una schiera (militare) come *ræd* a un ordine o a un piano: il composto, quindi, da una parte ricorda *rædehere* (cavalleria) e le parole ad esso associate, dall'altra l'idea di una pianificazione, per cui il risveglio e il rigoglio del mondo è il frutto di un piano, il piano di Dio, evocando il passo omiletico *Sum welig mann wæs on worulde. and his wæstmas genihtsumlice þugon* (*ÆCHom* II, 7 63.90); *HomU* 44 (Nap 55) 111). Un'interpretazione in chiave religiosa sembrerebbe confermata dalla scelta del tecnicismo *rodor*, che è tipico della poesia religiosa anglosassone, ma sconosciuto nell'elegia.

Il tutto è basato sulla metafora della pianta che riprende le immagini floreali dell'inizio del poema, e sull'immagine della gioia e della rigogliosità anch'esse evocate nell'*incipit* in una sorta di circolarità narrativa.

### 3. Conclusioni

Il *Poema in rima* è stato, in uno studio recente (Opfer 2017), ritenuto un'elegia a pieno titolo come le indubie *L'errante* o *Il Marinaio*, in quanto vi sono trattati tutti i temi e sono presenti tutti i tratti linguistici tipici di questo genere testuale. Addirittura, sulla base dei dati della Opfer si potrebbe concludere che il *Poema in rima* ne costituisce una sorta di prototipo, in quanto contiene solo elementi ricorrenti in ciascuna delle poesie attribuite al canone. Tuttavia, questa rigorosa purezza formale e completezza tematica getta qualche dubbio sulla similarità tra questo componimento e le altre poesie della categoria – nessuna delle quali presenta un'integrità analoga, ma delle preferenze in contesti di contaminazione di generi. A questo riguardo, colpisce il parallelismo tra *L'enigma 60* (e altri eningmi) e il *Poema in Rima*. Quest'ultimo, infatti, «[it] espreses vague joys followed by general calamities» (Lehmann 1970: 439) in una modalità assolutamente generica e convenzionale, senza nessun momento di personalizzazione, come se fosse un insieme di massime, piuttosto che di precise situazioni narrative o di riflessioni personali. E se non massime, sicuramente il poema enumera situazioni che non si articolano intorno a una trama, o pensiero, ma sembrano costruirsi intorno ad espressioni (lessemi o sintagmi) piuttosto che viceversa, così che, seppure sono comprensibili i singoli versi o porzioni di versi, molto più difficile è capire cosa effettivamente si viene narrando. La difficoltà è ulteriormente complicata dal fatto che queste espressioni si mantengono, sul piano del significato, ambigue e aperte a diverse letture, richiamandosi ad altri componimenti poetici, non necessariamente elegiaci, attraverso rimandi talvolta diretti, più spesso mascherati, come in un gioco letterario tra il poeta e il lettore.

Il *Poema in rima* si dimostra un esercizio di stile, in cui il linguaggio figurato e immaginifico, estremamente complesso e ambiguo – come lo è quello degli eningmi – invita il lettore o l'ascoltatore a non accontentarsi del senso superficiale e a rincorrere le possibili interpretazioni che i suoi versi o le sue formule permettono. E se le tematiche sono in armonia con quelle tipiche dell'elegia, tuttavia la scelta del verso in rima lo indica immediatamente come una 'falsa' elegia, in cui le singole parole e le loro combinazioni non sono di servizio alla narrazione, ma sono esse stesse l'oggetto intorno al quale si costituiscono unità di discorso di senso compiuto cucite in una probabile trama di stampo elegiaco.

In conclusione, il *Riming Poem* può essere considerato una sorta di catalogo in rima

di espressioni da utilizzare nella composizione poetica, in unione con *L'ordine del mondo* che, invece, istruisce sul metodo da seguire in termini di contenuto e di costruzione per comporre buona poesia.

Letizia Vezzosi  
Università di Firenze

### Bibliografia

- Anderson, James E., 1974, *Deor Wulf and Eadwacer, and The Soul's Address: How and Where the Old English Exeter Book Riddles Begin*, in *Old English Studies in Honor of John C. Pope*, edited by Robert B. Burlin – Edward B. Irving, Jr., Toronto, Toronto University Press, pp. 204-230.
- Black Joseph *et al* (eds.), 2009, *The Broadview Anthology of British Literature: Volume 1: The Medieval Period*, Toronto, Broadview.
- Battles, Paul, 2014, *Toward a Theory of Old English Poetic Genres: Epic, Elegy, Wisdom Poetry, and the 'Traditional Opening'*, «*Studies in Philology*» 111, pp. 1-33.
- Bosworth, Joseph – Toller, T. Northcote, 1898, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford, Clarendon Press. In rete all'indirizzo <<http://bosworth.ff.cuni.cz/>>
- Bragg, Lois, 1989, *Wulf and Eadwacer, The Wife's Lament, and the Love Lyrics of The Middle Ages*, «*Germanische Romanische Monatsschrift*» 39.3, pp. 257-268.
- Coleridge, Samuel T., 1835, *Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, voll. 1- 2, New York, Haper & Brothers.
- Conybeare, W. D., 1826, *Illustrations of A-S Poetry*, London, Harding & Lepard.
- Damrosch, David, 1987, *The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- DiNapoli, Robert, 1998, *The heart of the visionary experience: The order of the world and its place in the old English canon*, «*English Studies*» 79/2, pp. 97-108.
- Dobbie, E.V.K., 1942, *The Anglo-Saxon Minor Poems*, New York, Columbia University Press.
- DOE = *The Dictionary of Old English. A to H*, University of Toronto. In rete all'indirizzo <<https://www.doe.utoronto.ca/pages/index.html>>.
- Earl, James W., 1987, *Hisperic Style in the Old English 'Rhyming Poem'*, «*Publications of the Modern Language Association of America*» 102/2, pp. 187-196.
- Foley, John M., 1983, *Literary art and oral tradition in Old English and Serbian poetry*, «*Anglo-Saxon England*» 12, pp. 183-214.
- Frankis, P. J., 1962, *Deor and Wulf and Eadwacer: Some Conjectures*, «*Medium Aevum*» 31, pp. 161-175.
- Fry, Donald K., 1971, *Wulf and Eadwacer: A Wen Charm*, «*The Chaucer Review: A Journal of Medieval Studies and Literary Criticism*» 5, pp. 247-263.
- Fulk, Robert D. – Cain, Christopher M., 2003, *A History of Old English Literature*, Malden MA, Blackwell.
- Greenfield, Stanley B., 1972, *The Interpretation of Old English Poems*, London, Routledge.
- Greenfield, Stanley B., 1966, *The OE Elegies*, in *Continuations and Beginnings: Studies in OE Literature*, edited by Eric G. Stanley, London, Nelson, pp. 142-75.
- Hirsch, Eric D., 1967, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- Irving, Edward B., 1967, *Image and meaning in the Elegies*, in *Old English Poetry: Fifteen Essays*, edited by R. P. Creed, Providence, Brown University Press, pp. 153-166.

- Isaacs, Neil D., 1968, *Structural Principles in Old English Poetry*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- Isakovics, John, von, 1983, *The Old English Riming Poem: An Edition with Introduction, Text, Translation, Complete Glossary, and Bibliography*, Oxford, Miami University Press.
- Jones, F., 1985, *A Note on the Interpretation of Wulf and Eadwacer*, «Neophilologische Mitteilungen: Bulletin de la Société Neophilologique/Bulletin of the Modern Language Society» 86/3, pp. 323-327.
- Klinck, Anne L., 1992, *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Lehmann, Ruth P. M., 1970, *The Old English Riming Poem: Interpretation, Text and Translation*, «Journal of English and Germanic Philology» 69, pp. 437-49.
- Mackie, William S. (ed.), 1934, *The Exeter Book. Part II: Poems IX-XXXII*, London, Oxford University Press.
- Macrae-Gibson, O.D. (ed. and tr.), 1983, *The Old English Riming Poem*, Cambridge, Brewer.
- Opfer, Stephanie, 2017, *Old English Elegies: Language and Genre*, PhD diss. Northern Illinois University.
- Pearsall, Derek A., 1977, *Old English and Middle English Poetry*, London, Routledge.
- Phillipotts, Bertha S. (1991), *Wyrd and Providence in Anglo-Saxon Thought*, in *Interpretations of Beowulf*, edited by Robert D. Fulk, Bloomington, Indiana University Press, pp. 1-13.
- Sedgefield, Walter J., 1922, *Anglo-Saxon Verse Book*, London-New York, Longmans.
- Sieper, Ernst, 1915, *Die altenglische Elegie*, Strassburg, Trübner.
- Timmer, B. J., 1942, *The elegiac mood in Old English poetry*, «English Studies» 24, pp. 33-44.
- Turner, Kandy M., 1986, *A Study of the 'Rhyming Poem': Text, Interpretation, and Christian Context*, PhD diss., North Texas University.
- Todorov, Tzvetan, 1990, *Genre in discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vezzosi, Letizia, 2018 (in stampa), *Le elegie anglosassoni. Problemi di categorizzazione: il caso del Rhyming Poem*, in *Le elegie Anglosassoni*, a cura di Carla Falluomini e Roberto Rosselli del Turco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 171-200.
- Wehlau, Ruth, 1994, *Rumination and Re-Creation: Poetic Instruction in The Order of the World*, «Florilegium» 13, pp. 65-77.
- Woolf, Rosemary, 1975, *The Wanderer, The Seafarer, and the Genre of Planctus*, in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, edited by Lewis E. Nicholson – Dolores W. Frese, Notre Dame, IN, Notre Dame University Press, pp. 192-207.

[www.medioevoeuropeo-uniupo.com](http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE, LETTERATURE E  
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE