



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



3/2 - 2019

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 Genova)
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: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Francesco Benozzo, <i>Brân e il Cid Campeador: nuove tracce di una continuità epico-narrativa celtoromanza</i>	93
Furio Brugnolo, <i>Cavalcanti interprete di Dante (note sul sonetto Vedeste, al mio parere, onne valore)</i>	109
Adele Cipolla, <i>Basler Trojanerkrieg. Edizione e commento</i>	123
Anna Maria Compagna, <i>Romanç, obra e complant sulla prigionia, liberazione e morte del Principe di Viana: l'impegno politico nella poesia catalana del Quattrocento</i>	163
Pär Larson, <i>Un trattatista friulano in lingua tedesca nel secolo XIII: Tommasino di Cerclaria</i>	199
Margherita Lecco, <i>Motivi convenzionali e riscrittura innovativa in Guilhem de la Barra</i>	207
Gabriella Mazzon, <i>Time management in Middle English Romances</i>	221

Brân e il Cid Campeador: nuove tracce di una continuità epico-narrativa celtoromanza

ABSTRACT: Ricerche etnofilologiche recenti hanno mostrato che la tradizione epica del medioevo romanzo deve essere interpretata nella sua continuità millenaria con narrazioni diffuse oralmente a partire dall'epoca preistorica. In particolare, è possibile postulare l'esistenza di un ciclo eroico in lingua celtica incentrato sulla figura leggendaria di un eroe che manteneva caratteristiche arcaiche e demiurgiche legate a una figura totemica di corvide. Dopo aver riassunto i principali argomenti (stilistici e strutturali) che portano a questa interpretazione, questo articolo si sofferma su due versi del *Cantar de mio Cid* in cui è presente l'immagine di due corvi che marciano territorialmente l'inizio e la fine di un viaggio, per suggerire un'interpretazione stratigrafica di lunga durata della figura dell'eroe.

ABSTRACT: Recent ethno-philological research has pointed out that the medieval romance epics should be understood in its uninterrupted continuity with narrative traditions originated in prehistory. In particular, it is possible to assume the existence of heroic cycles in Celtic language, which were centred on the legendary figure of a hero with archaic and demiurgic features connected with totemic corvidae. After an outline of the main stylistic and structural elements where this interpretation finds its roots, this article focuses on two lines from the *Cantar de mio Cid*. The image of two crows that mark the beginning and the end of a travel suggests in this mythological context a *longue durée* stratigraphic interpretation of the figure of the hero.

PAROLE CHIAVE: *Cantar del mio Cid*, Brân/Brennos, epica orale europea, continuità celtoromanza, etnofilologia

KEYWORDS: *Cantar del mio Cid*, Brân/Brennos, oral European epics, Celto-Romance continuity, Ethnophilology

Essere filologo romanzo è soltanto un'etichetta esteriore; per vocazione interna o esterna, o si è linguisti nel senso più ampio o non si è nulla. A un linguista non mancano mai gli oggetti di studio; per un angolo che gli risulti precluso, gli si spalancano cento nuove vie d'uscita. Che egli segua un impulso interno o esterno e vada dall'egiziano al celtico, dallo slavo alla lingua degli antichi Apache, ciò vuol dire che egli cambia il cavallo, ma la sella rimane la stessa.

Hugo Schuchardt, *Aus dem Herzen eines Romanisten* (1915)

In un contributo del 2006 dedicato alle stratigrafie narrative del romanzo arturiano (Benozzo 2006), avevo evidenziato come nella concezione stessa del mito di Artù fosse da rintracciare la presenza di narrazioni risalenti quanto meno al primo millennio a.C. L'anno successivo, nel libro *La tradizione smarrita* (Benozzo 2007) – di cui è ora in preparazione presso l'editore Peter Lang una traduzione in lingua inglese con aggiornamenti e ampliamenti – spostavo più ragionevolmente indietro questo orizzonte cronologico all'epoca pre-neolitica. L'ipotesi che emergeva da quelle ricerche è sostanzialmente riassumibile in questo modo: dietro alla figura di Artù va riconosciuta la traccia di tradizioni epico-narrative in lingua celtica diffuse oralmente da epoca preistorica e aventi come protagonista principale un eroe progenitore associato al corvo, di nome Brenno/Brennos/Brân.

Per arrivare all'argomento di questo articolo, credo che sia il caso di ripercorrere le linee principali di quegli scavi etnofilologici (nel senso di Benozzo 2010; 2012), che riassumo nei seguenti 16 punti, rimandando al libro in questione (in particolare alle pp. 129-156) per più specifici riferimenti bibliografici.

1) In tutte le civiltà, gli eroi principali dei miti e, successivamente, dei racconti eroici e successivamente delle fiabe sono, all'origine, dei progenitori demiurghi, degli eroi civilizzatori, vale a dire i capostipiti della tribù o della stirpe. Due caratteristiche fondamentali individuabili in questi eroi primordiali sono il fatto che essi mantengono, anche in gruppi etnici in cui il totemismo si è estinto da tempo, il nome dell'animale totemico che veniva loro associato e il fatto di possedere un fratello gemello. Tra gli esempi più noti in ambito europeo, si possono citare Romolo e Remo per la civiltà romana, Hengist e Horsa per quella anglosassone, i gemelli Manu e Yama del *Veda* indiano (Ward 1968; Galloni 2011).

2) In questa tradizione devono essere inquadrati anche le figure di Brennos e Belgios/Bolgios, i due maggiori condottieri celtici di cui ci parlano le fonti greche e latine, e proprio questa loro natura di gemelli divini ed eroi civilizzatori rende probabile l'ipotesi che un ciclo epico in lingua celtica continentale fosse fiorito intorno alle loro imprese. Come è noto, infatti, i progenitori, i demiurghi e gli eroi civilizzatori nel folklore arcaico

diventano i protagonisti di un'ampia ciclizzazione, che comprende accanto ai miti della creazione altre varietà di narrazione mitologica: leggende sulla lotta coi mostri-forze del caos, favole sugli animali, aneddoti, etc. Tali cicli possono essere considerati l'embrione delle tradizioni epiche successivamente trascritte e arrivate fino a noi in forma letteraria (Meletinskij 1993: 46).

3) La storiografia greca e latina ha narrato in diversi modi la spedizione di Brennos a Delfi (280-279 a.C.), che avvenne pressoché contemporaneamente a quella di Belgios/Bolgios in Illiria e in Macedonia (277 a.C.): ammettendo che questi eventi siano realmente accaduti, si deve pensare che si trattò di episodi traumatici ed epocali della storia della seconda espansione celtica, e che furono percepiti dal mondo "classico" come un segno della propria vulnerabilità. Dalle fonti greche e latine apprendiamo che Brennos condusse una schiera di Galli contro la Macedonia e la Grecia. Inizialmente egli puntò verso la Pannonia, mentre Belgios/Bolgios invadeva l'Ovest dell'Illiria e la Macedonia. L'offensiva di Belgios/Bolgios portò alla sconfitta delle schiere macedoni condotte da Keraunos, aprendo di fatto la via a Brennos verso la Grecia. Le schiere di Brennos contavano 152.000 soldati appiedati e 24.000 cavalieri. In Dardania 20.000 di questi uomini furono uccisi per l'offensiva di due giovani capi di nome Lonnorios e Lutarios, ma in autunno Brennos passò le Termopili, e con 65.000 uomini attaccò Delfi. Dopo alcuni prodigi (terremoti e tempeste) che sembrarono favorire i Galli, il santuario fu salvato da una miracolosa tempesta di neve mandata da Apollo. Ferito a morte, Brennos ripiegò a nord, dove in seguito (forse suicidandosi o forse facendosi uccidere) morì (Koch 1990).

4) Gli aspetti di questa vicenda su cui è interessante riflettere sono quattro:

a) Il fatto che in Pausania Brennos viene descritto come il più alto della schiera gallica, e che con uno scudo sul capo consente ai propri uomini di attraversare un fiume;

b) il fatto che, quando i Galli raggiungono il centro del palazzo col tesoro, dei terremoti inspiegabili e delle tempeste improvvise fanno misteriosamente cadere i guerrieri greci di Delfi;

c) il fatto che, nella versione di Pausania, Brennos chiede ai propri guerrieri di essere ucciso;

d) il fatto che, una volta ripartiti da Delfi, i Volci Tectosagi si recano a Tolosa, dove seppelliscono parte di un tesoro saccheggiato, e che, grazie a questo gesto, per più di cinquant'anni essi sono preservati da qualsiasi sconfitta in battaglia (fino a quella subita ad opera di Caepio, nel 106 a.C.).

5) Un altro dato interessante riguarda poi il fatto che Giustino attribuisce l'impresa

dell'attacco al tempio di Delfi a Brennos, mentre Ammiano Marcellino parla proprio di Belgios/Bolgios. I due personaggi, cioè, sono stati confusi l'uno con l'altro. Dal momento che anche Ammiano Marcellino racconta l'altra impresa di Belgios/Bolgios, e che ha dunque chiara coscienza di chi egli sia, non si può pensare a una semplice diffrazione o distrazione onomastica. È più sensato supporre che ci si trovi qui di fronte alla confluenza di due figure progenitrici e delle loro imprese leggendarie, evidentemente percepite fin da epoca arcaica in una sorta di intercambiabile simbiosi: come, appunto, intercambiabili sono in fondo tutti i gemelli progenitori. In sostanza, le dinastie belgiche della Gallia e della Britannia avrebbero preteso di discendere da Belgios/Bolgios, e la stessa funzione sarebbe stata rappresentata da Brennos presso le stirpi galliche del continente.

6) Il nome *Belgae* continua una radice celtica **belgo-*, attestata nell'irlandese antico *bolg* 'stomaco', nel gallese *boly* 'sacca di pelle, stomaco', nel bretone *bolc'h* 'buccia, gonfiore', nel gallico *bulga* 'sacca di pelle' (Ellis Evans 1997: 130-131). Tale radice, da riconnettere a un indeuropeo **BHELGH-*, è collaterale al germanico **balgiz-* 'sacco', il quale attesta, nella forma verbale anglosassone *belgan*, il significato di 'gonfiarsi, crescere rapidamente'. *Belgae* sembra dunque denotare delle 'persone che si gonfiano', o meglio 'il popolo che si gonfia' (Hamp 1991): un significato adombrato anche nel nome della stirpe leggendaria irlandese dei *Fir Bolg*, di cui raccontano le antiche cronache mitologiche dell'isola (Carey 1988). Questa accezione trova infatti un riscontro nel tema, assai frequente in questi testi, del guerriero che si gonfia ricevendo dall'esterno la propria forza. Ma *Fir Bolg* significa anche, alla lettera, 'gli uomini di Bolg' (vale a dire, in forma gallica, 'gli uomini di Bolgios'). Il primo indizio di una connessione tra il condottiero che invase la Macedonia (e che fu poi confuso, paragonato e identificato, nella propria grandezza, con l'ancora più famoso Brennos) e le stirpi belgiche continentali e insulari è pertanto, in primo luogo, di natura linguistica.

7) Per quanto riguarda Brennos, la sua natura di eroe progenitore sembra riguardare un'area più vasta, non identificabile in una semplice tribù, o in un insieme strutturato di tribù. Si può affermare questo principalmente sulla base di tre considerazioni: a) Le fonti che raccontano le sue imprese non concordano nell'identificazione della tribù di cui egli sarebbe capo: Pausania e Diodoro Siculo parlano dei Tolistobogii, una tribù gallica che arrivò fino in Asia Minore, Strabone lo dice signore dei Prausi, mentre Timagene pensa ai Volci Tectosagi; b) il nome di Brennos diventò a un certo punto un nome comune per designare un capo militare *tout court*: basti pensare che anche la parola gallese *brenhin* 're' è chiaramente connessa a questo nome; c) solo come conseguenza di quanto appena detto si spiega la storicamente inverosimile attribuzione allo stesso Brennos dell'invasione di

Roma da parte dei Galli Senoni nel 390 a.C. (Kruta 1992).

8) Per quanto riguarda la stretta relazione tra Brennos e Belgios/Bolgios, essa è confermata dall'attestazione seriore della *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, dove i re leggendari progenitori delle genti di Britannia sono due fratelli, e hanno per nome Brennius e Belgios. I due nomi in questione sono in stretta relazione con le forme brittoniche *bran* 'corvo' (collaterale a Brennos) e *beli* 'piccolo' (collaterale a Belgios): questa associazione è dimostrata testualmente dal fatto che la citata coppia di re della *Historia* di Goffredo di Monmouth viene tradotta, nei testi genealogici della tradizione dei *Brutiau* gallesi, con *Bran* e *Beli*. Assai significativamente, poi, due personaggi chiamati Brien e Belis compaiono – sempre in coppia – nell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, dove sono, rispettivamente, il re dei giganti e il re dei nani (cioè, "brittonicamente", dei *belis*).

9) Brân e Beli sono anche due figure centrali della mitologia celtica, i cui tratti fondamentali sono ricostruibili a partire da un certo numero di fonti poetiche e narrative del pieno Medioevo. Brân, tra l'altro, è sempre descritto come un gigante: un fatto di cui sembra esserci una reminiscenza diretta nel citato riscontro di Chrétien de Troyes.

Beli, figlio di Mynogan, compare nelle genealogie gallesi come un antenato leggendario. Nel racconto *Cyfranc Llud a Llefelys* ['L'avventura di Llud e Llefelys'] si dice che egli è il padre di Llud e di Caswallawn. Mentre il primo è il corrispettivo gallese del dio marino Nodons, il secondo è una figura dotata di poteri soprannaturali, che riveste un ruolo importante nella storia leggendaria della Britannia. L'etimologia del nome mostra una precisa connessione con Belinos/Belenos, una divinità gallica che compare in 51 iscrizioni continentali, identificata nell'*interpretatio* romana con Apollo, e che diventerà, nella *Historia Regum Britanniae*, il personaggio di Belinos/Belgios, figlio di Dunwallo Molmutius e fratello di Brennius, fondatore di un regno pacifico e felice.

Quanto a Brân, egli è il principale protagonista del secondo ramo del *Mabinogion*, la più importante raccolta di racconti e leggende del Medioevo gallese. Il suo nome significa, come detto, 'corvo' (oltre al gallese, cfr. cornico *bran*, bretone *bran*, tutti da un celtico **branos*, da cui deriva anche il nome *Brennos*). Nel racconto intitolato *Branwen uerch Llŷr* ['Branwen figlia di Llŷr'], egli appare come un gigante che detiene il potere sulla Britannia. Il mondo in cui sono ambientate le sue avventure ha delle caratteristiche preistoriche, geologicamente pre-glaciali: per fare un esempio, in esso l'Irlanda e il Galles non sono ancora divisi dal mare, ma da due fiumi, chiamati Llinon e Archan. In questo racconto Brân, che è il re della Britannia, concede la mano della sorella Branwen a Matholwch, re d'Irlanda. In seguito a un insulto ricevuto da Matholwch da parte del gallese

Efnisien, Branwen verrà segregata in una torre: è a questo punto che incominciano le avventure leggendarie di Brân, memori di un passato in cui egli era una figura mitologica.

10) Vanno in particolare sottolineati quattro aspetti connessi alla figura di Brân, che trovano una evidente e diretta corrispondenza con i quattro punti precedentemente segnalati nella storia dell'avventura di Brennos:

a) In seguito alla distruzione di un ponte sul fiume Lli (probabilmente l'attuale Shannon) da parte dell'esercito di Matholwch, Brân si sdraia diventando egli stesso un ponte su cui passano i propri uomini;

b) una volta giunto nel palazzo di Matholwch, Brân recupera un oggetto magico chiamato Peir Dadeni: un calderone di rinascita grazie al quale i guerrieri morti tornano in vita: come a Delfi, cioè, i guerrieri nemici di Brennos vengono magicamente annientati, qui i guerrieri amici di Brân vengono magicamente resuscitati;

c) mentre sta ritornando ferito in Galles, Brân chiede ai propri uomini di ucciderlo tagliandogli la testa;

d) in seguito, egli ordina ai propri uomini di portare la sua testa fino a Gwynuryn, la Bianca Collina, da dove essa proteggerà le genti di Britannia; questa notizia è presente anche in altre fonti: nelle *Trioedd Ynys Prydein* ['Triadi dell'Isola di Britannia', databili al X secolo] ad esempio, viene anche specificato che dalla Bianca Collina la testa del condottiero proteggerà la Britannia da possibili invasioni. A parziale conferma storica (o storico-legendaria) di questo fatto, la *Notitia Dignitatum* (inizio V secolo) ci dice che esisteva un sistema di fortificazioni costiere per difendere la Britannia dalle incursioni germaniche dal continente e che la più imponente di queste fortificazioni era quella chiamata *Branodunum* (forse l'attuale Brancaster), vale a dire 'la fortificazione di Brân'.

11) la convergenza tra le storie di Brân e Brennos trova la sua unica spiegazione plausibile nell'ipotesi di una tradizione millenaria, precedente la separazione tra i rami continentale e insulare del celtico, e anche (a maggior ragione) quella tra brittonico e gaelico. In particolare, i riscontri consentono di intravedere, e in parte di ricostruire, una saga di fondazione gallica facente capo alla figura di Brennos, che ha un suo corrispettivo in una saga di fondazione brittonica facente capo alla figura di Brân. Una spiegazione possibile, inquadrabile in una visione tradizionale degli spostamenti celtici in Europa, porterebbe a ipotizzare che le imprese di Belgios e di Brennos, che avevano rappresentato eventi centrali delle ultime fasi dell'espansione celtica sul continente, fossero diventate parte della memoria epica e narrativa dei gruppi celtici che migrarono sulle isole. In modo ancora più plausibile, tuttavia, seguendo le indicazioni del Paradigma della Continuità dal Paleolitico (secondo la quale il vettore di spostamento delle stirpi celtiche seguirebbe la

direzione nord-ovest → sud-est), si può pensare che Brân/Brennos e Belis/Belgios fossero figure fondamentali della mitologia e della storia celtica delle attuali isole (che non erano ancora isole nell'età mesolitica, quando già quei territori erano abitati dai Celti), e che ai condottieri gallici del continente fossero attribuite, anche a livello onomastico, alcune delle loro caratteristiche, secondo un procedimento ben noto agli studiosi di mitologia e di epica comparata.

12) Ciò che importa notare è che esistono convergenze, connessioni, stratificazioni che coinvolgono e accomunano testi e tradizioni apparentemente lontanissimi tra loro (Pausania, Livio, Goffredo di Monmouth, Chrétien de Troyes, la storia romana del IV secolo a.C., quella gallese del XIII secolo), e che diventa doveroso interpretare e inquadrare in un discorso storicamente plausibile. Solo pensando a Brân/Brennos come a un eroe progenitore anteriore alla separazione post-glaciale tra isole e continente, si giustifica il fatto che egli venga descritto come eroe nazionale (questa volta gaelico) anche in molte fonti irlandesi. I due dialoghi medio-irlandesi *Immacallam Choluim Chille ocus ind Óclaig oc Carn* ['Dialogo tra Colum Cille e il giovane presso Carn'] e *Immacallam in druad Brain ocus inna Banfháto Febuil óas Loch Febuil* ['Dialogo tra il druido di Brân e la profetessa di Febal presso Lough Foyle'] descrivono ad esempio la piana di Febal come una terra fiorita e piena di alberi, popolata da cavalli e castelli, in un'epoca perduta precedente la grande inondazione: il re di questa terra felice era appunto Bran mac Febail (Bran figlio di Febal), un eroe-gigante che governava il mondo conosciuto. Il regno-sotto-le-onde di Manannán descritto nell'*Immram Brain* ['La navigazione di Bran'], presumibilmente redatto nel VII secolo, è probabilmente lo stesso Lough Foyle dei due dialoghi. L'*Immacallam in druad Brain*, inoltre, racconta che il regno di Bran fu inondato in seguito alla conquista da parte sua di un tesoro incantato: un episodio che si può mettere in connessione con quelli della misteriosa tempesta di neve con cui Brennos fu cacciato da Delfi e con quello delle acque del fiume Llinon con cui si dovette confrontare il Brân gallese.

13) Per quanto riguarda la connessione tra Bran/Brennos ed Artù, è importante soffermarsi su un aspetto della figura di Artù così come essa compare in alcuni testi celtici. In area irlandese, il prosimetro *Acallamh na Senórach* ['Dialogo degli uomini antichi'], conservato in manoscritti del XII secolo, riferisce che Artúir (Artù) era il figlio di Bréinne Brit; questo nome significa tanto 're dei bretoni' quanto 'Bréinne di Britannia': i due significati – come ho detto a proposito del nome Brân, la cui variante irlandese antico è appunto Bréinne – non si escludono a vicenda. In questa importante fonte irlandese, dunque, è detto a chiare lettere che Artù è 'il figlio di Bran'. Lo stretto legame tra Artù e Brân è sottolineato anche nei testi gallesi, in particolare nel *Bonedd yr Arthur* databile

al IX secolo, dove si narra che Brân allevò Arthur in fondo a un lago, nelle *Trioedd Ynys Prydain*, dove è scritto che Arthur sarà il successore di Brân» e nello *Ymddiddan Arthur a'r Eryr* [‘Dialogo tra Artù e l’aquila’], un poemetto del secolo X, dove Artù afferma di essere stato generato per portare a compimento le imprese di Brân. Ancora prima che le sue avventure circolassero in forma leggendaria, ancora prima che le sue gesta venissero documentate in forma scritta, Artù era dunque chiaramente identificato, nelle attestazioni di lingua celtica, dal fatto di essere un nuovo Brân, cioè – possiamo dire – un nuovo progenitore, l’eroe civilizzatore depositario del passato e del futuro della stirpe.

14) Che la figura di Artù sia stata percepita e riconosciuta come il nuovo Brân deve far riflettere. Posto che Brân è al tempo stesso Brennos, il capo supremo dei Celti continentali, l’eroe leggendario per eccellenza dell’Età gallica dei Metalli, ci si deve chiedere se – come è accaduto per il suo progenitore – anche a proposito delle imprese di Artù non sia possibile pensare a un nucleo narrativo originatosi in una fase precedente la separazione tra celtico continentale e insulare. L’attestazione precoce di una leggenda arturiana nel Nord della Britannia è già un indizio del fatto che essa dovette appartenere a un patrimonio più arcaico e più vasto di quello gallese alto-medievale. Netamente a favore di questa possibilità gioca anche il dato linguistico. È infatti altamente improbabile che l’etimologia del nome di Artù (gallese *Arthur*, irlandese *Artúir*) sia da riconnettere, come si fa comunemente, a un celtico insulare **arto-rīxs* ‘re orso’: questo avrebbe infatti portato, per ragioni fonetiche, a un gallese *Erthyr* (nome effettivamente attestato nelle fonti, ma non in connessione con Artù) e a un irlandese **Erdhoir*. Difficile anche pensare a una base vicina al nome latino *artorius/arturius*, dal momento che l’evoluzione *-t- > -th-* nelle lingue brittoniche è arcaica, documentata nelle iscrizioni soltanto in una fase precedente il V secolo, e che, soprattutto, è assente nei prestiti latini. Una possibilità più credibile è quella di una composizione onomastica del tipo *arth* ‘orso’ + *wr* ‘uomo’: un’ipotesi che retrodaterebbe l’origine del nome a un periodo celtico anteriore alla separazione del brittonico e del gaelico come rami autonomi delle lingue celtiche, dal momento che il passaggio *w > gw* è, insieme ad alcuni altri, uno dei tratti che sanciscono, a livello di cronologia fonetica relativa, la formazione del brittonico. Tanto nelle iscrizioni più arcaiche quanto nei primi testi medievali gallesi, insomma, la parola per ‘uomo’ è già *gwr* e la forma *wr* – che sembra attestata proprio nel nome *Arthur* – va collocata, quantomeno, in una fase celtica comune.

15) Nei testi che abbiamo esaminato salta subito agli occhi che l’avvicendamento di Artù a Bran come eroe progenitore è sempre dichiarato ma mai narrato. Questa laconicità è un ulteriore indizio che induce a inquadrare l’origine di questa concezione in un perio-

do remoto, riportato dai testi medievali ma ormai perduto nella sua essenza mitologica e narrativa. A questo proposito, si deve insistere sul fatto che il nome di Artù è connesso a quello dell'orso (la base è l'indeuropeo *RKTO-S o *RKSO-S, da cui discende, oltre che il menzionato *arth*, il latino *ursus*). Secondo l'etimologia che ho proposto, anzi, egli è l'uomo-orso, colui che assume su di sé le caratteristiche dell'animale, un autentico progenitore totemico. Nella dinamica che ho illustrato, poi, egli è indicato come il successore leggendario di Bran/Brennos, cioè dell'uomo-corvo, descritto spesso con le caratteristiche di signore dei morti (così nel *Gododdin* del VI secolo, dove viene a prendere i guerrieri caduti) e datore di vita (così nel *mabinogi* di Branwen, dove conquista il calderone nel quale i suoi uomini si risvegliano dalla morte). Ebbene, non può sfuggire che questa successione su cui insistono le fonti, questo passaggio dal dominio del corvo a quello dell'orso, coincide con la concezione dell'origine del mondo presso i popoli cacciatori dell'Artico. Sappiamo che il nome di questa vasta zona (Artico) deriva proprio dal nome dell'orso, perfettamente collaterale a quello del nostro Artù: l'Artico è la Terra del Grande Orso, suo antenato e fondatore, ma sappiamo anche che i miti sull'origine del mondo dei popoli del Nord, dagli Inuit alle altre popolazioni dell'Alaska, fino ad alcuni dei popoli finnougrici, attribuiscono la nascita della vita al Tulugaukuk, il Corvo Padre. Nei canti orali di queste popolazioni, inoltre, ricorre spesso l'idea dell'orso come discendente sacro del corvo. Nella mitologia della popolazione Kitasoo (nell'attuale Columbia Britannica del Canada), il corvo progenitore, creatore del mondo e dell'uomo, faceva nascere un orso bianco ogni dieci giorni. Presso i Koriaki della Penisola del Kamchatka si narra che Kilu', il corvo nipote di Quiquinna'ku, il Grande Corvo fondatore, indossò un giorno una pelle di orso, trasformandosi in questo animale. Nella mitologia della popolazione Tlingit (Alaska), Yehlh, lo spirito primordiale, dopo aver creato l'uomo prese dapprima la forma di un corvo, e successivamente quella di un orso. Di questa concezione resta traccia in alcune raffigurazioni parietali paleolitiche dell'Alaska, dove il corvo e l'orso sono raffigurati insieme. Una straordinaria conferma del legame primordiale tra il corvo e l'orso è data dalla ben documentata esistenza, presso i popoli del Nord, di totem raffiguranti, appunto, dei corvi-orsi.

16) La concezione dei due progenitori demiurghi messa in luce dall'analisi per l'area celtica, con la sua idea che la creazione e la fondazione di una civiltà da parte di Brân-Corvo trova un suo compimento e consolidamento grazie alle imprese di Artù-Orso, è insomma comune alla civiltà artica e nordica, dall'Alaska agli Urali. Il modo più semplice per spiegare questa corrispondenza celto-artica è pensare che tale elaborazione mitologico-legendaria si sia originata e radicata in un'epoca in cui i gruppi di cacciatori-pescatori dell'Europa celtica erano ancora in stretto contatto con i popoli cacciatori del

grande Nord, vale a dire in quel periodo preglaciale e pieno-glaciale in cui le isole non erano ancora isole e il Nord dell'Eurasia era un grande unico continente. Questa visione collima perfettamente con la ricostruzione linguistica del Paradigma della Continuità dal Paleolitico, che riconosce una presenza celtica in Nord Europa fin da almeno 30.000 anni fa: i Celti, come gruppo indeuropeo già separato, si insediano fin dal Pleistocene nell'Europa nord- e medio-occidentale, e di lì si espandono in tutta l'Europa occidentale e centrale e oltre. L'analisi stratigrafica della leggenda arturiana consente di affermare che, oltre ad aver introdotto in aree più o meno vaste dell'Europa il megalitismo, la metallurgia, la domesticazione del cavallo, nuovi tipi di armi e di carri, la ruota raggiata e nuove strategie di commercio, i Celti vi introdussero anche un complesso sistema di credenze in cui continuava a sopravvivere, in un processo di incessante trasformazione, la *memoria* in parte *smarrita* dei due principali animali progenitori delle culture eurasiatiche e circumpolari.

Le storie che circolarono per millenni incentrate sulla figura di Brenno/Brennos/Brân dovettero rappresentare una modalità narrativa, un canovaccio di riferimento, una *ur*-narrazione a cui attingere. Lo dimostra, appunto, il caso di Artù, e lo dimostra la tradizione agiografica, dove non è inconsueto che la rivisitazione cristiana lasci intravedere nelle vicende miracolose dei santi l'esistenza di precedenti strati in cui essi erano non solo "signori degli animali" (Galloni 2007), ma addirittura si trasformavano in animali: e tra questi, il corvo riveste sempre un ruolo particolare (Benozzo 2011b). Come mi fa notare Lucia Lazzerini – che ringrazio – si può anche osservare che la rifunzionalizzazione continua del progenitore-corvo, poi orso, destinato a esser soppiantato da un più giovane dio riguarda anche Artù ('vecchio' a sua volta nella tradizione romanza), alla cui figura si applica a un certo punto lo schema cristiano (Artù veterotestamentario; cfr. Lazzerini 2010: 354, 364, 488 e *passim*).

In questa prospettiva di scavo (da intendersi anche nel senso archeologico, stanti i reperti che attestano l'esistenza di una cavalleria errante già nell'Europa neolitica: cfr. Benozzo 2007b, citato e ripreso anche in Cardini 2014, nonché Sciancalepore 2011), mi pare che si possa leggere e interpretare con profitto la tradizione epica romanza, tenuto oltretutto conto del fatto che, come ho dimostrato in alcuni interventi, lo stile stesso, con la presenza della strofa (*lassa* o *tirada*) monoassonanzata o monorimata, ben lungi dall'essere come si era sempre pensato un'invenzione romanza, è riscontrabile nei testi epici celtici a partire dal VI secolo, e consente di postulare l'esistenza di canti orali composti in strofe di questo tipo nella perduta epica celtica continentale, cioè nella Gallia e nella Celtiberia divenute poi di lingua romanza (Benozzo 2001; 2011a; 2007: 79-127; 2019a).

Vorrei ora segnalare un tratto narrativo del citato racconto dei *Mabinogion* dedicato a Brân: quando, per soccorrere la sorella Branwen, egli decide di recarsi in Irlanda con il

suo seguito, un corvo è posato sulle mura di Harddlech, e quando raggiunge l'Irlanda un corvo è posato sulle mura della reggia di Matholwch:

Bendigeiduran a'r yniuer a dywedysam ni, a hwylyssant parth ac Iwerdon, *mae oed vran a'r caer*, ac nyt oed uawr y weilgi yna: y ueis yd aeth ef. [...] Ac ar hynny y dothyw y niuerod y'r ty, *mae oed vran a'r caer*. Ac y doeth gwyr Ynys Iwerdon y'r ty o'r neill parth, a gwyr Ynys y Kedyrn o'r parth arall (Williams 1951: 73).

[Bran il Benedetto e i guerrieri di cui abbiamo detto salparono per l'Irlanda, *e c'era un corvo sulle mura*, e poiché il mare non era profondo egli lo guadò. [...] Allora entrarono nella casa, *e c'era un corvo sulle mura*: gli uomini d'Irlanda si sedettero da una parte e gli uomini dell'Isola dei Potenti si sedettero dall'altra parte (traduzione mia).]

A chi conosce l'epica castigliana non possono non tornare in mente i vv. 11 e 12 del *Cantar de mio Cid*, quando Rodrigo Díaz, esiliato da Alfonso VI, lascia la sua terra e la sua casa di Vivar e giunge con alcuni compagni a Burgos:

A la exida de Bivar ovieron corneja diestra
y entrando a Burgos oviéronla siniestra (D'Agostino 2014: 16).

[All'uscita di Vivar ebbero la cornacchia a destra, ed entrando a Burgos l'ebbero a sinistra] (traduzione mia).

Va qui sottolineata la peculiarità strutturale-narrativa della presenza dei due corvi: uno presente quando Brân parte (dal Galles) e uno presente quando Brân arriva (in Irlanda); allo stesso modo una cornacchia è presente quando il Cid parte (da Vivar) e una quando il Cid arriva (a Burgos). Si tratta cioè di una funzione precisa, che marca l'inizio e la fine di un viaggio, molto specifica rispetto a quella generica di uccelli augurali o malauguranti. Come ha sintetizzato D'Agostino (1998: 52), ripercorrendo una bibliografia molto corposa relativa all'interpretazione di questi due versi (mi limito a citare García Montoro 1974; Garci-Gómez 1984; Limentani 1992; Montaner Frutos 2007; Armijo 2019), «es muy probable que la *corneja diestra* represente un presagio desfavorable, mientras que la *siniestra* sea favorable», in un meccanismo di presagi in virtù del quale – come scrive Montaner (1993: 391) – «el augurio está relacionado directamente con el viaje que ahora empieza y no con el conjunto del destierro», per cui «el presagio infausto se ha de referir a la mala acogida en Burgos y el bueno al favorable recibimiento en Cardena».

Al di là delle possibili interpretazioni, tuttavia, al di là dei richiami leggendari o mitologici di altro tipo che si potrebbero citare (tra i quali, per esempio, i due corvi Huginn e Muninn, incaricati di volare ogni giorno intorno al mondo per tenere al corrente il dio-corvo – Hrafnaguð o Hrafnáss – vale a dire Odino: si veda soprattutto Sorice 2014), e al di là delle eventuali immancabili reminiscenze classiche (la *sinistra cornix* di Virgilio, *Ecl.* IX,14, o l'*avis sinistra* di Plauto, *Epidic.* II,2,2), e tenuto oltretutto conto del fatto

che mentre oggi sinistro ha connotazione negativa e infausta, anticamente era il contrario (come osserva già Goodwin 1625: 51), ciò che va sottolineato è a mio parere la presenza di un'immagine precisa: un eroe che parte da un luogo e che giunge a un altro, e due corvidi presenti rispettivamente al momento della partenza e al momento dell'arrivo. Questo tratto si lascia infatti interpretare come la traccia di un arcaico racconto di viaggio-fondazione (si veda l'ampio *excursus* in Loma 2015 per i numerosi paralleli eurasiatici), e inquadra in questo senso i corvi e le cornacchie del *Cid* e del *Mabinogion* nel novero degli animali-guida (nella prospettiva illustrata da Donà 2003). Una semplice immagine come questa diventa così il segnale di un'originaria natura demiurgica del personaggio (come verrà anche confermato, ai vv. 404-410, dall'episodio del sogno premonitore: cfr. Benozzo 2019b). Torniamo qui, insomma, alla definizione di "eroe epico" di Gregory Nagy:

The epic heroes can be defined as mortals of the remote past, male or female, who are endowed with superhuman powers because they are descended from the immortal gods themselves. [...] The heroic potential is programmed by divine genes. There has to be a god involved in any hero's "family tree" (Nagy 2005: § 69).

In altre parole, come scrive Fassò (2014) commentando Grisward (1981),

attraverso la comparazione si può intravedere un sottofondo mitico originario appartenente a un antichissimo patrimonio comune delle popolazioni indoeuropee; le epopee insomma procedono dalla trasformazione di miti, e solo tardivamente assumono l'aspetto di storie recenti (Fassò 2014: 66; si veda anche, in quest'ottica, Fassò 1990).

Per quanto riguarda la «estrecha relación del cuervo con los guerreros en la literatura celta de tipo mítico», essa è illustrata con dovizia di particolari, proprio in un'analisi dei due versi del *Cid*, da Almagro-Gorbea (2010: 19), il quale sottolinea opportunamente anche il fatto che la «superstición» legata alle due cornacchie

ocurre en la antigua Celtiberia, pues a ella pertenecían tanto la tierra de Burgos, de donde procede el *Cid* y donde ocurre el presagio, como también la del anónimo autor de este poema épico, que parece proceder de la zona de Medinaceli y Burgo de Osma, aunque también conocía muy bien la zona de Molina de Aragón y Albarracín.

Il paesaggio epico del *Cid* è insomma quello dell'antica Celtiberia, «un área poco romanizada y que ha conservado hasta nuestros días sus costumbres ancestrales de origen céltico, desde la organización comunal en villas y aldeas» (Almagro-Gorbea 2010: 20; e cfr. anche Almagro-Gorbea 2018, che approfondisce la connessione celto-romanza del *Cid* basandosi anche su alcuni miei lavori di questi anni).

Sarà il caso di ricordare, in questo contesto, che proprio il corvo è l'animale privilegiato associato ai miti di fondazione delle terre celtiche: si pensi almeno al mito della

fondazione di Lione, attestato nel trattato pseudoplutarchiano *De fluviorum et montium nominibus*:

gli si erge a fianco [del fiume Arar] il monte chiamato Lugdunus, che ha mutato nome per questa ragione. Momoro e Atepomaro, scacciati dal regno di Saseroneo, giunsero in questo colle per fondarvi una città, secondo la prescrizione di un oracolo. Mentre stavano tracciando il perimetro del vallo, improvvisamente dei corvi apparvero svolazzando qua e là, e riempirono gli alberi vicini. Per questo Momoro, uomo esperto delle pratiche augurali, chiamò la città Lugdunum. Infatti *lugum* nel loro dialetto significa corvo, *dunum* luogo sopraelevato, secondo quanto narra Clitofonte nel tredicesimo libro delle Origini della città (trad. in Donà 2003: 39).

Gli elementi che in conclusione mi sembra necessario provare a raccordare sono i seguenti:

1) Le perdute epopee orali galliche e celtiberiche che si continuarono in forma di strofe monorimate o monoassonanzate in quelle romanze avevano come personaggio principale un eroe che manteneva caratteristiche arcaiche e demiurgiche legate a una figura totemica di corvide;

2) questo personaggio è all'origine della leggenda arturiana, di racconti pseudo-storici relativi a capi gallici come Brennos e di tradizioni agiografiche attestate in tutta Europa;

3) tra i motivi narrativi associati a questa figura leggendaria c'è quello della presenza di due corvi che marcano territorialmente l'inizio e la fine di un viaggio compiuto insieme a un gruppo di guerrieri;

4) tanto i *Mabinogion* gallesi quanto il *Cantar de mio Cid* mantengono questo tratto narrativo con riferimento all'avventura principale intrapresa dai due rispettivi eroi protagonisti;

5) più che a una spiegazione basata sul diffusionismo, che congetturi cioè una derivazione diretta di uno dei due testi dall'altro, è conveniente dare una risposta basata sull'evoluzionismo, e postulare che tanto il testo gallese quanto quello castigliano rappresentino attestazioni in epoca medievale di tradizioni narrative circolate in forma orale in epoche precedenti.

Quale che sia l'interpretazione da dare delle due cornacchie appollaiate all'uscita di Vivar e all'entrata a Burgos, appare chiaro che la vicenda di Rodrigo Díaz è ancora narrata con modalità che attingono a stilemi narrativi appartenenti a un'epoca che precede il Medioevo, di cui recano visibile traccia attestazioni presenti in altri contesti linguistici e culturali. Credo che sia per via di questa millenaria continuità che il Cid, per quanto radicato nella storia, appare come un eroe che è «una de las mil caras de Dios» e che pertanto «no existe como ser humano»; credo in definitiva che l'accettazione di questa stratigrafia mitologica possa spiegare perché nel Cid «el poder divino se multiplica en mil ayudantes

delegados que, como las propias divinidades, son pilares arquetípicos de un orden» (Armijo 2019: 79).

Solo riconoscendo questi tratti mitologici si spiega a mio parere come mai, proprio come accade nel caso di Artù – anch’egli un personaggio storicamente ai margini (geografici e culturali) dell’Occidente europeo, e la cui leggenda ha invece nutrito e continua a nutrire una larga parte del nostro immaginario –, «la riqueza y fuerza literaria de este héroe es tal que alcanza a atravesar el tiempo y volverse una figura modelo universal que ha inspirado a la humanidad entera en épocas pasadas y actuales» (Armijo 2019: 98).

Francesco Benozzo

Università di Bologna

Bibliografia

- Almagro-Gorbea, Martín, 2010, *De la épica celta a la épica castellana. La literatura como nuevo campo de estudios de la Hispania céltica*, «Cuadernos de Arqueología» 18, pp. 9-40.
- Almagro-Gorbea, Martín, 2018, *Los Celtas. Imaginario, mitos y literatura en España*, Córdoba, Almuzara.
- Armijo, Carmen Elena, 2019, *Identidad y simbolismo heroico en el «Cantar de Mio Cid»*, in Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh (ed.), *Mito, épica e identidad. El presente como metáfora*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 81-100.
- Benozzo, Francesco, 2001, *Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal «Godod-din» alla «Chanson de Roland». Per una ridefinizione del genere epico medievale*, «Studi mediolatini e volgari» 47, pp. 153-167.
- Benozzo, Francesco, 2006, *Stratigrafie del romanzo arturiano: le connessioni gallo-brittoniche e le tradizioni perdute del primo millennio a.C.*, «Quaderni di filologia romanza» 18, pp. 65-78.
- Benozzo, Francesco, 2007a, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella.
- Benozzo, Francesco, 2007b, *Radici celtiche tardo-neolitiche della cavalleria medievale*, «Quaderni di Semantica» 56, pp. 461-485.
- Benozzo, Francesco, 2010, *Etnofilologia: un'introduzione*, Napoli, Liguori.
- Benozzo, Francesco, 2011a, *La ripetizione del planctus come forma arcaica dell'epica europea*, in Gianfelice Peron (ed.), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, pp. 43-75.
- Benozzo, Francesco, 2011b, *Credenza preistorica e leggenda agiografica: chi è preda e chi è predatore? (Appunti di epidemiologia culturale sulla storia di San Pellegrino dell'Alpe)*, in Francesco Benozzo - Marina Montesano (ed.), *Pellegrinaggi e monachesimo celtico. Dall'Irlanda alle sponde del Mediterraneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 231-249.
- Benozzo, Francesco, 2012, *Breviario di etnofilologia*, Lecce, Pensa/Multimedia.
- Benozzo, Francesco (ed.), 2014, *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Benozzo, Francesco, 2019a, *La «Vita Sancti Faronis», le origini delle «chansons de geste» e le ballate delle Isole Faroe*, «Quaderni di filologia romanza» 26-27, pp. 9-19.
- Benozzo, Francesco, 2019b, *Miti di fondazione e sogno: tracce di continuità nel medioevo romanzo*, relazione tenuta al Convegno Internazionale “Myth and Dream / The Dreaming of Myth – Sogno e mito / sognare il mito” (Bologna, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, 23-24 maggio 2019).

- Cardini, Franco, 2014², *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino.
- Carey, John, 1988, «*Fir Bolg*»: *A Native Etymology Revisited*, «*Cambrian Medieval Celtic Studies*» 16, pp. 87-104.
- D'Agostino, Alfonso, 1998, *Angustia y esperanza: «Cantar de Mio Cid», v. 14b*, «*Voz y Letra*» 9, pp. 3-18.
- D'Agostino, Alfonso, 2014, «*Cantar de Mio Cid*», vv. 1-99. *Prove di una nuova edizione*, «*Carte romanze*» 2, pp. 7-46.
- Ellis Evans, David, 1967, *Gaulish Personal Names: A Study of Some Continental Celtic Formation*, Clarendon Press, Oxford.
- Fassò, Andrea, 1990, *Miti indoeuropei ed epica comparata*, «*Le forme e la storia*» n.s. 2, pp. 359-393.
- Fassò, Andrea, 2014, *La chanson de geste*, in M. Mancini (ed.), *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, pp. 57-114.
- Galloni, Paolo, 2007, *Le ombre della preistoria, metamorfosi storiche di Signori degli animali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Galloni, Paolo, 2011, *Archeologia dei gemelli mitici (Georges Dumézil nella preistoria, III)*, «*Studi celtici*» 9, pp. 97-114.
- García Montoro, Adrián, 1974, *Good or Bad Fortune on Entering Burgos? A Note on Bird-Omens in the Cantar de Mio Cid*, «*Modern Languages Notes*» 82, pp. 131-145.
- Garci-Gómez, Miguel, 1984, *Ascendencia y transcendencia de la corneja del Cid*, «*Iberoromania*» 20, pp. 42-56.
- Goodwin, Thomas, 1625, *Romanae historiae anthologia recognita et aucta: an english Exposition of the romane Antiquities*, Oxford.
- Grisward, Joël-Henri, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981 (trad. it. *Archeologia dell'epopea medievale*, Genova, ECIg, 1989).
- Hamp, Eric Pratt, 1991, *Bouges, Boug(e)y, Bolg, Blatobulgium*, in «*Zeitschrift für celtische Philologie*» 44, pp. 67-69.
- Koch, John Thomas, 1990, *An Instance of Early Gallo-Brittonic History and Mythology*, «*Cambridge Medieval Celtic Studies*» 20, pp. 1-20.
- Kruta, Venceslas, 1992, *Brennos et l'image des dieux: la représentation de la figure humaine chez les Celtes*, «*Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*» 57, pp. 821-843.
- Lazzerini, Lucia, 2010, «*Silva portentosa*». *Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi.
- Limentani, Alberto, 1992, *Anticipazione epica e canzone nella canzone. Note sul «Cantar de mio Cid» e sull'«Entrée d'Espagne»*, in Id., *L'«Entrée d'Espagne» e i signori d'Italia*, Padova, Antenore, 1992, pp. 84-108.
- Loma, Alexandar, 2015, *Two Black Ravens. Corvus Corax in Slavic Epics*, in Mirjana Detelić – Lidija Delić (ed.), *Epic Formula. A Balkan Perspective*, Belgrade, Institute for Balkan Studies, pp. 83-110.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, 1993, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, trad. it. Bologna, il Mulino.
- Montaner Frutos, Alberto, 2007, *Tal es la su auze: el héroe afortunado del «Cantar de Mio Cid»*, «*Olivar*» 2007, pp. 89-105.
- Montaner, Alberto (ed.), 1993, *Cantar de Mio Cid*, con un estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Nagy, Gregory, 2005, *The Epic Hero*, in John Miles Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford, Blackwell, pp. 71-89.
- Sciancalepore, Antonella, 2011, *Stratigraphy of the Motif of Knightly Symposium in Medieval literature: Hypothesis of a Neolithic Continuity*, «*Studi celtici*» 9, pp. 43-95.
- Sorice, Gabriele, 2014, *Il corvo solare: materiali per una comparazione delle concezioni sciamane*

nistiche e totemistiche del corvo in area indeuropea e nell'area del Pacifico settentrionale,
in Benozzo 2014, pp. 55-154.

Ward, Donald, 1969, *The Divine Twins*, Berkeley, University of California Press.

Williams, Ifor (ed.), 1951², *Pedeir Keinc y Mabinogi*, Caerdydd, Gwasg Prifysgol Cymru.

Cavalcanti interprete di Dante **(note sul sonetto *Vedeste, al mio parere, onne valore*)**

ABSTRACT: Il sonetto *Vedeste, al mio parere* fu scritto da Guido Cavalcanti in risposta al sonetto (più tardi raccolto nella *Vita nuova*) *A ciascun'alma presa*, in cui il giovane Dante raccontava un suo enigmatico sogno, sollecitandone l'interpretazione. La tesi sostenuta nel presente articolo è che Cavalcanti abbia letto e interpretato il sonetto di Dante alla luce di due generi lirici codificati dalla tradizione cortese di matrice trobadorica e fatti oggetto recentemente di uno studio illuminante di Grażyna Maria Bosy: il *somni* e l'*alba*. La strategia interpretativa di base adottata da Guido sarebbe dunque di tipo eminentemente letterario o, se si vuole, metaletterario, e non di tipo ideologico, filosofico etc. Precedono alcune note esegetiche in cui si sostiene fra l'altro la bontà della lezione «a la morte cadea» del v. 10, chiarendone il significato.

ABSTRACT: Guido Cavalcanti's sonnet *Vedeste, al mio parere* is constructed as a *response* to Dante's sonnet *A ciascun'alma presa* (describing an enigmatic dream and later to be included in the *Vita nuova*). This essay sets out to prove that Cavalcanti read and interpreted Dante's sonnet in the light of two lyrical genres codified by the courtly troubadour tradition, brilliantly analyzed by G. M. Bosy: the *somni* and the *alba*. In my view Cavalcanti's interpretative strategy is eminently literary (or meta-literary) and not ideological, philosophical etc. The essay includes some exegetic remarks, asserting *inter alia* that preference should be given to the variant reading «a la morte cadea» (v. 10), and clarifying its meaning..

PAROLE CHIAVE: Lirica medievale, Dolce stil nuovo, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, *somni* e *alba*.
KEYWORDS: Medieval lyric, "Dolce stil nuovo", Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, *somni* and *alba*

Alla fine di un mio recente saggio sul Dante lirico (Brugnolo 2018b: 64), soffermandomi velocemente sul primo sonetto della *Vita nuova*, *A ciascun'alma presa*, in cui, come è noto, si descrive un'enigmatica visione presumibilmente onirica,¹ ho proposto di vedere in esso la convergenza simultanea di tre tipologie tematiche codificate dalla tradizione trobadorica occitanica (in parte anche oitanica): il *conseil* (cioè la richiesta di un parere, di un consiglio: riguardante in questo caso il significato da attribuire alla visione descritta),² il *somni*, il "sogno", e, indirettamente, attraverso quest'ultimo, addirittura l'*alba*. *A ciascun'alma presa* ovviamente non è un'*alba* (mentre vi sono più evidenti, se pur non espressamente dichiarati, i caratteri del *somni*, tecnicamente forse più *insomnium* che *somnium*),³ ma recentemente Grażyna Maria Bosy ha mostrato persuasivamente i sottili rapporti e le interferenze reciproche tra queste due particolari modalità, o "generi", l'*alba* e il *somni*, della lirica trobadorica.⁴ E che *A ciascun'alma presa* sia, indirettamente, allusivamente, obliquamente, anche un'*alba* (la dimensione onirica pervade in vari modi anche questo genere: cfr. Bosy 2012: 60), lo mostra meglio di ogni altra cosa l'interpretazione – che Dante poi nella prosa del libello giudicherà insufficiente, ma che è tutt'altro che sprovveduta – espressa da Guido Cavalcanti nel sonetto responsivo *Vedeste, al mio parere, onne valore*, che punta significativamente sul motivo della felicità notturna interrotta dal risveglio mattutino.

Vorrei in questa sede riprendere e, se possibile, precisare quel mio conciso ragionamento, concentrandolo proprio sul sonetto cavalcantiano, anche per reagire alla fuorviante opinione di chi vede in esso delle incoerenze e delle contraddizioni, «a deliberate gesture of misunderstanding» (Harrison 1994: 25), una «misinterpretation of Dante's first dream» (Steinberg 2010: 94)⁵ e così via: giudizi impropri generati dalla cattiva abitudine di molti commentatori – quasi un riflesso condizionato – di leggere il sonetto più che altro alla luce di quanto Dante dice *ex post* nel III capitolo della *Vita nuova* e non in sé e per sé,

¹ Dico presumibilmente, perché da nessuna parte del sonetto, com'è già stato notato, è detto trattarsi di un sogno, ma al massimo di un'apparizione o visione notturna («m'apparve Amor subitamente»). Pinto (2008: 51) ritiene che «la lettura onirica della apparizione narrata dal sonetto di Dante sia una forzatura interpretativa di Guido» (poi fatta propria, nella prosa del libello, da Dante, che, dopo aver usato più volte il termine «visione», «maravigliosa visione», parlerà solo alla fine di «sogno», III, 15). D'altra parte l'esplicita ambientazione notturna e la richiesta di «parvente» sono marche tipiche dei sogni poetici di allora (senza dire che in Dante c'è comunque qualcuno che «dorme» e che poi viene svegliato, etc.).

² Cfr. Bertolucci Pizzorusso (2014).

³ Ma Dante fonde le due modalità, e in questo Cavalcanti lo segue perfettamente. Nell'*insomnium* si ha, secondo Macrobio, la proiezione o riproduzione, in qualche modo, degli «affetti», delle inquietudini, dei desideri della persona da sveglia (come se, per esempio – calzante per il caso nostro –, «amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem»); il *somnium* è il sogno enigmatico-divinatorio, che necessita di un'interpretazione. Cfr., per questa distinzione, Pinto (2008: 38); Bosy (2012: 123-124 e 199-201).

⁴ Cfr. Bosy (2012).

⁵ Giudizio un po' in contraddizione con la definizione del sogno di Dante come «mysterious dream» (Steinberg 2010: 93).

come precisa risposta a una precisa e ben individualizzata “proposta”, a prescindere cioè dal radicale mutamento di prospettiva che Dante adotta inserendo (verso il 1293) quella “proposta” (che risale a circa dieci anni prima!) nel contesto della *Vita nuova* (per di più come poesia inaugurale del libello)⁶ e a prescindere dal suo criptico (e un po’ malizioso) deprezzamento delle soluzioni interpretative offerte da Guido e dagli altri, più modesti, risponditori («lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più sempici»): dimenticando la prosa della *Vita nuova*, insomma.⁷

Preliminarmente, a integrazione o precisazione di quanto già variamente esposto nei commenti (valga per tutti, essendo anche il più ricco e articolato, quello recente di Grimaldi 2015) e come preludio a quanto esporrò in conclusione, alcune annotazioni sparse al sonetto cavalcantiano, che riporto qui di seguito nel testo della “vulgata” (chiamiamola così) Favati–De Robertis:⁸

Vedeste, al mio parere, onne valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del signor valente
che segnoreggia il mondo de l’onore,

poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nel cassar de la mente;
sì va soave per sonno a la gente,
che ’l cor ne porta senza far dolore.

5

⁶ Con le parole di De Robertis (1970: 41), «il distacco, e direi la sproporzione, tra la prosa e la poesia [nella *Vita nuova*] raramente è così sensibile come in questo caso».

⁷ Posizione del resto già saggiamente assunta in passato, per esempio da Barbi e De Robertis; cfr. Battaglia (1970: 355).

⁸ Ora ripresa anche da Pirovano (2012: 179-181), ma non da Rea (Rea–Inglese 2011: 205-206), che in particolare dà la preferenza al v. 10 alla variante «che vostra donna la Morte chedeà». Tra le tante obiezioni che si possono fare a questo proposito, ce n’è una, di natura formale, che mi sembra interessante: Terino da Castelfiorentino (se si tratta, come credo fermamente, di lui), nel suo sonetto di risposta a *A ciascun’alma presa, Naturalmente chere ogni amadore*, usa in rima nel corrispondente v. 10 del suo componimento il verbo *chiedea* (con identica funzione grammaticale del *chedea* della lezione di cui sopra): «a te per darti ciò che ’l cor chiedea». Ora, in linea di massima, le risposte “per le rime” dovevano a quel tempo astenersi dal riutilizzare – a maggior ragione se in identica posizione – le medesime parole-rima usate dal proponente; nel caso, una almeno minima *variatio* (funzione o categoria grammaticale, reggenza etc.; oppure il cambiamento di posizione) doveva per forza esserci (ecco perché *Amore* è in *Naturalmente chere* soggetto, in *A ciascun’alma* oggetto, mentre *core* non è in posizione corrispondente; lo stesso avviene in un’altra risposta per le rime di Terino, quella al sonetto *Terino, eo moro, e ’l me’ ver signore* di Onesto da Bologna, dove le parole-rima che Terino riprende tali e quali da Onesto, *Amore, signore, vita e aita*, non occupano la stessa posizione che hanno nel proponente, e se la occupano, come è il caso di *maggiore* al v. 5, implicano il cambio di genere). Escludendo che Terino, ancorché mediocre poeta, fosse un pessimo tecnico del verso (visto che Dante, nel capitolo in questione della *Vita nuova*, lo pone indirettamente tra «i famosi trovatori in quello tempo»), se ne dovrà dedurre che il sonetto dantesco da lui commentato non aveva *chedea* in rima al v. 10.

Di voi lo core ne portò, veggendo
che vostra donna a la morte cadea: 10
nodriala de lo cor, di ciò temendo.

Quando v'apparve che se 'n già dolendo,
fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
ché 'l su' contraro lo venia vincendo.

1. *Vedeste ... valore*: gli *incipit* caratterizzati da una studiata, e dunque ben impressiva, allitterazione “a cornice”, cioè ad apertura e chiusura del verso, sono una specialità cavalcantiana, come mostra al massimo grado l'attacco memorabile «Donna me prega, perch'eo voglio Dire» (che fra l'altro incornicia l'eco invertita *pre-per*), seguito a ruota, al di là della differenza di registro, dall'altro «Novelle ti so dire, odi, Nerone» (anche qui, al centro, il rimbalzo *DIre – oDI*); ma cfr. anche, con dislocazioni minime: «I' Prego voi che di dolor Parlate», «S'io Prego questa donna che Pietate», «I' Vegno il giorno a te 'nfinite Volte». Se vi si aggiunge la raffinata gradazione *-EstE > -ErE* e *-eRE > -oRE*, si vede come Guido intenda esibire sin dall'inizio l'impegno retorico-formale fuori del comune profuso lungo l'intero sonetto: non solo le varie successive allitterazioni, versali (*Sì Va SOaVe ... SONno, Venia Vincendo*) e intersversali (*Veggendo – Vostra, DOLEndo – DOLce, COMpiea – CONtraro*), ma anche le insistenti riprese e le replicazioni già più volte segnalate dalla critica: *valore > valente, signore > signoreggia, core* più volte, *porta > portò, vedeste > veggendo, more* (in antitesi con *vita*) *> morte, dolore > dolendo, sonno* due volte, etc. Sembra quasi che il già affermato risponditore voglia competere stilisticamente col giovane esordiente (in cui risaltano *COre – COSpetto* 1-2, *Salute ... Segnor* 4, *m'Apparve Amor* 7, *Allegro ... Amor* 9, *Meo ... Mano* 10, *MaDONna ... Drappo DOrMenDO* 11, *PAventosa ... PAScea* 13, etc.; e ancora *PRESa – PRESe* 1-2, *VEN – rescriVAN – parVENTe* 2-3, *mEMBRAr – sEMBRaVa* 7-8, etc.), che a sua volta ne trarrà esempio (tipico, nella lirica, *CAvalcando l'altrier per un CAMmino*; per la *Commedia*, cfr. Beccaria 1975: 91-92). In effetti questo sfoggio retorico (che determina anche la fine *variatio* morfologica, già notata da De Robertis, «*onne valore*» – «*tutto gioco*» – «*quanto bene*») è indice della profonda considerazione che Cavalcanti riserva al componimento di Dante; lo prende insomma, se si può dir così, molto sul serio, intuendo subito le potenzialità del giovane rimatore e legittimandone così, oltre che la concezione amorosa, la «vocazione poetica» (Rea). Anche per questo il suo *incipit* insisterà a lungo nella memoria di Dante, fino al flagrante *Par.* xvi 42: «Io ti farò vedere ogni valore» (Chiavacci Leonardi, che nota come *valore* abbia il «senso estensivo», che si direbbe presente anche nel verso di Cavalcanti, di *bonum* ‘bene’, ‘ciò che vale’, ancora al di qua di ogni connotazione genericamente “nobilitante”). Colpisce – sia detto quale piccola curiosità – come la memorabilità di questo *incipit* si prolunghi, almeno a livello ritmico-sintattico, fino al Pascoli di *Myricae*: «Vedeste, al tocco suo, morte pupille!» (*Il miracolo*, v. 1). – *Vedeste*: giustamente i commentatori sottolineano (o comunque avvertono) il «senso metaforico» (Rea) del verbo “vedere”, che ha qui infatti il valore pregnante che possiede anche altrove in Cavalcanti (cfr. per esempio: «sì che la veggia lo 'ntelletto nostro» IX,18, «per la dolente angoscia ch'io mi veggio» XVI,8; etc.) e che lo avvicina in certo qual modo al “sentire” del v. 2 (cfr. «sì tosto come questa donna sente» XIX, 19; etc.). Non tanto ‘percepire con la vista’

dunque, ma più o meno ‘fare esperienza’, ‘sperimentare’ (Battistini), ‘recepire profondamente’, e insomma ‘conoscere’ (De Robertis). Sulla centralità, e anzi l’«ossessiva insistenza», del “vedere” in Cavalcanti, cfr. Pirovano (2012: 76). – *al mio parere*: risponde al «suo parvente» richiesto da Dante così come il «segon m’esmanza» di Guillem de Saint-Didier (v. 9) risponde al «vostra semblanza / mi digatz» (vv. 1-2) con cui si apre la tenzone (fittizia) *En Guillem de Saint Deslier* (BdT 234.12) riguardante per l’appunto un sogno da decifrare. Tanto per ribadire che non è formula generica o riempitiva, ma rientra nelle convenzioni del genere *somni*. – *omne valore*: l’identica clausola è in *Poi che di doglia cor* 4, e in *Quando di morte* 30.

1-2. *Vedeste ... sente*: si potrebbe parafrasare il tutto, meglio che con lo spiritoso “Beato te!” di De Robertis, con lo stesso Dante, *Vita nuova* III 1: «mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine» (si noti la permanenza del verbo “cavalcantiano” *vedere*).

3. *se*: con Grimaldi 2015: 339, mi è difficile scorgere dietro questo *se* un «dubbio del Cavalcanti sulla verosimiglianza della visione dantesca» oppure un’intenzione “ironica” (ammissibile al massimo solo se la subordinata precedesse la principale: **Se foste...*, *vedeste...*), quella per esempio avvertita (ma “eventualmente”) da De Robertis (1986: 145) e, sulla sua scia, da Pinto (2016: 63), che estende l’“ironia” all’intera quartina iniziale, e da Pirovano (2012: 180) (su questa linea forse anche la curiosa parafrasi di West (2009, p. 90): «if the love who is your lord is the real Love»). Abbiamo qui semplicemente a che fare, come spiega la *Grammatica* di Salvi-Renzi (2010: 1014-1015, dove viene allegato, fra altri, anche il nostro passo), con uno di quei costrutti condizionali *bi-affermativi* «i cui contenuti proposizionali non restano soltanto ipotizzati ma vengono interpretati come fattuali», in senso, in questo caso, causale-dichiarativo: dunque ‘poiché’, ‘dato che’, ‘per il fatto che’, e non ‘se è vero che’ o sim. – *foste in prova*: viene tradotto in vario modo: ‘foste in balia’, ‘su voi Amore fece prova della sua potenza’, ‘faceste esperienza’, ‘provaste per esperienza’, ‘siete stato messo alla prova’. Quest’ultima (De Robertis) è forse la parafrasi meno distante, se si pensa alla dittologia “provare e assaggiare” (o viceversa), non rara in italiano antico (esempi nel *TLIO*), nel senso di ‘sperimentare, sondare, mettere alla prova’. L’origine è forse provenzale: la *Chansoneta nueva* attribuita a Guglielmo IX (BdT 183.6) recita al secondo verso: «ma dona m’assai’ e m prueva»; e al provenzale ant. *metr’en essai* potrebbe ben corrispondere un ital. **mettere in prova* o *a prova* (in sé non attestati, mentre si trova “mettere al saggio”, per esempio nella ballata trådita dai Memoriali bolognesi *Despero de mia vita*, v. 14, ed. Orlando 2005: 234). Il nostro *foste in prova* potrebbe essere dunque modernamente reso con ‘foste testato’ (al fine, si direbbe, di verificare se il poeta fosse, cavalcantianamente, “degno” di Amore: si ricordi l’*incipit* del sonetto in risposta al dantesco *Guido, i’ vorrei*: «S’io fosse quelli che d’Amor fu’ degno»). Non incongruo anche l’accostamento con lo *sperto* di *Donna me prega* 61. – *valente*: nel senso di ‘che può tutto’ (come certifica infatti la visione di Dante e come ribadisce il commento cavalcantiano, spec. v. 8), più che di ‘nobile’ o sim.

4. *signoreggia*: il verbo, applicato al potere esercitato da Amore, ritornerà in Dante – probabilmente non per caso – nella prosa della *Vita nuova*: «D’allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima [...] E avvegna che la sua imagine, la qualc continuamente meco stava, fosse baldanza d’Amore a signoreggiare me» (II, 8-9).

5. *in parte dove*: significa semplicemente ‘là dove’. Perfetta la parafrasi di De Robertis:

«Amore sta (comincia) dove non è (cessa) la noia» (e viceversa, ovviamente), dove con *noia* (qui nel senso di ‘pena’, ‘tormento’, ‘afflizione’) s’intende il contrario del “piacere” da cui si genera – e a cui tende – l’amore: e anche il contrario del *joi* trobadorico, la *gioia* cavalcantiana (cfr. XV 11-12). Per l’opposizione *amore-noia* in Cavalcanti, cfr. XXXII 2-3.; e cfr. Rea (2008: 366).

6. *e tien ragion*: da coordinare a *segno* 4.

7. *per sonno*: l’ambivalenza del sostantivo in italiano antico (‘sonno’ e ‘sogno’, cfr. Grimaldi 2015: 340) è confermata dall’affine sintagma preposizionale «per sogno» presente nella canzone anonima di scuola siciliana *Al cor tanta alegranza*, v. 44: «anzi per sogno vegna [*Cavalcanti invece ha «va»*], spesse fiate [*sogg. il piacer*]».

10. Passo fra i più controversi dell’intero componimento, sia dal punto di vista testuale (la tradizione manoscritta registra la variante alternativa «che vostra donna la Morte chede», cioè ‘la Morte chiedeva, desiderava per sé, la vostra donna’), sia da quello della sua interpretazione. La tendenza oggi più diffusa è quella di intendere il verso, sulla scorta di Barbi (anche se con sfumature di volta in volta diverse), in senso metaforico: una “morte amorosa”, una “morte”, diciamo così, ben cavalcantiana, qui forse come «assenza» (Grimaldi 2015: 337) o fine dell’amore (o viceversa come sua distruttiva oltranza passionale, che colpisce «fin dentro» il soggetto, cfr. più sotto), scevra dunque da qualsivoglia allusione a una morte reale, fisica, quasi premonizione dell’effettivo destino, poi, di Beatrice (cfr. viceversa Pinto 2016: 62-63, ma anche altri). Già questo rende meno problematica la lezione – per me comunque da rigettare – con *chedea* e con *Morte* (personificata) soggetto. Viceversa l’espressione *a la morte cadea*, che ha fatto scorrere i proverbiali fiumi d’inchiostro (anche perché una costruzione ‘cadere a’ + sost. preceduto da articolo è inconsueta, mentre è più usuale ‘cadere in’), può essere benissimo spiegata, come ho già suggerito altrove (cfr. Brugnolo 2018a: 147 n.), alla luce della semantica del verbo *cadere*, usato assolutamente, quale risulta, per restare alla lirica (anche i contesti sono in parte analoghi), da un passo di Cino da Pistoia, ballata *Donna, il beato punto che m’avenne*, vv. 7-9, e in particolare 8: «l’anima mia di subito ferita / si partiva del cor che mi cadìo, / cui non rimase vita», parafrasabile, sulla scorta di Marti (1969: 453-454), così: ‘l’anima era sul punto di allontanarsi dal cuore che mi venne meno’ (non escluderei un’eco di un’*interpretatio* reperibile nella tradizione del diffusissimo *Somniale Danielis*: «Cor sentire cadere in dolorem: periculum vel infirmitatem», cfr. Cappozzo 2018: 268). Può essere utile anche il più tardo, ancorché più greve, Nicolò de’ Rossi, *Quel viso che la mente* 8: «cado languendo, ché me sincopeçça» (fra l’altro pure in un contesto di fantasticherie erotiche notturne). Ma la conferma definitiva, quanto al lemma, viene dallo stesso Cavalcanti, se è vero che il “cadere” del v. 64 di *Donna me prega*: «compriso, – bianco in tale obbietto cade», significa letteralmente ‘venir meno’, ‘mancare’. Altri esempi («cadere pasmata», cioè ‘in deliquio’, *cadimento* ‘svenimento’, etc.) fornisce il *TLIO*. Tradurrei perciò l’espressione cavalcantiana non con ‘precipitava verso la morte’, ‘era destinata alla morte’ e sim. o addirittura ‘moriva’ (qui il «... de la vita casco» di Onesto bolognese, son. *Bernardo, quel dell’arco*, v. 12, talora evocato, non c’entra niente), ma con ‘veniva mortalmente meno’, ossia ‘veniva meno come se stesse per morire’ (il senso insomma di *Inf.* V 141: «io venni men così com’io morisse», cui segue, vedi caso – ma per Mercuri 2001: 176-177 non lo è affatto –, proprio il verbo, sia pure in senso proprio, *cadere*: «e caddi come corpo morto cade»), interpretando *a la morte* – il punto è

decisivo – non come un complemento oggetto o locativo ma come una locuzione avverbiale con valore enfatico (ma priva di connotazioni luttuose: cfr., ancora oggi, “spaventato a morte” e sim.), esattamente la stessa che Cavalcanti usa in *Era in penser d’amor quand’i’ trovai* 35-36: «che fin dentro, a la morte, / mi colpîr gli occhi suoi». Che è cosa ben diversa, e meno dirompente, di una Morte che “chiede” o desidera per sé la donna. Semmai è quella morte che, come in *La forte e nova mia disavventura* 31, traspare metaforicamente «sotto al [...] colore» del viso, quello che in *Veder poteste* 7 è definito «morto colore». Un verbo come *tramortire* rende anche bene il concetto; di «tödliche Schwäche» ‘debolezza mortale’ parla Eisermann 1992: 200. Il riferimento al deliquio, al mancamento, al pallore mortale nelle visioni oniriche a sfondo erotico ha nel Medioevo romanzo il suo vertice nel sogno di Guillem in *Flamenca* (cfr. sotto, nota 15). Tutto ciò indebolisce, a mio parere, anche l’ipotesi di Pinto (2016: 62-63), che, riaprendo anche la vecchia questione della datazione effettiva di *A ciascun’alma*, suppone che nella sua risposta Guido alluda già al tema dantesco della morte di Beatrice, che gli sarebbe stato suggerito da un’effettiva conoscenza degli sviluppi della poetica di Dante «in direzione del lutto», sì che il sonetto e il sogno verrebbero interpretati «alla luce di tali sviluppi». – *a la morte*: risulta poco chiara, e comunque fuorviante, l’annotazione di De Robertis (ripresa anche da Rea): «con preposizione articolata tipica della sintassi antica». In realtà l’inserimento dell’articolo in certi sintagmi preposizionali non è affatto “tipico” dell’italiano antico, né particolarmente frequente, riguardando solo certe espressioni fisse, a carattere più o meno idiomatico (cfr. Salvi–Renzi 2011: 341-42 e 642), come appunto la nostra, tipicamente – è il caso di dire – cavalcantiana. (Si potrebbe anche pensare a una forma scorcata a partire da *presso a la morte*: cfr. per esempio *Noi siàn le triste penne* 10).

14. *venia vincendo*: dato il contesto, è difficile non pensare a *Purg* I 115: «L’alba vinceva l’ora mattutina»: quasi un’ allusiva *interpretatio* dell’*explicit* cavalcantiano, se è vero – per anticipare quanto ora dirò – che il *contrario* del «dolce sonno» è (anche) la fine della notte e il sorgere del sole, l’arrivo del giorno: l’alba, appunto. Per l’immagine della luce che “vince” il buio, cfr. anche *Inf.* IV 68-69: «[...] un foco / ch’emisperio di tenebre vincia».

Per tornare all’assunto principale, esso si fonda, più che sui dettagli singoli (pur importanti), sullo schema interpretativo di base che Cavalcanti segue e che si evince dalla “cornice” del suo componimento: la “strofa” iniziale, cioè la prima quartina, e quella finale, cioè la seconda e conclusiva terzina. In quest’ultima, in particolare, già De Robertis (1986: 147), glossando la parafrasi meramente tautologica alla portata di chiunque, ravvisava un tratto particolarmente originale («quello che qui è originale») dell’esegesi cavalcantiana del sogno dantesco, consistente nella «interpretazione del pianto di Amore come dispiacere per la fine del sonno, *ossia del suo regno*» (corsivo mio). È proprio così,⁹ a parte la vaghezza di quel «regno», che attenua troppo, pur sussumendola, la valenza erotica della

⁹ Fra l’altro Guido coglie perfettamente l’essenza dell’enigma dantesco: «the essence of the “riddle” is surely this: why should Love be *allegro* when he appears, achieve his purpose, and yet depart *piangendo*» (Foster–Boyde 1967: 25).

visione dantesca, ormai non più messa in dubbio, sia pure con varie gradazioni, da nessuno dei critici e commentatori,¹⁰ e già chiaramente intuita da Cavalcanti (che la distingue infatti da quella allegorica, cui sono dedicate le “strofe” interne del sonetto). In effetti nel trionfo *valore - gioco - bene* (vv. 1-2) – cui si collega anche l'*onore* del v. 4, se è vero che nei trovatori «le mot *onor* désigne incontestablement l'expérience ultime de l'amour» –¹¹ si compendia distintamente il senso di quel «sommet de la jouissance amoureuse» (Lazar 1964: 116), di quel «perfetto raggiungimento della soddisfazione amorosa» (Berisso 2006: 104)¹² che la tradizione lirica (e l'ideologia) cortese di matrice trobadorica pone come inattingibile – e dunque testualmente non oggettivabile – tranne che nella *factio* poetica istituzionalmente demandata a due generi particolari in cui la «metafora del desiderio [...] si concretizza nell'immaginazione notturna» (Grimaldi): il *somni* e l'*alba*. A questi andrebbe aggiunta beninteso la pastorella, genere con cui Cavalcanti ha avuto felicemente e sapientemente a che fare (e alcune tangenze fra *somni*, *alba* e pastorella sono già state notate dalla Bosy 2012: 225), ma gli elementi, diciamo così, cronotopici fissati da Dante nel suo sonetto di proposta non lasciano alternative all'intelligenza del suo interprete, che coglie così quasi inevitabilmente (dal suo punto di vista) il nesso che collega e anzi stringe in decisiva unità tali motivi: primo, l'ambientazione notturna («Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente»), legata al *dormire* e, conseguentemente, allo *svegliarsi* (un percorso – dal sonno al risveglio – che Dante attribuisce alla donna, ma che Guido proietta su di lui,¹³ se non altro per suggestione lessicale) e insieme però scenario di un'esperienza gratificante ed esclusiva (l'allegria di Amore, *alter ego* o proiezione dell'Io lirico, se è vero che sull'offerta del cuore come nutrimento e conforto dell'amata si riflette un ben noto rituale cortese, allusivo dell'unione

¹⁰ Un «sogno dalla carica erotica sorprendentemente “spinta”» lo definisce Gagnoli (2013: 24). È interessante notare come, sul piano della successione delle poesie, la *Vita nuova* si apra con un sonetto incentrato sulla «maravigliosa visione» di un amore “carnale” (l'unico caso «in cui, sia pure nello spazio onirico dell'apparizione, Beatrice figura nella sua corporeità»: Gorni 1996: 246) e si concluda con un sonetto in cui Beatrice è solo «luce» e «splendore» (*Oltre la spera*, v. 7) e che prelude a una «mirabile visione» di ben altro tipo. Una volta di più, dall'amore-passione all'amore-*caritas*: che è, come ho ritenuto altrove di suggerire, sulla scorta di Singleton, il vero senso della *Vita nuova* e quello che, retroattivamente, Dante attribuisce al suo sonetto di apertura (cfr. Brugnolo 2018a: 142-143).

¹¹ Cito da Cropp (1975: 364), che così continua: «les vers qui entourent le terme évoquent le contact physique de l'homme et de la dame»; e più oltre: «de même, l'expression *ben et onor* désigne le plaisir que procure l'amour sensuel» (p. 365). Collegare le espressioni cavalcantiane a questo filone semantico mi pare esegeticamente più produttivo che attribuire loro il valore più generico, morale, ideologico etc., che hanno in altri contesti coevi.

¹² «Perfezione», chiosa, un po' eufemisticamente, De Robertis (1986: 146). Va ancor oltre Barolini (2009: 83): «Guido immagina che Dante abbia ottenuto precisamente quel massimo di gioia e di completezza esistenziale ed epistemologica [...] che le sue poesie negano a lui stesso».

¹³ Cfr. Pinto (2008: 51).

intima – e, si vorrebbe dire, propriamente carnale –¹⁴ tra i due); secondo, e fondamentale, il dolore finale, evidenziato in Dante dal pianto, dello stesso Amore per il subentrare della veglia al sonno, ovvero del giorno alla notte (vv. 13-14), e dunque per la fine di quell'esperienza, fatta di *valore*, *gioco* e *bene*, ovvero, per dirla alla provenzale, di «ioc e ioi e gaug e ris [e] solatz».¹⁵ La permanenza anche in Cavalcanti di un termine così concretamente (e sensualmente)¹⁶ connotato quale *gioco* (preferito a *gioia*) è rivelatrice: *joc*, *joc novel*, nelle *albas* occitaniche, designa proprio, piuttosto che *joi* (tipico semmai del *somni*), il diletto amoroso vissuto durante la notte.¹⁷

Questo, in definitiva, ridotto all'essenziale, lo schema interpretativo cavalcantiano:

- 1) avete goduto, nella notte, del piacere supremo,
- 2) grazie all'unione intima con la vostra donna,
- 3) cui il dono del vostro cuore ha ridato vita;
- 4) ma questo piacere, questa felicità, si è trasformato in dolore e delusione, poiché la notte ha ceduto al giorno, il sonno-sogno al risveglio;

schema che in quanto tale si adatta perfettamente sia al *somni* che – e forse ancor meglio – all'*alba*: strutture che tematizzano entrambe, in modo diverso ma convergente, e con reciproche interferenze, il passaggio dal godimento della felicità amorosa (trasfigurata nel sogno o vissuta nella *fictio* dell'*alba*) alla delusione, la «cruelle déception» (Braet 1975:56), per la sua perdita, causata dall'amaro risveglio, il «rude awakening» (Foster–Boyde 1967: 26), quando il principio di realtà prevale su quello del desiderio (cfr. anche Villari 2018: 363-66). L'equivalenza, è il caso di ripetere, è per l'appunto:

¹⁴ O comunque la «totale compenetrazione» di cui parla Lewis (1990: 91), aggiungendo che «sono gli innamorati stessi che, per quanto parzialmente, cercano di estrinsecare quest'idea quando affermano di volersi “mangiare” a vicenda». Cfr. anche Steinberg 2010: 107: «what ‘A ciascun'alma’ describes is also what it hope to achieve: incorporation» (ma lascerei stare l'evocazione dell'«Eucharistic sacrament», restando alla «erotic fantasy» [p. 106]).

¹⁵ Sono i vv. 84-85 di *Rossinhol, en son repaire* (seconda parte) di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323.23), in cui è la dama a rievocare il piacere amoroso goduto di notte («entre dormis», dormendo!) con l'amato «e mos bratz», tra le braccia: immagini che, in *A ciascun'alma*, Dante fa proprie, ma dirottandole su altre presenze emblematiche: «Amor [...] ne le braccia avea / madonna [...] dormendo» (il *pattern* non sfugge a Cavalcanti). Anche il deliquio in cui cade madonna perterrebbe, nella tradizione romanza, piuttosto all'innamorato in procinto di perdersi nel sogno erotico (tipico quello di Guillem in *Flamenca*, 2137 sgg., ed. Manetti). In questo gioco di spostamenti e trasferimenti – metamorfosi e proiezioni dell'io – Dante è maestro.

¹⁶ Giustamente Contini (1960: II, 544) traduceva con 'piacere amoroso' (e cfr. Rea 2008: 312-313). Ma anche *bene* (v.2), apparentemente generico, rientra, stando alla tradizione trobadorico-cortese, nel medesimo campo semantico, potendo designare non solo «le bien qui dérive de l'amour courtois, le bien moral ainsi que le bien des faveurs», ma anche «le plaisir sensuel d'amour» (Cropp 1075: 362); e cfr. la precedente nota 11, che chiama in causa anche l'*onore* del v. 4.

¹⁷ Cfr. l'anonima *En un vergier, sotz fuella d'albespi*, 13 (*BdT* 461.113); Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be*, 9 (*BdT* 392.16a): «joc novel / mi tol l'alba».

risveglio e fine del sogno = sorgere del sole (alba, giorno) = separazione degli amanti,

dove il *trait d'union* sta nel “pianto”, il dolore o la frustrazione che ne deriva.

Già prima dei fondamentali approfondimenti della Bosy era stato notato come «il motivo del triste risveglio» ricorrente nei sogni poetici possa «essere facilmente messo in relazione con l'argomento costitutivo»¹⁸ dell'*alba*. È il «gran pesar», il «senso di dolorosa frustrazione»,¹⁹ che al risveglio mattutino succede al «gran sabor» della notte trascorsa,²⁰ ma è anche l'abbattimento, il pianto («se m'en plaign») di chi vede apparire «l'aube dou jor», che impone la fine di quel «ric sojorn»²¹ e la separazione degli amanti: «quant je me gix dedens mon lit / et je resgairde encoste mi, / je n'i truis poent de mon amin».²² Le citazioni in appoggio si spreccherebbero, dal «mais tan greu / m'es de l'alba» di Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be* 41-42, all'«unde nimis doleo, puto sed magis inde dolebo, / Ni quod per somnum, tenui, vigilans retinebo» di un “sogno” anonimo mediolatino.²³ Rinvio per il resto alla documentazione ricchissima della Bosy. Ma non si tratta qui di sciorinare riscontri e dati eruditi, quanto di certificare come il «parere» di Cavalcanti sul sonetto di Dante, cioè il suo modo d'intenderlo (e di apprezzarlo), sia tutto eminentemente letterario, profondamente (e direi pressoché esclusivamente) impregnato di letteratura.²⁴ Il *somni* di Dante viene visto da Guido, sulla scia della sua impareggiabile cultura poetica (ancora squisitamente “cortese”),²⁵ come modulazione dell'*alba* (o viceversa): un po' come faranno i *Minnesänger*, in cui la contaminazione fra *tageliet* (*alba*) e *traumliet* (*somni*) è ampiamente e coscientemente praticata.²⁶ In questa sua interpretazione, per l'appunto

¹⁸ Finazzi-Agrò (1979: 120), a proposito del “sogno” esposto in *Deus, que leda que m'esta noyte vi* del galego-portoghese Johan Mendiz de Briteyros. Per Jeanroy (1890: 71) il nucleo originario dell'*alba* sta nel compianto di separazione degli amanti alla fine della notte.

¹⁹ Mancini (2004: 105), con vari ulteriori esempi tratti dalla lirica trobadorica.

²⁰ Vv. 11-12 della *cantiga* di Briteyros di cui alla nota 18.

²¹ Tale è definito in una delle più celebri della *albas*, quella di Giraut de Bornelh, *Reis glorios, verays lums e clartatz*, v. 31, dove ricorre anche il motivo del sonno e della veglia («si dormetz o velhatz», «Non durmas pas», etc.).

²² Gace Brulé, *Cant voi l'aube dou jor venir*, vv. 13-16, ed. Petersen Dyggve (si tratta, in questo caso, di una poesia di donna).

²³ Cit. in Bosy (2012: 323).

²⁴ Lo aveva già intuito Grimaldi (2015: 337): «è possibile che la dimensione onirica avesse per lui [scil. *Cavalcanti*], come per Dante, un significato particolare non del tutto riconducibile a teorie filosofiche quanto a precedenti letterari». Grimaldi pensa in primo luogo al *Roman de la Rose*, io, come s'è visto, ad un altro filone: che peraltro interferisce anche col *Roman de la Rose*, o quanto meno col finale breve aggiunto alla parte di Guillaume de Lorris, dove a un certo punto l'allusione al genere *alba* è lampante: «Iluec fumes a grant delit; / [...] / A grant solaz, a grant dedit / fumes trestoute cele nuit. / Mais mout me sembla la nuit brieve, / Au matinet, quant l'aube crieve, / nos somes en estant levé, / mais de ce fumes mout grevé / que si tost fu la departie» (vv. 45-55, ed. Langlois).

²⁵ Cfr. Brugnolo (2001).

²⁶ Cfr. Bosy (2012: 262-263). In *Owe, sol aber jemer mê* di Heinrich von Morungen, formalmente un'*alba* (*tageliet*), la dama bacia il suo amato – esattamente come nell'occitanica *Ab la genser que sia* – «in

tutta (meta)letteraria e non ideologica del testo dantesco – che tuttavia non contrasta con la sua concezione dell'amore, che «è una creazione dei poeti», che «coincide con la scrittura» –,²⁷ Cavalcanti mostra di averne riconosciuto e apprezzato anche l'originalità e l'innovatività – se è vero, come io credo, che è proprio con *A ciascun'alma*, e non con le prove in realtà epigonali di Dante da Maiano e di Paolo Lanfranchi, che si afferma in Italia il “nuovo” genere del sogno erotico-allegorico da decifrare –,²⁸ e ciò si deduce, paradossalmente, proprio dalla sua reazione di fronte a tale originalità, a tale singolarità: che viene, per così dire, nel momento in cui la si ammira, accortamente relativizzata, se non proprio neutralizzata, riportata cioè, contro ogni interpretazione mistica e visionistica (cfr. Mercuri 2001: 197), nel solco maestro della tradizione e anzi della convenzione lirica cortese. Ciò spiega anche il tono euforico e “ottimistico” di *Vedeste al mio parere*,²⁹ apparentemente così in contrasto con la tipica visione cavalcantiana dell'amore e con lo stesso tono particolarmente cupo, questo sì para-cavalcantiano, del sonetto di Dante.³⁰ Ma è lo stesso tono euforico e gioioso che ritroviamo nel testo di Cavalcanti che più di altri aleggia, se non sbaglia, sullo sfondo di *Vedeste, al mio parere*, la letteratissima³¹ pastorella *In un boschetto*: c'è qualche differenza – al di là del cambio retorico e di registro – tra i «fior' d'ogni colore» che Guido “vede” nel suo immaginario incontro e la triade *valore-gioco-bene* che Dante ha “visto” nel suo «soave sonno»? Qualche differenza tra l'apparizione d'Amore nel «detto sogno» (*Vita nuova* III 15) e il «die d'amore» che anche a Guido è parso di «vedere» nell'amplesso con la pastora? Tra il *gioco* e il *bene* che «om sente» e la «gioia e dolzore» che il poeta «vi sentì»?

Questo dunque il tessuto di base del «giudicio» cavalcantiano, certamente non «verace», ma di gran lunga più acuto e intelligente – e più aderente all'ispirazione dantesca – di quello formulato dagli altri due “risponditori”, Terino da Castelfiorentino e

dem slâfe», nel sonno. Walther von der Vogelweide costruisce la sua pastorella-sogno *Nemt, frouwe, disen kranz* secondo le modalità del *tageliet*, col canonico increscioso risveglio: «dô taget ez und muose ich wachen» ‘si fece giorno e mi svegliai’.

²⁷ Mercuri (2001: 197), che prosegue: «Cavalcanti sembra privilegiare l'interpretazione dell'attività onirica come creatività poetica e non come visione». La notte di Dante è, per Cavalcanti (e certo, oggi, anche per noi), una notte tutta letteraria, poetica: un prodotto della – e un incentivo alla – scrittura.

²⁸ Cfr. Brugnolo (2018a: 148-154). È in corso una drastica revisione della figura e dell'importanza, se così si può chiamare, di Dante da Maiano, che ha conseguenze rilevanti anche sul (presunto) rapporto tra il maianese e il suo maggiore omonimo: cfr. Stoppelli (2020).

²⁹ Certificato anche dall'isotopia lessicale e semantica portante, tutta volta al positivo: *valore, gioco, bene, valente, soave, dolce*, e in più l'assenza di *noia* e di *dolore*.

³⁰ Si noti come Cavalcanti lasci del tutto cadere l'accento di Dante alla figura di Amore, il cui solo ricordo desta «orrore» (per le implicazioni, anche figurative, di questo particolare, allusivo, qui, del carattere carnale, passionale dell'amore – in fondo un'ovvietà, per Cavalcanti –, cfr. Brugnolo 2018a: 143-146).

³¹ Cfr., con innumerevoli riscontri (soprattutto oitanici), Formisano (2001). In questo senso non è poi del tutto sbagliato definire il delizioso componimento «ganz und gar konventionell» ‘del tutto convenzionale’ (Schulze 2004: 157).

Dante da Maiano. Che su di esso si innestino poi altri fili ermeneutici, altri elementi che conferiscono al sonetto di Guido ulteriori valori e sfumature semantiche – che gettano luce anche sulla sua personale poetica, in sé e in contrapposizione (ancora embrionale) a quella di Dante –, è appena il caso di sottolineare, dopo le brillanti proposte esegetiche e critiche sul tema variamente elaborate nel corso degli ultimi anni (Ciccuto, Fenzi, Pinto...). Ma non di questo intendevano occuparsi le presenti note.

Furio Brugnolo
Università di Padova

Bibliografia citata

- Barolini, Teodlinda (a cura di), 2009, *Dante Alighieri, Rime giovanili e della Vita nuova*, Cura, saggio introduttivo e introduzioni alle rime di T. B., Note di Manuele Gragnolati, Milano, BUR-Rizzoli.
- Battaglia, Lucia, 1970, *Per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano 'Vedeste, al mio parere'*, «Giornale storico della letteratura italiana» 147, pp. 354-362.
- Beccaria, Gian Luigi, 1975, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Berisso, Marco (a cura di), 2006, *Poesie dello Stilnovo*, Milano, BUR-Rizzoli.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2014, 'Conseil': un motivo/tema nella poesia dei trovatori, in Vicenç Beltran, Tomàs Martínez, Irene Capdevila (eds.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 76-99.
- Bosy, Grazyna Maria, 2012, *Romanische alba- und somni-Dichtungen. Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin, De Gruyter.
- Braet, Herman, 1975, *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gent, Blandijnberg (Romanica Gandensia XV).
- Brugnolo, Furio, 2001, *Cavalcanti "cortese". Ancora su Donna me prega*, vv. 57-62, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella, 2002 (= «Critica del testo» IV/1), pp. 155-71.
- Brugnolo, Furio, 2018a, "...Amor tenendo / meo core in mano...". Tre note sul primo sonetto della 'Vita nuova', in "que ben devetz conoisser la plus fina". Per Margherita Spampinato, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinestesie, pp. 139-156.
- Brugnolo, Furio, 2018b, *Conservare per trasformare. Il transfer lirico in Dante (Vita nuova e dintorni)*, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante, I. Vita nova – Fiore – Epistola XIII*, a cura di Manuele Gragnolati, Luca Carlo Rossi, Paola Allegretti, Natascia Tonelli, Alberto Casadei, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 25-65.
- Cappozzo, Valerio, 2018, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki.
- Contini, Gianfranco (a cura di), 1960, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- Cropp, Glynnis, 1975, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- De Robertis, Domenico, 1970, *Il libro della "Vita nuova"*, Seconda edizione accresciuta, Firenze, Sansoni.
- De Robertis, Domenico (a cura di), 1986, *Guido Cavalcanti, Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi.
- Eisermann, Tobias, 1992, *Cavalcanti, oder die Poetik der Negativität*, Tübingen, Stauffenburg.

- Formisano, Luciano, 2002, *Cavalcanti e la pastorella*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella (= «Critica del testo», IV/1, 2001), pp. 245-262.
- Foster, Kenelm – Boyde, Patrick (a cura di), 1967, *Dante's Lyric Poetry*, II. *Commentary*, Oxford, At the Clarendon Press.
- Gorni, Guglielmo (a cura di), 1996, Dante Alighieri, *Vita nova*, Torino, Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati 15).
- Gragnotati, Manuele, 2013, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Paoline e Morante*, Milano, il Saggiatore.
- Grimaldi, Marco (a cura di), 2015 = *Rime*, a cura di M. G., in Dante Alighieri, *Le opere*, I. *Vita nuova – Rime*, a cura di Donato Pirovano e M. G., Introduzione di Enrico Malato, t. I *Vita nuova – Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, pp. 291-800.
- Harrison, Robert, 1994, «*Mi pareva vedere una persona dormire nuda*» (*Vita nuova III*, 4): *the Body of Beatrice*, in «*La gloriosa donna de la mente*». *A Commentary on the Vita nuova*, ed. by Vincent Moleta, Firenze, Olschki, pp. 21-35.
- Jeanroy, Alfred, 1890, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Champion.
- Langlois, Ernest, 1914-1924, *Le roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par E. L., Paris, Firmin-Didot, 5 voll. (SATF).
- Lazar, Moshe, 1964, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XX^e siècle*, Paris. Klincksieck.
- Lewis, Clive Staples, 1990, *I quattro amori. Affetto, Amicizia, Eros, Carità*, Milano, Jaca Book.
- Mancini, Mario, 2004, *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma, Carocci.
- Manetti, Roberta, 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- Marti, Mario (a cura di), 1969, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier.
- Mercuri, Roberto, 2001, *Il poeta della morte*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella (= «Critica del testo» IV/1), pp. 173-197.
- Orlando, Sandro (a cura di), 2005, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. O., con la consulenza archivistica di Giorgio Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Petersen Dyggve, Holger, 1951, *Gace Brûlé, trouvère champenois*, édition des chansons et étude historique, Helsinki (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, XVI).
- Pinto, Raffaele, 2008, *Il sogno del cuore mangiato (Vita Nuova III) e i due tempi di Beatrice*, «Quaderns d'Italia» 13, pp. 29-52.
- Pinto, Raffaele, 2016, «*Naturalmente chere ogne amadore*» e il dialogo fra Cino, Dante e Guido, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Cesati, pp. 61-74.
- Pirovano, Donato (a cura di), 2012, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno.
- Rea, Roberto, 2008, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Rea, Roberto – Inglese, Giorgio (a cura di), 2011, Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, Revisione del testo e commento di R. R.; *Donna me prega*, Revisione del testo e commento di G. I., Roma, Carocci.
- Salvi, Giampaolo – Renzi, Lorenzo (a cura di), 2010, *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, il Mulino.
- Schulze, Joachim, 2004, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen, Niemeyer.
- Steinberg, Justin, 2010, *Dante's First Dream between Reception and Allegory: The Response to Dante da Maiano in the Vita nova*, in *Dante the Lyric and Ethical Poet. Dante lirico e etico*, Edited by Z. G. Barański and M. McLaughlin, London, LEGENDA-Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, pp. 92-118.
- Stoppelli, Pasquale, 2020, *L'equivoco del nome. Rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da*

Maiano, Roma, Salerno.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, a cura dell'Opera del Vocabolario, Consiglio Nazionale delle Ricerche, *online open access* all'indirizzo < <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> >

Villari, Aldina Giulia, 2018, *L'accomplissement de l'amour en songe: étude d'un motif lyrique (XIIe-XIII^e siècle)*, «Romania» 136, pp. 350-371.

West, Simon, 2009, *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*, Leicester, Troubador Publishing, 2009.

Basler Trojanerkrieg

Edizione e commento

ABSTRACT: Tema di questo saggio è il cosiddetto *Basler Trojanerkrieg*, un poemetto medio alto tedesco in distici rimati (correntemente classificato come *liet*), trasmesso da un solo codice miscellaneo del XV secolo, quale introduzione alla storia romana secondo una versione meridionale della *Sächsische Weltchronik*. Organizzato in quattro sezioni narrative pressoché irrelate, il *liet*, con sviluppo rapsodico, ripercorre le vicende della seconda guerra di Troia, la distruzione della città e i *nostoi* degli eroi. Il testo qui proposto si discosta da quelli delle precedenti edizioni per la diversa valutazione di alcune lezioni del manoscritto, mentre il commento affronta la struttura del codice (principalmente in relazione al cosiddetto *Basler Alexander*, un altro esempio di poesia rimata interpolato nella prosa della *Sächsische Weltchronik*), al fine di classificare il testimone unico di Basilea (e / o il suo antigrafo) nell'ambito delle tradizioni epiche e storiografiche del medio alto tedesco tardivo.

ABSTRACT: This paper focuses on the so-called *Basler Trojanerkrieg*, a short Middle-High-German rhyming-couplet epic (usually classified as a *liet*), which is handed down only in a fifteenth-century miscellaneous manuscript, where it functions as an introduction to the Roman history according to a southern version of the prose *Sächsische Weltchronik*. Arranged into four almost unrelated narrative sections, this rhapsodic *liet* surveys the deeds of the second War of Troy, the destruction of the city and the heroes' *nostoi*. The text established here diverges from previous editions for the different evaluation of few manuscript readings. The commentary addresses the codex structure (mostly in relation to the so-called *Basler Alexander*, a further piece of rhyme poetry interpolated into the prose account of the *Sächsische Weltchronik*), in order to reassess the unique witness of Bale (and / or its antigraph), within late Middle-High-German epic and historiographic traditions.

PAROLE-CHIAVE: *Basler Trojanerkrieg*, critica testuale, tradizione manoscritta e generi letterari
KEYWORDS: *Basler Trojanerkrieg*, textual criticism, manuscript tradition and literary genres

1. Premessa

Si presenta qui la breve epica del *Basler Trojanerkrieg* (= *BTK*),¹ contenuta nel medesimo codice protomoderno che trasmette il *Basler Alexander* (= *BA*).² Il testo restituito (con un apparato per le lezioni divergenti dal manoscritto, note finali per le relazioni con le fonti e per gli aspetti notevoli del contenuto e dello stile, e una traduzione “di servizio” a vantaggio dei lettori non specialisti) diverge da quello curato da Bernoulli nel 1883 (al quale si adeguava anche Buschinger 1982) per i diversi criteri di edizione e per la diversa valutazione di alcuni luoghi del testimone unico: nel capitolo conclusivo di questo contributo, i dati emersi dall’analisi verranno reconsiderati nel contesto di trasmissione dell’operetta anonima.

2. Introduzione

2.1. Composizione del manoscritto di Basilea

Il manoscritto cartaceo Basel, Universitätsbibliothek, Codex E VI 26 (*Basler Handschrift* = B), consiste di una parte principale (cc. 1r-179r), redatta tra il 1420 e il 1430, e di una serie di *addenda* aggiunti dal 1439 al 1474.³ Le prime 179 cc. trasmettono una compilazione prosimetrica dove vengono rifusi testi epici e storiografici in versi o in prosa risalenti ai secoli XII e XIII: oltre al *BTK* (del quale qui ci occupiamo) l’*Alexanderlied* di Lambrecht (= *Al*), le *Weltchroniken* di Rudolf von Ems (= *RWC*) e Jans von Wien (= *JWC*) e la *Sächsische Weltchronik* (= *SW*).⁴ Ad eccezione dell’*Al* (noto da soli tre manoscritti, ciascuno con il rango di *Fassung* autosufficiente),⁵ i testi rifusi in questa sezione di B mostrano tradizioni cospicue ma estremamente mobili e inclini alla contaminazione.

La *Weltchronik* di Rudolf (1200-1254),⁶ circa cento testimoni completi o frammentari redatti tra il XIII e il XV secolo, nel corso della tradizione venne rimaneggiata (con la *Christherr-Chronik* e la cronaca di Heinrich von München), integrata da altre cronache universali (come quella di Jans von Wien) o da epiche in rima (il *Karl* di Stricker e il *Trojanerkrieg* di Konrad von Würzburg) e corredata di illustrazioni.⁷ La *Weltchronik* di

¹ Bernoulli (1883); Buschinger (1982); Lienert (1995).

² Werner (1881); Cipolla (2015).

³ Sulle caratteristiche e il contenuto del codice di Basilea, cfr. Wolf (1997: 25-29).

⁴ *Ibid.* La *SW* è seguita dalla *Bairische Fortsetzung*, che estende il proprio racconto fino al terremoto di Basilea del 1356.

⁵ Gli altri manoscritti dell’*Al* sono: Vorau, Augustiner Chorherrenstift, Cod. 276 (*Vorauer Handschrift*, 1163-1202 ca. = V) e Straßburg, Seminarbibliothek, Cod. C. V. 16.6. 4° (*Straßburg-Molsheimer Handschrift*, XII-XIII secolo = S, perduto nell’incendio del 1870).

⁶ Ehrismann (1915); Gärtner (1989).

⁷ Walliczek (1992: 338-339); Jaurant (1995: 64-72). Gärtner (1985) individuava quattro tipologie di testimoni della *RWC*, l’ultima delle quali rappresentata da compilazioni affini a quella di Basilea. Il più

Jans von Wien o *der Enikel* (1230/1240-1290),⁸ secondo l'inventario dell'*Handschriften-census* (che non considera il codice di Basilea di cui qui si parla),⁹ conta ventotto testimoni, alcuni dei quali illustrati.¹⁰ La *SW*,¹¹ la prima cronaca universale in prosa volgare, fu trasmessa dal XIII al XVI secolo, con sessanta testimoni redatti in dialetti diversi, sette di essi in latino; la tradizione viene suddivisa in tre recensioni (A, B e C) e ulteriori sottogruppi (la versione di Basilea, ad esempio, si allinea alla recensione A₁): nel corso della tradizione, la recensione C della *SW* si contamina con la *Kaiserchronik*.¹²

La compilazione di Basilea si apre sulla *RWC* (cc. 1ra-14ra/14 = vv. 1009-20305/20348), che viene citata ed epitomata con grande libertà, facendo iniziare la storia del mondo, ben oltre la Creazione, solo con la discendenza dei figli di Noè:

Sem, Japet und | Cham die kint, | die von Noe | geboren sind, | an disen sel | ben stunden | ze kinden begunden und gew | unnen in ir zil kind und kindes | kinder vil (c. 1ra/1-9 = *RWC* vv. 1009-1014).¹³

La lunga sezione derivata da Rudolf si conclude menzionando di seguito la distruzione di Troia (c. 14ra/5-7: «Sin sun [= *di Laomedonte*] | künig Baris hies under im | Troy zerstört ward» = *RWC* vv. 20302 e 20305) – inusualmente posta sotto il regno di Paride, poiché di Priamo in B non si fa parola – e il contemporaneo dominio ateniese di Menestee (c. 14ra/7-8: «Mene | steus in Athene künig was» = *RWC* v. 20348). La relazione tra Menestee e i fatti di Troia rivela dimestichezza con le più ampie epiche troiane del periodo classico, come il *Trojanerkrieg* di Konrad von Würzburg (*KTK*),¹⁴ che associavano il leggendario sovrano ateniese agli eventi della seconda guerra di Troia.¹⁵

Segue il *BTK* (del quale qui sotto si propongono testo e traduzione). Il *BTK* funge da introduzione alla *SW* (cc. 17vb/9-156vb), che in B è mutila dell'inizio e si apre solo al principio della storia romana (c. 17vb/9-12: «Sid wir der herschaft über | mer ze end komen sind, | so hand wir an ze sagen, wie sich | Rœmsches rich erhuob»),¹⁶ dopo che, a conclusione del *BTK*, era stata ricordata la fuga di Enea verso l'Italia (c. 17va/5-7 = *BTK* vv. 315-316: «Eneas | mit drisig tusing man fuor von | Troy in Italya dan»).¹⁷

recente studio della *Überlieferung* della *RWC* in Plate (2019).

⁸ Strauch (1900).

⁹ <<http://www.handschriftencensus.de/werke/5585>> (ultimo accesso 20/11/2019).

¹⁰ Cfr. i saggi di Herweg, Müller e Ott, in Wolf-Ott (2016).

¹¹ Weiland (1877).

¹² Wolf (1997: 125-126).

¹³ Le citazioni da B sono normalizzate seguendo i criteri adottati nell'edizione del *BTK*; i separatori non delimitano i versi della *RWC*, ma i righe del manoscritto

¹⁴ Lienert (1989); Stock (in stampa).

¹⁵ Kern-Ebenbauer (2003: 395 s.v. *Menestheus*); Walliczek (1992: 339-340).

¹⁶ *SW*, capitolo 14: Weiland (1877: 78/21-22).

¹⁷ Anche in questo caso, i separatori indicano i righe di B.

I distici del *BA* (cc. 22vb/15-67vb/6) – che è a sua volta una compilazione del torso dell’*Al* di Lambrecht (dall’episodio di Bucefalo, in comune con *V* e *S*, alla spedizione indiana, condivisa con il solo testimone *S*), di una *Verdeutschung* dell’*Historia de preliis* (per la nascita e la morte di Alessandro) e di una lunga citazione da *JWC* (per i viaggi fantastici dell’eroe) –¹⁸ sono “interpolati” nella prosa della *SW*. Il poema su Alessandro Magno (ca. 7434 versi) divide infatti immotivatamente la clausola del capitolo 22 della *SW* (con l’assedio di Scipione Emiliano a Numanzia del 134-133):

[a.] *Numantinis* gaf den sege du enmuodicheit, [b.] den *unsege* mismodicheit (Weiland 1877: 84/31-32),¹⁹

che viene separata in due parti discontinue (con un intervallo di quarantacinque carte):

[a.] *den rømeren* gab den sig | die einmütikeit (c. 22vb/13-14) [b.] ein *ungefüege* der | mismütikeit (c. 67va).²⁰

I corsivi indicano le varianti di *B* rispetto alla sentenza “originale” della *SW*, forse scempiata per un danno intervenuto nell’antigrafo sulla corretta successione dei fascicoli.²¹

Il manoscritto di Basilea tratta i modelli con una doppia aspirazione alla *brevitas* e alla completezza enciclopedica. La *zweisträngige Erzähltechnik* della *RWC*²² – dove gli eventi della storia profana erano inseriti in forma *excursus* e cataloghi negli episodi dell’Antico Testamento (che, secondo un’asserzione programmatica dell’autore, costituivano il filone narrativo principale dell’opera, *der rehtin mere ban*: *RWC* v. 3786) – viene disarticolata: i fatti della storia sacra, in *B* vengono stralciati dal racconto, ricavando dal testo di Rudolf un repertorio sequenziale del mito classico (cc. 10va-17vb/8), fino alla distruzione di Troia (alla quale si dedica un’apertura narrativa col *BTK*), che fa da ponte verso la storia romana.

Il testo di *RWC* in *B* integra inoltre brevi citazioni da *JWC* e dalla *SW* stessa:²³ con una struttura a scatole cinesi, il materiale ripreso da *JWC* è a sua volta “interpolato” da un estratto dalla *RWC*, e la successione anacronistica dei fatti narrati nel manoscritto ha indotto nuovamente a pensare a un difetto dell’antigrafo.²⁴ In ogni caso, sia queste inter-

¹⁸ Sulla tradizione dell’*Al*, cfr. Ehlert (1989) e Cölln (2000); per le ipotesi stematiche, Schröder (1985) e Lienert (2007: 13-20).

¹⁹ [a.] ‘Ai Numantini la concordia garanti la vittoria, [b.] la discordia la sconfitta’.

²⁰ [a.] ‘Ai Romani la concordia garanti la vittoria’, [b.] ‘L’indecenza della discordia [...]’.

²¹ Bernoulli (1883: 32 e nota).

²² Walliczek (1992: 341).

²³ *JWC*: cc. 8vb/7-10va/10; *SW*: cc. 7rb/4-8ra/5 (Wolf 1997: 26).

²⁴ *Ibid.*: nota 20.

polazioni (su Salmanassar, Nabucodonosor e Ciro) che il *BTK* mirano a “completare” il testo-fonte di Rudolf von Ems, con eventi e personaggi che vi apparivano deliberatamente ridimensionati o del tutto assenti, o a “correggerlo” (come si fa sostituendo Paride a Priamo nei versi della *RWC* e nel *BTK*).

2.2. *Il Basler Trojanerkrieg*

Il *liet* sulla caduta di Troia (cc. 14va-17va) rappresenta un’opera letteraria a sé stante, nel senso che, se ne sono stati individuati i modelli parziali per aspetti specifici del contenuto e dello stile, l’arrangiamento del testo è originale. Si tratta della cucitura rapsodica di quattro sezioni narrative labilmente collegate (indicate dalle lombarde che costituiscono l’unica scansione paratestuale nel layout del codice):²⁵

1. Ratto di Elena; arrivo dei Greci a Troia; prodezze di Ettore;
2. Achille condotto a Troia con Chirone; Ettore prevale su Achille;
3. Consigli di Chirone; Ettore ucciso da Achille; Chirone ucciso da Paride; sfida di Achille a Paride;
4. Achille ucciso da Paride; assalto alle mura; tradimento di Enea; uccisione di Paride; incendio della città; fuga di Enea in Italia; ritorno e rapimento finale di Elena.

Tra le prime due sezioni, con una brusca accelerazione del tempo narrativo, intercorrono nove anni di guerra: l’azione si concentra perciò sulle cause scatenanti – l’innamoramento di Paride e il ratto: sezione 1. – e gli esiti del conflitto eroico – la migrazione di Enea verso il Lazio e il “ritorno” infausto di Elena, che a conclusione del *liet* scompare per sempre, vittima di un definitivo rapimento, in consonanza con un altro testo troiano tardivo anonimo e in *codex unicus*, il *Göttweiger Trojanerkrieg* (*GTK*):²⁶ sezione 4. – .

Il racconto del conflitto è condotto attraverso una serie di duelli – dove alla fine i campioni (Ettore, Chirone e Achille) soccombono tutti – (sezioni 2., 3. e 4.) e un rapido accenno alla guerra tra i due eserciti si ha solo nella cruenta battaglia campale che segue alla morte di Ettore e nei vani tentativi dei Greci di scalare le mura, che preludono al patto nefasto con Enea, e all’irruzione dei Greci nella città, durante la quale cade infine anche Paride (sezione 4.). Tra gli eroi, brilla la forza fisica e morale di Ettore, il quale, finché è in vita, vieta di chiudere le porte della città: dopo la sua uccisione, le porte verranno serrate e le mura consegnate a un inaffidabile Enea, che vi perderà l’onore («damit er siner eren vergas»: *BTK* v. 207).

²⁵ Le rubriche sono di mano dei possessori / continuatori.

²⁶ Koppitz (1926); Steinhoff (1981) e (2004); de Boor (1992). Il *GTK* (assegnato al tardo XIII secolo e all’area linguistica svizzero-alemannica: de Boor 1997: 107-108) concorda con il *BTK* anche nell’assegnare la corona di Troia ai re-fratelli Ettore e Paride, che nel testo di Göttweig sono esemplati su Parzival e Feirefiz in Wolfram von Eschenbach: il confronto puntuale tra i due testi di dimensioni e impostazione tanto palesemente opposte (che si preannuncia promettente) è tuttavia ancora da svolgere.

Il *BTK* (che tratta delle vicende di Elena, Paride e Achille escluse dalla *RWC*) riassume le fasi emblematiche della storia in quadri staccati (evocando la giustapposizione paratattica dei contemporanei cicli di illustrazioni su più registri), è parsimonioso sui dettagli tradizionali e sui nomi propri – molti tra quelli più comuni nella vulgata troiana, ad esempio Agamennone, Ulisse, Calcante e Teti, vengono omessi – e, escludendo completamente gli dèi dall'azione, riduce il numero delle *dramatis personae*, accorpandole quando esse condividano uno stesso ruolo (così Priamo è fagocitato da Paride, Patroclo da Chirone), secondo l'elenco qui sotto (dove i personaggi si susseguono in ordine di apparizione):

Ektor – Baris / Paris – Elena – Padre di Elena (*ir vater*) – Menelaus – Figlia di Elena (*ein kindlin*) – la Nutrice (*die amme*) – Nobile Greco (*ein edel Kriech*) – Re dei Greci (*der künig von Kriechen*) – Astronomo (*der sternenseher*) – Achilles – Madre di Achilles (*sin muoter*) – Schiron – Eneas – Sapiante (*ein wiser man*) – Re di Ungheria (*von Ungren der künig rich*).

Ancora più scarso l'elenco dei toponimi (*Troy – Kriechenlant – Italya – Ungren*) e degli etnonimi (*Kriechen – Troyer*), in patente opposizione con i versi derivati da Rudolf (che precedono immediatamente il *BTK* e sono fitti di nomi propri, spesso in successione caotica e in forma malamente corrotta) e con il *GTK* (che moltiplica il numero dei personaggi in campo, con l'intromissione di nomi estranei alla vulgata troiana).

I motivi convenzionali liberamente selezionati dai modelli nel *BTK* vengono banalizzati: alcuni dei protagonisti del *de excidio Troiae*, che pure vi fanno sporadiche apparizioni, sono ridotti a “tipi” anonimi (Agamennone = *der künig von Kriechen*, Calcante = *der sternenseher*, Teti = *die wise wip*), e di nuovi se ne aggiungono: la nutrice e il padre dell'eroina, i sapienti, il re d'Ungheria. Il corteggiamento di Elena (che rimpiazza l'antefatto del Giudizio di Paride) è riassunto nel gesto stereotipo di baciare le orme dell'amata; il battesimo di Achille nello Stige rimpiazzato da un unguento, la sua uccisione proditoria resa possibile da una clava (*kolbe*).

Il racconto è condotto impersonalmente: mancano i commenti enfatici della voce narrante e le premonizioni;²⁷ i riferimenti a fonti specifiche, caratteristici della maggiore poesia troiana tedesca del periodo (soprattutto di Konrad von Würzburg),²⁸ sono ridotti a due generiche allusioni nella parte conclusiva del *BTK*.²⁹ La caratterizzazione degli episo-

²⁷ Il *KTK* allude già nel prologo al ruolo nefasto dell'eroina: «des wart vil manic lîp verlorn, | der von ir minne tût gelac» (vv. 30-31), «Helêne manigen werden lîp | biz ûf den tût versêrte» (vv. 314-315).

²⁸ «Dâres, ein ritter ûz erwelt, | der selbe vil vor Troye streit, | swaz der in kriechisch hât geseit | von dirre künichlichen stift, | daz wart mit endelicher schrift | ze welsche und in latîne brâht» (*KTK* vv. 296-301).

²⁹ *BTK* v. 303: «Das buoch vür wor uns kündet», e vv. 328-329, con la clausola del distico conclusivo: «Also endet dis getat, | die von Troy geschriben stat».

di è affidata ai dettagli aneddotici: lo stendardo bianco e nero che consente il rapimento di Elena, l'unguento e la clava nella biografia di Achille, le porte di Troia sempre aperte per ordine di Ettore, le scale segate nottetempo, per impedire ai Greci di valicare le mura.

Vengono omessi il lungo antefatto e le eziologie con le quali la materia troiana circolava (Argonauti – Laomedonte – ratto di Esione – infanzia e giudizio di Paride) e le cause del conflitto vengono ridefinite: il rapitore è istigato dalla fama della bellezza di Elena (vv. 3-11) e il rapimento è perpetrato, con l'assistenza di una nutrice che sembra modellata su Brangania, grazie al *trick* delle vele bianche e nere (vv. 40-41), che duplica e banalizza un motivo tristaniano mediato da Konrad von Würzburg; Achille viene ammaestrato da Chirone con bizzarre esibizioni di prestanza fisica che risalgono a Stazio, sempre attraverso Konrad.

Personaggi cassati dalla *RWC* (quali Achille, Elena e Paride) vengono infatti recuperati dal *BTK* per evidenti suggestioni del *KTK*, che tuttavia viene trattato diversamente dalle altre fonti conflate nel manoscritto, recuperandone dettagli e motivi irrelati, come per l'imporsi del ricordo di aspetti notevoli del modello, piuttosto che, come di consueto, attraverso la consultazione e la spoliatura di esemplari scritti.

Come capita frequentemente con i testi del manoscritto, nel *BTK* ci sono un paio di passi problematici (vv. 79-93 e 144-145), che sono forse il risultato dell'abitudine a scorciare i modelli (talora a scapito del senso) caratteristica della compilazione di Basilea, la quale, come si è visto, è stata fatta risalire a un antigrafo difettoso, che era forse illustrato o predisposto per le illustrazioni (rientrando in una tipologia libraria dove i testi venivano abbreviati per essere accompagnati da apparati iconografici).

3. Nota al testo

3.1. *Layout, caratteristiche scribali, lingua e stile*

Il manoscritto oggi conta iv+ 231 cc. (290 x 210 mm). La prima parte del codice (cc. 1r-179r) è stata trascritta su due colonne di lunghezza variabile (da 22 a 48 righe) da una sola mano, una *littera bastarda* con tratti corsivi (soprattutto per la <d>), che usa la *zeta caudata*, distribuisce correttamente la <s> *longa* e *rotunda* (quest'ultima di forma chiusa, utilizzata sempre in posizione finale, salvo che in *al/f*), lega <s> e <t> e alterna <y> e <ÿ> (prevalentemente usati nelle desinenze al posto di *-i/-ie*).

Dal confronto tra la *scripta* del *BTK* e del *BA*, non emergono divergenze tali da indicare la possibilità di un differente antigrafo. Il manoscritto si apre con una <S> decorata alta sei righe (= *Sem*) ed è successivamente scandito da lombarde di due righe (indicate dai *catchletters* della mano principale); una seconda incipitaria decorata dell'altezza di due righe, alla c. 17vb, insieme alla rubrica *de regno Romanorum*, segnala l'inizio della sezione romana tratta dalla *SW*. Solo la c. 1r, malamente rifilata, mostra tracce di

una bordatura di motivi floreali sul margine inferiore.³⁰ Dalla c. 15v in poi, la colonna di sinistra si apre con un'iniziale capitale. La maggioranza delle colonne di scrittura presenta delle rubriche che sono state attribuite a mani secondarie di poco successive: esse talora mostrano scelte scribali diverse dalla mano principale.³¹

Alcune carte presentano, su una o entrambe le colonne, delle interruzioni nella *scripta*, che hanno fatto ipotizzare che fossero previste delle illustrazioni (alla c. 8ra, dopo la menzione dell'episodio di Giuditta = *SW* 13/35; alla c. 9va = episodio di Daniele da *JWC*; alla c. 14ra e alla c. 17v, immediatamente prima e dopo il *BTK*).³²

L'amanuense non usa punti metrici e fa uso parsimonioso delle abbreviazioni, che si limitano al *macron* (più frequente nella variante *cursiva*, che può indicare anche più nasali successive: Figura 1), all'abbreviazione a "saetta" per *-er* (Figura 2) e all'impiego costante di *dz* per *das*.

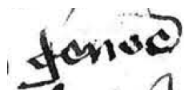


Figura 1: c. 14vb/11 (*genomen*)



Figura 2: c. 17ra/10 (*aller zit*)

Vengono usati con regolarità una serie di soprascritti e diacritici, dei quali *ô* e *û* rendono, tra le altre, le vocali palatalizzate /œ/ e /ü/.³³

ô rappresenta /œ/ (*fchônſte* = *schænste*);

õ rappresenta /ou/ (*ouch*);

û rappresenta /uo/ e /ou/ (*beſchûwen* = *beschouwen*, *frûwen* = *frouwen*, *hûwe* = *houwe*; *kûfman* = *koufman*-); ma ai vv. 91 (c. 15ra/22: *fûlggte* = *folgte*) e 235 (c. 16vb/4: *fûrchtten* = *vorhten*), *û* rappresenta /o/, analogamente a quanto accade nel *BA* (v. 542: *tûbhaft* = *tobhaft*);

û rappresenta /ü/ o il dittongo /iu/;

w compare in *zûffent* (c. 16rb/1) per *zwissent* (v. 183), cioè *zwischen*.

³⁰ Il codice nel 2019 non è stato accessibile, perciò ci si limita alle osservazioni possibili sul facsimile b/n (<https://www.ub.unibas.ch/digi/a100/diverse_projekte/pdf2010ff/bau_5/BAU_5_000086050.pdf>).

³¹ Il censimento di queste divergenze (pur significativo per l'interpretazione paleografica del documento) non viene qui riportato per limiti di spazio.

³² Nelle carte successive questi spazi bianchi, talora annotati da mani secondarie, sono meno chiaramente delimitati, e quella delle illustrazioni rimane un'ipotesi.

³³ Viceversa, la mano che traccia le rubriche al *BTK* non usa <û> = /ü/.

Il vocalismo in sillaba tonica è caratterizzato dall'interscambiabilità di /a/ e /o/:

<i>brocht</i> = <i>brâhte</i>	<i>jomer</i> = <i>jâmer</i>	<i>woffen</i> = <i>wâfen</i>
<i>do</i> = <i>dâ</i>	<i>lossen</i> = <i>lâzen</i>	<i>wond</i> = <i>wande</i>
<i>etwo</i> = <i>etwa</i>	<i>noche</i> = <i>nâhe</i>	<i>wor</i> / <i>woren</i> = <i>wâr</i> / <i>wâren</i>
<i>gon</i> = <i>gân</i> / <i>gên</i>	<i>sochen</i> = <i>sâhen</i>	

Allac. 15vb/3 (v. 137) e nella rubrica della colonna 16rb, *gon* rappresenta *gên/gegen*.

In taluni casi, i dittonghi /ei/ e /ie/ sono interscambiabili, con un tratto arcaicizzante condiviso dal *BA* e dal manoscritto V dell'*Al*:³⁴

- v. 72: *kreiche*⁹ (c. 15ra 1) = *Kriechen*
- v. 125: *vielle* (c. 15va/13) = *veile*
- v. 193: *grieff* (c. 16rb/10) = *greif*
- vv. 146, 197: *schied* (cc. 15vb/11, 16rb/14) = *scheid*

Al v. 201 *beide* è reso con *bede* (variante pressoché esclusiva nel *BA*).

In *har* = *her* (vv. 154, 158 e 314) /e/ viene resa con <a> e, ai vv. 282-283, *dar* rima con *wer*.

Per le vocali atone, si osserva la realizzazione di *-e* con *-i* (*liessi* = *lieze*) e la frequente elisione delle desinenze.

Il consonantismo è caratterizzato dall'alternanza di sorde e sonore (*dor* / *tor*, *dag* / *tag*, *dot* / *tot*, *Baris* / *Paris*, etc.), presente anche in rima (*strit* : *nid*, vv. 150-151; *geseit* : *leid*, vv. 233-234; *strit* : *sid*, vv. 294-295). Incerta la realizzazione del cluster /pf/ e della /f/: v. 209 (c. 16va 2), *kenfp* = *kempff*; v. 243 (c. 16vb 11), *koffp* = *kopf* e v. 263 (c. 17ra/5), *krafht* = *kraft*. Al v. 116, *enphal* è letto *enpall*; al v. 183, il cluster /sch/ è rappresentato con <ff> (*zwîffent* = *zwissent*), un fenomeno comune al *BA* e a V.

Talora /z/ e /tz/ in posizione media e finale sono rappresentati da <cz>; occasionalmente, l'amanuense di B scambia <c> e <t> (ad esempio in *lachona* per *Lathona* e *achene* per *Athene*, alle cc. 12ra/16 e 12vb/9, prima dell'inizio del *BTK*).

In consonanza con la *scripta* del *BA*, si osserva l'abitudine a scempiare o raddoppiare immotivatamente /f/, /k/, /l/, /m/, /n/, /r/, /s/ e /t/ (l'elenco dei casi è lunghissimo ed essi sono stati registrati in apparato).

Talora /m/ e /n/ vengono confuse, come in: c. 14va/10 (v. 37) *hein* = *heim*; c. 14va/23 (v. 49) *kunt* = *kumt*; c. 15va 1 (v. 113) *fmeid* = *sneid*; c. 17va/8 (v. 317) *mam* = *nam*.

Nel numerale 'mille', al v. 325, si ha *tusing* per *tûsint* (una lezione registrata an-

³⁴ Sulla *scripta* di V, cfr. Cipolla (2013: 135-140).

che dai lessici e di gran lunga prevalente nella *scripta* del *BA*, in concorrenza con *tusent* / *tusint*): tuttavia, poiché nella mano di B la forma della <g> era facilmente confondibile con <t> (Figura 3), andrebbe verificato se l'allotropo *tusing* non sia un semplice errore paleografico.

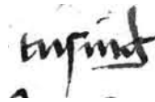


Figura 3: c. 17va/6 (*tusing*)

Frequente l'apocope, sempre in consonanza con il *BA*: c. 15ra/4 (v. 74), *nach* = *nâht*; c. 15vb/5 (v. 139), *gewon* = *gewont*; cc. 16rb/12 e 16va/19 (vv. 195 e 227), *gedach* = *gedâhte*; c. 16va/19 (v. 227), *mæch* = *mæhte*; c. 16vb/10 (v. 241), *dur* = *durch*.

La /z/ del *Normalmittelhochdeutsch* è rappresentata da <ʒ> e da <s> *rotunda*, coerentemente con l'evoluzione fonetica realizzatasi nel XIII secolo:³⁵ di conseguenza, l'abbreviazione *dz* è stata sciolta con *das*.

Il suffisso aggettivale *-lîch*, se preceduto da /n/, è talora anticipato da un *glide* <k> (*minnenklich*, *kreftenklichen*), un fenomeno che appare sporadicamente anche nella *scripta* del *BA*.

Il testo presenta rare correzioni, apparentemente della mano principale (cfr. apparato ai vv. 25-26, 58, 234).

La lingua del *BTK* mostra alcune oscillazioni e alcuni tratti innovativi: il sostantivo *erde*, analogamente al *BA*, segue la declinazione forte al v. 23 (*zuo erde*) e quella debole al v. 64 (*uf der erden*); il nominativo femminile singolare dell'articolo determinativo e del pronome personale (*diu* / *siu*) è costantemente *die* / *sie* (con gli allografi *si* e *sy*).

Alle cc. 14va/10 (v. 36: *irs*), 17ra/18 (v. 277: *liessens*) e 17rb/2 (v. 284: *fundens*), il pronome complemento neutro è usato come enclitica.

La desinenza della terza persona plurale del presente indicativo (*-ent*), si estende alla prima (c. 14vb/1, v. 50: *sællent*; c. 17rb/4, v. 286: *gewinnent*) e alla seconda persona plurale (c. 14va/9 e 10, vv. 36, 37: *süllent*; c. 14va/11, v. 38: *kæment*; c. 14va/13, v. 40: *füerent*): si tratta di un tratto distintivo dell'alemannico,³⁶ che al v. 204 (c. 15rb/19) viene esteso al preterito (*wurdent*). La prima plurale dell'indicativo presente di *hân* è *hand* (v. 95, c. 15rb/4), la seconda plurale del congiuntivo preterito è *hetten* (v. 101, c.

³⁵ Paul (2007: 18-19).

³⁶ *Ibid.*: 73

15rb/11).

Il preterito singolare di *strîten* è *strit* (v. 71, c. 14vb/22), una formazione analogica sul plurale che rappresenta un tratto innovativo,³⁷ mentre *streit* compare nella rubrica della colonna 15vb.

Tra le peculiarità lessicali, sembrano degni di menzione gli aggettivi *siech* ('malato, infermo', in senso proprio e figurato), che nel *BTK* (v. 82) significa 'ferito' – un uso condiviso con il *BA* (vv. 3110, 3216, 3246) e forse ispirato dal composto *wundersiech* in Konrad von Würzburg) –³⁸ e *vin* ('raffinato', riferito a Paride al v. 21), che compare con funzione avverbiale anche nel *BA* e rappresenta un *hapax* nella tradizione dell'*Al*.

Per quanto riguarda la versificazione, lasciando da parte il riempimento sillabico sempre piuttosto variabile, si osserva un'ampia prevalenza di distici "regolari", accompagnati da "terzine" rimate,³⁹ che potrebbero essere il risultato di scorciature del modello. In due casi si hanno tre distici e una terzina assonanzati (*man* : *gevarn*, vv. 12-13; *schiessen* : *ab liefen*, vv. 119-120; *beleib* : *reit*, vv. 223-224; *sich* : *fuostrit* : *geschicht*, vv. 23-25).⁴⁰ Da questo censimento dei distici, rimangono esclusi sedici versi "spaiati" (vv. 14, 19, 23, 35, 42, 43, 46, 117, 137, 154, 157, 191, 205, 239, 306, 317), dei quali il v. 35 («die amme sprach») è un'introduzione al discorso diretto e il v. 117 («der was halb ein ros, halb ein man») è forse una glossa interpolata nel testo: i risultati non confermano quindi l'ipotesi di una deliberata "prosaicizzazione" delle opere poetiche del manoscritto, contraddetta tra l'altro dal v. 261 («Dis gefuogte sich also»), una "zeppa" introdotta per completare il distico *fro* : *also*.

3.2. Criteri di edizione

Si presenta qui il testo del *BTK* in edizione semi-diplomatica, con indicazione (sul margine sinistro delle pagine) delle colonne corrispondenti del manoscritto (e, nel corpo dei versi, separatori che segnalano il cambio di colonna). È stato introdotto l'accapo per i versi, che sono stati numerati.

Sono state uniformate le varianti grafiche non significative; sono state introdotte le maiuscole e la punteggiatura secondo gli usi correnti. I soprascritti, il *macron*, l'abbreviazione per *-er* e quella per *das* (= *dz*) sono stati sciolti senza segnalazione.

³⁷ Lexer (1876: 1242).

³⁸ Cfr. Commento ai vv. 82-83.

³⁹ *genant* : *hant* : *Kriechenlant*, vv. 7-9; *tugentlich* : *herlich* : *lieplich*, vv. 30-32; *min* : *sin* : *in*, vv. 51-53; *dan* : *man* : *getan*, vv. 56-58; *schar* : *gar* : *dar*, vv. 61-63; *endran* : *gan* : *began*, vv. 174-176; *wart* : *vart* : *hart*, vv. 202-204; *gros* : *stos* : *flos*, vv. 212-214.

⁴⁰ Al v. 20, Bernoulli (1883: 35, nota 7) proponeva di interpretare la lezione del manoscritto (*lieffen*) come *liessen*, mentre qui ci si è tenuti aderenti al testo tradito, rintracciandovi un'interferenza konradiana (cfr. Commento al v. 120).

Negli usi scribali dell'alto tedesco medio, i frequenti soprascritti sono polisemici e intercambiabili:⁴¹ perciò, soprattutto in edizioni digitali recenti,⁴² essi non vengono sciolti, dato che lo standard *Unicode* consente di riprodurli agevolmente. Questa soluzione (adottata peraltro nelle edizioni di Bernoulli 1883 e Buschinger 1982, come nell'edizione di Werner 1881 del *BA*) sarebbe metodologicamente corretta (infatti questi simboli includono astrattamente diverse realizzazioni concorrenti). Tuttavia, poiché lo scopo di questa pubblicazione è fornire un *reading text* destinato anche a un pubblico più ampio dei soli specialisti, si è preferito lo scioglimento e un'identificazione – altrettanto astratta – del loro valore sulla base dei dati etimologici (in consonanza con la loro lemmatizzazione nei dizionari), ma in apparato sono stati indicati gli scioglimenti che divergono dalle corrispondenze più frequenti ($\dot{o}$ = /œ/, $\ddot{o}$ = /ou/, $\ddot{u}$ = /uo/, $\hat{u}$ = /ü/), in particolare i casi in cui $\ddot{u}$ rappresenta /ou/.

Secondo lo stesso criterio, si sono livellati alcuni allografi che avrebbero compromesso la leggibilità: è il caso dei dittonghi invertiti /ei/ e /ie/ – un tratto arcaicizzante che ricorre nel *Georgslied* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpl 52) e nel testimone V dell'*Al* – che sono stati ripristinati in base all'etimologia (indicando la lezione del manoscritto in apparato).

È stato normalizzato l'uso arbitrario delle consonanti doppie o scempie (anche <k> per <ck>, in *dicke*, che nella *scripta* del codice è *dike*), ma si sono mantenuti gli allografi *bereite* / *bereitte*, *here* / *herre*, *ine* (= *inne*) e *woffen* (= *wâfen*), ammessi nei dizionari.⁴³

Il cluster <kl> negli aggettivi in *-lîch*, è stato reso con <l>; <cz> è stato reso con <z>/<tz>.

Sono stati mantenuti i tratti della *scripta* e dello stile che sembrano indicare gli influssi regionali e la collocazione cronologica, quali l'alternanza tra /a/ e /o/ (che rimano fra loro, come nel distico *getan : kron*, vv. 3-4, etc.) e tra /e/ e /i/ (*hiessen : liessi*, vv. 69-70), quella tra consonanti sorde e sonore e la realizzazione di /z/ come /s/; i frequenti casi di apocope (ad es. *gedach* = *gedâhte*, *mæch* = *mæhte*, etc.) sono stati preservati in rima (e, quando sono stati normalizzati, si è indicata in apparato la lezione del manoscritto). Si sono mantenute le varianti nella coniugazione verbale (1^a e 2^a plurale in *-ent*) e si è rinunciato a correggere la sintassi incerta (puntellata da elisioni di soggetti e oggetti pronominali e di anacoluti).

Le poche lacune (v. 40: *van*; v. 245: *mag geruwenv*. 255: *stuond Paris mit schalle*; v. 305: *ort man*) e gli errori (c. 14rb/4, v. 7: *klena* = *Elena*; c. 14rb/8-9, v. 12: *vene* | *lavs*

⁴¹ Cipolla (2013: 135-140).

⁴² Come nell'edizione del manoscritto di Vorau, all'interno della *Kaiserchronik digital* <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/stav_ms276> (ultimo accesso 20/11/2019).

⁴³ Lexer (1872: 1259).

= *Menelaus*; c. 14vb/12-13, v. 61: *brache* | *f*y = *brachen sy*; c. 15rb/11, v. 101: *meifte* = *meister*; c. 15va/19, v. 131: *kûfmanfchcz* = *koufmanschaft*; c. 16ra/1-2, v. 158: *har* | *f*schein = *erschein*; c. 16va/4, v. 212: *f*schyron = *Schirones*; c. 17ra/12, v. 271: *rûwer* = *ruowe*; c. 17va/9, v. 319: *f*schrey = *schoy*) sono stati emendati (registrando in apparato la lezione del manoscritto).

Ettore e suo fratello Paride
vivevano a Troia col rango di re.
Un giorno a Paride venne riferito
che tra i Greci portava la corona
la donna più bella di ogni altra 5
che madre mai avesse tenuto in grembo:
lei aveva nome Elena.
Il guerriero si mise subito in cammino,
viaggiò nella Terra di Grecia, 10
per la voglia di vedere
la meravigliosa dama.
Ora, il padre di lei, con Menelao, suo sposo,
era partito per un'impresa di guerra,
e quel nobile e accorto guerriero
fu trafitto dallo strale dell'amore: 15
il suo cuore penava e si struggeva
e la sua vita si fece piena di tormenti.
Quella grande sovrana aveva una bimbetta
che la nutrice le portava sempre al seguito.
Un giorno la regina procedeva 20
incontro a Paride, il guerriero raffinato:
come gli passò davanti,
lui si chinò giù a terra,
a baciare le orme dei suoi passi.
La nutrice aveva visto l'accaduto, 25
riferì di quel gesto alla padrona:
da quel momento lei

c. 14va

nam sy | sin besser war
 und neigt im dicke gütlich dar.
 Baris die ammen gruoste tugentlich, 30
 mit grosser gabe herlich.
 Das kint kuste er dick lieplich.
 Er und di amme begunden legen an,
 wie er die frouwen fuort von dan.
 Die amme sprach: 35
 «Niut lenger süllent irs sparn,
 ir süllent heim varn
 und kæment her wider mit iuwer schar,
 uf dem mer gevarn:
 dar ine fürenent irs mannes van, 40
 der ist swarz und wis getan.
 Die frouwe bringe ich
 in iuwer schif dan,
 so duond den das iuch dunke guot.»
 Dis det der helt hochgemuot, 45
 er kam in einem monat wider.
 Do man uf dem mer swimmen sach,
 di amme zuo der frouwen sprach:
 «Frouwe, es kumt der küng, | min her,
 wir sællent gen im gon etwo ver, 50
 das wir enpfahen den heren min.»
 Die künigin sprach: «Es sol sin!»
 Also kam sy in das schif hin in:
 Baris minnenlich si enpfie,
 von lant hies er die schiff stossen hin: 55
 also brocht er sy von dan.
 Dis ward irem man
 in die reise kunt getan,

c. 14vb

²⁹ dicke] dike. ³⁰ ammen] amen. ³² dick] dik. ³³ amme] ame. ³⁷ heim] hein. ⁴⁰ ine] = inne (Lexer 1872: 1438); irs mannes van, der] irs mannes der: van *add.* Bernoulli. ⁴¹ swarz] fwarcz. ⁴⁷ swimmen] fwime⁹. ⁴⁹ 14v, margine superiore, rubrica: Wie Paris die kunigin entfuorte mit gewalt und helf der ammen; kumt] kunt. ⁵⁴ minnenlich] minenklich. ⁵⁸ reise] re'ffe (intervento redazionale).

gli prestò più attenzione,
benevolmente gli si inchinò più volte.
Paride ripagò degnamente la nutrice, 30
con grandi doni, da vero signore.
Baciava e ribaciava con dolcezza la bambina.
Con la nutrice presero a ragionare
su come lui potesse portare via la dama.
La nutrice gli disse: 35
«Non dovrete trattenervi più a lungo,
dovreste invece far rientro in patria
e poi ritornerete con l'esercito,
viaggiando sopra il mare:
a bordo porterete lo stendardo del suo sposo, 40
che è colorato di nero e di bianco.
Io condurrò da voi la mia padrona
a bordo della nave:
quindi potrete fare quello che vi sembra bene.»
Quel magnanimo eroe fece così 45
e in un mese fu di nuovo di ritorno.
Appena lo avvistarono, mentre solcava il mare,
la nutrice parlò con la padrona:
«Signora, sta arrivando il re, il signore mio:
dovremmo andargli incontro in barca, 50
per dare il benvenuto al mio padrone.»
La regina rispose: «Così sia!».
In questo modo Elena salì a bordo della nave.
Paride l'accolse amorevolmente
e fece spingere al largo la nave: 55
così se la portò via.
Riferirono al suo sposo,
mentre ancora era in viaggio,

das von Troy der künig rich
 het im genomen die künigin herlich. 60
 Uf brachen sy mit der schar
 und fürent gen Troy dar,
 mit allen den fürsten gar,
 die uf der erden woren
 by den selben jaren, 65
 und sluogen uf ir gezelt,
 vor Troy uf das eben velt.
 Ektor und Paris hiessen,
 das man sy niut ruowen liessi,
 das man sy mit strite sit 70
 teglich mit in strit. |
 c. 15ra Also taten sy den Kriechen ungemach,
 das man si selten ruowen sach,
 jetz bi tag, den bi nacht.
 Wie kreftig wer der Kriechen macht, 75
 so beslos man ze Troy niekein tor,
 wand das hat verboten Ektor.
 Keinen tag lies er si an strit.
 Nu fuogte es sich ze einer zit,
 das Ektor so gar über hufet ward, 80
 mengem er sin gewand zerzart,
 das er muoste werden siech.
 Do ruofte ein edel Kriech,
 es wer schad umb disen helt.
 «Hœra, degen userwelt, 85
 rüeff an den dinen kry,
 ob dir jeman so noch sy,
 der dir mûg ze helfe komen,
 das dir der lip icht werd genomen.»

⁵⁹ künig] kung. ⁶⁰ genomen] genoe⁹. ⁶¹ brachen] brache. ⁶² fürent] = fu^urent (intervento redazionale?). ⁷⁰ strite sit] frittis frites | fitt. ⁷¹ strit] fritt. ⁷² 15ra, margine superiore, rubrica: Wie man vor Troy lag und nie | kein tor beslossen wart; taten] tatten; Kriechen] krieche⁹. ⁷³ selten] feltten. ⁷⁴ jetz] jecz; nacht] nach. ⁷⁵ kreftig] krefftig. ⁷⁷ verboten] verbotte⁹. ⁷⁹ fuogte] fûgtte. ⁸⁰ über hufet] ûber huffet. ⁸⁸ helfe] helffe.

come il grande re di Troia
gli avesse tolto la splendida regina. 60
Essi partirono allora con l'esercito
e si mossero alla volta di Troia,
insieme a tutti quanti i principi
che, in quegli stessi anni,
ci fossero sulla terra: 65
issarono le tende
sul campo pianeggiante fuori Troia.
Ettore e Paride ordinarono
che non gli si concedesse requie
e che, da quel momento, li assalissero 70
con assalti quotidiani.
Nei Greci provocarono tanto grandi sofferenze,
che di rado li si vedeva star tranquilli,
sia di giorno che di notte.
Per quanto la potenza dei Greci fosse valida, 75
a Troia nessuna delle porte veniva chiusa mai,
poiché Ettore l'aveva proibito:
non c'era giorno che li lasciasse senza assalti.
Orbene, a un certo punto accadde
che Ettore venisse quasi sopraffatto: 80
in molti punti aveva ridotto a pezzi l'armatura
e c'era il rischio che ne uscisse malconcio.
Allora un nobile greco gridò
che si rischiava di perdere l'eroe.
«Stammi a sentire, eccellente soldato, 85
rivolgi ai tuoi il grido di battaglia,
semmai qualcuno ti sia tanto vicino,
che possa accorrere per darti soccorso,
non sia mai ti sia tolta la vita.»

c. 15rb

Ektor horte disen wisen rat. 90
 Er folgte getrat. |
 Do ward im helfe schin,
 von den dieneren sin.

Der künig von Kriechen sprach:
 «Niun jar hand wir dis ungemach 95
 getriben, dis schediliche spil.
 Minen sternenseher ich fragen wil,
 wie uns sülle gelingen.»
 Den hies er für sich bringen.
 Der künig in fragen began. 100
 Der meister sprach: «Hetten ir einen man,
 ist in Kriechen verborgen,
 so nem ein ende iuwer sorgen.
 Ich sag iuch, wie es umb in lit.
 Er ist verborgen in dirre zit. 105
 Mit frouwen kleid ist bekleid sin lip.
 Sin muoter ist so wis ein wip,
 das si bekennet wol,
 wie es im ergon sol:
 hie vor Troy ersterben 110
 und ouch do den pris erwerben.
 Von ir er gesalbet wart:
 kein | woffen sneid so hart,
 das in mœchte versniden.
 Ouch tuot sy nicht vermiden, 115
 si enphal in Schirone:
 der was halb ein ros, halb ein man.
 Der lerte in also schone
 schirmen, ringen, schiessen;

c. 15va

⁹⁰ horte] horrte; wisen] wiffen. ⁹¹ folgte] fûlggte. ⁹² helfe] helffe. ⁹⁴ Der] lombarda. ¹⁰¹ meister] meifte. ¹⁰⁵ dirre] dire. ¹⁰⁷ muoter] mûtter. ¹⁰⁸ bekennet] bekenet. ¹¹³ 15va, margine alto, rubrica: Ein tier was halb ein man | halb ein Ross; woffen] capitale; sneid] fmeid. ¹¹⁴ mœchte] mœchtte. ¹¹⁶ enphal] enpall; Schirone] schiron.

Ettore udì il saggio consiglio, 90
lo seguì immediatamente:
si vide così quale aiuto
gli veniva dai vassalli.

Il re dei Greci prese la parola:
«Per nove anni abbiamo provocato 95
tutte queste sofferenze, questo gioco funesto.
Io voglio interrogare il mio astronomo veggente,
per sapere cosa ci si prospetta.»
Comandò di condurlo in sua presenza.
Il re prese a interrogarlo 100
e quel maestro disse: «Se aveste un uomo,
che ora se ne sta nascosto in Grecia,
le vostre preoccupazioni finirebbero.
Vi dico come stanno le cose con lui:
adesso se ne sta occultato, 105
il corpo travestito con gli abiti di una dama.
Sua madre è donna tanto sapiente,
da conoscere bene
che sorte gli si prospetta:
morire qui davanti a Troia 110
e tuttavia ottenervi il trionfo.
Lei lo ha unto con un balsamo:
non c'è arma che sia tanto tagliente
da poterlo ferire.
Lei nemmeno ha mancato 115
di affidarlo a Chirone:
quello era mezzo cavallo e mezzo uomo.
Chirone lo ha compiutamente ammaestrato
a difendersi, a combattere, a scagliare:

müllistein, die berg ab liefen, 120
 die muost er vahan uf den schilt.
 Küng, ob du den suochen wilt,
 so sende us hundert oder mer,
 das jeklicher sy ein kremer,
 habe veile, was frouwen gehœrt zuo. 125
 Eines er ouch tuo:
 hab veile swert, messer, isengewant.
 Man sicht ze hant,
 wa er mit den frouwen gat,
 benamen er nicht enlat, 130
 er beschouwe die koufmanschaft.
 Also vint man den degen ellenthaft.»
 Der küng folgte getrat
 des wisen meisters rat.
 Er sant | die boten uf die vart, 135
 wand der also funden wart.
 Also wart Achilles gon Troy brocht,
 mit im sin meister Schiron.
 Us reit Ektor, als er was gewon.
 Do bekam im an der zit, 140
 Achilles sin erster strit,
 und triben das den ganzen dag.
 Ektor ob mit kraften lag.
 Mœcht er in han verschroten,
 er het im geleit zuo andren †dotten †. 145
 Sust schied si die nacht.
 Was Achilles harnest dar bracht,
 das hat er im von dem libe geslagen:
 morndes ein niuwen harnest man sach tragen.
 So huob sich aber ein strit. 150

¹²⁰ müllistein] müllifte'n (intervento redazionale); liefen] lieffen; liessen: Bernoulli. ¹²⁵ veile] vielle. ¹²⁷ veile] veille; isengewant] ille⁹ | gewant. ¹³¹ koufmanschaft] kûfmanſchacz. ¹³⁴ wisen] wiſſen. ¹³⁵ 15vb, margine alto, rubrica: Wie Ector streit mit Achilles; boten] botten. ¹³⁷ gon] = gen. ¹³⁹ Ektor] ekttor; gewon] = gewont. ¹⁴¹ strit] ſtritt. ¹⁴² ganzen] ganzzen. ¹⁴³ Ektor] ekttor; kraften] krafftten. ¹⁴⁴ verschroten] verſchroten. ¹⁴⁵ dotten] = tâten (?). ¹⁴⁶ scheid] ſchied. ¹⁴⁷ Achilles] achiles. ¹⁵⁰ strit] ſtritt.

le macine che precipitavano dai monti, 120
lui doveva pararle con lo scudo.
Re, ora, se vuoi scovarlo,
manda via cento uomini o anche più,
e ognuno, come fosse un mercante, 125
abbia le merci che appartengono alle dame.
Ma faccia anche un'altra cosa:
metta in vendita spade, pugnali e maglie di ferro.
E capirete subito chi è,
quando, passando insieme con le altre,
non potrà farne a meno, 130
porrà gli occhi su quelle mercanzie:
e così troverete il guerriero ardimentoso.»
Il re subito eseguì
il consiglio del sapiente maestro.
Spedì i propri emissari in quell'impresa, 135
tanto che Achille in questo modo fu scoperto.
Così venne condotto a Troia,
e insieme a lui il suo maestro Chirone.
Ettore, come di consueto, cavalcò fuori le mura:
così ad Achille fu subito concessa 140
la sua prima battaglia,
che portarono avanti tutto il giorno.
Le forze di Ettore stavano prevalendo:
se allora fosse riuscito a sbaragliarlo,
lo avrebbe spinto ꝥa compiere altre impreseꝥ. 145
A quel punto, li separò la notte.
Tutte le armi che Achille aveva addosso,
gliele aveva strappate via dal corpo:
la mattina seguente lo si vide imbracciare nuove armi.
Iniziò allora lo scontro. 150

Ektor twang in mit nid
 und mit so grosser kraft,
 das er in dick macht fluochthafft.
 Er treib in hin und denne har,
 aber bis das er alles das von im gesluog, 155
 das er von harnest an im truog.
 Also entweich dannen Achilles. |

c. 16ra

Des morgens, do der dag erschein,
 Ektor reit us Troy allein,
 mit grimmem muot. 160
 Das ungemach betwang den helt guot,
 wond by aller siner zit,
 nie kein man mit strit,
 sich sin het erwert als lang,
 das was im angst und ang. 165
 Nu was ouch Achilles bereit
 ze vientlicher arbeit.
 Ektor sin zorn twang,
 das der strite nit werte lang.
 Achilles sinen schilt zersluog, 170
 das er sin nützit dennen truog.
 Er sluog im so gros biulen,
 umb die arm und umb die kiulen,
 Achilles kum von im endran.
 Ektor scheid ouch von dan, 175
 wond er müeden began.
 Doch schuof Achilles dem her gemach,
 das man sy zwene nur striten sach.
 Schiron fuort Achilles an ein heimlich stat,

¹⁵² kraft] krafft. ¹⁵³ dick] dik; fluochthafft] flüchthafft. ¹⁵⁴ har] her. ¹⁵⁷ dannen] danen. ¹⁵⁸ 16ra, margine alto, rubrica: Wie Ecktor uf fuor zuo | Troye; Des] lombarda; erschein] har | schein. ¹⁶⁰ grimmem] grimem. ¹⁶³ Nie kein man] lich nie kein man (c. 16ra/5): dittografia (cfr. v. 164 infra). ¹⁶⁶ Nu] iniziale capitale. ¹⁶⁷ vientlicher] vyentlicher. ¹⁶⁸ Ektor] ektor. ¹⁶⁹ strite] fritte; werte] wertte. ¹⁷¹ nützit] nûczit. ¹⁷² biulen] bûllen. ¹⁷³ kiulen] kûlle⁹. ¹⁷⁵ Ektor] ektor; scheid] schied. ¹⁷⁷ her] herr. ¹⁷⁸ striten] fritte⁹; werte] wertte.

Ettore lo incalzava pieno d'odio
e con tanta energia,
da costringerlo spesso a indietreggiare.
Lo spingeva da una parte e poi dall'altra,
fino a quando non gli strappò via
tutte le armi che portava addosso:
così Achille si ritirò.

155

Al mattino, come apparve il giorno,
Ettore uscì da Troia tutto solo,
la collera nell'animo.

160

Un senso di disagio angustia il grande eroe,
perché in tutta la sua vita
nessun uomo, in battaglia,
gli aveva mai resistito tanto a lungo:
ne era oppresso e turbato.

165

Orbene, anche Achille era pronto
alle fatiche dell'inimicizia.
Schiacciato dalla rabbia,
Ettore non fece durare la battaglia:
fece a pezzi lo scudo di Achille,
e di lì quello non ne portò via nulla.

170

Gli inflisse lividi talmente grandi,
sulle braccia e le cosce,
che Achille gli si sottrasse a mala pena.

Anche Ettore allora se ne andò,
ché cominciava a sentire la stanchezza.

175

Eppure Achille diede sollievo all'esercito,
perché a lottare si vedevano soltanto loro due.
Chirone condusse Achille in un luogo riposto,

mit driten er im drat, 180
 wie er im solt treten zuo:
 c. 16rb «Mit | stichen also tuo,
 zwissent swert und schilt.
 Ob du das duon wilt,
 houwe im nach der hende, 185
 so nimt der strit ein ende.»
 Do Ektor kam gon Troy hin in,
 er sprach: «Wie mag das sin?
 Min swert wil sin niut sniden:
 sol ich den strit niut miden, 190
 des han ich iemer schande».
 Doch bereite er sich des morgens fruo,
 und greif zuo dem strit hin zuo.
 Achilles nam gen im den ker
 und gedachte an sins meisters ler. 195
 Da mit er im das leben an gewan
 und scheid frölich von dan.
 Do die von Troy sochen Ektors val,
 in was gelegen gar ir schal,
 und trurten ouch von recht, 200
 bede herren und ouch knecht.
 Ektors gebot gebrochen wart:
 man beslos die dor an der vart
 und wurdent beslossen hart
 und wol besetzt mit huote: 205
 ein tor bevolhen wart herzogen Eneas,
 c. 16va damit er siner eren | vergas.
 Von friueden gachte an das dor
 Schiron und jesch ein kempf davor.
 Das leid Paris twang. 210

¹⁸⁰ driten] dritte⁹. ¹⁸¹ treten] tretten. ¹⁸² 16rb, margine alto, rubrica: Wie er wider gon Troy kam. ¹⁸³ zwissent] zwißent. ¹⁸⁵ houwe] hüwe. ¹⁸⁷ Ektor] ektor; gon] = gên. ¹⁹³ greif] grieff. ¹⁹⁵ gedachte] gedach. ¹⁹⁷ scheid] schied. ¹⁹⁹ schal] schall. ²⁰⁰ trurten] trurtte⁹. ²⁰² Ektors] ektors. ²⁰⁵ besetzt] befeczt; huote] hütte. ²⁰⁷ vergas] capitale a inizio di colonna (c. 16va/1). ²⁰⁸ gachte] gachtte. ²⁰⁹ kempf] kenfp.

e gli si fece contro con le mosse 180
con le quali avrebbe dovuto avvicinarlo:
«Feriscilo così,
tra la spada e lo scudo.
Se vorrai fare in questo modo,
colpiscilo sul dorso della mano 185
e così la battaglia avrà fine.»
Ettore allora rientrò a Troia:
«Come può essere?» si diceva,
«La mia spada non sembra in grado di ferirlo:
se non potrò evitare lo scontro, 190
ne avrò eterna vergogna.»
Tuttavia si preparò, al mattino presto,
ed attaccò battaglia.
Achille prese la strada per raggiungerlo,
ripensando agli insegnamenti del maestro: 195
in questo modo gli tolse la vita
e si ritirò di lì felice.
Quando i Troiani videro la caduta di Ettore,
fu abbattuta la loro presunzione
e a buon diritto essi si rattristarono, 200
sia i signori che i servi.
Ora l'ordine di Ettore fu rotto:
all'istante serrarono le porte,
rinforzarono le serrature
e vi misero a presidio dei guardiani: 205
una porta fu affidata al duca Enea,
che, presso quella porta, dimenticò il suo onore.
Chirone, tutto contento, corse verso la porta
e, lì davanti, lanciò la sfida di un duello.
Paride era oppresso dal dolore. 210

Vür das tor er do sprang
 uf Schyrones schaden gros:
 dem det er mit dem spies einen stos,
 das im das bluot ze mund und oren us flos.
 Schiron kerte die hindren füsse dar 215
 und schluog so kreftenlichen dar,
 das im entweich Paris.
 Von im reit der deggen wis
 und kerte wider uf in mit dem schaft
 und reit so mit grosser kraft, 220
 uf dem schilt er im gehaft
 und doch durchbrach der schaft,
 das Schiron tot beleib.
 Paris wider in die stat hin reit.
 Do Achilles sach sin meisters dot, 225
 sin herz leid von jomer not.
 Er gedachte, wie er in moecht gerechen
 an Paris dem frechen.
 Er reit an das tor.
 Er sprach: «Wo ist Paris? Ich beit sin hie vor». 230
 Kein antwurt | im gegeben wart,
 er kerte wider an di vart.
 Dis wart Paris geseit.
 Er sprach: «Dis ist min hœchstes leid,
 von forchten muos ich in miden: 235
 kein swert kan in doch sniden».
 Do sprach ein wiser man:
 «Herre, ich dich wol geleren kan.
 Nim einen kolben lang und gros:
 ja kan er nit da wider. 240
 Du slecht in dur nider,
 und las in niemer uf,

²¹¹ vür] vir. ²¹² Schyrones] fchyron: *emend.* Bernoulli. ²¹⁵ kerte] kerte. ²¹⁶ kreftenlichen] krefftenklichen. ²¹⁹ kerte] kerte. ²²⁰ kraft] krafft. ²²¹ gehaft] gehafft. ²²² schaft] schafft. ²²⁶ herze] hercze. ²²⁷ gedachte] gedach; moecht] moech. ²³² kerte] kerte; wider] wid⁹. ²³⁴ dis ist min] dis ist h min (intervento redazionale). ²³⁵ forchten] fürchtten. ²³⁷ wiser] wiffer. ²⁴¹ dur] = durch.

Balzò fuori dalla porta,
per disgrazia di Chirone:
gli assestò un tale colpo con lo spiedo
che dalla bocca e dalle orecchie sgorgò il sangue.
Chirone rigirò i calcagni, 215
ma la forza con la quale lo colpì fu tale
che Paride gli sfuggì.
Quel guerriero si ritirò prudentemente,
ma poi tornò ad assalirlo con la lancia;
avanzava con grande energia: 220
lo bloccò per lo scudo
e l'asta penetrò.
Così morì Chirone.
Paride rientrò in città.
Achille, a vedere la morte del maestro, 225
patì pene e dolori.
Pensava a come mai potesse vendicarsi
sull'ardimentoso Paride.
Si avvicinò alla porta dicendo:
«Dov'è Paride? Io l'aspetto qui fuori!» 230
Non ricevette risposta
e tornò sui propri passi.
La cosa venne riferita a Paride.
Lui disse: «È questo che mi fa più male,
ma, per timore, sono costretto a evitarlo: 235
nessuna spada lo può ferire, infatti.»
Un sapiente prese allora la parola:
«Sire, posso indicarti come fare.
Prendi una mazza lunga e spessa:
ebbene, contro di quella lui non potrà nulla. 240
Abbattilo coi colpi,
non farlo mai rialzare,

bis das sinen kopf und huf
 von dir wirt zerbliuwen.
 Sin vart in licht mag geruwen. 245
 Niut hœr uf, bis er dot gelige.
 Also gewinnest du, das er nit gesige».

Morndes, do es dagte,
 Achilles an das tor hin jagte.
 Do was ouch bereit Paris, 250
 ze fuos, in ritterlicher wis.
 Mit sinem kolben den er truog,
 uf sinen kopf er in do sluog,
 das Achilles muoste vallen.
 Über in stuond Paris mit schalle: 255
 «Niut von hinan kum ich,
 bis ich dot sehe dich».
 Achilles | verlor do den lip.
 Paris kerte zuo sinem wip,
 die was sins siges fro. 260
 Dis gefuogte sich also.
 Nun wurden die Kriechen in ein,
 Troyer kraft wer nun klein,
 sid Ektor wer tot gelegen.
 Sy wolten eines sturmes pflegen. 265
 Alsus bereitte sich die schar,
 mit starker wer dar,
 und hielten vor dem tor den strit
 und an der mur zuo aller zit.
 Dis spil werte einen ganzen tag, 270
 das nieman keiner ruowe pflag

²⁴³ das sinen] du sine⁹; kopf] koffp; huf] huff. ²⁴⁵ mag geruwen] geruwe⁹: mag *add.* Bernoulli. ²⁴⁷ gewinnest] gewineft. ²⁴⁸ Morndes] lombarda; dagte] dagtte. ²⁴⁹ jagte] jagtte. ²⁵³ kopf] kopfp. ²⁵⁵ stuond Paris mit schalle] stünd mit | schalle: Paris *add.* Bernoulli. ²⁵⁸ 17ra, margine alto, rubrica: Wie Achilles erslagen wart | von Paris; verlor] capitale a inizio di colonna. ²⁵⁹ kerte] kertte. ²⁶¹ fuogte] fûgtte. ²⁶³ kraft] = krafht. ²⁶⁴ Ektor] ektor. ²⁶⁵ wolten] wolten. ²⁷⁰ werfen] werffen; ganzen] ganczen. ²⁷¹ ruowe] rûwer.

prima di avergli ricoperto di lividi
la testa e gli arti.
Dalla sua impresa potrà infine riposarsi! 245
Ma non smettere finché non cadrà morto:
così otterrai che egli non ti vinca.»

La mattina, come fece giorno,
Achille si affrettò verso la porta:
lì stava pronto Paride, 250
a piedi, con una posa da vero cavaliere.
Con la mazza che portava con sé,
lo colpì sopra la testa,
tanto che Achille non poté non cadere.
Paride gli fu sopra schiamazzando tracotante: 255
«Non me ne andrò di qui,
finché non ti vedrò morto.»
Così Achille perse la vita.
Paride fece ritorno dalla sposa,
che fu felice della sua vittoria: 260
questa faccenda andò proprio così.
Orbene, i Greci convennero
che le forze troiane oramai fossero esigue,
poiché Ettore era rimasto ucciso.
Volevano sferrare un assalto. 265
Si preparò l'esercito,
con le forze possenti:
essi tennero battaglia fuori da quella porta
e davanti alle mura.
Quel gioco si prolungò un intero giorno 270
e nessuno dava tregua

c. 17rb

mit werfen und mit schiessen.
 Das bluot sach man fliessen
 von den Kriechen uf das lant.
 Sinen lip verlor menig wigant. 275
 Mit leitren wolten si stigen in.
 Die inren liessens niut guot sin.
 Die nacht man sy scheiden sach.
 Die useren zugen an ir gemach:
 den was die vart worden ze sur. 280
 Die inren behuoten ir mur.
 Die Kriechen slichen wider dar,
 ob jeman an der were wer.
 Si fundens wol behuot.
 Das ducht die Kriechen niendert guot. 285
 und sprachen: «Wir gewinnen nicht also di stat!».
 Ein heimlichen tag hat
 die von Kriechen und Eneas.
 Er het in gelopt, das
 er wolte sy lossen in 290
 zuo dem tor, des pfleger er solte sin.
 Eins nachtes das geschach,
 das man die Kriechen in brechen sach.
 Do ward erhaben ein herter strit,
 der werte vierzehen tag sid. 295
 Bi des küniges palas
 der strit an dem hertsten was.
 Paris vacht mit manlicher kraft,
 er ward geschossen mit einem schaft,
 das er muoste bliben tot. 300
 Erst huob sich jomer und not.
 Die stat ward angezündet.
 Das buoch vür wor uns kündet,

²⁷² werte] wertte. ²⁷⁶ leitren] leittren; wolten] wolttten. ²⁸¹ behuoten] behütten. ²⁸² Die] iniziale capitale (17ra 23). ²⁸³ 17rb, margine alto, rubrica: Wie Troye gewunnen wart Paris erslagen. ²⁸⁵ niendert] niedert. ²⁸⁶ gewin-
 nent] gewinent. ²⁹⁰ wolte] woltte. ²⁹¹ solte] folte. ²⁹² nachtes] nachttes. ²⁹⁴ herter] hertter. ²⁹⁵ werte] wertte.

ai dardi e ai colpi.
Si vide il sangue scorrere
dai Greci al suolo:
molti guerrieri persero la vita. 275
Volevano salire all'interno con le scale,
ma gli assediati non la fecero andar bene:
nottetempo li si vide segare.
Gli assediati rientrarono agli alloggi:
la situazione si era fatta troppo penosa. 280
Gli assediati si misero a guardia delle mura.
I Greci vi scivolarono furtivi
per capire, se alla difesa ci fosse qualcuno
e scoprirono che erano ben guardate.
Ai Greci non sembrò una buona cosa 285
e si dissero: «In questo modo non prenderemo la città!»
I Greci allora ebbero
un incontro segreto con Enea:
costui aveva loro assicurato
che avrebbe loro consentito di entrare 290
dalla porta di cui avrebbe dovuto essere il custode.
E una notte accadde:
si videro i Greci irrompere all'interno.
Si levò allora un duro scontro,
che si protrasse per quattordici giorni: 295
la battaglia fu più aspra che mai
al palazzo del re.
Paride lottò con virile prestanza,
ma, colpito da una lancia,
si accasciò a terra morto. 300
Crebbero allora sofferenze e angosce:
la città venne data alle fiamme.
Il libro in verità ci testimonia,

das die stat einhalb bran.
 In dem andren ort man 305
 erst in vierzehen tagen vernam.
 Als da der strit sich endet hie,
 Elena vür iren vater gie |
 und viel im ze fuossen:
 «Vater, ich wil büssen, 310
 ich gib mich uf die gnade din.
 Es was niut die schulde min,
 und het es niut gedacht,
 das ich solte har sin bracht».
 Eneas mit drisig tusing man 315
 fuor von Troy in Italya dan.
 Der küng sin tochter nam
 und fuor von Troy,
 mit grosser schoy,
 wider in sin lant. 320
 Da er starke geste vant,
 von Ungren der küng rich,
 der mit gewalt gar werlich,
 Elena nam, die künigin,
 und fuorte si in das rich sin 325
 und behuob si mit gewalt sider,
 wond si kam niemer me hin wider.
 Also endet dis getat,
 die von Troy geschriben stat.

³⁰⁵ ort man] ort: man *add.* Bernoulli. ³⁰⁸ vater] vatter. ³⁰⁹ 17va, margine basso, rubrica non completamente leggibile: Die grössi *** ***** troye der stat | Hie ***** von Helena | do siu zem vater kam; und] capitale a inizio di colonna; fuossen] füffe. ³¹⁰ vater] vatter. ³¹⁴ solte] folte; har] = her. ³¹⁵ drisig tusing] driu tusing: Bernoulli. ³¹⁶ Italya] ittalya. ³¹⁷ tochter nam] tochtter mam. ³¹⁹ schoy] fchreÿ; schoy: Bernoulli. ³²⁵ fuorte] fürtte.

che essa bruciò soltanto su un versante.
Dall'altra parte se ne fece l'esperienza 305
solo in capo quattordici giorni.
Quando i combattimenti si esaurirono,
Elena andò al cospetto di suo padre
e gli si gettò ai piedi:
«Padre voglio espiare 310
e mi affido alla tua misericordia.
Non è stata mia la colpa:
non avrei mai pensato,
che sarei stata portata qui!»
Enea, e trentamila uomini con lui, 315
partì da Troia alla volta dell'Italia.
Il re prese con sé la figlia
e se ne andò da Troia,
tutto contento
fece ritorno in patria. 320
Ma qui trovò dei potenti stranieri:
il gran re di Ungheria,
con la violenza, con le armi in pugno,
catturò Elena,
condusse la regina nel suo regno 325
e in seguito la trattenne con la forza,
tanto che Elena non tornò mai più.
In questo modo si chiudono le gesta
che sono state scritte intorno a Troia.

4.2. *Commento*

¹ Sotto la rubrica: «Come fu distrutta Troia», si apre la prima sezione del testo, posta cronologicamente tra le premesse e la fase iniziale della guerra.

⁴ Rubrica: «Come Paride baciasse le orme di una regina».

¹²⁻¹³ Bernoulli (1883) e Buschinger (1982) leggono un solo verso; propongo di interpretare invece la pericope (c. 14rb/8-10) come distico assonanzato (*man : gevarn*).

¹⁴ Il «nobile e accorto guerriero» è qui Paride.

¹⁵ Il «dardo d'amore» risale all'immaginario del *Minnesang*; in Gottfried (*Tristan* vv. 6598-6599), è l'emblema sul cimiero dell'eroe.

¹⁸ *Ein kindlin* (v. 32: *das kint*). In *KTK* (v. 20783) si tratta di una *toechterlin*, ossia Ermione.

²¹ *den degen vin* (cioè Paride): in *KTK* (v. 18649: «von gimmen und von golde fin»), l'aggettivo è riferito allo *schapel* di Ettore alla sua prima apparizione: *fin* ricorre anche nel *BA* (v. 3030: «die datten im strittes fin»).

²⁴ La scena è tratta da *KTK* (v. 20804: «er kuste ir fuozstapfen»), variando il lessico.

²⁵⁻²⁶ La lezione è incerta, forse per una glossa finita nel testo (*die geschicht*, come sinonimo di *den sit*); Bernoulli (1883: 34 e nota 3) legge «Die amme sach den sit | den det sy», ripristinando la rima *fuostrit : sit*.

⁴⁰⁻⁴¹ Il motivo gottfriediano è tratto da *KTK* (vv. 22440-22525), dove, come nella storia di Tristano, è la vela (*sege*) ad essere bianca e nera. Il sostantivo alla c. 14va/14 è omesso: seguendo la rima (? : *getan*), è stato reintegrato da Bernoulli con *van* (ted. *Fahne*), che ricorre anche nel *BA* (v. 3708).

⁴⁹ Rubrica: «Come Paride rapisse la regina con la forza e con l'aiuto della nutrice».

⁷² Rubrica: «Come fossero accampati fuori Troia e nessuna porta venisse mai tenuta chiusa».

⁷⁶⁻⁷⁷ Il nesso tra l'audacia di Ettore e l'ordine di non chiudere le porte è indicato dalla rima *tor : Ektor*.

⁷⁸⁻⁷⁹ La situazione (in cui *ein edel Kriech* incoraggia Ettore, sul punto di soccombere in battaglia) non è chiara.

⁸²⁻⁸³ La stessa rima *wunder-siech : Kriech* in *KTK* (vv. 30747-30748, 32037-32038, 32783-32784).

⁸⁴⁻⁸⁵ La formula riferita ad Ettore (v. 85: *degen userwelt*) e la rima *ûzerwelt : helt* risentono di *KTK* (vv. 29705 e 29709-29710).

⁹⁰⁻⁹¹ Formula (cfr. vv. 133-134), con la rima *rat : getrat*, che ricorre anche nel *BA* (vv. 1984-1985: «Er gie an sines vatter rat, | er sprach zuo uns, Nun rüemen getrat»); cfr. *Straßburger Alexander* (vv. 2507-2508): «er quam dicke drâte. | Ze sînis vater râte»).

⁹²⁻⁹³ La locuzione *werden schîn* (cfr. *BA* vv. 1495, 2810, 3933) è di marca konradiana (*KTK* vv. 32970-32971: «Pâris der lie dâ werden schîn, | daz er des lîbes was ein helt»; v. 32986: «iu wirt ein bitter ende schîn»; vv. 33050-33051: «hie sol noch hiute werden schîn, | wer under uns den prîs bejage»).

⁹⁴ Alla c. 15rb/3, si apre la seconda sezione del testo, che si pone a nove anni dall'inizio della

guerra: l'infanzia dell'eroe e l'episodio di Achille a Sciro, che in Stazio e Konrad riguardano una sezione precedente del romanzo (*KTK* vv.13884 ss., tra la distruzione di Troia sotto Laomedonte e il *love affaire* tra Paride ed Elena), vengono raccontati in analessi dallo *sternenseher* del re.

⁹⁷ Il veggente anonimo corrisponde a Calcante, noto da Stazio attraverso Konrad (*KTK* v. 27221: «der prophète Calcas»).

¹¹² Il balsamo è causa dell'invulnerabilità di Achille anche nell'*Ovide moralisé* (xii, 4596-4597: «Qu'il iert enoins d'un oignement | Q'arme ne li pooit mal faire»).

¹¹⁷ Il verso («der was halb ein ros, halb ein man»), che interrompe un distico konradiano (vv. 116 e 118, *Schirone* : *schone*: cfr. *KTK* vv. 13727-13728, 13741-13742) ed è ripetuto nella rubrica della c. 15va («Una bestia che era mezzo uomo e mezzo cavallo»), potrebbe essere una glossa interpolata nel testo.

¹²⁰ Il bizzarro dettaglio delle macine da mulino parate con lo scudo deriva da *KTK* (vv. 6310-6313: «daz er einen mülstein | mit dem schilte sîn enphie: | swenn in sîn meister ane lie | von dem gebirge loufen abe») e Stazio (ii, 427: «exipere inmissos curuato umbone molaes»).

¹³³⁻¹³⁴ Formula (*getrat* : *rat*): cfr. 90-91. In Stazio e Konrad lo stratagemma che porta alla scoperta di Achille viene suggerito da Ulisse (*KTK* vv. 27476-27477: «und wart vil krâmes drîn geleit, | als ez gebôt Ulixes»).

¹³⁵ Rubrica: «Come Ettore combatté con Achille».

¹⁴⁴⁻¹⁴⁵ Nella difficoltà di interpretare *dotten* (= *tâten*, 'imprese', = *dôten*, 'morti'?), il senso del verso non è chiaro.

¹⁵⁸ C. 16ra/1: una lombarda apre la terza sezione del testo, indicata, sul margine alto della colonna, dalla rubrica «Come Ettore salì a Troia», che non corrisponde all'episodio (dove Ettore esce dalla città): possibile la dislettura di *uf* 'su, sopra', per *us* (*uf*), 'da, fuori'.

¹⁶⁵ La formula *angst und ang* (nella rima *lang* : *ang*) varia il più comune *angest und nôt* (in *KTK*, *RWC* e *JWC*).

¹⁸² Rubrica: «Come egli [= Ettore] tornò di nuovo a Troia».

¹⁹⁷ Lo scempio del corpo di Ettore (*Iliade* xxii; *Eneide* II, 278-79; *Metamorfosi* xii, 591), presente nel *GTK* (vv. 19130 ss.) e nel continuatore di Konrad, manca invece in Herbort e Benoît (alla cui tradizione qui il *BTK* sembra allinearsi).

²⁰⁷ Il tradimento dell'*impius Aeneas* (derivato da Darete Frigio xli: «Antenori et Aeneae ceterisque quibus placitum erat, uti suos omnes in eam partem adducant, noctu Scaeam portam aperiant, lumen ostendant, exercitum inducant») compare in Benoît e Herbort von Fritzlar.

²²⁶ Nel *GTK* (vv. 16503 ss.), Chirone viene ucciso all'arrivo a Troia: nel *BTK*, l'episodio rimpiazza quello di Patroclo (cfr. *KTK* vv. 30882-31019).

²³⁹ L'uccisione di Achille con una clava (attributo del *Narr*) è un'invenzione del *BTK* e svela una suggestione dalla materia di Tristano o un'interferenza dal *KTK*, dove Filottete, ricordando il suicidio e la sepoltura dell'amico, rammenta «sînen kolben stehelîn» (v. 38702), l'arma che Ercole porta con sé sulla pira e che verrà tumulata con le sue ceneri (v. 38716).

²⁴⁸ Con una lombarda (c. 16vb/16), si apre la quarta e ultima sezione del testo.

²⁵⁸ C. 17ra, margine alto, rubrica: «Come Achille fu ammazzato da Paride».

²⁸³ C. 17rb, margine alto, rubrica: «Come Troia fu vinta e Paride ammazzato».

²⁸⁹⁻²⁹¹ In Darete (xl), dove, come in Benoît, la porta è sormontata dall'effigie di un cavallo, sono le sentinelle troiane congiurate a spalancare ai Greci le Porte Scee: «ad portam Scaeam adducant, ubi extrinsecus caput equi sculptum est, ibi praesidia habere noctu Antenorem et Anchisen, exercitui Argivorum portam reseratuos, eisque lumen prolaturus. Id signum eruptionis fore».

³⁰⁷⁻³¹⁴ Il *BTK* si allinea al *GTK*, col racconto del pentimento di Elena e di un suo successivo rapimento (Kern–Ebenbauer 2003: 284, s.v. *Helena*).

³¹⁵ mit drisig tusing man] Bernoulli (1883: 38) emenda *drifig* con *driiu*.

5. La mano del compilatore: Conclusioni

L'analisi paleografica ha indicato una bipartizione della sezione più antica di B (cc. 1r-179r), dove due iniziali decorate (cc. 1ra e 17vb) distinguono i materiali epici “troiani” (con *RWC* e il *BTK*), dalla *SW*, che si apre con la storia romana.

Le lezioni controverse individuate (vv. 79-93: Ettore esortato alla riscossa da un Greco; 144-145: dubbi sull'interpretazione di *dotten*) sono spiegabili come rabberciature dai testi-fonte drasticamente scorciati, secondo un'attitudine caratteristica anche del *BA* e forse collegata al progetto (non portato a termine) di realizzare un manoscritto illustrato. Gli errori paleografici (*klena* per *Elena*, *venelavs* per *Menelaus* e *meifte* per *meister*) confermano che la mano principale di B copia da un antigrafo condiviso con il *BA*, come mostra la sostanziale omogeneità nella *scripta* dei due testi.

Nel *BTK*, l'aspirazione alla *brevitas* (condivisa dal *BA*, dove l'episodio di Poro, quello della morte e della sepoltura di Dario e quello di Candace appaiono malamente scorciati rispetto ai modelli)⁴⁴ agisce nella semplificazione di episodi e personaggi (con l'omissione di molti *propria*), nella banalizzazione di alcuni motivi (come l'unguento che rimpiazza le acque dello Stige nella leggenda di Achille).

Il *BTK* mostra una lunga serie di debiti dal *KBT*: oltre all'invenzione e al ruolo di *deus ex machina* della nutrice, la scena del corteggiamento (dove Paride bacia le orme di Elena), il rapimento (perpetrato con l'inganno del drappo bianco e nero issato sulla nave) e l'apprendistato di Achille (addestrato a parare macine da mulino) derivano da Konrad von Würzburg, e anche la clava che uccide Achille potrebbe celare il ricordo di quella di Ercole nel *KTK*.

Il lessico conferma questa dipendenza con una serie di “imprestiti” (*siech* per ‘ferito’; *vin*, che compare nel *BA*, pur essendo un *hapax* nella tradizione dell'*Al*; la locuzione *werden schîn*) che ricorrono anche nel *BA*,⁴⁵ forse traccia della mano di un compilatore

⁴⁴ Morte e sepoltura di Dario (*BA* vv. 2674-2821), Poro (*BA* vv. 2980-3202), Candace (*BA* vv. 3577-3988).

⁴⁵ La congettura è sostenuta anche dall'impiego in *BTK* e *BA* della rima *rat* : *getrat* (che in *BA* varia la

unico per i due testi trasmessi da B.

Adele Cipolla
Università di Verona

6. Bibliografia

6.1. Testi

- Bernoulli, August (Hrsg.), 1883, *Bruchstücke eines Trojanergedichtes*, «Germania» 28, pp. 30-38.
- Buschinger, Danielle (éd.), 1982, *Le poème de la guerre de Troie consigné dans le manuscrit E VI 26 de la bibliothèque universitaire de Bâle*, in Danielle Buschinger – André Crepin (éds.), *La représentation de l'antiquité au Moyen Âge. Actes du Colloque des 26, 27, 28 mars 1981*, Wien, Halosar, pp. 121-139.
- Ehrismann, Gustav (Hrsg.), 1915, *Rudolfs von Ems Weltchronik. Aus der Wernigeroder Handschrift*, Berlin, Weidmann (Deutsche Texte des Mittelalters 20; Nachdr. Dublin/Zürich 1967).
- Gärtner, Kurt (Hrsg.), 1989, *Rudolf von Ems, Weltchronik (Gesamthochschul-Bibliothek Kassel - Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. theol. 4)*, München, Lengenfelder.
- Koppitz, Alfred (Hrsg.), 1926, *Der Göttinger Trojanerkrieg*, Berlin, Weidmann (Deutsche Texte des Mittelalters 29).
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.), 1989, *Konrad von Würzburg Trojanerkrieg (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms. germ. fol. 1)*, München, Lengenfelder.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.), 2007, *Pfaffe Lambrecht, Alexanderroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, hrsg., übersetzt und kommentiert, Stuttgart, Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18508).
- Strauch, Philipp (Hrsg.), 1900, *Jansen Enikels Werke*, Hannover/Leipzig, Hahn (MGH. Deutsche Chroniken, 3).
- Weiland, Ludwig (Hrsg.), 1877, *Sächsische Weltchronik*, Hannover, Hahn (MGH. Deutsche Chroniken, 2).
- Werner, Richard Maria (Hrsg.), 1881, *Die Basler Bearbeitung von Lambrechts Alexander*, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart.

6.2. Studi

- Boor, Helmut de, 1997, *Die Deutsche Literatur im Späten Mittelalter*, hrsg. von Johannes Janota, München, Beck (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 3, 1).
- Cipolla, Adele, 2013, *Hystoria de Alexandro Magno (Vorauer Alexander). Studi sulla costituzione del testo*, Verona, Fiorini (Medioevi. Studi, 16).
- Cipolla, Adele, 2015, *Alessandro di Basilea (Basler Alexander). Studi sul testo*, Verona, Fiorini (Medioevi. Studi, 18).
- Cölln, Jan, 2000, *Arbeit an Alexander. Lambrecht, seine Fortsetzungen und die handschriftliche Überlieferung*, in Jan Cölln, Susanne Friede, Hartmut Wulfram (Hrsgg.), *Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen*, Göttingen,

- Wallstein, pp. 162-207.
- Ehlert, Trude, 1989, *Deutschsprachige Alexanderdichtung des Mittelalters. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte*, Frankfurt a.M., Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1174).
- Gärtner, Kurt, 1985, *Überlieferungstypen mittelhochdeutscher Weltchroniken*, in Christoph Gerhardt – Nigel F. Palmer – Burghart Wachinger (Hrsgg.), 1985, *Geschichtsbewusstsein in der deutschen Literatur des Mittelalters: Tübinger Colloquium 1983*, Tübingen, Niemeyer, pp. 110-118.
- Herweg, Mathias, 2016, *Erzählen unter Wahrheitsgarantie – Deutsche Weltchroniken des 13. Jahrhunderts*, in Wolf – Ott 2016, pp. 145-180.
- Jaurant, Danielle, 1995, *Rudolfs "Weltchronik" als offene Form. Überlieferungsstruktur und Wirkungsgeschichte*, Tübingen/Basel, Francke (Bibliotheca Germanica, 34).
- Kern, Manfred – Ebenbauer, Alfred (Hrsgg.), 2003, *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Berlin, de Gruyter.
- Lexer, Matthias, 1872, 1876, 1878, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 Bde., Leipzig, Hirzel.
- Lienert, Elisabeth, 1995, *Trojanerkrieg*, in Kurt Ruh et al. (Hrsgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., 9. Bd., Berlin/Boston, de Gruyter, coll. 1068-1069.
- Müller, Stephan, 2016, *Anfänge deutschsprachiger Chronistik im 11. und 12. Jahrhundert*, in Wolf – Ott 2016, pp. 129-144.
- Ott, Norbert H., 2016, *Kompilation und Offene Form – Die Weltchronik Heinrichs von München*, in Wolf – Ott 2016, pp. 181-196.
- Paul, Hermann, 2007, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 25. Aufl. hrsg. von Thomas Klein, Hans-Joachim Solms, Ingeborg Schöbler, und Klaus-Peter Wegera, Tübingen, Niemeyer (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, A.2).
- Plate, Ralf, 2019, *Zur Text- und Überlieferungsgeschichte der 'Weltchronik' Rudolfs von Ems*, in Elke Krotz et al. (Hrsgg.), 2019, *Rudolf von Ems. Beiträge zu Autor, Werk und Überlieferung*, Stuttgart, Hirzel (Beihefte zur Zeitschrift für deutsches Altertum, 29), pp. 201-266.
- Schröder, Werner, 1985, *Der Pfaffe Lambrecht*, in Kurt Ruh et al. (Hrsgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl., 5. Bd., Berlin/Boston: de Gruyter, coll. 494-501.
- Steinhoff, Hans-Hugo, 1981, 2004, *Göttweiger Trojanerkrieg*, in Kurt Ruh et al. (Hrsgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., 3. Bd, coll. 199-201, 11. Bd., col. 552.
- Stock, Markus (Hrsg.), *Konrad von Würzburg-Handbuch*, Berlin/Boston, de Gruyter (in stampa).
- Walliczek, Wolfgang, *Rudolf von Ems*, in Kurt Ruh et al. (Hrsgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl., 8. Bd., coll. 322-345.
- Wolf, Gerhard – Ott, Norbert H. (Hrsgg.), 2016, *Handbuch Chroniken des Mittelalters*, Berlin/Boston, de Gruyter (de Gruyter Reference).
- Wolf, Jürgen, 1997, *Die Sächsische Weltchronik im Spiegel ihrer Handschriften. Überlieferung, Textentwicklung, Rezeption*, München, Fink (Münstersche Mittelalter-Schriften, 75).

6.3. Sitografia

- Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters* <<http://www.handschriftencensus.de/>>.
- Kaiserchronik digital* <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/kcd/index.html>>.

***Romanç, obra e complant* sulla prigionia, liberazione e morte del Principe di Viana: l'impegno politico nella poesia catalana del Quattrocento**

ABSTRACT: Lo studio, partendo dai componimenti che Joan Fogassot e Guillem Gibert hanno dedicato al principe di Viana, propone una revisione della *vulgata* invalsa nella storia della letteratura catalana, secondo la quale i poeti catalani, dopo il declino della poesia trobadorica, continuarono a versificare nella *koinè* linguistica caratteristica di quella lirica, senza avvertire la necessità di ricorrere all'idioma locale (come invece avvenne in altre zone in cui pure si era irradiata la lirica dei trovatori). In realtà la produzione poetica catalana anteriore ad Ausiàs March si discosta dalla tematica amorosa per impegnarsi in un filone meno noto della poesia medievale in lingua d'oc, quello politico. Questo comporta anche un distacco dal 'canone' linguistico della lirica trovatori, a cominciare da Andreu Febrer e dalla sua traduzione in versi (così legata al mondo dell'autore) della *Commedia* dantesca; il poeta di Vic esplicitamente definisce la lingua della sua versione come catalano. I componimenti d'impegno politico, di cui si propone qui la prima traduzione italiana, confermano la vitalità di una cultura che, pur affondando le proprie radici in quella trobadorica, integrandosi nel contesto della realtà catalana ha saputo esprimere una vena autonoma.

ABSTRACT: This study starts taking into account the poems dedicated by Joan Fogassot and Guillem Gibert to the Prince of Viana and proposes a revision to the belief dominating the history of Catalan literature, according to which Catalan poets continued to write in the *koinè* typical of troubadour poetry even after its decline, without feeling the need to adopt the local language (as it had happened instead in other areas where the poetry of the troubadours had also spread). In fact, the Catalan poetic production prior to Ausiàs March deviated from the love theme and engaged in a lesser-known current of medieval poetry in Occitan dealing with political issues. This also entailed a detachment from the linguistic "canon" of the troubadours, starting with Andreu Febrer and his translation into verse of Dante's *Comedy* (so linked to the author's world); the poet from Vic explicitly defined the language of his version as Catalan. This study proposes the first Italian translation of the poems of political commitment, which confirm the vitality of a culture able to express its autonomous vein by integrating itself into the context of the Catalan reality while being still rooted in the troubadour culture.

PAROLE-CHIAVE: Letteratura catalana, Johan Fogassot, Guillem Gibert, poesia politica, Principe di Viana

KEYWORDS: Catalan literature, Johan Fogassot, Guillem Gibert, political poetry, Prince of Viana

1. Testi di Joan Fogassot (RAO 67.1 e 67.5) e Guillem Gibert (RAO 75.1) *

1.1. Joan Fogassot (RAO 67.1)

Romanç fet per Johan Fogassot, notari, sobre la preso o detencio de l'illustrissimo senyor don Karles princep de Viana e primogenit D'Arago, ves lo qual fon fet en la vila de Bruxelles del Ducat de Barbant: en lo mes de ffraber any Mil CCCC Lx hu.

- 1 Ab gemechs grans, plors e sospirs mortals
- 2 senti les gents dolre's per les carreres
- 3 plasses, cantons, en diverses maneres,
- 4 los uylls prostrats, estan com bestials;
- 5 dones d'estat viu star desfressades,
- 6 lagremeiant e batent se los pits;
- 7 los infants pochs criden a cruels crits
- 8 Vehent star lurs mares alterades,
- 9 «O trist de mi! Quin fet pot ser aquest?
- 10 De quant ença sta 'xi Barsalona?»,
- 11 l'arma 'b lo cors de cascu se rahona.
- 12 Acte semblant no crech may sia lest,
- 13 car de lurs uylls diluvi gran despara
- 14 d'aygua tan fort que per terra'ls decau.
- 15 «Ay! qu'es aço, germans, dir me vullau».
- 16 Tots estan muts e guarden me 'n la cara.
- 17 Creix ma dolor per tal capteniment
- 18 e de plorar los fiu prest companyia;
- 19 molts sforçats perden la homenia,
- 20 e cascu diu, gemegant e planyent:
- O vos omnes, qui transitis per viam: attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.*
- 21 Estant axi ab desig molt extrem
- 22 d'esser fet cert d'una feyna 'xi trista,
- 23 una galant, ab animosa vista,
- 24 o pas cuytat, per lo born venir vem.
- 25 L'abit seu es una curta merlota
- 26 cusida mal, d'un negre drap e gros;
- 27 de bells cabells, per espatles e cors

*Edizione critica complessiva, basata sul solo ms. J (cc. E-L), di due poemetti di Joan Fogassot (67.1 e 67.5) e di un pianto di Guillem Gibert (75.1), del quale J è testimone unico, sulla prigionia, la liberazione e la morte del Principe di Viana a cura di Roberta Macchione e Oriana Scarpati (*Ab gemechs grans*); Lili-ana Cirillo (*Infinits mals*); Raffaella Colella (*Ab dolor gran*), in *Rialc* (2001); nello stesso sito sono linkate le edizioni del solo RAO 67.1 a cura di Gemma Navarro (2001) e l'edizione di 67.1 basata sul solo ms. p (mutilo) a cura di Liliana Cirillo, Roberta Macchione e Oriana Scarpati. Si anticipano qui, con alcune pro- di miglione al testo critico, alcune osservazioni su un tema del quale alcuni punti saranno sviluppati prossimamente in un articolo in catalano. Si appronta anche la prima traduzione italiana dei testi letterari da cui prende le mosse il presente lavoro, non risultando utilizzabile quella che si ottiene in automatico im- postando l'italiano come lingua in *Rialc*. Ringrazio Lucia Lazzerini per avere avuto la pazienza di leggermi e la generosità di prodigarmi tutti gli spunti che la sua inesauribile competenza rendeva possibili: spero di essermene saputa giovare.

67.1 Citazione latina fra v. 20 e v. 21: Hier. *Lam.* 1, 12.

Romanzo fatto da Joan Fogassot, notaio, sulla prigionia o detenzione dell'illustrissimo signor Carlo, principe di Viana e primogenito d'Aragona, versi che sono stati fatti nella città di Bruxelles del ducato di Brabante, nel mese di febbraio dell'anno 1461.

Con gemiti grandi, pianti e sospiri mortali
ho sentito la gente dolersi per vie,
piazze, angoli, in diverse maniere,
gli occhi sfiniti, persone ridotte ad animali;
donne d'alto rango ho visto irriconoscibili
che versavano lacrime e si battevano il petto;
i bambini urlavano con grida da spezzare il cuore,
vedendo le madri sconvolte.
«O povero me! Che può essere?
Da quando è in questo stato Barcellona?»,
l'anima di ciascuno col cuore discute.
Un fatto simile credo che mai si sia letto,
perché dai loro occhi un gran diluvio d'acqua erompe,
tanto forte che per terra li fa cadere.
«Ahi! che cos'è questo, fratelli? ditemelo, per favore».
Tutti stanno in silenzio e mi guardano in viso.
Cresce il mio dolore per tale condizione
e nel pianto ho fatto loro presto compagnia;
molti provati dal dolore perdono ogni forza
e dice ognuno, gemendo e piangendo:
«O voi tutti, che passate per la via; fermatevi e vedete se c'è un dolore come il mio».

Mentre mi trovavo così, col fortissimo desiderio
d'essere informato su un fatto tanto triste,
ecco che una dama di fiero aspetto,
il passo svelto, vediamo attraversare la piazza.
Vestita con una giacchetta alla moresca
mal cucita, di stoffa nera e spessa,
aveva di bei capelli, sulle spalle e sul busto,

28 tots escampats, portave molt gran flota.
 29 Del drap ja dit per son abillament,
 30 sens null perfil, portave la gonella,
 31 hon brodat viu: «Lo mon Fama m'apella»,
 32 de fil tenat ab letres rudament.
 33 Sonave fort una soberga trompa,
 34 qui de molt luny se podia scoltar,
 35 pronunciant ço qu'ella deya clar,
 36 cridant, ploran: «A part, a part la pompa,
 37 poble devot, de gran fidelitat!
 38 Pres es aquell qui feye per empresa
 39 lebrers humils, apartats d'altivesa,
 40 ab lo sant mot qui tant es divulgat:
Qui se humiliat exaltabitur».

41 Hoyt aço, perdi los sentiments
 42 per mes spay que dir un paternostre;
 43 puy digui: «Las!, del princep ho diu nostre,
 44 tant desijat per infinides gents».
 45 Apres pensí que no era possible
 46 semblant senyor esser deslibertat.
 47 Mas esser ver per tots m'es affermat,
 48 dihent que molts n'an avis infallible
 49 per alguns seus affectats curials
 50 qui narren com en Leyda feu la presa
 51 lo senyor rey, ab furor molt ençesa,
 52 qui certament es informat de fals;
 53 e que no te lo princep esperança
 54 sino en Deu e lo gran Principat,
 55 e 'n l'excellent Barsalona ciutat
 56 per fer tornar la tempesta bonança;
 57 e qu'exi ells, deserts e desviats,
 58 van dispergits e cerquen medicina,
 59 ans que lo cors l'arma lexe, mesquina,
 60 com a perduts e del tot desperats.
Quoniam relicto illo omnes fugierunt.

61 E per sentir lo fet com es passat,
 62 sobres dolor mon spirit s'enflama;
 63 e, congoxos, segui la dita Fama
 64 coses dihent d'extrema pietat:
 65 com, a l'exint de Leyda, certa hora,
 66 molt fort guardat lo princep dessus dit,
 67 no l'es permes s'acost gran ne petit;
 68 sens sperons va 'b la reyna senyora;
 69 mas entre'ls peus de mules e rossins
 70 molts servidors, ab voluntats excesses,
 71 l'ixen planyent, de plors fetes grans messes,
 72 atterrats tots com a perduts mesquins;

67.1 v. 28 *escampats*: *DCVB*: «“Veni, plorant, ab cabells escampats”, Ausias March, LXXIX».

67.1 Citazione latina fra v. 40 e v. 41: *Lc* 14, 11.

67.1 Citazione latina fra v. 60 e v. 61: cfr. *Mt* 26, 56: «tunc discipuli omnes relicto eo fugerunt» e *Mc* 14,50: «tunc discipuli eius relinquentes eum omnes fugerunt».

tutti sciolti, una gran massa.
 Portava, come abito, una gonnella
 della stoffa già detta, senza alcuna bordura,
 dove ho visto le lettere «Il mondo Fama mi chiama»
 ricamate in modo grossolano con filo rosso scuro.
 Suonava forte una gran tromba,
 che da molto lontano si poteva ascoltare,
 scandendo con voce chiara e forte
 quello che diceva, gridando e piangendo: «Mettete da parte ogni pompa,
 popolo devoto e fedele!
 Preso è colui che scelse come sua impresa
 umili levrieri, lontani da alterigia,
 con il santo detto che tanto è diffuso:
Chi si umilia sarà esaltato».*

Udito ciò, ho perso i sensi
 più a lungo che per il tempo d'un *Pater noster*;
 poi ho detto: «Povero!, e lo dico del nostro principe,
 tanto desiderato da infinite genti».
 Poi ho pensato che non fosse possibile
 che un signore così fosse imprigionato.
 Ma che è vero da tutti mi è confermato,
 e dicono che molti ne hanno notizia certa
 da alcuni suoi affezionati uomini di corte
 che raccontano come a Lleida ne ordinò la cattura
 il signor re, infiammato di collera,
 che di certo è stato informato da mentitori;
 e che non ha il principe speranza
 se non in Dio, nel grande Principato
 e nell'eccellente città di Barcellona
 per far mutare la tempesta in bonaccia;
 e così quelli, soli e sbandati,
 sono dispersi e cercano una via di salvezza
 prima che l'anima lasci il corpo, meschina,
 come perduti e del tutto disperati.
Perché, abbandonato lui, tutti sono fuggiti.

E nel sentire com'è andato il fatto,
 per il troppo dolore s'infiamma il mio spirito;
 angosciato, seguì la detta Fama
 che diceva cose estremamente penose:
 come, uscendo da Lleida, sia in ogni momento
 sorvegliato a vista il principe suddetto,
 e non gli sia permesso che si avvicini a lui grande o piccolo;
 senza speroni va con la signora regina.
 Ma tra le zampe di muli e ronzini
 molti servitori, accesi d'affetto,
 versano per lui, dolenti, una gran messe fatta di pianti,
 distrutti tutti come smarriti poverelli;

* Un levriero bianco e il motto *Qui se humiliat exaltabitur* figurano anche nel ritratto postumo di Carles de Viana (Biblioteca Nazionale di Madrid). Cfr. Ramos Aguirre (1996: 361-362).

73 als quals, voltat, dix: «Servidors e frares:
 74 ffet es de mi», degotants los uylls seus,
 75 «Ja mes no us pueg mantenir, devots meus;
 76 tornau vos ne a casa vostres pares».
 77 D'on ploreu tots, homens, dones, infants;
 78 ne sce cruel, si 'n raho comunica,
 79 per tal parlar, qui breu vida·l judica,
 80 no li rompes lo cor vists los cridants:
Domine, dic nobis, qui sequuti sumus te, quid nobis erit?

81 A quin novell, a tots los servidors
 82 ffou lo donar d'axi 'marga llicença!
 83 Pensau ab qual trist gest e continença
 84 se parten d'ell los faels seguidors:
 85 uns d'una part, altres d'altra, se'n tornen,
 86 plorant, planyent lur princep e senyor,
 87 molt contristats, plens d'extrema dolor,
 88 que sol un punt no folguen ne soiornen;
 89 esta pensant cascu incessantment
 90 lo cars cruel, congoxos, molt orrible,
 91 la gran furor rigorosa, terrible,
 92 ab qu'era fet tal apesonament;
 93 d'on ja tot hom leva balanç e suma
 94 que·l dit senyor es molt prop de la mort.
 95 Deffall lo seny, lo saber e conort,
 96 d'ira lo foch per totes parts tal fuma.
 97 Mas no·l lexa en tots aquests affers
 98 lo tant privat e volgut Vilarasa,
 99 qui per carrers, plasses, camins e casa
 100 sempre·l segui, cullint tot lo proces;
ille autem sequebatur eum a longe.

101 De continent, rebut aquest avis,
 102 lo Principat fael de Cathalunya,
 103 qui satisfer al degut may se lunya,
 104 hac provehit promptament sens divis:
 105 Al rey senyor tramet grans ambaxades,
 106 per subvenir a tal necessitat,
 107 e semblant fa cad'universitat.
 108 Cavalquen prest, tiren a grans jornades
 109 los reverents, egregi, magniffichs
 110 ambaxadors, nobles e honorables,
 111 de tots stats, hon van molt concordables,
 112 d'esforç viril no mostrant se menichs.
 113 Hoyreu, donchs, a una veu lo poble,
 114 plorant, cridar: «No muyr el bon senyor!

67.1 Citazione fra v. 80 e v. 81: cfr. *Mt* 19, 27: «ecce nos reliquimus omnia et secuti sumus te: quid ergo erit nobis?»

67.1 Citazione fra v. 100 e v. 101: cfr. *Mt* 26, 58: «Petrus autem sequebatur eum a longe».

rivolto ai quali disse: «Servitori e fratelli,
 il mio destino è compiuto», e intanto gli scendevano lacrime dagli occhi.
 «Ormai non vi posso più tenere, miei fidi;
 tornatevene a casa dai vostri familiari».
 Di questo piangono tutti, uomini, donne, bambini;
 né conosco uno tanto crudele, dato che a ragione comunica,
 con quel discorso, che gli resta poco da vivere,
 che non abbia il cuore spezzato vedendo quelli gridare:
«Signore, di', a noi che ti abbiamo seguito, che ne sarà di noi?».

Come fu inatteso per tutti i servitori
 quel suo dare una così amara licenza!
 Pensate con quale mestizia nei gesti e nell'animo
 si allontanano da lui i fedeli seguaci:
 alcuni da una parte, altri da un'altra, se ne tornano via
 in lacrime, compiangendo il loro principe e signore,
 profondamente rattristati, pieni d'indicibile dolore,
 che neanche un momento si fermano o si riposano;
 sta pensando ognuno continuamente
 a quel caso crudele, angoscioso, davvero orribile,
 alla gran collera implacabile, terribile,
 con cui era stato ordinato l'imprigionamento;
 di ciò ormai ognuno tira le somme e il bilancio
 che il detto signore è molto vicino alla morte.
 Vien meno il senno, la saggezza, il conforto,
 il fuoco dell'ira dappertutto così fuma.
 Ma non lo lascia in tutta questa vicenda,
 il tanto caro e benvoluto Villarasa,
 che per vie, piazze, sentieri e a casa
 sempre lo seguì, assistendo all'intero processo:
lui d'altra parte lo seguiva da lontano.

Subito, ricevuta questa notizia,
 il Principato fedele di Catalogna,
 che dal fare il proprio dovere mai s'allontana,
 ha provveduto prontamente senza dissensi:
 al signor re manda grandi ambascerie,
 per venire incontro a tale necessità,
 e lo stesso fa ogni università.
 Cavalcano veloci, procedono a grandi tappe
 i riveriti, egregi, magnifici
 ambasciatori, nobili e onorevoli,
 di ogni stato; dovunque vadano, tutti concordi,
 di forza virile non si mostrano carenti.
 Udrete, dunque, a una voce il popolo
 gridare piangendo: «Non muoia il buon signore!

115 No y plangam res! Conega nostr'amor!»
 116 Aço dihent ab cor devot inmoible:

117 «Suplicau ne la reyal magestat,
 118 offerint vos star ne a l'asmena!
 119 Purguem ho tots, e no'n port ell la pena,
 120 si de null fet pot esser inculpat.
Hic enim est salus et resurrectio nostra per quem salvati et liberati sumus».

121 Dir so constret un tan extrem voler
 122 ences en tots habitants de la terra
 123 vers dit senyor; e no crech que me n'erra
 124 divinal do esser molt vertader.
 125 Los monastirs e les esgleyes totes
 126 ffan proffessons molt be, devotament;
 127 lagremeiant, Deu preguen humilment
 128 que les presons del princep sien rotes.
 129 Homens d'onor e tot lo popular,
 130 dames galants e les altres comunes,
 131 qui 'n aquest fet se mostren totes unes,
 132 leixen a part l'uffanos abillar!
 133 Cessen tots jochs! Cessen les alegries!
 134 Cessen dançars! Cessen tots los delits!
 135 De plants e plors tots stam molt fornits,
 136 Deu suplicants, dihents grans letanies!
 137 Semblant tristor no's viu en negun temps.
 138 Encortinats veig estar los retaules.
 139 O, mala sort, e quin joch nos entaules!
 140 Tristor e dol han vuy favor ensemps.
Et ex illa hora tenebre facte sunt super universam terram.

141 No passa molt fou rebut un correu,
 142 prest e volant, espatxat en Hitona,
 143 dels legats dits, remes a Barsalona
 144 als diputats, d'on fem lahors a Deu,
 145 letres portant, ab les quals avis feren
 146 viu e dispost es dit princep senyor;
 147 e que molt be, no mostrada rigor,
 148 lo senyor rey e la reyna ls reberen;
 149 e qu'era ver, apres fou suplicat
 150 per ells del fet a la reyal presença,
 151 los fou respost ab plasent continença
 152 remetent los a la mestra ciutat;
 153 e mes avant, com la senyora reyna

67.1 Inserto latino fra v. 120 e v. 121: riprende le parole finali dell'Introito della messa *In exaltatione Sanctae Crucis* («Nos autem gloriari oportet in Cruce Domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra; per quem salvati et liberati sumus») che a sua volta s'ispira a san Paolo, *Gal.* 6,14.

67.1 Citazione latina fra vv. 140 e v. 141: cfr. *Mt* 27, 45: «A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram».

Non sia vano il nostro pianto! Conosca egli il nostro amore!»,
dicendo con cuore devotamente fermo:

«Supplicatene la reale maestà,
offrendovi di sottostare all'ammenda!
Paghiamo il fio tutti, e non ne porti lui la pena,
se di qualcosa può essere incolpato.
Qui infatti è la salvezza e la nostra resurrezione per cui siamo salvati e liberati.

Sono costretto a dire di questo amore così incondizionato
acceso in tanti abitanti della città
verso detto signore, e non credo di sbagliarmi;
dono divino l'esser tanto veritiero!
I monasteri e le chiese tutte
fanno processioni molto bene, devotamente;
spargendo lacrime, Dio pregano umilmente
che la prigione del principe sia aperta.
Uomini insigni e il popolo tutto,
nobili dame e donne comuni,
in questa occasione si mostrino tutte unite,
mettendo da parte i pomposi abbigliamenti!
Cessino tutti i giochi! Cessino le allegrie!
Cessino le danze! Cessino tutti i piaceri!
Di pianti e gemiti tutti siamo ben forniti,
Dio supplicando, recitando lunghe litanie!
Simile tristezza non si vide mai.
Vedo pale d'altare coperte di drappi [in segno di lutto].
Oh malasorte, che brutto gioco ci metti sul tavolo!
Tristezza e dolore oggi sono in auge insieme.
E da quella ora tenebre sono scese su tutta terra.

Poco dopo fu ricevuto un messo,
rapido e al volo, incaricato in Aitona
dai legati suddetti e inviato a Barcellona
presso i deputati – per lui rendiamo lodi a Dio –,
che recava una lettera in cui comunicavano
che vivo e in buona salute era il signor principe;
e che benissimo, senza mostrare alcuna durezza,
il signor re e la regina li avevano ricevuti;
ed era vero che, dopo che fu pronunciata la supplica
per l'accaduto alla reale presenza,
era stato loro risposto affabilmente
rinvilandoli alla capitale;
e più avanti, come la signora regina

154 molt decentment ha pres lo lur venir,
 155 offerint se de bon cor subvenir
 156 ab ells esens a la predita feyna;
 157 e visitat per ells lo princep dit,
 158 confortants lo en manera deguda,
 159 mes se 'n lurs mans, demanant lur ajuda;
 160 cascu li diu aquin son espirit:
Eti amsi oportuerit me mori tecum non te negabo.

161 Apres que fou lo rey ab son estat
 162 junt en la gran e farta Ceragossa,
 163 los cathalans fan lur deguda cossa
 164 per obtenir del princep libertat.
 165 Suplicant ne la reyal excellença
 166 com se pertany de bons e fels vassalls,
 167 molt humilment, de paraules ab talls
 168 apunctants be, composts ab providença,
 169 deduhints hi l'escampament de sanch
 170 gran e soberch, per la gent cathalana,
 171 seguint los reys per tanta part mundana,
 172 ffet no duptant morir ab cor molt franch
 173 houen resposts de l'alta senyoria
 174 com lo seu fill es trobat en error
 175 molt greu e fort, d'on mereix desonor,
 176 e qu'a merce pendre ja no'l poria.
 177 Repliquen li, suplicant virilment,
 178 per gran que fos la filial offensa,
 179 maior es molt l'alta reyal clemença,
 180 de que, us fas vot, se diu palesament:
In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terre verba eorum.

Recors a nostra dona

181 Recorregam, donchs, ab devocio,
 182 a la gran font de pietat e mena,
 183 prech son Fill car prest haja fi la pena
 184 que soportam de l'astranya preso,
 185 e que no quart la nostra gran somada
 186 de peccats leigs, comesos en passat.
 187 «Merce! Merce!», clamam, «e pietat!
 188 Reyna dels cels, pus sou nostr'advocada,
 189 e per nos, trists, vos pres per mare Deu,
 190 girau, girau vostr'amorosa vista,
 191 mirau dolor de poble, axi trista!
 192 Dau nos socors, Verge, no us sia greu!
 193 No permetau perir talment la terra,

67.1 Citazione latina fra v. 160 e v. 161: cfr. *Mt* 26, 35.

67.1 Citazione latina fra v. 180 e v. 181: *Ps.* 18, 5. Nel testo biblico *eorum* si riferisce ai cieli.

67.1 v. 183 haja] hara.

avesse accolto con grande benevolenza la loro venuta,
offrendosi di buon grado di contribuire,
stando con loro, alla predetta causa;
e il principe, quando andarono a trovarlo
confortandolo nel modo dovuto,
si mise nelle loro mani, chiedendo il loro aiuto.
Ognuno a questo punto gli esprime il suo sentimento:
Anche se sarà necessario che io muoia con te, non ti rinnegherò.

Dopo che il re col suo seguito
fu giunto nella grande e soddisfatta Saragozza,
i catalani fecero quanto dovevano
per ottenere la libertà del principe,
supplicando di ciò la reale eccellenza
come si conviene a buoni e fedeli vassalli,
molto umilmente, con frasi incisive
e sapientemente costruite,
facendo presente lo spargimento di sangue
grande, enorme, da parte della gente catalana;
sangue profuso al seguito dei re in tante zone del mondo,
senza paura di morire, con intrepido coraggio.
Fu loro risposto dall'alta signoria
che suo figlio era stato riconosciuto colpevole
di un crimine grave e odioso, per cui merita disonore,
e che davvero non si potrebbe avere misericordia di lui.
Gli replicano, supplicando virilmente,
che per quanto grande fosse l'offesa del figlio,
maggiore è di molto l'alta reale clemenza,
di cui, vi assicuro, si dice apertamente:
Per tutta la terra si è diffuso il loro suono, e fino ai confini del mondo le loro parole.

Ricorso a Nostra Signora

Ricorriamo dunque con devozione
alla gran fonte e sorgente di pietà:
prego suo Figlio perché presto abbia fine la pena
che sopportiamo nella dura prigionia,
e che non guardi il nostro gran carico
di orribili peccati, commessi in passato.
«Pietà! Pietà!», gridiamo, «e pietà!
Regina dei cieli, poiché siete nostra avvocat,
e per noi, tristi, vi scelse come madre Dio,
volgete, volgete il vostro amorevole sguardo,
guardate il dolore del popolo, così triste!
Dateci soccorso, Vergine, non vi sia greve!
Non permettete che così vada in rovina la città

194 qu'esta sperant l'excel·lent presoner
 195 sera senyor de pau, justicier.
 196 Sancta dels sancts: tal dan no us fassa guerra!
 197 Ffeu haiam prest de goig un tal novell
 198 qual esperam, Verge, de vos, Maria,
 199 e puixam dir, ab solemn'alegria
 200 lo cantich sant molt singular e bell:
Hec est dies, quam fecit Dominus: exultemus et letemur in ea».

1.2. Joan Fogassot (RAO 67.5)

Obra feta per lo dit Johan Fogassot sobre la liberatio del dit senyor primogenit.

Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum

1 Infinit mals divisio·ns aporta,
 2 segons vehem per clar esperiment.
 3 Test singular Jhesus omnipotent
 4 nos en dona, l'Avangeli u reporta,
 5 quant ell repres en nom de Balzabuch
 6 fforagitar los demonis dels cossos
 7 per los malvats fariseus, qui ab mossos
 8 d'enveja gran, insaciable cuch,
 9 fferen esforç d'abatre sos miracles;
 10 argumenta sabent l'intrinsech lur:
 11 *Omne regnum mox desolabitur*
 12 divis en si, d'on solgue lurs obstacles.
 13 Segueix se, donchs, e no·s pot inpugnar,
 14 alla hon es la unio beneita
 15 cessen quants mals divisio maleyta
 16 en l'univerç poria fer causar.
 17 En nostre temps vists n'avem prou grans actes
 18 pel virtuos don Carles d'Arago
 19 tant desijat, detengut en preso
 20 contra statuts, libertats, leys e pactes;
 21 car crech ferm yo per lo mortal divis
 22 qu'estav'ances dins la gran Barselona,
 23 del Principat mestressa e patrona,
 24 no pensant may lo cors talment s'unis,
 25 e no callats alguns consells perverses,
 26 o no dihents ço que·s devia dir,
 27 ffou pres aquell; mas sens null differir
 28 fforen units los volers tant diverses

67.1 v. 196 tal dan no us] leggi: *tal dan no ns*.

67.1 Citazione latina fra v. 200 e v. 201: *Ps.* 117, 24.

67.5 In epigrafe: *Ps.* 132, 1.

67.5 v. 5: riferimento a *Mt.* 12, 24 e *Lc.* 11, 18-19.

67.5 vv. 11-12: sono le parole di Gesù in *Mt.* 12, 25 e *Lc.* 11, 17. Il vb. *solgue* è da *soldre* 'dissolvere', preterito.

che sta aspettando l'eccellente prigioniero:
 sarà signore di pace ed eserciterà la giustizia.
 Santa dei santi, non ci faccia un tal danno la guerra!
 Fate che abbiamo presto la gioiosa notizia
 che da voi aspettiamo, Vergine Maria,
 e che possiamo recitare con solenne allegria
 quel cantico santo di singolare bellezza:
Questo è il giorno fatto dal Signore: esultiamo e rallegriamoci in esso».

Opera fatta dal detto Johan Fogassot sulla liberazione del detto signore primogenito.

Ecco quant'è buono e gioioso che i fratelli dimorino insieme

Infiniti mali la divisione ci porta,
 come per esperienza vediamo chiaramente.
 Testimonianza particolare Gesù onnipotente
 ce ne dà, e il Vangelo la riporta,
 quando riprese in nome di Belzebù
 a scacciare i demoni dai corpi,
 secondo i malvagi farisei, che con morsi
 d'invidia – grande, insaziabile verme –,
 ce la mettevano tutta per denigrare i suoi miracoli,
 conoscendo gli *argumenta* quello che stava dentro di loro.
Ogni regno diviso al suo interno
sarà presto devastato: col che dissolse i loro trabocchetti.
 Ne consegue dunque inoppugnabilmente
 che là dove c'è l'unione benedetta
 finiscono tutti i mali che la divisione maledetta
 nell'universo potrebbe causare.
 Nel nostro tempo ne abbiamo viste non poche testimonianze
 nel caso del valoroso don Carles d'Aragona
 tanto amato, detenuto in prigione
 contro statuti, libertà, leggi e patti;
 perché io credo fermamente che per la mortale divisione
 che s'era accesa nella grande Barcellona,
 del Principato signora e padrona,
 senza pensare che il corpo [sociale] tanta unità potesse trovare,
 e non avendo taciuto certi consiglieri perversi,
 o non avendo detto ciò che si doveva dire,
 lui fu catturato; ma senza alcun contrasto
 si accordarono volontà tanto diverse

67.5 v. 10 *l'intrinsech lur*: non credo che valga semplicemente 'il loro intimo', 'il loro animo'; opterei per *intrinsech* sostantivo, con allusione, più che al gran verme dell'invidia, al diavolo stesso, che Dante definisce *loico*.

- 29 en liberar la carn de lur senyor.
 30 E 'n un instant s'uni tota la terra
 31 ab voler tal, que tot lo mon aterra,
 32 car dir se pot james se viu major;
 33 e procehint ab moltes ambaxades,
 34 salva tostemps la gran fidelitat,
 35 criden merce a l'alta majestat
 36 exponent li rahons justificades;
 37 e per trobar complit remey e prest,
 38 per dar repos e cedar tots enfractes,
 39 ab just proses, fets alguns virils actes
 40 contra·ls malvats consellants dit arrest,
 41 del clament rey, usant de sa clamença,
 42 per lo mitja de la reyna 'ccellent,
 43 obtengut fou sobr'ço, finalment,
 44 que fou libert lo fill de paciença.
- 45 Ja for'axit del nostre Principat,
 46 pres, detengut al castell de Morella,
 47 e 'n hun moment s'escampe la novella,
 48 d'on tot lo mon fou content e pagat;
 49 ffins als infants qui parlar no sabien,
 50 vist lo gran goig mogut per lurs parents,
 51 ffan lo semblant, ab jest e continents,
 52 mostrants lo pler que dins en si tenien.
 53 E per no fer anujos mon proces
 54 esent prolix, la forma de l'entrada
 55 del dit senyor me plau haver callada,
 56 pur se pot dir fou bel fet, si may v'es.
 57 Donchs, abitants de la gran Cathalunya,
 58 pus clar veheu quant'operacio
 59 es procehint de vera hunio,
 60 siam units, car de tals be no·s lunya!
 61 E pus que Deu tanta merce nos fa,
 62 que de l'anyell la preso ha rompuda,
 63 alegrants nos, ab lengua no pas muda,
 64 cantem contents lo gran alleluya.

1.3. Guillem Gibert (*RAO* 75.1)

Complant fet per Guillem Gibert en la ciutat de Barchinona sobre la mort del primogenit d'Arago don Carles. Obra encadenada solta.

- 1 Ab dolor gran e fora de mesura
 2 vull jo dir part de una trista mort;
 3 ab dolor gran, abundos en tristura
 4 vos denunci a questa mala sort:
 5 ab dolor gran passa d'aquesta vida
 6 lo excellent princep de Arago;
 7 ab dolor gran lo poble tots jorns crida
 8 molt fort plorant, dient: «Deu li perdo».

67.5 v. 56 v'es: sarà forse da leggere *ves*, forma colloquiale aferetica nella locuzione «si may (i) (ha) vés».

75.1 v. 6 de Arago] darago (cfr. 30 *de amargura* con dialefe).

nell'intento di liberare la persona del loro signore.
 E in un istante si unì tutta la città
 con una determinazione tale da buttar giù il mondo,
 sicché possiamo dire che mai se ne vide una più grande;
 e perseguendo lo scopo con molte ambascerie,
 fatta salva sempre la grande fedeltà,
 gridavano «mercé» all'alta maestà
 esponendo le ragioni giustificanti;
 e per trovare una degna e rapida soluzione,
 per dar tregua e placare tutti i contrasti,
 con giusto processo, presi alcuni drastici provvedimenti
 contro i malvagi che avevano consigliato l'arresto,
 dal clemente re, che dette prova della sua clemenza,
 tramite la mediazione dell'eccellente regina,
 si ottenne allora, finalmente,
 che fosse liberato il figlio da quel patimento.

Sarebbe uscito dal nostro Principato,
 preso in consegna e detenuto al castello di Morella.
 In un momento si diffonde la notizia,
 di cui tutti furono contenti e soddisfatti;
 perfino i bambini che non sapevano parlare,
 vista la grande gioia manifestata dai genitori,
 facevano lo stesso, con gesti e atteggiamenti,
 mostrando la gioia che avevano dentro.
 E per non render noioso il prosieguo del racconto
 facendo il prolisso, la descrizione dell'entrata
 del detto signore preferisco tacere;
 ben si può dire che fu un bell'evento, se poi vedi.
 Dunque, abitanti della grande Catalogna,
 più chiaro vedete quali sviluppi
 stanno scaturendo da vera unione:
 siamo uniti, perché da tale bene non ci si allontana!
 E visto che Dio tanta grazia ci fa,
 che l'agnello ha spezzato la sua prigionia
 ralleggrandoci, con lingua non più muta,
 cantiamo contenti il grande alleluia.

**Compianto fatto per Guillem Gibert nella città di Barcellona sulla morte del primogenito di
 Aragona don Carles. Opera incatenata sciolta.**

Con dolore grande, smisurato,
 voglio raccontare una morte struggente;
 con dolore grande, colmo di tristezza,
 vi annuncio questa disgrazia:
 con dolore grande esce da questa vita
 l'eccellente principe d'Aragona;
 con dolore grande il popolo sempre grida
 piangendo forte e dicendo: «Dio gli perdoni».

- 9 Ans que moris spay de gran stona
 10 ell parla clar ab un ayre placent;
 11 ans que moris a tots de Barchinona
 12 recomana son fillet e sa gent;
 13 ans que moris ab gran humilitat
 14 volgue pregar tot hom li perdonas;
 15 ans que moris pres darrer comiat
 16 a tots, dient que algu no ploras.
- 17 Apres d'aço son cap va inclinar,
 18 junctes les mans, loant lo Creador;
 19 apres d'aço los ulls li viu tancar
 20 ab un sospir, penssau quina tristor!;
 21 apres d'aço l'anima s'aparta,
 22 lexant lo cors e muntant se n'a Deu;
 23 apres d'aço tot hom Jesus prega,
 24 dient: «Senyor, reb lo servidor teu».
- 25 Cadescu pens en lo dol e turment
 26 que's comença en aquell punt e ora;
 27 cadescu pens un tal departiment
 28 si fletxa es qui'ls benvolens acora;
 29 cadescu pens los plors, jamechs e crits
 30 que'ls servidors fan, plens de amargura;
 31 cadescu pens si sson romasos trists
 32 que tot lur plaer s'es mudat en pressura.
- 33 O, cortesans, que feu d'aci avant,
 34 que tal joyell ajau perdut axi?;
 35 o, cortesans, com es cruel l'espant!:
 36 jo pens cascu del cap dara'l coxi;
 37 o, cortesans, en tot vostre jovent
 38 ab gran treball lo avieu servit;
 39 o, cortesans, e com no 'xiu de tent,
 40 car sou restats ab pena sens profit?
- 41 Gran pietat es de tot benvolent,
 42 clergues e lechs, donzelles e infants;
 43 gran pietat qu'a tots es dezplacent,
 44 e ja molt mes als faels catalans;
 45 gran pietat que no's deu presomir
 46 dels molt deserts qui may tal †cobrera†;
 47 gran pietat que, sert, cuyden morir
 48 ab plors dient : «Mort'es la sant'ovella».
 49 Jesus baneyt e Rey tot poderos,
 50 donant conort, mostrant de lum carrera;
 51 Jesus baneyt, morir volguist per nos,
 52 donchs en tot be demostre'ns la sendera;

75.1 v. 21 s'aparta] per s'apega.

75.1 v. 22 *mundant se n'a Deu*: da leggere *mundant-se'n a Deu*.

75.1 vv. 29-31 Rima imperfetta tra 29 e 31, regolarizzabile leggendo *trits* al v. 31.

75.1 v. 46 qui ...†cobrera†] Violazione della rima in *-ella*: si può forse ricostruire «qui mal tal[s] cabdella», cioè 'mal guida', 'mal governa' costoro (*tals*, i *deserts*; congettura e traduzione suggerite da Lucia Lazzerini)

Prima di morire, a lungo
parla lucidamente, con serenità;
prima di morire, a tutti quelli di Barcellona
raccomanda il figlioletto e la sua gente;
prima di morire con grande umiltà
volle pregare tutti di perdonargli;
prima di morire prese l'ultimo commiato
da tutti, dicendo che nessuno piangesse.

Poi china il capo,
a mani giunte, lodando il Creatore;
poi gli vidi chiudere gli occhi
con un sospiro: pensate che tristezza!
Poi l'anima se ne va,
lasciando il corpo e volandosene a Dio
poi ognuno prega Gesù
dicendo: «Signore, ricevi il servitore tuo».

Si pensi al dolore e al tormento
che inizia in quel momento;
si pensi se quella dipartita
non è una freccia che trafigge il cuore di chi gli vuol bene;
si pensi ai pianti, ai gemiti e alle grida
dei servitori pieni d'amarezza;
si pensi se non son rimasti affranti,
ora che ogni loro gioia s'è mutata in angoscia.

O cortigiani, cosa farete di qui in avanti,
voi che un simile gioiello avete perduto così?
O cortigiani, com'è crudele il panico!
Penso che ognuno di voi sbatterà la testa sul cuscino!
O cortigiani, per tutta la vostra gioventù
con gran fatica lo avete servito:
o cortigiani, e come non uscite di senno,
ora che siete rimasti con la pena senza il guadagno?

Grande è il dolore di chi gli voleva bene,
chierici e laici, fanciulle e bambini;
grande è il dolore che tutti angustia,
e molto più d'ogni altro i fedeli catalani;
grande dolore che non si deve attendere,
dai tanti che lascia, chi ne è cattivo duce.
grande afflizione al punto che, certo, credon di morire
dicendo in lacrime: «Morta è la santa pecorella».
Gesù benedetto e Re tanto potente,
che dai conforto e illumini la via;
Gesù benedetto, morire volesti per noi,
dunque verso ogni bene mostraci il cammino;

53 Jesus baneyt, volgut nos has levar
54 lo Carles bo, qui era nostra guia;
55 Jesus baneyt, no l'as lexat regnar
56 perque rey sant algu no·l merexia.

57 Mare de Deu, humil verge Maria,
58 ajudau prest als qui us volen clamar;
59 Mare de Deu, mateu nos en tal via
60 qu'est mal divis del tot s'age 'partar.
61 Genolls flectats, de fin cor pregaria,
62 bons christians, la Verge sensse par;
63 genolls flectats, tot jorn reclamaria
64 qu'en paradís nos vulla collocar.

A XXIII de Satembre, festa de Sancta Tecla, any MCCCCLXI rete la arma a Deu Omnipotent lo Princep don Carles de gloriosa memoria en lo palau real de la ciutat di Barchinona.

Gesù benedetto, ci hai voluto togliere
il buon Carles, ch'era la nostra guida;
Gesù benedetto, non l'hai lasciato regnare
perché un re santo nessuno lo meritava.

Madre di Dio, umile vergine Maria,
aiutate subito quelli che v'invocano;
Madre di Dio, metteteci su una via tale
che questa nefasta divisione del tutto sparisca.
In ginocchio, di vero cuore pregherei,
buoni cristiani, la Vergine senza pari;
in ginocchio, sempre invocherei
che in paradiso ci voglia accogliere.

**Il 23 di Settembre, festa di Santa Tecla, anno 1461 ha reso l'anima a Dio Onnipotente il
Principe don Carles di gloriosa memoria nel palazzo reale della città di Barcellona.**

2. Ritorno ai Riquer

Nel 1997 Isabel de Riquer i Permanyer pubblicava i *Poemes catalans sobre la caiguda de Constantinoble* (Riquer 1997), portando meritoriamente all'attenzione degli studiosi un argomento di grande interesse, sul quale peraltro non mi pare che ci siano stati in seguito molti interventi di rilievo, come sarebbe invece stato auspicabile.¹ Eppure, già Martí de Riquer (1964: III, 96-108, paragrafo *La poesia política* all'interno del capitolo XVIII, *La poesia en els regnats del Magnànim i de Joan II*) aveva dato al tema il dovuto risalto in alcune pagine fondamentali.

Emerge nei testi pubblicati da Isabel de Riquer un tema, quello dell'impegno civile e politico nella poesia catalana del Quattrocento – a torto considerato marginale –, che trova un riscontro notevole nei poemi dedicati alla prigionia, liberazione e morte del principe di Viana, anche se certo non sono questi i soli componimenti incentrati su tali motivi (si vedano i numerosi riferimenti a testi consimili in Riquer 1997).

Prenderò dunque in esame i tre poemi suddetti, di cui sopra ho riportato il testo.² Sono composizioni legate a fatti politici d'attualità (un filone secondario nei poeti catalani dell'autunno del medioevo, rispetto alla più nota e diffusa lirica d'amore, oggetto privilegiato delle ricerche e analisi degli studiosi) che costituiscono il secondo punto nevralgico – il primo è individuabile nelle opere in versi edite e studiate da Riquer (1997) – di una tematica che per struttura e forma sembra più di discendenza castigliana che di ascendenza trobadorica, se non altro per quanto appare nella rubrica di uno di essi (*romanç*). Uno dei tre componimenti, quello di Guillem Gibert (*RAO* 75.1), s'inscrive in un genere già mediolatino (il *planctus*) e poi frequentatissimo dai provenzali;³ gli altri si pongono in una prospettiva impegnata e realisticamente vicina alla storia (che è storia

¹ Con l'eccezione dei riferimenti che si trovano in Espadaler (2000) e (2015).

² Utilizzo le edizioni del *Rialc* perché sono le sole facilmente reperibili, ma apporto alcune correzioni in nota e traduco tenendone conto; non introduco i criteri ortografici catalani (accenti, uso del *punt volat* e altri segni diacritici specifici, pur presenti nelle citazioni di Riquer, 1964: 495, che si rifà all'edizione Aramon [1953]: 59), anche se per testi di quest'altezza cronologica mi parrebbe forse più opportuno adottarli. D'altronde, per l'opera di Fogassot, pure Badia (2014: 430) fa riferimento al *Rialc*.

³ Canettieri (2011: 4), considera il *planh*, «dove si piangono protettori, amici, parenti o donne dei trovatori», una variante del *sirventes*, tenendo presente che a questo tipo di generi «viene applicato regolarmente il principio della contraffattura» (Canettieri 2011: 10). Interessante quanto osserva, a proposito dell'elogio, Canettieri (2011: 16): «Le tre *retroenchas* di Guiraut Riquier e quella di Cerveri anche se di argomento chiaramente cortese, si distinguono perché affrontano tematiche marginali o particolari della *cortezia*: Guiraut Riquier in due *retroenchas* pone in primo piano il proprio canto e il senso del cantare (*No cugei mais d'esta razo chantar* e *Si chans me pogues valensa*) in una (*Pos astres no m'es donatz*) traspone l'elogio della dama a quello d'un paese, la Catalogna, dove si apprendono le regole per perfezionare la *fin'amor*. Nella propria *retronxa* Cerveri invece “recuerda los buenos tiempos que pasó en Cardona [...] en oposición a lo tristemente que ahora allí vive”: forse Cerveri ha interpretato la *retroencha* in senso contentutistico, paraetimologizzando una poesia di *remembransa*, che si volge *retro*». Il riferimento è a Riquer (1989: 1615).

solo per noi posteri; per gli autori era scottante attualità), con forti implicazioni politiche. Non ne mancavano nella letteratura occitana del XIII secolo, e forse il loro sviluppo in area d'oc si deve proprio ai contatti stretti con la Catalogna e alle speranze riposte nel suo sovrano “ibrido”, figlio di Pietro II d'Aragona, ma occitano per parte di madre, Maria di Montpellier (città che non divenne francese fino alla metà del Trecento). È una produzione filocatalana – non senza conflittualità dopo il 1242 – fin dall'inizio:⁴ di qua dai Pirenei, dopo i disastri della fase decisiva della crociata antialbigese nella seconda metà degli anni Venti, le speranze di rinascita del Mezzogiorno si concentrano su Giacomo I d'Aragona e gli occitani sognano una sorta di signoria unica, occitano-catalana, sotto l'illuminato sovrano (un sogno che per un breve periodo sarà coltivato, molti secoli dopo, anche da Frédéric Mistral e Victor Balaguer).⁵

Joan Fogassot, autore del *romanç* e dell'*obra*,⁶ è un poeta posteriore ad Ausiàs March (1400-1459), quindi per la lingua dei suoi componimenti si può parlare di catalano senza temere di negare un fatto acquisito, cioè che fino al grande poeta valenzano i poeti catalani non abbiano usato la loro lingua.⁷ Di lui sappiamo che nel 1453 fece parte di un'ambasceria mercantile barcellonese inviata alla corte di Napoli. Sempre per affari commerciali Joan II lo mandò alla corte del duca di Borgogna, dove appare in documenti del 1460 e del 1462. Il consiglio di Barcellona, poco prima della pace di Pedralbes (10 ottobre 1472), su cui torneremo, lo inviò come ambasciatore presso Renato D'Angiò, che aveva accettato la Corona del regno d'Aragona, offertagli dalle *Corts* catalane nel 1466, nell'intento di porre fine alla guerra civile scoppiata dopo la morte (avvenuta, in circostanze poco chiare, il 23 settembre 1461) del figlio di Joan II, il principe Carles de Viana, che solo tre mesi prima, col concordato di Villafranca, era stato riconosciuto re di Navarra e luogotenente della Catalogna. Precedentemente il padre lo aveva fatto arrestare a Lleida

⁴ In realtà col filone politico si potrebbe risalire ai trovatori arcaici (da Cercamon e Marcabru), con una speciale predilezione, in qualche autore del XII secolo, per la polemica contro avversari ancora in vita (si veda quanto dice Di Girolamo 1995: 12-13, a proposito di Guilhem de Berguedà); uno stile che verrà ripreso dopo il 1242, quando alle grandi speranze riposte in Giacomo I d'Aragona e alle di lui lodi si sostituiranno il sarcasmo e le contumelie conseguenti alla delusione per il mancato intervento del sovrano nelle ultimissime fasi della crociata antialbigese.

⁵ Sul tema, cfr. Lazzerini (2005), (2010) e (2019); Manetti (2007), (2008), (2014) e (2018).

⁶ Uso i termini con i quali i due testi sono individuati nelle rispettive rubriche, anche se non mi è chiara la differenza fra loro; certo la metrica dei due componimenti è diversa: il primo presenta 10 strofe di 20 versi di 10 sillabe, con citazioni latine dalla Scrittura alla fine di ogni strofa; i versi in catalano sono quindi 200; la rima segue lo schema abba d d c e f f e g h h g i l l i e le rime di una strofa non si ripetono nella successiva. Il secondo componimento presenta una successione di 64 decasillabi; la rima segue lo schema abba d d c e f f e...; una citazione latina dalla Scrittura precede la successione dei versi. Questa è anche la metrica del *complant* (ovvero del *planctus*) di Guillem Gibert, autore del quale non sappiamo nulla, se non quello che dice nel testo, il che spinge Riquer a azzardare l'ipotesi che si tratti di un *servidor* presente al trapasso (Riquer 1964: 486-488).

⁷ Questione su cui torneremo più avanti; cfr. anche note 17-20.

il 2 dicembre del 1460 e imprigionare ad Aitona e poi a Morella.⁸

Fogassot fu notaio di Barcellona almeno dal 1453 e si conservano i suoi protocolli tra il 1475 e il 1479.⁹ Di lui possediamo una dozzina di poesie. Quelle di carattere amoroso hanno scarso rilievo, secondo Martí de Riquer (1964: III, 102); ci si aspetterebbero tratti personali e diretti in quella che la rubrica presenta come «feta per una senyora, la qual per raó de les morts se n'havia anat fora Ciutat e no sabia dretament on iria», ma vi si trovano invece solo toni retorici e una disperazione di maniera (*Ploren mos ulls làgremes no lençants*). Martí de Riquer è meno severo nei confronti della canzone che comincia *Fins ací m'haveu mostrada*, osservando che, con un po' di buona volontà, vi si può apprezzare una certa grazia. Fogassot ha sperimentato anche i generi del *debat* e della *tençó* (elenco dei testi e dei poeti dialoganti con l'autore in Riquer 1964: III, 103). «Curiosa» viene definita la canzone indirizzata a Alfonso il Magnanimo su *la molta absència* del re, cui il poeta chiede di lasciare Napoli e di tornare nei suoi domini spagnoli (*Rei virtuós, senyor d'insigne terra*; cfr. Riquer 1964: III, 103-104). Il tema è ripreso, un po' forzatamente, anche nella parte finale di una poesia sulla presentazione della Madre di Dio al tempio (*Qual orador té lengu'així disserta*).

Di ben altro interesse la produzione di Fogassot dedicata al principe di Viana. Nel febbraio del 1461, il poeta era a Bruxelles, ambasciatore alla corte del duca di Borgogna, quando gli arrivò la notizia che ben due mesi prima, il 2 dicembre, Joan II, a Lleida, aveva fatto imprigionare il figlio Carles. Sulla base delle notizie che dovettero arrivare in Brabante – senza dubbio una relazione molto circostanziata proveniente da Barcellona –, Fogassot scrisse un «Romanç sobre la presó o detenció de l'illustríssim senyor don Karles, príncep de Viana e primogènit d'Aragó» (*Ab gemechs grans, plors e sospirs mortals, Rialc* 67.1), in una forma molto simile a quella del «Romanç de l'armada del Soldà contra Rodes de Francesc Ferrer»,¹⁰ che pure riporta citazioni latine dalla Scrittura alla fine di ogni strofa di venti versi, sul ben noto modello mediolatino dei *versus cum auctoritate*.

L'interesse del testo sta soprattutto, come scrive Riquer (1964: III, 105), nell'abilità diplomatica di cui dà prova l'autore esprimendo la propria opinione favorevole a Carles de Viana senza biasimare Joan II, come sintetizzano versi 178-179: «Per gran que fos la filial ofensa / Major és molt l'alta reial clemença». Eppure non sono pochi i documenti, i diari, all'interno dei quali troviamo descritta l'emozione di quei drammatici momenti. Fogassot immagina di aggirarsi in una Barcellona sconvolta, tra gente che piange e gri-

⁸ Una storia e un mito che presentano analogie con quelli di un altro principe Carlo, il figlio di Filippo II di Spagna, al centro della tragedia di Schiller (*Don Carlos*) da cui fu tratta l'opera di Verdi (Grilli 2015).

⁹ Per questi dati e i successivi, relativi a Fogassot, si veda Riquer (1964: III, 490 sgg.).

¹⁰ Su Francesc Ferrer, cfr. Riquer (1964: III, 29-43). Il poema parla dell'assedio di Rodi da parte dei turchi, dal 10 agosto al 18 settembre 1444.

da, chiedendo ai cittadini: *Ai! qu'és açò, germans, dir-me vullau?* Una domanda a cui nessuno risponde, mentre il silenzio aumenta l'angoscia del poeta, che in questo scenario desolato ha una visione: è la Fama, nelle sembianze di una donna fiera ma modestamente vestita, che attraversa a passo svelto il *Born* di Barcellona per dare al popolo la notizia della cattura del principe.

Quando Joan Fogassot, a Bruxelles, scriveva questo *romanç*, Carles de Viana forse era già in libertà o poco gli mancava, perché, com'è noto, uscì dal castello di Morella il 25 febbraio del 1461. Appresa questa notizia, Fogassot compose un'altra poesia «Sobre la liberació del dit Senyor Primogènit», tipologicamente simile, ma più breve (*Infinit mals divisió-ns aporta*, *Rialc* 67.5). Il *virtuós don Carles d'Aragó* era stato imprigionato *contra statuts, libertats, leis e pactes* a causa del *mortal divís* che si era acceso dentro Barcellona. Però *en un instant s'uní tota la terra* e ottenne, attraverso le sue ambascerie, *salva tostemps la gran fidelitat* (Fogassot, come abbiamo detto, è sempre rispettoso nei confronti di Joan II, pur difendendo la causa del principe di Viana), che il re lo liberasse. La poesia celebra dunque l'unità degli *habitants de la gran Catalunya*.

Tornando alla pace di Pedralbes del 10 ottobre del 1472, a cui abbiamo accennato, va ricordato che fu proposta dal re Joan II, il quale, con l'età, era divenuto quasi cieco e inoltre soffriva ancora per la perdita della moglie, avvenuta circa tre anni prima. I catalani, rimasti privi d'appoggio esterno, non potevano resistere a lungo ed accettarono la resa in cambio di un perdono generale. Non ci furono sostanzialmente né vincitori né vinti in questa guerra civile: ottenuto il perdono e, di conseguenza, il mantenimento dell'organo di autogoverno catalano, le *Corts* concessero l'annullamento del concordato di Villafranca del 21 giugno 1461, che riconosceva Carles de Viana come legittimo erede al trono. I catalani accettarono quindi che Ferran, secondogenito di Joan II, il 21 ottobre 1461 ricevesse il titolo di principe di Gerona, ossia la consacrazione a erede della Corona d'Aragona. Dall'autunno del 1461 poteva dirsi pacificato, anche se, col trattato di Bayonne del 1462, Joan II aveva dovuto cedere al re di Francia le contee del Rossiglione e della Cerdagna, che furono poi riconquistate dal nuovo re, Ferran II detto el Catòlic, salito al trono nel 1479, solo nel 1493. Degli avvenimenti dell'epoca abbiamo un resoconto storiografico contemporaneo, il famoso *Dietari* di Melcior Miralles;¹¹ ma si veda anche quanto

¹¹ Nell'edizione Escartí del *Dietari del Capellà* si legge, sulla parte quinta: «Hom hi trona una -pens- interessant relació dels esdeveniments de la guerra que mantingueren Joan II i el seu fill i hereu, Carles de Viana. És, potser, amb la part que s'ocupa d'alfons el Magnànim, una de les més aconseguides de l'obra. L'enfrontament hi és seguit pas a pas; només quan la disputa va tocant a la seua fi, el capellà es deixa portar per altres notícies més locals, queu va incorporant al seu text». (Escartí, 1988: 18) E poi: «Aquesta part, al contrari de l'anterior, no sembla que despertàs tant l'atenció del nostre capellà: ben prompte comencen a introduir-s'hi notícies alienes a l'esmentat assumpte i, a més, és ben palesa la poca simpatia que li inspira la causa dels catalans, que s'han donat a altres senyors que no al seu natural, el legítim successor d'Alfons el Magnànim» (Escartí, 1988: 19). Anche Senatore (2000) accenna al periodo di crisi che alla morte di Alfon-

scrive Berenguer de Puigpardines nel suo *Sumari d'Espanya*:

Johan, aquest agué fill [*apelat Carles*] lo qual fon perseguit per lo pare [e empresonat en lo castel de Morells] e morí sant [*en Barcelona*]. Per lo qual se seguí gran roïna en lo principat de Quatalunya perquè lo rey don Johan, pare del dit Carles, meté lo conte de Foix, son gendre, ab ben xm francesos e asetgà Barcelona per ben xv jorns. E estant sobre lo setge, los barceloneses alçaren banderes del rey de Castella apelat don Enric e donaren-se a ell. E fon el l'any 1462. Enaprés fon fet compromís per lo rey don Johan e los quatalans en poder del rey de Castella e del rey de França. E aquests pronunciaren que los quatalans eren bons e leals e que's poguessen donar al senyor que's volguessen. E prometeren los dits reys de Castella e de França que no ajudarien al rey don Johan ni als quatalans. En pochs dies, los quatalans trameteren dos galeres en Portugal e portaren l'infant don Pedro, nét qui era del conte d'Urgell. E aquell levaren per lur rey e senyor, lo qual visqué molt poch en lo regne. E a pochs dies, los dits quatalans an pres per rey e senyor lo duch Johan, senyor de Masella, lo qual regna huy en lo principat e fa la guerra contra lo nostre rey Johan en l'any 1468.¹²

[Johan, questi ebbe un figlio [*chiamato Carles*] il quale fu perseguitato dal padre [e imprigionato nel castello di Morells] morì santo [*in Barcellona*]. Ragion per cui ne seguì grande rovina nel principato di Catalogna, perché il re don Johan, padre del detto Carles, mandò il conte di Foix, suo genero, con ben diecimila francesi ad assediare Barcellona per ben quindici giorni. Durante l'assedio, i barcelonesi innalzarono le bandiere del re de Castiglia chiamato don Enrique e si consegnarono a lui. E ciò accadde nell'anno 1462. Dopo fu fatto un compromesso tra il re don Johan e i catalani in potere del re di Castiglia e del re di Francia. E questi dichiararono che i catalani erano buoni e leali e che potevano offrirsi al signore che preferivano. E hanno promesso i detti re di Castiglia e di Francia che non avrebbero aiutato il re don Johan né i catalani. In pochi giorni, i catalani inviarono due galere in Portogallo e portarono [in Catalogna] l'infante don Pedro, nipote del conte di Urgell. E quello prese per loro re e signore, che però visse molto poco nel regno.¹³ E pochi giorni dopo [la morte di Pedro], i detti catalani hanno preso per re e signore il duca Johan, signore di Marsiglia,¹⁴ che regna oggi nel principato e fa la guerra contro il nostro re Johan nell'anno 1468.]

A questa produzione impegnata politicamente e civilmente si ascrive anche una poesia di Fogassot appartenente al ciclo che auspica la liberazione di Costantinopoli (*Dels doctes fels congregat per possible*), nel quale rientra pure il *romanç* di Francesc Ferrer, in una forma molto simile a quella del suo *Romanç de l'armada del Soldà contra Rodes* (con le citazioni scritturali latine alla fine di ogni strofa) cui abbiamo già accennato.¹⁵

so si aprì nel regno di Napoli in Catalogna: nel regno di Napoli, per la ribellione baronale e l'invasione di Giovanni d'Angiò; «in Catalogna, prima per il contrasto tra re Giovanni d'Aragona, successore del fratello Alfonso nei domini iberici e in Sicilia, e il figlio Carles de Viana, poi per la lunga guerra civile, anch'essa complicata dall'intervento di Giovanni d'Angiò».

¹² Si tratta di una genealogia che si trova al f. 48v del ms. Y. III. 5 nella Biblioteca del Monestir de San Lorenzo del Escorial, uno dei due codici – conservati entrambi in quella biblioteca – e attribuiti alla fine del secolo XV – che tramandano il *Sumari* (Iborra 2000: 227: «aquesta generalogia es troba [...] després que la crònica finesca al foli [46r], tot just abans de donar pas a un resum del *Libre dels fets* de Jaume I. Els folis existents entre la crònica i la genealogia són en blanc. Els mots entre claudàtors i en cursiva apareixen escrits de distincta mà a sobre del text original. A partir d'aquest punt, continua la narració en un tipus de lletra més moderna»). La traduzione è mia.

¹³ Il contestabile Pedro prese possesso della corona nel gennaio 1264 e morì nel giugno 1266.

¹⁴ In realtà la corona fu offerta a René d'Anjou, padre di Jean; quest'ultimo assunse i titoli di 'primogenit d'Aragó' e 'príncep de Girona'.

¹⁵ È un «poema narratiu de 240 decasíl·labs que relata, amb dates, noms i indicacions topogràfiques exactes, el setge de Rodes pels turcs el 1444».

Una forma, quindi, e un tema ricorrenti nella cultura catalana del Quattrocento, che sembra trovare nuovi spazi poetici al di fuori dei più diffusi modelli lirici del *trobar*, guardando piuttosto all'esperienza narrativa o a generi estranei al tradizionale canto in lode della *fin'Amor*, come le canzoni di crociata; un filone d'impegno 'militante' che ritroveremo nella poesia dei regni d'Aragona e di Castiglia uniti: si pensi al *cancionero* popolare ispanico, nel quale, accanto a liriche di tipo 'cortese', compaiono *cantos noticieros* e *romances* che sembrano di particolare interesse per il nostro discorso. Come non riconoscere qui la stessa funzione politico-cronachistica già presente nei nostri testi?¹⁶

La lirica suggerisce considerazioni diverse. Qual è, prima di Ausiàs March, il margine d'autonomia dei poeti catalani? È effettivamente valido l'assunto che postula una pressoché totale sudditanza della poesia catalana del XIV e del XV (fino ad Ausiàs March) alla tradizione occitana? Erano consapevoli gli autori catalani del tempo di usare la lingua dei trovatori per la poesia e il catalano per la prosa? Come definivano le lingue o la lingua che usavano?¹⁷ Alla luce di questa e altre acquisizioni di cui si è detto, ci sembra significativa la scelta del poeta di Vic Andreu Febrer (c. 1375-1440), di tradurre la *Commedia* dantesca in catalano¹⁸ e non nella tradizionale *koinè* occitano-catalana. Si rileva una volta di più la predilezione dei poeti catalani per una poesia non strettamente lirica, che cerca anche un'espressione linguistica autonoma, mentre nella *vulgata* si è affermata la tesi di una continuità linguistica con la lirica trobadorica della poesia catalana, che non avrebbe tradotto quel modello nell'idioma locale¹⁹ come avvenne in altre regioni in cui pure si era

¹⁶ Si tratta del repertorio di *romances*, oggi in massima parte catalogato, insieme a canzoni di tipo tradizionale, nelle opere monumentali di Dutton (1991) e Frenk (2003); cfr. anche Acutis (1983).

¹⁷ Per un'analisi più dettagliata della questione rinvio a Compagna (1998). Un importante percorso alternativo della lirica catalana rispetto a quella trobadorica d'argomento amoroso è individuabile nella poesia oggettiva: Cfr. Compagna-Letizia-Puigdevall Bafaluy (2019), volume offerto a Costanzo Di Girolamo, in quanto ispiratore del tema svolto nella tesi di dottorato di Michela Letizia. I testi catalani selezionati da Michela Letizia, e tradotti per la prima volta in italiano da Anna Maria Compagna e Núria Puigdevall, permettono di osservare come dopo la catastrofe delle corti del *midi*, tra il XIV e il XV secolo, la lirica europea continui il suo percorso, e trovi una sua riformulazione nel realismo della produzione letteraria della Corona d'Aragona, attraverso approcci al dialogo e brevi slittamenti nelle tecniche del racconto, che contestualizzano il discorso poetico, inserendosi nelle forme metriche, nella struttura e nei contenuti del passato. Una nota informativa, a mo' di postfazione, è dedicata alla tradizione manoscritta delle poesie raccolte, ai loro canzonieri e al canone letterario che si determina per i secoli successivi.

¹⁸ È la prima traduzione in catalano – la lingua è così definita dallo stesso traduttore – della *Commedia* (siamo nel 1429).

¹⁹ Non per nulla nel «Boletín Bibliográfico de l'Associación Hispánica de Literatura Medieval» leggiamo che *La Faula* di Guillem de Torroella costituirebbe «les noves rimades més originals de les lletres catalanes medievals en llengua occitana» (<<http://www.ahlmboletin.es/buscador/ficha.asp?fichaid=1000079>>); la definizione si trova nella scheda dell'edizione critica Compagna (2007a), che della lingua del testo, sempre definita "catalano", offre oltretutto un dettagliato commento linguistico (e forse proprio perché classificata a torto come opera occitana e non catalana la *Faula* non è stata inclusa nella collana de «Els nostres Clàssics»). Diversamente i *Classiques Garnier* hanno aperto la serie dei *Textes catalans du Moyen Âge*, diretta da Vicent Martines, Marcello Barbato et Fabio Zinelli, all'interno della collana «Textes littéraires du Moyen Âge, sous la direction de Maria Colombo Timelli et Richard Trachsler», proprio con *La Faula* di

irradiata la lezione dei trovatori.

Si noti che lo stesso March afferma di prendere le distanze dal loro stile, non dalla lingua: *Lexant a part l'estil dels trobadors* [Accantonando lo stile dei trovatori, *incipit* di *RAO* 94.3]. La lingua, per i testi in versi non lirici, era già stata messa da parte, implicitamente e anche esplicitamente. Non per nulla Martí de Riquer ha definito catalano, sia pure provenzalizzato, la lingua di molti poeti anteriori a Ausiàs March.²⁰

Giustamente Di Girolamo (1995: 9) individua nella poesia catalana caratteri peculiari già prima del secolo XIV, dopo il declino del grande canto trobadorico. Ma si può realmente parlare di una linea poetica catalana, fondata su una continuità che dai trovatori del XII-XIII secolo arriva fino ai poeti del XV (1995: 10)?

Qualsiasi generalizzazione o forzatura sarebbe ovviamente sbagliata; eppure almeno un paio di tratti, che sopravvivranno all'epoca dei trovatori, sembrano manifestarsi precocemente. Uno di questi tratti è anzitutto la riflessione metapoetica, dicevamo, sulla tradizione trobadorica classica e poi, nel Medioevo catalano più tardo, su quella cortese in generale. Di Girolamo (1995: 10)

Possiamo dunque delineare un primo quadro della situazione catalana: mentre la lirica si conforma, in sostanza, fedele alla lezione del più classico *trobar*, ferve però un'autonoma ricerca metapoetica, con una specifica attenzione alle *Leys d'Amors*, alla grammatica, agli aspetti tecnici della versificazione:

Guillem de Bergueda, Berenguer Palazol, Pons de la Guardia, Guillem de Cabestaing [...]. A questi si affiancano personaggi di considerevole importanza storica, e importanti soprattutto come mecenati: re Alfonso d'Aragona detto il Casto, re Pietro il Grande, re Federico II di Sicilia, il cavaliere Uc (o Uguet) de Mataplana...; e inoltre autori responsabili di un'approfondita riflessione sulla lingua, sugli strumenti e sulla tradizione poetica trobadorica, sotto forma di *ensenhamens* e soprattutto di trattati retorico-metrico-grammaticali: la maggior parte della trattatistica antica sulla lingua e sulla poesia dei trovatori è infatti opera di catalani (Di Girolamo 1995: 9).

Questa riflessione, se da un lato discende proprio dal riconoscimento dell'*auctoritas* magistrale dei precursori provenzali (dal sentirsi discepoli a caccia dei segreti dell'arte,

Guillem de Torroella nell'edizione Compagna (2019).

²⁰ Su questo tema e su quello dell'inserimento dei trovatori catalani nelle storie letterarie dei paesi catalani, al quale si è accennato e su cui si tornerà (cfr. nota 22), si veda anche Perarnau (1992), recensione a Jordi Castell-Cambray (1990): «L'autor es proposa de tractar “el concepte de pertinença dins de la història de la literatura catalana aplicat als antics poetes catalans” (33), en els quals distingeix quatre situacions: els qui escriviren en provençal, els qui ho feren en provençal catalanitzat (Pere Marc, Lluís Icart), els qui en català provençalitzat (Andreu Febrer, Gilabert de Pròixita, Jordi de Sant Jordi) i els qui escriviren en català a partir d'Ausiàs Marc (34-35). Les històries de la literatura catalana, malgrat que per principi només s'ocupin de l'escrita en català, comencen amb els poetes catalans dels tres primers grups. Exposades diverses teories sobre el tema (36-38) i la doctrina dels tractadistes medievals de retòrica i de versificació, en particular la de Ramon Vidal, segons el qual en totes les terres de la nostra llengua eren considerats de més autoritat o vàlua els cantars en llemosí (41), l'autor afirma que «inicialment, aquesta tria [del sistema lingüístic] és mediatitzada pel gènere, el qual imposarà automàticament la llengua que caldrà usar» (41). Per tant, els poetes catalans en llengua provençal han de trobar el seu lloc tant en una història de la literatura catalana com en una de la provençal (42-43)».

potremmo dire), dall'altro si rivela un forte stimolo a cimentarsi non solo nei generi più collaudati, ma anche in prove inusuali. In questa prospettiva potremmo additare nell'apertura alle più varie esperienze una caratteristica saliente della produzione catalana. Ecco «il più tardo e pluritonale e sperimentalista Cerverí de Girona, un emulo, per molti aspetti, di Raimbaut de Vaqueiras»;²¹ epigono, sì, ma brillante interprete e rivisitatore di forme e di temi; ed ecco la proliferazione di *ensenhamens* e trattati: «A cominciare era stato il visconte Guerau de Cabrera, autore di un *ensenhamen* al suo giullare Cabra» (Di Girolamo 1995: 10), che fa riferimento a

un repertorio di testi occitani e anche francesi. Ma l'autore catalano che ha dedicato forse tutta la sua produzione alla speculazione metaletteraria, e nello stesso tempo all'esaltazione del ruolo dei giullari, è sicuramente Raimon Vidal de Bezaudun (Besalú), autore certo di due *novas*, *Abril issia* e *So fo el tems*, e di quella che è la prima grammatica del provenzale e in assoluto di una lingua moderna, ad uso probabilmente dei cultori catalani di poesia trobadorica, le *Razos de trobar*. Il primo poemetto (databile al 1209 o al 1213), se non è una *nova* (novella) in senso stretto, non è forse nemmeno «un *ensenhamen* perfectament cenyt al canons del gènere», come vuole il suo più recente editore [Field 1989-1991: I, 51], o quanto meno non è un vero e proprio insegnamento al giullare, come sembrerebbe di capire dalle battute iniziali. La *nova* non ha un reale sviluppo narrativo, e anche il tono didattico è alquanto labile. Vi si racconta che il poeta, mentre si intratteneva una mattina nella piazza di Besalú perduto nei suoi pensieri d'amore, viene avvicinato da un *joglaret* che gli chiede consiglio: decidono di fare un picnic sull'erba e finiscono per intavolare una discussione sulla decadenza della *largueza* e sulla crisi della giulleria. Il giullare racconta a Raimon le opinioni in merito di Dalí d'Alvernhe, trovatore e grande mecenate [...]. Questi spunti non sono i soli aspetti, abbiamo detto, metaletterari dell'opera di Raimon Vidal. Le sue *novas* sono infatti intessute di citazioni di *auctores*, come maestri di vita e di saggezza cortese. In *Abril issia* compaiono nove citazioni, di varia estensione, mentre l'altra *nova*, *So fo el tems*, include ben quarantuno citazioni (Di Girolamo 1995: 10-11).

Questi due testi, pur essendo di genere narrativo, sono talmente impregnati di cultura trobadorica da accogliere al loro interno anche un numero considerevole di excerpta lirici, rivelando una tendenza all'enciclopedismo letterario che caratterizzerà la poesia catalana fino a tutto il XV secolo:

Non è forse un caso che Raimon Vidal, accanto ai trovatori classici e a quelli sulla cresta dell'onda, citi anche un frammento di *us castellans*, cioè di 'un castigliano', di un poeta castigliano, del quale però dice di non ricordare il nome, che è (anche se si trattasse di una contraffazione parodica) il primo esempio pervenutoci di poesia lirica castigliana, a riprova di un'apertura a tutto campo, e perfino di un gusto per l'esotico e per il raro. Ma torneremo più avanti su questo carattere della letteratura catalana tardomedievale (Di Girolamo 1995: 12).

L'altro carattere, che emerge con evidenza soprattutto nel XIII secolo, è «la presenza nei trovatori catalani di una vena per così dire cantabile e danzabile»; si assiste insomma a una *contaminatio* tra forme colte e influssi popolari (del resto già documentabile nel

²¹ Cfr. Di Girolamo (1995: 10); cito dall'articolo in rivista, benché sia stato ripubblicato in Di Girolamo (2019), perché lo stesso autore chiarisce che le modifiche rispetto alle stesure originarie riguardano «l'aspetto più superficiale degli scritti, non essendo parso ragionevole né fattibile aggiornarli bibliograficamente o dar conto del dibattito che si è sviluppato attorno a molti degli argomenti trattati» (Di Girolamo 2019: XI).

corpus trobadorico), a «una ricerca formale che rifugge dal *clus* e dal *ric*, ammiccando piuttosto ai generi di tradizione orale», presenti nei ritmi saltellanti e nell'uso del ritornello di Guillem de Berguedà, vissuto nel XII secolo e morto prima del 1196, autore di uno dei componimenti che mettono alle corde Ponç de Mataplana per la sua fellonia e omosessualità. La poesia medievale in lingua d'oc non è solo «versi d'amore»; ne fanno parte anche testi scandalosi (si pensi alla tenzone del *corn*), parodie irriverenti e non di rado oscene, feroci sirventesi, come quelli dedicati dallo stesso Guillem de Berguedà al visconte Ramon Folc de Cardona, che risulta addirittura ucciso a tradimento dal potente barone (Di Girolamo 1995: 12-13).

Il più rappresentativo dei trovatori catalani è senz'altro Cerverí de Girona, attivo nella seconda metà del secolo XIII:

La sua *viadeyra* è, come dice il termine, una canzone di viaggio, per ritmare, presumibilmente con l'accompagnamento di una melodia saltellante, il cammino nella marcia o sulla via dei pellegrinaggi, alla maniera delle *cantigas* galego-portoghesi [...] In ogni caso, siamo nell'area generica delle *chansons de femme*, che un raffinato trovatore visita con esemplare mimetismo (Di Girolamo 1995: 13-15).

La «frequentazione dei generi tradizionali» (soprattutto quelli legati alla danza, che prevedevano, a fianco del solista, la partecipazione di un coro) esperita da Cerverí farà scuola fra i catalani nel secolo successivo e oltre (si pensi al trecentesco *Cançoneret de Ripoll*), insieme alla «predilezione, nei componimenti cortesi, religiosi e morali, per il decenario», che, ripreso e personalizzato dal poeta di Girona, «si imporrà come il metro per eccellenza della poesia catalana fino a tutto il XV secolo» (Di Girolamo 1995: 15-16).

Lo studioso prende poi in esame alcuni aspetti della lirica catalana del XIV e XV secolo, per la quale rinvia a quella che ritiene «la trattazione complessiva più estesa e affidabile» per quanto riguarda il percorso che va dai trovatori a Ausiàs March, cioè Riquer (1964: I, 509-690):²²

Un primo dato che distingue la poesia composta in Catalogna dalla poesia dei trovatori riguarda la provenienza sociale dei poeti e la circolazione dei testi. Rispetto all'apertura interclassista del movimento trobadorico, i lirici cortesi catalani provengono prevalentemente dalle file dell'aristocrazia o della piccola nobiltà o della diplomazia, da ambienti relativamente chiusi e ristretti, esattamente come da un ambiente chiuso e ristretto, la corte imperiale di Federico II di Svevia, provenivano i

²² Cfr. Di Girolamo (1995: 17). Per quanto riguarda i trovatori catalani, Di Girolamo aveva preso elegantemente le distanze da chi, in un'ottica definita «nazionalistica», considera «parte integrante della letteratura catalana l'opera poetica in provenzale dei trovatori catalani del XII e XIII secolo, dal momento che», come abbiamo già rilevato (**note 20 e 21**), lo studioso tiene a sottolineare che «il provenzale, o un provenzale catalanizzato, o un catalano fortemente provenzaleggiante, sopravvive nella poesia catalana alla catastrofe della fine del XIII secolo, a differenza di quanto avviene» (Di Girolamo 1995: 8) altrove, dove pure erano stati attivi trovatori non occitani che si servivano del provenzale e che certamente non sono considerati parte integrante della loro letteratura autoctona per la loro produzione nella lingua dei trovatori, propriamente detti.

poeti della Scuola siciliana, attivi all'incirca tra il 1230 e il 1250, quasi tutti funzionari di stato (Di Girolamo 1995: 17).

Osservo che parlare di «apertura interclassista del movimento trobadorico» sembra lievemente anacronistico (anche perché pochissimo sappiamo dei trovatori e le *vidas* sono, com'è noto, desultoriamente affidabili); se però quella formula vuole semplicemente alludere a una certa eterogeneità o mobilità sociale, va detto che l'ambiente della lirica cortese catalana non è poi così ristretto e asfittico, se si considera che l'ampio sviluppo del commercio facilitava la circolazione anche di libri e d'idee. Di questo, peraltro, è consapevole anche Di Girolamo (1995: 17) quando aggiunge che

può trattarsi per la verità, per i catalani, anche di una nobiltà di data relativamente recente, come è il caso della famiglia March, di origine borghese, o di tanti altri poeti di cui si hanno notizie biografiche: Ramon Savall, amministratore di Barcellona, diventò funzionario reale e poi diplomatico di Martino l'Umano; Andreu Febrer, di modesti natali, cominciò la sua carriera come scrivano della Cancelleria reale per poi diventare castellano del Castello Ursino di Catania e diplomatico della Corona; Melcior de Gualbes, rampollo di una famiglia di banchieri, fu fatto cavaliere e castellano da Ferrante I; e così via.

Aggiungo solo che anche l'apporto dei notai, come abbiamo visto, non è trascurabile.²³ È evidente che la provenienza sociale dei poeti catalani è diversa da quella del movimento trobadorico perché la letteratura catalana si caratterizza proprio per la sua apertura al contributo della classe emergente dell'epoca, la borghesia. Forse proprio per questo motivo è diversa la circolazione dei testi, talvolta di qualità scadente. L'ambito di diffusione si restringe, i temi affrontati si moltiplicano: se la lingua dei poeti catalani

continua a modellarsi su quella dei trovatori classici, con risultati per la verità abbastanza disuguali da poeta a poeta, anche la diffusione dei testi dovette cambiare radicalmente nel giro di pochi decenni. Niente di comparabile, ovviamente, alla diffusione capillare di corte in corte, di città in città, ad opera dei giullari: la lirica si svincola definitivamente dal canto (così come era già avvenuto per la Scuola siciliana), diventa scrittura, libro, con una circolazione presumibilmente limitata alla sola cerchia dei produttori stessi o di non moltissimi estimatori a loro vicini.²⁴

In questa tumultuosa trasformazione del canone poetico irrompe la quotidianità;

²³ Cfr. Compagna (2006) e (2009). Per Andreu Febrer si veda Parera (2019), per Melcior de Gualbes, Alberni (2002) e (2006 [2009]). Per l'Italia, basti pensare all'importanza delle precoci attestazioni di frammenti poetici nei *Memoriali bolognesi*.

²⁴ Di Girolamo (1995: 17-18). Certo ci sono eccezioni, come quella di Jordi de Sant Jordi, a proposito del quale il Marchese di Santillana osserva che «compuso asaz fermosas cosas, las quales el mesmo asonava [cioè musicava], ca fué músico excelente» (*Proemio e carta*; ed. Durán 1980: II, 217), ma «significa appunto che questa doveva essere un'eccezione e non la regola, che un poeta musicasse i suoi testi, come facevano sempre i trovatori e come, ad esempio, non facevano i poeti italiani del Due e del Trecento (sporadicamente, musicisti di professione musicavano dei testi lirici, anche in Italia e presumibilmente in Catalogna, ma si tratta di cosa completamente diversa dal processo di composizione poetica e simultaneamente musicale dei trovatori», Di Girolamo 1995: 18).

l'esercizio di sottili variazioni su uno schema quasi fisso, che connota tanta parte del corpus trobadorico, lascia il posto a un'ispirazione fondata non su idee platoniche o algidi universali, ma sull'imprevedibile varietà degli eventi. Quanto più si punta sull'originalità e novità dei temi, tanto più langue quel culto della forma che rappresenta la cifra stilistica del *trobar*:

La vita reale si ispira alla letteratura; e, viceversa, nella letteratura entra perfino la vita reale. Tutta la retorica cavalleresca, per esempio, delle *lletres de batalla*, si nutre di fondamenti libreschi, ma queste stesse lettere, effettivamente scambiate tra cavalieri che si sfidavano, potevano a loro volta rientrare, riprese di peso, in un'opera letteraria, come è di fatto avvenuto nel grande romanzo di Joanot Martorell, *Tirant lo Balanc*, e come è avvenuto, mediante la semplice traduzione dell'abituale prosa delle *lletres de batalla* in mediocri versi, nel sirventese di Arnau d'Erill contro suo nipote Ramon Roger d'Erill, sfidato a singolar tenzone dallo zio per avere messa incinta la figlia Margarida, che oltretutto era una monaca.²⁵

È giusto quindi porre l'accento sull'eredità straordinaria che i poeti catalani ricevono dai trovatori e fanno propria; a patto però di riconoscere che la produzione poetica catalana anteriore ad Ausiàs March non è

meramente ripetitiva e di scuola: non lo è di per sé (basti il confronto con i mediocri testi sopravvissuti del Consistori tolosano); non lo è per i continui apporti nuovi con cui i lirici catalani seppero integrare il loro gruzzolo iniziale, preziosamente custodito, cioè l'eredità dei padri provenzali; non lo è infine per l'irradiazione che questa lirica riuscì comunque a realizzare di se stessa e dei suoi modelli verso il contiguo Occidente iberico [...] l'immagine della lirica d'arte europea medievale e delle prime manifestazioni dell'umanesimo che alle soglie del XV secolo veniva prospettandosi alla cultura letteraria castigliana è almeno in parte filtrata attraverso la Catalogna (Di Girolamo 1995: 19).

Non solo il ruolo della Catalogna è stato fondamentale per la conservazione del patrimonio trobadorico; non solo quell'eredità è stata devotamente custodita e incrementata, ma è stata anche base di partenza per nuovi percorsi intellettuali. Certo i patrimoni culturali sono come i fiumi, che diventano grandi solo se possono continuare il loro corso arricchendosi, senza trovare dighe che frenino l'impeto della corrente; se ricevono affluenti o diventano a loro volta immissari, contribuendo ad accrescere la portata del corso d'acqua in cui sfociano. Di Girolamo (1995: 20) mette in evidenza la «graduale integrazione» di apporti nuovi della cultura poetica catalana alla ribadita continuità e persistenza della tradizione trobadorica in Catalogna, a cominciare dal XIV secolo fino a Jordi de Sant Jordi. Nuovi modelli entrano in circolazione, accanto a quelli già presenti nei trovatori catalani

²⁵ Di Girolamo (1995: 19). Il riferimento naturalmente è a Riquer (1961-1962) e (1964: I, 619-626). Torró parla addirittura di *homes històrics i de ficció* a questo proposito: «la vida de Bernat de Requesens és un exemple de la carrera dels grans cavallers i militars del seu temps i dels cavallers d'aventura que capitanejaven exèrcits per terra e per mar, homes històrics i de ficció, com el gran heroi de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*» (Torró 2009: 147-148).

dell'epoca classica:

Questi modelli sono principalmente la poesia francese e, successivamente, quella italiana del Duecento e del Trecento; collaterali a questi, la persistenza di generi e di forme ammiccanti al popolare, e semmai di lontana ascendenza galego-portoghese, come per esempio il lamento della monaca per forza trascritto dal compilatore (molto probabilmente un chierico, stavolta), del già menzionato *Cançoneret de Ripoll* [...] In Catalogna [...] della lirica francese viene ripreso e continuato quello che è sicuramente il tratto più originale e vivace, che è dato da forme metriche tendenti al cantabile e al danzabile, a cominciare dalla forma della ballata, e questo quando, in Catalogna, la poesia non era più musicata. Ancora nel *Cançoneret de Ripoll*, il genere metrico della danza viene usato per ospitare un dibattito sulla legittimità dell'amore cortese per i religiosi, quindi con una singolare estensione della sua area di applicazione abituale. Come si può facilmente capire, questa radicale modifica del registro formale incrina l'austerità del modello trobadorico puro, dominato dal genere sublime e tragico della canzone (Di Girolamo 1995: 20).

A queste interessanti osservazioni si aggiunge uno sguardo panoramico sull'influenza italiana, in particolare sui precoci, per quanto frammentari, echi danteschi e petrarcheschi che in Catalogna e anche nel regno di Valenza sono ampiamente attestati all'inizio del XV secolo, se non già alla fine del XIV con Pere Queralt (morto nel 1408) e poi con Gualbes, con Próxita, col traduttore della *Commedia* Andreu Febrer, con Jordi de Sant Jordi.²⁶

Si delinea a questo punto la caratteristica saliente del mondo culturale catalano, che potremmo per brevità rubricare sotto l'etichetta «sincretismo»: un'attitudine costante a recuperare e rielaborare modelli ritenuti altrove desueti.²⁷ È una linea interpretativa condivisa da Di Girolamo e Lola Badia, la cui meritevole opera di ricerca ha spesso evidenziato il provincialismo della produzione poetica catalana che continua – in ritardo – a seguire modelli ormai superati, così come avviene anche in campo artistico: d'altronde non è una novità constatare (in sintonia con le ben conosciute leggi della linguistica areale) che il più delle volte in periferia le mode arrivano in ritardo e possono attecchire più in profondità che nei centri culturali di prima grandezza.

Eppure, forse, si potrebbe anche invertire la prospettiva²⁸ e chiedersi, per esempio, se la dipendenza dei poeti catalani dalla produzione delle corti occitane – indiscutibile, va da sé – sia stata davvero così pervasiva; e, in particolare, se la lingua di Ausiàs March costituisca effettivamente una demarcazione netta fra suoi predecessori e quelli che poterono dopo di lui o se questo limite linguistico non sia piuttosto da stemperare in una

²⁶ Di Girolamo (1995: 21), che osserva inoltre: «echi da Dante, Petrarca, oltre che da Boccaccio, sono perfino presenti in un'opera narrativa in prosa, il romanzo *Curial e Güelfa*», databile tra il 1435 e il 1462, con rinvio a Badia (1987).

²⁷ Di Girolamo (1995: 21), con rinvio a Fratta (1992), che ha voluto vedere nell'opera di Jordi de Sant Jordi e di altri catalani minori echi dei poeti della Scuola siciliana, sulla base di un manoscritto perduto, documentato ancora intorno al 1600 all'Escorial.

²⁸ Cfr. Compagna (1998), (2007), (2008-2009).

sorta di ‘fascia di confine’, proprio come nella geografia linguistica si è preferito parlare di zona critica, di fascia, anche ampia, di confine, anziché di linea.

Anche senza tornare *sic et simpliciter* alla tesi di Martí de Riquer, mettendo in successione (come lingua dei trovatori d’area catalana, poi dei poeti attivi nei domini del regno d’Aragona) il provenzale, il provenzale catalanizzato, il catalano provenzalizzato e infine il catalano, credo che non sarebbe errato ampliare la prospettiva, seguire più da vicino le tappe del processo, recuperare le sfumature, per individuare l’eredità dei poeti catalani nei regni d’Aragona e di Castiglia uniti e approfondire il discorso nel suo contesto spazio-temporale, storico, linguistico e letterario, partendo da quanto è stato affermato in passato circa l’eredità dei trovatori e aggiornando i dati alla luce di recenti ricerche come quella sulla poesia oggettiva, suggerita proprio da Di Girolamo, o quelle sulla poesia politica, ben studiata da Isabel de Riquer, sulle orme paterne, all’interno della produzione letteraria sotto i regni del Magnanimo e di Joan II.

Si tratta, in fondo, di recuperare il filo di una tradizione autoctona entro una cultura percorsa da mille influssi esterni, rielaborativa più che creativa, però capace – fin dagli esordi all’ombra della rigogliosa fioritura trobadorica – d’intraprendere percorsi autonomi.²⁹ Come mi è stato fatto notare da un collega, catalano e occitano sono fratelli gemelli, ma probabilmente non monozigoti.

Mi piace concludere con quanto mi è stato scritto da Anton Espadaler: «Ramon Vidal parla di *nostre lengage*³⁰ e credo che ancora oggi si possa parlare di *nostre lengage*, cioè di uno spazio comune tra una lingua e l’altra [occitano/catalano]. Io stesso ho parlato a Mirepoix (Mirapeis) nel 2013 con una commessa che non aveva mai – mai, mai – studiato una sola regola di catalano, e che non l’aveva certo sentito parlare molto spesso, per non dire quasi mai, e non abbiamo avuto nessun problema a comunicare, come se parlassimo la stessa lingua. Questa è la dimostrazione di una realtà: il *continuum* di cui parla Colón. D’altra parte, bisogna riconoscere che è molto difficile trasformare la lingua poetica catalanizzandola dal principio alla fine, quando i concetti più decisivi sono stati formati in sede trovadorica. Specie – e questo mi sembra importante – se si è parte del nucleo iniziale del movimento, come si deduce dal poema di Raimon Vidal, *Abrils issia*, che colloca gli inizi ai tempi di Ramon Berenguer IV, come tra l’altro fa lo stesso Dante. L’evoluzione verso una progressiva agrammaticalità che sboccherebbe in un catalano originario, prevista dello stesso Ramon Vidal, comincia a rivelarsi ai tempi di Jofre de Foixà – che ne discute proprio con Vidal. La lingua cambia lentamente; c’è il rischio di sembrare impoetici. Della difficoltà ad abbandonare completamente la lingua antica sono

²⁹ Cfr. Espadaler (2000) e (2015).

³⁰ Cfr. Espadaler (2018).

chiaro indizio gli iperprovenzalismi in cui cadono poeti consapevoli di questo processo, come Febrer, quando deve esprimere nuovi concetti, o quando deve far riferimento a una realtà che designa le cose con altri termini, oppure parla di cose concretissime. È appunto il caso della poesia politica, che a volte prende il tono di un sirventese (Pere March, Ramon Savall), di un *plant*, o simula un'orazione». ³¹

Anna Maria Compagna
Università di Napoli Federico II

Bibliografia

- Acutis, Cesare (a cura di), 1983, *Romancero. Canti epico-lirici del Medioevo spagnolo*, Torino, Einaudi.
- Alberni, Anna, 2002, *El Cançoner Vega-Aguiló. Una proposta de reconstrucció codicològica*, in *Literatura i Cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV)*. Actes del III Col·loqui.
- Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga (Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000), par Lola Badia, Miriam Cabré e Sadurní Martí, Barcelona, Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 151-171.
- Alberni, Anna, 2006 [2009], *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali, II. Biblioteca de Catalunya: VeAg (mss. 7 e 8)*, Modena, Mucchi.
- Aramon i Serra, Ramon, [1938], *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, I.E.C.
- Aramon i Serra, Ramon, [1953], *Cançoner de l'Ateneu*, Barcelona, I.E.C., bozze di stampa.
- Badia, Lola, 1987, *De la 'reverenda letradura' en el «Curial i Güelfa»*, «Caplletra» 2, pp. 5-18.
- Badia, Lola, 2014, *Història de la literatura catalana vol.2: Literatura medieval (2). Segles XIV-XV: Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Canettieri, Paolo, 2011, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, «Cognitive Philology» 4, pp. 1-41 (online open access all'indirizzo <<https://ojs.uniroma1.it/>>).
- Compagna, Anna Maria, 1998, *Come denominano la lingua della poesia catalana del '300 e '400 gli scrittori e gli editori e critici di Ausiàs March fra '300 e '800*, in *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del VI congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Cagliari 11-15 ottobre 1995), a cura di Paolo Maninchedda, Cagliari, CUEC, vol. II, pp. 149-178.
- Compagna, Anna Maria (a cura di), 2004, Guillem de Torroella, *La falla*, a cura di A.M. C. Roma, Carocci.
- Compagna, Anna Maria, 2006, *La tradizione extravagante della letteratura medievale: il contributo dei notai nel medioevo catalano e non solo*, «Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols» 24, pp. 7-23.
- Compagna, Anna Maria, 2007, *Tempi e ambienti della poesia catalana medievale*, in *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Universitat de Girona, 8-13 de setembre de 20039, a cura de Sadurní Martí (coord.), Miriam Cabré, Francesc Feliu, Narcís Iglésias i David Prats, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, III,

³¹ In una recente lettera; lo stesso Espadaler mi suggerisce anche, quanto alla sensibilità con cui si guardava la cosa, di dare un'occhiata al poema di Guillem de Masdovelles tradotto al catalano da suo nipote Joan Berenguer. Ecco i 2 primi versi: «Lo temps present de bella primavera / m'ansen tan fort que pens an amor fina (il nipote); Le temps present de guaya primavera/ m'ensen tan fort que fin'amor decori (lo zio). Significativa la traduzione di *guaya* in *bella*. Non è la traduzione di un provenzalista, ma di un poeta, che aveva bisogno di parlare al suo tempo. Vuol dire che *guaya* era una parola che ormai era troppo connotata.

- pp. 213-220.
- Compagna, Anna Maria, 2007a, Guillem de Torroella, *La faula*, edició crítica d'Anna Maria Compagna Perrone Capano, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Compagna, Anna Maria, 2008-2009, *I risvolti sopranazionali dell'identità catalana: il cavaliere è turco, è lombardo, è bretonese*, in *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Atti del IX Congresso internazionale dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 14-16 febbraio 2008), a cura di Costanzo Di Girolamo, Paolo Di Luca e Oriana Scarpati, (<http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/>, consultato il 14 febbraio 2020).
- Compagna, Anna Maria, 2009, *La tradición extravagante de la literatura: notarios poetas*, in *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, a cura de Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 63-71.
- Compagna, Anna Maria, 2019, Guillem de Torroella, *La Faula*, édition critique par Anna Maria Compagna, traduction de Jean-Marie Barberà, Paris, Garnier («Textes littéraires du Moyen Âge», 55).
- Compagna, Anna Maria, 2014, *Il sentimento tradotto: da Ausiàs March a Baltasar de Romani*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, pp. 611-626.
- Compagna, Anna Maria – Letizia, Michela – Puigdevall Bafaluy, Núria, 2019 *La poesia oggettiva nella letteratura catalana medievale*, Antologia di testi con traduzione a fronte, Roma, Aracne, (Dialogoi Medievalia, 3).
- Compagna, Anna Maria, 2019, *Ausiàs March: leggere, editare, tradurre nel tempo*, A. Monogràfic I. Anna Maria Compagna & Núria Puigdevall Bafaluy Coords, «eHumanista/IVITRA» 15, pp. 1-133 (<https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/15>).
- Compagna, Anna Maria – Puigdevall Bafaluy, Núria (a cura di), 2019, *Irradiazioni da Napoli aragonese: Ausiàs March, romanzo, trattatistica*, A. Monogràfic I., «eHumanista/IVITRA» 16, pp. 1-69 (<<https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/16>>).
- Di Girolamo, Costanzo, 1989, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri (Nuova cultura, 14).
- Di Girolamo, Costanzo, 1994, *Els trobadors*, traducció de Núria Puigdevall Bafaluy, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- Di Girolamo, Costanzo, 1995, *L'eredità dei trovatori in Catalogna*, «Filologia antica e moderna» 9, p. 7-21, ripubblicato in Idem, *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di storia letteraria, 2019, pp. 287-302.
- Dutton, Brian, 1991, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 voll., Salamanca, Universidad.
- Espadaler, Anton M., 2000, *Política i ideologia en la novel·la catalana del segle XV*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico-istituzionali. La circolazione degli uomini, delle idee, delle merci. Gli influssi sulla società e sul costume*. Atti del XVI Congresso di Storia della Corona d'Aragona. Celebrazioni Alfonsine (Napoli, Caserta, Ischia, 18-24 settembre 1997), a cura di Guido D'Agostino e Giulia Buffardi. Napoli, Paparo, pp. 1419-1430.
- Espadaler, Anton M., 2018, Ramon Vidal de Besalú, *Obra completa*, a cura d'A.M. E., Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Escartí, Vicent J. (ed.), 1988, Melcior Miralles, *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, València, Institució Alfons el Magnànim (Biblioteca d'Autors Valencians, 16).
- Espadaler, Anton M., 2015, *Petrarca en la lírica catalana medieval* «Quaderns d'Italià» 20, pp. 89-109.
- FratTA, Aniello, 1992, *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani» 17, pp. 7-21.
- Frenk, Margit, 2003, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*,

- México, UNAM – Colegio de México.
- Grilli, Giuseppe, 2015, *La política en las tablas*, in *Idem, Literatura y compromiso. Moradas de los siglos áureos*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA, pp. 73-115.
- Iborra, Joan (ed.), 2000, Berenguer de Puigpardines, *Sumari d'Espanya*, València, Universitat de València, (Fonts Històriques Valencianes, 3).
- 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^{ème} anniversaire*, éditées par Dominique Billy et Ann Buckley, Turnhout, Brepols, pp. 47-57.
- Lazzerini, Lucia, 2010, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, 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, 2018, *La Fée et la diablesse. Histoire d'une hantise poétique et mondaine de Flamenca à Calendau et Pinocchio jusqu'à La Recherche du temps perdu*, Ventadour, Carrefour Ventadour, (Cahiers de Carrefour Ventadour).
- 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, 2008, *Flamenca*. Romanzo occitano del XIII secolo, Modena, Mucchi.
- Manetti, Roberta, 2014, *Jacques I^{er} d'Aragon et les deux grands romans occitans du XIII^e siècle (Jaufre et Flamenca): une métamorphose?*, in *Occitània en Catalonha: de tempes novèls, de novèls perspectives*. Actes de l'XI^{en} 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.
- Manetti, Roberta, 2018, *Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, Joufroi de Poitiers e i due grandi romanzi occitani (Jaufre e Flamenca)*, «Medioevo europeo» 2/1, pp. 33-72.
- Parera i Somolinos, Raquel, 2018, *La versió d'Andreu Febrer de la Commedia de Dante: biografia del traductor; estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edició dels cants I-XX de l'Inferno*. Tesi doctoral, director Luís Cabré Ollé, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Perarnau i Espelt, Josep, 1992, recensione a Jordi Castell-Cambray, *Remarques sobre la llengua dels antics poetes catalans*, dins *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, a cura d'Antoni Ferrando i d'Albert G. Hauf, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, vol. II, pp. 33-44 (Biblioteca Abat Oliba, 82), «Arxiu de Texts Catalans Antics» 11, pp. 501-502 (<<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000156/00000049>>).
- Ramos Aguirre, Mikel, 1996, *La majestad del soberano. Cimeras, colores, divisas*, in Ángel Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, Biblioteca Caja de Ahorros de Navarra.
- RAO, *Repertori d'Autors i Obres* in Jordi Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Rialc, *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, in rete all'indirizzo <<http://www.riale.unina.it/>> (Rialc 2001: edizione di Joan Fogassot 67.1, 67.5 e Guillem Gibert 75.1).
- Riquer, Martí, 1961-1962, *El poema de Arnau d'Erill contra su sobrinu fra Ramon Roger d'Erill*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 29, pp. 205-218.
- Riquer, Martí de, 1964, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Barcelona, Ariel, 1980².
- Riquer, Martí de, 1989, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel (prima edizione 1975), 3 voll.
- Riquer i Permanyer, Isabel de, 1997, *Poemes catalans sobre la caiguda de Constantinoble*, Vic, Eumo (Departament de Filologia Catalana, Secció de Literatura de la Universitat de Bar-

celona).

Senatore, Francesco, 2000, *Le ultime parole di Alfonso il Magnanimo*, in *Medioevo Mezzogiorno Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, a cura di Gabriella Rossetti e Giovanni Vitolo, Napoli 2000, pp. 247-270.

Torró, Jaume, 2009, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics, B 29).

Trovato, Paolo, 1993, *La lirica del Trecento e la lirica del Quattrocento*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, vol. I, pp. 397-408, 409-437.

Un trattatista friulano in lingua tedesca nel secolo XIII: Tommasino di Cerclaria

ABSTRACT: Negli anni 1215/1216, un chierico friulano di stanza alla corte patriarcale di Aquileia compose un lungo poema didattico in *Mittelhochdeutsch* (alto tedesco medio), intitolato *Der welsche Gast*, definendo così sé stesso come un “ospite italiano” presso la lingua tedesca. L’opera, della quale un gruppo di germanisti italiani coordinati da chi scrive ha da poco iniziato una traduzione italiana, costituisce una miniera di informazioni sull’educazione dei giovani nobili, sulla vita di corte, ecc., e anche sulla letteratura dell’epoca, le letture considerate adatte ai giovani, e molte altre cose. La seconda parte dell’articolo è dedicata a un proverbio citato da Tommasino, che mostra una sorprendente vicinanza e una famosa *tornada* del trovatore occitano Arnaut Daniel.

ABSTRACT: In the years 1215/1216, a Friulian cleric stationed at the patriarchal court of Aquileia wrote a long didactic poem in High Middle German, which he called *Der welsche Gast*, thus defining himself as “an Italian guest” in the German language. The poem, of which a group of Italian scholars coordinated by the author of this article have just started an Italian translation (the first ever made), constitutes a mine of information on the education of young nobles, court life, etc., and also on the literature of the time, the readings considered suitable for young people, and many other things. The second part of the article is dedicated to a proverb quoted by Tommasino, which shows a surprising closeness to a famous *tornada* of the Occitan troubadour Arnaut Daniel.

PAROLE-CHIAVE: Friuli; alto tedesco medio, poesia didattica medievale, educazione dei nobili.

KEYWORDS: Friuli; Middle High German language; medieval didactic poetry, education of young nobles.

L'equazione *uno stato = una lingua* è generalmente sentita come una verità universale, e un'opera letteraria redatta in una certa lingua nazionale da un autore di altra origine viene di solito accolta come un figliuol prodigo ritornato alla casa paterna, mentre può restare largamente ignorata dalla comunità al cui interno è nata: si pensi, per esempio, all'accoglienza data nella storia letteraria del Portogallo alle *Cantigas de Santa Maria*, composte in lingua galega dal re di Castiglia e León, messe per iscritto forse a Toledo ed eseguite in pubblico, per quanto sappiamo, soltanto nella cattedrale di Siviglia. Qualcosa di simile è vero per *Li livres dou Tresor*, opera enciclopedica scritta in francese negli anni 1260-1266 dal notaio fiorentino Brunetto Latini e successivamente entrata a far parte della storia della letteratura francese.

Quanto ho detto è ancora più vero per un lungo testo didattico in versi, il quale, se fosse stato scritto in un volgare italoromanzo (o anche in latino), avrebbe potuto senz'altro occupare una posizione di riguardo nella storia letteraria dell'Italia medievale: *Der welsche Gast* [*L'ospite straniero*] del cividalese Tommasino di Cerclaria (Thomasîn von Zerklære), scritto in *Mittelhochdeutsch* (alto tedesco medio) negli anni 1215-1216 presso la corte del Patriarca di Aquileia, il colto e abile bavarese Wolfger von Erla, e considerato un classico della letteratura tedesca del medioevo.

Si tratta di un poema didattico di quasi quindicimila versi a rima baciata (la *Commedia* dantesca, tanto per fare un confronto, di versi ne conta 14233). L'autore dichiara di essere nato nel Friuli («ich bin von Frîûle geboren», v. 71) e si descrive come «vil gar ein walisch», cioè 'un *Welscher*¹ fatto e rifinito', pur avendo scelto di gestire questo suo *magnum opus* in tedesco.

Tommasino ha già composto un libro («mim buoch von der hüfscheit / daz ich welhschen hân gemacht») 'il mio libro sulla cortesia che ho scritto in *welsch*', vv. 1174-1175) al cui proposito dichiara con un certo orgoglio di avere insegnato «quali virtù si addicono alle donne e come un nobile cavaliere deve comportarsi per essere piacevole» (vv. 1677-1679). Oggi, tuttavia, della sua produzione in lingua romanza – non sappiamo se in francese, occitano o magari veneto² – non resta traccia: del poema in tedesco si conservano invece ben venticinque manoscritti, di cui quindici completi, vergati tra la seconda metà

¹ Per *welsch* e termini connessi, Carlo Tagliavini (1972⁶: 163-164) ricorda che «nell'ant. alto ted. *Walha* designava esclusivamente i Romani (o per meglio dire i 'Romanici' di Francia e dell'Italia) e *Walholant* indicava specialmente l'Italia. L'aggettivo etnico era *wal(a)hisc*, da cui il medio alto ted. *walhisich*, *wel(hi)sch* e il ted. mod. *welsch* 'italiano'»; nelle cosiddette Glosse di Kassel (primo sec. IX), all'alto tedesco antico «Tole sint Uualha, spahe sint Peigira» corrisponde in latino «Stulti sunt Romani, sapienti sunt Paioari [= 'i Bavaresi']». Curiosamente, l'etimo lontano di tutte queste forme dovrebbe essere il nome di una tribù gallica menzionata da Giulio Cesare: i *Volcae* (Kluge 1999, s. v. *welsch*).

² Si possono invece escludere il toscano, non ancora assunto a lingua letteraria sovradialettale, e il friulano, all'epoca ancora privo di una letteratura e di una norma scritta.

del secolo XIII³ e il terzo quarto del XV. Eppure dell'opera stessa non è mai stata fatta una traduzione italiana, e anche in tedesco moderno esiste soltanto una versione parziale (Willms 2004).

L'idea di creare un gruppo di lavoro per colmare questa grave lacuna mi è venuta di recente. Dopo aver discusso la cosa con il mio dottorando Michele Colombo, la ricerca di collaboratori e collaboratrici e l'organizzazione della prima riunione virtuale è stata questione di pochi giorni, grazie ai consigli di due amiche,⁴ di formare un gruppo di "Gastarbeiter", oggi composto da Giacomo Bucci (Perugia), Antonella Calaresu (Sassari), Dario Capelli (Udine), Marialuisa Caparrini (Ferrara), Michele Colombo (Siena), Laura Gherardini (Roma) e Chiara Simbolotti (Torino). La traduzione si esegue sull'edizione critica di Heinrich Rückert (1852), l'unica completa esistente: il nostro scopo è produrre un testo italiano che sia scorrevole e fruibile per un lettore d'oggi, ma che non travisi l'originale, dato che si tratta, sì, di un'opera di letteratura, ma anche di una importante fonte storica.

Che uno storico della lingua italiana e filologo romanzo prenda un'iniziativa come questa, potrebbe sembrare quanto meno temerario, per non dire di peggio, data la mia (fatalmente) inferiore competenza linguistica rispetto ai colleghi germanisti; inoltre più di uno studioso di cose neolatine potrebbe esprimere dubbi sull'utilità per i cultori di occitano, galego-portoghese, anglonormanno, ecc., di disporre della traduzione italiana di un *Lehrgedicht* in tedesco medievale. A progetto avviato, posso tuttavia affermare con totale convinzione che *Der welsche Gast* abbia davvero le carte in regola per entrare nel novero delle letture d'obbligo per medievisti.⁵

L'autore non solo ci racconta la vita di corte dal punto di vista di un *insider* che conosce perfettamente l'ambiente che descrive, con tornei e danze, con visite di cavalieri e conversazioni cortesi e ben formulate, ma si occupa direttamente dell'educazione dei giovani nobili, tanto da un punto di vista morale, indicando loro come seguire la virtù rifuggendo il vizio, come comportarsi tra di loro e con gli estranei, quanto da un punto di vista culturale, con dettagliate indicazioni circa le loro letture.

Della lista di opere che Tommasino fornisce ai giovani maschi (*juncherren*) fanno parte in primo luogo i libri che un secolo dopo Dante avrebbe definito *ambages pulcher-*

³ Il manoscritto più antico – Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389 – fu copiato intorno al 1256 in Baviera, forse a Ratisbona. Come la maggior parte dei codici dell'opera (quindici su venticinque) contiene una ricca serie di illustrazioni, i motivi delle quali sembrerebbero attribuibili allo stesso attore.

⁴ Ringrazio di cuore Carla Falluomini e Letizia Vezzosi.

⁵ Per farsi un'idea della ricchezza di materiali e d'informazioni di vario genere che offrono i codici del *Welscher Gast*, è sufficiente una visita al bel sito *Welscher Gast Digital* <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/>>.

rime Arturi regis – cioè i romanzi di Chrétien de Troyes, con eroi altamente virtuosi come Erec, Cligès, Gawain e Yvain – e naturalmente le narrazioni delle gesta di monarchi del passato come Alessandro e Carlomagno.

Alle giovani (*juncvrouwen*) Tommasino propone modelli di virtù muliebre, all'interno di un repertorio narrativo che varia dalla materia antica e troiana (Andromaca, Penelope) sino ai romanzi di materia moderna (Enide, Galiane).

È stato notato, ed è senz'altro vero, che molti dei numerosi versi dell'opera sono in realtà farina d'altrui sacchi, ma il giovane friulano visitante le terre tedesche non ha mai preteso che fosse diversamente, giocando a carte scoperte:

Dâ von sprach ein wîse man:	[115]	Di ciò parlò un uomo saggio: ⁶
«swer geuoclichen kan		«Chi con arte sa inserire
setzen in sîme getiht		nel suo proprio poema
ein rede, die er machet niht,		un passo che egli non ha scritto,
der hât alsô vil getân,		questi ha altrettanto fatto
dâ zwîvelt nihtes niht an,	[120]	– non dovete dubitarne –
als der, derz vor im êrste vant.		quanto il primo che lo scrisse:
Der vunt ist worden sîn zehant».		ciò che trovò, ormai è suo».
		[traduzione: Pär Larson]

Una categoria testuale molto ben rappresentata – e ciò non deve sorprendere, dato il genere dell'opera – è quella dei proverbi e dei *dicta*, che Tommasino inserisce nel discorso senza distinguere troppo tra materiali popolari e culti. Si tratta talvolta di materiali del tutto incorporati nel testo e adattati alla sua forma, tanto che risulta difficile isolarli immediatamente o riconoscerne l'eventuale fonte. Ma è un lavoro utile che in qualche caso può portare a imprevisti risultati, come nel seguente, in cui il reperimento di un particolare motto consente di allargare il discorso dalla paremiologia alla comparatistica letteraria:

swaz dem ist liep, ist disem leit,		L'uno ama ciò che all'altro duole:
daz ist ein grôz unstætekeit	[2660]	questo è gran disequilibrio
wolt der hunt ziehen den wagen		Volesse il cane tirare il carro
und der ohse di hasen jagen,		e il bue cacciare le lepri,
si diuhtn uns beidiu wunderlîch.		ci parrebbero entrambi ridicoli
		[traduzione: Chiara Simbolotti]

I versi appena citati non sembrerebbero aver suscitato particolare interesse tra i paremiologi, che si sono accontentati di registrare il passo nel *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (TPMA)⁷ immediatamente dopo i celebri versi della *tornada* che concludono

⁶ Non sono ancora riuscito a dare un nome e un cognome a questo innominato “uomo saggio”, ma non ho certo perso la speranza di riuscirci.

⁷ TPMA, vol. 5, pp. 415-416.

la *canço* del trovatore Arnaut Daniel *Ab guai so cuindet e leri* (BdT 29, 10, vv. 43-45):⁸

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
e cas la lebre ab lo bueu
e nadi contra suberna.

[45]

io sono Arnaut che ammucho l'aria⁹
e caccio la lepre con il bue
e nuoto contro corrente.

In due canzoni successive il trovatore ritorna sull'argomento, rievocando «l'autr'an / qan chassava lebr'ab lo bou» 'l'altr'anno quando cacciavo la lepre con il bue' (*Amors e jois e luecs e temps*, BdT 29, 1, vv. 3-4) e riplasmando in vanto due dei tre *impossibilia* dichiarati: «tan sai que-l cors fas restar de suberna / e mos buous es pro plus correns que lebres» 'tanto so che faccio fermare il corso della corrente e il mio bue è molto più rapido della lepre' (*Ans que sim reston de branchas*, BdT 29, 3, vv. 6-7).

Dato che il *TPMA* registra sotto il lemma HASE 'lepre' sia gli esempi collocabili sotto l'espressione *Den Hasen mit dem Ochsen jagen* 'cacciare la lepre con il bue' (§ 3.6.2) e, sotto il lemma HUND 'cane', *Der Hund lässt sich nicht zum Pflügen und Wagenziehen verwenden* 'il cane non serve per arare o per tirare carri' (§ 3.5), qualcuno potrebbe dare l'argomento per esaurito, se non fosse che il *TPMA*, data la mole di informazione contenuta, si limita a registrare le occorrenze e presentarle in ordine di lingua.

Osservando da vicino l'ᾠδύνατον provenzale, documentato nel terzo quarto del sec. XII, alla luce di quello tedesco, del 1215, si capirà come la *tornada* di Arnaut difficilmente possa essere la fonte del proverbio così come viene riportato da Tommasino, visto che la formulazione del *Welscher Gast* presuppone un punto di partenza del tutto conforme all'*ordo naturalis rerum*, con due sequenze SOGGETTO → AZIONE parallele:

- (1) IL CANE || INSEGUE LA LEPRE
IL BUE || TIRA IL CARRO

La prima permutazione comporta la semplice inversione d'ordine dei costituenti delle due azioni:¹⁰

- (2) LA LEPRE || INSEGUE IL CANE
IL CARRO || PRECEDE IL BUE

Qui incontriamo formulazioni già passate in proverbio, come il tuttora comunissi-

⁸ Questa e le successive citazioni dal trovatore sono secondo il testo Eusebi (1995²).

⁹ Per una traduzione alternativa, cfr. Lazzerini (2000: 123-124).

¹⁰ La corrispondenza potrebbe non sembrare perfetta, visto che non si può dire che il carro 'tira' il bue, ma soltanto che lo precede.

mo «mettere il carro davanti ai buoi». Nella letteratura in volgare dell'epoca si possono additare esempi come «A ce me sanble que je voie / Les chiens foïr devant le lievre» [mi pare di vedere i cani fuggire davanti alla lepre] nel *Cligès*, oppure «Ce seroit certes grans eschars / Devant les bues iroit li chars» [sarebbe certo una grande follia, il carro andrebbe davanti al bue] in Gautier de Coinci.¹¹ Quello che però va notato – e che parrebbe confermato dalla documentazione raccolta – è che le due azioni comprese nel tipo (2) non compaiono mai fuse in un'unica formulazione.

Per arrivare infine alla versione presente in Tommasino occorre tornare al punto di partenza:

- (3) IL CANE || INSEGUE LA LEPRE
IL BUE || TIRA IL CARRO

...per operare poi uno scambio reciproco di azione da parte dei due soggetti:

- (4) IL CANE || TIRA IL CARRO
L BUE || INSEGUE LA LEPRE

A questo punto non ho difficoltà a considerare il tipo (4) come la versione più completa del proverbio medievale e concludere che Arnaut ne abbia usato soltanto una parte.¹²



«Volesse il cane tirare il carro e il bue cacciare le lepri...»
(Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 389, f. 42r)¹³

È probabile che gli *ἀδύνατα* della *tornada* avessero per Arnaut il pregio di una qualche rarità.¹⁴ Nella galleria satirica dove il Monge de Montaudon dilleggia i trovatori più

¹¹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, vv. 3848-49; Berger (2020: 193).

¹² Sembrerebbe un'ulteriore permutazione – forse in origine scherzosa – del tipo (4) l'espressione 'prendere la lepre con il carro' registrata dal *TPMA* (§ 3.6.1) secondo alcune formulazioni, come 'il saggio prende la lepre con il carro' citato dal giurista padovano Geremia da Montagnone (1250-1321) in volgare e in latino.

¹³ Immagine da: Thomasin von Zerklare: *Welscher Gast*. Text-Bild-Edition ›Welscher Gast digital‹. Edt. by Jakub Šimek in collaboration with Peter Schmidt and Christian Schneider, Heidelberg: Universitätsbibliothek, 2015ff. (<<https://doi.org/10.11588/edition.wgd>>)

¹⁴ Delle possibili lontane origini degli *ἀδύνατα* di Arnaut e sulla loro diffusione dall'antichità all'umanesimo tratta un bell'articolo di Barbara Spaggiari (1982).

famosi della sua epoca, essi sono addirittura segnalati come incomprensibili:

Ab Arnaut Daniel son set, qu'a sa vida ben non cantet, mas us folhs motz qu'om non enten; [45] pus la lebr'ab lo bou casset, e contra suberna nadet; no valc sos chans un aguilen.	Con Arnaut Daniel sono sette, che in vita sua mai cantò bene tranne alcune folli parole che non s'intendono, dopo che ebbe cacciato la lepre col bue e nuotato contro la corrente, il suo canto non vale un aquilino.
--	---

(*Pos Peire d'Alvernh'a cantat*, BdT 305, 16. vv. 43-48, ed. Routledge 1977)

Aggiungo per completezza il fatto che, più di un secolo più tardi, un grande ammiratore di Arnaut Daniel come Francesco Petrarca avrebbe inserito, in due distinte composizioni, delle chiare allusioni alla medesima *tornada*:

Beato in sogno et di languir contento,
 d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
 nuoto per mar che non à fondo o riva,
 solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;
 e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento
 col suo splendor la mia virtù visiva,
 et una cerva errante et fugitiva
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

(*Rvf*, n° 212 [sonetto], vv. 1-8)

Se nostra ria fortuna è di più forza,
 lagrimando et cantando i nostri versi
 et col bue zoppo andrem cacciando l'aura.
 In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori

(*Rvf*, n° 239 [sestina], vv. 34-39)

Dagli ottonari approssimativi di Thomasîn von Zerklære agli endecasillabi sublimi del Petrarca la strada è certo lunga, e, al di là di ogni giudizio di valore, non c'è dubbio che di tale strada *Der welsche Gast* rappresenti una tappa degna di considerazione e di studio.

Pär Larson

C.N.R.— Opera del Vocabolario Italiano, Firenze

Bibliografia

- Berger, Jean-Michel (ed.), 2020 (in stampa), *Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci, d'après le manuscrit BNF Fr 986*, Paris, BoD.
- Eusebi, Mario (a cura di), 1995², Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, Parma, Pratiche.
- Gibbs, Marion – McConnell, Winder (trad.). 2009, Thomasin von Zirclaria, *Der welsche Gast (The Italian Guest)*. Translated with Introduction and Notes by Marion Gibbs e Winder McConnell. Kalamazoo, Medieval Institute Publications.
- Kluge, Friedrich, 1999, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23. erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin - New York, De Gruyter.
- Lazzerini, Lucia, 2000, *Presenze bibliche nella poesia trobadorica: un'ipotesi sul dittico dell'«Estornel» (con alcune osservazioni in merito a una recente edizione di Marcabru)*, «Studi mediolatini e volgari» 46, pp. 121-166.
- Rückert, Heinrich (ed.), 1852, *Der wälsche Gast*, Quedlinburg-Leipzig, Gottfried Basse.
- Spaggiari, Barbara, 1982, «Cacciare la lepre col bue», «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, Vol. 12/4, pp. 1333-1409.
- Tagliavini, Carlo, 1972, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Pàtron.
- TPMA = *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi, Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, fondato da Samuel Singer, Berlin-New York, De Gruyter, 1995-2003 (13 voll.).
- Willms, Eva (a cura di), 2004, Thomasin von Zerklare, *Der Welsche Gast*. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin - New York, Walter de Gruyter.

Motivi convenzionali e riscrittura innovativa in *Guilhem de la Barra*

ABSTRACT: *Guilhem de la Barra* (scritto nel XIV secolo da Arnaut Vidal de Castelnaudary) è stato spesso considerato come testo composto in modo convenzionale e poco originale. Esso utilizza invece alcuni motivi, di tipo romanzesco e soprattutto epico, che è in grado di disporre nel modo più efficace, specie a riguardo del “motivo” che può essere intitolato alla “distruzione degli idoli pagani”, di antica tradizione epica (a partire dalla *Chanson de Roland*).

ABSTRACT: *Guilhem de la Barra* (written in the 14th century by Arnaut Vidal de Castelnaudary) has often been considered as a text composed in a conventional and unoriginal way. Instead, it uses some motifs, of a romance and above epic type, which it is able to arrange in the most effective way, especially with regard of the motif that can be entitled to the “destruction of pagan idols”, of ancient epic tradition (starting from the *Chanson de Roland*).

PAROLE-CHIAVE: *Guilhem de la Barra*, Arnaut Vidal de Castelnaudary, letteratura occitana medievale, romanzo, motivi narrativi tipici

KEYWORDS: *Guilhem de la Barra*, Arnaut Vidal de Castelnaudary, Medieval Occitan Literature, Novel, Topical Narrative Motifs

Annoverabile tra le rare composizioni romanzesche scritte in *langue d'oc*, *Guilhem de la Barra* può contare tra le sue particolarità l'aver per autore uno degli ultimi *troubadours* occitani, quell'Arnaut Vidal de Castelnau al quale, il 3 maggio 1324, il *Consistori de Gay Saber* ebbe a conferire la nomina di primo trovatore coronato e l'ambito premio della violetta d'oro per un sirventese dedicato alla Vergine.¹ Il romanzo di *Guilhem* risaliva a qualche anno prima, al 1318, come si può dedurre dalla notazione che accompagnava il conferimento della *violette*, opera di un autore forse non poeta di mestiere (a dare credito all'impressione di Paul Meyer, primo editore del testo, che Arnaut potesse aver ricoperto una carica giuridica),² ma sicuramente bene a conoscenza dei moduli della scrittura romanzesca, come dei suoi materiali, se non altro di quelli più conosciuti e impiegati di frequente.

Meyer – come sarebbe stato per i critici successivi – non esprimeva un giudizio molto favorevole su *Guilhem*: considerando il racconto di scrittura debole e poco incisiva, e soprattutto ritenendo banali i temi narrativi adoperati da Arnaut.³ L'anamnesi narrativa condotta dallo studioso ne elencava in effetti una serie di anche troppo conosciuti e sfruttati: la scelta della sposa compiuta attraverso un ritratto, le accuse di seduzione falsamente formulate dalla regina, il racconto del nobiluomo che, per qualche ragione costretto a fuggire gli agi di corte, si ritrova solo e povero, per poi riacquistare famiglia e ricchezza dopo molte peripezie. Quanto alla prima parte del racconto, di matrice schiettamente epica, Meyer vi individuava una collezione di movimenti dedotti dalle più sfruttate tecniche della *chanson de geste*. Può essere che il giudizio di Meyer appaia oggi

¹ Edizioni e traduzioni: Meyer (1895); Gouiran–Huchet–Chambon (1997); Galano (2014, testo di cui si segue l'edizione e dal quale si cita). Studi principali: Thomas (1920); Limentani (1977: 110-119); Chambon–Vialle (1998); Notz (2006); Majorossy (2015) e le pagine di Huchet (1991: 161-172) e di Lazzerini (2010: 223-224). Da Lazzerini, in specie, si può riprendere la caratterizzazione del personaggio, concepito su una figura storica: «Alla maniera dei racconti agiografici, *Guilhem de la Barra* è incentrato sull'esemplarità un po' stereotipa dell'eroe, ispirato alla figura di Guillaume de Barres, siniscalco di Filippo II Augusto divenuto celebre in tutte le corti per aver giostrato a San Giovanni d'Acrida, davanti all'esercito crociato, contro Riccardo Cuor di Leone, e noto anche per la valorosa partecipazione alla battaglia di Bouvines. Nella *Canço de la Crozada* (lassa 139) troviamo *Guilheumes de la Barra* che impartisce ordini alla truppe francesi in vista della battaglia di Muret (alla crociata partecipò anche Guillaume de Barres iunior, fratello, per parte di madre, di Simon de Monfort)». Il romanzo (Biblioteca del Castello di Chantilly, ms. Chantilly Condé 594) conta 5344 *octosyllabes*. Per la canzone alla Vergine, cfr. l'edizione a cura di William e Frances Paden (2007: 247-249).

² L'iscrizione nel manoscritto recita: *Cirventes loquel fe N'Arnautz Vidal de catel nou d'Arri, e gazanhet ne la violeta d'aur a Toloza, so es assaber la primera que s'i dont, e fo en l'an M.CCC.XXIV*, sei anni appunto dopo la composizione del *Guilhem*. Nel romanzo, Arnaut concede un breve saggio della sua arte trobadorica quando fa cantare la regina di Malleo, vv. 2130-2133: «Ben aia Jhesus, rey del tro, / Qu'a justadas estas amors» (ripetuto) e la figlia del re d'Inghilterra, promessa sposa del re della Serra, vv. 2138-2141: «Aras fos ieu el dous repayre / Lay hon mas amoretas ay» (ripetuto).

³ Meyer (1895: IX): «Le roman de Guillaume de la Barre est médiocre», e Meyer (1895: XXXI): «œuvre qui ne s'élève pas au-dessus de la moyenne des romans d'aventure».

fin troppo severo, non modificato però, nella sostanza, dalla critica recente.⁴ *Guilhem de la Barra* non appartiene alla migliore letteratura romanzesca, nemmeno a paragone della non robusta linea romanzesca occitana: si può concordare che sia lontano dal bel *Jaufre*, per non parlare della raffinata invenzione di *Flamenca* (mentre *Blandin de Cornualha* gli è forse inferiore).⁵ Maggior pregio del romanzo di Arnaut appare se mai l'elaborazione di un «sottile disegno di prevenzione volto a scongiurare nel Tolosano ex ribelle – ormai provincia del regno capetingio – il rischio di nuove lacerazioni»,⁶ quanto dire un valore politico (sul quale ancora si tornerà). Nondimeno, sotto l'aspetto della pura narratività, *Guilhem de la Barra* appare ancora di interessante lettura, se non altro proprio per questa consequenzialità di procedura. Non è detto, vale a dire, che la sua composizione, per quanto appunto costruita su temi, motivi e procedimenti stilistici noti, non appaia assemblata con cura e con una certa coscienza di saper far fruttare alcuni di quegli scontati elementi narrativi. Quanto segue, lungi dal volersi scostare dall'opinione critica prevalente, vorrebbe tuttavia esaminare la tipologia di costruzione del testo, in particolare per una parte, analizzando come in essa si trovi impiegato un modello narrativo, anzi un *motivo* narrativo di complessa articolazione, che appartiene ad una specifica e provata tradizione, modulata tuttavia con accortezza forse più incisiva di quanto essa sia stata, in generale, condotta.

1. Un romanzo in due parti

Il racconto di *Guilhem de la Barra* (d'ora in poi *Guilhem*) si organizza in diverse sezioni. Vi si racconta come Guilhem de la Barra, vassallo del re della Serre (*Serra*, v. 3), paese situato 'oltre i confini d'Ungheria', venga inviato con il siniscalco Chabert le Ros a cercare una sposa per il proprio signore e debba fronteggiare l'assalto del saraceno Sire de Malleo, che finisce per convertire; come poi, tornato in patria, si trovi a subire le *avances* amorose della novella regina, a seguito delle quali è costretto a fuggire dalla corte con un figlio ed una figlia in tenera età, riducendosi in povertà, sino a quando, dopo molti anni e traversie, ritrova l'uno e l'altra in felice condizione, e viene investito di un ducato dal re d'Inghilterra, recuperando il primitivo *status*.

La suddivisione principale divide il testo in due parti, una prima che, come si è detto, è assemblata su elementi epici, una seconda costruita invece su un tracciato romanzesco. A congiungere l'una con l'altra intervengono alcune sezioni di raccordo. Dopo una

⁴ Per esempio Huchet (1991: 161 sgg.); Lazzerini (2010: 223-224).

⁵ Come osservato già da Meyer (1895: XIII sgg.). A parere personale, *Flamenca* è forse un caso a parte, poiché sposta sul piano della narrazione alcuni momenti tipicamente appartenenti alla lirica trobadorica.

⁶ Lazzerini (2010: 224).

sezione introduttiva o prologo (vv. 1-102), che spiega per quali ragioni si avvii l'azione (la ricerca della sposa), la prima parte (scontro con Malleo) si continua sino al v. 1877, risolti i cui avvenimenti la seconda parte (fuga di Guilhem e dei figli) si inizia con un nuovo e differente evento (false accuse della regina), fase di passaggio tra i due tempi, che funziona anche come nuovo prologo. La letteratura medievale, non solo in *langue d'oïl* e *d'oc*, conosce bene questi elementi narrativi, veri e propri *motivi narrativi* topici. In tal senso non è improprio richiamarsi all'innegabile stereotipia di *Guilhem*, constatazione che però getta sul romanzo di Arnaut un'accusa che a ragione si potrebbe rivolgere a molti altri testi contemporanei. Il giudizio, se uno se ne volesse dare, andrebbe se mai impostato sull'«arte della variazione» e della combinazione di questo tipo di opere.

Alle sequenze di raccordo è forse sufficiente dedicare una riflessione sintetica. Va detto che la sezione iniziale, che avvia alla maggioritaria parte epica, distingue definizione del momento di avvio, che coincide con la ricerca di una sposa per il re, e causa di questo, vale a dire del viaggio di ricerca. Dei due, il momento che vede partire Guilhem e Chabert per la loro missione nuziale si trova catalogato come motivo specifico nel repertorio del *Motif-Index* di Stith Thompson e dell'*Index des Motifs narratifs* di Anita Guerreau-Jalabert con netta precisione (Thompson 1932-1936 e Guerreau-Jalabert 1992). Si tratta del motivo H 1381.3.1.1. *Quest for bride for king, prince*. Guerreau-Jalabert, che applica la tassonomia di Thompson al romanzo medievale oitanico, lo individua in *Cligès*, vv. 2586-2937, nel *Tristan* di Béroul, vv. 2133-2764, nella *Folie* di Oxford, vv. 387-540. Tutti romanzi che avrebbero dovuto essere, che certo erano, noti ad un autore di romanzi del XIV secolo, anche vivente nel *domaine* occitanico meridionale, per quanto meno sensibile alla produzione romanzesca che a quella lirica. Simile affermazione si può fare per la sezione di raccordo che interviene al termine della parte epica, distinta anch'essa in due sequenze: la prima delle quali comporta l'identificazione della sposa scelta per il re della Serra, le accuse di assalto sessuale fatte a Guilhem dalla regina, alle quali segue la fuga dell'accusato. Per soffermarsi solo sul principale dei motivi qui impiegati, si dica che il motivo della *regina accusatrice* è citato di solito come autonomo, coincidente con il diffuso motivo della *Potiphar's wife*, K 2111, dato che ricorre per la prima volta – in un'opera più che accessibile – addirittura nel testo biblico. Questo motivo è notoriamente molto sfruttato dalla letteratura medievale oitanica, poiché lo si trova impiegato nel XII secolo ad esempio nei *Lais* di *Lanval*, vv. 221-326, di *Graelent*, vv. 5-158, di *Guingamor*, vv. 37-182 e 235-242, cui va aggiunta la storia di *Sadio e Galone* nel *De Nugis Curialium* di Walter Map.⁷

⁷ Cfr. Guerreau-Jalabert (1992), motivo K 2111. Lazzerini (2010: 224), osserva – in modo assai interessante – per il *Decameron*: «L'archetipo è la storia di Giuseppe e della moglie di Putifarre (*Gen.* 39, 7-20), divenuta *topos* di vasta circolazione romanzesca: dal *Lai* di *Lanval* di Maria di Francia alla *Châtelai-*

Per analizzare la composizione delle due parti fondanti del testo, epica e romanzesca, sembra opportuno in primo luogo soffermarsi sulla seconda parte del romanzo, ritenuta di solito la principale,⁸ a causa della compiutezza narrativa e indubbiamente per l'alto numero di versi. Questa seconda parte inizia dall'allontanamento di Guilhem dalla corte della Serra con i figli bambini. Fuggendo senza poter trovare tregua, Guilhem deve abbandonare entrambi, nel corso degli eventi lasciando la figlia ad una monaca di clausura, che l'affida poi al conte di Terramade, e consegnando il figlio alla buona sorte, che di fatto porta in seguito il ragazzo ad essere raccolto dal re d'Armenia. Questo intreccio narrativo è anch'esso stato ben più che sfruttato dal romanzo medievale. Originato quasi sicuramente dalla narrativa agiografica, dalla storia di sant'Eustachio, incrociata con qualche racconto affine (*Apollonius de Tyr*), lo si incontra, con qualche variante d'intreccio, in numerosi romanzi a partire dal primo XIII secolo:⁹ tra questi va annoverato, considerandolo a propria volta come capostipite di una variante autonoma, il *Guillaume d'Angleterre* attribuito ad un Chrétien di cui talvolta si è sospettata – a torto – l'identità con il grande poeta di Troyes.¹⁰ Mettendo a confronto i due testi, si incontrano affinità di situazione notevoli (specie per la trattazione dei momenti di povertà e di *pathos* in merito alla sorte della figlia), per quanto, nel racconto francese, Guillaume abbia una moglie, con la quale si ricongiungerà, e due figli maschi. A fronte della tradizione, che, come si vede, era già formata alla sua altezza cronologica, *Guilhem* si comporta con eleganza. Le vicende dei tre personaggi sono narrate con regolarità, se non con sapienza di costruzione, alternandosi con sequenze narrative ben calibrate, proposte con esatta consequenzialità. Indubbia la capacità emozionale, che si sofferma sui sentimenti, di paura, disperazione, incertezza, dei personaggi. Per questa ragione si deve pensare che *Guilhem*, come i romanzi su cui si modella, sia stato nel suo tempo accolto con favore e abbia esercitato una certa suggestione. Potrebbe essere vero che, come notato già da Meyer e in seguito dagli esegeti moderni del romanzo, e, in altra sede, dagli studiosi di Boccaccio, se ne ritrovi la linea narrativa e l'innesto delle parti in una delle più famose novelle del *Decameron*, la novella del *Conte d'Anguersa* (II, 8),¹¹ che ripercorre, invero con grande vicinanza, le tappe successive.

ne de Vergy, dal Pier de la Broccia di *Purg.* VI, 22 (cui i commentatori della *Commedia* attribuiscono una disavventura simile) fino al “conte d'Anguersa” del *Decameron*, protagonista di una novella (l'ottava della seconda Giornata) che col romanzo di Arnaut Vidal presenta affinità notevoli». Léglu (2010: 46-47) ritiene invece che fonte dell'episodio sia direttamente il testo biblico, duplicato da una versione catalana.

⁸ A partire da Meyer (1895: 25).

⁹ In romanzi, ma anche nell'epica, come nella *chanson de geste* anglo-normanna intitolata a *Beuve de Hamptone* (fine XII sec.), dove il cavaliere di questo nome si trova a perdere la moglie Josiane, che ha appena partorito due gemelli, e li ritrova poi dopo molte avventure.

¹⁰ Belletti (2018: 12-14) e Belletti (1988), in cui sono riportati i caratteri dell'intreccio.

¹¹ Cfr. sopra, n. 7.

Nell'economia del testo, tuttavia, una parte importante, anche sotto il rispetto quantitativo, poiché copre circa un terzo della narrazione (vv. 150-1877), spetta alla prima parte, dove sono espliciti momenti e motivi di pertinenza epica. Alla sua costituzione e costruzione Meyer, come detto, non dedica che pochi cenni, considerandone l'insieme come raccolta di elementi epici di impiego topico per il genere;¹² parere che è sostenuto anche dalla critica recente, pur quando essa conceda al problema maggiore attenzione.¹³ Che questa parte risulti formata dall'assemblaggio di elementi pertinenti alla topica epica è fatto ammissibile: resta tuttavia da vedere come l'autore di *Guilhem* ne abbia fatto scelta e come poi ne abbia declinato l'apporto. Giunto a questo punto della narrazione, infatti, il romanzo si trova di fronte a un motivo epico, quello cui ci si riferiva in inizio di discorso, motivo di statuto complesso, non assemblato a caso o per immaginosa decisione dell'autore, bensì di provata tradizione epica e *longue durée*, ed è interessante vedere quale ne sia stata la declinazione da parte di Arnaut.

2. Il motivo degli "Idoli infranti"

La prima parte del romanzo si avvia dopo la partenza di Guilhem e Chabert dalla corte della Serre (che si è detto dividersi in due sequenze). Anche questa parte si suddivide a sua volta in due sezioni o episodi, al primo dei quali corrisponde propriamente il motivo epico su cui si richiama l'attenzione. Guilhem e Chabert sono di fronte al Sire di Malleo, che pretende di esercitare su di essi un fraudolento diritto di pedaggio. Il rifiuto scatena una lotta tra i cavalieri Cristiani e i Saraceni; i quali, inizialmente, si trovano in posizione di forza e chiedono un confronto tra i simulacri delle rispettive fedi religiose. Per questo Malleo si appella agli idoli delle proprie divinità Bafom e Tarvagan, minacciando i Cristiani di morte:

E mantenent el¹⁴ ha jurat
 Desus lo cors de Tarvagan
 Son dieu e de Bafom lo gran,
 Que concordia, treva ni patz
 No pendra tro c'aya scapssatz
 Totz los crestias o raustitz

[E all'istante giurò / sul corpo del suo dio Tarvagan / e di Bafom il grande / che né accordo, tregua o pace / avrebbe stipulato prima d'aver decapitato / o arso tutti i cristiani] (Galano 2014: 61, vv. 254-259)

¹² Meyer (1895: XXXIII).

¹³ Si vedano le introduzioni alle edizioni Gouiran–Huchet–Chambon (1997: XV) e Galano (2014: 15-24).

¹⁴ Soggetto: Malleo.

Davanti al pericolo, Guilhem non si arrende, e, deciso ad affrontare il martirio, fa esporre il Crocefisso e distribuire una comunione dove l'ostia è sostituita dalle foglie di un albero di alloro. Il Signore di Malleo risponde facendo uscire dal tesoro reale un grande carro su cui vengono sistemati i simulacri degli dei:

Tantost lo senescalç s'en va
Per mandamen dreit al thezaur
E vay far yssir .i. carr d'aur,
E las rodas foron d'argent,
Hon degro portar ricament
Lors dieus Bafon er Tervagan;
Et apres elh van despleguan
Doas cadieyras maravilhosas;
D'aur fi, de peiras preciosas
Foron totas revironadas,
Et mantenent an las pausadas
Lains el carr sus .i. samit [...]
Lors dieus van portan ab aytan
Sus las cadyeyras gent sezer.

[Subito il siniscalco si diresse / per comando dritto al tesoro / e ne fece uscire un carro d'oro, / con le ruote d'argento, / sul quale dovevano trasportare superbamente / i loro dei Bafom e Tervagan; / poi prepararono / due troni spettacolari / che erano completamente ricoperti / d'oro puro e pietre preziose / e subito li poggiarono / sul carro sopra una stoffa di seta [...] / Al contempo trasportarono i loro dei / e li disposero nobilmente sui troni] (Galano 2014: 67-68, vv. 463-474, 479-480).

Malleo pensa di riportare la vittoria, data la preziosità dei suoi idoli che *era[n] d'aur formatz*, v. 572, mentre il Cristo, dipinto su una croce di legno appoggiata ad un albero, appare povero e desolato. Guilhem, incollerito e commosso, alza al Cielo una preghiera. Il momento è cruciale: i *Sarrazins*

... van descubrir Tervagan,
Qu'era de fin aur e de ros

[scoprirono Tervagan / che era fatto di puro oro giallo e rosso] (Galano 2014: 73, vv. 647-648)

quando Guilhem si fa avanti, il Crocefisso tra le mani, e prega. Una colomba gli appare, assicurandogli la vittoria. Poi, nel momento del maggior pericolo, il Crocefisso, come se fosse vivo, alza la testa e incenerisce gli avversari:

Cum si fos vius, los vay gardar
E·l sieu cap reyal va dressar,
E tantost cum son cap dressec
Bafons e Tervagan torneç
Cuscus negres cum .i. carbo

[come se fosse vivo, li guardò / e alzò il capo regale, / e nel momento in cui il suo capo alzò / ridusse neri come un carbone / sia Bafom che Tervagan] (Galano 2014: 74, vv. 702-706).

La disfatta irrompe sugli infedeli, *anc mais son par mazel no vitz*, v. 690. Gli idoli si spezzano, dai loro corpi infranti emana un tremendo fetore e bestie feroci ne volano fuori. Guilhem ha vinto e con lui la Cristianità: molti dei Saraceni, tra i quali il *latinier* che ha svolto sino a quel momento funzione di interprete e siniscalco, passano alla religione avversa. Malleo, stroncato, non può che constatare la sconfitta, vedendo infrangersi quello in cui ha creduto. Il prodigio si compie e completa quando le statue degli idoli sono sprofondate in un fossato, v. 751, catastrofe cui Malleo non può che rassegnarsi:

E·l senhor portava .i. pom
 Ple de musquet per hodorar,
 E pueyss vay Bafom REGARDAR
 Si cobrava sa respandor,
 E vay sentir una pudor
 Que, si·l pom no fos, fora mortz.
 E vay sentir una pudor
 Et maintenant el diss: «Cum tortz
 Son col Bafoms e Tervaguans».
 E·l senhor levec en estans
 E tantost el vic departir
 Lo cors Baffom, e·n vyc yssir
 .iiii. gatz pudens en volan,
 Que preso lo dieu Tarvagan
 E van lo ditar en la mar.
 E Bafomet elh van layssar

[Il signore portava con sé un pomo / pieno di muschio profumato / e poi guardò verso Bafom per vedere / se riprendeva il suo splendore / e sentì una puzza / che, senza la presenza del pomo, l'avrebbe ucciso. / E esclamò subito: «Come torcono / il collo Bafom e Tarvagan!». / Il signore si alzò / e d'un colpo vide esplodere / il corpo di Bafom e ne vide uscire / quattro gatti puzzolenti volanti, / che presero il dio Tarvagan / e lo gettarono in mare. E lasciarono lì Bafom] (Galano 2014: 75, vv. 731-744).

L'assunto è brillante. L'episodio, protratto per molti versi, diviso in diverse incalzanti fasi di affermazione saracena e risposta cristiana, mette in luce un'attitudine inventiva che sembra non da poco da parte di Arnaut, attitudine che rimarca impostazione ideale e capacità di formalizzazione letteraria.

L'invenzione, però, non appartiene ad Arnaut. Non si tratta di una sua personale elaborazione, quanto piuttosto dell'*amplificatio* di un più stabile 'motivo' – con 'motivo' intendendo, in rispondenza ai dettami della narratologia, un'unità narrativa organica all'interno di un intreccio: da intendersi, nel caso, meno come elemento costitutivo di base, dedotto dal patrimonio mitico collettivo¹⁵ che come fattore caratterizzante di una

¹⁵ Come avviene, in senso proprio, per i *motivi* registrati da Stith Thompson (1932-1936) per la narrativa popolare di ogni tempo e paese, e, in ambito romanzo e relativamente al *roman* cavalleresco, di Guerreau-Jalabert (1992). Ma sul *motivo* nella letteratura d'autore e/o popolare, oltre ai predetti, si vedano

necessità storica, originata da un processo socio-storico contemporaneo al testo che lo impiega. Motivo che, in questo ambito epico, si struttura (come si è provato altrove)¹⁶ in un numero pressoché fisso di unità:

- 1) presenza degli idoli e fiducia nella loro potenza
- 2) invocazione, affidamento alla loro tutela (questi due primi elementi possono trovarsi anche fusi insieme)
- 3) rottura della fiducia negli idoli (per intervento di forze esterne, etc.)
- 4) deprecazione degli infedeli
- 5) rifiuto e distruzione degli idoli da parte degli infedeli (con eventuale espulsione di bestie feroci/immonde)
- 6) confinamento in un luogo materialmente deprecabile, e/o espulsione

Questa ne appare la morfologia, e la successiva comparazione, che si fonda su un gruppo di *chansons de geste* di grande rinomanza. A monte di esse si pone un testo di ideologia e di datazione non sospette, un testo che va considerato di fondazione sotto ogni rispetto, che è la *Chanson de Roland*. Nel *Roland* tutte le diverse fasi del motivo si ritrovano, la loro scansione si rintraccia ed enuclea in più passi della *chanson*, specie vv. 2580-2590 (ma anche vv. 3265-3268 e *passim*), le sole che, per ragioni di spazio, qui conviene ricordare come prova.¹⁷ La prima unità si coglie molti versi prima, ad es. vv. 916-922 (lassa LXXIV), quando Turgis de Turteluse proclama davanti al re Marsile la forza degli idoli (vv. 920-921). Le successive quando, uccisa la retroguardia a Roncevaux e giunto Charlemagne a vendicare i morti, l'esercito nemico è distrutto, i *Sarrezins* sono sconfitti, e terribile si scatena la reazione contro gli idoli prima venerati (lassa CLXXXVII). I quali infatti vengono distrutti e gettati in un fosso, e qui, anzi, ulteriormente sfigurati, divenendo cibo di animali immondi (vv. 2580-2591).

Di questa lunga sequenza motivale, che l'autore della *Chanson de Roland* doveva avere meditato con lucida capacità di intendere i punti nevralgici della cultura avversa, si serve gran parte dell'epica medievale, francese, ma anche occitana e persino italiana: da *Beuve de Hampton* alla *Chanson d'Aspremont*, dallo *Siège de Barbastre* a *Raoul de Cambrai*, da *Roland a Saragossa* all'*Entrée d'Espagne*, sino a quel testo 'fuori norma' e tempo (1478) che è l'italiano *Morgante* di Luigi Pulci,¹⁸ per non parlare della 'contaminazione' che si produce su testi anche non epici, valga per tutti il *Jeu de saint*

i classici lavori di Vladimir Ja. Propp (1966), Eleazar M. Meletinskij (1977) e Segre (1981).

¹⁶ Cfr. Lecco (2015).

¹⁷ Per l'edizione si veda Segre-Tyssens (2003).

¹⁸ Cfr. Lecco (2015), con campionatura di numerosi esempi, che vanno dall'invocazione della triade *Mahom-Apolin-Tervagant* – con eventuali variazioni ed amplificazioni, sempre sul secondo membro della triade, che è un 'idolo' di matrice classica, greca o romana, *Jupiter* etc. – all'esplicito rinnegamento e distruzione delle statue dei 'falsi' dei. Per la citazione nel testo di Pulci, cfr. *Morgante* XVIII, 128-137, nell'edizione De Robertis (1962).

Nicolas,¹⁹ che fa anzi della distruzione degli idoli la ragione risolutiva del testo. La lunga sequenza di *Guilhem*, con i suoi quasi mille versi, si dimostra dunque, con chiarezza, non frutto dell'invenzione di Arnaut, ma ripetizione di una sequenza motivale di rilevante densità culturale, che sul piano compositivo risulta accuratamente regolata, di datazione secolare, nell'ambito di una tradizione che ne mostra gli elementi caratterizzanti costituiti sino dagli anni compresi tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo (appunto la *Chanson de Roland*).

Se ne dovrà concludere, confermando l'impressione che *Guilhem* segua schemi precostituiti, che il romanzo di Arnaut lo abbia applicato senza apportarvi niente di nuovo? Forse non è del tutto così. *Guilhem*, intanto, concede alla tradizione variazioni che si potrebbero definire 'interne' (cioè condotte entro lo spazio del motivo strettamente inteso) di per se stesse innovative. Arnaut se ne serve con una duttilità che, sembra modularsi con sottigliezza, intervenendo sulla successione delle varie fasi: sottolineando le reazioni di Guilhem e dei compagni, la loro sofferta opposizione, contrappeso all'ostinazione cieca di Malleo, che si prospetta in maniera meno 'impulsiva' e furiosa che in altre *chansons de geste* (*Roland* compreso). Oppure con l'inserimento del personaggio del *latinier*,²⁰ mediatore che si direbbe privo di posizioni culturali precostituite, o almeno, molto duttile nell'affrontare le disposizioni che ineriscono alle due culture, l'islamica di appartenenza, la cristiana che viene in seguito abbracciata. Egli finisce per incaricarsi di un'altra missione che non è la propria immediata di traduttore, missione di mediatore, che ne fa il vero *deus ex machina* degli sviluppi dell'azione.

Alla chiusura della prima sezione della parte epica, però, *Guilhem* aggiunge a complemento una seconda sezione, egualmente condotta su tema, tonalità ed argomenti epici (*hybride* più di qualunque altro romanzo occitano lo considera Huchet 1991: 161). Sezione che viene sottratta alla fissità di una tipologia precostituita, e si carica anzi di risvolti inaspettati. A differenza di quanto avviene nei casi di compiuta applicazione del motivo (per es. ancora nel *Roland*), dove la conclusione si restringe in disfatta totale dell'esercito pagano, seguita (eventualmente e più raramente) da immediata conversione dei suoi appartenenti, il romanzo distende lo scioglimento salvifico – tutti gli infedeli si convertono – da semplice enunciazione di un fatto a lunga ed argomentata esposizione. Singolare appare il fatto che ad attuare la scelta della conversione sia il concorso degli stessi appartenenti alla *pars* saracena: ad esso si delegano il *latinier*, della cui intelligente saggezza il testo aveva già fornito prove inequivocabili nella sezione precedente, e la regina moglie di Malleo. Essa aiuta esplicitamente i Cristiani, specie Chabert (di cui

¹⁹ Cfr. i vv. 1462 sgg. nell'edizione Henry (1962).

²⁰ Cfr. Alberto Limentani, *Latinier*. Ruolo e funzione di un interprete nel romanzo di Guillem de la Barra, in Limentani (1977: 110-119).

sembra innamorata), interviene sullo sposo stesso, piegandone la volontà con *belas messonjes*,²¹ illustrate con un fantasioso racconto (il serpente e il cavallo dato a Chabert), più di seducente apparenza che di veritiera sostanza. Il momento della conversione, impostato come obbligo non meno di quanto avvenga in altre canzoni di gesta, appare condotto con attenzione paziente, per gradi, avviato secondo una volontà più ispirata da una forma di calcolo (per quel che il termine valga nel contesto) non privo di ironia che da una precipitosa imposizione. Ironia che ritornerà, facendosi aperta, nel prosieguo della seconda parte romanzesca: quando i Saraceni convertiti torneranno ad imporre lo stesso pedaggio che avevano chiesto a Guilhem e a Chabert, questa volta in veste di ‘cristiani’ alle prese con nuovi ‘pagani’ e nuove vittime da taglieggiare.

Alla variazione narrativa si accompagna, tra l’altro, affermandosi quale corrispettivo simbolico, un parallelo processo di variazione-investimento linguistico.²² Nella prima sezione la contrapposizione tra i due campi in lotta era data anche attraverso l’incomprensione del linguaggio dei *Crestiens* da parte dell’esercito saraceno; cfr. ad esempio vv. 220-222: «E·l bar senher de Malleo / Non entendec las lors paraulas / Mas que·s cujec que fossan faulas» [Il nobile barone di Malleo non capì le loro parole e pensò che fossero delle bugie]; vv. 556-557: «Et al dig: “Senher, dyabli so / Aquelh crestia en lor parlar» [E gli disse. “Signore, sono diavoli quei cristiani nei loro discorsi], tanto che a Guilhem parrà che il *latinier* parli una sua incomprensibile lingua che definisce *algaravjc*, v. 248, termine che sintetizza un reale etimo arabo (*algarabia*). Con la conversione, la lingua viene a farsi comprensibile, per i *Sarrazins* e per tutti, *plan lingage*, v. 277, chiaro linguaggio della permeabilità intellettuale benedetta dalla conversione. Competenza linguistica che trascina con sé i nuovi nomi del gruppo pagano, dalla regina, che assume il nome di *Costansa* (v. 1617), del Sire di Malleo, che può abbandonare il prefisso negativo e da *mal-leon* farsi *Leon* a pieno titolo, sino al *latinier*, che, memore di tanti incontri e scambi con Guilhem, assume adesso il suo nome (vv. 1651-1654). Giunto a questo punto, il romanzo scivola, senza soluzione di continuità, nella seconda, molto variata, parte (non ha detto Huchet 1991: 161 che «il n’est assurément pas de roman occitan plus hybride que *Guillaume de la Barre*, dont les deux parties semblent obéir à des logiques et à des intérêts idéologiques différents»?). Guilhem giunge in Inghilterra, ottiene la sposa dal re del paese e si trova quasi subito alle prese con la regina Eglantina, incontro dal quale scaturiscono le avventure della seconda parte. La storia della tentazione offerta dalla regina si condensa in pochi versi, poi Guilhem parte (v. 2822), e da questa partenza iniziano gli eventi che coinvolgono padre e figli, narrazione che di nuovo fa cadere Guilhem nel

²¹ Come recita la rubrica che sovrasta l’episodio.

²² Cfr. Léglu (2010: 30-36).

pericolo, affrontato, questa volta, in un'indifesa solitudine, per restituirlo infine alla sua effettiva condizione.

Non si può non ammettere che *Guilhem* si serva di materiali vulgati, diffusi nella narrativa contemporanea, tanto più riconoscendo che Arnaut vi si sia impegnato avendo finalità letterarie anche latamente intese con l'encomio ad un nobiluomo della regione di Toulouse, Sicart de Montaut signore di Auterive, che onora con diretta menzione negli ultimi versi;²³ encomio che va forse letto in controluce con un più o meno esplicito appoggio alla coeva azione antiereticale messa in cantiere dall'Inquisizione in Linguadoca.²⁴ Accettati questi limiti e condizionamenti, non sembra però meno sostenibile che *Guilhem* non abbia applicato coerentemente i propri assunti – pur se, come detto, appartenenti ad un repertorio convalidato, ricorrendo cioè ad una topica invalsa presso gran parte degli autori contemporanei, ai quali, se mai, la sanzione dovrebbe applicarsi in massa –, restituendoli inoltre con qualche indubbio pregio: la consequenzialità e fluidità della narrazione, non pochi momenti di ironia, almeno un caso di sapiente variazione del modello. Questa variazione si apprezza appunto, attivamente sostanziata, nella parte epica che, a prima impressione, dovrebbe essere la meno originalmente rivisitata, e che si è visto invece proporsi con ampliamenti inaspettati, delegati a personaggi inattesi, come la regina *Costansa* e il *latinier*, e come *Mauleon / Leon*, anche nella nuova veste di Cristiano non troppo *poli*.

Guilhem, in sintesi, si compone di almeno quattro compatti blocchi. Due sono i fondamentali e maggioritari, uno epico, l'altro romanzesco. Entrambi si dividono autonomamente in due sezioni interne, dal momento che anche la sezione romanzesca (dell'epica si è detto) si distingue in una *pars destruens*, che narra la disgrazia di Guilhem, ed una *costruens* della fortuna ritrovata. Ad introdurre prima e seconda parte, anteriore alla prima come *prologo*, alla seconda come racconto di passaggio, ci sono due sezioni ulteriori, egualmente divise in due parti ciascuna.

Riassuntivamente, dunque, il romanzo risulta così composto:

1) una sezione introduttiva, distinta in:

²³ Cfr. vv. 5304-5324, specie vv. 5314-5316: «Al pros Sicart vay de Montaut, / Mo romans dreg ad Autariba, / Et an luy per estar t'riba».

²⁴ Lazzerini (2010: 224): «Nel *Guilhem de la Barra* sembra trasparire, soprattutto dai particolari, un sottile disegno di prevenzione volto a scongiurare nel Tolosano ex-ribelle – ormai provincia del regno capetingio – il rischio di nuove lacerazioni. Scomparsi i tradizionali, e tipicamente occitanici, elogi di *cortezia* e *paratge*, l'irreprensibile religiosità del protagonista e la sua lealtà di antico stampo feudale trasmettono un rassicurante messaggio d'ortodossia e di integrazione politico-culturale, corroborato da *topoi* funzionali a tale ideologia». Sul valore politico del personaggio, ancora Lazzerini (2010: 224) ricorda: «Pierre des Vaux-de-Cernay (*Historia Albigensis*, §§ 501-2) racconta che proprio *Willelmus de Barris* senior fornì, nei pressi di Narbona, un aiuto decisivo a Simon de Monfort nella spedizione contro il filocataro Aimeric». Sulle implicazioni politiche si vedano anche le argomentazioni di Léglu (2010: 38-40).

- 1a): *incarico di ricerca della sposa*,
- 1b): *partenza dalla corte*,
- che precede la prima parte, l'episodio epico, diviso in:
- 1A: *distruzione degli idoli*
- 1B: *conversione*

2) una seconda parte, di nuovo introdotta da una duplice sequenza, distinta in:

- 2a) *arrivo in Inghilterra e visione della sposa*,
- 2b) *tentata seduzione da parte della regina e fuga di Guilhem*,
- che precedono l'episodio romanzesco propriamente inteso, diviso in:
- 2A: *disgrazia dell' 'eroe'*
- 2B: *ritorno allo status originario*

Dall'una all'altra parte, tra loro e con le sezioni maggiori, non ci sono vuoti o mancanze, né incongruenze o *détours* devianti. Pur se apparisse opportuno denunciare la mancanza di originalità dei materiali costitutivi di *Guilhem*, il suo ibridismo e disparità tematica, non si renderebbe giustizia alla cura di Arnaut senza sottolineare pregi come la linearità di costruzione – le varie parti e sezioni sono scandite con voluta regolarità – l'arte della variazione, l'umorismo in certi casi sottile (per es. la gara degli idoli, per di più impostata sulla loro bellezza materiale; gli intrighi della regina *Costansa*, la non risolta venalità dei convertiti). *Guilhem* – come si è detto - non è alla pari di *Jaufre* o di *Flamenca*, ma, restando al comparto occitanico, può probabilmente vantare qualche merito di elaborazione compositiva meglio definita rispetto a *Blandin de Cornualha*, proprio a causa della sua studiata simmetria di composizione: chissà che esso non s'imponga anche a fronte di più di un romanzo oitanico.

Margherita Lecco
Università di Genova

Bibliografia

- Belletti, Gian Carlo, 1988, *Per una lettura ideologica del Guillaume d'Angleterre*, «L'Immagine Riflessa» XI, pp. 5-59.
- Belletti, Gian Carlo, 2018 (a cura di), Chrétien [de Troyes?], *Guglielmo d'Inghilterra*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 (già Parma, Pratiche, 1991).
- Chambon, Jean-Pierre – Vialle, Colette, 1998, *Sur la structure chronologique de Guillaume de la Barra*, «Revue des Langues Romanes» CII, pp. 373-383.
- De Robertis, Domenico, 1962 (a cura di), Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, Firenze, Sansoni.
- Galano, Sabrina, 2004 (a cura di), *Blandin di Cornovaglia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Galano, Sabrina, 2014 (a cura di), *Arnaud Vidal de Castelnau. Las aventuras de monsenher Guillem de la Barra*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 147).
- Guerreau-Jalabert, Anita, 1992, *Index des Motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz.

- Gouiran, Gérard – Huchet, Jean-Charles – Chambon, Jean-Pierre, 1997, *Arnaut Vidal de Castelnauudary. Le livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, édité et traduit en français moderne par G.G., préfacé par J.-C. H., révisé par J.-P. C., Paris, Champion.
- Henry, Albert, 1962 (a cura di), *Le Jeu de saint Nicolas*, Paris, P. U.F.
- Huchet, Jean-Charles, 1991, *Le roman occitan médiéval*, Paris, P.U.F.
- Lazzerini, Lucia, 2010, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- Lecco, Margherita, 2015, *Onomastica epica nelle letterature d'oc e d'oïl. I nomi degli idoli pagani*, «Il nome nel testo. Rivista di Onomastica Letteraria» XVII, pp. 79-90.
- Lee, Charmaine, 2006 (a cura di), *Jaufre*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 105).
- Léglu, Catherine, 2010, *Tongues of fire in Guilhem de la Barra*, in Ead., *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan and Catalan Narrative*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, pp. 35-53.
- Limentani, Alberto, 1977, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.
- Majorossy, Imre J., 2015, 'Mostra huey cum yest poderos'. *Der religiöse Gegensatz in Guilhem de la Barra (Arnaut Vidal de Castelnauudary) und Willehelm (Wolfram von Eschenbach)*, in Id., *Bittersüsse Begegnungen Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge*, Berlin, Frank & Timme, pp. 83-112.
- Manetti, Roberta, 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- Meletinskij, Eleazar M., 1977, *La struttura della fiaba*, Palermo, Sellerio (ed. orig. 1969).
- Meyer, Paul, 1895, *Guillaume de la Barre, roman d'aventures par Arnaut Vidal de Castelnauudary*, Paris, Didot.
- Notz, Marie-Françoise, 2006, *Un roman du romanesque. Le livre des aventures de monseigneur Guilhem de la Barra*, in *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, éd. par Danielle Boiler, Paris, Le Léopard d'or, pp. 109-116.
- Paden, William – Freeman Paden, Frances, 2007, *Troubadour Poems from the South of France*, Cambridge, D.S. Brewer.
- Propp, Vladimir Ja., 1966, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1924).
- Segre, Cesare, 1981, *Tema/motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, vol. XIV, pp. 3-23.
- Segre, Cesare – Tyssens, Madeleine, 2003 (a cura di), *La Chanson de Roland*, Genève, Droz.
- Thomas, Antoine, 1920, *Arnaut Vidal premier lauréat des Jeux Floraux*, «Annales du Midi» 32, pp. 305-338.
- Thompson, Stith, 1932-1936, *Motif-Index of Folk Literature. A classification of narrative elements in Folk Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia.

Time management in Middle English Romances

ABSTRACT: This paper analyses the ways in which time is linguistically expressed in some Middle English romances in verse and prose. In this narrative genre, the linguistic signals concerning time are naturally quite prominent, in order to follow events taking place over timespans that, in some cases, can be quite extensive. The chronological sequence of events is however also manipulated, occasionally offering flash-back and flash-forward effects. Moreover, there are frequent “anchoring” effects, when the actions of the characters are explicitly reported to take place at a specific moment in time.

The paper pursues this topic with two main objectives: to verify, within the limits of the sample, the expressive cohesion within the genre and to look at time deixis from a pragmatic perspective, i.e. in terms of implicature generation in the audience. These aims spring from the frequent claims in previous literature about the reliance of romances on fixed and formulaic expressions, which entail a high degree of intertextuality and therefore substantial reliance on the audience’s competence more in terms of memory than of local inference. The results seem to partly confirm these claims and to point to a relative consistency between verse and prose in the expression of time deixis.

ABSTRACT: In questo articolo si analizzano le strategie linguistiche attraverso le quali vengono espresse nozioni di tempo e aspetto in alcuni romance medio inglesi in versi e in prosa. In questo genere narrativo, i segnali linguistici che riguardano l’espressione del tempo sono naturalmente importanti, in quanto permettono di seguire la successione degli eventi che si svolgono su periodi di tempo talvolta piuttosto estesi. Tuttavia, la sequenza cronologica degli eventi viene spesso alterata mediante effetti narrativi quali flash-back e flash-forward. Inoltre, frequenti sono gli effetti di “ancoraggio”, quando si fa riferimento esplicito al momento specifico in cui avvengono le azioni dei personaggi.

In questo articolo si affronta questo tema con due obiettivi principali: verificare, entro i limiti del campione, la coesione narrativa all’interno del genere e investigare la deissi temporale da una prospettiva pragmatica, vale a dire in termini di implicature generate e di inferenze del ricevente. Nella letteratura scientifica, infatti, si ritiene che il romance si affidi molto ad espressioni fisse e formulaiche, che comportano un alto grado di intertestualità e conseguentemente una sostanziale dipendenza dalla competenza del pubblico più in termini di memoria che di inferenza “ad hoc”. I risultati sembrano confermare in parte queste affermazioni e indicare una relativa coerenza tra versi e prosa nell’espressione della deissi temporale.

KEYWORDS: Romances, Middle English, Time deixis, Pragmatics, Narrative

PAROLE-CHIAVE: Romance, Inglese medio, Deissi temporale, Pragmatica, Narrazione

1. Introduction

The present paper starts from previous explorative work (Mazzon 2019) to investigate the use of time deixis in some Middle English romances. One first aim of the paper is to look at the ways in which romances employ time-reference expressions to encode and to manipulate time sequences in the narratives, in order to verify how far consistency in time deixis contributes to the general cohesion of the genre. A secondary aim is to look at these items encoding temporal deixis under a pragmatic, communicative perspective. Although the ways in which romances deal with the expression of time has been studied before, these studies have mostly been carried out under perspectives mostly within literary criticism and narrative analysis, rather than from a strictly linguistic perspective. The present work moves within a pragmatic approach, taking into account the presuppositions and implicatures created by uses of time deixis.

In order to gain some insight into different aspects of this text-type, a sample of Middle English romances was selected. These show a relatively high thematic unity (i.e. the process of *Bildung* of a main character) and narrate events that cover wide timespans. The material chosen comes from different traditions (for further details on the sample see Table 1); with one exception (the so-called *Prose Merlin*), only romances in verse were selected, although no alliterative texts were included, as this was felt to potentially skew the sample too much. Of course, this limitation could concern texts in verse in general, given the constraints imposed by metrical schemes. Our results, however, will indicate that there is no substantial difference between verse and prose in terms of choice of items, or extent of temporal specification, and therefore, with one exception that will be mentioned later, we can discount the influence of verse patterns in this study.

Title	Date	Provenance	Verse/prose	Abbreviation
<i>King Horn</i>	ca. 1250	Southern dialect with midland forms	verse	<i>KH</i>
<i>Floris and Blancheflour</i>	ca. 1250	South-east Midlands	verse	<i>FB</i>
<i>Havelock the Dane</i>	ca. 1280-1290	Northeast Midlands	verse	<i>HD</i>
<i>Lai La Fresne (Lay le Freine)</i>	ca. 1300	South East	verse	<i>LLF</i>
<i>Sir Orfeo</i>	early 14 th century	Westminster-Middlesex area	verse	<i>SO</i>
<i>Athelston</i>	ca. 1360	North Midlands?	verse	<i>A</i>
<i>Gamelyn</i>	1350-70	Northeast Midlands	verse	<i>G</i>

<i>Sir Launfal</i>	late 14 th century	Southeast England	verse	<i>SL</i>
<i>The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnell</i>	ca. 1450	uncertain	verse	<i>WSGDR</i>
<i>The Squire of Low Degree</i>	ca. 1500	East Midlands	verse	<i>SLD</i>
<i>Sir Gawain and the Carl of Carlisle</i>	ca. 1530	uncertain	verse	<i>GCC</i>
<i>Prose Merlin</i>	mid-15 th century	uncertain	prose	<i>PM</i>

Table 1. Sample of Middle English romances employed.

Although the examples will be quoted, for ease of reference, from electronic databases (see References - Primary Sources) the analysis was performed manually through a close reading of each text, in order to capture a variety of expressions and to take the immediate linguistic context in due consideration.

Some general remarks and a brief (and by no means exhaustive) review of previous studies on this topic are offered in Section 2, while Sections 3 and 4 present the typology of time deictics drawn from the sample. Section 5 offers some tentative answers to the two research questions that were mentioned above as aims of the paper.

2. Narrative units and sequences

The narrative structure of Middle English romances has been abundantly studied within structuralist approaches in the 1970s and 1980s (Wittig 1978; Evans 1986), with the aim of identifying the units typically composing a romance. The development of studies investigating the relation between orality and literacy has encouraged the production of further research on episodic structures and on the use of repetition to increase internal cohesion (Holland 1973; Evans 1986: 130; Reichl 2009). Given the density of the plots, the delimitation of the episodes (Mehl 1968: 22) is highly marked, but the chronological sequence is often manipulated – Green (2002), Putter (2004) and Pearsall (2011) are a few of the scholars that have studied the various recappings, flash-backs and flash-forwards of the narrative. Whole years can be subsumed in a few lines, as in a “fast-forward” motion, or single moments can receive very detailed accounts, as if seen in “slow-motion”, as will be exemplified in 4.2. below. At the same time, there is a tendency to mix the linear structure of narrative with the circular or spiral structure of oral literature (Mills et alii 1999: 181). This offers an opportunity to look at the ways in which temporal deixis is exploited in these texts (Mazzon 2019).

When studying narrative sequencing and topic management, it is quite important to separate the two planes of narrative and meta-narrative portions (or diegetic and extra-diegetic, in narratologic terms), since topic management is often entrusted to explicit narrator intervention, and there are frequent appearances of the narrator in the first person *I* referring to the *you* of the “audience”. It is clear, when analysing such portions of romances, that the use of temporal deixis is functional to both connecting and separating these planes, by creating a redoubled possibility of “here and now” vs “there and then”, as mentioned in 3.2. and 4.2. below.

Although the use of time deixis in romances cannot be taken to represent any form of “spoken” usage, it is possible to analyse this text-type to look for the conventions it employs, assuming that they meant something to the (listening or reading) audience, and helped making sense of the sequences of events involved and of the ways in which these were manipulated in the narrative. In this context, we can assume that the genre developed its own conventions in relation to the indication of time sequences, in spite of romances being influenced by such diverse genres as chronicles, epic poems and folk tales.¹

In terms of such genre-specific conventions, it must be noted that Pochoda (1971: 65) many years ago already emphasised the fact that several English romances employ different strategies from the French ones, which, in spite of the numerous interpolations in the *ordo naturalis*, do not highlight the advancement of time. Although French romances provided models for the composition of the English ones, both directly and indirectly, this model is not always followed, in the treatment of time as well as in other aspects. Putter (2004: 174-185) also notes differences at the micro-level, especially in the extra-diegetic parts, with the specification that many English romances use the metric unit of the *fitt* to delimit time units in many cases. On the contrary, other sources were influential, such as chronicles in verse like the *Brut* (Keiser 1974: 130). Similar observations have been made more recently by Spearing (2005: 40-1) about the use of tenses, as English romances follow less strictly the high coherence of French narratives, and alternate preterit and perfect, while they show variable use of the historic present only as from the mid-fourteenth century onwards.

As in the case of other genres imported from other traditions (e.g. hagiography), the English tradition shows a relatively high degree of originality in its expressive means, and does not shy from reworking its sources to adapt them to the needs of an English-speaking audience. The extent to which this tradition shows a consistent and homogeneous treatment of time is explored in the next two sections.

¹ On the *ordo narrationis* in early romances see Green (2002: 96-100), who notes how Horace’s conception of an *ordo artificialis* as typical of poetry survived into the Middle Ages and influenced romances and other fictional genres.

3. Marking time

Barefield (2003: 3) argues that medieval narratives tend, in general, to be more paratactic than modern ones, as parataxis is «a marker of oral culture, with subordination marking more advanced, more literate and analytical ways of arranging and thinking about material». Parataxis, often without explicit connectives, may have required more gap-filling and meaning-making in medieval readers than what is necessary today, something that must be kept in mind when analysing time sequences in romances (id.: 5). This type of asyndetic, implicit marking of time is not analysed in depth in the present work, since we focus on explicit time deixis; we will start from syndetic coordination and subordination, as well as from time adverbials that are often used in our sample, leaving the other main system of time marking, i.e. that involving verb forms, to the next section.

3.1. *Linkers.*

Linkers hold a significant role among the time deictics employed in romances. For instance, the transitional formulae employed to move from one episode to the other or for topic shifting employ linkers to this aim, primarily *and*, but also *now*, in its function of textual marker, e.g. *now leve we X and turn we to Y*, which is in line with the use of this marker in other text-types of the same time (Mazzon 2012). This type of formula is typical of romances in which the “personal” relation with the audience is stressed, while impersonal formulae like *hit befelle* or *so uppon a day* are more typical of romances more directly inspired by folk-tales (Sanders 1987: 27-40); both types are relatively frequent in our sample.

Apart from the use of *and*, in which the implicature of temporal consecution (Ariel 2008: 71 ff.) is frequently exploited, as in examples (1, 2), also very frequent is the more explicit *then*, which indicates a succession of events directly (3, 4) or, in some cases, a form of simultaneity of the type *when... then* (5). It must be noted that *thanne*, especially in older romances such as *HD* and *KH*, is often used for *when*, in a way that is reminiscent of Old English *þa* (6) – these instances have been counted as cases of *when*-clauses of the type examined in 4.2.1.

- (1) In the orchard to the Quen hie come
And her up in her armes nome
And brought hir to bed ate last
And held hir there fine fast (*SO*, 91–94)²

² In all examples, the items on which the analysis focusses are in italics. Line numbers follow the numbering in the database quoted under Primary Sources.

- (2) *And* as the kyng Loth was in this affray, he dede awake *and* hym blissed *and* was sore abaissed of this dreame that he was in; *and* [he] aroos *and* apareiled hym *and* yede to his felowes *and* hem dide awake and tolde hem his avision. *And* thei asked hym fro whiche part com the water; *and* he seide from the foreste com all the rage and the tempeste, as hym semed. *And* thei seide... (*PM*, *The Battle of Bredigan Forest*, 13–17)
- (3) *Thanne* that eerl made hym glade (*A*, 723)
- (4) *Than* she told how hire suster come to hir howse (*PM*, *The Birth of Merlin*, 140)
- (5) *Thanne* he comen there *thanne* was Grim ded (*HD*, 1204)
- (6) *Thanne* he *haveden* *swor* this oth,
Ne *leten* he nouth, for lef ne loth,
That he ne foren swathe rathe (*HD*, 2378–80)

Among the subordinators, *ere/before* and *after* are occasionally used in linking actions in a time sequence (7, 8), but they appear quite rarely, since successions or series of actions tend to be connected through *and* or *then* both in verse and in prose; therefore, there is a preference for a more linear structure, which reduces the burden of receiver inference.

- (1) The Kyng *folowyd* fulle fast.
Anon the Kyng bothe ferce and felle
Was with the dere and *dyd* hym serve welle,
And *after* the grasse he *taste*. (*WSGDR*, 45–48)
- (2) “But *er* thou go, do garnysse thy forteresses” (*PM*, *The Baron’s Revolt*, 52)

3.2. Time proximity.

Other items are also very prominent in the indication of sequences: the most frequent are *soon* and *anon*. Usually they appear with the preterit or narrative present tense (9, 10), to indicate punctual actions within a sequence (the swift successions of actions called “bead-chain” structures by Kissam [1977: 40]) – both are more frequent in poetry than in prose in our sample (respectively, ca. 20 to 1 tokens for *soon* and 4 to 1 for *anon*).

- (3) With them Le Codre away did wend
And *sone* was spousyd with game and gle (*LLF*, 404–5)
- (4) And *anon* as he was deed and under grass y-grave
Sone the elder brother giled the Yonge knave (*G*, 69–70)

This difference in frequency could be hypothesised to be an effect of metrical constraints determining a preference for these short, though less specific, time-lapse indications in poetry, while the narrative in prose could exploit the lack of such constraints to signal such proximal time differently. The strategies chosen in prose are, however, not necessarily more expansive, as the *PM* shows abundant use of *and* to indicate rapid

succession, as will also be seen in the next section. On the other hand, *PM* is rich in expressions of near-simultaneity such as the linker *as* or the locution *with that* – the latter is usually in initial position and triggers S – V inversion (11). Thus, this work in prose seems to distinguish between “succession” and “rapid succession” of events more frequently, with a special focus on near-simultaneity, which does not emerge as a special category in the verse sample. However, the present-day most common indicator of near-simultaneity, i.e. the progressive, is still quite rare in romances – our sample did yield sporadic examples, though, as (12) and (13); continuative actions are treated in other ways, as the next sub-section clarifies.

- (5) *With that com the geauntes and the sarazins and smote theire speres... (PM, Arthur at Tamelide, 121)*
- (6) *Whil Gamelyn was coming... ther the justice sat (G, 799)*
- (7) *Thei passeden through a feelde beside a town wherein were grete plenté of children that therin were pleyinge (PM, Vortiger's Tower, 1–3)*

Time proximity is also indicated by the use of historic present tenses, which create an impression of immediacy when employed for a rapid succession or series of actions. This strategy is often used in narrative parts, but the category of deictic proximity is also relevant to the “bridging” between the world of the story and the context of narration. A relevant example of extra-diegetic time articulation is offered by Spearing (2005: 38–39) concerning the conclusion of *King Horn*:

- (14) *Nu ben hi bothe dede –
Christ to hevene hem lede!
Her endeth the tale of Horn (KH, 1525–7)*

Particularly interesting is the difference between *nu*, indicating the bridging between the time of the events narrated and *her*, which is completely meta-narrative.

3.3. *Timespans.*

A further relevant perspective on the action sequences narrated is the continuative and durative perspective, which indicates not punctual actions but timespans. This perspective is expressed through the use of markers such as *till*, which signals the end-point of a timespan, and often the shift to a new location or action (15, 16). The actual duration of a situation or action is often marked by the noun phrases *a while* or *a (little)*

stunde (mostly in verse romances, 17-18).³ On the contrary, the beginning of an action or a sequence is often indicated by the verb *(bi)gan*, which can have an ingressive meaning but can also indicate gradualness (19) or even denote punctual actions (20, 21) in late Middle English texts, in accordance with findings mentioned by Brinton (1988: 120–57).

- (15) And helden ay the rith sti
Til he komen to Grimesby. (*HD*, 1202–3)
- (16) And the massagiers rode forth *till* thei come thourgh a town in whiche was a market. (*PM*, *Vortiger's Tower*, 99–100)
- (17) Nothings wiste Gamelyn of his brother gile;
Therefore he hym bygiled *in a litel while*. (*G*, 367–8)
- (18) Wilde beares he slew *that stonde*: A hardyer knight was never found. (*CC*, 45–6)
- (19) Tho *gan* the juge to be right wrath and seyde, “Yef thou canste do so, then haste reserwed thy moder fro brennyng, but wyt thou well...” (*PM*, *Birth of Merlin*, 362–3)
- (20) And sone to the kirke yede
Or he dide any other dede,
And bifer the Rode *bigan* falle, (*HD*, 1356–9)
- (21) Rymenhild up *gan* stonde
And tok him bi the honde (*KH*, 403–4)

Temporal anchoring, often quite precise when performed through referring to the time of day (22) or specifying the day of the week (23), can also be expressed in a wider sense, as when we find phrases such as *in May/in spring*. It is thus clear that time anchoring devices are sometimes quite specific, while in other cases the vaguer expressions point to a shift of the time reference to the background, and the need for higher specificity not felt so strongly. Of particular interest is the use of phrases referring to conventionally marked time units such as *at Pentecost*, which appeal to the common ground of the Catholic calendar, a convention that still applies in present-day English when we use phrases like *at Christmas/at Easter* to indicate specific days, but also occasionally the whole festive period.

- (22) *The day bigan to springe*;
Horn com bivore the kinge (*KH*, 499–500)
- (23) Tho *the sonday was y-come* and folk to the feste
Faure they were welcomed bothe lest and meste (*G*, 459–60)

³ This is often coupled with an indication of a shift in space or location, aided by the convenient rhyming of *while* and *mile*, as in “He had not ryden *but a whyle* / not the mounenance of a myle” (*SLD*, 399–400). This is the one case in which metrical needs (in this case rhyming couplets) could be hypothesised to have a direct influence on the time deictics chosen.

Interestingly, also this type of marking is more frequent in the verse romances analysed than in *PM*, possibly because the long prose romance has a relative unity in the events narrated, i.e. consists of a succession of episodes within the same story, while the sample in verse is made up of individual stories that cover rather large timespans.

The anchoring of the events narrated to a temporal scheme is of course also expressed through tense and other verb markers, which are the focus of the next section.

4. Tenses

When investigating *Sir Gawain and the Green Knight*, Zimmermann (1973) identified the preterit as the most common tense in narrative parts, while present and perfect emerged more frequently in direct speech; among the exceptions, manipulations of the chronological sequence and meta-narrative interventions (repetitions, summaries, explanations) were identified as accounting for several uses of the perfect (Zimmermann 1973: 534). Conversely, the historic present was used mostly when focussing the narrative on a single character (id.: 537), or to highlight or foreground certain actions or events as compared to others (id.: 539). Similarly, Spearing (2001: 734) argued that perfect tenses interspersed among the preterits that dominate narratives “have a deictic effect, because they imply a [...] narratorial identification with an experiential centre which is that of the story, not of the storytelling”. Tense shifts should then represent changes in subjectivity, in narrator stance (Spearing 2005: 40-41). This is especially relevant since the English perfect tenses were on their way to becoming grammaticalised in Middle English, after first emerging in Old English. Their appearance with many different verbs, including verbs of feeling or perception, as well as other types of stative verbs, shows that the construction had different features from those it has now, and it is especially interesting to look for durative or other meanings in Middle English material (Carey 1994: 36-47).

Further details on specific tense uses are offered in the next sub-sections, starting with looking for confirmation of the abovementioned observations in our sample.

4.1. *Past, present, future.*

It is hardly surprising that most of the narration of romances should be in the preterit, while the portions in direct speech show an abundance of present tenses. It is noticeable, however, that the perfect tenses are very frequent in the sample. The latter tenses, as mentioned, were progressing towards full grammaticalisation to indicate anteriority or completion in Middle English, although we still find alternations between auxiliaries *be*

and *have*, as the extension of *have* to stative verbs and verbs of feeling is not complete yet (Carey 1994). Given the frequent recalling of previous actions, it is not surprising that there are markers of anteriority or action completion, performed through the use of the present perfect and of the pluperfect, which occur quite often both in poetry and in prose (24-28), although this tendency, too, is not completely consistent (29), and tends to increase over time: the earliest romances in the sample, such as *KH*, include very low numbers of instances of perfect tenses.

- (24) Whan he *havede don* that dede
Hwat the swike him *havede* he *yede* (*HD*, 551-2)
- (25) With Artoure there was a bachelere
And *haddey-be well many a yere* (*SL*, 25-6)
- (26) All that he *hadde before y-wonne*
Hit *malt* as snow agens the sunne (*SL*, 739-40)
- (27) And whan thei *hadde longe tyme fought* togeder, Merlin *rode...* (*PM*, *Arthur at Tamelide*, 201-2)
- (28) And the kynge, that *longe hadde desired* to speke with that lady, *arose* as soone as the queen *was gon*
(*PM*, *Arthur at Tamelide*, 333-5)
- (29) And it *was* the same swerde that he *toke* oute of the ston (*PM*, *The Baron's Revolt*, 133-4)

It must be noted that the tense-aspect system is supported by the modal system in triggering the inference-drawing process on the part of the reader/hearer, for instance subjunctives and conditionals, related to indirect speech and specifically to a reference to future in the past, especially in the reporting of directive and commissive speech acts.⁴ *Should* is used in several such ways (30, 31), with the deontic meaning coupled with the notion of future in indirect speech (32), while also present, but not very frequent, is the use of *would*, still in indirect speech to indicate future in the past (33) and/or volition modality, or to indicate repeated or habitual action (34). In all these cases, modalisation concurs to time deixis, by further specifying the past or habitual reference. Most of future tense cases, again in direct speech and in extra-diegetic portions, employ *shall*, and the tense-mood marking is particularly complex in all cases of “flash-forward” or “trailer” sequences (35-36), as will be further specified in the next sub-section.

- (30) He *saide* that he *sholde* hire yeve
The fayreste man that mihte live (*HD*, 1110-11)
- (31) And the clerkes charged the kynge that in no maner he *sholde* not se me alyve (*PM*, *Vortiger's*

⁴ The occasional uses of *should* related to politeness issues in direct speech, e.g. to increase indirectness of requests (Zimmermann 1973: 541-2), are not considered here.

Tower, 44–5)

- (32) ... and *seide* that oon *sholde* come which *sholde* delyuer hem out of tharldome and disese (*PM, The Birth of Merlin*, 14–15)
- (33) Than Gawain hym *blissed* for the merveile that he therof *hadde*, and *seide* that he *wolde* with hym *be aqueinteth* (*PM, Gawain's Rescue of his Mother*, 218–219)
- (34) And *evermore* whan he was so
Into his chamber *would* he go (*SLD*, 23–4)
- (35) So that Grimesbi it *calleth* alle
That thereoffe *speken* alle
And so *shulen* men callen it ay
Between this and domesday (*HD*, 745–8)
- (36) Whereof the tale *shall* declare you hereafter, and I *shall* tell yow how it fill (*PM, The Young Squires*, 236–7)

4.2. Consecutio temporum and the manipulation of sequences.

In this subsection we look at continuities and discontinuities in uses of tenses focussing on specific cases, i.e. when the chronological sequence is manipulated, an occurrence which, as mentioned above, is not rare in romances. As was seen with the indications of proximity and of timespans, the narrative can compress or expand time in many ways. While some action sequences are described in greater detail, in other cases the passing of time is indicated summarily (37–38).

- (37) And whan he com thider the cetizenis made of hym grete joye, for gretly thei were affraied of the Saisnes that *eche day rode and ronne* thourgh the contrey ... And whan the kynge was come thider, he sente and somowned all the peple that he myght, bothe fer and nygh, of sowdiers; and *withinne a monethe he hadde assembled* mo than eight thousand on horse and on fote (*PM, The Young Squires*, 70–6)
- (38) But *sone nam* until his lond
And *seysed* it al in his hond
And *livede* ther inne, he and his wif,
An *hundred winter* in god lif,
And *gaten* mani children samen
And *liveden* ay in blisse and gamen. (*HD*, 2930–5)

Occasionally, the narrative retraces its steps (39–40), and offers a “flash-back”; mostly, however, manipulations of the sequence, with the consequent shift in time perspective, concern the extra-diegetic portions, i.e. the “now” of story-telling, sometimes with anticipation of the future, both in terms of narrative progression (41) and in terms of “trailer” about events still to be narrated.

- (39) And so *peyned* thei that *were* with Kynge Arthur that they *have* hym *remounted* on his horse. But *first hadde* thei grete payne and traveile and grete losse, for the meene peple of the town *were come*

oute (PM, *The Baron's Revolt*, 169–171)

- (40) ne thei ne *ete* ne *dronke* of all that nyght, and no more ne *hadde* thei *don* of *all the day bifore*, for the bataile *hadde endured* all the day (PM, *The Young Squires*, 3–4)
- (41) ... to seche aventures in the reame of Logres; that *after endured* longe tyme, as this boke *shall rehearse hereafterwarde* (PM, *The Grand Tournament at Logres*, 90–92)

Although these uses appear to be quite established, they are not completely consistent. Before concluding our analysis we offer some final examples to illustrate specific cases related to the very frequent *when*-clauses and to shifts in tenses.

4.2.1. *When-clauses + tense shifts.*

Given the high level of parataxis in our sample, tense indicators and time expressions are crucial to the interpretation of the sequence, and it is thus important to investigate the ways in which these implicatures are created. It has been maintained that subordinate clauses that would seem to merely indicate a temporal relation, i.e. the *when*-clause type, contribute to create a figure-ground hierarchy (Keiser 1974: 131; Kissam 1977: 18–21). It is therefore relevant to investigate the use of this structure in greater detail, especially since it can occur with tense differences between subordinate and main clause.

When-clauses, often employed for topic/scene shifts to indicate a rapid succession of actions or a near-simultaneity, are characterized by two main tense choices: continuity with the previous sentence/clause or tense shift. The two options occur roughly with the same frequency in the sample, both in verse and in prose. The tendency seems to be in favour of tense continuity with verbs of perception, to signal the “instant” chaining of actions and reactions (42–43), while tense shift seems to be preferred when an action spanning over some time is completed before another one can start to be narrated (44–45), thus giving a greater time-depth to the sequence. This distinction is not consistently maintained, however, so there could be other factors contributing to determine the choice that could deserve further investigation. While the first two examples are consistently in the preterit, the latter two present a tense shift that includes a complete pluperfect, thus setting the action in the *when*-clause on a different temporal level from that of the rest of the narration, which then moves forward in the preterit. Conversely, when the end-point of an action acts as the “springboard” to continue the narrative, there is occasionally a switch to the present perfect (46):

- (42) And *whan thise childeren approached* to this chyvachie, and *herde* the playntes and the cryes that the mene peple made for the Saisnes that hem so destroyed, that were well ten thousand of horsemen, ... *Whan the childeren saugh* this doloure and this sorowe, *thei asked* of hem... (PM, *The Deeds of the Young Squires*, 26–31)

- (43) *Hwan Havelok herde that she radde,
Sone it was day, sone he him cladde,
And sone to the kirke yede (HD, 1354–6)*
- (44) *Whan Gaheries hadde overtake Guynebans, he stroke hym so sore upon the helme that he kutte away
a quarter (PM, The Deeds of the Young Squires, 107–8)*
- (45) *Quanne he weren alle set,
And the king aveden igret,
He greten and gouleden and gouden hem ille, (HD, 162–4)*
- (46) *Now Florys hath undernome,
And to his fader he is coome.
In his fader halle he is lyght.
His fader he grette anoonryght, (FB, 219–222)*

Some remarks on the sporadic appearance of the past progressive to indicate near-simultaneity in *when*-clauses and similar contexts have been offered in 3.1. – this verb structure was, like the perfect, on its way to become grammaticalised in late Middle English, and therefore it is not surprising that it should still be relatively rare, as is also not unexpected that the periphrastic perfect tenses should be more frequent in the *PM* than in the verse sample.

Tense shifts outside *when*-clause contexts are also not rare, and have been often discussed in the literature, but without arriving at a comprehensive account. It is not surprising that shifts from a preterit to a present tense appear in direct speech in our sample as well (Davenport 2004: 22–3), as has been noted above in Section 4 concerning the alternation between preterit and perfect tenses (Zimmermann 1973). The hypothesis offered by Zimmermann and later taken up by Richardson (1991: 344), who also employed *Sir Gawain and the Green Knight* as evidence, is based on the assumption that tenses are used to foreground key scenes in narratives, as is the case of the use of the “historic present”. This focussing effect seems to be visible in examples like (47), which includes the opening portion of a passage of about thirty lines that concentrates on the contrast between the past and *now* (an intra-diegetic *now*, very different from the type exemplified in (14) above), highlighting the altered situation of a character through the contrast between pluperfect and present tense. Further examples show, respectively, a “close-up” of a messenger hurrying to his destination, which is again marked by a shift to the present tense (48), and a foregrounding within extra-diegetic address to the audience, possibly to stimulate the imagination further by making the scene more vivid (49), as in a “zooming” effect.

- (47) *Whan he that hadde been king with croun
Went so poverlich out of toun!
Thurth wode and over heth*

Into the wildernes he *geth*
 Nothing he *find* that him *is* ays
 Bot ever he *liveth* in gret malais (*SO*, 235–240)

- (48) *Now is* that traytour hom *iwent*
 A messenger *was* afftyr *sent*
 To speke with the kyng
 [...]

 The messenger *wolde nought lette*,
 The way he *rydes* full ryght
 The messenger, the noble man
Takes hys hors and forth he *wan*
 And *hyes* a full good spede
 The Erl in hys halle he *fande*
 He *took* hym the letter in his hande (*A*, 181-3, 197-203)
- (49) Ther *was* stronge stour and fell and dolerouse, for ther *sholde ye have sein* knyghtes and sergeauntes falle as thikke as it hadde be reyn. Ther *sholde ye se* stedes and horse renne maisterles, their reynes trailynge undir fote, wherof the sadeles were all bloody of knyghtes that therynne hadde be slayn. Ther *sholde ye have herde* soche bruyt and soche noyse and cry that it *was* merveile and grete doel to here. (*PM*, *Arthur at Tamelide*, 276-281)

5. Conclusion

The tentative conclusion that can be reached from this examination of a sample of Middle English romances is twofold: first, the cohesion of the genre stands confirmed, although the inventory of time deictics seems richer in verse – this might be an effect of the fact that the prose sample selected includes only one work, while the verse sample is more diversified. It can be observed however that there are very few time expressions that are not repeated over the whole sample, and hardly any that occur only in verse romances or only in the *PM*.

As concerns the second aim of the paper mentioned in the Introduction, the implicature generation seems to rely on established linguistic means. The expression of specific perspectives on action sequences is consistently entrusted to various devices that also include relatively new categories in the written language, such as tense, aspect and modal patterns that were still spreading at the time of composition. While there is ample reliance on the audience's knowledge of text-type patterns, as shown by the constant recurrence of certain expressions, there is also the exploitation of a connection with the common ground or background knowledge that text producers and text receivers shared within the community, as tends to be typical of "popular" literature.

Significantly, the catenation of different events is often entrusted to simple linkers such as *and*, and thus to general conversational implicatures of temporal sequences, both in verse and in prose. One main difference seems to be that early romances like *KH* tend to show more sequences of actions without linkers or other markers. This seems connected to their being closer to an oral form, and thus relying more on implicitness, rather than being due to the metre chosen (in the case of *KH*, a three-stress line, which is of course a quite compact format).

The inclusion of further romances (especially those in prose) in the sample and the extension of the systematic analysis to such texts may yield further interesting results about time deixis

under a pragmatic perspective.

Gabriella Mazzon
Universität Innsbruck

References

Primary Sources

Database of Middle English Romance (University of York) (last accessed 9 December 2019).
PM = *Prose Merlin* (ed. John Conlee) <http://d.lib.rochester.edu/teams/publication/conlee-prose-merlin> (last accessed 9 December 2019).

Secondary Sources

- Ariel, Mira, 2008, *Pragmatics and Grammar*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Barefield, Laura D., 2003, *Gender and History in Medieval English Romance and Chronicle*, New York, Peter Lang.
- Brinton, Laurel, 1988, *The development of English aspectual systems: aspectualizers and post-verbal particles*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Carey, Kathleen. 1994. *Pragmatics, subjectivity and the grammaticalization of the English perfect*. PhD Diss., University of Michigan.
- Davenport, Tony, 2004, *Medieval narrative: an introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Evans, Jonathan D., 1986, *Episodes in the analysis of medieval narrative*, «Style» 20/2, pp. 126-41.
- Green, Dennis H., 2002, *The beginnings of medieval romance: fact and fiction, 1150-1220*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Holland, William E., 1973, *Formulaic diction and the descent of a Middle English romance*, «Speculum» 48/1, pp. 89-109.
- Keiser, Georg R., 1974, *Narrative structure in the Alliterative Morte Arthure, 26-720*, «The Chaucer Review» 9/2, pp. 130-44.
- Kissam, Margaret Denslow. 1977. *The narrative structure of Middle English romance*. PhD Diss., City University of New York.
- Mazzon, Gabriella. 2012. *Now what? The analysis of Middle English discourse markers and advances in historical dialogue studies*, in *The Use and Development of Middle English. Proceedings of The Sixth International Conference on Middle English (ICOME6)*, Richard Dance – Laura Wright (eds.), Bern, Peter Lang, pp. 36-61.
- Mazzon, Gabriella. 2019. *Narration and argumentation in Middle English romances*, in *Current Explorations in Middle English*, Merja Stenroos et al. (eds.), Berlin, Peter Lang, pp. 209-230.
- Mehl, Dieter, 1968, *The Middle English romances of the thirteenth and fourteenth centuries*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Mills, Maldwyn, et alii, 1999, *Chivalric romance*, in *The Arthur of the English: the Arthurian legend in medieval English life and literature*, William Barron (ed.), Cardiff, University of Wales Press, pp. 113-183.
- Pearsall, Derek, 2011, *The pleasure of popular romance: a prefatory essay*, in *Medieval romance, medieval contexts*, Rhiannon Purdis – Michael Cichon (eds.), Cambridge, D.S. Brewer, pp. 9-18.
- Pochoda, Elizabeth T., 1971, *Arthurian propaganda: Le Morte Darthur as an historical ideal of life*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Putter, Ad, 2004, *Story line and story shape in Sir Percyvell of Gales and Chrétien de Troyes's Conte du Graal*, in *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*, McDonald, Nicola (ed.), Manchester, Manchester University Press, pp. 171-96.

- Reichl, Carl, 2009, *Orality and performance*, in *A companion to medieval popular romance*, Raluca L. Radulescu – C.J. Rushton (eds), Cambridge, D.S. Brewer, pp. 132-49.
- Richardson, Peter, 1991, *Tense, Discourse, and Style: The Historical present in "Sir Gawain and the Green Knight"*, «Neuphilologische Mitteilungen» 92/3, pp. 343-349.
- Sanders, Arnold A., 1987, *Malory's transition formulae: fate, volition, and narrative structure*. «Arthurian Interpretations» 2/1, pp. 27-46.
- Spearing, Anthony C., 2001, *Narrative voice: the case of Chaucer's Man of Law's Tale*, «New Literary History» 32/3, pp. 715-46.
- Spearing, Anthony C., 2005, *Textual subjectivity: the encoding of subjectivity in medieval narratives and lyrics*, Oxford, Oxford University Press.
- Wittig, Susan, 1978 [2014], *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances*, Austin, University of Texas Press.
- Zimmermann, Rüdiger, 1973, *Verbal syntax and style in sir Gawain and the Green Knight*, «English Studies» 54/6, pp. 533-43.

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

