

# Critica del testo

XVIII / 3, 2015

## Anomalie, residui, riusi

*a cura di*

Simone Marcenaro e Isabella Tomassetti

viella



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Stefano Resconi

Tracce, ricontestualizzazioni, canali di trasmissione  
peculiari: percorsi tra le liriche oitaniche  
trascritte al di fuori dei canzonieri francesi\*

*Al pari delle altre tradizioni liriche romanze, anche la poesia dei trovieri riconosce nella forma-canzoniere la sua modalità di trasmissione privilegiata, e anzi quasi esclusiva: nonostante ciò, è possibile individuare un discreto insieme di componimenti eccezionalmente traditi anche o unicamente al di fuori delle sillogi organizzate di lirica francese. Il contributo intende analizzare in maniera complessiva tali attestazioni, con l'obiettivo di identificarne le tipologie, nonché di illustrare le implicazioni filologiche e il significato storico-culturale di questo loro statuto "anomalo".*

Come noto, la lirica romanza medievale trova nella forma-canzoniere la sua modalità di trasmissione privilegiata, e anzi quasi esclusiva: ciò vale naturalmente anche per la produzione oitanica, così che la sola presenza di componimenti trasmessi al di fuori delle sillogi organizzate costituisce indubbiamente un elemento di eccezionalità, o, se si preferisce, di 'anomalia', anche nell'ambito di questa tradizione. Il *corpus* formato da tali reperti stravaganti si rivela vasto e molto diversificato al suo interno, tanto dal punto di vista della natura letteraria, quanto da quello delle tipologie di trasmissione implicate: lo studio di queste attestazioni, nel rapporto che possono intrattenere o meno con il canone estetico ed ecdotico consacrato nei canzonieri, risulta così di grande interesse non solo per la definizione di alcune delle dinamiche di circolazione e fruizione antica dei testi, ma anche per la sua importanza nel gettare luce su veri e propri settori sommersi della produzione letteraria oitanica. Questo

\* Questo contributo si inserisce nell'ambito delle attività di ricerca del progetto FIRB 2010 *Tradizione Lirica Romanza delle Origini (TraLiRO)*.

contributo intende dunque tracciare alcuni itinerari che, mettendo in relazione tra loro diverse attestazioni dirette di componimenti lirici presenti al di fuori dei canzonieri francesi,<sup>1</sup> possano illustrarne le tipologie, le implicazioni filologiche, nonché il significato storico-culturale.

Il nostro percorso non può che iniziare da quelle che ci risultano essere le origini stesse della lirica oitanica: come noto, il più antico testo francese di questo tipo databile con certezza, la canzone di crociata anonima *Chevalier, mult estes guariz* (RS 1548a), trova la sua unica attestazione in forma di ‘traccia’<sup>2</sup> apposta con tanto di notazione musicale di seguito alla copia parziale dei *Moralia in Iob* di Gregorio Magno che completa una delle unità codicologiche costitutive del codice Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32.<sup>3</sup>

1. Non si terranno dunque in conto i casi di tradizione indiretta, tra i quali spicca la peculiarissima forma di rifunzionalizzazione dei testi lirici costituita dal loro riuso citazionale all’interno di opere romanzesche: a tal proposito, cfr. in particolare i lavori monografici di M. B. McC. Boulton, *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, e A. Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d’oil aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 2 voll., Bern, Peter Lang, 2010.

2. Quella della “traccia” è una tipologia di trasmissione molto comune per i testi romanzi più antichi, consistente nella «scritturazione, all’interno di spazi rimasti vuoti in codici già compiutamente scritti e corredati di ogni altro possibile accessorio, grafico e non, di microtesti di diversa natura ed estensione a opera di scriventi occasionali» (A. Petrucci, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell’alto Medioevo*, Spoleto, CISAM, 1999, pp. 981-1010, a p. 981); cfr. già Id., *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 499-524, a p. 504 ss., e Id., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, dir. A. Asor Rosa, II, *L’età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1195-1292, alle pp. 1202-1211. Cfr. poi A. Stussi, *Tracce*, Roma, Bulzoni, 2001.

3. Il testo è edito e studiato insieme al codice che ne è latore da U. Mölk, *Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, da cui si cita; sul ms. cfr. anche la scheda descrittiva approntata in M. Careri, C. Ruby, I. Short, *Livres et écritures en français et en occitan au XII<sup>e</sup> siècle. Catalogue illustré*, avec la collaboration de T. Nixon et de P. Stirnemann, Roma, Viella, 2011, pp. 50-51.

Il testo, una *rotrouenge* composta in area pittavina,<sup>4</sup> risulta databile con buoni margini di approssimazione ai mesi immediatamente seguenti il marzo 1146, e intende svolgere un'azione parentetica nei confronti della nobiltà locale, invitata a seguire l'esempio di Luigi VII di Francia e a prendere la croce per partecipare alla seconda spedizione in Oriente.<sup>5</sup> Cathrynke Dijkstra ha già messo in evidenza come il componimento paia fare ricorso ad alcuni motivi propri della propaganda relativa a questa crociata, riguardanti in particolare la necessità di evitare che i partecipanti esibiscano abiti e armi eccessivamente sfarzosi, nonché, più in generale, la percezione dell'impresa stessa quale circostanza provvidenzialmente disposta da Dio per donare la salvezza a chi vi prenda parte.<sup>6</sup> Quanto al primo di questi due punti, mi pare utile sottolineare che l'invito ad astenersi dall'ostentazione del lusso risulta rimarcato – per giunta con una formula che trova un curioso riscontro letterale nel nostro testo – dall'unico ritocco significativo al quale il testo della bolla *Quantum praedecessores*, originariamente emanata da papa Eugenio III nel dicembre 1145 per proclamare la crociata, fu sottoposto al momento della sua ribandizione avvenuta nel marzo 1146 in vista della faticosa assemblea di Vézelay del 31 di quel mese; assemblea durante la quale Bernardo di Chiaravalle, muovendo il proprio discorso proprio dai contenuti della bolla papale, sfruttò la sua eccezionale eloquenza per dare il via effettivo alla spedizione.<sup>7</sup> Se ne confronti il testo – ove ho evidenziato con il corsivo le integrazioni proprie della forma del marzo 1146 – con la terza strofa della canzone di crociata, incentrata sulla figura esemplare di Luigi VII:

Praeterea, quoniam illi, qui Domino militant, nequaquam in vestibus preciosis nec cultu forme nec canibus vel accipitribus vel aliis, que portant lasiviam, debent intendere, prudentiam vestram in Domino commonemus, ut,

4. Lo schema metrico è 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8C 8D 8C 8D (M.W. 766:2).

5. Per un'aggiornata ricostruzione degli eventi storici relativi alla seconda crociata cfr. C. Tyerman, *Le guerre di Dio. Nuova storia delle crociate*, Torino, Einaudi, 2012, il cap. IX.

6. Cfr. C. Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouer en Brinkman, 1995, pp. 74-83.

7. La bolla è stata studiata ed edita da E. Caspar, *Die Kreuzzugsbullen Eugens III.*, in «Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde», 45 (1924), pp. 285-305, da cui si cita.

qui tam sanctum opus incipere decreverint, *nullatenus in vestibus variis aut grisiis, sive in armis aureis vel argenteis* intendant, sed in *talibus* armis equis et ceteris, quibus *vehementius* infideles expugnent, totis viribus studium et diligentiam adhibeant.

Pernez essample a Lodevis  
 ki plus ad que nen avez!  
 Riches est e poesteiz,  
 sur tuz altres reis curunez:  
 deguerpit ad e vair e gris,  
 chastels e viles e citez;  
 il est turnez a icelui  
 ki pur nus fut en croiz penez.

La decisione di rimarcare l'invito a evitare lo sfarzo recepisce evidentemente alcune istanze care all'ideologia cistercense di Bernardo di Chiaravalle – coinvolto nella pianificazione della crociata proprio nel lasso di tempo che intercorre tra le due redazioni –, e si inserisce nel più generale significato da lui attribuito alla spedizione, intesa come esperienza penitenziale ancor più che bellica. Re Luigi, nell'aver dimesso *e vair e gris*, si è dunque perfettamente conformato al modello ideale di crociato, che, come precisa la bolla, non deve in alcun modo rivolgere la propria attenzione *in vestibus variis aut grisiis*. Motivi propagandistici emergono comunque a più riprese nella filigrana del testo francese, ad esempio nella descrizione della devastazione di Edessa (vv. 13-16), per la quale è possibile trovare di nuovo riscontro nella *Quantum praedecessores*:

Nunc autem nostris et ipsius populi peccatis exigentibus, quod sine magno dolore et gemitu proferre non possumus, Edissa civitas, que nostra lingua Roas dicitur, (...) ab inimicis crucis Christi capta est, et multa castella Christianorum ab ipsis occupata. Ipsius quoque civitatis archiepiscopus cum clericis suis et multi alii Christiani ibidem interfecti sunt et sanctorum reliquie in infidelium conculcationem date sunt et disperse.

Pris est Rohais, ben le savez,  
 dunt Chrestiens sunt esmaiez,  
 les mustiers ars e desertez;  
 Deus n'i est mais sacrifiez.

Ai vv. 17-18 il testo romanzo esplicita in maniera chiara quali siano i suoi destinatari, adottando una formula che trova nuovamente riscontro in un documento storico significativo, una delle due lettere che Bernardo di Chiaravalle dedicò alla crociata, la n. 458, che per

questo motivo può probabilmente permetterci di riconoscere alcuni motivi della sua predicazione dedicata al tema:<sup>8</sup>

Quid dissimulatis vos, quibus nec robor corporum, nec terrena substantia deest?

Chivalers, cher vus purpensez,  
vus ki d'armes estes preisez?

Nonostante a Vézelay fossero presenti in rappresentanza della feudalità di area limosino-pittavina, oltre naturalmente a Eleonora d'Aquitania (allora moglie di Luigi VII), almeno anche Ugo VII di Lusignano e Goffredo di Rancon,<sup>9</sup> l'anonimo autore della canzone di crociata avverte dunque l'esigenza di proseguire con la propaganda in favore della spedizione, probabilmente con l'intento di vincere le resistenze di parte della nobiltà locale e, soprattutto, di sollecitare la partenza effettiva per l'Oriente, che non avverrà in effetti prima dell'anno seguente.<sup>10</sup>

Ai fini del nostro discorso interessa in particolare notare che la mano alla quale dobbiamo la trascrizione della canzone di crociata è quella di un copista attivo in Inghilterra nella seconda metà del XII secolo.<sup>11</sup> Questo dato è eccezionale non solo per l'antichità dell'attestazione materiale – che, insieme a altre due di cui tratteremo a breve, non ha eguali nell'ambito della lirica romanza –, ma anche perché comprova la ricezione e la sopravvivenza di questi versi in

8. Curiosamente, non conserviamo alcun resoconto del discorso pronunciato da Bernardo a Vézelay, ma possiamo farci almeno un'idea dei fondamenti della sua predicazione leggendo due sue lettere, appunto quella indirizzata a Ladislao di Boemia nel 1147 (n. 458), e, soprattutto, quella inviata agli arcivescovi della Francia orientale e della Baviera nell'agosto-settembre 1146 (n. 363), poi circolata così capillarmente in tutta Europa da venire definita da alcuni storici come una vera e propria "enciclica". Entrambi i testi sono editi da J. Leclercq, *L'encyclique de Saint Bernard en faveur de la croisade*, in «Revue Bénédictine», 81 (1971), pp. 282-308, da cui si cita.

9. Cfr. Tyerman, *Le guerre* cit., p. 286.

10. Non è improbabile che l'anonimo autore del testo possa essere egli stesso un personaggio della nobiltà locale implicato nella spedizione: Dijkstra, *La chanson* cit., p. 75 pensa possa trattarsi di «un chevalier s'adressant à ses pairs», mentre P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Études*, Paris, Picard, 1977, p. 154 inserisce il testo nel novero delle canzoni di crociata «composées par des croisés authentiques et par des combattants, généralement des grandes seigneurs poètes».

11. Cfr. di nuovo Careri, Ruby, Short, *Livres* cit., p. 50.

un'area che, ben distante dal luogo di produzione del testo, era però ad esso legata dalla comune inclusione nel cosiddetto Spazio Plantageneto, ovvero quella vasta quanto variegata entità politica definitasi in seguito al matrimonio di Eleonora d'Aquitania con Enrico Plantageneto e all'ascesa di quest'ultimo al trono d'Inghilterra (1154).<sup>12</sup> Proseguendo nella nostra ricerca di materiali lirici non accolti nei canzonieri è in effetti possibile verificare che *Chevalier, mult estes guariz* non si configura come un *unicum*, ma piuttosto come la più precoce testimonianza di una sotterranea produzione lirica in lingua d'oïl praticata proprio nei domini dello Spazio Plantageneto; una produzione che in questa fase così antica, corrispondente *grosso modo* alla seconda metà del XII secolo, pare emergere fortunosamente anche grazie ad altre testimonianze stravaganti.

A tal proposito, possiamo considerare almeno due ulteriori venerande attestazioni che ci conducono nei territori dell'Inghilterra plantageneta e che, almeno in un caso, assumono nuovamente la natura di 'traccia': una mano databile anch'essa alla seconda metà del XII secolo aggiunge infatti un testo lirico sui due fogli rimasti bianchi alla fine di una coeva copia delle *Satire* di Giovenale; il manoscritto, oggi *factice* in seguito all'accorpamento di una trecentesca trascrizione delle *Satire* di Persio, è conservato al Pembroke College di Cambridge, ove porta la segnatura 113.<sup>13</sup> Il componimento di nostro interesse, *El tens d'iver, quant vei palir* (RS 1439a), è accompagnato da notazione musicale e affronta stavolta tematiche

12. Si noterà comunque che la seconda crociata aveva destato l'interesse anche di parte della nobiltà inglese: William de Warenne, conte del Surrey, prese parte all'assemblea di Vézelay, mentre nella primavera del 1147 un contingente formato anche da inglesi salpò da Dartmouth per contribuire all'impresa (cfr. Tyerman, *La guerre* cit., rispettivamente alle pp. 286 e 305-307). Per la definizione del concetto di Spazio Plantageneto cfr. R.-H. Bautier, "Empire Plantagenêt" ou "espace Plantagenêt". *Y eut-il une civilisation du monde Plantagenêt?*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 29 (1986), pp. 139-147; si vedano poi M. Aurell, *L'Empire des Plantagenêt, 1154-1224*, Paris, Perrin, 2003, e, con attenzione ai risvolti di natura letteraria, A. Chauou, *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

13. Per gli aspetti materiali dell'attestazione cfr. Careri, Ruby, Short, *Livres* cit., pp. 24-25.

amoroze di ascendenza trobadorica:<sup>14</sup> dopo aver esordito ricorrendo all'anti-*topos* della descrizione di un desolato paesaggio invernale, l'anonimo poeta – verosimilmente anglonormanno quanto il trascrittore – si lamenta delle sofferenze che gli sono causate da una donna eccessivamente altera, approfittando dell'occasione per stigmatizzare sia la superbia spropositata delle *dames senz dreiture*, sia il comportamento degli amanti insinceri:<sup>15</sup>

Joe vei un usage tenir  
as dames sanz dreiture,  
dunt eles funt vite perir  
amar verai[e] e pure;  
e les amanz sovent marrir,  
e revertir,  
en grant desconfiture. (...)

Li custumer d'eles [*le donne*] traïr,  
trovent large pasture,  
mes a mei ki ne sai mentir,  
fu d'amur l'ambleure.

Leial amant deivent haïr  
feint[e] amur e tafure,  
kar a (i) ceos ki'n deivent goïr,  
n'at mester cuverture;  
en merveille deit l'em tenir,  
de fa[u]s cuvrir,  
cumment nus quers l'endure:  
pur ceo vei duz amur languïr,  
e esbaïr  
sur tote creature.

Notiamo dunque che il componimento recupera la tematica amorosa esaltandone i risvolti di tipo didattico-precettistico, secondo un orientamento che nella stessa area anglonormanna della

14. Il testo è edito da A. T. Baker, *Chanson française inédite*, in «Revue des Langues Romanes», 51 (1908), pp. 39-43, poi ristampato con alcune note di commento in H. J. Chaytor, *The Troubadours and England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923, pp. 150-153.

15. Cito i vv. 22-27, 41-44 e 52-60 da Baker, *Chanson* cit.



fine del XII secolo trova significativa e compiuta realizzazione nel *Donnei des amanz*.<sup>16</sup> Un altro elemento d'interesse del testo risiede nel suo schema metrico,<sup>17</sup> che non solo non risulta utilizzato da altri trovieri, ma neppure è attestato in ambito trobadorico: il dato ci conferma dunque di essere di fronte a una lirica che, nel riprendere i motivi della tradizione provenzale, provvede però ad adattarli a un contesto differente anche dal punto di vista formale.

Se *El tens d'iver, quant vei palir* ci testimonia una produzione lirica di tematica puramente amorosa anche nel contesto politico-culturale di cui ci stiamo occupando, la terza attestazione ancora databile al XII secolo riguarda invece di nuovo una canzone di crociata: *Parti de mal et a bien aturné* (RS 401) è infatti un invito a partecipare alla terza spedizione in Terrasanta vergato con accompagnamento musicale da una mano anglonormanna su un foglio pergameneo integrato alla fine del manoscritto British Library, Harley 1717, un testimone della *Chronique des Ducs de Normandie* di Benoît de Sainte-Maure databile al primo quarto del Duecento.<sup>18</sup> Le ricerche di Anna Radaelli hanno permesso non solo di datare la trascrizione della poesia agli ultimi anni del regno di Enrico II (dunque alla fine degli anni Ottanta), ma anche di precisare numerosi elementi d'interesse del testo, probabilmente composto nel 1188 da un membro della corte plantageneta utilizzando come modello formale *Quant fine Amours me proie que je chant*, canzone ascrivibile a Gace Brulé.<sup>19</sup> Questo dato è naturalmente molto significativo nell'attestarci un preciso influsso giocato da uno dei più importanti trovieri "classici" sulla produzione di area plantageneta di cui ci stiamo occupando. Mi pare che un ulteriore punto di tangenza con i modi più

16. L'edizione recentemente approntata da A. J. Holden, *Le donei des amanz*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013 si affianca ora a quella di G. Paris, *Le donnei des amants*, in «Romania», 25 (1896), pp. 497-541. Sul significato dell'opera nel contesto della produzione cortese, cfr. in partic. K. Busby, *The Donnei des amanz and courtly tradition*, in «Medioevo Romanzo», 14 (1989), pp. 181-195.

17. Lo schema è 8a 6'b 8a 6'b 8a 4a 6'b 8a 4a 6'b 6'C 6'D 6'C 6'D (M.W. 634:1).

18. Per la datazione del ms. cfr. in ultimo il riferimento presente in Careri, Ruby, Short, *Livres* cit., p. 206.

19. Cfr. A. Radaelli, «*Voil ma chançon a la gent fere oïr*»: un appello anglo-normanno alla crociata (London, BL Harley 1717, c. 251v), in «Cultura Neolatina», 73 (2013), pp. 361-400, a p. 362.

tipici della lirica cortese possa inoltre registrarsi nella sesta strofa del testo, ove troviamo incastonato in un componimento di natura strettamente politico-parenetica un accenno di discorso amoroso:<sup>20</sup>

Mult iert celui en cest siecle honuré  
 ki Deus donrat ke il puisse revenir.  
 Ki bien avrad en sus païs amé  
 par tut l'en deit menbrer e suvenir.  
 E Deus me doinst de la meillur joïr,  
 que jo la truisse en vie e en santé  
 quant Deus avrad sun afaire achevé!

Pur non essendosi spinto oltre la semplice inserzione del motivo cortese all'interno del testo di crociata, l'anonimo autore di *Parti de mal et a bien aturné* pare aver tentato di innovare il genere lirico nel quale si stava cimentando percorrendo la medesima strada seguita negli stessi anni dai suoi colleghi attivi nei territori della Francia orientale: la produzione trovierica "classica" stava infatti sperimentando ben più raffinate operazioni di fusione della tematica di crociata con quella amorosa, rappresentate in maniera esemplare da due dei più celebri componimenti di Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125) e *Bien me deusse targier* (RS 1314).<sup>21</sup> Vista la sostanziale coincidenza di date e la diversa tonalità letteraria, per *Parti de mal et a bien aturné* non sarà probabilmente necessario pensare a un'imitazione di questi modelli di provenienza continentale: potremmo piuttosto essere di fronte a un tentativo poligenetico di rinnovare la *chanson de croisade* mescidandola con la tematica cortese che, anche nel contesto plantageneto del quale ci stiamo occupando, doveva dunque ormai venire percepita come l'oggetto privilegiato della produzione lirica. Volendo cercare una forma di espressione poetica che possa aver catalizzato questa operazione, si potrà forse pensare alla tipologia provenzale del cosiddetto sirventese-canzone, in quegli stessi anni praticata ad esempio da

20. Riporto il testo della sesta strofa da Radaelli, «*Voil ma chançon*» cit., p. 390.

21. Si consideri inoltre la stessa *rotrouenge* francese di Gaucelm Faidit alla quale avremo modo di fare riferimento a breve. Sulla canzone di crociata come tipologia che si presta particolarmente all'ibridazione tra generi lirici, cfr., oltre a Dijkstra, *La chanson* cit. (p. 146 ss. per la mescidazione con i temi amorosi di ascendenza cortese), il classico studio di Bec, *La lyrique* cit., pp. 150-158.

Bertran de Born, un trovatore che – come avremo modo di ricordare anche tra poco – era ben in contatto con la corte plantageneta.<sup>22</sup>

Ai fini del nostro discorso interessa poi soffermarsi sulle caratteristiche dell'unica trascrizione conservata di *Parti de mal et a bien aturné*, solo all'apparenza assimilabile alle "tracce" che abbiamo considerato finora. Secondo Radaelli, infatti, la poesia sarebbe stata trascritta su un bifolio originariamente provvisto di una propria autonomia materiale, forse allestito come copia di omaggio, o comunque per garantire al testo una fissazione non estemporanea in vista della sua *performance*.<sup>23</sup> In questo senso, saremmo quindi di fronte al più antico *Liederblatt* lirico romanzo conservato, avvicinabile per il suo statuto soprattutto a un'altra testimonianza, ormai però già tardoduecentesca: il frammento di Cividale sul quale è vergato con notazione musicale il *planh* per Giovanni di Cucagna.<sup>24</sup> Non sarà infatti forse un caso che entrambi questi reperti ci trasmettano un unico componimento d'occasione fornendo alla trascrizione una seppur dimessa dignità scrittoria garantita almeno dalla presenza di iniziali decorate; un elemento, quest'ultimo, che risulterebbe in fondo superfluo in un supporto concepito per fissare il testo a uso esclusivo della memoria dell'autore o comunque di *performers* e/o amatori.<sup>25</sup> Ciò farebbe dunque pensare che *Liederblätter* di questo

22. Lo statuto di questo genere lirico è, come noto, dibattuto dalla critica moderna: cfr. in ultimo S. Asperti, *Per un ripensamento della "teoria dei generi lirici" in antico provenzale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 59 (2013) pp. 65-105, in partic. pp. 84-88, con rinvii alla bibliografia pregressa.

23. Cfr. Radaelli, «*Voil ma chançon*» cit., pp. 391-397.

24. Sul frammento di Cividale, unico latore del *planh* provenzale per Giovanni di Cucagna (*BEdT* 461,206a), cfr. M. Grattoni, *Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale*, in «La Panarie», 15 (1982), pp. 90-98, e S. Vatteroni, *La poesia trobadorica nel Friuli medievale. Ipotesi sulla circolazione di un canzoniere provenzale nel Patriarcato di Aquileia*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), a. c. di R. Castano, S. Guida e F. Latella, Roma, Viella, 2003, I, pp. 713-727.

25. Proprio alla fissazione per iscritto effettuata da un amatore farebbe invece pensare il frammento di Monaco dell'*alba* di Guiraut de Bornelh, che potrebbe essere considerato un *Liederblatt* piuttosto che una "traccia" qualora il testo provenzale sia stato effettivamente vergato sul foglio pergameneo che lo riporta prima che questo fosse impiegato come guardia di un codice contenente ricette mediche:

tipo siano stati vergati per essere donati o fatti circolare in ambienti nei quali il componimento copiato potesse godere di uno *status* eccezionale; proprio la peculiare funzione di questi oggetti (con le sue ripercussioni sulla qualità materiale complessiva delle trascrizioni e soprattutto dei loro supporti) potrebbe spiegarne la pur fortuita sopravvivenza fino ai nostri giorni, nel caso dopo essere stati variamente reimpiegati come articoli di cartoleria.<sup>26</sup>

Radaelli nota inoltre che difficilmente potrà ritenersi casuale la scelta di allegare il *Liederblatt* contenente questa canzone a un manoscritto dell'opera storiografica di Benoît de Sainte-Maure: i due testi, che è lecito immaginare indirizzati al medesimo pubblico costituito dalla corte di Enrico II, entrano infatti chiaramente in contatto nell'esaltare il potere politico della dinastia plantageneta. L'originaria autonomia materiale del nostro *Liederblatt* e poi il non casuale rapporto di simbiosi tematica e solidarietà ricezionale che viene a instaurarsi tra il testo di *Parti de mal et a bien aturné* e la *Chronique des Ducs de Normandie* conferiscono dunque a questo reperto uno statuto ben diverso rispetto a quello di semplice 'traccia'.

Dal punto di vista teorico, mi pare piuttosto interessante confrontare l'episodio che abbiamo appena considerato con un altro che, pur implicando di nuovo una rifunzionalizzazione del testo lirico determinata dal contesto materiale, mostra una modalità ancora differente con la quale è possibile compiere operazioni di questo tipo: penso a

cfr. C. Di Girolamo, *Un testimone siciliano di Reis glorios e una riflessione sulla tradizione stravagante*, in «Cultura Neolatina», 70 (2010), pp. 7-44, in partic. pp. 23-24. In questo stesso saggio, alle pp. 7-14, Costanzo Di Girolamo nota giustamente che la presenza della musica caratterizza la maggior parte delle attestazioni liriche stravaganti: ciò vale anche per le testimonianze di cui ci stiamo occupando, a prescindere dal loro statuto materiale, e sembra dimostrare che tutti questi reperti percepiscono come indissolubile il rapporto tra il testo poetico e il contesto performativo evocato dal testo musicale.

26. A una tipologia di questo tipo si potrà avvicinare anche il Pergaminho Vindel, per il quale le recentissime ricerche di S. Marcenaro, *Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)*, in «Critica del Testo», XVIII (2015), 1, pp. 33-53, hanno riconosciuto un'originaria natura di «foglio volante, magari destinato a un omaggio o a uno scambio» (p. 38): in questo caso il reperto – certamente più strutturato – è però funzionale alla messa in rilievo della produzione di un singolo autore, Martin Codax, invece che di un unico componimento d'occasione.

una delle più antiche trascrizioni a noi note di una poesia provenzale, collocabile anch'essa in area anglonormanna, ma nella prima metà del XIII secolo. Si tratta delle due strofe esordiali di *Fortz causa es que tot lo major dan* (BEdT 167,22), il *planh* scritto da Gaucelm Faidit per la morte di Riccardo Cuor di Leone, che, in veste linguistica francesizzata e con accompagnamento musicale, sono trascritte nel ms. Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1659 in coda all'*Estoire de la guerre sainte*, a opera del medesimo copista del testo principale.<sup>27</sup> Se si considera che l'*Estoire* altro non è se non un resoconto della terza crociata incentrato sulla figura di Riccardo,<sup>28</sup> si comprende immediatamente il motivo per il quale il componimento lirico sia stato apposto proprio alla fine della narrazione storica: il lamento funebre di Gaucelm funge infatti da estrema esaltazione del protagonista del testo ottosillabico che lo precede. È anche in questo caso di grande interesse valutare lo statuto affatto peculiare dell'attestazione: se dal punto di vista materiale essa potrebbe rientrare nella tipologia delle "tracce", il legame tematico del *planh* con l'*Estoire* che lo precede – ancora più stretto rispetto a quello esistente tra *Parti de mal et a bien aturné* e la *Chronique des Ducs de Normandie* – definisce in realtà una modalità di trasmissione del testo lirico ancora diversa rispetto a quelle che abbiamo incontrato finora. Nonostante la subaltermità materiale rispetto all'opera principale trascritta nel codice, è infatti proprio lo stretto rapporto intrattenuto con essa a giustificare la presenza del testo lirico, che non si configura come un'inserzione occasionale, ma piuttosto come un'aggiunta a tema funzionale all'originario progetto di copia del manoscritto.

27. Sul ms. cfr. S. Pezzimenti, *Due "nuovi" manoscritti antichi dell'Estoire de la guerre sainte* (TCD 11325 e BAV Reg. Lat. 1659), in «Critica del Testo», XVI (2013), 2, pp. 105-154, alle pp. 138-148 per la descrizione e datazione del manufatto. Il testo del *planh* qui trascritto è studiato in partic. da Man. Raupach, Mar. Raupach, *Französierte Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979, pp. 94-96, e, con particolare attenzione per gli aspetti musicali, da C. Chaillou-Amadiou, *L'édition des chansons de troubadours avec mélodies: l'exemple du planh Fort chosa es que tot lo major dan du troubadour Gaucelm Faidit* (BdT 167,22), in «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 125 (2013), 1, consultabile on-line all'indirizzo <http://mefrm.revues.org/1193>.

28. Cfr. *L'Estoire de la guerre sainte*, éd. par C. Croisy-Naquet, Paris, Champion, 2014.

Se dunque negli ultimi due casi che abbiamo considerato – *Parti de mal et a bien aturné* e il *planh* di Gaucelm Faidit – il rapporto tra componimento lirico e testo principale trascritto nel codice risulta un elemento di primaria importanza per definire la natura di ciascuna delle attestazioni nel suo contesto materiale, si potrà notare che tale rapporto si instaura significativamente tra opere scritte in volgare: si può dunque immaginare che proprio la solidarietà linguistica abbia potuto agevolare l’istituzione di legami tra i testi, garantendo così a queste testimonianze liriche uno statuto diverso rispetto alla marginalità non solo materiale, ma anche culturale, alla quale le “tracce” romanze sono costrette all’interno dei manoscritti latini nei quali abitualmente si inseriscono.

Il mosaico della produzione lirica oitanica “plantageneta” della seconda metà del XII secolo si può arricchire di ulteriori tasselli testuali che, al contrario di quelli che abbiamo considerato finora, ci sono noti in quanto trascritti all’interno di canzonieri provenzali.<sup>29</sup> Atipica è dunque in questi casi la presenza di componimenti oitanici in sillogi dedicate alla poesia in lingua d’oc; questa anomalia si può comunque ridimensionare considerando che: 1) i testi implicati sono qui trascritti in forma occitanizzata, mentre negli scambi dialogici è in ogni caso sempre contemplata una componente provenzale; 2) gli autori di questi componimenti sono trovatori che hanno scritto solo occasionalmente in francese, oppure sono personaggi di alto rango sociale a diverso titolo implicati nelle vicende della produzione lirica trobadorica di quegli anni.

Registriamo innanzitutto due poesie oitaniche di Gaucelm Faidit: una *rotrouenge* forse composta mentre si trovava al seguito di Riccardo Cuor di Leone durante la terza crociata, *Quant vei reverdir les jardis* (BEdT 167,50),<sup>30</sup> e un *partimen* bilingue con Goffredo II di

29. Cfr. L. Formisano, *Riflessioni sulla lirica d’oil: il contesto e i tratti pertinenti*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, I, pp. 313-335, e Id., *La lyrique d’oil dans le cadre du mouvement troubadouresque*, in *Les chansons de langue d’oil. L’art des trouvères, études réunies par M.-G. Grossel et J.-C. Herbin*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 101-115.

30. Cfr. J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XII<sup>e</sup> siècle. Édition critique*, Paris, Nizet, 1965, pp. 403-414.

Bretagna, *Jauseume, quel vos est semblant* (*BEdT* 178,1 = 167,30b).<sup>31</sup> Queste testimonianze, nell'evidenziare un solido rapporto tra Gaucelm e gli ambienti plantageneti, permettono di definire ancora meglio il retroterra in grado di spiegare la non casuale presenza delle prime due strofe del suo *planh* per la morte di Riccardo nel manoscritto dell'*Estoire de la guerre sainte* che abbiamo considerato poc'anzi.

Tra i componimenti scritti da personaggi di alto rango sociale andrà naturalmente citata la *rotrouenge* dello stesso Riccardo, *Januls hom pres no dira sa razo* (*BEdT* 420,1 = RS 1891), originariamente scritta in francese, accolta nei canzonieri oitanici e, come già ricordato in veste provenzalizzata, anche in quelli trobadorici.<sup>32</sup> Sempre agli ambienti gravitanti attorno al re d'Inghilterra andrà messo in rapporto anche un altro scambio bilingue, quello tra lo stesso Riccardo e il Delfino d'Alvernia, che si esplica attraverso i due testi *Dalfin, ieu-us voill deresnier* (*BEdT* 420,1 = RS 1274a), in francese, e *Reis, pos vos de mi chantatz* (*BEdT* 119,8), in provenzale.<sup>33</sup> Nonostante riguardi una poesia trascritta in canzonieri oitanici – dunque teoricamente estranea al nostro campo d'indagine –, credo si possa utilmente inserire in questo contesto anche il caso dell'unico componimento a noi noto certamente attribuibile a Maurice de Craon († 1196), figura di spicco dell'*entourage* di Enrico II, che gli affidò il governo dall'Angiò e del Maine.<sup>34</sup> La poesia in questione, *A l'entrant du dous termine* (RS 1387), tratta in maniera convenzionale la tematica di tipo amoroso, ed è attestata in canzonieri afferenti a tutti i tre rami nei quali Schwan ha ripartito la tradizione manoscritta dei

31. Cfr. R. Harvey, L. Paterson *et alii*, *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer, 2010, II, pp. 417-425, ove, a p. 424, si richiamano anche altre meno probabili ipotesi alternative per l'identificazione del conte proposte dalla bibliografia pregressa.

32. La tradizione del testo è approfonditamente studiata da L. Spetia, *Riccardo Cuor di Leone tra oc e oil* (*BdT* 420,2), in «Cultura Neolatina», 56 (1996), pp. 101-155.

33. I due testi sono stati recentemente editi da R. Viel, *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia: liriche d'oc e d'oïl a confronto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a c. di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, II, pp. 1761-1786.

34. Cfr. per l'inquadramento storico Aurell, *L'Empire* cit., p. 216, e, per gli aspetti letterari, A. Långfors, *Les chansons attribuées aux seigneurs de Craon*, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsingfors», 6 (1917), pp. 41-87.

trovieri:<sup>35</sup> un grande successo, dunque, per un testo scritto da un autore estraneo agli ambienti della produzione trovierica “classica”.

Queste attestazioni denunciano quindi in maniera chiara anche il forte legame esistente tra alcuni importanti trovatori e gli ambienti plantageneti: Gaucelm Faidit, il Delfino d’Alvernia, oltre naturalmente a Bertran de Born e lo stesso Bernart de Ventadorn.<sup>36</sup> Se a ciò aggiungiamo che con la corte di Goffredo di Bretagna era in contatto anche Gace Brulé – che in uno dei suoi testi indirizzati al conte, con il quale pure tenziona in RS 948, pare fare preciso riferimento a un componimento che Bertran de Born aveva inviato al medesimo destinatario –,<sup>37</sup> ci possiamo rendere perfettamente conto che gli stessi ambienti nei quali riscontriamo alcune delle più significative tracce della produzione oitanica di nostro interesse si configurano anche come luoghi privilegiati per l’incontro tra importanti esponenti delle due tradizioni liriche galloromanze.<sup>38</sup> È insomma questo contesto a

35. Il riferimento è naturalmente a *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*. Eine litterarhistorische Untersuchung von Dr. Eduard Schwan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

36. Per quanto riguarda i rapporti tra Bertran de Born e i Plantageneti basti il rinvio a G. Gouiran, *L’amour et la guerre. L’oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, I, pp. 7-29. Su quelli tra Bernart de Ventadorn e la corte di Enrico II cfr. S. Pezzimenti, *Bernart de Ventadorn e Rodolfo di Faya: due “pittavini” alla corte di Enrico ed Eleonora*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a c. di F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini e M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 817-842. È naturalmente una vivace invenzione letteraria – ma indicativa di una chiara percezione degli ambienti plantageneti quali luoghi quasi autonomistici di produzione lirica – la presenza di un poeta di nome *Marchabrun* a Londra, alla corte di re Enrico, descritta nel *Joufroi de Poitiers* (cfr. i vv. 3601 e sgg. dell’ed. *Joufroi de Poitiers. Roman d’aventures du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. critique par P. B. Fay et J. L. Grigsby, Genève, Droz, 1972). Un trovatore significativamente partecipe delle dinamiche politiche plantagenete degli anni successivi sarà invece Savaric de Mauleon (sulla cui documentazione biografica cfr. in ultimo S. Guida, G. Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2014, pp. 491-493), citato ad es. in RS 646 = 187, *unicum* del canzoniere U che fa preciso riferimento ai fatti dell’assedio di Thouars (1207) prendendo le parti degli Inglesi.

37. Su questo aspetto, e, più in generale, sui rapporti tra Gace Brulé e Goffredo di Bretagna, cfr. *Gace Brulé. Trouvère champenois*, éd. des chansons et étude historique par H. Petersen Dyggve, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, 1951, pp. 27-37.

38. Si noterà comunque che la compresenza di richiami ai generi popolareggianti della lirica oitanica e alle forme auliche della poesia trobadorica si riscon-



giustificare l'adozione dello schema metrico di un componimento di Gace Brulé da parte dell'anonimo autore di *Parti de mal et a bien aturné*, e, più in generale, a rappresentare in maniera paradigmatica la possibilità di un'osmosi tra le modalità di espressione lirica di cui ci stiamo occupando e quelle auliche di matrice genuinamente trobadorica (siano esse espresse in provenzale o in francese).

Gli episodi che abbiamo considerato finora sembrano dunque testimoniare l'esistenza di una produzione lirica oitanica di matrice non popolareggiante, che, praticata nel cosiddetto Spazio Plantageneto, preesiste e poi si affianca alla grande tradizione trovierica di ispirazione occitana fiorita nelle corti della Francia orientale a partire dagli anni Settanta del XII secolo. Dell'esistenza di questo filone lirico francese "occidentale", che potrebbe affondare le sue radici in un antichissimo sostrato comune alla stessa poesia trobadorica del quale ci serbano traccia le *Liebesstrophen* pittavine scoperte da Bischoff,<sup>39</sup> conserviamo forse una testimonianza indiretta databile addirittura al 1124, se sono componimenti di natura lirica quelli per cui Enrico I d'Inghilterra «Lucam (...) de Barra pro derisoris cantionibus et temerariis nisibus orbari luminibus imperavit».<sup>40</sup> Una produzione inaspettatamente antica, dunque, la cui consistenza all'altezza della seconda metà del XII secolo emerge in forma frammentaria grazie ad attestazioni di diversa natura, esterne ai canzonieri oitanici, e nella maggior parte dei casi – ma non sempre – a vario titolo collegabili ad ambienti plantageneti.

Dal punto di vista formale, questo filone poetico trova ricorrente modalità di espressione metrico-strutturale nella *rotrouenge*,<sup>41</sup> che lo

trano già nel *Roman de Thèbes*: cfr. G. Angeli, *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 74-77.

39. Sulle quali cfr. in partic. M. L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 189-193, e L. Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010, pp. 28-34.

40. *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis* ed. and tr. by M. Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1978, VI, p. 352. La prima segnalazione di questo passaggio dell'*Historia Ecclesiastica* si trova in J. Frappier, *La poésie lyrique en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> Siècles*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1963, p. 48.

41. Questo genere (sul quale cfr. in partic. F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, Niemeyer, 1925 e Gontier de Soignies, *Il canzoniere*, ed. critica a c. di L. Formisano, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, pp. XL-XLVIII) non risulta di

stesso Gaucelm Faidit si sente significativamente tenuto ad adottare nel momento in cui scrive in francese mentre si trova al seguito di Riccardo Cuor di Leone. In questo senso, non è certamente un caso che alcune delle più antiche attestazioni del sostantivo *rotrouenge* si trovino in due delle opere maggiormente rappresentative della produzione letteraria di ambiente plantageneto della metà del XII secolo, ovvero il *Roman de Brut* e il *Roman de Rou* di Wace.<sup>42</sup> Soprattutto, non stupirà che la trattatistica provenzale del XIII secolo percepisca questa forma metrico-strutturale come tipicamente francese: nelle *Razos de trobar*, ad esempio, Raimon Vidal precisa chiaramente che «la parladura francesca val mays e es pus avinent a far romanç e retronxas e pastorellas, et aycellas de Lemosi valon mays a cansos, a serventes, a verses».<sup>43</sup> Nel definire l'articolato quadro dell'utilizzo della *rotrouenge* da parte degli autori oitanici, Luciano Formisano ha inoltre ben mostrato quanto gli stessi trovieri "classici" possano decidere di ricorrere a schemi di questo tipo – percepiti come arcaici o arcaizzanti – in alternativa ai modelli formali di origine trobadorica.<sup>44</sup> Il tipo "tradizionale" della *rotrouenge* non esaurisce comunque il novero delle strutture metrico-formali utilizzate nei componimenti che abbiamo individuato: se infatti *Parti de mal et a bien aturné* e lo scambio bilingue tra Riccardo Cuor di Leone e il Delfino d'Alvernia

facile definizione, anche se «dall'analisi delle *rotrouenges* designate come tali in epoca antica si desumono due caratteristiche principali, la semplicità degli schemi di rime, monorimi o a due rime quasi sempre alternate (...) e la presenza, frequente ma non obbligatoria, di un ritornello (...), che è tuttavia rimicamente svincolato dalla strofe» (M. S. Lannutti, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova, Unipress, 2009, I, pp. 337-362, a p. 341).

42. Per i riscontri cfr. Gennrich, *Die altfranzösische* cit., p. 10.

43. Cito da *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, ed. by J. H. Marshall, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1972, seguendo la lezione del ms. H (ll. 73-75); si noterà però che il riferimento alla *rotrouenge* manca nel ms. B, che rappresenta da solo uno dei due rami nei quali si bipartiscono tanto lo stemma delle *Razos de Trobar* tracciato da Marshall, quanto quello proposto da G. Tavani, *Per il testo delle Razos de Trobar di Raimon Vidal*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974, II, pp. 1059-1074.

44. Cfr. Formisano, *Riflessioni* cit.

sembrano adottare schemi di ascendenza aulica, un testo del tutto particolare come *El tens d'iver, quant vei palir*, pur avvicinabile alla *rotrouenge* per la sua semplicità (presenza di due sole rime e di un *refrain* che non riprende le uscite rimiche delle strofe), non ne realizza propriamente la forma. L'impressione generale che si ricava dalla considerazione di tutte queste testimonianze della lirica oitantica occidentale della seconda metà del XII secolo è dunque quella di una sorta di laboratorio in cui forme tradizionali – ove “tradizionali” non significa necessariamente “popolareggianti” – della produzione francese precedente all'influsso provenzale tentano di rinnovarsi anche, ma non solo, attraverso il contatto con il trobadorismo, sia esso in lingua d'oc o in lingua d'oïl.

A questo punto, possiamo chiederci per quale motivo questo pur variegato filone lirico occidentale non abbia avuto la forza di organizzarsi in una tradizione manoscritta organica, soprattutto considerando il fatto che, tra le sue attestazioni, abbiamo rilevato almeno un episodio che non si configura come semplice ‘traccia’, ma come una delle unità materiali minime che stanno alla base del modello gröberiano di progressiva agglutinazione di materiali che avrebbe poi portato alla formazione dei canzonieri, cioè il *Liederblatt*. Da questo punto di vista, varrà la pena di segnalare che proprio nell'area anglonormanna della prima metà del XIII (probabilmente addirittura degli anni Venti) andrà collocata quella che, a quanto mi pare, potrebbe essere considerata la più antica raccolta di liriche romanze giunta fino a noi (traccia di una piccola *Gelegenheitssammlung?*): si tratta di un reperto, oggi mutilo ma originariamente di dimensioni più ampie, impiegato come carta di guardia nel ms. Rawlinson G.22 della Bodleian Library, contenente in attestazione unica due *rotrouenges* in francese, [...]*Jue / Et sun chant entendre* (RS 2063a) e *Mult s'aproisme li termines* (1387a), e una delle più antiche poesie in medio-inglese note, [*M*]irie it is while sumer ilast, tutte accompagnate dalla notazione musicale.<sup>45</sup>

45. Cfr. L. Formisano, *Le chansonnier anglo-français du ms. Rawlinson G.22 de la Bodléienne*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by I. Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1993, pp. 135-147, ove pure si sottolineano i significativi rapporti formali che le due *rotrouenges* intrattengono con la produzione di Gontier de Soignies.

Credo si possa innanzitutto immaginare che eventuali tentativi di organizzare in maniera più strutturata queste forme di produzione poetica “occidentale” siano state inibite in primo luogo proprio dall’ appena considerata presenza di importanti trovatori e trovieri negli unici centri culturali che avrebbero potuto farsene carico, vale a dire i luoghi del potere plantageneto. Il prestigio delle due tradizioni auliche potrebbe dunque aver collocato in secondo piano la preesistente modalità lirica, causandone un soffocamento molto evidente dal punto di vista testimoniale. Proprio per la sua incapacità di costituirsi in tradizione manoscritta autonoma e per la sua emersione in forma soprattutto di “tracce” (o comunque di attestazioni non strutturate), mi pare che il filone oitanico occidentale possa per vari aspetti essere utilmente messo a raffronto con le scarse ma molto significative attestazioni in nostro possesso di una produzione lirica in italiano settentrionale databile tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII. Quest’ultimo settore si presenta in realtà ancora più sfortunato di quello di cui ci stiamo occupando, dal momento che la sua emersione avviene esclusivamente grazie a delle “tracce” in senso proprio, le più antiche delle quali sono la carta ravennate e il frammento piacentino.<sup>46</sup> La presenza eccezionale dell’italiano settentrionale in

46. Per la carta ravennate cfr. A. Stussi, *Versi d’amore in volgare tra la fine del secolo XII e l’inizio del XIII*, in «Cultura Neolatina», 59 (1999), pp. 1-69; per il frammento piacentino C. Vela, *Nuovi versi d’amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), a cura di M. S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 3-29. Per entrambi i testi è stata anche proposta l’ipotesi di una genesi in area centro-meridionale, che però pare ridimensionata dalle osservazioni di A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I, *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, in partic. p. 532, e G. Breschi, “Quando eu stava in le tu cathene”, in «Ravenna. Studi e Ricerche», 11 (2004), pp. 43-108, sulla carta ravennate; di V. Formentin, *A proposito di un libro recente sui più antichi testi lirici italiani*, in «Lingua e Stile», 42 (2007), pp. 125-150, in partic. pp. 132-133 sul frammento piacentino. Come noto, disponiamo poi di diverse altre attestazioni di un utilizzo lirico dell’italiano settentrionale, anch’esse conservate in forma di “tracce”, ma databili alla seconda metà del XIII. È significativo rilevare che pure le prove di una circolazione padana dei testi della Scuola siciliana – che si ritiene abbiano giocato un influsso su almeno parte di questi esperimenti altoitaliani – siano costituite esclusivamente da “tracce”, dal frammento zurighese studiato da G. Brunetti, *Il frammento inedito “Resplendente stella de albur” di Giacomino*

componenti accolti nei canzonieri trobadorici – il discordo plurilingue e il contrasto con la genovese di Raimbaut de Vaqueiras, o il *Sirventes lombardesco*<sup>47</sup> – non si configura infatti come desiderio di cimentarsi in una comunque consolidata forma di produzione lirica diversa da quella provenzale (così come abbiamo visto fare ad esempio a Gaucelm Faidit con la sua *rotrouenge* francese), ma, piuttosto, come volontà di porre in diretto rapporto contrastivo con l'occitano una varietà pressoché del tutto sprovvista di dignità letteraria.<sup>48</sup> Soprattutto, una delle principali ragioni per le quali la lirica in italiano settentrionale non ha avuto modo di svilupparsi pienamente, né tantomeno di organizzarsi in una tradizione manoscritta organica, andrà anche in questo caso probabilmente riconosciuta nell'azione soffocatrice svolta dal provenzale, come noto lingua poetica d'elezione anche per gli stessi poeti del Nord Italia.<sup>49</sup> Una nuova conferma dell'assoluta preminenza e pervasività del modello occitano in quest'area è stata recentemente fornita dall'eccezionale scoperta di una nuova "traccia" di natura del tutto inedita, vale a dire una

*Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer, 2000, alla recentissima scoperta di G. Mascherpa, *Reliquie lombarde duecentesche della Scuola siciliana. Prime indagini su un recente ritrovamento*, in «Critica del Testo», XVI (2013), 2, pp. 9-37.

47. Sul senso degli esperimenti plurilingui di Raimbaut cfr. in partic. F. Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983; sul sirventese lombardesco cfr. in ultimo M. L. Meneghetti, *Vidas e razos: sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del Sirventes lombardesco)*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a c. di G. Lachin, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 227-251. L'accoglimento di questi componimenti nei canzonieri provenzali si spiega comunque naturalmente con la loro assoluta pertinenza alla tradizione letteraria in essi rappresentata.

48. Si consideri in questo senso anche l'ipotesi di Gian Battista Speroni che propone di riconoscere nei *motz maribotz e bastarz* attribuiti al *veilletz lombartz* nella galleria satirica di Peire d'Alvernha un riferimento a una sua produzione lirica in italiano settentrionale, che sarebbe dunque da collocarsi in un'epoca cronologicamente davvero molto alta (*Chantarai d'agestz trobadors* è infatti databile tra il 1165 e il 1173): cfr. G. B. Speroni, *Due note provenzali*, in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, a c. di G. Giorgi, A. Principato, E. Biancardi e M. C. Bertoletti, Fasano, Schena, 1983, pp. 73-83.

49. Su questo punto insiste in particolare L. Leonardi, *Due rilievi per un atlante lirico italiano (sec. XIII-XIV)*, in «Critica del Testo», VII (2004), 1, pp. 447-461, in partic. pp. 455-461.

traduzione metrica dell'alba di Giraut de Borneil in una varietà di italiano nordoccidentale, databile a non oltre il 1239-1240:<sup>50</sup> si tratta di una versione ben aderente all'originale provenzale, prova dunque di un'incondizionata adesione a un modello che non si ritiene utile ricreare in un nuovo codice linguistico, al contrario di quanto stavano invece facendo – per restare a episodi provvisti di ipotesto ben definito – le stesse coeve traduzioni-rifacimento siciliane.

Oltre a questa già antica opera di “soffocamento” messa in atto dalla lirica aulica nei confronti di una forma di produzione letteraria probabilmente percepita come arcaica e subalterna, possiamo poi notare che l'area oitanica sulla quale ci siamo concentrati finora subisce anche un deciso mutamento della sua situazione politico-culturale proprio nei decenni che precedono la metà del XIII secolo, cioè il momento in cui le tradizioni liriche romanze iniziano ad organizzarsi nei canzonieri strutturati che conserviamo.<sup>51</sup> Per quanto riguarda il continente, gli ambienti angioini che dopo Bouvines verranno a costituire il più significativo centro di potere nella Francia occidentale mostrano infatti precise e ben diverse predilezioni in ambito lirico.<sup>52</sup> Gli autori duecenteschi di area anglonormanna,

50. Mi riferisco a N. Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil* con una nota paleografica di A. Ciaralli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014. L'analisi linguistica offerta dallo studioso porterebbe a collocare più precisamente la traduzione in area ligure-piemontese, dunque in una zona cruciale tanto per la ricezione quanto per la diffusione manoscritta della lirica trobadorica in Italia: cfr., rispettivamente per i due aspetti, V. Bertolucci Pizzorusso, *Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle. L'Italie nord-occidentale* (2003), in Ead., *Studi trobadorici*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2009, pp. 87-94, e S. Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione*, in «Carte Romanze», 2 (2014), pp. 269-300.

51. Un mutamento che potrebbe contribuire a spiegare anche per quale motivo la stessa poesia trobadorica non abbia trovato modo di organizzarsi in formacanzoniere nelle zone del suo primo sviluppo. Tracce di un'antica fonte limosino-alverniate si possono infatti individuare solo attraverso l'esame della tradizione manoscritta, all'interno della quale sono disciolte: cfr. R. Viel, *Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori*, in corso di stampa negli atti del Convegno *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza* (Siena, 11-12 febbraio 2015).

52. Cfr. a tal proposito S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti “provenzali” e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.

invece, nonostante alcune episodiche attestazioni di una comunque non strutturata ricezione della poesia trovierica aulica (sulle quali avremo modo di soffermarci anche tra poco), paiono dedicarsi solo occasionalmente alla composizione di testi lirici: in un contesto in cui questo genere letterario non pare godere dello stesso prestigio che lo caratterizza sul continente,<sup>53</sup> i non molti esempi di liriche anglonormanne ci sono conservati soprattutto in forma di ‘traccia’,<sup>54</sup> a ulteriore riprova della loro mancata costituzione di una tradizione manoscritta strutturata.<sup>55</sup>

Finora ci siamo occupati di attestazioni liriche decisamente antiche, il cui interesse risiede dunque soprattutto nella documentazione che esse ci offrono a proposito del sostrato culturale sul quale – e a fianco del quale – si è poi innestata la tradizione consacrata dalle grandi raccolte organizzate. Nel momento in cui passiamo ad analizzare la poesia oitanica stravagante dopo la metà del Duecento, è chiaro che le singole testimonianze assumono significati e valori diversi anche a seconda del rapporto che intrattengono o meno con la tradizione manoscritta strutturata rappresentata dai libri di poesia.

Dal punto di vista della consistenza materiale, ci troviamo di fronte a tipologie di attestazione variegata, dalla “traccia” al supporto di più ampio respiro talvolta anche parzialmente organizzato. Un

53. Cfr. M. D. Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 332-333 e 342-347, nonché, per l’individuazione del corpus delle liriche di produzione anglonormanna, R. J. Dean (with the collaboration of M. B. M. Boulton), *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London, Anglo-Norman Texts Society, 1999, pp. 66-87.

54. Un caso eccezionale in questo senso è quello del ms. Cambridge, University Library, DD.10.31, databile alla fine del XIII secolo: nelle ultime 24 carte del codice sono infatti trascritte varie canzoni francesi scritte in Inghilterra, spesso piuttosto interessanti dal punto di vista della struttura metrica: cfr. P. Meyer, *Les manuscrits français de Cambridge*, in «Romania», 15 (1886), pp. 236-357, alle pp. 241-255.

55. Potrebbe forse testimoniare la presenza di una minima diffusione testuale l’unica attestazione di *De ma dame [vos] voill chanter* (RS 835b), trascritta in forma di “traccia” nella seconda metà del XIII nel ms. Oxford, Bodleian Library, Ashmole 1285: qui sono infatti riportate alcune varianti interlineari che, se non sono congetture del copista, possono far pensare a una collazione: cfr. P. Meyer, *Mélanges de poésie anglo-normande*, in «Romania», 4 (1875), pp. 370-397, pp. 374-375. Anche lo stesso testo A della carta ravennate presenta comunque un verso alternativo, in corrispondenza del v. 24 dell’ed. fornita da Stussi, *Versi d’amore* cit.

reperto davvero eccezionale è ad esempio conservato nella Biblioteca di Lambeth Palace a Londra (Misc. Rolls 1435): si tratta di un *rotulo*, mutilo nella parte iniziale, esemplato in area anglonormanna all'inizio del XIV secolo, nel quale sono trascritte senza rubriche attributive due canzoni amorose e cinque *jeux-partis*.<sup>56</sup> Tutte queste poesie sono presenti anche nelle sillogi organizzate, e sono anzi riconducibili a fonti ben note: i due componimenti amorosi attingono infatti al subarchetipo  $\phi$  dello stemma generale di Schwan, dal quale derivano i canzonieri parigini K N P V X, mentre i testi dialogici mostrano chiari rapporti con il canzoniere *b*, una raccolta di soli *jeux-partis* esemplata in area artesiana agli inizi del Trecento.<sup>57</sup> Il reperto, dunque, oltre ad attestare la fortuna di due linee di tradizione manoscritta note al di fuori della loro area di origine, parrebbe essere al suo interno bipartito per generi. Questa testimonianza è inoltre decisamente utile nel mostrarci tangibilmente che il modello con il quale Gröber ha descritto le modalità di progressiva formazione dei canzonieri non andrà interpretato in maniera esclusivamente finalistica. I supporti di dimensioni circoscritte (*Liederblätter* come il già ricordato frammento di Cividale o *rotuli* come quello di Lambeth Palace) non devono infatti essere considerati solo arcaiche unità materiali minime necessariamente destinate all'aggregazione in raccolte più complesse: essi dovevano circolare anche parallelamente ai canzonieri, sia per venire incontro a peculiari esigenze di fruizione – a partire da quelle performative, o dalla volontà di omaggiare qualcuno con una piccola raccolta di testi –, sia per fissare per iscritto componimenti di nuova produzione, che, se di successo, potevano poi venire integrati nel canone rappresentato nei libri di poesia.

Anche le stesse “tracce” si prestano a considerazioni di natura diversa a seconda che si pongano in dialogo o meno con la tradizio-

56. Cfr. A. Wallensköld, *Le ms. Londres, Bibliothèque de Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435*, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsingfors», 6 (1917), pp. 3-40. Sul *rotulo* come supporto materiale per la poesia lirica medievale cfr. ora W. D. Paden, *Lyrics on Rolls*, in “*Li premerains vers*”. *Essays in Honor of Keith Busby*, ed. by C. M. Jones and L. E. Whalen, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, pp. 325-340, oltre a Id., *Roll versus Codex: The Testimony of Roll Cartularies*, in «Rivista di Studi Testuali», 6-7 (2004-2005), pp. 153-190.

57. Cfr. Wallensköld, *Le ms. Londres* cit., pp. 12-15, ove si rivede l'opinione formulata in proposito da Schwan.



ne organizzata. Quando questo rapporto manca, il dato risulta nella maggior parte dei casi associato a testi che, a diverso titolo, si configurano come periferici: periferici in quanto prodotti in aree liminari rispetto a quelle di maggiore ricezione e produzione del genere – come è il caso dei componimenti anglonormanni della seconda metà del Duecento –, oppure poiché appartenenti a tipologie formali che si collocano alla periferia del sistema dei generi lirici che i canzonieri si propongono di rappresentare. A tal proposito, si consideri ad esempio il caso della *ballette* copiata insieme a una *dansa* provenzale e ad altre poesie italiane di natura affine da una mano padana dei primi del Trecento nelle carte rimaste bianche alla fine del testo del *Partenopeus de Blois* vergato nel ms. BnF n.a.fr. 7516.<sup>58</sup> La natura di “traccia” che caratterizza l’unica attestazione di questo componimento si spiega naturalmente con la sua appartenenza a un genere fortemente caratterizzato dall’elemento coreografico-musicale,<sup>59</sup> sicuramente di successo in quegli anni, ma nel contempo estraneo alle forme di produzione lirica che gli stessi canzonieri oitanici vergati in Italia settentrionale, H e Z<sup>a</sup>, si propongono di rappresentare.

Quando sono invece componimenti accolti anche nelle sillogi organizzate a circolare come “tracce” – o comunque, più genericamente, in forme diverse da quella del libro di poesia –, essi possono riconnettersi a fonti ben testimoniate nei canzonieri stessi – come abbiamo visto per lo stesso *rotulo* di Lambeth Palace –, oppure, al contrario, lasciarci intravedere rivoli di tradizioni laterali rispetto a quelle confluite nelle grandi sillogi oitaniche. Nel primo dei due casi, non sempre queste attestazioni si limitano a essere pur significative prove del successo di alcuni centri propulsivi della trasmissione: il contesto manoscritto nel quale questi componimenti vengono apposti in forma stravagante può talvolta essere indicativo di tentativi di

58. Cfr. L. Formisano, M. Zaggia, *Le composizioni liriche del codice gonzaghesco della Biblioteca Nazionale di Parigi, fr. 7516 Nouv. Acq.*, in G. Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Mantova, Publi-Paolini, 1985, pp. 40-71.

59. Per questi aspetti cfr. Asperti, *Carlo I* cit., pp. 109-114 (ove si ricordano anche altri episodi tipologicamente affini), e Brunetti, *Il frammento* cit., pp. 168-178. È interessante valutare le affinità tipologiche che, a più livelli, avvicinano queste attestazioni a quelle recentissimamente studiate da M. Careri, *Una nuova pagina di lirica romanza (provenzale, francese e italiana): Vat. Pal. Lat. 750, c. 179v*, in «Medioevo Romanzo», XXXIX (2015), 2, pp. 241-267.

ricontestualizzazione operati in ambienti della ricezione diversi da quelli ai quali si rivolgono abitualmente i canzonieri. Ad esempio, sul verso dell'ultima carta del ms. Paris, Bibliothèque Mazarine, 753, raccolta di testi a chiaro uso monastico allestita nell'area di Tournai intorno al 1265,<sup>60</sup> si trovano trascritti – senza varianti testuali di rilievo e con notazione musicale – la prima strofa e l'inizio della seconda di un componimento di Thibaut de Champagne, *Tant ai amours servies longuement* (RS 711). Il motivo per il quale alcuni versi del principe del canone trovierico siano inaspettatamente riportati in un codice di questo tipo si può intuire anche alla loro sola lettura:<sup>61</sup>

Tant ai amors servies longuement  
 que dès or mès ne m'en doit nus reprendre  
 se je m'en part. Ore a Dieu les conmant,  
 qu'en ne doit pas touz jorz folie enprendre;  
 et cil est fous qui ne s'en set desfendre  
 ne n'i conoist son mal ne son torment.  
 On me tendroit dès or mès por enfant,  
 car chascuns tens doit sa seson atendre.

Si tratta dunque di una canzone di rinuncia all'amore che sviluppa le sue argomentazioni ricorrendo anche a motivi di natura religiosa. Chi ha vergato nel manoscritto ora conservato alla Bibliothèque Mazarine i versi di questa poesia, una delle più fortunate di Thibaut nella ricezione medievale,<sup>62</sup> deve dunque averli apprezzati in particolare proprio per questa loro caratteristica, così come anche l'anonimo au-

60. Cfr., oltre al catalogo della Biblioteca consultabile in Internet all'indirizzo [www.calames.abes.fr/pub/mazarine.aspx#details?id.MA7A133337](http://www.calames.abes.fr/pub/mazarine.aspx#details?id.MA7A133337), anche T. Falmagne, *Le Liber Florigerus: Recherches sur l'attribution d'un florilège augustinien du XIII<sup>e</sup> siècle (avant 1260)*, in «Revue des Études Augustiniennes», 45 (1999), pp. 139-181, alle pp. 169-178.

61. Cito da *Les chansons de Thibaut de Champagne Roi de Navarre*, éd. critique publiée par A. Wallensköld, Paris, Champion, 1925, p. 27.

62. Il successo di questo componimento presso il pubblico medievale ci è attestato anche dalla morfologia della tradizione manoscritta: nei canzonieri esso è infatti integrato in una piccola raccolta formata dai testi di maggiore fortuna del trovierico, che gode di una circolazione svincolata dal *Liederbuch*: cfr. L. Barbieri, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, in «Medioevo Romanzo», 23 (1999), pp. 388-416, alle pp. 394-398.

tore di *Tant ai servi le monde longuement* (RS 709a), un *contrafactum* in chiave religiosa del medesimo testo del Re di Navarra.

Per esemplificare invece quei casi di attestazione stravagante che permettono di riconoscere canali di tradizione periferici o alternativi rispetto a quelli rappresentati dai canzonieri potrà essere opportuno concentrare di nuovo la nostra attenzione su una canzone di crociata trascritta in forma di “traccia” in un manoscritto anglonormanno: il codice in questione è l’Harley 3775 conservato al British Museum di Londra, ove, alla c. 14, una mano databile XIII<sup>ex</sup>.-XIV<sup>in</sup>. trascrive con notazione musicale uno dei testi più interessanti di Hugues de Berzé, *S'onkes nus hom pour dure departie* (RS 1126), forse composta mentre l’autore si trovava in Italia settentrionale diretto a Venezia, dove si sarebbe poi imbarcato per partecipare alla quarta crociata.<sup>63</sup> Secondo Luca Barbieri, che ha approfonditamente studiato la tradizione di questa poesia, il testo trascritto nel ms. Harley afferisce a un subarchetipo di chiara origine italiana comune al canzoniere francese H e ai provenzali O Q, che pure si fanno latori della canzone; lo studioso nota pure che il nostro testimone «mostra un comportamento piuttosto indipendente e spesso riporta lezioni individuali anche ‘difficiliores’», denotando nel contempo alcuni contatti con altri settori della tradizione diversi dal subarchetipo italiano, e in particolare con il canzoniere C.<sup>64</sup> Vediamo dunque sopravvivere in due aree laterali molto distanti tra loro – l’Italia e l’Inghilterra – una medesima tradizione periferica;<sup>65</sup> l’eccezionalità del quadro appena descritto potrebbe almeno in parte spiegarsi proprio con il fatto che una di queste due aree – l’Italia settentrionale – corrisponde probabilmente anche al luogo di composi-

63. Per l’edizione e il contesto compositivo cfr. *Le liriche di Hugues de Berzé*, ed. critica a c. di L. Barbieri, Milano, CUSL, 2001.

64. Cfr. *ibid.*, p. 245.

65. Sembra essere giunto in Inghilterra attraverso un canale di trasmissione peculiare anche lo stesso testo del *planh* di Gaucelm Faidit trascritto nel ms. dell’*Estoire de la guerre sainte* al quale abbiamo fatto riferimento *supra*: nonostante la veste linguistica francesizzata, esso mostra infatti maggiori punti di contatto con la tradizione rappresentata nei canzonieri provenzali piuttosto che con quella oitanizzata di M e U (cfr. Man. Raupach, Mar. Raupach, *Französierte Trobadoryrik* cit., p. 96). Quella rappresentata nel ms. reginense potrebbe dunque essere un’antica e periferica linea di tradizione di ambito plantageneto.

zione e dunque di primo irraggiamento del testo. Entrata in Francia, questa linea di tradizione non è stata recepita dai canzonieri oitanici, ma ha comunque avuto modo di circolare fino a raggiungere l'Inghilterra; nel corso di questo viaggio, essa è venuta a contatto con alcune lezioni proprie di alcuni settori della tradizione rappresentata dalle sillogi liriche, magari introdotte da copisti di antigrifi del testo del ms. Harley come "varianti di memoria" recepite assistendo a *performances* della canzone di Hugues. È naturalmente molto difficile definire le tappe di questo spostamento dall'Italia all'Inghilterra, anche se mi pare che alcuni indizi potrebbero forse far pensare a un tramite lorenese: come noto, secondo Schwan i due canzonieri francesi compilati in Italia, H e Z<sup>a</sup>, afferirebbero allo stesso ramo di tradizione (s<sup>III</sup>) dal quale deriva anche la tradizione lorenese rappresentata da U e C, canzoniere che, come appena ricordato, lascia delle tracce di contatto orizzontale nel testo della canzone di crociata trascritto nel ms. Harley.<sup>66</sup> Prove della vitalità di questo canale di trasmissione della lirica oitanica aperto tra Lorena e Italia settentrionale emergono talvolta in maniera davvero inaspettata, ad esempio nella stessa *ballete* trascritta nel ms. BnF n.a.fr. 7516 alla quale ho fatto riferimento poco sopra: come già notato da De Bartholomaeis, il *refrain* che la completa è infatti lo stesso che si ritrova in RS 970, un *unicum* del canzoniere oitanico I,<sup>67</sup> copiato in Lorena verso il 1320, anch'esso secondo Schwan afferente al ramo s<sup>III</sup>, e fortemente influenzato nel suo impianto dalla cultura lirica di questa regione della Francia orientale. È dunque possibile che lo stesso canale di trasmissione testuale sia stato percorso dalla canzone di crociata di Hugues in senso inverso, dalla pianura padana alla Lorena e poi fino all'Inghilterra.

66. A tal proposito cfr. L. Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La Filologia Romanza e i codici*, a c. di S. Guida e F. Latella, Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, I, 235-272, ove, alle pp. 271-272 si presenta anche l'ipotesi che il ramo di tradizione italiano rappresentato da H e Z<sup>a</sup> possa in alcuni casi costituire una *recensio* alternativa a quella rappresentata dall'insieme degli altri canzonieri francesi.

67. Su questo aspetto della *ballete*, cfr. in ultimo Brunetti, *Il frammento* cit., p. 173. Si noterà che anche la *ballete* RS 464 trascritta alla c. 179v del Vat. Pal. Lat. 750 è altrimenti trädita dal solo I: cfr. Careri, *Una nuova pagina* cit., pp. 254-258.

La morfologia eccezionale e ancora in buona parte da indagare assunta dalla tradizione manoscritta dei trovieri in Italia si profila chiaramente anche tornando a considerare in questa prospettiva una forma di trasmissione “anomala” della lirica oitanica alla quale abbiamo già avuto modo di fare riferimento più volte: la presenza di componimenti francesi all’interno dei canzonieri provenzali. Esaminando il novero delle poesie implicate stilato da Gustav Ineichen,<sup>68</sup> si può rilevare come questo fenomeno interessi in maggior misura canzonieri compilati proprio in Italia, forse a indicare che, in quest’area particolarmente ricettiva nei confronti delle tradizioni liriche galloromanze, le due realizzazioni linguistiche – ferma restando la maggiore diffusione e il maggior prestigio dell’occitano<sup>69</sup> – erano percepite come complementari; complementari come in effetti si trovano anche materialmente ad essere nel più antico canzoniere esemplato in Italia, quello di Modena.<sup>70</sup> Una delle forme con le quali si manifesta il grande successo della poesia provenzale in Italia è la presenza in canzonieri esemplati quasi esclusivamente in quest’area di sezioni interne che non si propongono di raccogliere i testi nella loro integrità, bensì di operare una selezione sul materiale poetico finalizzata a isolarne le parti maggiormente significative, in vista di una fruizione più immediata: i componimenti così trattati vengono in questo modo a costituire florilegi o sillogi di *coblas triadas* unite

68. G. Ineichen, *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, in «Travaux de linguistique et de littérature», 7 (1969), pp. 203-218.

69. In questo senso, potrà essere un dato forse indicativo il fatto che modelli metrici di ascendenza oitanica pre-trobadorica si intravedano proprio a monte delle più antiche prove liriche in italiano settentrionale, alternative al modello aulico provenzale: cfr. M. S. Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione* cit., pp. 157-197. Formisano, *Riflessioni* cit., p. 335, si sofferma giustamente su questo aspetto, sottolineando come tali affinità metrico-strutturali paiano essere indizio di un successo delle forme liriche francesi “autoctone” che ai nostri occhi risulta solo parzialmente riconoscibile.

70. Il canzoniere è, come noto, bipartito in una sezione – preponderante – occitana (canzoniere provenzale D) e in una oitanica (canzoniere francese H). Cfr., con particolare attenzione a quest’ultima, *«Intavulare». Tables de chansonniers romans*, II, *Chansonniers français* (série coordonnée par Madeleine Tyssens), 2, *H (Modena, Biblioteca Estense)*. Z<sup>a</sup> (*Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb*), par L. Spetia, Liège, Université de Liège, 1997.

a *esparsas*.<sup>71</sup> È invece meno noto che a un processo di degradazione affine sono sottoposti, pur occasionalmente, anche alcuni testi oitanici nei canzonieri francesi di mano italiana H e Z<sup>a</sup>,<sup>72</sup> ma pure, più inaspettatamente, nel provenzale Q, anch'esso esemplato in Italia settentrionale.<sup>73</sup> Tra le *coblas* occitane raccolte in questa silloge figurano anche, prive di attribuzione, due strofe tratte da altrettante poesie di Gace Brulé: quella esordiale di *N'est pas a soi qui aime coraument* (RS 653, trascritta alla c. 112 di Q) e la seconda di *Bien cuidai toute ma vie* (RS 1232, vergata alla c. 107 di Q).<sup>74</sup> Così come per il caso della canzone di crociata di Hugues de Berzé che abbiamo considerato poco fa, anche questi due lacerti mi paiono decisamente significativi dal punto di vista della loro afferenza stemmatica:<sup>75</sup> il testo critico del v. 6 di RS 653 è *maiz qui miuz vaut plus tost s'i leisse prendre*; la lezione di Q è invece *anç qui meilç val anzços si laxa pendre*, ove si rileva la perfetta corrispondenza tra *anzços* e *ancoiz*, una *lectio singularis* del canzoniere francese M (unico esponente della famiglia s<sup>l</sup> di Schwan a farsi latore della poesia). Il testo critico del v. 9 di RS 1232 è *d'esaier ne d'esprover*, il corrispettivo di Q *acorchier o aprover*, ove l'adiafora *acorchier* (cf. T.L. s.v. *encerchier*) è condivisa esclusivamente dal testo di questa stessa strofa inserito come citazione lirica nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart (v. 3626): *d'encerchier ne d'esprover*.<sup>76</sup>

71. Cfr. a tal proposito M. L. Meneghetti, *Les florileges dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège (1989), éd. par M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 43-59.

72. Cfr. «Intavulare» cit., p. 110.

73. Sul ms. cfr. *Il canzoniere provenzale della Riccardiana N° 2909*, ed. diplomatica preceduta da un'intr. per il prof. G. Bertoni, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für romanische Literatur, 1905. Pur non trattandosi propriamente di un testo lirico, andrà ricordato che un mottetto francese di argomento moralistico viene integrato come *cobla* all'interno della sezione di *esparsas e triadas* del canzoniere provenzale P, che lo assegna significativamente a Sordello: cfr. Asperti, *Carlo I d'Angiò* cit., pp. 175-179.

74. Cfr. *Gace Brulé* cit., rispettivamente pp. 395-399 e 353-357.

75. I dati utili alla discussione ecdotica sono tratti *ibid.*; il testo delle strofe trascritte in Q è stato verificato su riproduzione fotografica.

76. Cito il v. da Jean Renart, *Le Roman de la rose, ou de Guillaume de Dole*, tr., pres. et notes de J. Dufournet avec le texte éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 2008. Il romanzo è trådito da un solo manoscritto, BAV, Reg. 1725.

Il caso di RS 1232 risulta davvero eccezionale nel mostrare come il frammento oitanico copiato nel canzoniere Q rimonti inaspettatamente al medesimo settore della tradizione dal quale Jean Renart ha tratto la citazione integrata nel suo *Guillaume de Dole*. Considerati i rapporti che il testo di alcune delle più significative inserzioni liriche contenute in questo romanzo intrattiene con il canzoniere francese M,<sup>77</sup> è probabile che la prossimità della strofa di RS 653 trascritta in Q al dettato del *Chansonnier du Roi* indichi la comune provenienza dei due lacerti francesi trascritti nel canzoniere provenzale da un medesimo settore della tradizione artesiana usufruito anche da Jean Renart. Una fonte decisamente peculiare, dunque, che la pur ridotta testimonianza di Q permette di definire con maggiore precisione, e la cui presenza in Italia risulta del tutto inaspettata nel panorama noto della circolazione manoscritta della lirica oitanica nella Penisola.

77. Ad esempio, le citazioni trobadoriche del *Guillaume de Dole* risalgono a un modello comune alla sezione di testi provenzali in veste linguistica francesizzata trascritta in M: cfr. in ultimo, con riferimento al caso più noto e dibattuto, F. Carapezza, *Daude de Pradas (?)*, *Belha m'es la votz autana*, (BdT 124,5), in «Lecturae Tropatorum», 5 (2012), p. 4. La tavola di M (M<sup>1</sup>), è poi l'unica fonte a serbare traccia del componimento di Gontier de Soignies citato nel romanzo, di cui non possediamo alcun testimone diretto (cfr. Gontier de Soignies cit., pp. xxvii-xxviii).