

Massimiliano Gaggero

Per una storia romanza
del *rythmus caudatus continens*

Testi e manoscritti dell'area galloromanza

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

2

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

ISBN 978-88-6705-486-2

© 2016

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

1	Ringraziamenti	1
3	Introduzione	3
	Appendice: Cronologia dei testi in <i>rythmus caudatus continens</i>	12
1.	La trattatistica mediolatina e la prassi compositiva romanza	13
1.1.	Le <i>Artes rhythmicae</i> . Elementi per un inquadramento storico-letterario	14
	1.1.1. Problemi di classificazione	14
	1.1.2. Per un inquadramento geografico e storico delle <i>Artes</i>	16
1.2.	La descrizione del <i>rythmus caudatus continens</i> . Problemi di terminologia	22
	1.2.1. <i>Artes</i> del primo tipo	22
	1.2.2. <i>Artes</i> del secondo tipo	29
1.3.	Morfologia del <i>rythmus caudatus continens</i> negli esempi delle <i>Artes</i>	30
	1.3.1. Misura dei versi	31
	1.3.2. Composizione delle strofe	33
	1.3.3. Conclusione dei poemetti	34
1.4.	La trattatistica mediolatina e le letterature romanze	35
	Appendice: Il <i>rythmus caudatus continens</i> nelle <i>Artes</i> del primo tipo	38
2.	Un metro non-lirico: il <i>rythmus caudatus continens</i> nei testi d'oil	41
2.1.	La tradizione manoscritta e la definizione del corpus	42
	2.1.1. Aspetti della tradizione manoscritta del <i>rythmus caudatus continens</i>	45
	2.1.2. Coerenza e articolazione del corpus	50

2.2.	Registri tematici e generi letterari	50
2.2.1.	I testi più antichi : <i>Richent</i> e <i>Piramus et Tisbé</i>	50
2.2.2	Il <i>dit</i> e i generi letterari	58
2.2.2.1.	Il <i>dit</i> e la poesia del non-senso	60
2.2.2.2.	Il <i>dit</i> e il monologo drammatico	62
2.2.2.3.	Monologo, dialogo e <i>débat</i> : i testi a tematica amorosa	66
2.2.3.	Registri e temi	69
2.3.	Una modalità compositiva ricorrente? La lettera in versi	72
2.4.	Morfologia del <i>rythmus caudatus continens</i>	81
2.4.1.	Versi utilizzati	82
2.4.2.	Componenti anisostrofici vs. componenti isostrofici	84
2.4.3.	Formula iniziale e clausola	85
2.4.4.	Il corpo del testo	91
2.4.5.	Composizione del testo e strutture metrico-formali: la poesia del non-senso	93
2.5.	Gli <i>arts de seconde rhétorique</i>	103
2.5.1.	Registri tematici e modelli letterari	105
2.5.2.	Morfologia del <i>rythmus caudatus continens</i> negli <i>arts de seconde rhétorique</i>	107
2.6.	Conclusioni	110
	Appendice: Testi e manoscritti	113
3.	Il <i>rythmus caudatus continens</i> nella tradizione manoscritta	117
3.1.	<i>Piramus et Tisbé</i>	117
3.1.1.	Il <i>rythmus caudatus continens</i> nel <i>Piramus et Tisbé</i> : prima ricognizione	118
3.1.2.	La tradizione manoscritta del <i>Piramus et Tisbé</i>	122
3.1.3.	Il <i>rythmus caudatus continens</i> nella tradizione manoscritta del <i>Piramus et Tisbé</i>	123
3.2.	Casi di <i>scriptio continua</i> del <i>rythmus caudatus continens</i>	146
3.2.1.	Il manoscritto <i>H</i> de <i>La besturné</i>	146
3.2.2.	<i>La lande doree</i>	149
3.3.	I manoscritti di <i>Dan Denier</i>	151

3.4.	Il <i>Privilège aux Bretons</i>	156
3.5.	Testi anglonormanni	161
	3.5.1. La misura dei versi	161
	3.5.2. Il <i>rythmus caudatus continens</i> nei testi anglonormanni	175
3.6.	Conclusioni	179
	Appendice 1. <i>La lande doree</i> (immagini annotate dal ms. Paris, BnF, fr. 24432)	182
	Appendice 2. <i>La besturné</i> nel manoscritto London, BL, Harley 978	188
4.	I testi occitani: dispersione e coerenza di un corpus	191
4.1.	La composizione del corpus	191
	4.1.1. Testi in strofe brevi di <i>octosyllabes</i> o <i>décasyllabes</i>	191
	4.1.2. Testi in lasse	198
4.2.	Geografia della composizione e circolazione dei testi	203
	4.2.1. Composizione	204
	4.2.2. Circolazione	205
4.3.	Generi letterari e tipologie testuali	209
	4.3.1. Testi a tematica religiosa	209
	4.3.2. Testi epici	218
	4.3.3. Testi cortesi	218
	4.3.3.1. Testi composti in forma epistolare	219
	4.3.3.2. Testi narrativo-didattici	222
4.4.	Il <i>rythmus caudatus continens</i> nei testi occitanici	223
	4.4.1. Morfologia del metro	223
	4.4.2. Casi di <i>scriptio continua</i> nella tradizione occitanica	246
4.5.	Conclusioni	251
5.	Conclusioni generali	253
5.1.	Acquisizioni	253
5.2.	La circolazione del <i>rythmus caudatus continens</i> fuori del dominio galloromanzo	256

5.3. Tipologie di trasmissione	271
Trascrizioni	275
1. <i>De Verité</i> (Pavia, BU, Aldini 219 e Paris, BnF, fr. 12483)	276
2. <i>La besturné</i> (Oxford, Bodleian Library, Digby 86 e London, BL, Harley 978)	282
3. <i>La vie de un vallet amerous</i> (Oxford, Bodleian Library, Digby 86)	289
4. Vicomte d'Aunoy, <i>La lande doree</i> (Paris, BnF, fr. 24432)	297
Repertorio (XII-XIV secolo), con un'appendice sui testi del XIV-XVI secolo	307
Bibliografia	323
Indici	351

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Maria Luisa Meneghetti, che ha seguito l'elaborazione di questo libro dandomi numerosi consigli, e che ne ha riletto e discusso con me le diverse parti con grande attenzione e disponibilità.

Un primo nucleo delle riflessioni circa i problemi della tradizione del *rythmus caudatus continens* svolte in questo libro era contenuto nella mia tesi di laurea, discussa nel 2002-2003 alla Sapienza Università di Roma, ed è poi stato presentato in un seminario tenuto nel 2009 al Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della stessa Università. Ringrazio Arianna Punzi, Roberto Antonelli e Paolo Canettieri per i fruttuosi confronti sulla tradizione del metro.

Marie-Laure Savoye e Anne-Françoise Leurquin hanno dato il loro amichevole sostegno dato a questa ricerca, che ha trovato nell'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes un luogo di elaborazione fondamentale.

Ringrazio Sylvie Lefèvre e Richard Trachsler per avermi trasmesso alcuni materiali che restano, al momento di licenziare questo libro, ancora in corso di stampa, e Fabio Zinelli per aver discusso con me alcune delle questioni di fondo della mia trattazione.

Ringrazio i revisori anonimi delle osservazioni che mi hanno permesso di integrare alcuni punti della trattazione.

La raccolta e l'elaborazione di materiali spesso di difficile reperimento non sarebbe stata possibile senza l'accesso a diverse biblioteche, e senza la cortesia del loro personale: la Bibliothèque nationale de France, la Biblioteca Angelo Monteverdi di Roma, le biblioteche della Cardiff University e dell'Université François Rabelais di Tours, la Biblioteca di Scienze dell'Antichità e di Filologia moderna dell'Università degli Studi di Milano.

Ringrazio Alfonso D'Agostino e Giuseppe Lozza per aver accolto questo libro nella collana «Consonanze» del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università di Milano, e Stefano Resconi per l'amichevole sollecitudine con la quale ha seguito la preparazione del volume.

Questo libro è dedicato ai miei genitori, e alla mia famiglia.

Introduzione

1. L'interesse per la tradizione del *rythmus caudatus continens* è nato in margine allo studio della tradizione manoscritta del *Piramus et Tisbé*. Il poemetto costituisce insieme uno dei più antichi adattamenti di materiale narrativo tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio in una lingua vernacolare, e una delle prime attestazioni romanze del *rythmus caudatus continens*, al quale l'autore ha fatto ricorso per i monologhi dei personaggi; né De Boer (1911, 1921) né Branciforti (1959), dando l'edizione critica del poema, hanno tuttavia approfondito questo aspetto saliente della sua struttura metrica. Un'analisi complessiva delle attestazioni del metro in lingua d'oïl e della loro tradizione manoscritta mi è sembrata, al contrario, una tappa fondamentale per comprendere i meccanismi di riscrittura che hanno interessato i monologhi nei testimoni superstiti del *Piramus*, e insieme per precisare il carattere, gli ambiti e le modalità di utilizzo del metro stesso.¹

La ricerca sulle attestazioni del metro ha fatto rapidamente emergere la constatazione che il *rythmus caudatus continens* compare nelle letterature medievali oitanica, occitanica, italiana e catalana su un lasso di tempo complessivo che va dal XII al XVI secolo (prolungandosi, nel caso dei testi catalani, fino almeno al XVII secolo), nonché in un gruppo di *Artes rhythmicæ* latine pubblicate alla fine del XIX secolo da Giovanni Mari, la cui tradizione manoscritta copre l'arco di tempo che va dal XIII al XV secolo. Benché la maggioranza dei testi romanzati sia stata pubblicata (in alcuni casi più volte) e repertoriata, benché specialisti di ciascuna letteratura abbiano fatto osservazioni sull'origine e lo sviluppo della forma, è mancata finora una sintesi complessiva, che integrasse i singoli testi in un quadro generale della storia romanza del *rythmus caudatus continens*.

Questa assenza si spiega in parte perché, con alcune numerate eccezioni, i testi composti in *rythmus caudatus continens* si trovano ai margini del canone letterario medievale invalso negli studi medievistici: essi non appartengono infatti né al genere lirico né (con l'eccezione della *Canso de la crozada* e della *Guerra de Navarra*) ad uno dei generi "maggiori" della narrativa, pur presentando talora tratti in comune con ognuno di essi.² L'esiguità delle attestazioni manoscritte di ciascun componimento (raramente si superano i due manoscritti, con numerose

1. Cf. § 3.1.

2. Considerazioni analoghe sono premesse da Cingolani 1985, 23-25 all'analisi di alcune forme metriche poco studiate e diffuse principalmente nella letteratura religiosa in lingua d'oïl.

varianti redazionali da un testimone all'altro) può inoltre aver oscurato la percezione dell'importanza della tradizione sul piano del numero complessivo dei testi conservati, tanto più importante se si superano i limiti fissati a questo studio (metà del XIV secolo) e si integrano le testimonianze italiane e catalane, alle quali si potrà qui dedicare solo un *excursus* in sede di conclusioni generali.³ Questa rete di testi, le cui relazioni reciproche devono ancora essere studiate nel dettaglio, rappresenta uno dei fenomeni più importanti di circolazione di modelli metrici e testuali su scala europea, tipologicamente interessante perché si snoda lungo percorsi in parte alternativi a quelli del registro elevato della produzione poetica medievale.

2. Non è possibile ripercorrere esaustivamente il panorama degli studi sul *rythmus caudatus continens*, che si presenta estremamente frammentario, dal momento che le osservazioni sulla storia del metro sono per lo più consegnate all'introduzione alle edizioni di singoli testi. Mi concentrerò dunque sugli studi che hanno segnato un punto di svolta per la nostra conoscenza della tradizione mediolatina e romanza.⁴

Un gruppo importante di testi d'oïl è stato pubblicato all'inizio del XIX secolo in miscellanee di testi approntate, come una sorta di *cabinet de curiosités*, dapprima da parte di Barbazan e Méon (il primo ha dato alle stampe la prima edizione moderna del *Piramus et Tisbé*, 1808, il secondo ha pubblicato per primo *Richent*, 1823) e poi, soprattutto, da Achille Jubinal, al quale si devono, tra il 1835 e il 1846, le edizioni di Rutebeuf (1839) e di ben 9 altri testi (*Privilege aux Bretons*, *Resveries*, *Dan Denier*, *Des cornetes*, *Salut d'amours*, *Dit des outils*, *Lande doree*, *De Verité*, *Des traverses*). Queste edizioni, e in particolare quelle di Jubinal, hanno rappresentato a lungo le edizioni di riferimento per testi che, essendo brevi, anonimi e ad attestazione unica, non hanno mai davvero attirato le attenzioni degli editori di testi. In alcuni casi (come il poemetto *De Verité* ripubblicato in appendice a questo studio) l'edizione Jubinal resta a tutt'oggi l'unica disponibile, seppure imperfetta e priva di ogni tipo di annotazione.

Le prime edizioni dei testi occitanici appaiono solo una decina d'anni più tardi, ma in un contesto che è già segnato da un approccio scientifico grazie a Bartsch, che nel 1856 pubblica nei suoi *Denkmäler l'Arlabecca* (sulla base del solo manoscritto Z), il *Salut d'amors* attribuito a Raimon de Miraval e l'*Ensenhamen del guarso* di Peire Lunel de Montech.

Sulla base della documentazione che veniva progressivamente pubblicata sono stati formulati i primi tentativi di organizzazione del corpus dei componimenti in *rythmus caudatus continens*, spostando l'attenzione dal singolo testo alla

3. Cf. § 5.2.

4. Per semplicità concentro la discussione a testo e rinvio tramite le date alla bibliografia in calce al libro.

tradizione in cui i diversi individui si inseriscono, e ai legami esistenti tra le diverse letterature.

Publicando il secondo testimone dell'*Arlabecca* nel 1864, Meyer accosta il metro di questo testo e dell'*Ensenbamen* di Peire Lunel a quello del *Dit des traverses* e delle *Resveries*. Nell'articolo sul *salut* (1867), lo studioso menziona invece tutti e tre i testi pubblicati da Bartsch, ipotizzando l'origine francese del metro, ma omettendo rinvii precisi alla tradizione d'oïl. Più tardi (1875), nell'edizione della *Canso de la crozada* (I, xcv), Meyer riunisce il grosso dell'altro versante della produzione occitanica, quello in lasse chiuse da un *bexasyllabe*, collegando alla *Canso* di Guilhem de Tudela la *Guerra de Navarra* di Guilhem Anelier e le *Novas del heretje*; pubblicando le *Novas*, infine (1879), Meyer aggiunge l'ultimo tassello, il testo anonimo *Dona sancta Maria, flor de virginitat*, che sarebbe stato edito quattro anni più tardi nei *Denkmäler* di Hermann Suchier (1883). In sede di descrizione del metro della *Canso*, Meyer propone poi un accostamento con le *coblas capcandadas* della tradizione lirica occitanica (I, xciv) che sarà destinato ad avere fortuna presso i critici anche dopo la pubblicazione delle *Artes rythmiciae* da parte di Giovanni Mari.

Dieci anni dopo lo studio di Meyer sul *salut*, nel 1876, Milá i Fontanals dedica il primo studio scientifico alla forma metrica catalana della *codolada*, offrendo un ampio panorama della storia della forma dalla sua apparizione, nella seconda metà del XIV secolo, fino al XVIII secolo, e pubblicando ampi stralci di poemi rimasti spesso, fino a quel momento, inediti. Milá confronta la *codolada* tanto con i testi occitanici quanto con quelli francesi, sottolineando in particolare, sulla scorta dell'articolo del 1864 di Paul Meyer, le affinità della forma catalana con quella del *Dit des traverses*. Nello stesso anno, nello studio *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei Memoriali dell'Archivio notarile di Bologna*, Giosuè Carducci attira l'attenzione sul serventese caudato italiano, studiandone alcuni esemplari trasmessi dai Memoriali ed esprimendo un vivo interesse per questa forma.

La caratterizzazione del serventese italiano è stata a lungo attenta agli eventuali rapporti con il genere del sirventese provenzale (Pini, 1893 e Ottolini, 1913), piuttosto che a quelli esistenti con i componimenti in *rythmus caudatus continens*, in lingua d'oc e d'oïl. Fanno eccezione due articoli di Pio Rajna che restano, a tutt'oggi, i contributi fondamentali per la ricostruzione della storia romana del metro.

Il primo articolo, pubblicato nel 1881, è dedicato all'edizione del *gap* di Ruggeri Apugliese, che Rajna conosceva nella lezione (priva di rubrica attributiva) del manoscritto Riccardiano 2624, e al quale dava il titolo di *Serventese del Maestro di tutte l'Arti*. Introducendo il testo, lo studioso caratterizza per sommi capi la tradizione metrica nella quale il poemetto si inserisce. Rajna riprende il paragone con la tecnica delle *coblas capcandadas* proposto da Meyer, ma ne riconosce implicitamente la vaghezza, indicando invece due termini di paragone più stringenti: la tradizione occitanica in lasse quale Meyer l'aveva delineata nell'edizione della *Canso de la crozada*, e i poemi di Rutebeuf e Jean de Condé in

rythmus caudatus continens; Rajna menziona inoltre, per primo, il ricorso allo stesso metro da parte di Christine de Pizan. Lo studioso ipotizza che il metro sia stato trasmesso dalla Francia all'Italia tramite i giullari, con la possibilità che la forma caratteristica del serventese italiano (con versi endecasillabi chiusi da un quinario) abbia in seguito influenzato a sua volta quella usata, tra gli altri, da Christine de Pizan.⁵

Nell'ampio saggio *Per la storia del sirventese*, preparato per la «Romania» ma rimasto inedito e custodito attualmente nelle carte Rajna presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, Rajna riprende la discussione sull'origine del sirventese provenzale (assente dal saggio sul *Serventese del Maestro di tutte l'Arti*) ma ne sgancia, con una mossa significativa, la tradizione del serventese italiano. Quest'ultima è ormai definitivamente riconosciuta come parte di una tradizione europea del metro, nella quale Rajna include tanto i testi francesi e occitanici in *rythmus caudatus continens* quanto la *codolada*, conosciuta sulla scorta dello studio di Milá i Fontanals. Tale tradizione è identificata da Rajna con una forma di sirventese "popolare" distinto da quello occitanico in forma di canzone, del quale solo la tradizione italiana avrebbe conservato la denominazione.⁶ È questa la più ampia e particolareggiata discussione della diffusione del *rythmus caudatus continens*, e l'unica che integri in una sintesi di affascinante coerenza tutti i settori della tradizione europea del metro. Man mano che la documentazione sui testi delle singole letterature si precisa, gli studi tendono sempre di più a concentrarsi su un solo settore della tradizione.

Scrivendo *Per la storia del sirventese* (che non reca una data precisa nelle due redazioni conservate alla Marucelliana) Rajna poteva ormai disporre di una documentazione pressoché esaustiva sul *rythmus caudatus continens*. Il repertorio dei testi d'oil composti entro la metà del XIV secolo era stato infatti pubblicato da Naetebus (1891) nel suo studio sulle strofe non-liriche della letteratura antico-francese. Un regesto dei testi italiani era stato pubblicato da Carlo Pini (1893), subito integrato da un'importante recensione di Flaminio Pellegrini uscita nello stesso anno, che è rimasta il punto di riferimento essenziale fino all'articolo di Claudio Ciociola sulla *Lauda bergamasca* (1979) e all'allestimento in anni recenti del repertorio *online* del *Corpus dei Serventesi Caudati* (CSC).

Non sembra invece che Rajna conoscesse l'articolo dedicato da Kastner (1905) all'evoluzione del *rythmus caudatus continens* che integra in maniera sostanziale il regesto di Naetebus relativamente ai testi composti dal XIV al XVI secolo, né la lista data, per lo stesso periodo, da Châtelain (1907, p. 87). L'articolo di Kastner, breve ma denso di indicazioni di attestazioni edite e inedite, è stato ignorato dalla quasi totalità degli studiosi successivi, fatta eccezione per Angeli

5. Questa ipotesi è ripetuta nel saggio inedito *Per la storia del sirventese* discusso di seguito: rinvio in proposito al § 5.2.1 delle Conclusioni generali.

6. Ritornero più ampiamente su questo aspetto nelle conclusioni generali di questo studio, § 5.2.1.

(1977) e Uhl (2012). Lo stesso vale per una nota dedicata da Mussafia alla metrica delle *Oiseuses* e del *Lai d'amour* di Philippe de Rémi, che metteva in luce alcune caratteristiche specifiche di questi testi, e soprattutto del primo, all'origine della tradizione proseguita con le *Resveries* e il *Dit des traverses*.⁷

La pubblicazione delle *Artes rythmice* mediolatine da parte di Giovanni Mari (1899), accompagnata da un importante studio sul lessico di tali trattati uscito negli «Studj di filologia romanza» dello stesso anno, ha impresso una svolta importante agli studi sul *rythmus caudatus continens*. Alcuni dei trattati pubblicati da Mari forniscono prescrizioni ed esempi relativi alla tipologia metrica che ci interessa, nell'ambito di una trattazione dettagliata delle forme dotate di *cauda*.

Edmond Faral, che nel 1910 aveva pubblicato (nell'antologia *Mimes français du XIII^e siècle*) il *Privilege aux Bretons*, e che l'anno seguente aveva recensito nella «Romania» la prima edizione De Boer del *Piramus*, è stato il primo a segnalare il riscontro tra le *Artes* e il metro utilizzato nei testi francesi nello studio dedicato a *Richeut* (1921). Il *rythmus caudatus continens*, che gli studiosi precedenti avevano considerato, in maniera più o meno esplicita, come un metro popolare o popolareggiante veniva, tramite il riferimento alle *Artes*, inserito in una filiera colta di derivazione dalla letteratura mediolatina. Si tratta di una strategia critica del tutto analoga a quella che caratterizzerà, qualche anno dopo, una delle realizzazioni più importanti della carriera di Faral, la pubblicazione de *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge* (1924). Se l'interpretazione di Faral, che vedeva in *Richeut* un poemetto di matrice clericale, è stata discussa e sfumata dalla critica più recente, l'identificazione del metro romanzo con la tipologia descritta dalle *Artes* (con l'adozione implicita dello schema derivativo latino > volgare) è invece divenuta corrente nei contributi successivi sui testi in *rythmus caudatus continens*.

Alla fine della sua carriera, Faral è infine tornato sul metro che ci interessa nell'introduzione all'edizione delle *Œuvres complètes* di Rutebeuf preparata insieme a Julia Bastin (1959-1960): i due studiosi descrivono dapprima il funzionamento del metro appoggiandosi sugli altri esempi oitanici,⁸ e passano poi ad analizzare la funzione del versetto e la morfologia delle strofe nei componimenti di Rutebeuf (I, 205-208). Si tratta dell'analisi più dettagliata di cui si disponga tutt'ora per i testi oitanici, e della sola che analizzi in maniera comparativa più poemetti (sebbene dello stesso autore), dando ragione delle oscillazioni della struttura metrica in alcuni componimenti. Il modello di descrizione proposto dai due studiosi sarà ripreso in maniera particolareggiata nei capitoli 2 e 4 per l'analisi dell'intero corpus oitanico e di quello occitanico.

7. Si veda più avanti il § 2.4.5.

8. Si tratta in particolare dei testi editi da Jubinal; la lista datane nel vol. I, 205 dell'edizione non pretende di essere completa (dal momento che si conclude con *etc.*). Stranamente, non si fa riferimento al repertorio di Naetebus, che è invece citato a proposito di altre forme metriche utilizzate da Rutebeuf.

Come si è anticipato, dopo gli sforzi di catalogazione dei testi pervenuti e i primi tentativi di sintesi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si assiste ad una frammentazione delle osservazioni sulla storia del *rythmus caudatus continens*, che si concentrano per lo più nelle introduzioni alle edizioni di singoli testi. Tra queste, quelle che dedicano uno spazio e un approfondimento maggiori alla forma metrica e alla sua storia sono le introduzioni di Aldo Menichetti (1978) al *Nonvelet*, di Philippe Vernay a *Richent* (1988), di Giovanni Borriero all'edizione del *salut* attribuito a Raimon de Miraval nel quadro dell'edizione dei *salutz* occitanici a cura di Gambino-Cerullo (2009), e di Uhl al corpus della poesia del non-senso (2012).

Menichetti e, in parte sulla sua scorta, Borriero sono gli unici ad allargare il punto di vista sul metro alla comparazione con le altre letterature romanze (occitanica e italiana in Menichetti, che vi aggiunge anche la produzione oitanica tre- e quattrocentesca; oitanica, italiana e catalana in Borriero). Vernay, pur riprendendo, come gli altri editori, il richiamo alla poesia mediolatina proposto da Faral, aggiunge un breve *excursus* sulla tipologia, prossima ma distinta da quella che ci interessa in questa sede, del *versus tripertitus caudatus*.⁹ Menichetti e Vernay si soffermano inoltre in particolar modo sulle oscillazioni del numero di versi delle strofe e della misura dei versetti; Uhl, invece, analizza il funzionamento della metrica di *Oiseuses*, *Resveries* e *Traverses* alla luce dei meccanismi di produzione di ciascuno dei tre testi.

Manca dunque un quadro esaustivo del panorama galloromanzo: l'unico contributo recente in tal senso è costituito, limitatamente ad una parte del corpus oitanico, dalla monografia di Monique Léonard sul *dit* (1996, 204-205), nella quale tuttavia le osservazioni sulla struttura metrica servono solo ad una descrizione preliminare del genere in questione. Diversa è invece la situazione per gli altri domini romanzi, per i quali si dispone di sintesi dedicate alla storia del metro: Rossich (1983) ha discusso i problemi relativi alla denominazione e all'origine della *codolada*, tracciando poi le grandi linee della sua diffusione fino alla fine del XVII secolo. Quello del serventese caudato italiano è probabilmente il settore della tradizione del *rythmus caudatus continens* che ha ricevuto, in anni recenti, le maggiori attenzioni. Nel pubblicare la *Lauda bergamasca* (1979) Claudio Ciociola aveva indicato le coordinate essenziali della storia e della geografia del serventese, integrando in maniera sostanziale il regesto dei testi messo a

9. Cf. § 1.3.1 per le affinità del *rythmus caudatus continens* con il *versus tripertitus caudatus*, da un lato, e con la strofe saffica nei suoi prolungamenti medievali, dall'altro. Ho rinunciato a dare un quadro esaustivo dei rapporti tra il metro che costituisce l'oggetto di questo libro e il *versus tripertitus caudatus*: il regesto completo delle attestazioni mediolatine e romanze del metro, condizione necessaria per una simile trattazione, avrebbe richiesto una ricerca a parte, benché la tradizione di questo metro sia meglio conosciuta di quella del *rythmus caudatus continens*. Ho quindi preferito rinviare agli studi che si sono occupati, ancora in anni recenti, della diffusione romanza del *versus tripertitus caudatus*.

punto dagli studiosi precedenti. L'intera produzione italiana è poi oggetto, da diversi anni, di un progetto collettivo diretto dallo stesso Ciociola, il già menzionato *Corpus dei Serventesi Caudati*, che si è concretizzato nell'allestimento di un sito internet e in alcune edizioni di testi, come quelle di Lorenzi (2009), Accorsi (2010), Vatteroni (2011) e Arioli (2012).

3. Questo libro propone un contributo per il riesame sistematico della storia del *rythmus caudatus continens* nelle letterature romanze che adotti un punto di vista comparativista, e che integri approcci diversi ma funzionali per un inquadramento dello sviluppo del metro: allo studio dell'evoluzione della morfologia delle strutture metriche si affiancano l'analisi interna dei singoli testi, con l'individuazione di tipologie testuali ricorrenti, e l'attenzione filologica alle modalità della trasmissione, per quanto riguarda la fisionomia delle raccolte manoscritte e le dinamiche di alterazione della forma metrica che hanno inciso sulla lezione dei singoli testimoni.

I quattro capitoli nei quali si articola il mio studio sono dedicati ad un riesame della testimonianza delle *Artes* pubblicate da Mari (Cap. 1), ai testi d'oïl (Cap. 2-3) e ai testi d'oc (Cap. 4). Le conclusioni generali presentano alcune osservazioni sui rapporti delle produzioni italiana e catalana, il cui esame esula dai limiti della mia ricerca, con la produzione galloromanza. Quest'ultima è posta al centro del libro perché costituisce il nodo fondamentale per studiare il costituirsi della tradizione in *rythmus caudatus continens* e la sua prima diffusione. Sono presi in considerazione i testi composti tra il XII e la prima metà del XIV secolo: il limite estremo di questa forchetta cronologica corrisponde, nell'area oitanica, ad alcuni mutamenti importanti della morfologia del metro e dei canali della trasmissione manoscritta,¹⁰ e all'esaurirsi della tradizione occitanica, rapidamente seguito dall'apparizione dei primi testi catalani.

La trattazione riservata nei capitoli 2 e 4 rispettivamente ai testi oitanici e occitanici è volutamente articolata in maniera parallela, fatti salvi alcuni necessari aggiustamenti: la prima parte è dedicata alla definizione del corpus, alle questioni di cronologia e a quelle riguardanti la tradizione manoscritta. La seconda parte presenta le tipologie testuali e le caratteristiche salienti dei testi presi in considerazione; un'attenzione particolare è rivolta alla possibilità di rinvenire costanti tematiche e strutturali che mettano in evidenza la trasmissione, accanto al metro, di modalità preferenziali di articolazione del contenuto. In entrambi i capitoli ho scelto di concentrarmi su testi meno conosciuti, ma altrettanto rilevanti sul piano del contenuto o delle strutture, in modo tale da superare la contrapposizione tra i "grandi" autori (come Rutebeuf) e gli autori minori o minimi. La terza parte di ogni capitolo offre un quadro della morfologia del metro e della sua evoluzione lungo l'arco cronologico considerato; nel capitolo 2 si sono resi necessari alcuni sconfinamenti fino al XV secolo, qualora alcuni testi più

10. Cf. §§ 2.1.2 e 2.4.1.1.

tardi presentassero affinità con quelli del corpus oitanico preso in considerazione, e nel caso degli *Arts de seconde rhétorique*, che inseriscono il *rythmus caudatus continens* nella loro sistemazione di alcune forme della poesia francese.

Il capitolo 3 è dedicato all'esame dei meccanismi di alterazione del *rythmus caudatus continens* nella tradizione manoscritta di alcuni testi oitanici. Sullo sfondo delle osservazioni svolte nel capitolo 2, la tradizione particolarmente complessa del *Piramus et Tisbé* serve da esempio per inquadrare casi di variazione su scala più ridotta, mettendo in luce alcuni fenomeni costanti di microvariazione che incidono in particolar modo sul versetto. Tali fenomeni di variazione vengono spiegati alla luce della materialità delle modalità di *mise en texte* dei singoli testimoni (o nelle tracce lasciate dai loro antecedenti) e nelle caratteristiche delle differenti raccolte manoscritte. Un'analoga indagine sul legame tra variazione testuale e *mise en texte* è poi svolta nella parte conclusiva del capitolo 4 per quanto riguarda i testi occitanici, con risultati che confermano, mi sembra, le tendenze rilevate per i testi oitanici.

Il capitolo 1 costituisce un primo tentativo di approfondimento della testimonianza delle *artes*. Il riconoscimento, da parte di Faral, della corrispondenza tra il *rythmus caudatus continens* e la forma metrica utilizzata nei testi romanzi si è cristallizzato, come si è detto, nella bibliografia successiva. Con un effetto simile a quanto avvenuto con le arti poetiche edite dallo stesso Faral, le *artes rhythmicae* sono state utilizzate dagli studiosi come mero testo di riferimento, per coonestare la discendenza della tradizione romanza da quella mediolatina, senza interrogarsi né sul posto che i trattati editi da Mari occupano nella storia della trattatistica latina, né sulla consistenza e sulle caratteristiche della produzione poetica che i trattati dovrebbero rappresentare, quando non ispirare; solo i contributi di Mari (1899), Vecchi (1967) e Bourgain (1989 e 1992-1993) hanno contribuito a gettare luce su questo aspetto. Una prima analisi ravvicinata delle *artes* permette di mettere in discussione il modello di derivazione adottato spesso in maniera semplicistica, e di sottolineare la necessità di reimpostare il problema dei rapporti tra trattatistica mediolatina e produzione romanza riflettendo sulla circolazione dei testi ma anche sull'eventuale consistenza di una tradizione mediolatina del metro, della quale non sono riuscito, per ora, a trovare traccia.

La funzione normativa delle *artes* implica tuttavia che i trattati offrono il vantaggio di descrivere il modello astratto del metro, in termini talvolta insoddisfacenti o contraddittori, ma in genere abbastanza elastici per offrire un punto di riferimento che renda più facilmente interpretabili i modelli estrapolati dai testi romanzi e le loro varianti possibili. Preporre alla trattazione dei testi romanzi un capitolo sulle *artes* permette dunque di presentare in modo chiaro i termini del problema di analisi e descrizione del *rythmus caudatus continens*.

Una ragione analoga sta alla base della scelta di utilizzare l'espressione *rythmus caudatus continens* pur avendo coscienza della necessità di sfumare, e forse superare, l'idea che la tradizione romanza derivi dal modello latino. Si può anzitutto notare che le tradizioni oitanica e occitanica sono distinte da quelle italiana e catalana per l'assenza di una denominazione invalsa in epoca medievale per

indicare i testi composti nel metro oggetto di questo studio. Quest'assenza indica probabilmente che, in queste due letterature, il metro non era considerato una caratteristica sufficiente per distinguere i testi che ci interessano da altri componimenti analoghi ma in un metro differente: testi oitanici in *rythmus caudatus continens* e in *couplets d'octosyllabes* ricevono infatti, allo stesso modo, l'etichetta di *dits* nei manoscritti e nelle edizioni moderne. Tuttavia, l'analisi dei testi e quella delle relazioni tra le differenti letterature europee mostra il costituirsi di una tradizione riconoscibile *ex post* non solo nella trasmissione di una forma metrica, ma anche in alcune costanti della strutturazione dei contenuti.

Adottando *rythmus caudatus continens* intendo sottolineare l'esistenza *in re* di un denominatore comune agli sviluppi, più o meno autonomi, del metro nelle differenti letterature, che emerge dall'analisi stessa dei testi a prescindere dalla derivazione da un modello latino comune, ed esprimere l'unità della tradizione europea superando la parcellizzazione e la dispersione delle sue attestazioni.

4. *Avvertenze*. Al fine di evitare, per quanto possibile, ogni ambiguità nell'indicazione del numero di sillabe dei versi, nei capitoli 2-4 ho preferito ricorrere alla terminologia metrica francese per trattare dei *corpora* d'oc e d'oïl, dal momento che per entrambe le letterature è in uso il sistema francese di computo sillabico, che non tiene conto delle atone finali. Lo stesso (con una evidente forzatura) ho fatto trattando, nelle conclusioni, dei testi catalani, per i quali si adotta un sistema analogo; questo al fine di sottolineare l'affinità, ma anche di non incorrere, col ricorso a una terminologia differente per ogni tradizione, nel rischio opposto di confusione per il lettore. Sempre nelle conclusioni, per i testi italiani si è invece utilizzata la terminologia italiana, che include l'atona finale nel computo sillabico.

Ho preferito utilizzare termini come *versetto* invece di *adonio*, invalso negli studi sul serventesi italiano a partire dalle edizioni di Contini del *Serventesi del dio d'Amore* (1946) e poi dei testi contenuti nei *Poeti del Duecento* (1960) per evitare uno schiacciamento del *rythmus caudatus continens* sul modello unico della strofe saffica, dal momento che esistono tipi di strofe che a tale schema non corrispondono e che in alcune letterature (o in alcuni periodi storici) si dimostrano anzi meglio diffusi. L'adozione di una terminologia più neutra mi è sembrata una scelta utile per non forzare i termini della discussione.

Milano, aprile 2016

Appendice. Cronologia comparata dei testi mediolatini, oitanici e occitanici

Datazione		Testi mediolatini	Testi d'oïl	Testi d'oc
metà del XII sec.			<i>Piramus et Tisbé</i>	
	1160-1170		<i>Richeut</i>	
seconda metà- fine XII sec.		<i>De rithmico dictamine</i> <i>Regulae de rithmis</i> <i>Ars di Monaco</i>		
	1194-1214 ?			Peire Guilhem, <i>Lai on cobra sos dregz estatz</i> (Capusso)
XIII sec.			<i>Dan Denier</i>	
fine XII-prima metà XIII?				Raimon de Miraval?, <i>Dona, la genser c'om demanda</i>
	1210-1213			Guilhem de Tudela, <i>Canso de la Crozada</i>
prima metà XIII sec.				<i>Arlabecca</i>
prima metà XIII sec.			Philippe de Remi, <i>Resveries</i>	
	1236-1252		<i>Privilege aux Bretons</i>	
	1242-1244			<i>Novas del heretje</i>
				<i>Dona sancta Maria</i>
	1252-1253?			Peire Guilhem, <i>Lai on cobra sos dregz estatz</i>
	1257		Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i>	
	1258		Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i>	
	post 1254: 1260?		Rutebeuf, <i>Griesche d'hiver</i>	
dopo la prec.			Rutebeuf, <i>Griesche d'été</i>	
	1260-1264		Richard, <i>La besturnee</i>	
	1261		<i>Le mariage Rutebeuf</i>	
	1261		Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	
dopo <i>Mariage</i>	1261-1262		<i>La complainte Rutebeuf</i>	
terzo quarto XIII sec.	1262 ca.		<i>Resveries</i>	
	1263-1264		Rutebeuf, <i>Le miracle de Théophile</i>	
	1265 ?		Rutebeuf, <i>Le dit de l'herberie</i>	
dopo la prec.	1265 ?		<i>L'Ave Maria Rutebeuf</i>	
fine XIII sec.			<i>La vie de un vallet amerous</i>	
			<i>Des cornetes</i>	
			<i>Salut d'amours</i>	
	1290 ca.	<i>Ars di Maestro Sion</i>		
	1295		<i>Ditté de verité</i>	
inizio XIV sec.			<i>Dit des outils</i>	
	post 1303		<i>Des traverses</i>	
	dopo il 24/8/1313		Jean de Condé, <i>De l'ipocresie des jacobins</i>	
	1326			Peire Lunel, <i>Ensenbamen del guarso</i>
	1339	'Redazioni dell'Arsenal'		
	entro il 1345		Vicomte d'Aunoy, <i>La lande doree</i>	
	1355			<i>Leys d'amors</i> (seconda redazione in prosa)

La trattatistica mediolatina e la prassi romanza

Nel suo studio su *Richent*,¹ Edmond Faral ha segnalato per primo la corrispondenza tra la forma strofica utilizzata nei poemetti francesi e quella descritta in alcune delle *Artes* dedicate alla poesia ritmica, pubblicate alla fine del XIX secolo da Giovanni Mari. Nel descrivere la forma metrica di *Richent* e del *Piramus et Thisbé*, subito associato al primo poemetto come esempio più antico del metro in francese, Faral adotta senz'altro la definizione di *rythmus caudatus continens* utilizzata in alcune delle *Artes*; egli deduce inoltre dagli esempi di componimento adottati da questi manuali e dall'utilizzazione del metro in ambito francese una specializzazione della forma strofica per alcuni tipi di componimento, che permetterebbe di ipotizzare una ripresa ironica o parodica da parte dell'autore di *Richent*:

Ce dernier texte [le *Pyrame et Thisbé*] et celui de *Richent* sont les plus anciens de la série. C'est en eux qu'il faut chercher à quelle pensée à répondu originaiement l'emploi du mètre en question. Dans les pièces postérieures où il a été adopté, le sujet, à quelques exceptions près, a un caractère moral et quelquefois même religieux. Dans *Pyrame*, le passage où il est employé constituent des monologues du genre complainte. Dans *Richent*, on peut se demander si l'auteur n'aurait pas recherché un effet plaisant en appliquant, contre toute attente, à l'histoire de ses singuliers personnages une forme qui appartenait traditionnellement à la complainte hagiographique. (...) À quels sujets elle [scilicet cette forme] était spécialement réservée, les traités ne le disent pas. Mais les exemples qu'ils en fournissent (et on observera qu'ils puisent habituellement dans la poésie de haute tenue) ont le caractère soit de panégyriques (...) soit de légende sacrée, comme l'exemple donné par le *Laborintus* et qui se rapporte à la conversion de saint Paul (...). D'autre part, il faut remarquer le rapport de cette forme de strophe couée, sinon pour les détails, du moins pour la ligne générale, avec celle des hymnes rythmiques dont on peut faire une ample moisson dans le recueil de Dreves.²

1. Faral 1921, 263-266.

2. *Ibid.*

Faral riduce sostanzialmente ai due esempi latini tratti dalle *Artes*³ e ai primi due testi romanzi – *Richeut* e il *Piramus* – il campo delle attestazioni atte a testimoniare di questa coerenza originaria di forma e contenuto; inoltre uno dei testi citati (*Richeut*) sarebbe già provvisto di intenzioni parodiche. L'esame dei testi che utilizzano il *rythmus caudatus continens* suggerisce invece un ventaglio di generi e temi più ampio di quello ammesso da Faral (testi religiosi e/o morali), con un'ampia attestazione del registro comico o comico-satirico (si veda in proposito il § 2.1).

Gli autori di *Richeut* e del *Piramus* erano chierici con un retroterra culturale latino:⁴ è dunque possibile che essi abbiano trasposto e adattato alla letteratura in lingua volgare una forma metrica diffusa in ambito mediolatino. Tuttavia di tale diffusione non sembra sopravvivere altra documentazione che quella fornita dalle *Artes*, e le nostre conoscenze sulla tradizione e diffusione di questi testi non ci permettono di fondare un giudizio sicuro sulla loro testimonianza. È mancata finora una valutazione complessiva della testimonianza delle *Artes*, una messa in questione della loro rappresentatività di una tradizione mediolatina più ampia e della loro operatività in quanto modelli per la produzione vernacolare. Si tratta di una premessa fondamentale per ogni tentativo di descrizione e interpretazione dello sviluppo della produzione romanza, i cui problemi fondamentali saranno affrontati nei capitoli successivi.

1.1 Le *Artes rhythmicae*. Elementi per un inquadramento storico-letterario

1.1.1 *Problemi di classificazione*

I trattati medievali che forniscono istruzioni per la composizione di testi ritmici, pubblicati nel 1898 da Giovanni Mari, pur essendo citati con una certa frequenza negli studi sui rapporti tra versificazione volgare e mediolatina, sono stati scarsamente studiati per quanto riguarda la loro origine e la loro circolazione. Disponiamo infatti, oltre alla Prefazione dell'edizione Mari, soltanto di tre articoli: uno dello stesso Mari, pubblicato contemporaneamente all'edizione dei trattati, uno di Giovanni Vecchi e uno di Pascale Bourgain, la quale, studiando il lessico delle Arti ritmiche, ne ricostruisce gli antecedenti nella trattatistica tardoantica (in particolare quella relativa alla prosa), e ne delinea l'evoluzione storica.⁵

Nella Prefazione alla sua edizione, Mari ricostruisce sinteticamente la storia della dottrina trasmessa dalle *Artes* circa le composizioni ritmiche. Lo studioso

3. Come si vedrà al § 2.1, tutto il primo gruppo delle *Artes* non fa che riprodurre, con alcune variazioni, uno stesso esempio.

4. Per *Richeut*, cf. Faral 1921, 256-263, per il *Piramus*, cf. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 45-65 e Gaggero 2007.

5. Mari 1899, Vecchi 1960, Bourgain 1992-1993.

ipotizza, anzitutto, che l'origine della tradizione sia da collocare in Francia, in stretta connessione con una ripresa di interesse per la cultura classica:

E invero la trattatistica ritmica latina, sia che servisse alla scuola ovvero alla chiesa, trovò terreno propizio là dove più rigoglioso era stato quel subitaneo risveglio di classicismo che contraddistinse il secolo XI. Sebbene in nessun modo possiamo designare il tempo e la fonte primissima di tale insegnamento, tuttavia quel tanto che ne sappiamo ci fa sicuri ch'esso ebbe il suo primo rigoglio in Francia.⁶

Mari ipotizza che, in un momento imprecisato, si sia fissato «un unico insegnamento cui si informarono e cui vollero dottamente esplicitare tutte le *Artes ritmice* che seguirono». Il carattere dotto di tutte le *Artes* non è messo in questione da Mari, che propone una distinzione «in due tipi a seconda del modo che usarono in riguardo a quella tradizione. Infatti (...) alcuni sono dovuti a uomini che rinnovarono e dottamente rimaneggiarono il solito ed elementare insegnamento; mentre gli altri – copie o rifacimenti nel più stretto senso della parola – in modo uniforme ad esso aderiscono».⁷ Non vi sarebbe dunque un'opposizione tra *Artes* “popolari” e *Artes* “dotte”.⁸ Al contrario, Mari distingue due filoni che trasmettono, secondo due modalità distinte, una tradizione fondamentalmente univoca: le *Artes* del primo tipo (non a caso anonime)⁹ la ripetono in maniera più inerte, mentre quelle del secondo tipo le conferiscono un'impronta autoriale più forte, con una serie di innovazioni che incidono, come ha ben mostrato Bourgain, anzitutto sul piano lessicale.

Pascale Bourgain ha dimostrato che le *Artes* del primo tipo rappresentano «une tradition qui adapte le vocabulaire de la prose d'art, plus précisément sous la forme qu'en ont donnée les *artes dictaminis*, en y liant la tradition d'un certain type d'arts hexamétriques», mentre quelle del secondo tipo «semblent plutôt le fait de théoriciens qui résistent à la terminologie et aux conceptions communes,

6. *Trattati medievali* (Mari), 2.

7. *Ibid.*, 4.

8. Cf. inoltre p. 3: «né la trattatistica soltanto, ma tutta la produzione ritmica latina è naturalmente opera dei dotti, i quali in antagonismo o a gara o a esempio del ritmo volgare (i cui documenti noi non possediamo se non per loro mezzo) agevolmente abbandonarono la non più sufficiente scienza delle lunghe e delle brevi per la facile musicalità del *numerus*». Cf. invece quanto scrive Bourgain 1992-1993, secondo la quale «[Mari] classe en deux groupes [i trattati] en deux groupes, les *artes* de type populaire (...) et les *artes* de type savant» (144). In nessun punto della Prefazione Mari applica al primo tipo l'aggettivo “popolare”, limitandosi a definire «più dotte» (p. 4) quelle del secondo tipo. Solo Mari 1899, 45 afferma che il primo tipo «comprende *Artes* di carattere *relativamente* più popolari, di struttura più semplice; sono copie o rifacimenti, quasi sempre anonimi, di un'unica “arte” primitiva (...)» (corsivo mio): l'avverbio sembra sfumare il senso dell'aggettivo, che si riferisce alla semplicità di struttura, e all'anonimato (citato subito dopo, ripetendo pressappoco le parole della Prefazione).

9. *Trattati medievali* (Mari), 4: «de *Artes* di tipo primo a malapena si distinguono tra loro».

tout en les connaissant, parce qu'ils ont leurs idées sur la nature de l'art rythmique».¹⁰

1.1.2 Per un inquadramento geografico e storico delle Artes

Tanto per Mari quanto per Bourgain, la forma primitiva della dottrina delle *Artes* circa la poesia ritmica è trasmessa dal trattato *De rhythmico dictamine*, tradito da sette codici.¹¹ Da questo testo dipendono strettamente i trattati che formano il primo gruppo delle *Artes* secondo la distinzione operata da Mari: seguendo la cronologia proposta da Bourgain, si tratta delle *Regulae de Rithmis* (contenute nel ms. Admont, BA, 759, copiato nel XIII sec. in.), del *Novum doctrinale* di Maestro Sion (Novara, Bibl. Capit., CXXXVI) databile alla fine del XIII sec., e delle due *Redazioni* contenute nel ms. Paris, Arsenal, 763, alle cc. 270r35- 277r38 (*Redazione* 1) e c. 278va26-c. 279va18 (*Redazione* 2): in calce a questa seconda redazione, il copista ha apposto la data 1339.¹²

Questo trattato, giuntoci in duplice redazione, getta, secondo Bourgain, un ponte verso le *Artes* del secondo tipo, dal momento che sono rinvenibili in esso riflessi della terminologia utilizzata da Giovanni di Garlandia nell'*Ars Rithmica* contenuta all'interno della *Parisiana Poetria* (anni 1220-1225).¹³ Al secondo gruppo di *Artes* appartengono invece il libro IV del *Laborintus* di Everardo il Tedesco (*post* 1212-*ante* 1280)¹⁴, e il *Tractatus* di Nicolaus Dybinus (verso il 1360).

È di collocazione incerta il breve trattato che Mari pubblicava sulla base del manoscritto München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 9684 (dove il testo segue una *summa dictaminis*), inserendolo tra le *Artes* del secondo tipo, e che Bourgain data al XIV secolo.¹⁵ Nella *Premessa* alla ristampa anastatica dell'edizione Mari Giovanni Vecchi afferma che il trattatello è da identificare con i «*Grata*

10. Bourgain 1992-1993, 191 e 192.

11. Il trattatello, anonimo, sarebbe da datare al XII secolo (cf. *Trattati medievali* [Mari], 4, n. 9 e p. 11). Nei manoscritti *L* (Firenze, Bibl. Laurenziana, Plut. 13.22), *N* (Paris, BnF, lat. 15462) e *C* (London, BL, Cotton Cleopatra B.VI) è inserito all'interno della *Summa grammaticalis* di Pietro Cremonese (de Insulella), datata da Mari alla seconda metà del XIII sec. In *V* (Verona, Bibl. Capitolare, CCXLVII), invece, il *De rhythmico dictamine* fa parte dell'*Ars* di Johannis a Pigna, per la quale Mari non fornisce alcuna coordinata (11, n. 3).

12. Cf. c. 279va, 16-18: «¶ Explicit sermo [docens] docens sermonem | Rithmicus [sic] componere. Anno millesimo [sic.] CCC° tricessimo IX° die lune festo sancti luce evangeliste». La data vale dunque innanzitutto per questa seconda redazione. Si può tuttavia ipotizzare, stante la prossimità dei due testi all'interno del ms., che la *Redazione* 2 non sia stata copiata a grande distanza di tempo dalla *Redazione* 1.

13. In particolare, questo testo riprende da Giovanni di Garlandia la distinzione tra ritmi e parole spondaici (cioè a cadenza parossitona) e giambici (a cadenza proparossitona): Bourgain 1992-1993, 184. A questa spia (ma la terminologia, nella variante dattilo vs. spondeo, si ritrova anche in Maestro Sion) va aggiunta la ripresa della distinzione tra *ritmi simplices e compositi*, cf. *Trattati medievali* (Mari), 24, rr. 34-40.

14. *Arts poétiques* (Faral), 39.

15. Bourgain 1992-1993, 146.

rhytmorum documenta di Bernardo da Bologna, composti sulla metà del secolo XII». Lo studioso non dà però gli elementi a sostegno della sua ipotesi, limitandosi, in nota, a scrivere che essa «si basa su molte considerazioni [?] e sul fatto che esso è conservato dal cod. 45 della Biblioteca Comunale di Savignano sul Rubicone (ff. 59r-64v) che contiene tutte le opere di Bernardo».¹⁶ In assenza di altri elementi di giudizio, si può dire che l'unico elemento citato da Vecchi è il più debole per quanto riguarda l'attribuzione a Bernardo da Bologna, e che l'ipotesi attende di essere confermata per altre vie. Il trattatello di Monaco presenta stretti legami con la tradizione del *De rhythmico dictamine*, e qualora l'attribuzione di Vecchi dovesse, ad un successivo riesame, dimostrarsi valida, nulla vieterebbe di pensare ad una tempestiva ripresa, in Italia, di teorie ritmiche formulate oltralpe, tendenza che porterà all'inclusione del *De rhythmico dictamine* tra le opere di Pietro da Cremona, e alla redazione del trattato di Maestro Sion.

Pur prescindendo dall'ipotesi di Vecchi, Bourgain sottolinea una spia lessicale interessante, che lega il trattato di Monaco, insieme a quello di Maestro Sion, alla *Consideratio rithmorum* attribuita altrove da Vecchi ad Alberico di Montecassino,¹⁷ a prova di una precoce riflessione sul ritmo mediolatino nella penisola italiana, ben precedente (X sec.) la teoria del *De rhythmico dictamine*:

(...) selon un tradition grammaticale utilisée aussi par les théoriciens de la musique, [Alberico da Monte Cassino] indique l'accent par la quantité des penultimes (*quatenus penultima sillaba uniuscujusque membri accentu corripitur... accentu producat*) mais sa formulation insiste parfois sur la double nature de l'accent, qui allonge la syllabe et la fait prononcer plus fortement: à propos des paroxytons: *penultima accentu et sono producta* (...), *pronunciacione et sono producat*; et à propos des proparoxytons: *penultima prolatione et accentu correpta... penultima accentu et sola prolatione levetur*.

Alla stessa tradizione andrebbero ricondotti tanto l'*Ars* di Monaco (che afferma: «rithmus est dictamen certa lege *producendi* vel *corripiendi* quasdam sillabas compactum», precisando poi «Nota quod in pausationis penultima sillaba sillabarum *productio* vel *correptio*, non metrica sed prosaica, debent observari»),¹⁸ quanto il rifacimento di Maestro Sion, che parla di *consonantia correpta* per la rima tra parole sdrucchiole.¹⁹ Due opere sicuramente composte in Italia (quelle di Alberico da Montecassino e di Maestro Sion) applicano la terminologia dell'accento quantitativo all'accento di natura intensiva: è dunque probabile che

16. G. Vecchi, *Premessa* nella ristampa anastatica di *Trattati medievali* (Mari), pagina non numerata (è tuttavia la seconda), rispettivamente a testo e nella n. 5.

17. Vecchi 1960, 304-305 e relative note. Il testo è edito alle pp. 321-324. Bourgain 1992-1993, 145, n. 16 cita altre edizioni della *Consideratio*. Un'edizione che tiene conto anche di un secondo testimone scoperto dopo la pubblicazione dell'edizione Vecchi è fornita da Davis 1966. Non mi è stato possibile consultare Blum 1956.

18. *I trattati medievali* (Mari), 91, rr. 23-24, e 92, rr. 43-47.

19. Bourgain 1992-1993, 181-182.

l'utilizzo di tale terminologia nel trattatello contenuto nel manoscritto di Monaco costituisca una spia della sua probabile provenienza italiana.²⁰

La tradizione terminologica che utilizza *productio* e *correptio* per indicare rispettivamente l'accento parossitono e quello proparossitono ha lasciato una traccia anche nelle *Regulae de rithmis* del manoscritto di Admont:

In consonanciis quidem talis denotandus est numerus, quod in rithmorum distinctionibus sillabae, quae penultimam forte *producunt*, consonantes quidem vel in duabus sillabis integris vel ad minus in una et dimidia [?] esse necessario oportet. [es.: *caelorum* o *polorum* devono rimare in *-lorum* o *-orum*]. Si autem in rithmorum distinctionibus penultima *corripiatur*, necessarium est utique vel in tribus sillabis integris, vel ad minus in duabus finalibus integris consonantia demonstretur. [es.: *gloriae* deve rimare con sé stessa o con *-oriae*].²¹

Uno sguardo più attento alla trattazione dell'*Ars* di Monaco e a quella delle *Regulae* ci mette di fronte ad ulteriori somiglianze tra i due testi.

Dall'etimologia greca di *rithmus*, e dall'equivalenza semantica con *numerus*, i due trattati (soli contro tutto il resto delle *Artes* del primo tipo) fanno derivare una considerazione analoga circa la necessità di osservare il ritmo tanto nel numero delle sillabe, quanto in quello dei versi (*distinctiones* = *pausationes*), quanto infine nella corrispondenza delle rime (*consonantiae*):

Regulae:

Dicitur autem rithmus a graeco rithmos, idest numero, quoniam certa lege numerorum constiuendus est. Numerus ergo in ipso notandum est, primo quidem in distinctionibus, postmodum vero in sillabis et consonanciis.

(*I trattati medievali* [Mari], 28, rr. 6-9)

Ars di Monaco:

Rithmus dicitur a greco rithmos quod latine sonat numerus, inde rithmus quasi numerus, id est plenus numero; non enim sillabe tantum in rithmo, sed et pausatones et consonantie artificialiter numerantur, ut patebit postmodum in exemplis.

(*Ibi*, 92, rr. 31-34)

Analogo è anche il modo di indicare, secondo una sorta di proporzionalità inversa, il rapporto tra il numero di sillabe che compongono i versi e il numero di

20. Vecchi 1960, 304, afferma esplicitamente l'origine italiana dell'uso dei termini *productio/correptio* applicati all'accento parossitono e proparossitono. In contrapposizione all'uso di *spondeo* vs. *giambico/dattilico* presso gli autori francesi, afferma Vecchi, «i maestri italiani (...) usavano di preferenza vocaboli tradizionali più rispondenti al fatto ritmico, come *productio* e *correptio accentus*, sicché in tal maniera la parola o il verso piani erano indicati con l'espressione “penultima sillaba accentu producta”, gli sdruccioli, dal canto loro, con la formula “penultima sillaba accentu correpta”».

21. *Trattati medievali* (Mari), 28, rr. 15-24.

versi nella strofa, sebbene i due trattati esprimano tale considerazione secondo due punti di vista, per così dire, opposti:²²

Regulae:

Item inter sillabas et distinccionibus talis numerorum discretio est observanda, ut quociens ex duodecim sillabis et deinceps omnes rithmi distincciones volumus constituere, non plures distincciones duabus rithmus ille debet habere (...)

(*Ibi*, 25-27)

Ars di Monaco:

Nota etiam quod quando rithmus aliquis multas habet pausationes, paucas sillabas pausationes habebunt.

(*Ibi*, 43-44)

Di nuovo, le altre *Artes* del primo tipo non contengono questa precisazione. L'osservazione è del resto formulata in entrambi i trattati in prossimità dei luoghi citati sopra in cui compare la coppia *productio/correptio*: nelle *Regulae* subito dopo (con esemplificazione di distici di 12, 13, 14, 15, 16 sillabe), nell'*Ars*, che si limita ad un cenno stringato, subito prima.

Tutte le *Artes* del primo tipo dedicano una parte alla classificazione dei tipi di *rithmus* sulla base del numero di rime contenute nella strofa. I tipi-base sono definiti *monotongus* (una rima), *diptongus* (due rime), *triptongus* (tre rime); per il *dip-tongus* e il *triptongus* i trattati elencano poi i diversi tipi di collegamento che si possono stabilire tra le rime. Solo le *Regulae* e l'*Ars* di Monaco, tuttavia, presentano all'interno di questa classificazione un'ulteriore specificazione, relativa al numero di versi di cui si può comporre la strofa per ogni tipo:

Regulae:

Monotongi autem dicuntur qui videlicet quarumcumque sint distinccionum vel sillabarum, una tamen sonoritatem concordant. Et potest quidem monotongus rithmus formari duarum vel trium vel ad plus quatuor distinccionum (...) Ex quinque autem distinccionibus numquam monotongus rithmus debet constitui, sed diprongs, vel certe triptongus.

Ars di Monaco:

Monotongi sunt qui per omnes pausationes suas tantum unam consonantiam habent, et illi tantum uno modo disponuntur (...).

(*Ibi*, 92, rr. 49-50)

Ma al termine del trattato, in una sorta di addendum, l'autore precisa:

22. Una raccomandazione analoga (benché non espresso in termini di proporzionalità) si legge nel trattato di Maestro Sion (*ibi*, 19, rr. 99-100), a conferma della possibilità di raggruppare più strettamente i tre testi che si è già ipotizzata al paragrafo precedente: «Clausulas maiorum rithmorum sedecim sillabis non decet plures tribus distinccionibus continere, ne sillabarum multitudine tedium generent».

(...) rithmus monotongus numquam plures habet pausationes quam quatuor secundum plures doctores servatis oppininonibus nescio qualiter potius quam communibus veraciter innitentes.

(*Ibi*, 29-30, rr. 51-66)

(*Ibi*, 94, rr. 129-131)

Diptongus vero rithmos appellamus, qui duos diversos habent sonos. Et notandum est diligenter quod, nisi habeat rithmus plure distinciones duabus, diptongus esse non valet. Ceterum tres vel quatuor vel quinque distinciones eum oportet habere.

Diptongi sunt qui per suas pausationes duas habent consonantias et illi multipliciter possunt disponi. Si enim rithmus tres pausationes habuerit, tum unus modus invenitur (...). Si autem rithmus quatuor habeat pausationes, tunc tres modi reperiuntur (...). Si vero rithmus quinque pausationes habet, tunc quinque modi reperiuntur (...).

(*Ibidem*, rr. 66-69, es. alle rr. 70-122)

(*Ibi*, 92-94, rr. 56-108)

Tritongi autem rithmi appellantur, quorum unusquisque tres sonos habet diversos. Nec isti quidem fieri possunt nisi in rithmo quinque distinciones habente, et hoc duobus tantum modis, ut (...).

Triptongi vero sunt qui tres sonos diversos habent et sunt tantum in rithmo quinque pausationes habente, et etiam duobus modis tantum disponuntur (...).

(*Ibi*, 31, rr. 123-139)

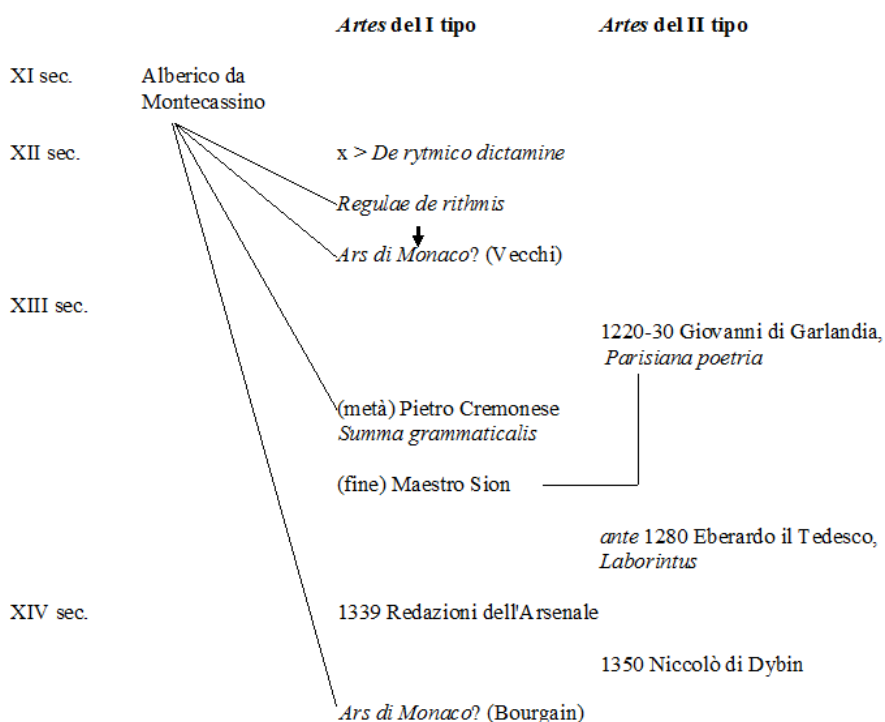
(*Ibi*, 94, rr. 109-124)

Sulla base delle somiglianze di dettaglio indicate, tanto più rilevanti in un gruppo di trattati contraddistinti da una forte uniformità lessicale e argomentativa, sembra si possa dire che l'*Ars* di Monaco è, in buona sostanza, una versione abbreviata delle *Regulae* contenute nel ms. di Admont. Sembrerebbe, perciò, più giusto collocarla tra i trattati del primo anziché del secondo tipo.

Il rilievo lascia impregiudicata la questione dell'attribuzione dell'*Ars* a Bernardo da Bologna, sollevata *en passant* da Vecchi (lasciando in campo le ipotesi delineate più sopra), ma permette di indicare la necessità di approfondire ulteriormente lo studio delle tradizioni lessicali (e della loro diffusione) da un lato, e quello della tradizione manoscritta delle *Artes* dall'altro, vista la presenza della

coppia *pausatio/corruptio* anche nelle *Regulae*.²³ In che misura tale spia lessicale può essere significativa in relazione ad un'origine italiana di questi trattatelli, o non derivare piuttosto da un uso comune a più zone d'Europa?

Si può delineare schematicamente, in prima approssimazione, la propagazione della dottrina contenuta nelle *Artes* ritmiche nella maniera seguente:



Lo schema riporta entrambe le datazioni proposte (da Vecchi e da Bourgain) per l'*Ars di Monaco*. Le linee che congiungono Alberico di Montecassino ad alcune delle *Artes* del primo tipo mettono in evidenza i legami esistenti, all'interno del gruppo, tra testi che successive analisi potrebbero confermare essere frutto della rielaborazione della dottrina sui ritmi da parte di autori italiani.

Al contrario, le Redazioni dell'Arsenal, particolarmente fedeli nella formulazione al *De rythmico dictamine*, sul quale innestano alcune acquisizioni terminologiche di Giovanni di Garlandia, potrebbero fornire, insieme a questi due testi elementi circa lo sviluppo francese di questa tradizione.

23. Non è stata segnalata, in relazione al problema dell'origine delle *Regulae de rithmis*, l'indizio che si potrebbe ricavare dall'esempio addotto (*I trattati medievali* [Mari], 30) per la terza tipologia di *rithmus diptongus*: «Summe praesul florentine/ Summae forma medicinae, semper salva sine fine/ pater alme».

1.2 La descrizione del *rhythmus caudatus continens*. Problemi di terminologia

Pascale Bourgain ha osservato che, benché il lessico delle *Artes* presenti un alto tasso di variazione da un trattato all'altro per quanto riguarda la denominazione di tutte le parti del componimento (la strofa, il verso, la rima stessa), la tradizione si mostra singolarmente concorde nell'utilizzo del termine *cauda* per indicare «le vers bref, de trois à sept syllabes, qui ferme la strophe en introduisant une différence d'accent éventuellement, de nombre de syllabes et de rime». ²⁴ L'uso doveva essere talmente codificato da imporsi, in due casi, allo stesso Giovanni di Garlandia che pure preferisce a *cauda*, in genere, il sinonimo *differentia*. ²⁵

1.2.1 *Artes* del primo tipo

Le *Artes* del primo tipo presentano, come si è detto, marcate somiglianze per quanto riguarda la struttura, oltre che il contenuto, della trattazione:

- I. La prima sezione è dedicata in tutti i casi ad alcune definizioni fondamentali: *De rhythmico dictamine* (p. 11-13, rr. 5-35) e *Redazioni dell'Arsenal* (p. 23-24, rr. 3-33): ²⁶ *rhythmus* (“ritmo”), *distinctio* (“verso”), *clausula* (“strofa”), *consonantia* (“rima”).
Maestro Sion, *Novum doctrinale* (p. 17, rr. 1-12): *rhythmus* (accennando alla *consonantia producta* o *correpta*), *distinctio*, *clausula*.
Regulae de Rithmis (p. 28, 6-27): dà la definizione di *rhythmus*, sostenendo che esso va osservato *in distinctionibus, in sillabis, in consonantiis*, nella proporzione tra sillabe dei versi e numero di questi nella strofa; l'*Ars* di Monaco (p. 91, rr. 23-30), come si è visto, riprende questa forma della definizione di *rhythmus* delle *Regulae*, ma definisce separatamente anche *pausatio* (“verso”) e *consonantia*.

24. Bourgain 1992-1993, 163. A p. 164 la studiosa afferma che la *cauda* «est l'élément qui a la dénomination la plus stable». L'accezione di *cauda* nelle *Artes* ritmiche si distingue dall'accezione secondo la quale il termine è utilizzato dalle *Artes* metriche, dove «*cauda* désigne la fin d'un vers hexamétrique et *caudatus* des vers reliés par une rime finale» (Bourgain 1992-1993, 164-165, e cf. Mari 1899, 56-68).

25. Bourgain 1992-1993, 164, e cf. Mari 1899, 57, e la distinzione tra *cauda-refrain* e *cauda-differentia* alle pp. 59-64. Lo studioso sembra invertire i rapporti tra le *Artes* affermando che «la seconda parte di un ritmo composto, invece che *differentia*, si disse anche *cauda*». Già accettando la distinzione tra ritmo semplice e composto, del resto, Mari si uniforma alla terminologia di Giovanni di Garlandia, la quale tuttavia, come emerge chiaramente dallo studio di Bourgain, è frutto di un'innovazione di questo autore rispetto alla tradizione precedente.

26. In questa sede non è parso utile distinguere tra la *Redazione 2*, a testo in Mari, e la *Redazione 1*, che si può leggere in apparato al testo, di modo che i riferimenti alle *Redazioni dell'Arsenal* valgono per entrambi i testi.

II. Classificazione dei *rithmi* a seconda del numero di rime contenute in ciascuna *clausula*.

Questa sezione compare in tutti i trattati (*De rythmico dictamine*, 13-14, rr. 39-76, *Redazioni dell'Arsenal*, 24-25, rr. 41-75), che distinguono i *rithmi monotongi* (strofe con una sola rima), *diptongi* (con due rime), *triptongi* (con tre rime), con le particolarità descritte sopra a proposito delle *Regulae* e dell'*Ars* di Monaco.

Maestro Sion fa precedere questa sezione (19-20, rr. 103-132) da una descrizione della morfologia delle *distinctiones* (17-19, rr. 13-102) e con un breve accenno alla composizione delle *clausulae*. Il trattato è anche l'unico a menzionare il *quadriptongus* e (ma solo per scartarlo perché *nimis prolixus*) il *pentaptongus*.

Le *Redazioni dell'Arsenal*, invece, antepongono a questa parte la distinzione (derivata da Giovanni di Garlandia) tra *rithmi simplices* e *compositi* (p. 24, rr. 34-40).

III. Classificazione dei *rithmi caudati* (sulla quale si ritornerà fra poco).

De rythmico dictamine, 14-15, rr. 77-109, Maestro Sion, 20-21, rr. 131-151, *Redazioni dell'Arsenal*, 25-26, rr. 76-95, *Regulae de Rithmis*, 31-33, rr. 139-185, *Ars* di Monaco, p. 94, rr. 125-128.

IV. Altre tipologie di collegamento strofico.

La successione è sostanzialmente la stessa nel *De rythmico dictamine* (15-16, rr. 110-152), nelle *Redazioni dell'Arsenal* (26-27, rr. 96-133) e nelle *Regulae* (33-34, rr. 186-246). Si parla infatti di:

- *rithmi transformati*: le strofe sono legate tra loro dal fatto che l'ultima parola del verso di chiusura della strofa precedente è ripresa all'inizio del primo verso della strofa successiva. L'esempio è in distici nel *De rythmico dictamine*, in Maestro Sion e nelle *Redazioni dell'Arsenal*, in tristici nelle *Regulae*.
- *rithmi equicomi*: tutte le strofe citate sono accomunate dalla struttura AABB, AABB etc.
- *rithmi orbiculati*: tutte le strofe presentano la struttura a rima ABBA.
- *rithmi serpentini*: le strofe sono divise in parti uguali, ciascuna delle quali è monorima. L'ordine delle rime si inverte però di strofa in strofa: AABB, BBAA, AABB, BBAA, etc.²⁷

Maestro Sion (21-22, rr. 152-218) muta l'ordine degli elementi: *rithmi transformati*, *orbiculati*, *serpentini*, *equicomi*, con l'aggiunta dei *rithmi intercalares*, esemplificati da una strofa AAAbbAAA. La sezione è assente dall'*Ars* di Monaco.

27. Non è dunque esatto quanto scrive Bourgain 1992-1993, 163: «Le fait qu'il y ait plusieurs strophes dans un poème n'est indiqué qu'à l'occasion de cette *canda*, qui sert de lien entre les strophes en rimant d'une strophe à l'autre, puisqu'elle est solitaire dans sa propre strophe». Al contrario, tutta la parte conclusiva delle *Artes* di primo tipo è dedicata all'analisi dei collegamenti interstrofici. Si può osservare, semmai, che la trattazione è ristretta ai *rithmi diptongi*.

L'elemento della *cauda* viene introdotto inizialmente nella classificazione dei *rithmi* sulla base del numero delle rime contenute in ogni strofa (II). Negli esempi di disposizione delle rime all'interno della strofa, sono infatti caudati i tipi:

diptongus: AAAb (a questo le *Regulae* aggiungono AAb [unico caso citato in Maestro Sion] per le strofe di tre versi e AAAAb per le strofe di cinque);

triptongus: AABBC; aB: aB: c (*De rhythmico dictamine, Regulae*, Red. Arsenal); ABABc (*Regulae*, Red. Arsenal).

Tutti i trattati (eccettuato quello di Maestro Sion) concordano nell'indicare l'escursione di sillabe per la misura della *cauda*:

De rhythmico dictamine: «Cauda potest constare ex septem sillabis ad plus, vel ex tribus ad minus» (*I trattati medievali* [Mari], p. 13, r. 55).

Redazioni dell' Arsenal 2: «Sciendum est quod cauda debet esse [ex] tribus sillabis ad minus, vel ex septem ad plus» (p. 25, rr. 54-55; Mari non riporta in nota il testo della *Redazione 1*).

Maestro Sion, *Novum doctrinale*: «Cauda constat ex quatuor sillabis ad minus, et ex sexdecim ad plus, ut patebit. Cauda decet addi maxime rithmis octo sillabarum vel infra, ita quod maioribus minores et e converso adiungantur» (p. 17, rr. 10-11).

Si noti che le *Regulae* e l'*Ars* di Monaco sono ulteriormente accomunate dall'assenza di una definizione di *cauda*. Al contrario, il *De rhythmico dictamine* e le Redazioni dell'*Arsenal* presentano entrambi la definizione subito dopo la trattazione dei *rithmi diptongi*, mentre Maestro Sion tratta della *cauda* nella parte dedicata alle definizioni fondamentali (I).

La descrizione dei tipi di collegamento interstrofico possibili in presenza di una *cauda* è presentata tramite l'opposizione di coppie solo apparentemente antitetiche.

La prima coppia è quella che oppone i *rithmi caudati consoni* a quelli *dissoni*: nella prima tipologia, le strofe monorime si concludono con una *cauda* la cui rima si ripete di strofa in strofa: AAAX, BBBX, CCCX, etc. (tipologia analoga a quelle del *versus tripertitus caudatus* e della strofa zagialesca). Al contrario, nei *caudati dissoni* la rima della *cauda* resta irrelata al termine della strofa: AAAb, CCCd, etc.

La seconda coppia, *caudati continentes* (o *concidentes*) vs. *non continentes* (*concidentes*) oppone la tipologia di collegamento strofico che ci interessa (AAAb, BBBC, CCCd, etc.) ad una tipologia liquidata speditamente, e che coincide sostanzialmente con quella dei *caudati dissoni*, come mostra il fatto che l'esemplificazione rinvia (quando è presente, cfr. subito sotto) a quella addotta per quest'ultima tipologia.

Sembra dunque che i trattatisti contemplassero soltanto tre possibilità nel caso di *rithmi caudati*: a) *caudae* irrelate, b) *caudae* con la stessa rima per tutto il componimento, c) *caudae* incatenate alla strofa successiva. Coerentemente con questo quadro, le *Regulae de rithmis* infrangono lo schema oppositivo seguito negli altri trattati, e descrivono in maniera indipendente (senza, cioè, porle in opposizione reciproca) le tre tipologie: *caudati dissoni, consoni, continentes*.

Riproduco di seguito la descrizione del *rithmus caudatus continens* fornita dal *De rythmico dictamine*. L'*Appendice* a questo capitolo presenta i passi corrispondenti delle *Artes* del primo tipo. I testi sono citati non secondo la cronologia proposta al § 1.1.2., bensì in un ordine che corrisponde alla maggiore o minore affinità del testo e dell'esemplificazione con quelli dati dal *De rythmico dictamine*.

De rythmico dictamine

Mari, *I trattati*, p. 15, rr. 96-109: Item caudatorum rithmorum alii sunt concidentes [*LaAB continentes NLV*] alii non concidentes [*LaAB non continentes NLV*]. Concidentes [*LaAB continentes NLV*] sunt quando distinctiones sequentis clausule concordant cum cauda antecedentis, ut in hoc exemplo:

	Vale, doctor, flos doctorum, Gemma, decus clericorum; Cetum vincis nam proborum.	Vale gratis <i>L</i> ; decorum <i>N</i> laicorum <i>LV</i>
4	Rithmicando.	disserendo <i>NL</i>
	Cunctos vincis componendo, Cunctis spes es in solvendo, Et de te nulla perpendo	opponendo <i>NL</i> Cunctis prees <i>NL</i>
8	Nisi bona.	

Non concidentes sunt quando due distinctiones concordant, ut in hoc exemplo [*LaAB; NLV* ripetono la descrizione dei *caudati dissoni* (cfr. r. 89): «Non continentes sunt quando caudae non concordant, ut in hoc exemplo»]:

	<i>ABCLa</i> Aaron virgam tulit duram Que florens contra naturam	<i>NLV</i> (esempio dei <i>caudati dissoni</i>) Aaron virga que tulit duram <Cum flore nucem contra naturam
3	<Est porta celi,	Est porta celi,
	Semper patens, semper clausa, Nostre vitae fuit causa Virgo Maria.>	Aperta numquam sed semper clausa. Nostre salutis extitit causa Virgo Maria.> ²⁸
6		

28. Il *De rythmico dictamine* e i testi seguenti evitano di ripetere per intero l'esempio già addotto per i *rithmi caudati dissoni*: il primo gruppo si limita al primo distico, il secondo al primo

Il passo «Non coincidentes (...) exemplo» sembra essere guasto in entrambi i gruppi, e potrebbe rinviare ad un errore dell'archetipo, nel quale la definizione di *rythmi caudanti non coincidentes/ continentes* poteva aver creato problemi ed essere andata soggetta a corruzione (forse proprio perché il tipo in questione coincide, anche nell'esemplificazione, con quello dei *caudati dissoni*. A partire dal guasto nell'archetipo, i due gruppi avrebbero tentato di emendare congetturamente. *ABCLa* in maniera più miope: la definizione che riportano si può spiegare osservando che nei manoscritti (come nell'edizione Mari), l'esempio *Aaron virga* non è ripetuto per intero, ma sono citati solo i primi due versi. Questo gruppo ha dunque elaborato una spiegazione che si attaglia ai due versi monorimi successivi, senza badare al fatto che di *caudae*, e non di *distinctiones*, parla il contesto. Più intelligente la congettura di *NLV*, che, sulla base della presenza della stessa esemplificazione, ripetono la definizione data per i *caudati dissoni*.

Per quanto concerne l'esempio, il testo di *ABCLa* (limitato a due versi in questo contesto, ma dato per intero nel paragrafo sui *caudati dissoni*) presenta una misura sillabica (A₈ [se *Aaron* conta 2 sill.] A₈b₅, C₈C₈d₅) diversa da quello di *NLV* (10 [se *Aaron* conta 3 sill.] 10 10 5, 10 10 10 5). Entrambi i testi presentano problemi di lezione, che concernono, in particolare, il v. 4, con il riferimento alla salvezza del genere umano operata attraverso la Vergine. Il testo del ms. C si conclude, al termine della discussione dei *rythmi caudati consoni*, dopo questo esempio: *Explicit Ars Rythmitizandi* (sic).

La tabella in *Appendice* riproduce passi paralleli delle altre *Artes* del primo tipo, disponendoli in ordine di prossimità rispetto al testo del *De rythmico dictamine*: Il quadro descrittivo che ci offrono tali testi è, come si vede, sostanzialmente coerente. Alcuni problemi sorgono invece a proposito della designazione della tipologia metrica che ci interessa,²⁹ quando si assegna al *De rythmico dictamine* il ruolo di rappresentante "più genuino" (come si esprime Mari a più riprese)³⁰ della tradizione di insegnamento alla quale risale questo gruppo di testi.

La tradizione di questo trattato si dimostra infatti, almeno per quanto riguarda la descrizione del nostro metro e l'esemplificazione dei *caudati dissoni* (che viene sfruttata anche per i *caudati non continentes*) nettamente divisa in due gruppi, *LaAB(C)* vs. *NLV*, accomunati tra l'altro da un probabile errore di archetipo per quanto riguarda la definizione dei *caudati non coincidentes/ continentes* (cf. sopra). L'editore non fornisce però un quadro stemmatico dei rapporti tra i

verso. Per la comodità del lettore completo l'esempio tra parentesi uncinate sulla base del passo precedente (cf. qui 114, 90-95 e apparato critico).

29. Si può tralasciare senza problemi la coppia *consonantes-dissonantes* che compare nella prima delle due *Redazioni dell'Arsenal*. Oltre al fatto che l'attestazione è limitata ad un testo che si dimostra copia di un antecedente di scarsa qualità (tanto che lo stesso copista ha provveduto a copiare anche la seconda Redazione), la coppia ripete troppo da vicino la precedente *consoni-dissoni* per non essere una banalizzazione.

30. *Trattati medievali* (Mari), 4-5.

testimoni, limitandosi a seguire il testo di *La*³¹ e a dare le varianti degli altri manoscritti in apparato. La coppia di lezioni *continentes-non continentis NLV* (che corrisponde alla terminologia adottata in maniera quasi unanime dagli altri trattati e ormai invalsa anche negli studi moderni) si oppone sistematicamente a quella *concidentes-non concidentes* di *LaAB*. Per quel che riguarda l'esemplificazione addotta, la lezione di entrambe le *Redazioni dell'Arsenal* e del *Novum doctrinale* sembrerebbe confermare, in diversa misura, piuttosto la lezione di *NLV*:³²

Red. Arsenal 2: Vale grate 1, decus laicorum 2, disserendo 4, Cunctis prees 6, opponendo 5;
Novum doctrinale: Vale grate 1, disserendo 4, Cunctis prees 6;
Red. Arsenal 1: disserendo 4, Cunctis prees 6.

La lezione *disserendo 4*, inoltre, è migliore di *rithmicando LaAB*, che infrange la rima. Tutte le *Artes rithmice*, infatti, prescrivono per la *consonantia* la perfetta uguaglianza di suoni a partire dall'ultima vocale tonica, e aderiscono dunque al concetto di rima operante anche nella poesia in volgare. L'unico caso in cui, eccezionalmente, è permessa la deroga da questo criterio è quello delle parole proparossitone, ma solo per quanto riguarda le consonanti (salvando dunque l'assonanza, ad esempio: *graviter* in rima con *pariter*).

In assenza di un'ipotesi circa i rapporti tra i manoscritti del *De rythmico dictamine*, e tra questo testo e gli altri trattati, restano aperte due ipotesi. Se gli altri trattati hanno ripreso il *De rythmico dictamine* secondo una trafila di derivazione testuale, non si può escludere che tutti dipendano da testimoni del gruppo che riunisce *NLV* (e in particolare da discendenti di *L*, che trasmette la variante *Vale gratis 1*). In tal caso, il maggior numero di attestazioni della coppia *continentes-non continentis* non fornirebbe nessun argomento contro *concidentes-non concidentes* di *LaAB*. Al contrario, se si deve intendere che tutte le *Artes* del primo tipo rielaborano indipendentemente un'*Ars* oggi perduta (interpretazione forse più rispondente al pensiero di Mari come è espresso nelle citazioni riportate al § 1.1.), allora la maggioranza delle attestazioni militerebbe in favore della coppia *continentes-non continentis* di *NLV*.

Le due lezioni (vicine anche sul piano delle grafie) rappresentano del resto due opzioni terminologiche entrambe plausibili e calzanti per la descrizione del collegamento strofico descritto dalle *Artes*. Bourgain ha sottolineato infatti come *concidencia* sia utilizzato nel medioevo, accanto a *consonantia* e ad altri termini,³³ per indicare la rima (che del resto non rappresenta altro, come è noto, che

31. *Ibi*, 11, n. 1.

32. Sono da valutare alla stregua di varianti redazionali, probabilmente dovute alla volontà di ricontestualizzare l'esempio in funzione dell'ambito di destinazione di ciascuna copia o trattato, le varianti del v. 2: *decus clericorum* (*LaAB* + *N*), *decus laicorum LV* (*Redazione dell'Arsenal 2*), *decus prelatorum* (*Redazione dell'Arsenal 1*), *decus logicorum* (Maestro Sion).

33. Bourgain 1992-1993, 171-181: «Dans les arts rythmiques, (...) la rime est généralement exprimée par *consonantia*, ou tardivement par *concinantia* ou encore par *concidencia*» (172). La stu-

una forma di omoteleuto, *similiter cadens* o *similiter desinens*³⁴ nella terminologia latina). Accettando questa lezione si creerebbe così una opposizione tra le due coppie *consoni-dissoni* vs. *concurrentes-non concurrentes*, che sfrutterebbe il riferimento a due termini sinonimi (*consonantia* e *concurrentia*) per descrivere due casi in cui si realizza, in forme diverse, lo stesso fenomeno: il collegamento tra due strofe per mezzo della ripresa di una rima da una strofa all'altra. La corrispondenza delle due nozioni, e la vicinanza grafica tra gli aggettivi *continens* e *concurrentes*, tuttavia, rende anche plausibile l'ipotesi di una banalizzazione da parte dell'antecedente di *LaAB*.

Il significato dell'espressione *rythmi caudati continentes* appare infatti meno immediatamente chiaro, e finora non si sono registrati tentativi di spiegazione da parte degli studiosi. In prima approssimazione, si può affermare che *continens* sembra riferirsi, anziché alla ripresa rimica, al particolare effetto ottenuto tramite l'incatenamento caratteristico delle rime: AAAb BBBc (CCCd, etc.) negli esempi addotti.

Tanto il verbo *continere* che il sostantivo deverbale *continentia* rinviano, tra le altre accezioni (di tipo p.e. morale), da un lato al significato di "contenere", dall'altro a quello di "connettere".³⁵ In particolare, *continentia* può indicare tanto "compositio, structura, compages" (in relazione, tra l'altro, alle opere letterarie) quanto, invece, un'estensione spaziale, di modo che il termine può essere usato nell'accezione di *terminus, finis*, ma anche *spatium*.³⁶ Quello di "abitanti di una regione", tra l'altro, è l'unico significato citato dal *Mittellateinisches Wörterbuch* per il participio *continens* al plurale (accanto a quello di "coloro che esercitano la virtù della continenza"). L'idea di fondo sembra dunque quella di un'estensione che collega tra loro degli elementi (nozioni, ma anche luoghi) contigui all'interno di confini (quelli di un'opera, di una regione).

diosa cita per *concurrentia* e *concurrentia* un'occorrenza in Corrado de Mure (1250 ca) e per *concurrentia* Geoffroi de Vinsauf (cf. la nota seguente), spiegando però che, utilizzando tale termine, Goffredo sta probabilmente sprezzando la pratica della rima: «il évite absolument, dans les deux traités édités par Faral, le mot *consonantia*, probablement par réprobation, car la rime fortement attaquée par les poètes de goût antiquisant fin XIIe siècle n'est pas universellement appréciée» (174).

34. La distinzione tra i due termini è funzionale secondo Geoffroi de Vinsauf, *De coloribus rethoricis*, citato anche da Bourgain. *Similiter cadens* è utilizzato per i casi in cui rimano due sostantivi declinati nello stesso caso (*quod fit in simul concurrentia dictionum casualium*), *similiter desinens* per gli altri casi (ad esempio quelli in cui la rima è tra voci del verbo coniugate allo stesso modo, *quod fit in simili concurrentia dictionum non casualium*). Si vedano gli esempi addotti alle 322-323 di *Arts poétiques* (Faral).

35. *MW*, s. v. «contineo»: «I. una tenere, coniungere, conectere – *zusammenhalten, verbinden* (...). II. in se tenere, amplecti, complecti, includere – (*in sich*) *enthalten, umfassen, ein-, umschliessen, beinhalten*»; cf. *TLL*, IV, 701-712, s. v. «contineo».

36. *MW*, s. v. «continentia». E cf. anche Du Cange, s. v. «continentia», «Continuitas, complexus, annexus. Aethicus Cosmograph. Initio opusculi: *De omni ejus (orbis terrarum) continentia perlatum est ad Senatam*. Sic apud eundem: *Oceani Occidentalis Continentia. Virgiliana Continentia* Fulgentius dixit Complexum rerum physicarum, quae in Virgilio continentur, in quam rem peculiaris ejus exstat libellus. Macrobius lib. 2. cap. 12: *Omnem operem continentiam revolvam*»; cf. *TLL*, IV, 699-700, s. v. «continentia».

Nel caso dei *rythmi caudati* allora, l'aggettivo *continentes* alluderebbe al fatto che viene stabilito un collegamento tra strutture discrete (le strofe) contigue l'une alle altre attraverso (e nei limiti de) l'incatenamento delle rime da una strofa all'altra. La definizione metterebbe dunque in risalto l'aspetto saliente che distingue questo tipo di collegamento strofico da quello stabilito nella tipologia dei *rythmi caudati consoni*, dove l'uguaglianza di rima congiunge, a distanza, solo le *caudae* di strofe consecutive.

Nelle pagine che seguono manterrò dunque la dizione di *rhythmus caudatus continens*, tenendo però conto delle difficoltà derivanti, anche in questo caso, da un'informazione ancora insufficiente sulla tradizione delle *Artes*, che necessiterebbe di ulteriori approfondimenti.

1.2.2 Artes del secondo tipo

Ben attestato nelle *Artes* del primo tipo, il *rhythmus caudatus continens* non è trattato nelle *Artes* del secondo tipo, fatta eccezione per il libro IV del *Laborintus* di Eberardo il Tedesco³⁷ che, composto in versi, riporta una serie di esempi, non accompagnati da una trattazione distesa. Nel codice utilizzato da Mari per la sua edizione (Paris, BnF, lat. 18570)³⁸ il *Laborintus* è accompagnato da note marginali che forniscono (secondo il lessico della *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia)³⁹ la definizione delle strofe esemplificate via via dall'autore.

- Persecutor veritatis
Nominis Saulus insani,
3 Lupi more,
- Vocis terretur clamore:
"Persequi me manu, ore,
6 Bonum reris?"
- Durum est; nec potens eris
Contra stimulum, si queris
9 Calcitrare."
- Confortatus predicare
Paulus cepit affirmare:

37. *Trattati medievali* (Mari), 88, rr. 188-199.

38. Si tratta del manoscritto *Pa* della lista fornita da Haye 2013, 360.

39. Sull'importanza della tradizione glossatoria, fondamentale per la sopravvivenza stessa dei trattati (nati sulla scorta di concezioni neoplatoniche) in un periodo in cui l'aristotelismo era divenuto la dottrina dominante negli ambienti scolastici e universitari, cf. Kelly 1991, 101, 112-113, 115-116 e 122-123. Come ricorda Kelly, tuttavia, gli editori hanno finora negletto lo studio e la pubblicazione delle glosse che accompagnano i trattati. Cf. ora la sintesi sui commenti alla *Poetria nova* di Curry Woods 2010.

12 “Hic est Christus”.

Il verso è definito dal glossatore «tetraspondaicus bimembris differentiam habens dispondaicam in tertia linea cum consonantia sequente immediate» («strofa formata da due versi di quattro piedi “spondaici” che rimano tra loro [*Persecutor veritatis*, etc.], con un versetto formato da due piedi spondaici [*Lápi móre*] in terza posizione, collegato alla rima immediatamente seguente [*scil.* della coppia di versi successivi]).

1.3. Morfologia del *rythmus caudatus continens* negli esempi delle *Artes*

Stando alla descrizione che ne offrono le *Artes* del primo tipo e alla posizione che tale descrizione occupa nello schema della trattazione, il *rythmus caudatus continens* è, essenzialmente, una tecnica di collegamento interstrofica. Tuttavia, tale tecnica impone, di fatto, agli autori che vogliono utilizzarla di conformarsi ad una morfologia della strofa che ammette uno spettro di variazioni molto ristretto, limitato alla misura e al numero dei versi lunghi e alla misura della *cauda*. È invece obbligatorio che una sequenza di versi lunghi sia seguita da un verso breve che rima con la sequenza di versi lunghi della strofa successiva. Il confronto dell'esemplificazione addotta dalle *Artes* con la pratica invalsa nei testi romanzi ci permette di notare come, anche nei (pochi) aspetti citati per i quali non esistevano prescrizioni normative, la tradizione abbia selezionato e codificato soltanto alcune tra le scelte possibili.

Come si è visto, le *Artes* del primo tipo rappresentano una tradizione fortemente compatta, sia per quanto riguarda la descrizione del *rythmus caudatus continens* per quanto riguarda l'esemplificazione, tanto che è possibile utilizzare (con le cautele di cui si è detto) le *Redazioni dell'Arsenal* e il *Novum doctrinale* per un confronto con i manoscritti delle due famiglie in cui si divide la tradizione del *De rhythmico dictamine*.

Non si sottraggono del tutto a questa situazione neppure le *Regulae de rhythmis*, che propongono un esempio di maggiore estensione (quattro strofe), che va tuttavia considerato una sorta di libera rielaborazione delle due strofe presenti negli altri trattati, come si evince in particolar modo dall'esame dell'*incipit* («O Bandine, flos cantorum,/ gemma, decus lux bonorum» ~ «Vale grate [doctor] flos doctorum/ gemma, decus clericorum [laicorum, logicorum]»). L'esempio non è però eliminabile dalla discussione come *descriptus*, non solo perché non è una copia meccanica del testo delle altre *Artes*, ma perché offre, diversamente dagli altri, un interessante punto di contatto con i testi volgari.

Abbiamo dunque a disposizione, nella trattatistica, tre esempi utili: «Vale, grate flos doctorum», «O Bandine, flos cantorum» per le *Artes* del primo tipo, e «Persecutor veritatis», unico esempio utilizzato nell'ambito delle *Artes* del secondo tipo.

1.3.1 *Misura dei versi*

Tutti e tre gli esempi sono accomunati dall'uso di versi della stessa misura, tanto per i versi lunghi quanto per la *cauda*: per i versi lunghi, ottonari cesurati alla quarta sillaba con cadenza parossitona ("spondaica", come scrive il glossatore del *Laborintus*) tanto al primo quanto al secondo emistichio, composti sul modello trocaico, e strutturati in modo tale da far corrispondere accento di parola e *ictus* prosodico⁴⁰. Le uniche eccezioni sono costituite dai vv. 2 («nóminis Sáulus insáni»), 5 («pérsequi me mánu, óre»), 8 («cóntra stímulum, si quéris») dell'esempio del *Laborintus*, per la presenza di vocaboli proparossitoni (*nominis*, *persequi*, *stimulum*), che spezzano la regolarità del verso *tetraspondaicus bimembris*. Il fatto che in tutti e tre i casi l'infrazione ricorra al secondo verso della strofa potrebbe far pensare ad un'intenzione di *variatio* del ritmo da parte di Eberardo, che però non sarebbe perseguita in modo sistematico. I vv. 2 e 8 hanno, infatti, una struttura di 3 + 2 + 3 sillabe, mentre al v. 5, malgrado la presenza di *persequi*, viene mantenuta la cesura 4 + 4, che compare negli ottonari delle sedi dispari. Il v. 11, infine (il secondo della quarta strofa) è formato, come tutti i primi versi, da due emistichi cesurati 4 + 4, il primo emistichio composto da due parole parossitone di due sillabe, il secondo da un quadrisillabo parossitono («Páulus cépit | affirmáre»). Le *Artes* del primo tipo e il *Laborintus* si differenziano inoltre per il numero di versi che compongono la strofa, tre nel primo caso, due nel secondo. Il modello di 3 versi lunghi + 1 breve ha un precedente nelle strofe saffica e alcaica.⁴¹ Il modello di 2 versi lunghi + 1 breve, utilizzato nel *Laborintus* per un esempio di tematica religioso-agiografico, può richiamare diverse tipologie di strofe utilizzate nell'innografia, specie quelle AAb AAb o AAb CCb del *versus tripertitus caudatus*, che conoscono grande diffusione in ambito romanzo tanto in testi di argomento religioso quanto in testi di argomento profano.⁴²

Per la *cauda*, invece, vengono usati in tutti i casi versi quadrisillabi, anch'essi con cadenza parossitona.

Nessuno dei trattati presi in considerazione attribuisce strettamente valore normativo agli esempi addotti per quanto riguarda la misura dei versi e il numero dei versi nella strofa, sebbene Maestro Sion, all'inizio del suo trattato (e dun-

40. Norberg 1958, 119-124 e Bourgain-Hubert 2005, 425-429, in particolare 427.

41. Norberg 1958, 77-78, 95-98, 100-101, 124-125, 154-156. Per la diffusione delle strofe basate sull'endecasillabo saffico si veda Stotz 1982, e per l'endecasillabo alcaico, Schaller 2004. Salvo errori, i due studi non offrono esempi della tipologia che ci interessa.

42. Tali forme corrispondono al tipo 2 del *versus tripertitus caudatus* in Brayer 1968, 6; le varianti possibili prevedono tre versi della stessa lunghezza (1) oppure due versi lunghi e uno breve (3). Per la diffusione del *versus tripertitus caudatus* nelle letterature romanze si vedano i contributi di Pirot 1972, 96-108 (con riferimenti alla bibliografia precedente), Leglu 2000, e da ultimo Meneghetti 2007, con indicazioni importanti sulla datazione di uno dei più antichi esemplari romanzi, il poemetto anonimo *Eu aor Damriden*. Si veda anche *Richent* (Vernay), 69-72.

que ben prima della discussione del *rythmus caudatus continens*), affermi che «caudas decet addi maxime rithmis octo sillabarum vel infra, ita quod maioribus minores et e converso adiungantur». ⁴³ Va però notato che la tradizione di area gallo-romanza (d'*oïl* e d'*oc*) del *rythmus caudatus continens*, tra il XII e il XIV secolo, utilizza esclusivamente l'*octosyllabe* per i versi lunghi, e, nella maggior parte dei casi, il *tétrasyllabe* per i versi brevi.

Il confronto tra gli esempi dei trattati e i testi romanzi pone il problema dell'equivalenza tra l'ottosillabo a cadenza parossitona modellato sull'ottonario trocaico delle *Artes* e l'*octosyllabe* accentato sull'ottava sillaba francese e occitano.

Esiste infatti una differenza prosodica tra i due versi (il verso francese è accentato sull'ottava sillaba, mentre quello latino è accentato sulla settima), che incide sul conto sillabico, almeno secondo i criteri moderni. Com'è noto, nella metrica francese e occitanica la finale atona del verso, quando è presente, non entra nel conto delle sillabe del verso: l'ottosillabo a cadenza piana degli esempi latini dovrebbe dunque corrispondere all'*heptasyllabe* femminile francese piuttosto che all'*octosyllabe*, mentre l'*octosyllabe* corrisponderebbe un novenario latino.

Faral, nel suo studio su *Richent*, cercava di risolvere il problema osservando che: «il résulte d'une observation de Jean de Garlande (Mari, *récueil cité*, p. 44) qu'aux rythmes trocaïques correspondent des formes iambiques analogues». ⁴⁴ La corrispondenza tra ottosillabo e quadrisillabo latini piani e *octosyllabe* e quadrisillabo francesi sdrucchioli non obbliga a ricorrere alla precisazione di Giovanni di Garlandia. La *Parisiense poetria* non tratta il *rythmus caudatus continens*, e l'assenza, almeno per ora, di attestazioni mediolatine (cfr. sotto) impedisce di verificare l'esistenza di componimenti che utilizzano la variante "giambica" dell'ottonario e del quadrisillabo. Bourgain ha inoltre affermato che la corrispondenza tra versi "giambici" e versi con accentazione ossitona («supposée par les spécialistes du vers roman, notamment français, qui en ont besoin pour expliquer l'origine des rimes masculines») è difficilmente dimostrabile sulla base delle testimonianze in nostro possesso. ⁴⁵

Gli studi di A Valle sull'origine della quartina monorima di alessandrini e di Spaggiari sulla metrica delle origini hanno dimostrato da tempo che la possibili-

43. *Trattati medievali* (Mari), 17, rr. 10-12.

44. Faral 1921, 264. Piuttosto che *Trattati medievali* (Mari), 44, rr. 21-24, citato dallo studioso, cf. *ibi*, p. 36, rr. 29-33: «Item rithmus simplex alius *dispondens* sive *dispondaicus*, alius *trispodeus*, alius *tetraspondeus*; et iste triplex, quia tetraspondeus alius *bimembris*, alius *trimembris*, alius *quadrimembris* (...). Item *rithmus iambicus* alius *bimembris*, alius *trimembris*, alius *quadrimembris*».

45. Bourgain, *Le vocabulaire technique*, 186: «L'inconvénient de cette façon de présenter les choses [la terminologia adottata da Giovanni di Garlandia], c'est de laisser supposer un accent secondaire sur la dernière syllabe du vers proparoxyton. Rien dans les textes ne permet de supposer une prononciation marquée de cette finale, peut être plus nettement prononcée que la penultième atone, par l'effet de la régularité rythmique du vers qui tend à se continuer, mais de toute façon secondaire par rapport à l'accent principal». La frase citata a testo è alla n. 142 nella stessa pagina. Subito di seguito la studiosa menziona il fatto che i romanisti «apportent pour preuve les rimes de mots français à finale masculine avec des mots latins, mais l'introduction d'une langue étrangère suppose toujours une certaine élasticité».

tà di far corrispondere versi con cadenza parossitona e versi con cadenza ossitona che abbiano lo stesso numero complessivo di sillabe (qui: verso di otto sillabe accentato sulla settima e verso di otto sillabe accentato sull'ottava sillaba) appartiene *strutturalmente* al sistema delle equivalenze che si stabiliscono tra versificazione romanza e versificazione mediolatina.⁴⁶ La produzione romanza dei secoli XII-XIV è dunque coerente con il quadro desumibile dagli esempi delle *Artes* mediolatine.

1.3.2 *Composizione delle strofe*

Per quanto riguarda la morfologia strofica, si può osservare che il *rhythmus caudatus continens* è presentato dai trattatisti anzitutto come una forma di collegamento tra strofe che presentano lo stesso numero di versi lungo tutto il componimento. L'unico condizionamento riguarda la misura della *cauda*, che deve essere necessariamente più breve dei versi monorimi che la precedono, pena la perdita di definizione dei confini della strofa stessa. Tali strofe hanno, come si è visto, tre versi più la *cauda* nelle *Artes* del primo tipo, e due versi più la *cauda* nel *Laborintus*. Queste due misure sono quelle che ricorrono con maggiore frequenza anche nei componimenti volgari.

Tuttavia, nei testi romanzi il *rhythmus caudatus continens* non si presenta sempre in forme compiutamente strofiche (Cap. 2, § 4 e Cap. 4, § 3). Sin dalle attestazioni più antiche (il *Piramus et Tisbé* e *Richent*), infatti, è possibile che un testo, pur prediligendo per le unità metriche una misura di riferimento, conosca escursioni nel numero dei versi lunghi per strofa. Sembra difficile dunque parlare di *licence* come fa Faral a proposito di *Richent*.⁴⁷ Sembrerebbe invece più probabile, a fronte del numero delle attestazioni, che in ambito romanzo fosse ammesso come possibilità strutturale l'utilizzo del *rhythmus caudatus continens* tanto in testi isostrofici, quanto in testi in cui le unità metriche avevano estensione variabile.

Da questo punto di vista, dunque, si può misurare uno scarto evidente tra la situazione descritta nelle *Artes* e il quadro che si può ricostruire sulla base delle testimonianze della letteratura volgare.

46. Cf. Avalle 1962, Spaggiari 1982.

47. Faral 1921, 264, n. 1: «Dans les exemples des traités, le corps des strophes comprend deux, trois ou quatre vers, mais, quand plusieurs strophes sont consécutives, le nombre des vers y est le même. Il en va différemment pour *Richent*, où les strophes ont un nombre de vers variable, sans toutefois dépasser quatre. C'est sans doute une licence. Rutebeuf ne se la permet pas». L'analisi dei componimenti di Rutebeuf svolti da Faral-Bastin nella loro edizione delle *Œuvres complètes* di questo autore (cap. 2, § 4) smentisce in parte questo primo giudizio.

1.3.3 *Conclusioni dei poemetti*

Gli autori delle *Artes* del primo tipo, pur fornendoci una descrizione particolareggiata della tecnica di collegamento interstrofico propria del *rythmus caudatus continens*, tacciono però su un punto importante: come concludere il componimento?

I *rithmi caudati consoni* e *continentes* si caratterizzano infatti rispetto ai *dissoni* per l'assenza di rime irrelate nella *cauda*. Tuttavia, se per i *consoni* basta utilizzare la stessa rima per tutte le *caude* oppure cambiare la rima per un numero pari di strofe (di due in due strofe, di tre in tre strofe etc.) per evitare la presenza di rime irrelate, nel caso del *rythmus caudatus continens* l'ultima rima dell'ultima *cauda* di un testo rischia di restare irrelata a causa del meccanismo stesso di incatenamento strofico che contraddistingue il metro. È quanto accade precisamente nell'esempio addotto dal *De rythmico dictamine*, dalle Redazioni dell'Arsenal e dal *Novum doctrinale* e in quello del *Laborintus*.

Diversa è invece la situazione nelle *Regulae de rithmis*, dove l'esempio si conclude con un verso lungo (17 «Te conservet factor lucis»), che rima con la *cauda* della strofa precedente (16 «quos deducis») senza dare inizio ad una nuova strofa. Questa soluzione è la stessa che si riscontra nella quasi totalità dei testi gallo-romanzi che saranno esaminati nei prossimi capitoli. La *cauda* irrelata in ultima posizione è attestata soltanto nella *Griesche d'hiver* di Rutebeuf (e su questa base Faral-Bastin considerano il testo il primo in ordine cronologico composto dal poeta in *rythmus caudatus continens*) e nella poesia del non-senso, che costituisce però una microtradizione a parte nel panorama galloromanzo (cf. § 2.4.5).

Se l'esempio delle *Regulae*, dal punto di vista testuale, è da considerare un mero rimaneggiamento di quello diffuso (con varianti meno importanti) in tutte le altre *Artes* del primo tipo, dal punto di vista strutturale esso colma, invece, una lacuna della trattazione del *rythmus caudatus continens* da parte del resto della tradizione trattatistica, e permette un riscontro diretto con il *corpus* dei testi romanzi.

Adattando lo schema proposto da Claudio Ciociola per il *serventese caudato semplice* italiano,⁴⁸ le indicazioni contenute nelle *Artes*, sia per quanto riguarda la descrizione tassonomica del collegamento strofico, sia per quanto riguarda la parte esemplificativa possono dunque essere sintetizzate nello schema seguente:

$$(x)A_xb_y, (x)B_xc_y, (x)C_xd_y, (x)E_xf_y, (...), (x)Y_xz_y, (x)Z_x$$

48. Ciociola 1979, 35 n. 2, propone lo schema $A(x)b, B(x)c, \dots$ (*ad libitum*), che però non fornisce indicazioni circa la conclusione dei componenti. Lo studioso fornisce ulteriori specificazioni, ad esempio che il numero dei versi lunghi non può essere 1. Tale osservazione può valere però solo per i testi italiani, e non, come si vedrà, per i testi francesi.

Dove (x) indica il numero dei versi, x il numero delle sillabe del verso lungo e y il numero delle sillabe della *cauda* con la precisazione che la *cauda* deve essere sempre più breve degli altri versi della strofa ($y < x$).

1.4 La trattatistica mediolatina e le letterature romanze

L'analisi dettagliata della testimonianza delle *Artes rhythmicae* sul *rhythmus caudatus continens* richiederebbe di essere completata da un parallelo studio della diffusione di questa tipologia di collegamento interstrofico nella letteratura mediolatina precedente e successiva all'apparizione delle *Artes*.

Tuttavia, nessuno degli studiosi che hanno ipotizzato un'origine mediolatina del metro utilizzato nei testi francesi è stato in grado di indicare esempi al di fuori di quelli adottati dalle *Artes*. Uno spoglio limitato ad alcuni repertori di testi e antologie mediolatine edite⁴⁹ ha dato anch'esso un esito negativo: allo stato attuale della documentazione, dunque, si deve ritenere che i testi mediolatini in *rhythmus caudatus continens* siano tutti perduti, o che essi siano rimasti per ora inediti e sconosciuti agli editori di testi medievali.

Il fatto stesso che, mentre il corredo esemplificativo delle *Artes* del primo tipo varia (con escursione maggiore o minore) da trattato a trattato, l'unica tipologia per la quale l'esemplificazione rimane stabile sia quella del *rhythmus caudatus continens* ne attesta forse una scarsa diffusione in ambito mediolatino, che poteva rendere difficile il reperimento di altri testi agli autori dei trattati.⁵⁰ È possibile che l'esempio citato nelle *Artes* del primo tipo, come anche il testo su san Paolo inserito nel *Laborintus*, siano stati composti appositamente per l'inserimento nei trattati.

Una spiegazione, almeno in via ipotetica, per l'assenza di attestazioni del metro nella letteratura mediolatina potrebbe essere indicata nel carattere di pagnegirico individuato da Faral nell'esempio citato dalle *Artes* del primo tipo, che sembra rinviare, nelle sue differenti redazioni, al contesto scolastico, con la possibilità che le varianti dei primi due versi (*doctorum* vs. *cantorum*, *clericorum* vs. *laicorum* vs. *logicorum*) fossero funzionali alla riattualizzazione dell'esempio in contesti volta per volta diversi.

49. Esito negativo ha dato, in particolare, lo spoglio completo degli *Analecta Hymnica Medii Aevi* curati da Dreves, ai quali Faral fa allusione nel passo citato all'inizio del capitolo. Se le strofe che imitano le strofe alcaiche e saffiche vi sono ben rappresentate, insieme al *versus tripertitus caudatus*, non è stato possibile reperire esempi di *rhythmus caudatus continens*.

50. Manca, in realtà, un'indagine che verifichi in quale misura gli esempi adottati volta per volta siano desunti da testi che conobbero una circolazione indipendente o siano invece *exempla domestica* composti dagli autori stessi. Alcune scarse indicazioni sono fornite già nelle note dell'edizione Mari, ma in maniera non esaustiva. Alla uniformità dell'esemplificazione, nel caso che ci interessa, non si sottraggono neppure, in definitiva, le *Regulae de rithmis*, che non fanno altro che rielaborare liberamente, come si è visto, l'esempio adottato dagli altri trattatelli.

Si potrebbe cioè pensare che i testi composti in *rythmus caudatus continens* fossero testi legati ad un'occasione contingente (di carattere encomiastico come nel caso citato dalle *Artes* del primo tipo) e a una fruizione (per così dire) spicciola, o che abbiano conosciuto una diffusione limitata, per esempio, all'ambiente scolastico. Questo carattere occasionale dei componimenti mediolatini avrebbe potuto forse favorirne la scomparsa. In tal caso, la produzione volgare, attestata in maniera ben più abbondante, sarebbe il frutto di un innesto fortunato di quello che, nell'ambito mediolatino, non è rimasto che un ramo secco.

L'impossibilità (per ora, e finché non si disporrà, come si spera, di ulteriore documentazione) di indicare esempi mediolatini dell'uso del *rythmus caudatus continens* al di fuori della trattatistica giustifica una certa cautela nel riproporre anche qui il paradigma di derivazione mediolatino > romanzo.

Per i primi testi volgari in *rythmus caudatus continens* (il *Piramus* e *Richeut*), ma anche per alcuni dei testi composti nel XIII-XIV sec. (come ad esempio la produzione di Rutebeuf) si può del resto documentare un contatto stretto con la cultura scolastica mediolatina, e in alcuni casi si è arrivati ad ipotizzare la provenienza degli autori da un *milieu* scolastico, o la composizione delle loro opere in tale *milieu*.⁵¹

Il fatto che almeno una parte degli autori dei testi vernacolari si fossero formati nel quadro dell'insegnamento scolastico veicolato tramite la lingua latina permette forse di assottigliare il diaframma che separa quelli che, in genere, sono considerati due ambiti di cultura distinti, caratterizzati da un rapporto prevalentemente monodirezionale latino > romanzo. Non va inoltre sottovalutato, in questa prospettiva, il fatto che il *De rhythmico dictamine* (ma anche, forse, la copia delle *Regulae de rithmis*, secondo Bourgain) sarebbe da datare allo stesso periodo, il XII secolo, in cui compaiono il *Piramus* e *Richeut*.⁵² Le attestazioni romanze del *rythmus caudatus continens* e la sua registrazione nei trattati mediolatini sono dunque grosso modo contemporanee.

Ad una maggiore interrelazione tra trattatistica e letteratura mediolatina da una parte e letteratura volgare dall'altra rinviano del resto alcune considerazioni di Kelly relative, più in generale, alle *Artes poetriae* mediolatine:

The establishment, as it were, of rhymed rhythmic verse reflects the growing importance of both the hymn and more popular kinds of Latin verse that had sprung up in and around clerical and scholarly centers. It also mirrors the changes in medieval latinity that were influencing instructions in grammar and rhetoric during the late twelfth and thirteenth centuries. (...) Although psalms and medieval Latin school poetry are important factors in the rise of

51. Per quanto riguarda *Richeut*, cf. lo studio di Faral citato a più riprese in queste pagine, e l'introduzione di *Richeut* (Vernay). Per il *Piramus*, invece, mi permetto di rinviare al mio articolo Gaggero 2007.

52. Cf. sopra, § 1.1.2.

rhythmic versification and rhyme, the influence of vernacular speech patterns cannot be ignored either. In fact, predominance of quantitative verse and rhyme prepared the way for and coincides with the appearance of the vernacular arts of poetry.⁵³

Più in generale, lo studioso osserva che «the arts of poetry and prose reflect the great achievements of twelfth- and thirteenth-century Latin poetry and prose, as well as of certain vernaculars genres in France and Germany, notably romance and lyric».⁵⁴

In quest'ottica di maggiore interrelazione tra letteratura mediolatina e romanza, il carattere clericale di testi come il *Piramus* e *Richent*, e la loro composizione, contemporanea alla registrazione del verso nelle *Artes* mediolatine, da un lato suppliscono alla mancanza di attestazioni mediolatine, e dall'altro potrebbero contribuire a illuminare meglio la coesistenza delle culture – o forse meglio livelli espressivi? – latino e volgare nell'ambito scolastico medioevale.⁵⁵ Andrà inoltre tenuta nel debito conto la circolazione parallela dei testi letterari volgari e delle *Artes rhythmicae* mediolatine, sulle quali (come nel caso delle più note *Artes poetriae*) si può pensare che si siano formati tanto gli autori di testi latini quanto quelli di testi volgari, e che quindi possono aver rappresentato un vettore per la diffusione del metro nelle diverse letterature romanze.

53. Kelly 1991, 85. Per il legame di derivazione delle *Artes* volgari da quelle latine, sulla base di una comune cultura di riferimento, cf. 148-153.

54. *Ibi*, 126-127 (qui a 126).

55. Meneghetti 1997, 10 osserva che «in parecchi casi ci troviamo (...) a delimitare un'area caratterizzata da marcati tratti di simbiosi culturale, che si traduce nella costituzione di un vero e proprio diasistema linguistico-letterario». Uno dei casi in questione è quello della strofe zagialesca, tipologicamente simile a quello del *rhythmus caudatus continens*.

Appendice. Il *rythmus caudatus continens* nelle *Artes* del primo tipo

<i>Red. Arsenal 2</i>	<i>Red. Arsenal 1</i>	Maestro Sion
Mari, <i>I trattati</i> , p. 26, rr. 85-95: <i>Continentes</i> sunt quando distinctiones sequentis clausule concordant cum cauda antecedentis, ut in hoc exemplo:	(in apparato al passo precedente nell'ed. Mari): Item caudatorum rithmorum alii sunt <i>consonantes</i> , alii <i>non consonantes</i> . <i>Consonantes</i> sunt quando distinctiones sequentis clausule concordant cum cauda precedentis, ut potest videri in hoc exemplo:	Mari, <i>I trattati</i> , 20-21, rr. 141-151: Item caudatorum rithmorum alii <i>continentes</i> , alii <i>non continentis</i> . <i>Continentes</i> sunt quando sequens clausula concordat [cum] cauda precedentis, ut:
Vale, grate flos doctorum, Gemma, decus laicorum; [Cetum vincis] reproborum disserendo. Cunctum vincis opponendo Cunctis prees in solvendo De re ⁵⁶ nulla perpendo [Nisi bona.]	Effugiant valles flos [doctorum Gemma, decus prelatorum; Cetum vicis nam proborum Disserendo. Cunctos vincis opponendo, Cunctis prees in solvendo Et de re nulla sperando Nisi bona.	Vale, grate flos doctorum, Gemma, decus logicorum; Cetum vincis iam proborum Disserendo. Cunctos vincis opponendo, Cunctis prees in solvendo, Et de te nulla perpendo Nisi bona.
Item [<i>non</i>] <i>continentes</i> sunt cum non concordant.	<i>Dissonantes</i> sunt quando caude dissonant, ut in exemplo supra dicto:	<i>Non continentis</i> sunt quando non concordant, ut:
	Aaron <virga tulit duram, Cum floruit in naturam Virgo Maria. Nostre salutis extitit causa, Aperta non semper clausa Est porta celi.>	Ex Ade vitio <Nostra perditio Traxit primordia, Dei et hominum Per Christum dominum Facta concordia.>

56. Mari, non interviene, ma il verso non dà senso con questa lezione. Stante il *De rythmico dictamine*, e degli altri trattati, sarebbe invece giustificata la correzione *de te*.

<i>Regulae</i>	<i>Ars di Monaco</i>
<p>Mari, <i>I trattati</i>, p. 32-33, rr. 165-184: <i>Caudati</i> autem <i>continentes</i> dicuntur cum cauda praecedentis cum consonanciis sequentis concordat per omnes rithmorum seriem, hoc modo:</p>	<p>Mari, <i>I trattati</i>, p. 94, rr. 124-128: Nota, quando ultima pausatio dissonat a prioribus, talis rithmus est <i>caudatus</i>. Et istorum caudatorum quidam sunt <i>continentes</i>, ut quando cauda praecedentis rithmi caude consonat sequentis, ut patuit in prioribus exemplis (<i>ma in realtà nessuno degli esempi precedenti, limitati a una sola strofa, coincide con questa descrizione</i>);</p>
<p>O Bandine, flos cantorum, Palma, decus, lux bonorum, Te conservet rex sanctorum Per millena.</p> <p>Tua vincis cantilena Pulchra cuncta vel amoena, Plus quam [canis ?] philomena Cum decore.</p> <p>Pulchre resonat in ore Mel quod apes legunt flore, Pangat ergo cum sonore Tellus tota</p> <p>Tua facta quae sunt nota: Facitant et illi vota Corde puro, mente tota Quos deducis.</p> <p>Te conservet factor lucis.</p>	
<p>Et sic eos opportunum est fieri quantumlibet progrediantur</p>	<p>quidam vero <i>dissonantes</i>, ut quando caude rithmorum fiunt ad invicem dissonantes, ut patet in eisdem exemplis, si loco ultime caude ponatur: <i>est re scire nobilius</i>.</p>

Un metro non lirico: il *rhythmus caudatus continens* nei testi d'oïl

Le prime attestazioni del *rhythmus caudatus continens* nelle letterature romanze si rinvengono in testi francesi composti alla metà del XII secolo come il *Piramus et Tisbé* e *Richent*. La loro cronologia, benché incerta, li rende contemporanei, se si accetta la datazione proposta da Giovanni Mari, delle forme più antiche delle *Artes rhythmicae* latine che descrivono il metro, suggerendo uno sviluppo contemporaneo della letteratura vernacolare e di quella latina, per la quale, come si è visto, non siamo per il momento in grado di indicare altri componimenti oltre agli esempi addotti dalle *Artes* stesse.

L'analisi dei componimenti in *rhythmus caudatus continens* in lingua d'oïl è dunque il punto di partenza obbligato per uno studio della diffusione del metro. In questo capitolo la tradizione oitanica composta tra il XII secolo e la prima metà del XIV sarà analizzata secondo due prospettive diverse: l'individuazione dei registri tematici e dei generi letterari ai quali appartengono i poemetti, e le trasformazioni della forma metrica lungo l'arco di tempo preso in considerazione.

Lo studio delle caratteristiche del metro nei testi presi in esame non può prescindere dalle modalità di trasmissione del testo nei manoscritti, e dalle varianti che interessano la *facies* metrica dei testi. È necessario ricostruire, per quanto possibile, la forma che l'autore ha voluto dare al suo testo, ma è altresì importante tener conto della forma in cui i lettori medievali hanno potuto prendere conoscenza di ogni testo: è anche attraverso la ricezione di redazioni parzialmente alterate dagli accidenti della tradizione manoscritta che i modelli di *rhythmus caudatus continens* si sono sedimentati nella coscienza letteraria del pubblico, e in quella degli autori stessi. I veicoli manoscritti della diffusione del corpus oitanico in *rhythmus caudatus continens* saranno discussi in questo capitolo; i casi in cui le dinamiche della tradizione manoscritta incidono sulla *facies* metrica dei componimenti in *rhythmus caudatus continens* saranno invece presi in esame in maniera dettagliata nel Capitolo 3.

2.1 La tradizione manoscritta e la definizione del corpus

Il corpus dei testi in *rythmus caudatus continens* preso in esame in questo studio è stato sostanzialmente fissato da Naetebus nel suo studio *Die nicht-lyrischen Strophenformen des altfranzösischen*, pubblicato nel 1891.¹ Il lavoro di ricognizione compiuto sulla tradizione francese entro la prima metà del XIV secolo ha tuttavia permesso di escludere due testi della lista Naetebus,² e di acquisirne alcuni altri, significativi per la definizione del ventaglio degli usi del *rythmus caudatus continens*. Si tratta anzitutto dei testi polimetri (il *Piramus et Tisbé* e il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf, ma anche il *Privilege aux Bretons*), e in secondo luogo della produzione di Philippe de Remi (*Lai d'amours* – normalmente ignorato dalla critica – e *Oiseuses*) e dei testi della tradizione del non-senso, che costituiscono per molti versi una tradizione unitaria e separata rispetto a quella degli altri testi in *rythmus caudatus continens*, in ragione della loro modalità di composizione e delle caratteristiche formali assunte dal metro. Il corpus preso in esame comprende 26 testi composti tra la prima metà del XII secolo e la prima metà del XIV secolo: *De l'ipocresie des Jacobins* di Jean de Condé è databile al 1313, mentre per *La lande dorée* e *Des traverses* soccorre il termine *post quem* del manoscritto fr. 24432, copiato dopo il 1345. L'ultimo testo oitanico registrato nel repertorio che chiude questo studio è il *Nouvelet* pubblicato da Aldo Menichetti: benché si tratti di un esemplare tardo, con caratteristiche distinte rispetto agli altri testimoni e trasmesso al di fuori del canone manoscritto che si è appena delineato, la sua inclusione si è resa necessaria dal momento che esso era sconosciuto tanto a Naetebus quanto a Kastner.

Una novità importante è rappresentata dall'apparizione, a partire dal XV secolo, dei trattati conosciuti sotto l'etichetta di *arts de seconde rhétorique*,³ che offrono una trattazione particolareggiata delle diverse tipologie strofiche, incluso il *rythmus caudatus continens*. Gli *arts de seconde rhétorique* costituiscono per certi aspetti il *pendant* volgare delle *Artes rhythmicæ* mediolatine, con la differenza che essi si riferiscono ad una tradizione abbondantemente rappresentata. Il loro studio (§ 2.5) permetterà di integrare e verificare utilmente le indicazioni sullo sviluppo della tradizione del *rythmus caudatus continens* desunte dai testi.

Il corpus così riunito è tradito da quindici manoscritti, sette dei quali contengono almeno due testi in *rythmus caudatus continens*:⁴

1. Naetebus 1891, 185-192.

2. Si tratta dell'anonimo *De l'Iver et de l'Esté* (*Nouveau recueil* [Jubinal], II, 40-49), in cui le battute di *Été* sono in strofe di due *octosyllabes à rimes plates* chiuse da un *tétrasyllabe* la cui rima è ripetuta di due strofe in due strofe (una variante del *rythmus caudatus consonus* descritto dalle *Artes*, cf. § 1.2.1) e del tropo *Quant li solleiz* (cf. Lausberg 1965), in strofe di due *décasyllabes* monorimi chiuse da un *tétrasyllabe* con rima irrelata (*rythmus caudatus dissonus*): cf. Lausberg 1954, 97-98 per la metrica del poemetto.

3. *Arts de seconde rhétorique* (Langlois).

4. Per i dettagli, rinvio alla tabella in *Appendice* a questo capitolo.

Bern, Burgerbibliothek, 354 (Francia dell'Est, secondo quarto del XIII s.):⁵ 2 testi (un *unicum*);
 Oxford, Bodleian Library, Digby 86 (Inghilterra, fine XIII-inizio XIV s.):⁶ 2 testi (1 *unicum*);
 Paris, BnF, fr. 1593 (XIII s.):⁷ 7 testi (tutti di Rutebeuf);
 Paris, BnF, fr. 1588 (Arras, 1300 ca.):⁸ 2 testi (entrambi *unica* di Philippe de Remi);
 Paris, BnF, fr. 12483 (post 1328):⁹ 4 testi;
 Paris, BnF, fr. 24432 (post 1345):¹⁰ 4 testi (2 *unica*);
 Paris, BnF, fr. 1635 (Francia dell'Est, post 1285):¹¹ 9 testi (tutti di Rutebeuf);
 Paris, BnF, fr. 837 (post 1278, decorazione localizzabile a nord di Parigi)¹²: 15 testi (4 *unica*).

I manoscritti restanti rappresentano in qualche modo le propaggini di questo nucleo, dal momento che trasmettono ciascuno un solo testo già noto attraverso una delle sillogi appena citate:

Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 257 (Nord o Ovest della Francia, fine XIII s.): *Piramus et Tisbé*,¹³

5. Si veda la descrizione di T. Nixon in Busby-Nixon-Stones-Walters 1993, II, 33-34. Per la storia del manoscritto e per una descrizione dettagliata del contenuto, cf. Rossi 1983a.

6. Tschann-Parkes 1996, xxxvi-xli.

7. Per la descrizione di questo manoscritto, assemblaggio di fascicoli copiati da scribi diversi in tempi diversi, di veda Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), I, 12-17. Tutti i componimenti che ci interessano sono contenuti nelle parti copiate da scribi del XIII secolo, eccettuato *Renart le bestourné*, trascritto nel XV secolo.

8. Si veda la descrizione del manoscritto e lo studio della decorazione di Stones, in Philippe de Remi, *La manekine* (Sargent-Baur), 2-21 e 22-39.

9. Långfors 1916, 503-665, 7. L'autore è identificato dallo studioso con un domenicano originario della regione di Soisson (*ibi*, 8-10), ma recentemente Savoye 2010, 217 ha proposto in maniera convincente di localizzare la composizione dell'opera nell'ambiente domenicano di Parigi sottolineando il riuso di testi di autori parigini, come Jean de Meun e Rutebeuf, e il fatto che il manoscritto apparteneva al convento di Poissy, legato a quello della rue Saint-Jacques a Parigi.

10. Rutebeuf, Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), I, 20-21: l'anno 1345 è menzionato nei versi iniziali del *Dit de l'arbre d'amour*, dedicato a Bonne de Luxembourg, morta l'11 settembre 1349.

11. *Ibi*, 17-20.

12. Lefèvre 2005, 205: «Pour ce qui est de la datation, deux œuvres font allusion à l'exécution de Pierre de La Brosse. Cela nous met donc très exactement après le 30 juin 1278, date de sa pendaison. Consultée, Patricia Stirnemann pense d'ailleurs que lettres ornées et filigranées fournissent une date tout à fait contemporaine pour l'ornementation. (...) la décoration est bien, elle, à localiser au nord de Paris (peut-être Arras)»; vanno nello stesso senso le considerazioni di Collet 2005, 189-192 sulla base del contenuto del manoscritto. In Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), I, 11-12, gli editori proponevano piuttosto una localizzazione nell'Île-de-France sulla base della lingua del copista. Stones, in Krause-Stones 2006, 375 attribuisce la decorazione del manoscritto al Maestro degli Ospitalieri, o di Parigi-Acri.

13. Stutzmann-Tylus 2007, 177-186.

Chantilly, Musée du Château, 475 (1578) (Sud-est della Piccardia o Nord della Champagne, primo quarto del XIV s.): *Dit des outils*;¹⁴
 London, BL, Harley 978 (terzo quarto del XIII s.): *La besturné*;¹⁵
 Paris, BnF, 1446 (piccardo, inizio XIV s.): Jean des Condé, *De l'ipocresie des Jacobins*;¹⁶
 Paris, Arsenal, 3524 (copista franciano, anni 1320): Jean des Condé, *De l'ipocresie des Jacobins*;¹⁷
 Paris, BnF, fr. 19152 (Nord della Francia, inizio del XIV s.): *Piramus et Tisbé*;¹⁸
 Pavia, BU, Aldini 219 (Francia centrale [Orléans o Parigi?] dopo il 1300): *De Verité*.¹⁹

Il poema di Jean de Condé, *De l'ipocresie des Jacobins*, è l'unico testo a non essere trasmesso nel primo gruppo di manoscritti, e ad apparire soltanto all'interno di sillogi ordinate per autore: i manoscritti Arsenal 3524 e Paris, BnF, fr. 1446 contengono entrambi (il primo in maniera più completa) una sezione dedicata alle opere di Baudouin de Condé seguita da una sezione dedicata alle opere di suo figlio, Jean.²⁰

14. Indico con questo titolo di comodo il testo trådito dal *Rosarius* sotto il titolo *Ditté des choses qui failent en menage et en mariage*, e dal manoscritto di Chantilly sotto il titolo di *Fabliaus qui devise les outiex de l'ostel*. Per la datazione e la descrizione del codice si veda la scheda redatta da G. Giannini per il progetto *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils manuscrits de fabliaux* (2010-2014), diretto da O. Collet, F. Gingras, R. Trachsler, finanziato dal Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada, dal Fonds National pour la Recherche Scientifique svizzero et dalla *Deutsche Forschungsgemeinschaft* tedesca; la scheda (come le altre citate di seguito) è stata messa a mia disposizione da Richard Trachsler.

15. Utilizzo la forma del titolo che compare nel manoscritto *H* del poemetto piuttosto che la forma regolarizzata *Bestournee*, che compare a volte nella bibliografia del poemetto. Per la datazione del manoscritto, cf. Taylor 2002, 83. I termini *post quem* rinviano al 1260 (*La besturné*), 1261 (entrata nel calendario per il 19 gennaio) e 1264 (*Song of Leves*), ma, data la struttura del volume (cf. § 2.1.1.2.), non è possibile sapere quale sia l'arco cronologico della copia delle differenti unità. Rinvio all'analisi svolta dallo studioso *ibi*, 76-136.

16. Per una descrizione del manoscritto, cf. *Couronnement de Renard* (Foulet), xii-xiii, e JONAS: <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/45610> (ultimo accesso il 24/07/2015); la scheda *online* propone la data 1289-1292, che non può valere per la parte contenente i poemi di Jean de Condé (cc. 115r-210r), dal momento che l'attività del poeta copre gli anni 1305-1345 (Ribard 1969, 69-85). Cf. Ribard 1969, 21 e Jean de Condé, *La messe des oiseaux* (Ribard), xvi-xix. I fascicoli contenenti i testi dei due autori sono in effetti un'aggiunta successiva al codice: Rouse 2010, 116.

17. Scheda redatta da G. Giannini per il progetto *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils manuscrits de fabliaux* (2010-2014).

18. Faral 1934, 13; Stones, in Krause-Stones 2006, inserisce, a 376, il manoscritto in un gruppo proveniente dalla Borgogna negli anni 1260-1270, ma la proposta non è discussa.

19. Scheda redatta da G. Giannini per il progetto *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils manuscrits de fabliaux* (2010-2014).

20. Sulle sillogi autoriali di Baudouin e Jean de Condé si veda Huot 1987, 219-224.

2.1.1 *Aspetti della tradizione manoscritta del rhythmus caudatus continens*

Le due liste di manoscritti appena citate fanno emergere un primo dato: la tradizione del metro che ci interessa è rappresentata da manoscritti antologici e, in un numero significativo di casi, dai cosiddetti *manuscrits de fabliaux*, la cui natura eterogenea – quanto alle caratteristiche codicologiche e ai testi contenuti – è stata a più riprese sottolineata.²¹ I testi in *rhythmus caudatus continens* fanno parte di quel materiale testuale estremamente variegato e altro rispetto ai *fabliaux* che è spesso citato come irriducibile ad un principio di coerenza generale negli studi sui *recueils* in questione. Si tratta anzitutto dei testi appartenenti al genere del *dit*, la cui delimitazione è estremamente problematica (§§ 2.2.3), ma anche di un adattamento da Ovidio (il *Piramus et Tisbé*), di testi a tematica amorosa (*Salut d'amours*, *Lai d'amours*, *La lande dorée*), oppure di testi in vario modo connessi con il teatro, mimi (*Le privilège aux Bretons*) o rappresentazioni di tono agiografico (il *Miracle de Theophile* di Rutebeuf). Il ventaglio di tematiche e tipologie testuali è dunque piuttosto ampio, e ben corrisponde alla *varietas* propria delle antologie manoscritte che hanno trasmesso i testi.

La concentrazione di testi in *rhythmus caudatus continens* nei *recueils* sembra invece, almeno in parte, essere una funzione del grado di apertura di tali raccolte nei confronti di una pluralità di forme metriche differenti, e in particolare delle forme strofiche non liriche. Il manoscritto Paris, BnF, fr. 837 è senz'altro la silloge nella quale è rappresentata la gamma più ampia di forme metriche diverse dal *couplet d'octosyllabes*. Al suo opposto si collocano manoscritti come Paris, BnF, fr. 19152 e Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 257, che contengono entrambe soltanto il *Piramus et Tisbé* (cf. § 3.1), e che trasmettono quasi esclusivamente testi in *couplets d'octosyllabes*.

2.1.1.1. In soli tre manoscritti il *rhythmus caudatus continens* non è associato alla tradizione dei *fabliaux*. Il caso più interessante è senz'altro quello del manoscritto fr. 12483, che trasmette ben quattro dei testi che ci interessano, tutti, peraltro, ad attestazione plurima (l'*Ave Maria Rustebuef*, il *Mariage Rustebuef*, *De Vérité* e il *Dit des outils*). Il codice contiene in realtà un'unica opera, il poema mariano intitolato *Rosarius*, la cui complessa struttura è stata analizzata da Arthur Långfors²² e, più recentemente, da Marie-Laure Savoye²³. Il testo, mutilo nell'unico manoscritto che ci è giunto, è diviso in due libri, ognuno dei quali è suddiviso in 50 capitoli. I capitoli presentano, al loro interno, una struttura ricorrente, che prevede: la descrizione delle proprietà di un oggetto o di un animale; un'interpretazione allegorica che mette tali proprietà in rapporto con le qualità della Vergine; un racconto devoto che illustra le qualità della Vergine evocate nella parte precedente; l'inserzione integrale, con funzione di commento con-

21. Si veda ora Trachsler 2010 insieme alle considerazioni di Busby 2002, I, 437-463.

22. Långfors 1916, 6.

23. Savoye 2010, 200-201.

clusivo, di un testo preesistente, spesso, ma non esclusivamente, di tipo devoto, introdotto da alcuni versi di transizione.²⁴

Nel caso dei testi del nostro corpus, l'inserzione di poemetti preesistenti nel *Rosarius* si accompagna ad alcune varianti testuali che sembrano essere funzionali alla loro integrazione nel nuovo macro-testo di ispirazione religiosa. Vanno in tal senso l'eliminazione della firma d'autore tanto in *De Verité* quanto nell'*Ave Maria* di Rutebeuf,²⁵ ma anche l'eliminazione dei passi di *De Verité* che più apertamente alludono all'attualità degli anni attorno al 1295 (cf. § 2.3.1): l'autore del *Rosarius* ha eliminato gli accenti personali contenuti in entrambi i testi,²⁶ e ha riformulato il contenuto del primo testo nella forma più generale possibile.²⁷

Gli altri due testi (*Mariage Rutebeuf* e *Dit des outils*) offrono entrambi una satira dei malanni conseguenti al matrimonio. Nel fr. 12483 il *Dit* è mutilo dell'inizio per una lacuna meccanica, ed è anonimo nell'unico altro testimone, Chantilly, Musée du Château, 1528 (cf. §. 2.2.2.2.3). Il *Mariage Rutebeuf* è l'unico testo in controtendenza rispetto all'uso appena descritto: se, infatti, il primo verso del componimento è seguito dalla semplice nota *Quidam*, i versi di transizione che introducono il *Mariage* menzionano Rutebeuf come fonte dell'insegnamento e come autore in senso stretto del testo che segue:

Se tu vieus qu'essample te doigne,
Ruthebeuf trop bien le tesmoigne,
(...)
Il de soy mesmes ainsi dist
En un dité que il en fist²⁸.

È possibile che in questo caso l'inflessione personale tipica dei cosiddetti *poèmes de l'infortune* di Rutebeuf abbia impedito, o quantomeno agito da deterrente rispetto alla pratica dell'autore consistente a spersonalizzare, per così dire, i testi inseriti nella sua compilazione. Il *Rosarius*, collocandosi a metà strada tra la creazione letteraria originale e il *recueil* organizzato, offre una lettura chiaramente orientata, che tende a presentare i testi citati come manifestazione della saggezza impersonale tipica della poesia gnomica. Questa tendenza si scontra però, nel caso del *Mariage Rutebeuf*, con le caratteristiche proprie al *dit* di intonazione per-

24. Informazioni dettagliate sull'inserimento dei testi di Rutebeuf in Rutebeuf, *Œuvres* (Falar-Bastin), I, 23-24.

25. Il manoscritto si limita ad indicare con la rubrica *Quid'* o *Quidem* l'inserimento di testi allotrii, mentre le parti originali sono contraddistinte dalla rubrica *Ros'*, *Rosari'*: Långfors 1916, 7. Il nome di Rutebeuf al v. 2 dell'*Ave Maria* è stato sostituito dal più generico «uns jolis clers». Cf. l'apparato dell'ed. Falar-Bastin, 240. Si tratta peraltro dell'unico caso di variante del *Rosarius* rispetto al testo dell'*Ave Maria* trasmesso dal manoscritto Paris, BnF, fr. 837.

26. La *Complainte de sainte Eglise* di Rutebeuf, anch'essa contenuta nel *Rosarius*, è presentata in forma anonima (*ibi*, 24).

27. Si veda la trascrizione sinottica dei due testimoni nella sezione *Trascrizioni*.

28. Il passo è riprodotto per esteso *ibi*, 25.

sonale (anche se non necessariamente autobiografica): l'autore del *Rosarius* si serve allora del caso singolo come di un *exemplum*.

2.1.1.2. Il manoscritto Harley 978 della British Library è un manoscritto miscelaneo di piccolo formato (190 x 130 mm) costituito da otto unità codicologiche (la sezione 4, che comprendeva 22 carte, è perduta)²⁹ copiate da tre scribi diversi.

Le sezioni 1-2 (cc. 2-13 e 14-21) contengono testi musicati, seguiti da un calendario (solo i mesi di gennaio e febbraio sono completi); la sezione 3 (cc. 22-37) contiene testi medici in antico-francese e latino; le cc. 38-39 contengono «short Latin entries by various hands». Le sezioni 5 (cc. 40-67) e 8 (118-160) contengono rispettivamente le *fables* e i *lais* di Maria di Francia. Le sezioni 6 (cc. 68-74) e 7 (cc. 75-117) contengono una serie di componimenti latini, tra i quali una nutrita sezione di testi goliardici e il cosiddetto *Song of Leves* o *Carmen de bello Levensi*, che celebra in latino la vittoria di Simone VI di Montfort il 14 maggio 1264, ma anche alcuni testi in lingua vernacolare: la versione breve del *Doctrinal Sauvage*, una traduzione anglonormanna di una vita latina di San Tommaso Beckett e un trattato di falconeria.³⁰

La besturné, unico testo in *rhythmus caudatus continens* trasmesso dal manoscritto, è copiato nella sezione 7 (cc. 105va-107ra), da una mano diversa da quella che ha copiato i testi latini precedente (*De tribus angelis qui retraxerunt a nuptiis*) e successivo (*Carmen*).

Il manoscritto può essere messo in relazione con l'abbazia di Reading sulla base degli *obit* di alcuni monaci registrati nel calendario della sezione 1 e ad altri nomi di monaci della stessa abbazia aggiunti sull'ultima carta, sulla quale è stata copiata anche la lista dei libri appartenenti a William of Winchester, della quale dovette far parte anche il nostro *recueil*.³¹ Non è chiaro se il manoscritto sia stato copiato a Reading, la cui produzione manoscritta sembra declinare dopo il 1180, oppure se almeno una parte delle sue unità codicologiche sia stata prodot-

29. Taylor 2002, 85.

30. *Ibi*, 84. Una descrizione puntuale dei contenuti del manoscritto è in Hunt 1990, 101-104. Per i testi musicati della prima sezione soccorre ancora *Song of Leves* (Kingsford) xi-xvii. Si veda inoltre la scheda di JONAS: http://jonas.irht.cnrs.fr/consulter/manuscrit/detail_manuscrit.php?projet=30633 (ultimo accesso il 24/07/2015)

31. Taylor 2002, 84 e 93. Distaccato da Reading a Leominster nel 1276, William fu sottopriore di quest'ultimo monastero dal 1281, e fu coinvolto nel 1282 in una disputa col vescovo di Hereford, Thomas de Cantilupe, il quale accusò William di *incontinentia* con Agnes of Avenbury, monaca di Limbrook. William può essere messo in relazione con un'altra miscellanea con caratteristiche in parte simili, Oxford, Bodleian Library, Bodley 848 «a collection of incomplete or heavily condensed texts offering religious instruction and advice on preaching» (*ibi*, 110-114 e 116-120, cit. a p. 116).

ta all'interno del mercato librario da scribi di professione: Taylor pensa in particolare a quelli associati al circuito dell'università di Oxford.³²

Se i dettagli concernenti le modalità e il luogo di produzione del codice sollevano ancora diversi dubbi, più chiaro è invece il contesto culturale e codicologico in cui il testimone si iscrive. Il manoscritto Harley corrisponde infatti a un modello di antologia bilingue latino-francese (e addirittura trilingue, se si considera il canone latino-inglese *Sumer ist icumen in/Perspice Christicola* copiato a c. 11v) ben attestato in area inglese a partire dal XIII secolo.³³ Si tratta, come sottolinea Taylor, di una macro-categoria che raggruppa in realtà prodotti molto differenti tra loro:

Miscellanies could be assembled in several ways. If a patron were as wealthy as Joan Tateshal, she might order an entire miscellany as a single commission. In other cases, readers gathered together a disparate set of booklets that had already circulated independently for sometime. (...) And of course a reader might copy material personally, often producing a rather informal collection. But by the thirteenth century (...) A patron might also make a selection of booklets from the same area or even from the same scribe and do so at more or less the same time.³⁴

Corrisponde a questo modello anche l'altro codice anglonormanno, che trasmette insieme *La besturné* e *La vie de un vallet amerous*, Oxford, Bodleian Library, Digby 86. Il contenuto del manoscritto presenta importanti somiglianze con quello dello Harley 978, con una mescolanza di testi religiosi, medici e pratici, di ricette e testi di oniromanzia accanto ai testi più propriamente letterari.³⁵ Il codice Digby accentua l'aspetto trilingue, presentando una nutrita serie di testi in medio-inglese (compreso il *fabliau* in inglese di *Dame Sirif*), introdotti da rubriche in anglo-normanno. Simili sul piano dei contenuti e della loro organizzazione, i due manoscritti presentano tuttavia caratteristiche codicologiche ben distinte, situandosi alle due estremità dello spettro indicate da Taylor: il codice Harley 978 è senz'altro opera di copisti professionisti, tra i quali esisteva un certo grado di organizzazione, come mostra la presenza dello stesso tipo di rigatura in tutte le unità codicologiche,³⁶ mentre il codice Digby 86 è opera di due

32. *Ibi*, 94-99 e 120-121. Taylor ritiene che William of Winchester avrebbe potuto acquistare tali unità codicologiche durante i suoi anni da studente, prima di prendere i voti. La presenza della musica nelle sezioni 1-2, al contrario, corrisponde ad interessi specifici dell'abbazia di Reading.

33. *Ibi*, 93-95 con un inquadramento convincente nell'ambito delle trasformazioni del commercio di libri nell'Inghilterra del XIII s., che trovano peraltro riscontro in quanto documentato per l'area francese da Rouse 2000.

34. *Ibi*, 95-98.

35. Tschann-Parkes 1996, xi-xxxvi.

36. Taylor 2002, 235, n. 13.

scribi non professionisti, uno dei quali è da identificare forse con il possessore originario del codice.³⁷

La circolazione dei componimenti in *rhythmus caudatus continens* in area anglo-normanna avviene dunque in contesti dotati di una certa coerenza dal punto di vista della tipologia e struttura delle raccolte. Queste, pur presentando non poche analogie con i *recueils* copiati sul suolo francese, hanno tuttavia caratteristiche specifiche (in particolare l'articolazione plurilingue e la presenza importante di testi tecnici).

2.1.1.3. Il manoscritto Paris, BnF, fr. 1588 contrappone al modello antologico dei *recueils* francesi e delle miscellanee anglo-normanne un tipo di silloge organizzato intorno ad una figura autoriale, quella di Philippe de Remi, del quale il manoscritto contiene le opere complete: il manoscritto fr. 1588 è infatti l'unico latore del *Lai d'amours* e delle *Oiseuses*.

Il modello dell'antologia di testi di un solo autore appare in manoscritti copiati a partire dalla fine del XIII secolo, e si ritrova anche tra i cosiddetti *manuscripts de fabliaux*. Nuclei di organizzazione dei testi attorno alla figura di Rutebeuf sono infatti riconoscibili nei manoscritti fr. 1593, 1635 e 837; quest'ultimo presenta un'ampia sezione monografica dedicata a Rutebeuf.³⁸ Accanto a queste sillogi si possono citare, come si è visto, il fr. 1446 e l'Arsenal 3524, latori dei poemi di Baudouin e Jean de Condé.

Sembra del resto che solo nell'ambito delle sillogi autoriali si notino alcuni esempi di sezioni metricamente omogenee costituite da testi in *rhythmus caudatus continens*. È il caso del fr. 1588, dove i due componimenti di Philippe de Remi si susseguono l'un l'altro, e delle cc. 47ra-53ra del fr. 1635, nelle quali sono copiati di seguito sette testi di Rutebeuf (sui nove contenuti nel codice) nel nostro metro. Si noti, a conferma dell'intenzionalità del raggruppamento sulla base del metro in quest'ultimo manoscritto, che i due testi relegati in una sezione posteriore (il *Dit de l'herberie* e la copia parziale del *Miracle de Théophile*) sono il primo un prosimetro, il secondo un testo polimetro.³⁹

Nei manoscritti fr. 837 e 1593, invece, non sembra operare un criterio di organizzazione sulla base del metro, e i soli casi di sequenze di testi composti nello stesso metro (si tratta in entrambi i codici di *Mariage-Complainte Rutebeuf* e *Du Pharisien-Complainte de Guillaume de Saint-Amour*) si giustificano anzitutto sul piano tematico, dal momento che in entrambi i casi il secondo testo è una ripresa e uno sviluppo dei temi svolti dal primo.⁴⁰ Il raggruppamento di più testi sul-

37. Tschann-Parkes 1996, xxxvii e lvii. Si veda altresì lo studio paleografico e codicologico del manoscritto, *ibi*, xxxviii-lviii.

38. Cf. Huot 1987, 213-219 e Azzam 2005.

39. Nella discussione del manoscritto Huot 1987 non identifica questa sezione metricamente coerente, ma dice che «MS 1635 shows virtually no concern for the arrangement of texts. Neither thematic nor generic categories have been respected» (215).

40. Si vedano i cappelli introduttivi ai testi in questione in Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), I, 249-250, 256-258 e 544-546, 552.

la base della struttura metrica appare invece meno di frequente: la sequenza *Complainte Rutebeuf-Dit des traverses* nel fr. 24432 può essere motivata dal ricorso allo stesso metro, mentre gli altri due componimenti in *rythmus caudatus continens* presenti nel manoscritto sono stati copiati in maniera isolata.

2.1.2 Coerenza e articolazione del corpus

Il corpus dei testi in *rythmus caudatus continens* composti entro la metà del XIV secolo presenta una tradizione manoscritta tutto sommato coerente, che permette di indicare delle costanti nella tipologia dei testimoni oltre che delle coincidenze significative nella trasmissione di testi e di gruppi di testi. La cronologia dei manoscritti individua un settore uniforme e ben caratterizzato della produzione manoscritta in lingua d'oïl, che va dal primo quarto del XIII secolo alla metà del XIV.

A fronte di questa trasmissione piuttosto coerente, la dispersione dei componimenti in *rythmus caudatus continens* all'interno di ogni manoscritto mostra che il nostro corpus di testi non è stato trattato come una tradizione compatta dai copisti: laddove un principio di aggregazione dei componimenti sulla base del metro sembra affacciarsi, infatti, questo è subordinato alla costituzione di un corpus autoriale. Lungi dal costituire un genere caratterizzato dal ricorso ad un metro, i testi del nostro corpus appartengono a tipologie testuali differenti, che sono riunite solo a posteriori dal ricorso ad uno stesso mezzo espressivo. L'attribuzione ad un genere letterario di una larga parte dei testi oitanici che ci interessa è del resto tutt'altro che agevole, e anche lo statuto di generi come il *dit*, o di tipologie testuali come il mimo, è tuttora aperta alla discussione, malgrado tentativi anche recenti di sistemazione.⁴¹ L'eterogeneità dei testi che rientrano nel nostro corpus è dunque il dato da cui partire per un'analisi volta al riconoscimento di tratti significativi ricorrenti, se non di costanti, da proiettare sugli sviluppi successivi del metro.

2.2 Registri tematici e generi letterari

2.2.1 I testi più antichi: Richeut e Piramus et Tisbé

All'origine della tradizione romanza in *rythmus caudatus continens* si trovano due testi difficili da inserire nel panorama dei generi letterari, *Richeut* e il *Piramus et Tisbé*. Le oscillazioni del giudizio degli studiosi su questi testi segnalano una difficoltà derivante non solo dalle loro caratteristiche intrinseche ma anche dallo statuto stesso dei generi medievali e dalla difficoltà di istituire e applicare una

41. De Laude 2001a-b, Menegaldo 2010.

tassonomia tra di essi.⁴² L'integralità della tradizione del *rhythmus caudatus continens* sembra del resto occupare quelle zone della letteratura medievale che oggi ci appaiono come marginali proprio per la loro resistenza all'inserimento nel panorama dei generi letterari maggiori delle letterature romanze del medioevo.

2.2.1.1. Il poemetto *Richeut* (databile tra il 1157 e il 1189)⁴³ narra le vicende di una prostituta maestra d'inganni che, rimasta incinta, riesce a convincere della paternità di suo figlio tre dei suoi amanti (un prete, un cavaliere e un borghese) (I, vv. 1-755); l'attenzione si sposta poi sull'educazione e le prodezze amorose di suo figlio Sansonnet, prototipo del seduttore senza scrupoli (II, vv. 756-982); viene infine raccontata la beffa con la quale Richeut riafferma la sua superiorità su Sansonnet illudendolo di sedurre una giovane ragazza, che è in realtà la vecchia prostituta Hersent che i cosmetici fanno apparire più giovane (III, vv. 983-1318).

Il testo presenta numerose affinità tematiche e stilistiche con i *fabliaux*; l'appartenenza di *Richeut* a tale genere letterario è stato un problema lungamente dibattuto in passato. Essa era stata data per acquisita da Gaston Paris⁴⁴ e Joseph Bédier (il quale vedeva in *Richeut* il più antico esempio di *fabliaux*),⁴⁵ ma studi successivi di Per Nykrog,⁴⁶ A. Vernet⁴⁷ e Luciano Rossi⁴⁸ l'hanno rimessa in causa con argomenti ben fondati.

Le caratteristiche che distinguono *Richeut* dai *fabliaux* erano state già sottolineate da Bédier, che le considerava prova dell'antichità del poemetto rispetto agli sviluppi successivi del genere. Lo studioso menzionava in primo luogo l'importanza della caratterizzazione dei personaggi rispetto all'intrigo.⁴⁹ Nelle prime due parti del poemetto, l'impianto biografico della narrazione integra lunghi passaggi in cui il narratore interviene per descrivere e commentare i costumi dei due protagonisti. Il racconto della beffa – che avvicina *Richeut* ai *fabliaux* – si concentra invece nella parte finale, e trae tutto il suo interesse dalla caratterizzazione dei due personaggi svolta nelle due parti precedenti: Richeut

42. Un contributo ancora oggi fondamentale per lo studio dei generi nella letteratura medievale è quello di Jauss 1972. Se ne veda un bilancio aggiornato nei contributi di Meneghetti 2013 e Gaunt 2013. Entrambi i contributi si soffermano sull'importanza di esaminare i generi medievali alla luce del contesto manoscritto delle opere vernacolari: su questa questione si veda anche Gingras 2010 e 2011. Segnalo infine gli atti di tre colloqui francesi recenti dedicati al problema dei generi medievali: Bouchet 2009, Charpentier-Fasseur 2010, e James-Raoul 2011.

43. Sui problemi posti dalla datazione si veda *Richeut* (Vernay), 49-50; gli estremi cronologici sono quelli proposti da Vârvaro 1961.

44. Paris 19145, 120, ma cf. l'esitazione espressa in Paris 1912, 55, n. 4.

45. Bédier 1891.

46. Nykrog 1978, 15 e 215.

47. *Mariage Richeut* (Vernet), 585.

48. Rossi 1983b, 48. Sulla discussione circa i rapporti tra il poemetto e i *fabliaux* cf. *Richeut* (Vernay), 12-15, 65-68, 73-76.

49. Bédier 1891, 28-30.

prova, ingannando suo figlio, di essergli superiore nella depravazione, confermando del resto il pregiudizio misogino espresso sin dall'inizio dall'autore.

Il poemetto *Richeut* faceva inoltre verosimilmente parte, nel medioevo, di un ciclo di racconti più ampio, strutturato per episodi in una forma simile a quella assunta più tardi dal *Roman de Renart*. L'ipotesi è stata formulata da Bédier⁵⁰ sulla base dei primi versi di *Richeut* («Or faites pais, si escoutez/ Qui de Richeut oir volez;/ Sovante foiz oi avez/ Conter sa vie») e sulla base del sintetico riassunto (vv. 34-57) di un'avventura precedente di Richeut, che vedeva la protagonista prendere i voti e portare alla rovina il prete del convento nel quale si era fatta monaca. Essa è stata poi confermata dalla pubblicazione, da parte di André Vernet, di due brevi frammenti, provenienti da due codici diversi, relativi proprio al *Moniage Richeut*.⁵¹ La coincidenza di contenuto tra l'episodio al quale allude il poemetto che ci è giunto e i frammenti editi da Vernet, e la mancanza di altre testimonianze in proposito impediscono di fare ipotesi sull'estensione del ciclo, che poteva anche limitarsi ai soli due testi del *Moniage* e di *Richeut*.

Tutti i resti del "ciclo" di Richeut (il poemetto omonimo ed i frammenti) si distinguono dai *fabliaux* per il ricorso esclusivo al *rythmus caudatus continens*, laddove i *fabliaux* privilegiano il *couplet d'octosyllabes*: sembra dunque che vi fosse un legame stretto tra il materiale narrativo e la struttura metrica in cui era svolta la narrazione. Questa corrispondenza di forma e contenuto sottolinea ulteriormente come quella di Richeut sia una tradizione a parte, tangenziale ma non assimilabile a quella dei *fabliaux*.

2.2.1.2. Il poemetto anonimo *Piramus et Tisbé* traduce in versi francesi l'episodio relativo agli amanti babilonesi contenuto nel libro IV delle *Metamorfosi* ovidiane; il testo si serve del *rythmus caudatus continens* per i monologhi dei personaggi, riservando il *couplet d'octosyllabes* alle parti narrative in terza persona (cf. § 3.1). La polimetria è la caratteristica che isola il poemetto rispetto agli altri adattamenti ovidiani del XII secolo, il *Narcisse* e la *Philomena* attribuita a Chrétien de Troyes. La localizzazione e la datazione del poemetto restano problematiche: il *Piramus* è stato infatti localizzato in area normanna da Cornelis De Boer, e in area piccarda da Francesco Branciforti.⁵² È probabile che la sua redazione abbia coinciso con la voga dei romanzi di materia antica intorno alla metà del XII secolo, e che lo si possa ritenere anteriore al *Roman de Thèbes*,⁵³ resta invece aperta la questione dei suoi rapporti con il *Tristan* di Thomas: secondo Arianna Punzi, il *Tri-*

50. *Ibi*, 24-25; e cf. Paris 1912, 55, n. 4. Faral 1921, 261-263, aveva rifiutato questa ipotesi, ritenendo piuttosto che il prologo sia una parodia delle vite di santi.

51. *Moniage Richeut* (Vernet), 587 e 590-591. Il primo frammento, di soli cinque versi, proviene dal catalogo di Sotheby's relativo alla vendita dei manoscritti sottratti da Guglielmo Libri in varie biblioteche francesi (28 marzo 1859); il secondo frammento, di 26 versi, è ora rilegato nel ms. Troyes, BM, 1511, c. B.

52. *Pyrame et Thisbé* (De Boer), 7-14, *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 145-156.

53. Punzi 1988, 29-31.

stan avrebbe influenzato il *Piramus*, mentre secondo Madeleine Tyssens sarebbe vero il contrario.⁵⁴

Sull'assegnazione del *Piramus* al genere letterario del *lai* pesa una testimonianza tanto autorevole quanto difficile da valutare. Si tratta di un episodio della giovinezza di Tristano che, pur risalendo verosimilmente al romanzo di Thomas d'Angleterre, ci è giunto solo nelle traduzioni-rifacimento di Goffredo di Strasburgo in antico-alto tedesco (v. 3507-3615), della *Saga* norvegese (XXII-XXXIII) e del *Sir Tristrem* inglese (L-LIII).⁵⁵ Tristano, dopo l'esecuzione del *lai* di Gurun da parte di un arpista gallese, stupisce la corte di re Marco eseguendo un *lai*; sollecitato dal suo pubblico, ne esegue poi altri due. Il testo di Goffredo di Strasburgo è il solo a dare indicazioni sul contenuto del secondo e del terzo *lai* eseguito da Tristano: il primo parla de «la fière amie du beau Graelent [Graland nel testo norvegese]»⁵⁶ e il secondo «de la curtoise Tispé» (in francese nel testo norvegese).⁵⁷

Bédier riteneva probabile che l'associazione dei *lais* di Gurun, Graelent e Tisbé nel romanzo di Goffredo di Strasburgo risalga al testo di Thomas, ma il suo ragionamento sembra basarsi su una petizione di principio:

Ce n'est pas qu'il [Goffredo] ne pût, sans l'aide de Thomas, les connaître tous trois: il est possible qu'ils fussent très répandus (...). Mais, comment eût-il su choisir ces trois titres dans tout le répertoire des poèmes français qu'il pouvait connaître? Il écrivait en un pays où jamais peut-être un harpeur breton n'avait chanté, en un temps où nulle part on ne savait plus exactement ce qu'était un lai breton.⁵⁸

Allo stato delle nostre conoscenze non è possibile escludere che sia avvenuto esattamente il contrario, e cioè che Goffredo di Strasburgo abbia aggiunto nella trama dell'episodio desunto da Thomas la precisazione circa il contenuto di due dei tre *lai* eseguiti da Tristano:⁵⁹ il fatto che nell'episodio successivo de *La harpe et la roté*⁶⁰ Goffredo sia ancora una volta il solo a citare il *lai de Didon* (vv. 13361-13367) sembra indebolire, anziché rafforzare, il ragionamento di Bédier. Si noterà infatti che tanto *Tisbé* quanto *Didon* esulano dal repertorio bretone in senso stretto: non era dunque necessario che Goffredo avesse una conoscenza diretta di quella tradizione, o attingesse al suo modello francese, per inserire almeno

54. *Ibi*, 39-42, Tyssens 1993.

55. Se ne veda la ricostruzione proposta da Thomas, *Tristan* (Bédier), I, 51-55. Sul metodo utilizzato da Bédier per ricostruire il contenuto del *Tristan* di Thomas si veda Punzi 2005, 9-20.

56. *Tristan et Yseut* (dir. Marchello-Nizia), 436 e 1427, n. 3.

57. *Ibid.* e 1427, n. 6.

58. Thomas, *Tristan* (Bédier), I, 52-53, n. 2.

59. Il dubbio che la menzione del *lai de Tisbé* sia introdotta da Goffredo è stato espresso da Faral 1912, 305. Per la discussione del parere di Bédier, cf. Hoffa 1910 e De Boer 1914. Nessuno dei due contributi, tuttavia, presenta argomenti decisivi.

60. Thomas, *Tristan* (Bédier), I, 169-175.

questi due riferimenti. È dunque possibile che, almeno in questo caso, il riferimento al contenuto del *lai* non individui un referente preciso, ma che, anzi, in Goffredo (o in Thomas) la precisione apparente del riferimento mascheri in realtà un procedimento ben noto della letteratura medievale, quello della citazione di un testo fittizio, come sembrerebbe provare il fatto che non esistono tracce, al di fuori di questo passo, di un *lai* dedicato a Didone. Tisbe e Didone erano del resto entrambe eroine esemplari morte per amore; le circostanze della morte di Tisbe presentano inoltre somiglianze con quella di Isotta, e la citazione del personaggio potrebbe avere piuttosto un valore di annuncio rispetto agli sviluppi successivi della vicenda di Tristano e Isotta. Dal momento che mancano nel testo del *Tristan* di Goffredo dettagli relativi al contenuto dei *lai* eseguiti dal protagonista, nulla permette di asserire che si faccia qui riferimento proprio ai testi che ci sono giunti.

Tanto De Boer quanto Branciforti hanno seguito la traccia della testimonianza tristaniana. Il primo dei due editori, pur senza proporre un'identificazione diretta con il testo citato da Goffredo di Strasburgo, riteneva fosse «permis de voir dans notre texte, à cause de sa forme lyrico-narrative, un écho de ce lai de Thisbé chanté par Tristan devant le roi Marke et ses chevaliers, et que notre poème se présentait ainsi comme le plus archaïque et peut-être le plus ancien spécimen d'adaptation française d'un lai». ⁶¹ Analoghe le considerazioni di Branciforti, che sembra, tra le righe, propendere per l'identificazione diretta del *Piramus* e del *lai* cantato da Tristano. ⁶²

Nell'attribuzione del *Piramus* al genere del *lai* svolge un ruolo importante, oltre al precedente tristaniano, la forma metrica del testo, con l'alternanza tra *couplet d'octosyllabes* e *rythmus caudatus continens* per i monologhi dei due protagonisti. Entrambi gli editori definiscono infatti "liriche" le parti svolte in questo metro, e ritengono che esse fossero destinate al canto. Tuttavia, i testi composti in *rythmus caudatus continens* sembrano situarsi piuttosto sul versante della lettura non-lirica (si vedano qui di seguito il § 2.2.2). Benché sia inopportuno sovrapporre le categorie "non-lirico" e "destinato alla recitazione" i generi nei quali si inserisce il resto del nostro corpus, come quello del *dît* o del monologo drammatico, sono spesso considerati legati alla recitazione piuttosto che al canto. Solo il corpus occitanico offre, con l'*Arlabecca* e il *Jeu de sainte Agnès*, prove indirette (nel primo caso) e dirette (nel secondo) di associazione del *rythmus caudatus continens* al canto (§ 4.3.1.4).

Né il *Piramus*, né la sua tradizione manoscritta, del resto, offrono indicazioni utili per ascrivere il poemetto al genere del *lai*, o per fondare l'ipotesi di una bipartizione tra parti narrative recitate e parti liriche cantate. Il testo del poema non contiene indicazioni di appartenenza ad un genere preciso, né tantomeno riferimenti al canto per i monologhi. Le rubriche dei tre manoscritti che

61. *Pyrame et Thisbé* (De Boer), 24-25 (cit. a p. 25).

62. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 3-7

trasmettono il *Piramus* in forma autonoma non contengono indicazioni di genere, limitandosi ad una formulazione con *de* e complemento di argomento.⁶³

Altri studiosi, come Baumgartner, hanno preferito rinunciare a situare il *Piramus* nell'orizzonte dei generi letterari medievali, e hanno fatto ricorso all'etichetta più neutra di *conte*.⁶⁴ Questa, che deriva piuttosto dal sistema moderno dei generi letterari, è diventata del resto di uso corrente negli studi sulla letteratura medievale, per indicare testi narrativi brevi che non si lasciano inquadrare nelle categorie medievali del *lai* e del *fabliau*, sicché una terminologia a prima vista meramente descrittiva e non tassonomica finisce di fatto per costituire di fatto un genere letterario.⁶⁵ Il ricorso alla denominazione di *conte*, che nel caso del *Piramus* non può nemmeno fondarsi sull'uso del termine da parte del narratore, segnala soprattutto la difficoltà della critica moderna nel cogliere le articolazioni del sistema dei generi medievali. Questa difficoltà indica un limite delle nostre conoscenze che è probabilmente insuperabile nel caso del nostro testo.

Proprio a partire da questo statuto ambiguo, Aubailly ha proposto un'interpretazione differente del *Piramus* che è stata in genere ignorata dalla critica successiva. Lo studioso ha sottolineato alcune peculiarità strutturali che individuano il nostro testo nel panorama della narrativa antiofrancese. All'alternanza di metri diversi (*couplet d'octosyllabes* vs. *rhythmus caudatus continens* e lasse di *octosyllabes*)⁶⁶ con funzione strutturale (narrazione vs. monologo) si accompagna, rispetto al racconto ovidiano, un'inversione del rapporto tra narrazione e interventi in prima persona in favore di questi ultimi. Nelle parti narrative, poi, la descrizione delle azioni ha un'incidenza minore di quella degli stati d'animo, ma anche della descrizione di ambienti o delle notazioni sul passare del tempo. Aubailly conclude che «la présentation de l'anecdote a été dramatisée par la recherche d'une structure proprement "théâtrale"»,⁶⁷ e propone una scomposizione in un prologo e tre "atti", ulteriormente suddivisi in scene.⁶⁸

La tesi di Aubailly si scontra anch'essa contro l'assenza di indicazioni esplicite che confermino la natura teatrale del *Piramus*. Si tratta tuttavia dell'ipotesi

63. *AC*: «De Piramus et de Tisbé», *B*: «Ci commence de Piramo et de Tisbé». Diverso è il caso di un altro adattamento ovidiano, il *Narcisse*, pure trasmesso dai tre manoscritti laterali del *Piramus*. Se i manoscritti *AC* del *Piramus* presentano, anche per il *Narcisse*, lo stesso tipo di rubrica («De Narcisus»), *B* legge «Ci coumence de Narciso le roman» (che sembra rinviare allo statuto di traduzione-rifacimento del testo), mentre il manoscritto Paris, BnF, fr. 2168 dà un'indicazione più esplicita: «De Narciso li lais». Cf. *Narcisse* (Thiry-Stassin-Tyssens), 17-19 e la discussione alle 69-75.

64. *Pyrame et Thisbé* (Baumgartner), 259, ma già Faral 1913, 7.

65. Rientrano in questa categoria numerosi testi a tematica cortese che esulano dalla tematica bretone, come *Floire et Blancheflor* e la *Chastelaine de Vergi*. Sulle ambiguità degli usi del termine *conte* da parte degli autori medievali, cf. Meneghetti 2013, 11-12.

66. Anche Aubailly pensa, come De Boer e Branciforti, ad un'esecuzione cantata delle parti "liriche": Aubailly 1991, 28.

67. *Ibi*, 19-20 (citazione a p. 20).

68. Si veda l'analisi dettagliata *Ibi*, 21-28.

che, meglio delle altre, offre un quadro complessivo coerente per spiegare le caratteristiche metriche e strutturali che isolano il testo rispetto alle altre traduzioni-rifacimenti di opere latine classiche del XII secolo, e in modo particolare rispetto al *Narvisse* e alla *Philomena*, gli altri due poemetti di derivazione ovidiana grosso modo coevi al *Piramus*.

L'utilizzazione del *rythmus caudatus continens* in un contesto polimetro è del resto un fenomeno raro, e caratteristico in particolar modo di alcuni testi più tardi del *Piramus* ma chiaramente destinati alla recitazione, come il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf⁶⁹, il *Jeu de sainte Agnès* provenzale, dove però il suo utilizzo è limitato ad una sola occorrenza (cf. § 4.3.1.4), e, al di fuori del corpus esaminato in questo studio, il *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban (1450 circa).

Mentre nel *Piramus* il *rythmus caudatus continens* è riservato ai monologhi dei protagonisti e contribuisce a scandire le diverse fasi del racconto, nel *Miracle de Théophile* esso costituisce, accanto al *couplet d'octosyllabe*, il metro principale in cui il testo è composto. Le sequenze svolte in questi due metri sono caratterizzate dal fatto che *couplets* e strofe sono spesso spezzati tra le battute di personaggi diversi. La funzione di segnare una pausa rispetto alla narrazione scenica è invece assegnata ai due passi in quartine monorime di alessandrini (vv. 384-431, pentimento di Teofilo, e 640-655, lettura della *charte* consegnata a Teofilo dalla Vergine) e alla preghiera di Teofilo (strofe di *hexasyllabes* aabaabbbabba). La prima sequenza che utilizza il nostro metro (vv. 101-129) è giustapposta ai *couplets* senza soluzione di continuità (al v. 101 il passaggio dai *couplets* al *rythmus caudatus continens* avviene addirittura all'interno di una battuta del protagonista). La seconda sequenza in *rythmus caudatus continens* (vv. 540-639) è di nuovo consacrata al racconto scenico della salvazione di Teofilo, mentre i vv. 656-663 forniscono, dopo la lettura della *chartre*, una breve conclusione.

Più prossimo all'utilizzo del *rythmus caudatus continens* da parte del *Piramus* è il *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban. In questo testo, infatti, la parte preponderante della narrazione scenica è svolta in *couplets d'octosyllabes*, il cui flusso è interrotto da passi composti in un largo ventaglio di figure metriche differenti (normalmente non liriche, ma sono presenti anche dei *rondeaux*, dei *virelais* e delle strofe di *chant royal*),⁷⁰ destinati a mettere in rilievo i momenti culminanti dell'azione. Nel testo sono presenti sette sequenze in *rythmus caudatus continens*,⁷¹ che condividono alcune caratteristiche strutturali importanti:

- (1) vv. 3272-3309;
- (2) vv. 9416-9477;
- (3) vv. 11851-11867;
- (4) vv. 15416-15469;

69. Sul carattere teatrale di questo testo si veda Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), II, 170-172.

70. Se ne veda l'inventario in Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), II, 132-135.

71. Le indicazioni di inizio e fine delle sequenze differiscono dalle indicazioni date da Jodogne cit. alla nota precedente per ragioni che saranno spiegate nel corso dell'analisi della morfologia del *rythmus caudatus continens*, § 4.3.3.

(5) vv. 24068-24121;

(6) vv. 25205-25357;

(7) vv. 25378-25415.

Ogni sequenza è contenuta, fatti salvi il primo e l'ultimo verso,⁷² nei limiti della battuta di un solo personaggio; in soli due casi (vv. 3272-3309 e 25378-25415) la battuta comincia in *couplets* e si conclude nel nostro metro. Il *rythmus caudatus continens* è utilizzato per passi retoricamente sostenuti, che introducono delle pause declamatorie nel corso dell'azione.⁷³ La funzione strutturale e la coincidenza tra sequenza metrica e monologo corrispondono abbastanza da vicino all'uso del poeta del *Piramus*. Completamente diverso è però il rapporto tra il *rythmus caudatus continens* e l'insieme del testo: le sequenze che ci interessano sono infatti minoritarie e la loro apparizione nel testo è episodica, mentre, nel poemetto del XII secolo, i monologhi individuano gli snodi fondamentali della narrazione (§ 3.1).

Il confronto con altri testi polimetri chiaramente destinati alla scena permette di evidenziare alcuni riscontri con il *Piramus*, che si affiancano agli argomenti interni proposti da Aubailly e permettono di inserire il poemetto in una sia pur limitata serie che sostanzia la plausibilità dell'ipotesi dello studioso; esso non fornisce però argomenti certi per decidere se davvero il poemetto fosse destinato, nelle intenzioni del suo autore, ad una qualche forma di messa in scena. Il *Piramus* si distingue del resto dal *Miracle de Théophile* e dal *Mystère de la Passion* per la presenza di parti narrative in terza persona composte in *couplets d'octosyllabes*. L'intervento di un narratore in scena obbligherebbe dunque a postulare una modalità di rappresentazione a metà strada tra la declamazione e la recitazione vera e propria, che obbedisse dunque a principi diversi da quelli operanti nel caso degli altri due testi. Non è inoltre impossibile che il poemetto fosse oggetto di trattamenti diversi secondo le circostanze della sua esecuzione, o secondo le fasi della sua ricezione.

Partendo dalle osservazioni di Aubailly si può tuttavia sottolineare un elemento comune al *Piramus* e a *Richent*, che pure si situano ai due estremi dello spettro espressivo, quello comico e quello cortese: entrambi i testi sono infatti caratterizzati dall'attenzione preponderante portata ai personaggi piuttosto che all'intreccio, che è invece ridotto al minimo. Anche Faral-Bastin, nella loro edi-

72. Questi fanno in genere parte, rispettivamente, delle battute precedente e successiva: è il principio che in Rutebeuf, *Cevres* (Faral-Bastin) II, 171 è chiamato, a proposito dell'analisi citata del *Miracle de Théophile, rimes mnémoniques*, definizione respinta da Jodogne in Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), II, 139-140, che pure non può non registrare il fenomeno.

73. (1) allocuzione di Dio che promette la salvezza alla natura umana, (2) preoccupazioni della Vergine nell'episodio di Gesù tra i dottori della Legge, (3) *planctus* della madre del fanciullo a cui Gesù ridarà la vita; (4) invettiva della Vergine contro gli Ebrei, (5) lamenti di Maria e della Maddalena sulla Via della Croce, (6) pianto della Vergine sotto la croce, (7) allocuzione di San Giovanni Evangelista a Gesù in croce.

zione dei poemi di Rutebeuf, consideravano l'importanza dei personaggi rispetto all'intreccio una costante della produzione in *rythmus caudatus continens*:

On remarque que cette forme a servi la plupart du temps pour des pièces qui ne comportaient, en leur développement, ni l'ordre naturel d'un récit, ni l'ordre logique d'une suite d'idée ou de sentiments bien enchaînés. L'on peut donc supposer qu'elle doit son origine et son succès aux commodités qu'y trouvait le récitant pour se garantir contre les accidents de mémoire: le petit vers venait à ses lèvres, sans erreur possible, comme le complément nécessaire d'une phrase précédente et ainsi ne risquait pas d'être omis; d'autre part, il appelait par la rime, sans risque d'erreur là non plus, le groupe d'octosyllabes qui suivait.⁷⁴

La deduzione della destinazione teatrale dei componimenti dalle caratteristiche del metro da parte dei due studiosi è una schematizzazione senz'altro troppo rigida. L'attenzione del *Piramus* per la caratterizzazione dei personaggi attraverso i monologhi, nei quali il lettore-esecutore doveva assumere in prima persona l'io dei personaggi, sembra però anticipare sin dall'inizio della tradizione oitanica un'aspetto della produzione duecentesca in *rythmus caudatus continens*, la quale si inserisce in larga parte nel genere del *dit*: quello della messa in scena di un personaggio monologante, che può talvolta identificarsi con la *persona* dell'autore stesso.

2.2.2 Il dit e i generi letterari

La maggior parte dei testi (diciotto su venticinque) composti in *rythmus caudatus continens* è stata attribuita al genere del *dit* da Monique Léonard⁷⁵. Circoscrivere quello che si potrebbe definire un non-genere della letteratura medievale è operazione estremamente complessa, che ha suscitato nel passato un numero limitato di interventi da parte di studiosi che hanno formulato ipotesi non del tutto conciliabili tra loro.⁷⁶ Il problema principale sembra essere posto dal carattere proteiforme del genere stesso, o piuttosto dalle caratteristiche disparate dei testi che sono indicati come *dits* da parte degli autori o dei copisti dei manoscritti. I *dits* si lasciano difficilmente ricondurre ad un denominatore comune, e le definizioni analizzate da Léonard nel capitolo introduttivo del suo libro appaiono spesso condizionate dalle caratteristiche dei testi sulle quali esse si fondano. Si

74. Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin), I, 205.

75. Léonard 1996. Si tratta di tutti i componimenti di Rutebeuf citati nel *Repertorio* in calce a questo studio, ai quali si aggiungono *La besturné* di Richard, le *Resverie* sanonime del manoscritto BnF, fr. 837, *Dan Denier*, *La vie de un vallet amerous*, *Des cornetes*, *Dit des outils*, *La lande dorée*, *De Verité* di Guillot Fusée, *Dit des traverses* e *De l'ipocresie des Jacobins* di Jean de Condé. Cf. il repertorio che conclude lo studio alle 358-400.

76. *Ibi*, 11-32.

può tenere presente la caratterizzazione del *dits* proposta da Léonard, che definisce l'ambito di pertinenza del genere in termini piuttosto generali:

Le dit est fondamentalement une pièce non chantée, versifiée et composée par un individu qui, à un moment donné, a “quelque chose à dire”. Ce “quelque chose”, dont le flou peut paraître gênant, ne saurait toutefois être précisé dans une définition du *dit* puisque c'est justement l'originalité de notre corpus et la richesse de pouvoir traiter de tous les sujets sur tous les tons. (...) A l'époque qui nous occupe, le *dit* pourrait être sommairement “défini” comme étant, le plus souvent, la mise en vers d'une expérience personnelle au service de l'enseignement, le cas particulier étant subordonné du propos général. Mais l'expression à la première personne contient en germe une possibilité de subversion des règles de la morale et de la religion, normalement exprimés par la troisième personne sentencieuse, et dans les proverbes tout spécialement.⁷⁷

La composizione del *corpus* dei *dits* alla base dello studio di Léonard accresce tuttavia l'impressione di confusione piuttosto che contribuire a circoscrivere meglio il genere: la studiosa ha infatti riunito insieme i testi definiti *dits* dai loro autori, quelli indicati come tali nelle rubriche dei manoscritti e quelli attribuiti a tale genere dagli studiosi moderni. Si tratta di tre categorie distinte, la cui giustapposizione solleva diverse perplessità: se nel primo caso siamo di fronte a una definizione d'autore, nel secondo e nel terzo caso siamo di fronte a due momenti della storia della ricezione del testo. Benché i gruppi così identificati siano da tenere distinti, nella presentazione data nel repertorio che conclude il libro di Léonard è impossibile comprendere a quale categoria appartenga ogni testo. Del resto persino la presenza di autodefinizioni all'interno del testo non garantisce la pertinenza generica del termine *dit*: come ha osservato Pierre-Yves Badel, l'applicazione rigida del primo criterio (l'utilizzazione del termine *dit* da parte dell'autore) porta Léonard ad includere di testi che certamente non appartengono al genere, come l'*Esconfle* di Jean Renart, dove il termine prende il valore generico di “opera o componimento di carattere letterario”.⁷⁸

Nei paragrafi che seguono prenderemo le mosse dalla lista dei testi in *rythmus caudatus continens* assegnati al genere del *dit* da Léonard per verificare la pertinenza di questa attribuzione. Un'analisi più attenta della fisionomia dei testi permetterà di caratterizzare meglio i filoni della tradizione letteraria d'oïl in cui è stato utilizzato il nostro metro, facendo emergere alcune tipologie testuali che si collocano ai margini del *dit*, ma che non possono essere identificate senz'altro con esso, pena un doppio rischio: da un lato, quello di confondere categorie di

77. *Ibi*, 187-188; si vedano inoltre le considerazioni di Cerquiglini 1980 e 1988, e Poirion 1988.

78. Badel 1998, 57. La scarsa trasparenza dei criteri utilizzati per raggruppare in categorie i testi presi in esame, e soprattutto la possibilità di verificare testo per testo la bontà delle analisi dell'autore rappresentano i difetti principali del volume.

testi che andrebbero tenute separate e, dall'altro, quello di rendere ancora più difficile la comprensione della natura e dei meccanismi del genere stesso del *dit*.

2.2.2.1 Il dit e la poesia del non-senso

Léonard inserisce nel *corpus* dei *dits* una parte dei testi che appartengono al filone della poesia del non-senso: si tratta dei componimenti anonimi intitolati *Resveries* (Paris, BnF, fr. 837) e *Dit des traverses* (Paris, BnF, fr. 24432), e della *Besturné*, opera di un autore altrimenti sconosciuto che si firma Richard. È singolare che questi componimenti siano stati inclusi nel *corpus*, mentre ne sono escluse le *Resveries* (o *Oiseuses*) di Philippe de Rémi, che hanno, con ogni probabilità, dato inizio alla tradizione.⁷⁹ Le *Resveries* anonime et *La besturné* non sono, del resto, definite *dit né* dai loro autori né dalle rubriche dei manoscritti che le trasmettono, sicché è difficile dire su quale criterio si fondi la loro inclusione nel corpus. Il genere del *dit* è menzionato soltanto nella rubrica incipitaria del *Dit des traverses* nel manoscritto Paris, BnF, fr. 24432; come si è visto (§ 2.1), il codice è datato alla metà del XIV secolo, e l'uso del rubricatore potrebbe già riflettere il cambiamento dell'accezione del termine a questa altezza cronologica.⁸⁰ È pertanto dubbio che la rubrica possa fornire elementi utili per suffragare l'attribuzione del testo al genere del *dit*.

La tradizione della poesia del non-senso rappresentata dalle *Oiseuses*, dalle *Resveries* e dal *Dit des traverses* rappresenta inoltre una produzione testuale che sembra presentarsi come un gioco di società ben codificato. Nei tre componimenti isostrofici il meccanismo del *rythmus caudatus continens* si riduce alla sua cellula minima, formata da un verso lungo seguito da un versetto che introduce la rima del verso seguente. Studiando la struttura delle *Resveries* anonime del manoscritto Paris, BnF, français 837, Kellermann ha notato che i versi lunghi (*heptasyllabes*) del testo presentano una corrispondenza esatta tra misura del verso e sintassi: più precisamente, ogni *heptasyllabe* contiene una frase in sé conclusa, che viene completata dal *tétrasyllabe*. Tale struttura rinvia, secondo Kellermann, a uno *Sprachspiel*, una sorta di gioco di società in cui uno dei partecipanti propone un *heptasyllabe*, al quale un altro risponde con un *tétrasyllabe* che impone la rima del verso successivo. Ogni distico contiene inoltre un'affermazione perfettamente plausibile,⁸¹ ma la giustapposizione dei distici è priva di senso, dando luogo a quello che è stato definito non-senso relativo.⁸² La composizione delle

79. *Réveries* (Uhl), 9-11.

80. Léonard 1996, 55-59.

81. Cf., sul piano tematico, le disamine di Kellermann 1969, *Réveries* (Uhl), 19-21 et *Poésies du non-sens* (Rus), I, 127-139.

82. La distinzione tra non-senso relativo e non-senso assoluto (nel quale un soggetto è associato con un predicato incongruo: è il caso delle *fatrasies*) risale a Zumthor 1961, 11-12. Cf. Angeli 1977, 25-45.

Oiseuses e del *Dit des traverses* ha avuto luogo probabilmente in condizioni simili, benché con regole del gioco di volta in volta diverse, che potrebbero spiegare le peculiarità metriche di ciascun componimento (§ 2.4.5). La natura dialogica delle *Oiseuses* era stata peraltro ipotizzata per tempo dal primo editore di Philippe de Remi, Henri Bordier, che parlava di «jeux de société» e di «une sorte de conversation par propos interrompus» fondandosi su indizi sintattici e stilistici simili a quelli utilizzati più tardi da Kellermann,⁸³ ma anche sulla miniatura che introduce il testo nel manoscritto Paris, BnF, fr. 1588.⁸⁴

Oltre alla composizione dialogica dei tre componimenti, Martijn Rus ha recentemente sottolineato il possibile risvolto sociologico che presenta l'accumulazione, in tutti e tre i testi, di una serie di affermazioni banali provenienti dal patrimonio del *langage de communion* della vita di tutti i giorni. Tale linguaggio è in relazione con l'evoluzione della società, la quale, nello stesso giro di anni, ha visto l'apparizione della poesia personale attraverso il genere del *dit*:

(...) le langage de la resverie n'a pas, primordialement, une fonction utilitaire, communicative, mais il œuvre plutôt à affirmer et confirmer, d'une part, une expérience socioculturelle commune (il réfère à ce que l'on savait déjà), et, de l'autre part, une pratique sociolinguistique, également commune (celle de l'on-dit, du parler quotidien). Ce qui m'amène à poser que ce langage relève, sur plus d'un point, de ce qu'Henri Gobard a appelé le langage de *communion* – langage fait essentiellement pour générer ou re-générer une cohésion sociale.⁸⁵

Questa funzione di conferma dell'appartenenza ad una *communauté langagière* si svilupperebbe dalle trasformazioni che hanno avuto luogo, a partire dal XIII secolo, principalmente nel contesto urbano, e in particolare nel nord della Francia, dove le *Oiseuses* e i testi affini appaiono insieme ai primi esempi di poesia personale.⁸⁶ Benché il genere della poesia del non-senso affondi le sue radici in

83. Philippe de Remi (Bordier), II, 301.

84. «Au texte est jointe une miniature, dans laquelle on voit cinq personnages placés debout les uns en face des autres et parlant avec animation.(...)C'est évidemment cette société de joueurs et versificateurs où chacun rime à son tour et renvoie la rime à son voisin» (*ibid.*). La miniatura è stata riprodotta a più riprese: cf. Philippe de Remi (Bordier), 313 e *Réveries* (Uhl), 117. Questo elemento di prova era stato ricasato da Suchier insieme all'ipotesi sulle modalità di composizione delle *Oiseuses*, ed è stato ripreso solo recentemente da Uhl nella sua edizione del testo. Cf. Philippe de Remi, *Œuvres* (Suchier), I, cxxiii: «la miniature, représentant un homme qui vient demander conseil à d'autres, ne fait qu'illustrer le premier vers de la pièce», che recita infatti: «En grant esveil sui d'un conseil/ Que vous demant». È possibile che l'iconografia della miniatura incipitaria sia dettata dai versi immediatamente seguenti: l'interpretazione dell'indizio non è dunque affatto certa, benché l'ipotesi sia seducente, e malgrado il commento di *Réveries* (Uhl), 190, secondo il quale «tout conforte l'intuition de Bordier d'une "société de joueurs et de versificateurs"».

85. Cf. Rus 2007, 190, che riprende e sviluppa *Poésies du non-sens* (Rus), II, 135-146.

86. *Ibi*, 192-195. Rus esplicita questo accostamento, ribadendo tuttavia le cautele già espresse da Zink sul senso da attribuire all'espressione "poesia personale" in relazione ai testi medievali, e del XIII secolo in particolare.

un terreno sociologicamente affine a quello da cui nasce la poesia personale del XIII secolo, tuttavia, difficilmente questo filone di poesia potrà identificarsi con il genere del *dit*, dove lo spunto sembra, nelle parole stesse di Léonard, più legato all'espressione del *je* del poeta: *Oiseuses*, *Resveries* e *Dit des traverses* sono il prodotto di un gioco a più voci nel quale sembra per lo più cristallizzarsi il patrimonio di affermazioni anodine della conversazione di tutti i giorni. La forma metrica contribuisce inoltre (§ 4) a separare questi testi dal resto della tradizione in *rythmus caudatus continens*. *La besturné* di Richard è l'unico componimento di questo gruppo che, per l'importanza assunta dall'espressione del *je* del poeta, si può assimilare al genere del *dit* (§ 2.2.2.2). Questa caratteristica distingue il testo dalla tradizione inaugurata dalle *Oiseuses* di Philippe de Remi, dove l'inflessione personale è del tutto assente.⁸⁷

2.2.2.2 Il dit e il monologo drammatico

2.2.2.2.1. Anche il poemetto anglonormanno *La vie de un vallet amerous* non è indicato come un *dit* né dall'autore, né tantomeno dal copista del manoscritto unico, Oxford, Bodleian Library, Digby 86. L'inclusione del poemetto non è argomentata da Léonard, ma la si può probabilmente motivare sulla base della vicinanza a testi come il *Dit de l'herberie* di Rutebeuf, dove l'autore (o colui che recita il testo) mette in scena, con intenti comico-satirici, un personaggio. Nella *Vie de un vallet amerous* prende infatti la parola un personaggio di seduttore *sui generis*, che racconta la sua formazione al vizio attraverso gli insegnamenti del fratello (vv. 1-50), la seduzione di un'amante incredibilmente brutta (vv. 51-146), il suo amore per le donne di piccola statura (vv. 147-201), le sue tecniche di seduzione (vv. 202-224), il suo orrore per i bambini e la sua ricerca di una donna sterile (vv. 225-323); il poema si chiude con una serie di invocazioni (al re, a Dio e ai santi, vv. 324-344). Come ha argomentato recentemente Silvère Menegaldo in una messa a punto sul repertorio dei giullari,⁸⁸ questa tipologia di testi corrisponde a quello che è stato definito monologo drammatico da Émile Picot e Edmond Faral:⁸⁹ nella lista di testi riconducibili a questo genere, Menegaldo fa rientrare, oltre alla *Vie de un vallet amerous* e al *Dit de l'herberie* di Rutebeuf, altri due testi in *rythmus caudatus continens*: *La besturné* di Richard (che Léonard, come si è visto, considera un *dit*) e *Le privilège aux Bretons*. Quest'ultimo testo, che presenta una struttura più complessa, con un intreccio in cui inter-

87. Uhl (1989) 1999, 95-97.

88. Menegaldo 2010.

89. Per il monologo drammatico si veda il primo articolo di Picot 1886, 358-362, *Mimes français* (Faral), viii-xii, Faral 1910, 232-237 e la discussione dettagliata proposta da Aubailly 1976, 3-198. Per la storia della nozione di "monologo drammatico" si veda la rassegna di De Laude 2001b, che sottolinea le difficoltà di servirsi della nozione in sede di classificazione dei testi e propone piuttosto di pensare ad «una modalità di esecuzione più che a un genere vero e proprio» (54).

vengono più personaggi, e che è caratterizzato, nella sua seconda parte, dalla presenza di versi narrativi di raccordo tra le parti dialogate, era stato già inserito da Faral nel suo regesto dei mimi anticofrancesi.⁹⁰ Se i tratti specifici di questi testi sembrano giustificare il ricorso a categorie più precise come quelle di mimo o di monologo drammatico, bisogna tuttavia tener presente che queste ultime sono state introdotte dai critici moderni, e che la documentazione sulle loro modalità di (eventuale) messa in scena da parte dei giullari è estremamente scarsa. In mancanza di indicazioni precise circa le modalità di esecuzione di questi testi, l'assegnazione all'una o all'altra categoria avviene sulla base di criteri interni, vale a dire, in ultima analisi, sulla base dell'interpretazione del critico, che non è al riparo dal rischio di apriorismo. Non è del resto del tutto chiaro lo statuto da assegnare al monologo drammatico: si tratta di un genere letterario a sé stante, o piuttosto di una modalità di esecuzione di testi che potevano appartenere a generi differenti, e in particolar modo a quello del *dit*?⁹¹

La permeabilità del genere del *dit* e di quello del monologo drammatico è stata del resto sottolineata già da Michel Zink, che afferma che: «Il n'y a (...) pas de solution de continuité entre le dit et le théâtre, ou plus exactement la théâtralité du dit englobe et unifie tous les avatars de ce genre protéiforme».⁹² Menegaldo, a proposito del *Dit de l'herberie* de Rutebeuf, ha accennato alla possibilità di «réfléchir sur certaines implications génériques du terme *dit*, qui dans le cas présent (et donc peut-être dans d'autres) semble valoir pour notre moderne *sketch*».⁹³ La rappresentazione del *je* del poeta, che sembra una caratteristica centrale della maggior parte dei *dits*,⁹⁴ si spiegherebbe dunque anzitutto a partire dalle modalità performative che ne caratterizzavano la fruizione originaria, mettendola in relazione con la presenza in scena dell'autore stesso, che, come gli attori comici moderni, poteva recitare la parte di un personaggio (sarebbe il caso del monologo drammatico in senso stretto) oppure mettere in scena la propria *persona* presentando le proprie disavventure sotto una luce comica (*dits* personali, come i cosiddetti *poèmes de l'infortune* di Rutebeuf), oppure ancora prendere la parola per intervenire nel dibattito politico, o presentare degli ammonimenti di natura morale o religiosa.

90. *Mimes français* (Faral), 3-28, con edizione del testo. Per un'analisi dettagliata del *Privilege aux Bretons* e della *facies* metrica trasmessa dal manoscritto unico (Paris, BnF, fr. 837) rinvio al § 3.4.

91. Si veda De Laude 2001b cit. alla n. 89.

92. Zink 1985, 64.

93. Menegaldo 2010, 78, ma cf. già Zink 1985, 63.

94. Léonard 1996, 188: «Le *dit* va tendre à devenir, dans le courant du XIV^e siècle, ce que nous considérons aujourd'hui comme la "poésie personnelle". Mais, entre le début du XIII^e siècle et les environs de 1340, nous l'avons vu, le *dit* est encore fondamentalement porteur d'une *senefiance*. À l'époque qui nous occupe, le *dit* pourrait être sommairement défini comme étant, le plus souvent, la mise en vers d'une expérience personnelle au service de l'enseignement, le cas particulier étant subordonné du propos général». Su questo punto le analisi della studiosa (*ibi*, 158-188) confermano quelle di Cerquiglioni 1980 e Zink 1985, 47-74.

2.2.2.2.2. Se si accetta la distinzione tra testi che mettono in scena un personaggio e testi che implicano la messa in scena della *persona* dell'autore, la *Besturné* di Richard esula dalla rappresentazione di un personaggio presupposta dal monologo drammatico,⁹⁵ e si situa piuttosto al crocevia tra la poesia del non-senso e quella del *dit* personale. In questo testo, ingiustamente ignorato malgrado i molti spunti di interesse, l'autore offre una presentazione paradossale di sé stesso e delle proprie capacità, che costituisce lo spunto per l'accumulazione di una serie di notazioni surreali. Il testo si presenta come una risposta alle critiche che Richard ha ricevuto da chi, a causa del suo lungo silenzio, lo ritiene ormai incapace di comporre (1-16).⁹⁶ L'autore afferma del resto di avere composto i suoi versi in uno stato di sonno o dormiveglia:

	<i>D</i>	<i>H</i>
139	Jeo fis ses vers en dormaunt	Cest vers fis jo l'autre er
140	Le autre her	Cum m'en alai a muster
141	Ou jeo aloie a mouster	En dormant
142	Entor noune	Entur hure de nune.
143	O daunz Phelipe de Doune	Ki conseil me dune
144	Tout le pas.	n'aim jo pas

Il carattere paradossale della *Besturné* è dunque legittimato attraverso il ricorso ad un motivo caratteristico della poesia romanza delle origini (Guglielmo IX),⁹⁷ ma anche della contemporanea poesia mediolatina (Baudri de Bourgueil).⁹⁸ Richard è dunque presente in prima persona nel testo, e la sua condizione di autore di testi letterari è il punto di partenza della fantasmagoria verbale, che qui prende il posto della descrizione comica delle sventure del poeta, tipica, ad esempio, dei *poèmes de l'infortune* di Rutebeuf. Non si può del resto escludere che, almeno in parte, le affermazioni paradossali di Richard fossero frecciate o allusioni a personaggi e avvenimenti del suo tempo, che ora ci sfuggono in parte per lo stato in cui il testo è trasmesso dai due testimoni che lo conservano, e in parte per l'oscurità stessa del dettato del poema.⁹⁹ La proposta di attribuzione al

95. Menegaldo 2010, 81-82 attribuisce il testo alla categoria del monologo drammatico sulla scorta della proposta di Angeli 1978. Mi sembra imprecisa l'identificazione, da parte di Menegaldo, del ritratto che Richard tratteggia attraverso il ricorso all'armamentario del non-senso con la figura dello sciocco o del folle: siamo infatti più prossimi alla sfera del *devinalb*.

96. Nella versione di *D*, che rinvia in questo caso più direttamente ad un motivo della sfera lirico-amorosa o comunque cortese, le critiche vengono a Richard dalle *dames*, mentre in *H* si tratta di un più generico *la gent*.

97. Si tratta di due dei componimenti più noti di Guglielmo: l'*incipit* del vers del gatto rosso, *Farai un vers pos mi sonelh* e il *devinalb* *Farai un vers de dreit rien*, sui quali si veda Pasero 1968; il secondo componimento presenta analogie tematiche con il testo di Richard.

98. Bologna-Rubagotti 1998.

99. La datazione del poema si basa sull'allusione (vv. 233-235 del solo *H*) alle dispute conseguenti alla morte del vescovo di Winchester, Adhelmar, nel 1260 (*Song of Lewes* [Kingsford], 154). Cf. altri elementi in Wulstan 2000, 15.

genere del *dit* da parte di Monique Léonard mi sembra dunque, in assenza di indicazioni da parte dell'autore o dei manoscritti, mettere in rilievo alcune affinità importanti tra *La besturné* e questo genere letterario. Sembra tuttavia eccessivo il tentativo della studiosa di individuare, tra le pieghe delle espressioni paradossali di Richard, l'espressione «*du vertige qu'il éprouvait à se pencher sur son passé vide, son mal d'être, un sentiment du temps qui passe vainement et de vie gâchée*»: ¹⁰⁰ se il ritratto paradossale che l'autore della *Besturné* ci consegna ha potuto trovare spunto nella sua biografia, il punto di arrivo nel testo non permette, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, di fare supposizioni in proposito.

2.2.2.2.3. Il testo tràdito in due versioni differenti col titolo *Li fabliaus qui devise les outiex de l'ostel* (redazione A) o *Un ditté des choses qui faillent en menage et en mariage* (redazione B contenuta nel *Rosarius*), d'ora innanzi *Dit des outils*, incrocia, ancora una volta, diverse categorie testuali. L'ossatura del testo è costituita da una lista di oggetti necessari per le attività domestiche: si tratta di una tradizione ben documentata in antico francese da un gruppo di testi pubblicati da Urban Nyström.¹⁰¹ Nel *fabliaus/ditté*, tuttavia, la lista diventa uno strumento polemico per illustrare le preoccupazioni economiche create dal matrimonio: il testo alterna senza soluzione di continuità la denuncia dei mali causati da *Menage* alle enumerazioni disordinate di oggetti, che occupano una parte via via più importante:

<i>redazione A</i>	<i>redazione B</i>
70 Mainages si n'est que bataille, G'i ai esté sans nulle faille	38 G'y ai esté sans nulle faille, Premier oy bonne commensaille
72 .ii. ans entiers; J'en sai les voies et sentiers,	40 Dix ans entiers, Si scey les voies et les sentiers
74 Car il m'est mout tres grans mestiers, Se Diex me saut.	42 Et si m'est mout tres bien mestiers, Se Diex me saut.
76 Tous jours soit l'en, tous jours i faut. Sempres en bas, senpres en haut,	44 Tours jors i faut, tous jors i faut, Sempres en bas, demain en haut,
78 En dan Maingnage. Einsis s'i contiennent li sage,	46 A dam Menage : Sempres au fol, demain au sage,
80 L'un a honnour, l'autre a hontage. Or faut saliere,	48 Sempres au plain, or au boschage, Quant i fait froit.
143	50 Nul n'est prisiez qui ce ne croit. Menage tient en son destroit
144	52 Les mariez.
145	Par Dieu qui fu crucifiez, 54 Menage les deffiez, Que l'en i quiere
82 Sergent i faut et chamberiere, Le croc au fiens et la civiere,	56 Valet y faut et chamberiere, Fourche au fiens et la civiere
84 Et le retiau;	58 Et le ratiau.

100. Léonard 1996, 183-184 (la citazione è a 183).

101. *Poèmes français* (Nyström).

86 Il i faut fourche et flaiiau,
Si faut le saz et le brusiau
Et la ratoire ; (...).

60 Or i faut fourche et flaiiau,
Balay de bou et grant et biau,
Ce n'est pas pou.

Il ricorso strutturale alla personificazione di *Menage* e all'anafora del termine avvicinano il *fabliaus/ditté* a *Dan Denier*. I due testi sono peraltro accomunati dalla tradizione ridotta (due testimoni in entrambi i casi) e dall'alto tasso di varianti indotto, sembrerebbe, proprio dall'uso dell'anafora e dalla struttura ad elenco. Tuttavia, come mostrano i vv. 70-75 *A* = 38-43 *B* appena citati, il *fabliaus/ditté* si distingue da *Dan Denier* per una più marcata inflessione personale, che si manifesta nella prima parte del poema nella versione *A* (vv. 1-9 e 28-36)¹⁰². L'autore afferma nell'*incipit* del poema:

Chascuns se pense de son afaire:
Pour ce me veil .i. poi retraire
De mon corage.

Non è possibile dire se l'autore intendesse esprimere direttamente il suo pensiero, o se questo fosse espresso attraverso la maschera di un personaggio, come avviene nel caso del monologo drammatico; non è peraltro chiaro se il v. 142 della sola redazione *A* («Or escoutez de dan Courtois») contenga la menzione del nome dell'autore, o anche solo del locutore al quale è data la parola. Non è neppure possibile precisare se il discorso contro il matrimonio avesse un'intonazione moraleggiante o se piuttosto la sottolineatura esclusiva degli aspetti economici non avesse un'intenzione ironica o addirittura parodica, quale è possibile rinvenire nei *dits* di Rutebeuf che trattano la tematica matrimoniale. Se la tematica e i riscontri strutturali con *Dan Denier* permettono di collocare il *fabliaus/ditté* tra i testi moraleggianti, l'inflessione personale lo colloca altresì all'incrocio tra questa categoria di testi e quelle del *dit* personale e del monologo drammatico.

2.2.2.3 *Monologo, dialogo e débat: i testi a tematica amorosa*

2.2.2.3.1. Un altro testo in *rythmus caudatus continens*, non inserito da Menegaldo nella sua lista, può essere messo al crocevia tra i generi del *dit* personale, del monologo drammatico e del mimo. Si tratta del componimento *Nus ne puet sans boine amour* di Philippe de Remi, anepigrafo nell'unico manoscritto latore (Paris,

102. Il manoscritto Paris, BnF, fr. 12483 ha subito una lacuna materiale prima della c. 217 che ha condotto alla perdita dei versi iniziali del poema; dei primi versi superstiti (redazione B, vv. 1-27) solo tre hanno una corrispondenza esatta con la versione *A* (vv. 19-21 = 57-59 *A*). Non è dunque chiaro se il redattore del *Rosarius* abbia cercato di cancellare le tracce dell'inflessione personale del testo, come sembrerebbe invece trasparire dalla versione del *De Verité* trasmessa dallo stesso manoscritto (cf. § 1.4).

BnF, fr. 1588) e intitolato *Lai d'amours* nell'edizione Suchier. Il breve testo si apre con una dichiarazione d'amore in prima persona per una dama indifferente ai sentimenti del poeta (vv. 1-9 nella numerazione Suchier);¹⁰³ segue la *descriptio* dell'amata (vv. 10-43); il poeta termina questa parte esprimendo il desiderio di vedere il *soreplus* della dama sotto le coperte, e affermando che ella sola può guarirlo dalla sua malattia (vv. 44-49). Il testo presenta a questo punto un brusco passaggio da un registro narrativo di tipo autobiografico all'allocuzione diretta alla dama:

- 44 Ichi m'a amours arresté.
Du sureplus,
45 Le douch tresor qui est repus,
ne vi je onques ;
46 Se l'eüsse veü adonques
sous les dras,
47 Confortés fust de grant soulas
mes dous mehains.
48 Mais bien vois ne puis estre sains
de ce malage
49 S'ele ne m'oste la rage
de mon cuer.
50 Coment? Le *savrés*, douce suer,
se jeu vous conte.
51 Tous esbahis serai de honte
au commencier;
52 Nepourquant irai vous prier.
Dix m'en doint joie!

I restanti due terzi del testo (vv. 53-152) presentano un serrato dialogo tra il poeta e la dama: questa, dopo aver inizialmente rifiutato il suo amore al poeta, ne accetta infine il servizio, affermando che la constatazione della serietà e fedeltà dell'amante potrà forse cambiare la sua disposizione verso di lui. Il poeta conclude il componimento ringraziando la dama e ripetendo la sua offerta di servirla fedelmente. Il cambiamento della situazione enunciativa all'altezza del v. 50 segna il passaggio da una modalità compositiva centrata sull'espressione, per quanto topica, del *je* del poeta alla messa in scena più propriamente teatrale di una scenetta rappresentata attraverso il dialogo tra i due personaggi dell'amante e dell'amata ritrosa che prendono la parola senza alcuna formula di raccordo: una tipologia che sembra avvicinarsi piuttosto a quella dei mimi.

Un'analogia alternanza tra narrazione autobiografica e allocuzione diretta caratterizza del resto, nel nostro corpus, il *salut Li dous penser ou je si sovent sui*; bisogna inoltre sottolineare che, tra i componimenti rubricati nel manoscritto Pa-

103. Suchier considera l'unità di verso lungo (*heptasyllabe*) e versetto come un alessandrino⁷ + 4 con rima alla cesura e in fine verso. Sui problemi di interpretazione della metrica di questo componimento cf. § 2.4.5.

ris, BnF, fr. 837 come *saluts* o *complaintes* alcuni sono componimenti doppi, nei quali la richiesta dell'amante è seguita dalla risposta della dama, che si conclude a volte in termini simili a quelli del componimento di Philippe de Remi (si veda più in basso il § 3.3). È forse azzardato proporre un riscontro tra i componimenti doppi del manoscritto 837 e la struttura a dittico dei monologhi del *Piramus*, trådito, tra gli altri, dallo stesso manoscritto. L'articolazione dialogica del componimento di Philippe e dei *saluts/complaintes* del fr. 837 e la loro conclusione aperta anticipano del resto, pur con modalità diverse, lo svolgimento tipico dei *débats* amorosi, la cui moda prenderà soprattutto piede a partire dal XIV secolo e si protrarrà per tutto il XV.¹⁰⁴

In questi testi, un'introduzione di tipo narrativo presenta i due corni di un dilemma amoroso che sono sviluppati nel resto del componimento attraverso il dibattito tra due personaggi, i quali espongono le loro ragioni contrastanti e discutono tra loro fino ad arrivare ad un'*impasse*: la soluzione del dilemma è quindi rimessa, grazie all'intervento mediatore della *persona* dell'autore, ad un giudice *super partes*, normalmente un nobile di alto rango al quale il poema è inviato.

Un gruppo cospicuo di *débats* amorosi del XIV-XV secolo è composto proprio in *rythmus caudatus continens*: per il XIV secolo, la *La lande dorée*, del non meglio identificato Vicomte d'Aunoy, inclusa nel corpus preso in esame in questo studio,¹⁰⁵ e il *Jugement du roi de Behaigne* di Guillaume de Machaut; per il XV secolo, il *Debat des deux amants*, il *Dit de Poissy* e il *Livre des trois jugements* di Christine de Pizan, il *Debat des deux Fortunés d'amour* e il *Livre des quatre dames* di Alain Chartier.¹⁰⁶ Solo nel *Jugement du roi de Behaigne* l'autorità invocata a risolvere il dissidio tra i due personaggi appare essa stessa in quanto personaggio alla fine del poema; negli altri casi, il testo si chiude con la richiesta di un parere, rinviato al di là della sfera diegetica, e in genere non raccolto (se pure fu mai formulato) dalla tradizione manoscritta. La conclusione del dibattito resta dunque, per noi, aperta, come nel *Lai d'amours*.

Come nel *Lai d'amours*, ne *La lande dorée*, del resto, la *persona* dell'autore è più direttamente implicata nella narrazione, che integra la discussione della casuistica amorosa allo schema della domanda d'amore seguita dalla risposta della dama. Durante una battuta di caccia, il poeta incontra nella foresta una dama, descritta con grande precisione (v. 23-80), la quale lo invita a fermarsi a parlare con lei (v. 108-119). Segue un dialogo di impostazione didattica, nel quale la dama chiede al poeta spiegazioni su alcuni punti dottrinali: la natura d'amore

104. Ancora utile la messa a punto di Badel 1988. Per un'analisi approfondita del genere e per una messa a punto bibliografica aggiornata rinvio alla tesi di dottorato di Tabard 2012.

105. Il testo, che come si vedrà presenta caratteristiche strutturali particolari che lo situano a parte rispetto al genere del *débat* vero e proprio, non è incluso nel corpus della tesi di Tabard.

106. Per i testi di Guillaume de Machaut, Christine de Pizan e Alain Chartier, che non fanno parte del corpus di opere su cui si fonda questo studio, si veda l'aggiornamento della lista di Kastner 1905 in appendice al Repertorio dei testi inclusi nel nostro corpus. Badel 1988, 103-104 fa rientrare i testi di questi tre autori piuttosto nel sottogenere del *jugement*. Si vedano però le considerazioni di Tabard 2012, 115-116.

(vv. 125-146), il modo in cui amore nasce (vv. 147-160), il ruolo della memoria dell'amata nel tener vivo il sentimento (vv. 161-184), il modo in cui questo è nutrito nel cuore dell'amante (vv. 185-201); la dama chiede inoltre una descrizione dei mali sofferti dall'amante (vv. 202-255). Al termine di questa sezione dottrina interviene la richiesta d'amore alla dama da parte del poeta (vv. 256-288). La dama si schermisce (vv. 289-299) ma propone al poeta un patto: egli chiederà ad un non meglio identificato *marcis* di chiarire se in amore vi siano più gioie o dolori; dal responso ottenuto dipenderà anche la risposta della dama (vv. 300-337). La dama offre una corona di fiori al poeta, che riprende la caccia (vv. 338-339).

L'introduzione narrativa, e, nell'ultima parte, la questione posta dalla dama, nonché la conclusione aperta, con il responso rinviato al di fuori della sfera diegetica, si conformano alla tradizione del *débat*. Al contrario, l'implicazione del personaggio-poeta come parte in causa, la natura del dialogo che forma la parte centrale del poemetto, e la presenza della richiesta d'amore sembrano esulare da questa tradizione, e riportarci piuttosto alla situazione descritta per il *Lai d'amours* e per i *saluts*. Il testo si situa dunque, ancora una volta, all'incrocio tra diverse tradizioni, e guarda allo stesso tempo ai prodromi del *débat* pur anticipandone alcune caratteristiche che si manifesteranno nella produzione successiva legata al genere. Queste sue caratteristiche confermano il ruolo di cerniera tra due momenti dello svolgimento della tradizione del *rhythmus caudatus continens* che *La lande doree* occupa simbolicamente in questo studio.

Si può individuare una costante dell'utilizzo del *rhythmus caudatus continens* in testi a tematica amorosa nella natura dialogica di tali testi, in una casistica che va dall'apostrofe alla dama (il *salut*) alla messa in scena di un dialogo tra amante e amata (*Lai d'amours*) a quella di un dibattito su un caso concreto o su un punto della casuistica amorosa (i *débats*), con *La lande dorée* a metà strada tra la seconda e la terza categoria. È evidente che nessuna di queste modalità è propria esclusivamente ai testi in *rhythmus caudatus continens*: è dunque impossibile parlare di coincidenza tra metro e genere letterario. È invece notevole che gli utilizzi del metro siano ristretti a queste tipologie, ad esclusione delle altre disponibili per la tematica amorosa. Queste osservazioni confermano l'utilizzo del *rhythmus caudatus continens* in un contesto non-lirico proprio in relazione a testi che sfruttano la tematica più tipica della tradizione lirica medievale, quella amorosa, nel quadro di testi caratterizzati da un'esile trama narrativa, sulla quale si innesta una caratterizzazione dei personaggi che fa ampio uso del dialogo e del monologo.

2.2.3 Registri e temi

Anche eliminando i testi legati alla tradizione delle *Resveries*, e tenendo distinto, per quanto possibile, il *dit* dal monologo drammatico, quello del *dit* resta il genere più largamente rappresentato nella tradizione francese del *rhythmus caudatus continens*:

1. *Dits* personali: Rutebeuf, *La griesche d'hiver*, *La griesche d'été*, *Le mariage Rutebeuf*, *La complainte Rutbeuf*; Richard, *La besturné*;
Dits politici: Rutebeuf, *Du pharisien*, *Complainte de Guillaume*, *Renart le bestourné*; Guillot Fusée, *De Verité*; Jean de Condé, *De l'ipocrisie des jacobins*;
Dits satirico-morali: *De dan Denier*; *Des cornetes*; *Dit des outils*;
Dits religiosi: Rutebeuf, *L'Ave Maria Rutebeuf*;
2. Monologo drammatico: Rutebeuf, *Le dit de l'herberie*, *La vie de un vallet ameros*.
3. Mimi e testi dialogati: *Le privilège aux Bretons*; Philippe de Remi, *Lais d'amours*; Vicomte d'Aunoy, *La lande dorée*.
4. Testi teatrali: Rutebeuf, *Miracle de Theophile*.

La lista dei *dits* in *rythmus caudatus continens* mette in risalto come alcune tematiche e tipologie testuali ricorrono con particolare frequenza. Accanto al registro comico, dominante nei *dits* personali, il registro polemico sembra essere quello più frequentemente attestato, nelle due accezioni, politica e morale, del termine. In particolare, se *Dan Denier* si presenta come una satira del denaro che riutilizza una serie di motivi largamente topici e che non è possibile riferire ad un avvenimento preciso, bensì ad un momento di svolta della mentalità medievale da collocarsi ben entro il XIII secolo,¹⁰⁷ gli altri poemetti citati nelle categorie 1b e 1c sono stati tutti composti nel quadro di una polemica che si situa in un contesto storico preciso:¹⁰⁸ nei testi a tematica politica sono esclusivamente rappresentati la polemica contro gli ordini mendicanti (nei testi di Rutebeuf, *Du pharisien*, *Complainte de Guillaume* e in quello di Jean de Condé) e la critica alle trasformazioni in atto nell'*entourage* del sovrano (*Renart le bestourné* di Rutebeuf e *De Verité* di Guillot Fusée).¹⁰⁹ Anche *Des cornetes*, satira contro l'acconciatura femminile omonima, in voga tra le donne di Parigi alla fine del XIII secolo, prende lo spunto da un fatto recente, la predica dell'arcivescovo di Parigi menzionata dall'autore nell'esordio, per sviluppare una serie di considerazioni che appartengono al repertorio della tradizione misogina medievale.¹¹⁰ Se nessuno di questi registri e tematiche può dirsi caratteristico dei soli testi in *rythmus caudatus conti-*

107. Pasero 1990, 22-43.

108. Rinvio al *Repertorio* per la datazione dei testi e alle edizioni Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin) e Baudouin et Jean de Condé, *Dits et contes* (Scheler). Il testo del *Ditté de Verité* del ms. Pavia, BU, Aldini 219, pubblicato nella sezione *Trascrizioni*, permette una datazione del testo al 1295 e un inquadramento del poemetto nell'ambito delle vicende coeve del regno di Filippo il Bello. Le allusioni a personaggi e avvenimenti storici contenute nel testo necessitano tuttavia di un ulteriore approfondimento sulla base delle fonti storiche.

109. In questa critica sono del resto coinvolti gli ordini mendicanti (Rutebeuf, *Œuvres* [Faral-Bastin], I, 534-535 per *Renart le bestourné*), o più generalmente il peso degli uomini di chiesa nelle decisioni regali (vv. 56-66 del *De Verité*).

110. *Dit des cornettes* (Pagano), 7-16 per un inquadramento storico del poemetto e del fenomeno della moda femminile oggetto della satira dell'autore.

nens, è però caratteristica la preferenza che viene loro accordata nei testi del nostro corpus, a scapito di altri registri individuati da Léonard come caratteristici del *dit*:¹¹¹ mancano in particolare testi di tipo narrativo e di tipo didascalico (fatta eccezione per la *Lande doree*, dove lo svolgimento didascalico è però piegato ad esigenze narrative) e testi che si servano di procedimenti allegorici.

Altri registri appaiono invece marginali rispetto al resto dei *dits* in *rhythmus caudatus continens*. Anzitutto quello religioso, rappresentato soltanto dall'*Ave Maria Rutebeuf*, panegirico della Vergine che incorpora citazioni della prima parte del testo latino dell'*Ave Maria*. Si tratta del resto di un altro caso in cui l'inclusione nel corpus dei *dits* non è giustificata da Léonard e non si basa, visibilmente, né sul testo di Rutebeuf, che definisce il testo «Un salu de la douce Dame» (v. 28) né sulle rubriche dei manoscritti: la rubrica incipitaria del manoscritto Paris, BnF, fr. 837 è «L'Ave Maria», mentre il ms. fr. 12483 non presenta una rubrica per questo testo.

Si sarebbe tentati di leggere in questa selezione di motivi e registri l'indizio di una specializzazione del metro sul piano tematico. Bisogna tuttavia osservare che la loro incidenza nella tradizione del metro si spiega in parte perché essi compaiono nell'opera di Rutebeuf.¹¹² Il ricorso al *rhythmus caudatus continens* da parte degli autori di poemetti satirico-polemici come *Des cornetes*, *De Verité* e *De l'ipocresie des Jacobins* potrebbe del resto essere una ripresa del modello autorevole di Rutebeuf: oltre alla struttura metrica, infatti, gli ultimi due poemi riprendono, aggiornandoli, alcuni temi di *Renart le bestourné* e dei poemetti antimendicanti di Rutebeuf.

L'utilizzo del *rhythmus caudatus continens* potrebbe inoltre indicare che i poemetti composti in questo metro fossero destinati alla recitazione e non al canto. Léonard ha infatti osservato che, sui 684 testi da lei presi in considerazione per la sua ricerca sui *dits*, solo sette sono presentati come *chanson* nel testo, mentre tre ricevono questa etichetta nella rubrica del manoscritto che li trasmette; solo tre, infine, presentano la forma metrica della canzone, ma non sono stati identificati come *chansons* nel Medioevo.¹¹³ Il resto dei *dits* è composto in metri strofici (quartine monorime di alessandrini, strofe di Hélinand) o non strofici (*couplet d'octosyllabes à rimes plates*) che non sono normalmente associati al canto.¹¹⁴ Le osservazioni di Léonard sembrerebbero confermare l'indicazione scelta dal no-

111. Léonard 1996, 117-120 e soprattutto 216-222.

112. Sull'utilizzo del *rhythmus caudatus continens* nei *dits*, cf. Léonard 1996, 204-205, e Rutebeuf, *Oeuvres*, (Faral-Bastin), I, 205-206.

113. Léonard, *Le dit*, 66-68; i casi elencati andrebbero discussi singolarmente, come anche quelli di inserzioni liriche all'interno di testi narrativi, di cui andrebbe saggiata la pertinenza dell'inclusione nel corpus dei *dits* (si veda il caso del *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli) e di cui andrebbero precisate le modalità esecutive.

114. *Ibi*, 203-208.

me stesso del genere, che, secondo Zink, si opporrebbe, almeno in origine, alla poesia cantata.¹¹⁵

L'ipotesi sulla dissociazione dei generi non-lirici dalla musica e dal canto è stata elaborata in assenza tanto di notazione musicale nei manoscritti che ci sono giunti, quanto di indicazioni esplicite sulle modalità di esecuzione dei testi da parte degli autori. Per quanto probabile, tale ipotesi resta non verificabile, e deve essere accettata con cautela; non si può infatti escludere che anche l'esecuzione di testi non lirici fosse accompagnata dalla musica, e magari da una forma di recitazione che non fosse una mera declamazione del testo.

2.3 Una modalità compositiva ricorrente? La lettera in versi

Tra le tipologie testuali ricorrenti nei componimenti del nostro *corpus*, la lettera in versi riveste un particolare interesse per il riscontro con il *salut* occitano *Dona, la genser c'on demanda* attribuito dal canzoniere R a Raimon de Miraval (§ 4.3.3.1.1). La corrispondenza tra letteratura d'oc e d'oïl è interessante non tanto per fondare un'impossibile identificazione tra metro e genere, quanto per sottolineare *ex post* la coerenza tra alcuni componimenti che condividono il ricorso allo stesso metro e a strutture discorsive simili.

2.3.1. Il modello compositivo della lettera è applicato in maniera sistematica in *De Verité*, che presenta nel *Rosarius* la denominazione di *dit* (c. 211ra) ed è definito *leitre* nell'*explicit* del manoscritto Pavia, BU, Aldini 219.¹¹⁶ I due manoscritti presentano due versioni leggermente diverse del testo: quella contenuta nel *Rosarius* manca di alcuni riferimenti all'attualità, che compaiono invece nel manoscritto di Pavia. Quest'ultimo è anche l'unico a datare precisamente il testo all'agosto 1295, alla fine cioè del primo decennio del regno di Filippo IV il Bello (1285-1314), e a menzionare il luogo della redazione (Orléans) e il nome dell'autore, Guillot Fusée (vv. 175-183).¹¹⁷ Di fronte a due redazioni parzialmente diverse del testo è difficile argomentare in favore dell'una o dell'altra: non è infatti impossibile che l'autore della redazione di Pavia abbia aggiunto dei riferimenti all'attualità per contestualizzare una satira che si presentava in forma più generica nell'originale del testo. Tenuto conto del fatto che il *Rosarius* inserisce *De Verité* in un contesto didattico-morale e religioso,¹¹⁸ sembra però più probabile che l'autore di questa compilazione (o della sua fonte) abbia procedu-

115. Le accezioni dei lemmi *dit*, *ditt(i)é* e dei verbi corrispondenti analizzate dalla studiosa alle 32-52 non escludono tuttavia, ovviamente, il loro utilizzo in relazione alla poesia cantata: si tratta però più specificamente della composizione delle parole, e non della melodia (38-39); Zink 1985, 67-68.

116. Cf. *Repertorio*, n. 2.2.4.

117. Tutti i riferimenti al testo sono tratti dall'edizione sinottica presentata in *Appendice* a questo volume.

118. Savoye 2010, 213-216.

to in senso inverso, spogliando la satira dei riferimenti troppo puntuali.¹¹⁹ La redazione di Pavia, rimasta sostanzialmente inedita finora, fornirà dunque il punto di partenza per l'analisi di *De Verité*, nel corso della quale segnaleremo le discordanze principali rispetto alla versione inserita nel *Rosarius*.

Il testo si presenta come una lettera scritta da Verità al re Filippo IV il Bello per denunciare la decadenza della sua corte, dalla quale Verità è stata scacciata a causa di *Fausseté*, ossia dagli *homines novi* (piccola nobiltà e chierici) apparsi alla corte regale.¹²⁰ Il testo si apre con una breve *salutatio* rivolta al re di Francia, che corrisponde alla prima unità metrica (vv. 1-3):

Verité, qui ne tot ne pince,
Mande saluz a noble prince,
Le roy de France.

La lettera si chiude poi con una *conclusio* esplicitamente segnalata («Yci voeil fenir ceste leitre», v. 177) e con l'invito al re a «Faire sur tes plus privez enqueste» (v. 185) per ritrovare *Verité*. Anche in questo caso, il verso iniziale (v. 177) della *conclusio* si identifica con l'inizio di una nuova unità metrica. Più difficile determinare la suddivisione interna della parte centrale della lettera, per stabilire se sia applicabile lo schema *exordium-narratio-petitio* che si riscontra in una parte dei trattati di *Ars dictaminis*.¹²¹

1. Passando dalla terza alla prima persona, secondo la prescrizione delle *Artes*,¹²² *Verité* si presenta dapprima come vittima di una persecuzione che l'ha bandita dalla corte, facendole perdere la posizione di prestigio occupata in precedenza, e chiede soccorso al re (4-21). 2. Ma *Verité* non trova nessuno che la riporti a corte (22-45). 3. Coloro che hanno scacciato *Verité* e che hanno in balia il re di Francia sanno che il ritorno di *Verité* li metterebbe a mal partito (46-66). 4. *Verité* menziona i misfatti di un amministratore del re, che gettano il popolo nello sconforto (67-96).¹²³ 5. Se *Verité* fosse a corte, sareb-

119. Cf. § 2.1.1.1.

120. Si tratta di un tema svolto, nel *corpus* preso in esame per questo studio, anche da *Renart le Bestorné*, che critica l'involutione della corte di Luigi IX. Il tema, in questa forma, era del resto diffuso sin dal regno di Filippo Augusto, in relazione a un'evoluzione dell'*entourage* regale (cf. Baldwin 1982) che continua sotto Luigi IX e Filippo il Bello (Le Goff 1996, 220-223 e 689-691, Favier 1978, 71-101).

121. Per un panorama aggiornato sull'epistolografia medievale e sulla dottrina delle *Artes dictaminis* si veda ormai l'introduzione di Speranza Cerullo all'edizione del corpus dei *salutz* provenzali (*Salutz d'amor* [Gambino-Cerullo]). Per quanto riguarda le partizioni dell'epistola nelle *Artes* e nella prassi medievale, cf. 62-64.

122. *Ibi*, 66-67.

123. Tutta questa sezione manca nel *Rosarius*. Langlois 1921, 650-651 propone per questo personaggio un'identificazione che quadra bene con l'origine orléanese del testo nella redazione trasmessa dal manoscritto di Pavia: si tratterebbe di Pierre Saimel, che occupava nel 1295 la carica di balivo di Orléans, e che nel 1296, al momento di lasciare la carica, «fut soumis (...) pour sa gestion du bailliage entre 1292 et 1295, à une enquête par enquêteurs-reformateurs (ce qui n'avait, du reste, rien d'exceptionnel)».

bero i magnati che hanno combattuto per il regno ad avere il potere, e non i malviventi che vi si trovano attualmente (97-119). **6.** *Verité* è stata messa in cattiva luce da *Fausseté*, ma chiede al re di essere richiamata, promettendo di raddrizzare i torti (120-174). **7.** Conclusione: data e luogo, autore, invito al re a fare *enqueste* tra i suoi consiglieri (175-186).¹²⁴

Se i vv. 4-45 (e forse fino al v. 66) potrebbero essere considerati un *exordium* (o *captatio benevolentiae*) in cui *Verité* si presenta come esule perseguitata e prospetta al re gli effetti positivi del suo reintegro a corte (mescolando *exordium a persona mittentis, a rerum effectu e a negotio*),¹²⁵ e se nei vv. 120-174 si può vedere senza problemi una (molto estesa) *petitio*, elementi che anticipano la *petitio* si trovano in tutta la parte centrale (vv. 44-119) che si dovrebbe identificare con la *narratio*: si vedano ad esempio i vv. 97-105, nella quale, come nell'esordio, *Verité* prospetta la restaurazione dello *status quo ante* qualora le fosse restituito il suo posto a corte. Nella *petitio*, al contrario, solo un passaggio che accenna alle esitazioni del re e alla improvvida sicurezza dei cortigiani (vv. 151-161) fa da contrasto al quadro positivo tracciato da *Verité*. La tensione costante tra i due poli (la desolazione del presente e la possibilità di un riscatto nel futuro) fonda la coerenza tra le diverse parti del testo, e rende difficile stabilire partizioni nette. Uno schema tripartito *salutatio* (vv. 1-3) – *narratio* (vv. 4-174) – *conclusio* (vv. 175-186), con una parte centrale senza divisioni interne sarebbe del resto altrettanto compatibile con la tradizione delle *Artes*.¹²⁶

2.3.2. Il testo che inquadra la preghiera nell'*Ave Maria Rustebuef* presenta alcuni tratti simili a quelli della lettera in versi. L'integrazione del componimento al *corpus* dei *dits* da parte di Léonard si basa probabilmente sull'osservazione della studiosa che una larga parte delle preghiere romanze in versi sono presentate dagli autori stessi come *dits*.¹²⁷ Il poema è trasmesso da due soli manoscritti: Paris, BnF, fr. 837 e, ancora una volta, il *Rosarius*. La rubrica contenuta nel fr. 837 non dà, come al solito, indicazioni circa il genere al quale il testo appartiene, e nemmeno i versi del *Rosarius* che introducono il testo danno informazioni in tal senso.¹²⁸

L'*Ave Maria Rustebuef* si apre con una prima parte (vv. 1-33) nella quale l'autore si rivolge direttamente al suo pubblico, destinata ad accompagnare (a mo' di introduzione o di invio) una seconda parte (vv. 34-164) che contiene l'invocazione alla Vergine. Questa sezione è introdotta dai vv. 28-33, nei quali

124. Il *Rosarius* omette i vv. 177-183.

125. Si veda il testo di Bernardo da Bologna in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 70.

126. *Ibi*, 63.

127. Léonard 1996, 328-331. Vale tuttavia anche per le preghiere la cautela

128. Cf. cc. 183vb, 35-184ra, 1: «Je te pri donques, frere et suer,/ Ne cesses de seruir Marie/ Tant com tu vis en ceste vie./ Di souvent l'*Ave Maria*:/ En la oïr sa grace y a,/ Et tant li plaist. Quant dire Poist,/ Li samble de nouvel conçoit/ Le filz Dieu, et molt a grant joie./ Salue dont dame Maroie. (*sic*)/ Uns d'eulz¹²⁸ dist en ceste guise | | / Benois soit qui la m'a aprise».

Rutebeuf annuncia di voler comporre «Un salu de la douce Dame» (v. 28). Piuttosto che alla tradizione della lettera in versi, il termine *salu* si riferisce qui al contenuto stesso della preghiera dell'*Ave Maria* (che è, tecnicamente, una *salutatio*).¹²⁹ Il testo latino delle due *salutationes* evangeliche (quella dell'angelo e quella di Elisabetta) fornisce le tessere latine reimpiegate nel testo romanzo di Rutebeuf che include, a mo' di farcitura, elementi narrativi e richieste di intercessione. L'espressione *un salu* è dunque da intendersi come «una versione della *salutatio angelica*», e rinvia alla tradizione delle parafrasi dell'*Ave Maria*.¹³⁰

La cornice della preghiera sembra tuttavia presentare analogie con la struttura epistolare. L'*incipit* del testo ricorda nella sua formulazione (e nella mancanza di esplicite spie di oralità) una *salutatio*: «A toutes genz qui ont savoir/ Fet Rustebués bien a savoir/ Et les semont». Se l'accostamento è valido, i vv. 4-27, in cui l'autore invita il suo pubblico a «deguerpir le mont/ Et debouter» allontanandosi dalle pratiche dei potenti – laici ed ecclesiastici – che sono destinati all'inferno, potrebbero essere assimilati ad una *narratio*. L'introduzione dell'*Ave Maria*, che costituisce la seconda parte del testo, spiegherebbe poi la mancanza di una *conclusio*, alla quale supplisce forse il v. 162 («Disons *Amen*, qu'ainsi le vueille!»). Questo verso interrompe infatti l'allocuzione alla Vergine e riannoda con la situazione enunciativa dei versi iniziali rivolti al pubblico. Sembra dunque possibile che il modello della composizione epistolare sia stato tenuto presente da Rutebeuf, che pure non lo ha applicato pedissequamente, nella redazione del suo *Ave Maria*.

2.3.3. Il modello epistolare è invece difficilmente riconoscibile nel doppio componimento *Li dous penser ou je si sovent sui-Bone aventure aviegne Amor*. Si tratta tuttavia dell'unico testo del nostro *corpus* indicato esplicitamente come *salut* dal paratesto del manoscritto Paris, BnF, fr. 837.¹³¹ Le ragioni che rendono il testo eccentrico rispetto alla tradizione del *salut* sono state già segnalate da Paul Meyer, sulla base dell'edizione Jubinal, e ora da Sylvie Lefèvre nel cappello introduttivo alla sua nuova edizione.¹³²

Alle cc. 203vb29-204vb35 il manoscritto Paris, BnF, fr. 837 (A) presenta due unità testuali che si susseguono senza la riga in bianco che segna normalmente, nel manoscritto, il passaggio da un testo ad un altro. La prima unità (cc. 203vb29-204ra11) inizia due righe dopo il testo del *Vergier du paradis*, dal quale è separata da due righe originariamente in bianco; è costituita da quattro strofe di

129. Le parti corrispondenti a Lc, 1, 28 e Lc, 1, 42, esclusa la richiesta di intercessione finale, fissatasi in epoca più tardiva: cf. Savoye 2008, 31-32.

130. Non è stato possibile fare un controllo a tappeto sulla tradizione delle parafrasi dell'*Ave Maria*. La banca dati JONAS della Section Romane dell'IRHT indica tuttavia cinque testi che recano il titolo *Salut à Notre Dame*, tutti ancora inediti.

131. Il manoscritto contiene la maggior parte dei *saluts* e delle *complaintes* antico-francesi, spesso in attestazione unica: cf. Ruhe 1975, 218-220, Collet 2005, 179 e Lefèvre 2005, 209-211.

132. Ringrazio Sylvie Lefèvre per avermi anticipato la nuova edizione del testo, di prossima pubblicazione in *Lettres d'amour du Moyen Âge*, Paris, Le livre de poche («Lettres gothiques»).

canzone (A₁₀B₁₀A₁₀B₁₀b₇c₇c₇, ma le strofe 1, 2 e 4 presentano irregolarità rispetto allo schema di base).¹³³ I versi di ogni strofa sono presentati in *scriptio continua*, con il ricorso pressoché sistematico al punto metrico per identificare ogni verso. A questa *mise en texte*, anomala nel manoscritto,¹³⁴ si aggiunge una seconda anomalia: la prima unità testuale non è introdotta dalla lettera dorata che identifica normalmente l'*incipit* dei componimenti trasmessi da *A*, bensì da una semplice iniziale filigranata su due righe. La seconda unità testuale (cc. 204ra12-204vb35), che comincia di seguito alla prima, è invece introdotta da una iniziale dorata alta otto righe, ed è composta in *rythmus caudatus continens*. Alla fine della seconda unità (c. 205vb37) si trova un *explicit* («Explicit le salut damors»); il testo seguente (*Le dit de la rose*) comincia alla riga 205vb40. L'*explicit* è stato ricopiato a mo' di titolo in un secondo momento, da un altro scriba, nello spazio in bianco tra il *Vergier du paradis* e la prima unità testuale («Salut damours»).¹³⁵

La differenza di metro tra i due segmenti testuali ha spinto Paul Meyer, che per primo si è occupato dei *saluts* del manoscritto *A*, a ritenere che si tratti in realtà di due testi distinti.¹³⁶ Di parere opposto Sylvie Lefèvre: la *mise en texte* del manoscritto presenta i due segmenti testuali senza soluzione di continuità, tanto che essi condividono lo stesso *explicit*. Il fatto che le strofe di canzone non siano introdotte da un'iniziale dorata mostra che «les quatres strophes d'une chanson inconnue ailleurs se trouvent comme mises en exergue avant que la complainte ne commence». ¹³⁷

Si può del resto osservare che anche altrove il manoscritto *A* mostra la tendenza a organizzare in sequenza due o tre segmenti testuali di contenuto simile,¹³⁸ ma anche a presentare testi con una struttura bipartita: è il caso della *complainte Douce bele, bon jor vous doinst*¹³⁹ e del *salut Amors qui m'a en sa justice* (cc. 271ra32-272va35),¹⁴⁰ nei quali la dichiarazione dell'amante è seguita dalla risposta della dama, o del *Privilege aux Bretons*: il riscontro con quest'ultimo testo è ancor più calzante, dal momento che le due parti del *Privilege* sono scritte in

133. Strofa 1: il v. 4 oscilla tra 11 e 12 sillabe, il v. 6 conta 6' sillabe anziché 7'; strofa 2: i vv. 8 e 10 contano 11 sillabe; strofa 4: il v. 28 presenta 10' anziché 7' sillabe.

134. Il manoscritto contiene infatti solo testi narrativi o, più in generale, non-lirici, per i quali la *mise en texte* più comune prevede la disposizione dei versi in colonna.

135. Sulla cronologia relativa di *explicit* e rubriche incipitarie cf. Lefèvre, *Le recueil*, 205.

136. Meyer 1867, 134.

137. Lefèvre 2005, 212-213 e l'introduzione alla nuova edizione del testo, nella quale i due segmenti testuali sono presentati l'uno di seguito all'altro. Le scelte di Lefèvre confermano quelle del primo editore del testo, Achille Jubinal, che era stato criticato da Meyer nel passo citato alla nota precedente.

138. Borghi Cedrini 1994, in particolare 121-122 e 156-160 e Lefèvre 2005, 207-209.

139. Edizione in Meyer 1867, 147-149.

140. Le caratteristiche strutturali di questo testo sono analizzate in dettaglio nel seguito della discussione.

due metri differenti (cf. § 3.4).¹⁴¹ Anche la *mise en page* irregolare del primo segmento testuale trova un parallelo nella presentazione (a c. 267ra1-4) dell'*incipit* del *salut J'ai appris a bien aimer*.¹⁴² I primi due versi del componimento (un distico monorimo di *heptsayllabe* e *pentasyllabe*) presentano una misura diversa rispetto al resto del componimento che è in *couplets d'octosyllabes à rimes plates*,¹⁴³ e non sono introdotti da una iniziale maggiore, come se essi fossero davvero messi in esercizio a mo' di citazione; una semplice *lettrine* su due righe appare poi, al posto dell'iniziale dorata, alle righe 3-4 in corrispondenza del v. 3.¹⁴⁴ Il componimento è del resto ben individuato dall'*explicit* (alla fine della colonna a) del testo precedente, e dal proprio *explicit* (c. 268ra14), che segue di due linee la conclusione del testo. La presentazione a prima vista peculiare dei due segmenti testuali del *salut Li dous penser ou je si sovent sui* trova dunque riscontro nelle modalità di *mise en texte* di altri testi nel manoscritto fr. 837; tali riscontri sembrano confortare le scelte editoriali di Lefèvre.

Alla bipartizione del testo si accompagnano alcune caratteristiche strutturali e stilistiche che hanno portato Meyer prima, e Lefèvre poi, a mettere in dubbio l'esattezza dell'etichetta *salut* apposta al testo dal compilatore del fr. 837: Meyer notava in particolare l'assenza di «ce qui est la condition essentielle du genre de poésie que nous étudions, la formule de salutation».¹⁴⁵ Lefèvre ritiene possibile che questo sia uno dei casi in cui la «conscience générique» del copista del manoscritto può essere colta in fallo;¹⁴⁶ in sede di edizione, il parere della studiosa sembra invece più sfumato: «Salut ou complainte? L'auteur comme son copiste joue précisément de l'indécision de l'amant qui s'exprime, du mélange des formes et des changements énonciatifs», e il testo è definito *complainte-salut*.

Li dous penser non possiede, in effetti, i tratti più evidenti che caratterizzano, nel *salut*, il ricorso alla forma epistolare (le formule di salutation, la menzione del mittente alla terza persona, l'identificazione del testo come messaggio), ma condivide con il genere l'uso di un metro non lirico, e, come ha già notato Meyer, alcuni procedimenti stilistici, a partire dalla descrizione dell'amata, che occupa gran parte del secondo segmento testuale del componimento (descrizione fisica: vv. 36-109, descrizione morale: vv. 110-131).¹⁴⁷ Nella parte finale (vv. 132-198), inoltre, compaiono alcuni temi ricorrenti della retorica amorosa, tra i quali l'esitazione dell'amante a rivelare i suoi sentimenti all'amata per paura

141. Molti dei *saluts* e delle *complaintes* inseriti nel manoscritto presentano del resto un'accentuata polimetria a causa della presenza di citazioni liriche inserite nel testo: cf. Lefèvre 2005, 211-216.

142. Edizione in Meyer 1867, 150-154.

143. Eccettuati i versi conclusivi, 159-161, con schema ABA.

144. Cf. le osservazioni di Lefèvre 2005, 214.

145. Meyer 1867, 134 cit. *supra*.

146. Lefèvre 2005, 210.

147. Cf. l'elenco delle marche di genere dei *salutz* provenzali proposta da Cerullo in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 124-126.

dell'accoglienza che questa potrebbe riservargli (vv. 150-171) e la descrizione del mal d'amore (vv. 175-183).

Le due parti del testo presentano un'oscillazione costante tra la prima persona (associata alla terza nella descrizione) e la seconda, con una prevalenza, tuttavia, della prima: una caratteristica simile si riscontra, come si è visto (§ 2.2.2.3.1) nel *Lai d'amours* di Philippe de Remi. Si rivolgono direttamente alla dama le strofe 2-3 della prima parte, i vv. 162-164 e 191-198 della seconda parte: il componimento si chiude con la seconda apostrofe alla dama, e con la richiesta di pietà da parte dell'amante. È possibile che, in assenza di tutti gli altri tratti del genere, il copista del fr. 837 abbia identificato quest'ultima come elemento sufficiente per assegnare il testo al *salut*.

Un'analisi degli altri testi definiti *salut* nel manoscritto conferma quest'impressione. Un primo gruppo di quattro *saluts* presenta una formula di salutatione iniziale e una finale, con esplicite marche di genere (il sostantivo *salut*, il riferimento al testo come una lettera o come uno scritto): *Douce dame preus et senee*,¹⁴⁸ *Douce dame, salut vous mande/ Cil qui riens nee ne demande*,¹⁴⁹ *En complainant di ma complainte*,¹⁵⁰ *Douce dame, salut vous mande/ Je qui sui comme la limande*.¹⁵¹

In due casi i testi indicati come *saluts* presentano una formula di salutatione iniziale con esplicite marche di genere, ma si concludono senza l'ulteriore formula di salutatione: con la prospettiva di un'intesa perfetta tra amante e dama (*Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui*),¹⁵² o con una richiesta d'amore che si esprime, in maniera improvvisa, nei due ultimi versi del testo (*Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee*, c. 273va23-274ra16). Questo secondo caso è forse il più ambiguo, dal momento che altri componimenti che presentano una situazione simile sono identificati nel manoscritto come *requeste* (*Douce dame, simple, cortoise et sage*)¹⁵³ o come *complainte* (*Ma douce amie, salu, s'il vous agree*,¹⁵⁴ *Celui qu'Amors conduit et maine*,¹⁵⁵ *Or m'estuet saluer cele que je desire*).¹⁵⁶

In tutti questi casi, le etichette di *salut* e *complainte* sembrano, in effetti, diventare quasi permeabili: viene meno la distinzione tra *complainte* in forma narra-

148. Meyer 1867, 145-147.

149. *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 45-48.

150. *Ibi*, 49-51.

151. Meyer 1867, 162-165.

152. *Nouveau recueil* (Jubinal), II, 235-241.

153. *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 143-146.

154. Meyer 1867, 168-170. L'*explicit* recita: «Explicit requeste d'amors et complainte et regrés». Nella formula di saluto iniziale il testo è definito *lettre* (v. 3). Una formula di salutatione finale compare ai vv. 24-27 («Et ci après vous vueil .c. mil saluz mander», v. 24); i vv. 28-35 esprimono la disperazione dell'autore di fronte alla possibilità di non ricevere al più presto il conforto di cui ha bisogno; questa osservazione non costituisce però di per sé stessa una richiesta.

155. *Ibi*, 154-162.

156. *Ibi*, 165-168.

tiva e *salut* in forma di messaggio rivolto alla dama, che è stata talora addotta per identificare i due generi.¹⁵⁷

È tuttavia possibile che la presenza di un'invocazione alla dama contenente una richiesta di aiuto o di corresponsione amorosa potesse essere, per il copista di *A*, il criterio minimo per identificare un testo come *salut*. È quanto sembra essere accaduto per il *salut* che ci interessa più da vicino (*Li dous penser*), ma anche per altri due testi. Il primo è *Por mon cuer esbaudir et pour reconforter* (cc. 256rb15-257vb24), in quintetti di alessandrini monorimi (eccettuata la quartina di apertura): l'autore si esprime alla prima persona, e menziona la dama alla terza persona, ma rivolge un'allocuzione alla dama nel terzo e quarto quintetto.¹⁵⁸ L'*incipit* del testo non presenta una formula di salvezza, ma piuttosto il motivo del *trouver* che permette di alleviare il male d'amore. Quello che sembra aver condizionato l'assegnazione al genere del *salut* è la presentazione del testo come *brief* inviato alla dama nel quintetto finale del testo.¹⁵⁹ Il secondo testo è il doppio componimento già citato, *Amors qui m'a en sa justice*.¹⁶⁰ La sola marca di genere (*chançon* nella prima strofa) ha un valore dubbio, perché potrebbe riferirsi al *refrain* intonato dall'amante; il testo non presenta formule di salvezza né riferimenti alla lettera come mezzo di comunicazione con l'amata; l'amante parla alla prima persona, riferendosi all'amata alla terza persona, con la sola eccezione delle strofe 7, 10, 16, 17, 22 e 25 nelle quali egli si rivolge alla dama: è probabile che l'etichetta di *salut* sia del resto dovuta proprio alla strofa 25, che conclude il testo con l'allocuzione alla dama. Sembrerebbe inoltre che l'attribuzione della seconda parte (risposta della dama), che non presenta marche di genere, al *salut* derivi dalla scelta effettuata dal copista per la prima parte.¹⁶¹

157. *Ibi*, 134-135 relativizzava l'opposizione tra i due generi: «il ne faut pas chercher une séparation nette entre des variétés qui n'ont pas de caractère constant: il est des cas où on ne saurait sans subtiliser distinguer une complainte d'avec un salut proprement dit» (135). Ruhe 1975, propone una distinzione netta tra *complainte* e *salut* proprio sulla base della presenza di un'allocuzione diretta alla dama, pur ipotizzando l'esistenza di un tipo intermedio (detto *salut-complainte*). Lefèvre 2005, 209-210 riprende questa categorizzazione, ma mette in luce, 211-216, le interferenze tra i due tipi principali nei testi del fr. 837.

158. Uno strappo nel margine della carta impedisce tuttavia di leggere per intero le righe 1-30 di c. 256va.

159. «Mes, s'ele daingnoit prendre cest brief qu'ai fet por li/ Et ele le lisoit, je cuit molt bien de fi/ Que bien porroit entendre la dolor son ami/ Et le mal que il trait et nuit et jor por li/ A tant fine mon brief, Diex soit garde de mi».

160. La dichiarazione dell'amante e la risposta della dama sono composte in strofe di *octosyllabes* di lunghezza variabile ma di numero sempre dispari: a due o tre *couplets* a rima baciata segue un *octosyllabe* che rima con l'ultimo verso di un *refrain* di due o tre versi; la prima parola di ogni strofa riprende il *refrain* di quella precedente (strofe *capcaudadas*).

161. È notevole come in questo caso, come in quello della *complainte Douce bele, bon jor vous doinst*, la risposta della donna non presenti i tratti distintivi del genere, che sono invece, almeno in parte, presenti nel testo pronunciato dalla voce maschile. In ogni caso, sembra che sia la prima parte a fornire le indicazioni sfruttate dal copista. La *complainte Douce bele, bon jor vous doinst* presenta, nella prima parte (dichiarazione d'amore dell'amante) una struttura epistolare (con salvezza iniziale e richiesta d'amore inquadrata dal riferimento al testo scritto come veicolo del

L'importanza dei versi finali per l'assegnazione di un componimento ai generi *salut* e *complainte* è confermata da due casi opposti. *En complainant di ma complainte* contiene, nell'*incipit*, il lemma *complainte*, ma il copista ha dato maggior peso ai versi finali, nei quali la richiesta d'amore è inquadrata dal riferimento all'invio del *salut* tramite l'*escrit*. Al contrario, *Or m'estuet saluer cele que je desire*,¹⁶² nel quale l'amante si rivolge direttamente alla dama articolando il suo discorso secondo uno schema epistolare, contiene una formula di salvezza nella prima quartina, ribadita ai vv. 17-20, dove il termine *salu* (v. 17) è affiancato da *complainte* (v. 18). È tuttavia l'indicazione contenuta nell'ultima quartina (vv. 57-60), che si apre con il termine *complainte*, ad esser stata tenuta presente dal copista, che etichetta il testo come *complainte d'amors* nell'*explicit*.

La pertinenza di *Li dous pensser ou je si souent sui* al genere del *salut* si giustifica dunque anzitutto sulla base del sistema di classificazione seguito dal copista del fr. 837, che sembra privilegiare una lettura dei versi finali ad un'analisi dell'intero componimento. L'analisi interna del componimento fa invece risaltare insieme il ricorso ad alcuni procedimenti tipici del *salut* e gli scarti rispetto al modello della composizione epistolare. Per quanto riguarda l'*usus* del manoscritto, importa inoltre notare che la presenza di un'invocazione alla fine del testo può valere come tratto sufficiente a giustificare l'attribuzione di un testo al genere del *salut*. Tale criterio non è tuttavia seguito con coerenza dal copista, come mostra l'oscillazione tra *salut* e *complainte* documentata per componimenti con caratteristiche simili a quelle del nostro testo. Questa oscillazione non è del resto senza conseguenza per la definizione contrastiva dei due generi in antico francese: il fr. 837 trasmette da solo la quasi totalità dei *saluts* e delle *complaintes*.

2.3.4. L'analisi di *De Verité*, *Ave Maria Rustebuef* e *Li dous penser ou je si souent sui* conferma che i tre componimenti condividono un numero limitato di caratteristiche, che non permettono però di raggrupparli in una categoria coerente. La forma della lettera in versi e il genere letterario del *salut* si lasciano tuttavia ricondurre ad un contesto comune sulla base delle caratteristiche strutturali e sulla base dei manoscritti che hanno trasmesso i testi: si tratta del contesto dei generi non-lirici, in aree confinanti se non sovrapponibili a quella del *dit*, con la quale tutte queste forme hanno in comune l'emergenza della rappresentazione del *je* del poeta.¹⁶³ La corrispondenza con il *salut* provenzale *Dona, la genser c'om demanda*, ma anche, al di fuori della tematica amorosa, con uno dei testi contenuti nelle *Leys d'amors* mostra inoltre che il *rythmus caudatus continens* era conside-

messaggio, cf. v. 23 dell'ed. Meyer citata sopra), confermata dai vv. 40-41 della seconda parte (risposta dell'amata): «Quar ne sai se par blangerie/ Me saluez ou par buffoi». L'etichetta di *complainte* sembra venire dal v. 19 della prima parte, «A ma complainte metrai fin».

162. Meyer 1867, 165-168. Il testo è presentato come quartine monorime di alessandrini, con una rima interna che unisce tutti gli emistichi di ogni quartina, da Meyer: sarebbe dunque possibile presentarlo in forma di ottetti di *hexasyllabes* a rime alterne.

163. Lefèvre 2005, 211 a proposito dei *salut* del manoscritto A.

rato in entrambe le letterature come un metro non-lirico, e che esso era utilizzato in contesti spesso molto simili.

L'utilizzazione del metro per componimenti strutturati secondo il modello della lettera è attestata in ambito d'oil ben oltre i limiti cronologici fissati per questo studio. È infatti una vera e propria lettera (con tanto di data e di sigilli apposti di fronte a testimoni) la *Lettre de retenue* con la quale Cupido e Venere accettano i servigi di Charles d'Orléans, e che il poeta inserisce al termine del racconto biografico-allegorico che apre il suo canzoniere. Sono ancora in forma epistolare i due componimenti anonimi a tematica amorosa editi da Ruhe in appendice al suo libro¹⁶⁴ sulla base del manoscritto Paris, BnF, nouv. acq. fr. 1869 (XV s.) che contiene uno degli *arts de seconde rhétorique* pubblicati da Langlois.¹⁶⁵

2.4. Morfologia del *rythmus caudatus continens*

La trattazione più organica della morfologia del *rythmus caudatus continens* nei testi d'oil è quella data da Faral-Bastin nel primo volume della loro edizione dei poemi di Rutebeuf:¹⁶⁶ l'analisi dei due studiosi, pur concentrandosi sui testi oggetto dell'edizione, non rinuncia, soprattutto nella caratterizzazione iniziale del metro, a proiettare, per sommi capi, le caratteristiche del *rythmus caudatus continens* di Rutebeuf sullo sfondo della tradizione del metro.¹⁶⁷ Nel riprendere sistematicamente l'analisi estendendola a tutti i testi del corpus oitanico (e occitanico nel Cap. 4) ho seguito il modello proposto da Faral-Bastin, che considerano separatamente le caratteristiche della formula iniziale, della parte centrale e della clausola di ogni poemetto. Saranno inizialmente presi in esame i componimenti – a tradizione plurima o unica – la cui forma metrica non presenta difficoltà di interpretazione, anche quando (come nel caso degli *unica*) non si possa dire con certezza se essa corrisponde o meno a quella voluta dall'autore. L'analisi dei testi la cui forma metrica presenta un alto tasso di variazione nei manoscritti che ce li hanno trasmessi (*Piramus et Tisbé*, *Dan Denier*, *Besturnè*) o che ci sono giunti in una veste metrica deformata nell'unico testimone esistente (*Privilège aux Bretons*, *Lande doree*, *Vie de un vallet amerous*) sarà invece oggetto del Cap. 3; i testi in questione sono dunque assenti dalla discussione dell'evoluzione

164. Ruhe 1975, 363-367; i componimenti si intitolano rispettivamente *Missive* e *Lettre missive*.

165. Si tratta del *Traité de l'art de rhétorique*. cf. *Arts de seconde rhétorique* (Langlois), xlii-lvi (testo *ibi*, 199-213); il trattato non contiene però, a differenza di altri, una trattazione del *rythmus caudatus continens*.

166. Rutebeuf, *Œuvres complètes* (Faral-Bastin), I, 205-208.

167. I poemi citati da Faral-Bastin sono tutti presenti nella lista di Naetebus, che pure non è mai citata; manca invece in Naetebus la menzione delle *Resveries*, integrate dai due studiosi alla loro discussione. È probabile che essi abbiano desunto direttamente dalle edizioni di Jubinal (citate in nota) la lista dei componimenti ai quali si fa riferimento nel paragrafo in questione: cf. *Introduzione*, § 1.

del metro svolta in questo capitolo, che serve anche a delineare il quadro d'insieme in cui inserire la trattazione dei casi più complessi.

2.4.1 *Versi utilizzati*

2.4.1.1. Come si è già accennato al §1.3.1, i testi che fanno parte del corpus oitanico utilizzano uniformemente l'*octosyllabe* per i versi lunghi delle strofe. C'è dunque una corrispondenza (sul piano del mero computo sillabico) tra gli esempi proposti dalle *Artes rhythmicae* e i componimenti oitanici. L'unica eccezione, in questo panorama uniforme, è rappresentata dalla poesia del non-senso, che sembra costituirsi in una tradizione indipendente, elaborata in base all'imitazione della struttura delle *Oiseuses* di Philippe de Remi (simile alla struttura del *Lai d'amours*); per i problemi sollevati dall'interpretazione della metrica di questi componimenti, si veda il § 2.4.5.

Il tipo di metro utilizzato per i versi lunghi delle strofe conferma dunque la coerenza interna del nostro corpus e permette di individuare negli anni '40 del XIV secolo uno spartiacque fondamentale per la storia del *rythmus caudatus continens*: se *De l'ipocresie des Jacobins* e la *Lande dorée* utilizzano ancora l'*octosyllabe*, infatti, il *Nonvelet* si serve già, per il verso lungo, del *décasyllabe*. A fronte di numerati componimenti che si servono ancora dell'*octosyllabe* al di là della metà del XIV secolo, il modello di strofa prevalente tra XIV e XVI secolo, come è evidente dall'*Appendice* al corpus desunta dalla lista Kastner, è quella composta da un numero variabile di *décasyllabes* e chiusa da un *tétrasyllabe*. Questa tipologia, che potrebbe essere il frutto di un'innovazione da ascrivere al Guillaume de Machaut del *Jugement du roi de Behaigne* (prima metà del XIV secolo, tra gli anni 1330 e il 1342/1346)¹⁶⁸ è del resto quella canonizzata dagli *Arts de seconde rhétorique* (§ 2.5).

L'adozione del *décasyllabe* sembra del resto essere correlata ad una tendenza all'utilizzo del *rythmus caudatus continens* per componimenti di maggiore respiro che in passato: se, nell'ambito del nostro corpus, i 1318 versi di *Richent* (ma anche i 345 della *Lande dorée*) rappresentano delle eccezioni notevoli, i componimenti di Guillaume de Machaut, Christine de Pizan e Alain Chartier eguagliano e superano queste dimensioni, assumendo la fisionomia di veri e propri *livres*.

2.4.1.2. Il versetto, invece, è nella quasi totalità dei casi un *tétrasyllabe*, ancora una volta con significativa coerenza rispetto all'insegnamento delle *Artes* quanto al mero computo sillabico (parità sillabica). Tale misura è conservata anche, senza eccezione, nei testi successivi a quelli che compongono il nostro corpus di riferimento. Al contrario di quanto avviene per il verso lungo delle unità metriche, alcuni casi di oscillazione si riscontrano tra i testi più antichi composti in *rythmus caudatus continens*.

168. La datazione del *Jugement* è discussa più distesamente *infra* nel § 5.2.1.

Il solo componimento in cui il *bisyllabe* sostituisce il *tétrasyllabe* in maniera strutturale è il *Piramus et Tisbé*, che si trova dunque in disparte rispetto agli altri componimenti sotto il profilo della misura del versetto.¹⁶⁹ In *Richeut* si riscontrano cinque casi di versetto bisillabo (vv. 101, 160, 304, 860, 1205), due di *trisyllabe* (v. 184, 412), due di *pentasyllabes* (vv. 1083 e 1181) e uno in cui il verso ha solo una sillaba (v. 412)¹⁷⁰ in un contesto dove la misura normale è invece quella del *tétrasyllabe*. Il numero di *bisyllabes* sale a dieci nella tradizione (due manoscritti) di *Dan Denier* (cf. § 3.3).

La *facies* testuale di *Richeut* nel manoscritto unico che ci ha trasmesso il testo (Bern, Burgerbibliothek, 354) è in più punti compromessa: il testo è lacunoso¹⁷¹ e le anomalie metriche si estendono, in misura limitata, anche ai versi lunghi.¹⁷² Alla stessa stregua, il *salut Li dous penser ou je si souvent sui* ha nel manoscritto Paris, BnF, fr. 837 un bisillabo al v. 118. È probabile che i casi isolati o limitati in cui un versetto si presenta sotto la forma di un *bisyllabe* siano da imputare all'intervento dei copisti. Anche in *Dan Denier* il *bisyllabe* è minoritario (10 casi contro 20 *tétrasyllabes*) ma la percentuale delle attestazioni è più alta rispetto a *Richeut*; è inoltre notevole che, mentre i due manoscritti del testo presentano notevoli varianti nella lezione dei versi lunghi, i versetti di entrambe le misure rappresentino un notevole fattore di stabilità testuale (cf, ancora § 3.3); è dunque possibile che la compresenza delle due misure risalga, se non all'originale del poemetto, difficile da ricostruire, almeno ad una fase redazionale abbastanza alta perché essa si trasmetta alle versioni che ci sono giunte.

Se nel caso dei *tétrasyllabes* che compaiono sporadicamente nella tradizione manoscritta del *Piramus* è facile pensare al peso della tradizione del *rhythmus caudatus continens* sui redattori responsabili per le versioni del testo che ci sono giunte, ci si può chiedere perché una misura del tutto minoritaria come il *bisyllabe* abbia potuto imporsi a copisti di testi in cui il versetto aveva la misura maggioritariamente attestata. I testi (o piuttosto le loro redazioni) in cui questa commistione delle due misure ha luogo sono concentrati in due soli manoscritti, Paris, BnF, fr. 837 (*Piramus, Salut, Dan Denier*) e Bern, Burgerbibliothek, 354 (*Richeut, Dan Denier*): è dunque possibile che l'alternanza di *tétrasyllabe* e *bisyllabe* sia una caratteristica propria al diasistema di questi due testimoni. Dal momento che tale oscillazione non si verifica negli altri testi trasmessi dal fr. 837, si potrebbe anche pensare ad una fonte testuale comune per *Piramus, Salut* e *Dan Denier*, e diversa da quella degli altri testi.

169. Il *tétrasyllabe* appare invece in alcuni casi tra le varianti dei manoscritti del poemetto, cf. § 3.1.3.5.

170. *Richeut* (Vernay), 43 n. 65.

171. Gli *octosyllabes* vv. 599, 612, 738, non sono seguiti da un versetto, e manca almeno un verso dono all'altezza dei vv. 1212-1213; a queste lacune, segnalate nell'ed. Vernay, ne va probabilmente aggiunta un'altra, tra i vv. 298 e 299, dal momento che i due versi che si susseguono sono due *tétrasyllabes* che non rimano tra loro.

172. *Richeut* (Vernay), 36 e 43.

2.4.2 *Componimenti anisostrofici vs. componimenti isostrofici*

Una prima distinzione da operare nel corpus, sulla scorta di Faral-Bastin, è quella tra componimenti isostrofici, e componimenti che invece presentano unità metriche in cui il numero degli *octosyllabes* conosce delle oscillazioni più o meno importanti:

Datazione	testi anisostrofici	testi isostrofici	
metà XII s.	* <i>Piramus et Tisbé</i>		
1157-1189	<i>Richaut</i>		
XIII s.	* <i>Dan Denier</i>		
post 1238		Philippe de Rémi, <i>Oïseuses</i>	1 ₇ + 1 ₄
?		Philippe de Rémi, <i>Lai d'amours</i>	1 ₇ + 1 ₄
1257	Rutebeuf, <i>Du pharisien</i>		
1258	Rutebeuf, <i>Complainte Guillaume</i>		
1260?		Rutebeuf, <i>Griesche d'hiver e d'été</i>	2 ₈ + 1 ₄
post 1260	*Richard, <i>La besturnee</i>		
1261-1262		<i>Le mariage Rustebuef</i>	2 ₈ + 1 ₄
1261	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>		
1261-1262		<i>Complainte Rustebuef</i>	2 ₈ + 1 ₄
1263-1264	<i>Miracle de Théophile</i> (101-209 e 540-639)	<i>Miracle de Théophile</i> (656-663)	2 ₈ + 1 ₄
1265?		Rutebeuf, <i>Dit de l'Herberie</i>	2 ₈ + 1 ₄
1265?		<i>Ave Maria Rustebuef</i>	2 ₈ + 1 ₄
1262 ca.		<i>Resveries</i> fr. 837	1 ₈ + 1 ₄
a. 1275?	<i>Salut d'amors</i> fr. 837		
a. 1275?		<i>Des cornetes</i>	2 ₈ + 1 ₄
1295		Guillot de la Fusée, <i>De Verité</i>	2 ₈ + 1 ₄
1303?		<i>Des traverses</i>	1 ₈ + 1 ₄
fine XIII s.	<i>La vie de un vallet amerous</i>		
1313		Jean de Condé, <i>De l'ipocresie(...)</i>	2 ₈ + 1 ₄
?		<i>Dit des outils</i>	2 ₈ + 1 ₄
ante 1345	Vicomte d'Aunoy, <i>La lande dorée</i>		

La cronologia dei componimenti permette di constatare una tendenza generale verso l'isostrofia a partire almeno dalla seconda metà del XIII secolo, con i componimenti di Rutebeuf a fare da spartiacque tra i due periodi, mentre i primi esempi del metro, tra la metà del XII e il XIII secolo, presentano unità metriche di misura variabile. Tra i primi tre testi, il *Piramus* e *Dan Denier* presentano da un manoscritto all'altro delle oscillazioni importanti nel computo dei versi, e nella misura delle unità metriche, che rendono necessaria un'analisi dettagliata delle differenti testimonianze (Cap. 3).

La progressione verso l'isostrofia non è però da interpretare come una rigida curva evolutivistica, dal momento che tanto il *Salut d'amours* quanto la *Lande dorée* rappresentano ancora, l'uno alla fine del XIII secolo e il secondo ben entro il XIV (e in sostanziale contemporaneità con il *Jugement du roi de Bebaigne* di Guillaume de Machaut), il tipo del componimento anisostrofico. Sintomatico è anche il caso di Rutebeuf, i cui componimenti si ripartiscono equamente tra le due categorie (i due modelli sono perfino compresenti nelle parti in *rhythmus caudatus continens* del *Miracle de Théophile*). Una sopravvivenza di questa tipologia di *rhythmus caudatus continens* si può del resto rinvenire, ormai nel XV secolo, nel *Débat des deux fortunés d'Amour* e nel *Livre des quatre dames* di Alain Chartier: una parte della tradizione di entrambe le opere conserva alcuni esempi di strofe di cinque versi lunghi in un contesto in cui la misura normale è invece la quartina. J. C. Laidlaw ha messo a testo questi casi di anisostrofia, pur senza avanzare un'ipotesi netta circa la loro autenticità.¹⁷³

2.4.3 Formula iniziale e clausola

2.4.3.1. Per quanto riguarda la strofa di apertura del componimento, i testi del nostro corpus sono polarizzati tra due misure di riferimento, senza che sia possibile distinguere tra testi isostrofici e testi anisostrofici. La distribuzione delle due misure non sembra nemmeno soggetta a variazione lungo l'arco cronologico della composizione dei testi:¹⁷⁴

Formula iniziale	Testo	
4 octosyllabes + 1 vers.	<i>Salut d'amours</i>	A
3 octosyllabes + 1 vers.	<i>Richeut</i>	A
	Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i>	A
	Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume de Saint-Amour</i>	A
	Rutebeuf, <i>Le mariage Rutebeuff</i>	I
	Rutebeuf, <i>La complainte Rutebeuf</i>	I
	Rutebeuf, <i>Miracle de Théophile</i> , vv. 101-229	A
	Rutebeuf, <i>Le dit de l'herberie</i>	I
	Jean de Condé, <i>De l'ipocresie des jacobins</i>	I
	Vicomte d'Aunoy, <i>La lande dorée</i>	A
2 octosyllabes + 1 vers.	Rutebeuf, <i>La griesche d'hiver</i>	I

173. Si vedano le introduzioni ecdotiche ai due poemetti in Alain Chartier, *Poetical Works* (Laidlaw), 155-156 e 196, e in particolare 156: «Given that they exist in both of Chartier's long narrative poems and that they are copied in the best texts of the poems concerned, the stanzas of five lines have been retained. The extra lines can be considered emphatic. They may also result from contamination».

174. Nella tabella che segue, I = isostrofico, e A = anisostrofico.

	Rutebeuf, <i>La griesche d'été</i>	I
	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	A
	Rutebeuf, <i>Miracle de Théophile</i> , vv. 540-639 e 656-663	A/I
	Rutebeuf, <i>L'Ave Maria</i>	I
	<i>Des cornetes</i>	I
	Guillot Fusée, <i>Un dité de Verité</i>	I
	<i>Dit des outils</i> red. A	I
1 v. lungo + 1 vers.	Philippe de Remi, <i>Oiseuses</i>	I
	Philippe de Remi, <i>Lais d'amours</i>	I
	<i>Resveries</i>	I
	<i>Des traverses</i>	I

Le due misure estreme rappresentano, da un lato, un'escursione isolata (quella del *Salut d'amours*), e dall'altro, una misura propria di una tradizione ben circoscritta, quella della poesia del non-senso, alla quale si può associare, sul piano della tipologia metrica, il *Lai d'amours* di Philippe de Remi (§ 2.4.5).

Sembra si possa dedurre dai testi del nostro corpus che la strofa iniziale poteva essere trattata come un elemento indipendente rispetto al resto del componimento. Nella maggior parte dei componimenti isostrofici la strofa iniziale presenta la stessa misura delle strofe del resto del poema. In alcuni casi, tuttavia, tale congruenza viene meno, senza che questa situazione possa essere attribuita alla tradizione manoscritta. Il *Mariage Rutebeuf*, la *Complainte Rutebeuf*, il *Dit de l'herberie* di Rutebeuf e il poemetto di Jean de Condé si aprono con unità metriche di tre *octosyllabes* e un *tétrasyllabe*, mentre il corpo del poema è costituito da strofe con due soli *octosyllabes*. Questa escursione di un'unità concentrata unicamente nella prima posizione fa pensare ad uno statuto speciale accordato all'*incipit* del poemetto: tracce di questa situazione di riscontro, ancora nel XV secolo, nel *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban (§ 2.4.3.3).

Una situazione analoga è attestata dai componimenti dello stesso Rutebeuf che presentano oscillazioni nella misura delle unità metriche e che si aprono con formule di tre *octosyllabes*, dal momento che questa misura resta comunque eccezionale nel corpo del poema. Non è invece possibile trarre conclusioni sicure riguardo gli altri testi con unità metriche di misura variabile, dal momento che l'oscillazione nel numero dei versi lunghi si manifesta in maniera più frequente e con escursioni maggiori. Si può però notare che, in entrambe le redazioni di *Dan Denier*, l'escursione maggiore (con unità rispettivamente di 13 e 15 *octosyllabes* seguiti da un quadrisillabo) si riscontra proprio in posizione iniziale; un fenomeno analogo riguarda anche i monologhi del *Piramus et Tisbé* (cf. § 3.1.1).

Secondo Rajna, l'escursione di un verso nelle strofe iniziali di una parte del corpus sarebbe dovuta ad un meccanismo di compensazione interna: «L'una [la strofa iniziale] prende talora un verso di più, (...) affinché la rima sia ripetuta

qui pure lo stesso numero di volte che nel resto della composizione». ¹⁷⁵ L'ipotesi è senz'altro accettabile, se si considera il fatto che, anche nei testi anisostrofici, l'escursione del numero dei versi lunghi si valuta in relazione alla presenza di una misura strofica che è, per quanto di poco, maggioritaria.

Resta infine isolata come una varietà localizzabile nell'area anglonormanna quella che si riscontra ne *La vie de un vallet amerous* e ne *La besturné* di Richard, che si aprono, anziché con il verso lungo, con un versetto (cf. § 3.5.2).

2.4.3.2. La congruenza con il resto della strofa è invece più stretta nel caso della clausola dei poemetti:

Clausola	Testo	
1 vers. + 3 octosyllabes	<i>Salut d'Amours</i>	A
1 vers. + 2 octosyllabes	Rutebeuf, <i>La griesche d'été</i>	I
	Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i>	A
	Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i>	A
	Rutebeuf, <i>Mariage Rutebeuf</i>	I
	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	I
	Rutebeuf, <i>Complainte Rutebeuf</i>	I
	Rutebeuf, <i>Miracle de Théophile</i> , vv. 540-639	A
	Rutebeuf, <i>Dit de l'herberie</i>	I
	Rutebeuf, <i>Ave Maria</i>	I
	<i>Des cornetes</i>	I
	Guillot Fusée, <i>Dit de Verité</i>	I
	<i>Dit des outils</i>	I
	Vicomte d'Aunoy, <i>La lande dorée</i>	A
1 vers. + 1 octosyllabe	<i>Richeut</i>	A
	Rutebeuf, <i>Miracle de Théophile</i> , vv. 101-229 e 656-663	A

Come si vede, in conformità con quanto osservato nel § 1.3.3 in merito agli esempi forniti dalle *Artes rhythmicæ*, tutti i componimenti si concludono con quella che si può definire come un'unità metrica mancante del versetto, espediente necessario per interrompere l'incatenamento rimico da strofa a strofa senza lasciare una rima irrelata in chiusa. Questa si trova eccezionalmente solo nella tradizione della poesia del non-senso, nel *Lai d'amours* di Philippe de Remi e nella *Griesche d'hiver* di Rutebeuf: proprio sulla base di questa caratteristica, isolata nella produzione di Rutebeuf e nel panorama complessivo dei componimenti in *rythmus caudatus continens*, Faral-Bastin hanno ipotizzato che la *Griesche d'hiver* sia stato il primo testo composto dall'autore nel nostro metro. ¹⁷⁶

175. Rajna 1881, 611.

176. Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 520. Diversa è invece la posizione del testo nella cronologia di Rutebeuf proposta in Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), che data *Du Pharisien* e la *Complainte*

È interessante osservare come, per la clausola del poema, l'intera tradizione si concentri, con numerate eccezioni, su una sola misura. Le clausole dei monologhi 1, 3 e 5 del *Piramus* (§ 3.1.1) sottraggono il *Salut d'amours* all'isolamento rispetto al resto della tradizione. La misura di due *octosyllabes* corrisponde del resto, nei componimenti isostrofici, alla misura delle strofe del corpo del poema, e si conforma, più in generale, a quella che è la misura più diffusa per il resto delle strofe del corpus preso in considerazione. Diversamente dall'unità metrica incipitaria, dunque, la clausola finale non sembra aver goduto di un trattamento indipendente da parte degli autori dei testi medievali.

2.4.3.3. Al di fuori del corpus di riferimento di questo studio, le parti in *rythmus caudatus continens* del *Mystère de la passion* di Arnoul Gréban sollevano, come si è già accennato (§ 2.1) un problema di individuazione rispetto al *continuum* testuale in cui sono inserite. Una lettura alla luce delle caratteristiche delle unità iniziali e finali dei nostri testi permette di porre questo problema su basi diverse rispetto all'ultimo editore critico. La delimitazione delle sequenze proposta da Jodogne si basa sull'osservazione che:

Le mètre habituel est l'octosyllabe qui rime avec celui qui le suit immédiatement. Précédant ou suivant chaque figure métrique, des vers de transition riment avec le premier ou le dernier vers de la figure, tout en conservant son [sic] caractère octosyllabique.¹⁷⁷

Tuttavia, nel caso delle sequenze in *rythmus caudatus continens*, che si servono (fatta eccezione per la quinta sequenza) principalmente dell'*octosyllabe*, non c'è un cambio di misura che giustifichi il postulato di versi irrelati che tuttavia corrispondono esattamente, per rima e numero di sillabe, alla *figure* metrica seguente. Tali versi supposti irrelati si trovano inoltre normalmente (fatta eccezione per le formule iniziali delle sequenze 1 e 7)¹⁷⁸ nelle battute che precedono e seguono immediatamente la sequenza composta nel nostro metro, secondo una tecnica per la quale Jodogne rifiuta, come si è detto, l'etichetta di *rime mnémonique* utilizzata invece da Faral-Bastin per il *Miracle de Théophile*.¹⁷⁹

JOSEPH

(...)

9416 Et s'en deüst ma mort ensuivre.

de *Guillaume de Sainte-Amour* al 1257-1258 e le due *Griesches* al 1260 ca (cf. *ibi*, 135, 145 e 195). Zink non discute però questo punto relativo all'evoluzione possibile della tecnica dell'autore.

177. Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), II, 132.

178. Si veda la lista delle sequenze in *rythmus caudatus continens* al § 2.2.1.2. In questi due casi tali sequenze prendono l'avvio all'interno della battuta di un personaggio, segnando il passaggio ad un'allocuzione (di Dio alla Natura nella sequenza 1, di San Giovanni a Gesù in croce nella sequenza 7).

179. Arnoul Gréban, *Le mystère de la Passion* (Jodogne), II, 139.

NOSTRE DAME

- O mort, accours et me delivre,
 9418 Mort, vien et m'escrrips en ton livre,
 Car, sans mon filz, ne puis vivre!
 9420 Vien, je le vueil
 (...)
 Mes j'ay parfaite confidence
 9474 Que ta benigne providence
 Le me restitue en presence
 9476 Quand te plaira.

JOSEPH

- Chere espouse, qui me croira,
 9478 Vous lairrez vos plaintes ester,
 Car pour pleurer et lamenter (...).

Se si integrano alle sequenze in *rhythmus caudatus continens* i versi precedenti e seguenti esclusi da Jodogne si ottengono una serie di acquisizioni importanti. Viene anzitutto eliminata un'incongruenza rispetto all'uso generalmente attestato del metro: le sequenze individuate dall'editore si concludono infatti tutte, senza eccezione, con un versetto: come abbiamo visto, le occorrenze di tale variante nel corpus sono talmente rare che la loro apparizione richiede di essere volta per volta giustificata. Tenendo invece conto degli *octosyllabes* precedenti e successivi, legati tramite la rima alla parte principale degli inserti in *rhythmus caudatus continens*, tali sequenze si concludono, com'è normale nel resto della tradizione, con un verso lungo.

Si possono inoltre riconoscere alcune costanti nella strutturazione delle sequenze. Arnoul Gréban utilizza tutti e tre i modelli strofici maggioritari della tradizione: 3 *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* (sequenze 1, 2, 4b, 5), 2 *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* (sequenze 3, 4a, 7) e 3 *décasyllabes* e un *tétrasyllabe* (6); quest'ultima sequenza, il pianto della Vergine sotto la croce, è anche la più lunga tra quelle composte in *rhythmus caudatus continens*, un dato che riflette quanto osservato più in generale circa i poemi che utilizzano il *décasyllabe* al posto dell'*octosyllabe*. La sequenza 4 utilizza strofe con 2 (vv. 15420-15432) e 3 *octosyllabes* (vv. 15433-15368): si tratta però di un fenomeno di alternanza e non di oscillazione tra due misure, dal momento che le due parti hanno una struttura perfettamente isostrofica, come del resto tutte le altre sequenze.

L'isostrofia fa risaltare ulteriormente il trattamento separato della formula iniziale e della clausola. Le formule iniziali, secondo la segmentazione qui proposta, si conformano alla tendenza registrata nell'ambito del nostro corpus, dal momento che esse presentano sistematicamente un verso in più rispetto alle strofe nel corpo del testo.

L'unica eccezione è costituita ancora una volta dalla sequenza 6, composta in *décasyllabes*: il lamento della Vergine si apre (vv. 25165-25204) con quattro *di-zains* composti da versi di lunghezza crescente (2 aaaa₃b₅, 2 bbbb₅c₇, 2 cccc₇d₈, 2

dddd₈e₁₀) che si collega senza soluzione di continuità con il *rythmus caudatus continens* (vv. 25205-25357). La rima *e* (-ant) dell'ultimo *dizain* (v. 25204) è anche la stessa dei primi tre versi nel metro che ci interessa (vv. 25205-25206), in modo tale che la fine di una sequenza e l'inizio della successiva sembrano quasi sfumare l'una nell'altro:

NOSTRE DAME
(...)

25200 Et ceulx que le monde plus garde
Et qui quierent leur avantgarde

25202 Contre toy ton oueil les regarde
Et, au parfont du cueur, les larde

25204 Si tres serré qu'ilz chëent mourant.

Ainsi me fais: tu me vois labourant

25206 En ung fier dueil qui me vient acourant,
Et ne me veulz ce piteux demourant

25208 Expedier.
(...)

25354 Qui vous conceut, pure vierge et pucelle,
Qui vous nourry de sa tendre mamelle
Et me dictes de ma douleur mortelle

25356 Qu'il reste plus.

JHESUS
Mulier, ecce filius tuus: (...).

Le due forme metriche vanno però tenute distinte, dal momento che il v. 25204 completa la strofa che si apre con il v. 25200, e non possono essere sovrapposte in ragione della presenza della stessa rima: la prima unità metrica della sequenza 6 presenta dunque la stessa struttura delle unità seguenti: tre *décasyllabes* e un *tétrasyllabe*. Tale eccezione rispetto alle altre sequenze del *Mystère de la Passion* è del resto coerente con l'uso degli autori che si sono serviti della stessa struttura: a partire, ancora una volta, dal *Jugement du roi de Beaigne*, infatti, la formula iniziale dei componimenti in *décasyllabes* non riceve più un trattamento indipendente rispetto alle altre strofe.

Le clausole delle sequenze in *rythmus caudatus continens* del *Mystère de la Passion* sono invece trattate tutte nello stesso modo, senza distinzione tra le misure utilizzate per il corpo delle strofe: stando alla segmentazione proposta in questa sede, Arnoul Gréban si limita a far seguire un verso lungo all'ultimo versetto di ogni sequenza. Questa tecnica risponde, di nuovo alla volontà di incatenare per la rima la battuta precedente a quella successiva; essa coincide però con una tipologia che è, come si è visto, scarsamente rappresentata nei testi del nostro corpus, e che di fatto isola l'ultima unità metrica rispetto alle precedenti.

L'analisi delle sequenze del *Mystère de la Passion* alla luce del complesso della tradizione del *rhythmus caudatus continens* permette dunque di dare una diversa interpretazione della forma del testo, riducendo l'anomalia dei versi di raccordo postulata dagli studiosi precedenti. Essa permette inoltre di misurare come, già al livello formale, l'utilizzo del metro da parte di Arnoul Gréban sia segnata da una forte coscienza della tradizione precedente e delle diverse possibilità di realizzazione dello schema seguito, anche in relazione al tipo di verso utilizzato.

2.4.4. *Il corpo del testo*

La tabella che segue riguarda i testi anisostrofici del corpus analizzato. Indico tra parentesi il numero di attestazioni di ciascun tipo strofico all'interno di ogni componimento.

Misura	Componimento (numero di attestazioni)
4 octosyllabes + 1	<i>Richent</i> (10); Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i> (1); Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i> (1);
3 octosyllabes + 1	<i>Richent</i> (53); Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i> (1); Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i> (1); Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i> (1); Rutebeuf, <i>Théophile</i> , vv. 101-129 (7) Rutebeuf, <i>Théophile</i> , vv. 540-639 (3); <i>Salut d'amour</i> (34); Viconte d'Aunoy, <i>Lande dorée</i> (1)
2 octosyllabes + 1	<i>Richent</i> (302); Rutebeuf, <i>Du Pharisien</i> (34); Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i> (59); Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i> (52); Rutebeuf, <i>Théophile</i> , vv. 101-129 (30); Rutebeuf, <i>Théophile</i> , vv. 540-639 (29); <i>Salut d'amours</i> (3); Viconte d'Aunoy, <i>Lande dorée</i> (98)
1 octosyllabe + 1	<i>Richent</i> (68); Rutebeuf, <i>Théophile</i> , vv. 101-129 (7); <i>Salut d'amours</i> (1); Viconte d'Aunoy, <i>Lande dorée</i> (4)

Si nota immediatamente che l'escursione nel numero dei versi lunghi nei componimenti successivi a *Richent* è molto più contenuta di quanto non lo sia in questo poemetto del XII secolo. Malgrado le difficoltà di interpretazione dovute alla presenza di redazioni plurime, anche nel *Piramus et Tisbé* e *Dan Denier* le oscillazioni nella misura delle strofe sono più importanti e numerose che nei

testi successivi. Il fenomeno, benché attestato lungo tutto l'arco cronologico preso in considerazione, e ancora, come si è visto, nei testi di Alain Chartier, è principalmente concentrato nei testi più antichi.

L'altro aspetto notevole consiste nella polarizzazione dei testi attorno a misure precise, che non superano in nessun caso i quattro *octosyllabes*; unità che presentano cinque *octosyllabes* sono presenti in maniera eccezionale nel *Piramus* (tre occorrenze sull'insieme dei sei monologhi), e solo *Dan Denier* presenta, ma sempre in maniera eccezionale e senza accordo tra i due manoscritti, unità di 7, 8, 9 e 10 *octosyllabes*. Restano eccezionali anche le due misure che si collocano alle estremità del ventaglio delle possibilità sintetizzate nella tabella; se le unità che presentano quattro *octosyllabes* sono ben rappresentate (ma in una misura che non smentisce le constatazioni appena fatte) tanto nel *Piramus* quanto in *Dan Denier*, quelle composte da un solo *octosyllabe* sono eccezionali nel *Piramus* (due soli esempi nel monologo 3).¹⁸⁰ Al contrario, questa misura è quella meglio attestata nei componimenti anglonormanni,¹⁸¹ individuando un'altra caratteristica specifica de *La besturné* e de *La vie de un vallet amerous*, che li accomuna alla poesia del non-senso.

A parte questi estremi, dunque, l'oscillazione si mantiene entro limiti ben precisi. All'interno di essi, le due misure principali sono quelle che abbiamo già riscontrate nell'analisi delle *Artes rhythmicæ*:¹⁸² tre *octosyllabes* e un versetto (come nell'esempio addotto dalle *Artes* del primo tipo) oppure due *octosyllabes* e un versetto (come nell'esempio addotto dal *Laborintus*). Questo secondo modello è quello di gran lunga più attestato nei componimenti oitanici, ed esso costituisce, di fatto, la misura di riferimento rispetto alla quale si misurano tutti gli scarti, compreso quello verso le strofe di tre *octosyllabe*: solo nel *Piramus* (monologhi 1, 2, 3, 5) e nel *Salut d'amours* anonimo, infatti, si riscontra una netta preferenza per queste ultime. I due manoscritti di *Dan Denier*, invece, sembrano preferire ciascuno una delle due misure principali. La misura di due *octosyllabes* più un versetto è adottata senza eccezione dagli autori dei testi isostrofici, con l'eccezione dei testi della tradizione del non-senso.

Questa discrasia tra il modello di unità metrica preferita in ambito oitanico e quello proposto dalle *Artes* del primo tipo non è sottolineata dagli studiosi che fanno normalmente riferimento a questi trattati per documentare il legame tra produzione romanza e trattatistica mediolatina. Il *Laborintus*, d'altro canto, è un testo largamente diffuso,¹⁸³ ma la sua datazione, benché incerta, è senz'altro da ricondurre ben entro il XIII secolo:¹⁸⁴ l'eventuale influenza del testo sulla com-

180. Cf. §§ 3.1 e 3.3.

181. Cf. § 3.4.2.

182. Cf. § 1.3.1-2.

183. *Arts poétiques* (Faral), 38-39 cita solo quattro manoscritti, ma Hays 2013, 351-369 stila una lista di più di 50 manoscritti, una cifra inferiore solo a quella dei manoscritti della *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf.

184. Gli estremi forniti in *Arts poétiques* (Faral), 38-39 sono tra il 1208-1213 e il 1280.

posizione dei testi romanzati non potrebbe dunque essere invocata per *Richent*, dove la strofa esemplificata dal *Laborintus* è già preponderante. Del resto, la diffusione del *Laborintus* sembrerebbe aver interessato principalmente l'area germanica.¹⁸⁵ Siamo dunque rinvii alla difficoltà, già sottolineata nel capitolo precedente, di valutare precisamente, da un lato, il ruolo svolto dalle *Artes* nella trasmissione del *rythmus caudatus continens* e, dall'altro, il ruolo modellizzante svolto dalla tradizione romanzata, a fronte della mancanza di tracce di componimenti mediolatini al di fuori degli esempi addotti dalle *Artes*.

La preferenza accordata alla strofa di due *octosyllabes* più un versetto da parte dei testi del corpus alla base di questo studio costituisce un ulteriore spartiacque tra questa produzione e quella che possiamo far cominciare con il *Jugement du roi de Behaigne* di Guillaume de Machaut. Tanto nei componimenti che utilizzano l'*octosyllabe* per i versi lunghi, quanto nei componimenti che utilizzano il *décasyllabe*, infatti, la tendenza che si manifesta fino al XV-XVI secolo, formalizzata negli esempi degli *arts de seconde rhétorique*, vede il prevalere delle strofe di tre versi.

2.4.5. *Composizione del testo e strutture metrico-formali: la poesia del non-senso*

I tre poemi appartenenti al filone della poesia del non-senso relativo (le *Oiseuses* di Philippe de Remi e gli anonimi *Resveries* e *Dit des traverses*) si situano a parte rispetto al resto della produzione in *rythmus caudatus continens* per quanto riguarda le modalità di composizione e la forma metrica adottata (§ 2.2.2.1). Le peculiarità metriche di ciascun poemetto potrebbero derivare, secondo Patrice Uhl, dal fatto che il gioco di società o gioco linguistico all'origine della composizione del testo si svolgeva secondo regole di volta in volta diverse, talvolta con l'intervento di più giocatori (§ 2.2.1).¹⁸⁶ La ricostruzione dei rapporti tra i testi da parte di Kellermann, che assumeva come punto di partenza della tradizione le *Resveries* anonime, è stata messa in crisi da Bertran Gicquel, che, agli inizi degli anni Ottanta, ha riesaminato la questione della cronologia della vita e delle opere di Philippe de Remi, anticipandone gli estremi cronologici. Gicquel ha dimostrato che il Philippe de Remi autore di un congruo numero di testi letterari (tra cui *Oiseuses* e *Lai d'Amour*) è distinto da Philippe de Beaumanoir, suo figlio, l'autore delle *Coûtumes du Beauvaisis*. L'opera del primo autore è da datare alla prima metà del XIII secolo.¹⁸⁷ Di conseguenza, Philippe de Remi deve essere ormai considerato il capostipite, e forse l'inventore, della poesia del non-senso,

185. Haye 2013, 340.

186. *Réveries* (Uhl), ma già, a proposito del *Dit des traverses*, Uhl 1989b, ripreso e profondamente rimaneggiato in Uhl 1999, 81-91.

187. Gicquel 1981.

tanto relativo (*rêveries*) quanto assoluto (*fatrasies*).¹⁸⁸ All'origine della tradizione del non-senso relativo viene a trovarsi un testo – le *Oiseuses* – la cui forma metrica presenta diversi problemi di interpretazione. Un'analisi delle caratteristiche della metrica dei tre testi permetterà di discutere in maniera più approfondita la legittimità della loro inclusione nel *corpus* dei testi in *rythmus caudatus continens*.

2.4.5.1. Le *Oiseuses* sono trasmesse da un solo manoscritto, Paris, BnF, fr. 1588, contenente le opere complete di Philippe de Remi, alle cc. 109vb-110vb, e sono immediatamente seguite (cc. 110vb-112vb) dall'altro componimento dello stesso autore presente nel nostro corpus, intitolato *Lai d'Amour* sin dall'edizione Bordier (cf. § 2.2.5.1), anch'esso ad attestazione unica: il manoscritto crea dunque una microsezione di due soli testi metricamente coerente, almeno sul piano della *mise en page*. All'interno di un modello di presentazione comune agli altri testi del *recueil* (articolazione del testo su due livelli: miniatura di *incipit* con iniziale filigranata maggiore, e iniziali filigranate rosse e blu alte due righe lungo il testo) la presentazione del metro dei due componimenti è peculiare: l'iniziale del verso lungo è copiata nella colonnina a sinistra della colonna di testo, riservata alle iniziali, e il versetto è copiato interamente nella colonna di testo, con un leggero rientro rispetto alla iniziale del verso lungo; l'iniziale del versetto è anche di forma minuscola, contrariamente all'iniziale del verso lungo. La trascrizione diplomatica dei primi tre distici di entrambi i testi dopo l'iniziale incipitaria darà un'idea più chiara della *mise en page*.¹⁸⁹

Oiseuses:

- 3 D imoi amis sont ce plais
ence panier
4 P our .i. denier eus auant ier
Une uendoise
5 C il se renuois (*sic*) peu li poise
du froit tans

Lai d'amour

- 4 P lus bele est dun iordeste
ce mest auis
5 L as *quant* ie regart le lis
sous le uermeil
6 U oir mout souuent men esuel

188. Cf. Uhl (1991) 1999, 23-47. Per la distinzione tra i due tipi di non-senso, risalente a Zumthor 1961, cf. § 2.2.2.1.

189. Nella numerazione dei versi seguio la tradizione, invalsa per questi testi a partire dall'ed. Suchier delle *Oiseuses* e del *Lai d'amour*, di numerare le unità metriche piuttosto che i singoli versi. Questo uso è strettamente legato alle difficoltà di interpretazione della metrica dei componimenti che saranno discusse *infra*.

pour lui mirer.

Questa *mise en page* distingue il manoscritto Paris, BnF, fr. 1588 dal resto della tradizione manoscritta del *rythmus caudatus continens*, nella quale anche l'iniziale del versetto è normalmente copiata nella colonnina riservata alle iniziali di verso a sinistra della colonna di scrittura. Essa si apparenta invece alle modalità di presentazione del *couplet d'octosyllabes* nei manoscritti anglonormanni del XII secolo, per quanto la somiglianza sia probabilmente solo fortuita.¹⁹⁰

Tale *mise en texte* crea (o mette in luce?) un'ambiguità che non è percettibile nel caso degli altri testi copiati nel manoscritto: il testo è composto in versi lunghi copiati su due righe, oppure in distici? La *mise en page* dei versi dell'*Ave Maria* di Philippe alle cc. 112vb26-113va23 sembrerebbe confermare la prima interpretazione: gli alessandrini o *dodécasyllabes* in cui è composto il testo sono infatti scritti su due linee (6+6): il secondo emistichio presenta lo stesso tipo di rientro dei versi delle *Oiseuses* e del *Lai d'amour*. Al contrario, nel caso della *Fatrasie* copiata alle cc. 113va36-114rb37, i *pentasyllabes* sono trascritti come versi indipendenti e la loro iniziale si trova nella colonnina a sinistra del testo.

La questione è ulteriormente complicata, nel caso delle *Oiseuses*, dal fatto che gli *octosyllabes* sono in realtà (caso unico nella tradizione delle *rèveries*) frammentati in due *tétrasyllabes* monorimi, in modo tale che l'unità metrica si presenta, dal punto di vista rimico, sotto la forma $a_4a_4-b_4$. Tale suddivisione interna non è evidenziata dalla *mise en texte*, che presenta i primi due segmenti sulla stessa riga senza alcuna distinzione. Su questa base è stato possibile a Henri Bordier, nella prima edizione delle opere di Philippe de Remi, pubblicare le *Oiseuses* come una serie di terzine di versi brevi con schema *aab*.¹⁹¹ Questa soluzione si scontra con la presenza di versi in cui il primo o il secondo emistichio presentano una rima femminile (sono dunque dei *trisyllabes*).¹⁹² Essa non è però da scartare a priori: studiando l'origine della prima parte della strofa delle *Fatrasies*, che presenta uno schema $a_5a_5b_5 a_5a_5b_5 b_7a_7b_7a_7b_7$, Patrice Uhl ha messo in evidenza il riscontro tra le due terzine iniziali della strofa e lo schema rimico di ciascuna unità metrica delle *Oiseuses*.¹⁹³ Lo schema *aab* delle *Fatrasies* rinvia del re-

190. Sulla disposizione anglonormanna del *couplet* cf. Careri-Ruby-Short 2011, liii-liv, con rinvio alle tavole del catalogo. Il fatto che proprio la *mise en texte* dei componimenti di Philippe de Remi in *couplets* non segua la disposizione all'anglonormanna prova che il riscontro è solo fortuito.

191. Philippe de Beaumanoir (Bordier), II, 307-311.

192. Primo emistichio *trisyllabe* femminile: vv. 15, 55, 62 68; secondo emistichio *trisyllabe* femminile: vv. 5, 10, 47; secondo emistichio *trisyllabe* maschile: vv. 25, 30. Cf. Billy 1992, 12 sull'instabilità dell'emistichio di quattro sillabe: «Le 4-syllabe est constitutionnellement instable, quelle que soit sa position, s'échangeant avec un segment composé d'un 3-syllabe suivi ou précédé selon le cas d'un atone post-tonique». Cf. in proposito Avalle 1962 e Spaggiari 1982.

193. Il riscontro non è invece valido per l'insieme del testo, mancando nella *Fatrasie* l'incatenamento dei terzetti. Sulla base di questa somiglianza formale e di una comparazione con la struttura ternaria di alcuni proverbi rimati (uno degli elementi ricorrenti nel tessuto verbale delle *Oiseuses*), Uhl attribuisce l'invenzione della strofa delle *Fatrasies* a Philippe de Remi: Uhl (1991)

sto al *versus tripertitus caudatus*, ben attestato tanto nella letteratura latina quanto in quelle volgari.

Nell'edizione Suchier delle opere di Philippe de Remi, i versi delle *Oiseuses* e quelli del *Lai d'amour* sono presentati come versi lunghi, rispettivamente con due e una rima interna. La *mise en page* dell'edizione rappresenta un compromesso tra questa razionalizzazione e la presentazione nel manoscritto. Riprendendo gli esempi già adottati, si ha:

Oiseuses:

- 3 Di moi, amis sont ce plaïs
en ce panier?
4 Pour un denier euch avan ier
une vendoise.
5 Cil se renvoise. Peu li poise
du froit tans.

Lai d'amour

- 4 Plus bele est d'un jor d'esté,
ce m'est avis.
5 Las! quant je regart le lis
sous le vermeil,
6 Voir, mout souvent m'en esvel
pour lui mirer.

Gli editori successivi hanno stampato i due testi in forma di distici, seguendo la presentazione data, con le ambiguità di cui si è detto, dai manoscritti, ma senza discutere questa scelta in opposizione a quella di Suchier.¹⁹⁴ La numerazione introdotta da quest'ultimo si è tuttavia imposta, dando luogo alla consuetudine di numerare i distici, anziché i versi, delle *Oiseuses* (e del *Lai d'amour*), che si è

1999, 42-47 e *Réveries* (Uhl), 22-23. Il modulo *aab* ricorre anche nell'*Ave Maria* di Philippe, che presenta delle strofe di alessandrini *aab aab bbbabba*.

194. Si veda in tal senso la discussione della metrica dei tre poemetti qui analizzati in Angeli 1977, 25-32. In Philippe de Remi, *Jehan et Blonde* (Sargent-Baur), i testi sono stampati come appaiono nel manoscritto, senza neppure ricomporre i versi spezzati a causa della presenza dell'iniziale incipitaria. Nelle note all'edizione (a p. 507 per le *Oiseuses* e 508 per il *Lai d'amour*) l'editrice rinvia per la metrica a Suchier senza ulteriori approfondimenti. Nell'analizzare la metrica del componimento, pur non rigettando l'idea che il testo sia composto in distici, Uhl evoca alcuni dei fenomeni discussi da Suchier e Mussafia 1886, evocando la possibilità di riassorbire le anomalie dei versetti «si l'on considère chaque unité comme un vers unique de douze syllabes» (*Réveries* [Uhl], 28). Lo studioso fa riferimento all'articolo di Mussafia, che sembra essere passato inosservato agli studiosi che si sono occupati delle *réveries*.

anzi esteso all'intera tradizione delle *rêveries*.¹⁹⁵ Nella sua recente edizione, Uhl parla di distici per le *Oiseuses*, e collega la forma delle *rêveries* al *rythmus caudatus continens*.¹⁹⁶ Egli sottolinea tuttavia gli elementi che permettono di vedere nei distici delle *Oiseuses* e del *Dit des traverses* dei versi lunghi di tipo dodecasillabico.¹⁹⁷

Secondo Suchier, i due componimenti sono scritti in versi di undici sillabe con una struttura di base di 7 + 4 sillabe e con una versificazione molto disinvolta.¹⁹⁸ In un successivo intervento, Mussafia ha tuttavia mostrato come solo un numero di versi limitato sia conforme al modello identificato da Suchier, osservando che, nel *Lai d'Amour*, i versi si 11 sillabe si concentrano quasi esclusivamente nei primi venti versi.¹⁹⁹ Lo studioso propose dunque, a ragione, di individuare una struttura di base di 8 + 4 sillabe nel caso del *Lai d'amour*, e di 4 + 4 + 4 sillabe nel caso delle *Oiseuses*.²⁰⁰

Mussafia mette in evidenza la presenza di fenomeni di compensazione sillabica tra la prima parte delle unità metriche (8 sillabe nel *Lai*, 4+4 nelle *Oiseuses*) e il *tétrasyllabe* finale. Tali fenomeni sembrano attestare, secondo lo studioso, che le unità metriche dei due poemi formano un verso lungo. In diversi casi, infatti, un *octosyllabe* femminile è seguito da un *trisyllabe* anziché da un *tétrasyllabe*: nel computo totale si ottiene dunque un *dodécasyllabe*.²⁰¹ Esistono tuttavia dei casi in cui l'*octosyllabe* femminile è seguito da un *tétrasyllabe*: solo per un numero limitato di occorrenze è possibile ipotizzare una sineresi tra le due unità che permetterebbe di ripristinare il *dodécasyllabe*.²⁰² Negli altri casi – i più frequenti –

195. Con un effetto a catena, questa consuetudine si sostanzia poi della convinzione che ogni distico equivalga a una *rêverie*: ci si può dunque trovare di fronte ad autori che, come Rus 2007, parlando di ciascun poema come di un *recueil* di *rêveries* per analogia con quanto si fa con le *Fatrasies*. L'effetto è stato meno pesante per il *Lai d'amour*, che non ha in genere attratto l'attenzione dei critici, e che ha conosciuto una sola edizione successiva a Suchier, per opera di Sargent-Baur cit. alla nota precedente.

196. *Rêveries* (Uhl), 20-21.

197. *Ibi*, 27-31.

198. Philippe de Remi, *Œuvres* (Suchier), I, cxlviii-cxlix.

199. Si tratta dei distici 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 17 (7 + 4/4') e 9, 152 (7' + 4') del *Lai d'Amour*, a cui vanno aggiunti il distico 15 (7' + 3') e il distico 16 (7' + 3). I distici 53 e 59 potrebbero avere una struttura 7' + 4 accettando una sinalefe all'interno del verso (*Bele Amours* 53, *Que a* 59). Nel caso delle *Oiseuses* non c'è nessuna combinazione tra gli emistichi che garantisca versi di sette sillabe: nelle prime due sequenze sono attestati solo emistichi di tre sillabe con rime femminili, dove l'ultima sillaba atona entra nel conto complessivo delle sillabe del verso a meno che non si verifichi sinalefe tra due emistichi: cf. Mussafia 1886, 427-428.

200. Mussafia 1886, 428.

201. Si tratta dei distici 29, 30, 39, 46, 49, 57, 60, 63, 65, 70, 72, 74, 110, 112, 121, 132, 137, 140, 141 dell'ed. Suchier del *Lai d'Amour*, e dei distici 13, 38, 43, 62 delle *Oiseuses*; i segmenti brevi dei distici 18 e 59 del *Lai d'Amour* sono trisillabici solo se si ammette che l'incontro di due vocali dà luogo a una sineresi che non è tuttavia obbligatoria.

202. Si tratta dei distici 10, 42, 43, 59, 81, 103, 108, 118, 119, 149 dell'ed. Suchier del *Lai d'Amour* e dei distici 5, 10, 47 (4'+3'+4/4') delle *Oiseuses*; solo per i distici 41, 51, 68, 93, 124, 130, 131 delle *Oiseuses* è possibile ipotizzare una sinalefe tra il segmento di otto e il segmento di quattro sillabe.

nei quali la sineresi è impossibile, Mussafia ipotizza che «*e* non venga computata, a quel modo che non si computa nella cesura epica».²⁰³

L'ipotesi che le *Oiseuses* siano composte in versi lunghi dodecasillabici è stata rifiutata recisamente da Lote sulla base del principio per il quale, nel Medioevo, «il n'y a qu'une césure par vers, comme aussi bien il n'y a qu'une rime».²⁰⁴ Lo studioso ritiene invece «qu'ici nous n'avons pas affaire à des alexandrins, mais à trois petits vers de quatre syllabes mis bout à bout par jeu et qui sont unis par des homophonies».²⁰⁵ L'ipotesi di Mussafia è liquidata da Lote in maniera troppo perentoria, senza tenere conto dei fenomeni di compensazione appena discussi, che ricorrono nei testi successivi ispirati alle *Oiseuses*, e che sembrano costituire un tratto comune della tradizione di questo micro-genere.

L'interpretazione della forma metrica del *Lai d'amour* e delle *Oiseuses* come verso lungo piuttosto che come distico non ha conseguenze dirette sulla loro inclusione nel *corpus* dei testi in *rythmus caudatus continens*, vista la corrispondenza dello schema rimico con il modello di incatenamento esposto nel Cap. 1. La prossimità con la formula sillabica e rimica dei testi in *rythmus caudatus continens* del *Lai d'amour* sembra giustificare in maniera più immediata l'annessione di questo testo alla tradizione che ci interessa. La presenza di fenomeni di compensazione tra verso lungo e versetto potrebbe del resto indicare che, per Philippe de Remi, l'unità compositiva del testo era il distico come unità metrica, quasi il grado zero della strofa.

Nel caso delle *Oiseuse* il discorso si fa più complicato a causa della tripartizione in segmenti più brevi (4+4+4) dell'unità metrica. Se assumessimo l'unità minima di quattro sillabe come riferimento, infatti, l'isometria dei tre segmenti non soddisferebbe una delle condizioni indicate nella definizione di *rythmus caudatus continens* proposta nel Cap. 1 (§ 1.3.1): le *Oiseuses* sarebbero l'unico componimento composto in questa forma nel quale non esisterebbe differenza di lunghezza tra la *cauda* e i segmenti (emistichi o versi?) precedenti. Patrice Uhl ha ipotizzato che ogni unità contraddistinta dalla rima corrisponda all'intervento di un solo "giocatore": «Dans les *Oiseuses*, à l'exception des distiques où la métrique suggère qu'un seul joueur a "conservé la main", la parole semble avoir circulé de segment en segment: on aurait là une sorte de préfiguration du jeu surréaliste du "Cadavre exquis"».²⁰⁶ Stante l'isometria degli elementi della strofa, che distinguerebbe le *Oiseuses* dal resto delle *réveries*, si può ritenere che alla base della composizione del poemetto stiano tre elementi:

203. Mussafia 1886, 424. Mussafia non prende in considerazione l'analogia possibile con le oscillazioni metriche della poesia anglonormanna per quanto riguarda *-e* atona (cf. § 3.5.1), analogia esplicitata in Philippe de Remi, *Oeuvres* (Suchier), I, cxlix.

204. Lote 1949-1955, I, 213.

205. *Ibi*, 214.

206. *Réveries* (Uhl), 30. Le precisazioni secondo le quali alcuni distici si sottrarrebbero a questa regola, tuttavia, introduce una componente di arbitrarietà nella determinazione dei meccanismi di composizione dei testi, che sono del resto tutti dedotti sulla base di un'analisi interna dei componimenti.

- la sequenza rimica *aab bcc cdd* etc. che corrisponde, di fatto, alla struttura del *rhythmus caudatus continens*;
- la struttura di base 4 + 4 + 4 sillabe, alla quale ogni giocatore, in linea di principio, contribuisce con un segmento e una rima;
- l'identificazione della frase isolata come nucleo compositivo o di significato del testo, o piuttosto del gioco.

La strutturazione in cellule indipendenti dal punto di vista dell'enunciazione può giustificare le compensazioni interne che si verificano quando uno dei segmenti esorbita dalla misura di quattro sillabe. Se le *Oisenses* costituiscono il primo esempio di *rêveries*, tuttavia, non è necessario ipotizzare che l'ideatore di questo schema inquadrasse sin dal principio il testo che sarebbe risultato dalla *performance* ludica (anche se prodotta verosimilmente da professionisti della rima) in una delle tre forme ricostruite dalla critica: terzetto (Bordier), *dodécasyllabe* (Suchier, Mussafia) o distico.²⁰⁷ Quest'ultima opzione si sarebbe imposta piuttosto attraverso la ripetizione del modello da parte delle *rêveries* successive (*Resveries* e *Dit des traverses*), i cui compositori (o trascrittori) avrebbero potuto essere influenzati proprio dalla *mise en page* manoscritta delle *Oisenses*. In altre parole, la responsabilità della fissazione della metrica delle *rêveries* nella forma del distico potrebbe essere dovuta al processo di trasformazione che ne ha sancito la fissazione in quanto genere letterario e ad una trasmissione del primitivo modello testuale costituito dalle *Oisenses* in forma scritta, dalla quale gli autori successivi sarebbero partiti per ricostruire le regole dello *Sprachspiel*. L'abbandono della rima al mezzo per il verso lungo nelle *Resveries* e nel *Dit des traverses* potrebbe dunque essere anch'essa messa in relazione con una reinterpretazione della forma metrica a partire dalla *mise en page* del manoscritto.

Un elemento a favore di questa tesi potrebbe essere indicato nel fatto che *Resveries* e *Dit des traverses* sembrano conservare, nella loro struttura, alcuni tratti che potrebbero testimoniare due diverse interpretazioni della struttura del testo-origine della tradizione.

2.4.5.2. Le *Resveries* anonime, datate intorno al 1262,²⁰⁸ sono l'unico testo la cui struttura non presenta difficoltà di interpretazione. Si tratta di distici composti da un verso *heptasyllabe* seguito da un *tétrasyllabe*; per quanto riguarda i versi lunghi, la variante maschile dell'*heptasyllabe* è maggioritaria rispetto a quella femmi-

207. Se si deve ammettere che si trattasse di un gioco nel senso stretto del termine, si dovrà pure considerare che l'improvvisazione avrà avuto un ruolo nella composizione estemporanea del testo, che solo in un secondo momento sarà stato messo per iscritto. Si tratta, com'è noto, di un elemento di difficile valutazione, al quale sembrerebbe tuttavia rinviare almeno la chiusa delle *Resveries* anonime (distici 99-100): «L'en le doit en parchemin/ Metre ou en cire./ Je ne vous en vueil plus dire/ Sanz nul argent», dove i primi due versi potrebbero riferirsi alla messa per iscritto delle *Resveries* stesse: cf. *Rêveries* (Uhl), nota *ad loc.*, 211 (l'editore stampa il secondo verso del distico 99 con un punto interrogativo che non mi sembra necessario).

208. Kellermann 1969, 1334, *Rêveries* (Uhl), 11-12.

nile, che si riscontra in un numero limitato di distici.²⁰⁹ È sulla base di questo testo, come si è visto, che Kellermann ha elaborato la teoria, estesa poi agli altri testi della tradizione, secondo la quale le *réveries* sarebbero un gioco di società, nel quale un giocatore propone, nel verso lungo del distico, una frase che un altro giocatore completa con un versetto.²¹⁰

In soli quattro distici (2, 79, 85, 91), un *heptasyllabe* femminile è seguito da un *trisyllabe* maschile (struttura 7' + 3) con un fenomeno di compensazione simile a quello riscontrato nei due componimenti di Philippe de Remi. L'incidenza estremamente bassa di questo fenomeno giustifica l'ipotesi di Uhl secondo la quale i versi ipometri sarebbero da imputare ad errori del copista, e non ad una caratteristica del testo originale.²¹¹ L'incidenza ridotta di fenomeni di compensazione tra verso lungo e versetto conferma che il testo è stato composto in distici, e non come una serie di versi lunghi con rima alla settima e all'undicesima sillaba. La presentazione del testo nel fr. 837 (A) conferma questa interpretazione: il *tétrasyllabe* è infatti copiato come un verso indipendente, come nel caso degli altri componimenti in *rythmus caudatus continens*. Contrariamente a quanto accade nel manoscritto Paris, BnF, fr. 1588, la lettera iniziale del versetto compare nella colonnina adibita alla copia delle iniziali di verso.²¹²

Si può osservare che la formula sillabica dei distici delle *Resveries* è la stessa ipotizzata da Suchier per le *Oiseuses* di Philippe de Remi. Si è visto che è possibile interpretare una parte delle unità iniziali delle *Oiseuses* come distici di *heptasyllables* e *tétrasyllables*, sebbene questa interpretazione non possa valere per tutto il componimento, come ha mostrato Mussafia. È dunque possibile che la scelta dell'*heptasyllabe* per il verso lungo delle *Resveries*, che resta un caso isolato nella tradizione del *rythmus caudatus continens* possa essere spiegata sulla base dell'interpretazione del testo delle *Oiseuses* da parte dell'autore (o degli autori) delle *Resveries*, che avrebbe interpretato la struttura del testo di Philippe de Remi come distici composti da un *heptasyllables* e da un versetto. Tale analisi doveva appoggiarsi, per forza di cosa, su un testo scritto, che doveva presentare caratteristiche analoghe, forse anche nella *mise en texte*, a quelle del fr. 1588.

2.4.5.3. L'ultimo testo in ordine di tempo della tradizione delle *réveries* è stato a lungo considerato quello di composizione più maldestra. Il giudizio negativo

209. *Heptasyllables* femminili: 11, 24, 33, 37, 43, 54, 55, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 75, 77, 78, 84, 87, 94, 96, 98, 100.

210. Kellermann 1969, 1334-1336: «Dichter und Publikum hatten die Logik in den Vp. [Verspaar] und in den Einzelversen verabredet» (1336).

211. *Réveries* (Uhl), 27; le correzioni ai distici 2 e 91 sono del resto già in *Chrestomathie* (Bartsch-Wiese), 237-239 (dove la prima correzione è attribuita a Tobler), che correggono anche il distico 85 in modo simile a Uhl, ma non intervengono sul distico 79.

212. Cf. già Kellermann 1969, 1332: «Die Versfolge 7+4 als einen Elfsilber zu verstehen ist unzulässig. Nicht nur aus dem hohen Anteil der weiblichen Reime (32 von 100), sondern auch aus der optischen Darbietung der Verse in der Hs. ergibt sich einwandfrei, daß es sich um heterometrische Verse handelt».

della critica è da attribuire anzitutto al fatto che l'edizione Jubinal, che è rimasta a lungo l'unica disponibile, non aveva rettificato la trasposizione dei distici 42-55 dopo il distico 84, che falsa, nel manoscritto Paris, BnF, fr. 24432, l'incatenamento delle rime.²¹³ Il testo è inoltre caratterizzato da alcune apparenti irregolarità metriche. Queste sono state analizzate nel dettaglio da Patrice Uhl, che ha mostrato come le ipo- e ipermetrie dei versi lunghi (*octosyllabes*) indicate da Kellermann²¹⁴ sono in gran parte da imputare ad errori di lettura di Jubinal o ad errori del copista: le irregolarità sono dunque o del tutto inesistenti, o facilmente sanabili per congettura.²¹⁵

Risulta invece irriducibile l'oscillazione nella misura sillabica dei versi brevi del componimento: accanto alla misura del *tétrasyllabe* compare infatti regolarmente il *trisyllabe*. Uhl ha notato che questa misura compare sistematicamente quando l'*octosyllabe* che precede è femminile: siamo dunque di fronte ad un fenomeno di compensazione tra verso lungo e verso breve che si risolve nella misura complessiva delle dodici sillabe, e che pone, come per le *Oisenses*, il problema dell'identità (verso lungo o distico?) del sistema impiegato dall'autore o dagli autori del testo.²¹⁶ L'osservazione che *tétrasyllabes* si riscontrano anche di seguito a *octosyllabes* femminili non inficia la constatazione, dal momento che in questo caso è normalmente possibile ipotizzare una sineresi tra la sillaba atona dell'*octosyllabe* e la prima sillaba del *tétrasyllabe*, che conferma la misura sillabica complessiva.²¹⁷ Ci si può dunque chiedere di nuovo se siamo di fronte a distici formati da un *octosyllabe* e un *tétrasyllabe*, oppure ad un solo verso di dodici sillabe con struttura 8+4. Di nuovo, la *mise en page* del manoscritto latore del testo non è da sola un elemento utile per risolvere la questione: il *Dit des traverses* è infatti presentato, in maniera identica alle *Resveries*, come un seguito di distici composti da un verso breve e da un verso lungo. Non è tuttavia impossibile che il copista

213. La trasposizione è stata indicata da Porter 1957. Angeli 1977 ha per prima rettificato l'ordine dei distici nell'edizione del testo fornita in appendice. Uhl 1989b, senza conoscere i due contributi citati era giunto alle stesse conclusioni di Porter: cf. Uhl (1989) 1999, 83-84, n. 16 e *Réveries* (Uhl), 26-27, n. 104.

214. Kellermann 1969, 1342.

215. Rinvio a Uhl (1989) 1999, 84-85. Il verso lungo del distico 50 «Certes j'ainme Saint Germain en Laie» (nove sillabe femminili) indicato come ipermetro, è corretto (*j'ainme > j'aim*) in *Réveries* (Uhl), 141, senza che la correzione sia indicata in apparato o in nota. Resta un solo caso di ipermetria, peraltro non segnalato da Uhl, al distico 66: «C'est trop anieus temps que la pluie,/ Ce me semble»: l'aggettivo *anieus* (*ennuyeux*) è infatti a rigore trisillabo, e dà un *ennéasyllabe* femminile.

216. Uhl (1989) 1999, 86-87, *Réveries* (Uhl), 25-27.

217. Casi di possibile sinalefe tra *octosyllabe* femminile e *tétrasyllabe*: distici 23, 29, 33, 36, 37, 43, 67, 74, 77, 86, 96. Casi che escludono la sinalefe: distici 1, 40. Resta valida, laddove non si possa ipotizzare una sinalefe, la possibilità di una cesura epica, ipotesi da maneggiare tuttavia con cautela per non rischiare di forzare l'interpretazione della metrica del poemetto. Si veda tuttavia l'osservazione di Billy 1992, 12, per il quale «dans ces deux cas [versi con struttura 8+4 o 8+6 sillabe] le type de césure ne semble pas de nature combinatoire: il est plus probablement directement lié à la nature même de l'octosyllabe dont on sait qu'il est oxytonique à l'origine, et qu'il mettra du temps, employé isolément (indépendamment d'une combinaison) ou en distiques d'octosyllabes, à s'affranchir de cette propriété originelle».

abbia frainteso la presentazione del testo nel suo modello, e che *dodécasyllabes* con struttura 8 + 4 siano stati interpretati come distici. Se la struttura del *Dit des traverses* è stata dedotta dall'osservazione di un testo delle *Oiseuses* con una *mise en page* simile a quella che ci è giunta, è altresì possibile che il testo sia stato pensato come una successione di distici, e che la “regola” circa la presenza di un *trisyllabe* dopo un *octosyllabe* femminile sia stata introdotta sulla base di un'analisi del testo-origine della tradizione.

La presenza di fenomeni di compensazione è infatti un tratto comune alle *Oiseuses* e al *Dit des traverses*. Tale tratto può essere interpretato come un segno di continuità dal punto di vista della tradizione interna del genere, ma segnala anche un'evoluzione sul piano delle tecniche compositive, che può essere messa in relazione con le modalità di composizione e la trasformazione delle “regole del gioco” della *réverie*. Uhl ha ipotizzato che: «dans le *Dit des traverses*, la fréquence des anomalies présentées par le vers brefs laisse plutôt penser que la parole a le plus souvent circulé de distique en distique; on aurait donc ici une sorte de préfiguration des dialogues de la “sottie primitive”». ²¹⁸ Si può del resto osservare che, mentre nel *Dit des traverses* il *trisyllabe* appare sistematicamente dopo l'*octosyllabe* femminile, nelle *Oiseuses* i segmenti trisillabici sono più rari, e si trovano in prima e seconda posizione, ²¹⁹ ovvero all'interno dell'*octosyllabe*, oltre che in terza posizione: ²²⁰ si tratta dunque di una possibilità alla quale gli autori delle *Oiseuses* ricorrono sistematicamente per ciascun segmento, o unità di composizione del testo. Il *Dit des traverses* seleziona una sola possibilità, forse in relazione, come ha proposto Uhl, con una modalità di composizione del testo differente da quella propria alle *Oiseuses*.

2.4.5.4. La metrica delle *réveries* e del *Lai d'amour* presenta una situazione complessa, che non ha attirato l'attenzione degli studiosi a causa della marginalità in cui il genere è stato finora relegato: Patrice Uhl è stato il primo editore ad aver analizzato approfonditamente i testi e a farli oggetto di cure filologiche. Come si è detto a proposito delle *Oiseuses* e del *Lai d'Amour*, la presenza dell'incatenamento rimico proprio al *rythmus caudatus continens* giustifica pienamente l'inserimento dei testi nel nostro *corpus*. La riduzione dell'unità metrica del *rythmus caudatus continens* al suo nucleo di base (un verso lungo seguito da un verso breve) lascia aperta la possibilità di identificare i distici come *dodécasyllabes* con struttura 8+4 (*Lai d'amour* e *Dit des traverses*) oppure 4+4+4 (*Oiseuses*), tanto più probabile in quanto nei tre testi citati si verificano i fenomeni di compensazione tra verso lungo e versetto che si sono analizzati nei paragrafi precedenti.

218. *Réveries* (Uhl), 30.

219. Si tratta rispettivamente della cosiddetta cesura lirica e della cesura *enjambante*: Billy 1992, 7-8.

220. *Trisyllabe* femminile in prima posizione: 15, 55, 62, 68, *trisyllabe* femminile in seconda posizione: distici 5, 10, 47. *Trisyllabe* in terza posizione: distici 13, 38, 43, 62. In questi ultimi casi il verso precedente è sempre femminile.

Se la *mise en texte* delle *Oiseuses* e quella del *Lai d'amour* nel fr. 1588 mostra che il copista interpretava probabilmente i testi come composti non in distici ma in versi lunghi spezzati su due righe, quella del *Dit des traverses*, identica a quella delle *Resveries*, sembra andare nella direzione opposta. L'assenza di altri esempi del genere della *rêverie* impedisce di risolvere la questione. Si può però ripetere a proposito della struttura metrica dei componimenti quello che Uhl ha affermato per il funzionamento del gioco: fatta salva la somiglianza della struttura generale (e dunque la sua appartenenza alla tradizione del *rythmus caudatus continens*) non è necessario pensare che tutti i testi, le cui circostanze di composizione non ci sono note, si conformassero ad uno stesso schema, o ad una stessa prassi compositiva.

Esponenti di una tradizione testuale ben caratterizzata rispetto al resto della letteratura francese (e agli altri generi della tradizione del non-senso), *Oiseuses*, *Resveries* e *Traverses* presentano tuttavia ciascuno dei meccanismi compositivi e (di conseguenza) una fisionomia metrico-formale propria, il cui rapporto con la tradizione del *rythmus caudatus continens* è riformulato ogni volta in modo differente. Tale riformulazione ha probabilmente comportato la deduzione dei principi compositivi del modello del genere (le *Oiseuses*) da un esemplare scritto.

2.5 Gli *arts de seconde rhétorique*

La comparsa di manuali per la composizione in versi in lingua d'oil è piuttosto tarda: il primo esempio del genere, l'*Art de dictier* di Eustache Deschamps, data della fine del XIV secolo. Il genere di quelli che Langlois ha denominato *arts de seconde rhétorique*²²¹ conosce invece la sua fioritura, e una certa fortuna, manoscritta ma soprattutto a stampa, tra il XV e il primo quarto del XVI secolo: accanto ai sette trattati éditi da Langlois bisogna menzionare almeno *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* di Pierre Fabre (o Fabri) databile al 1521.²²² Secondo Langlois, i trattati superstiti non sono che i resti di una tradizione che poteva essere più ampia, e la cui origine può essere messa in relazione con l'attività dei *puys* letterari a partire dal XIII secolo, che avrebbe portato alla formalizzazione di alcune regole (o regolamenti) di composizione volti a guidare allo stesso tempo i concorrenti e i giudici di tali concorsi poetici. In quest'ottica Langlois sottolinea la portata eminentemente pratica delle istruzioni dispensate dai trattati da lui pubblicati.²²³ È altresì noto che Eustache Deschamps riprende le categorie proposte da Giovanni di Garlandia; uno studio recente di Elsa Marguin-Hamon ha proposto ulteriori riscontri tra gli *arts de seconde rhétorique* e la produzione delle *Artes poetriae* del XII-XIII secolo, che ridimensionerebbero la portata

221. L'espressione *seconde rhétorique* prende, nei trattati, un senso diverso: opposizione tra prosa (prima parte della retorica) e verso (seconda), oppure tra la retorica dei chierici e quella dei laici, ovvero, di fatto, tra retorica latina e retorica volgare: *Arts de seconde rhétorique* (Langlois), i-iii.

222. Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (Héron).

223. *Arts de seconde rhétorique* (Langlois), v-x.

delle affermazioni di Langlois, mettendo in luce una continuità fra trattati latini e volgari.²²⁴

Cinque *arts de seconde rhétorique* danno una descrizione, o citano almeno un esempio di *rythmus caudatus continens*: le *Règles de seconde rhétorique*, l'*Art de rhétorique* di Jean Molinet, il *Traité de rhétorique*, l'*Art et science de rhétorique vulgaire* (che rappresenta una rielaborazione del trattato di Jean Molinet),²²⁵ e il già citato trattato di Pierre Fabre. Per facilitare i riferimenti nel corso della discussione, cito per esteso le brevi notizie inserite nei trattati che ci interessano:

1. *Règles de la seconde rhétorique*. Il *rythmus caudatus continens* è esemplificato a due riprese:

Arts de seconde rhétorique (Langlois), 33: « Une autre taille avons qui est de 3 et 1, sy comme le *Temps Pasquour*, ou ainsi qui s'enssuit cy dessoubz; et est pour complaints amoureuses ou grans lays; et son les lignes de 10 et de 11, et, qui vult, de 8 et de 9, et le 4^e vers est coupez ».

Arts de seconde rhétorique (Langlois), 98 rubrica: « Cy s'ensuit taille volentaire pour faire diz, rommans ou orisons ».

2. Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*:

Arts de seconde rhétorique (Langlois), 225: « 17. COMPLAINTES AMOUREUSES. Pour amoureuses complaints et autres doleances mist avant maistre Arnoul Greben ceste taille de rethorique ».

3. *Traité de rhétorique*: solo un esempio (*Arts de seconde rhétorique* (Langlois), 262) sotto il titolo «REGRETZ»:

Complainctes, lamentations,
 2 Regrez par tribulations,
 En ce point que nous les faisons
 4 Se font souvent.
 Gens qui souspirent tendrement,
 6 Qui ont le coeur triste et dolent,
 En complaignant piteusement
 8 Les peulent faire.
 Se c'est chose qui vous puist plaire,
 10 Prenez icy vostre exemplaire,
 Et se pencez de le parfaire
 12 Joyeusement.

224. Marguin-Hamon 2011.

225. Tutti questi testi sono édités da *Arts de seconde rhétorique* (Langlois), al quale rinvio per i ragguagli sulla datazione e sulla tradizione manoscritta.

4. *L'Art et science de rhétorique vulgaire*

Arts de seconde rhétorique (Langlois), 283-284: 29. Pour amoureuses complainte est [sic] autres doleances est bonne ceste taille de ryme ensuyvant, que mist en avant maistre Arnoul Greban ; et est de quatre lignes en une termination, la premiere brisée en quatre syllabes le masculin et en feminin de cinq ; la quelle se trouvera plus riche et mielx ornée si on y procede l'une termination et ryme en masculin et l'autre en feminin, puy masculin, puy feminin, comme il s'ensuyt: (...).

5. Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhetorique* (Héron), II, p. 50-51:

Il est une espece de rithme qui s'appelle deux et ar, pource que deux ou trois lignes de semblable longueur sont leonines, et celle qui croise est plus courte ou de semblable longueur, ainsi que est le *Livre du gras et du maigre* et *Des quatre Dames* maistre Alain ; et en fait l'en par baston et sans bastons.

Nota que le baston par plusieurs est entendu pour clause, et par plusieurs pour ligne de clause.

Meschinot, par courte ligne et baston, *id est* clause:

[*seguono gli esempi*]

Et generalmente quasi toutes les farces que l'en fait maintenant, et especiallement tous les monologues Coquillart, sont pratiquez en deux et ar.

Le scarse indicazioni che si ricavano da questi testi permettono comunque di delineare le trasformazioni del contesto ricezionale del *rhythmus caudatus continens* alla fine del Medioevo.

2.5.1 *Registri tematici e modelli letterari*

I primi quattro trattati citati offrono, insieme alla descrizione del metro, un'indicazione sul campo generico-tematico della sua applicazione. Si tratta di indicazioni che, benché non esattamente coincidenti, si lasciano tuttavia sistematizzare in un quadro coerente: il lemma più ricorrente è infatti *complaintes amoureuses* (nn. 1, 2, 4) al quale va senz'altro associato *regret* (n. 3). Siamo in un ambito tematico che, è rappresentato, ma in maniera minoritaria, nel nostro corpus, e che, come si è visto, diventa maggioritario a partire dalla metà del XIV secolo, tanto che il rinvio ad esso esaurisce la descrizione del *rhythmus caudatus continens* da parte di Jean Molinet e degli anonimi del *Traité* e dell'*Art et science*. Più ampio il ventaglio proposto dalle *Regles*: se le indicazioni circa l'utilizzo nei *grands lays* o nei *rommans* non sembrano trovare un riscontro nella produzione coeva o in quella precedente, quelle concernenti *dits* e *orisons* sembrano invece corrispondere meglio ai testi che conosciamo, benché *dits* sia, a questa altezza cronologica (a. 1411), da intendersi più come un riferimento a testi come quelli

di Guillaume de Machaut e Christine de Pizan che alla tradizione rappresentata dai poemi di Rutebeuf. È del resto proprio il *Jugement du roi de Behaigne* di Guillaume de Machaut ad essere citato dalle *Regles* tramite il suo *incipit* («Au temps Pascour que toute rien s'esgaie»), come ha segnalato Langlois.²²⁶ Interessante l'allusione alle *farves* da parte di Pierre Fabre, che permette di integrare a questo panorama l'ambito teatrale, per il quale l'uso del *rythmus caudatus continens* è documentato, seppure in maniera sporadica, tanto nel nostro corpus (*Miracle de Théophile*) quanto nei testi successivi (*Mystère de la Passion*): proprio Arnoul Gréban è citato del resto da Jean Molinet come inventore del metro. Mancano tuttavia, salvo errori, esempi del nostro metro nelle *farves* alle quali fa allusione Pierre Fabre alla fine del passo citato.²²⁷ È possibile che l'osservazione a proposito delle *farves* non valga per tutte le tipologie metriche citate nel paragrafo in questione, ma solo per l'ultimo schema citato, vale a dire *aab ccb* etc. in soli *octosyllabes*, vale a dire il *versus tripertitus caudatus*, come del resto prova il riferimento al *Monologue Coquillart* di Guillaume Coquillart.²²⁸ Tale schema è effettivamente attestato nelle *farves*, sebbene non sia onnipresente come il passo di Pierre Fabre lascerebbe credere.

I registri tematici rappresentati dagli esempi proposti dai trattati sono coerenti con le indicazioni date dalle descrizioni del metro.

Le *Regles* contengono, come si è visto, una doppia esemplificazione. La prima (pp. 33-34) è fornita da un testo di tipo narrativo-amoroso, nel quale il narratore racconta in terza persona una scena di richiesta d'amore che avviene, topicamente, a maggio in un prato: siamo dunque in sintonia non tanto con il registro della *complainte* evocato nel testo, quanto con quello dei generi come il *dit* (e il *roman?*) evocati nel secondo passo concernente il *rythmus caudatus continens*. Il secondo esempio addotto dallo stesso trattato (p. 98), invece, si attaglia meglio alle indicazioni di genere fornite dalla rubrica che precede immediatamente, che menziona, come si è visto, le *orisons*: si tratta infatti di tre strofe di argomento religioso, che evocano il ruolo della Vergine nella redenzione del genere umano.

Jean Molinet e l'*Art et science de rhétorique*, che dipende da Molinet, offrono invece due esempi che si iscrivono perfettamente nella modalità della *complainte*: in essi un amante rivolge alla dama di cui è innamorato un'apostrofe accorata, nella quale esprime la sua sottomissione ad Amore e racconta le pene sofferte a causa sua. Nel testo citato da Molinet, e in quello citato dall'*Art et science*, che ne è un rimaneggiamento libero, l'espressione segnaletica *je me complains* compare fin dal primo verso. Tale testimonianza è confermata, come si è visto,

226. *Arts de seconde rhétorique* (Langlois), 33, n. 1.

227. Allo scopo di chiarire questo punto ho effettuato uno spoglio di *Recueil de Farves* (Tissier).

228. Guillaume Coquillart, *Œuvres* (Freeman), 272-299; il testo presenta una struttura piuttosto complessa, nella quale sono però riconoscibili unità che si conformano allo schema del *versus tripertitus caudatus* in soli *octosyllabes*.

dall'esempio fornito dal *Traité*, che illustra il *rythmus caudatus continens* con un esempio che è di fatto parte del metatesto didattico. Si iscrive invece al genere più prettamente didattico la citazione da *Les lunettes des princes* di Jean Meschinot fatta da Pierre Fabre.

2.5.2 *Morfologia del rythmus caudatus continens negli arts de seconde rhetorique*

Nel fornire una descrizione e un'esemplificazione della tipologia metrica che ci interessa, alcuni trattati (*Regles*, Jean Molinet, *Art et science*, Pierre Fabre) la associano a dei precedenti letterari o a dei nomi d'autore, che funzionano tanto come referenti al di fuori del trattato, quanto come *auctoritates*. Nel caso di Jean Molinet e del trattato *Art et science*, Arnoul Gréban è addirittura indicato come l'inventore della forma metrica, con una estrapolazione del tutto ingiustificata, a meno che l'espressione *mettre en avant* non sia qui sinonimo di qualcosa come *mettre à l'honneur*.²²⁹ Le citazioni di autori di riferimento indicano un canone minimo degli autori del *rythmus caudatus continens*, che evolve man mano che ci si sposta dall'inizio del XV al XVI secolo, ma anche l'attaccamento degli autori di ogni trattato a testi e poeti che dovevano essere ormai dei classici. Gli autori citati da ogni trattatista appartengono infatti ogni volta ad una o due generazioni precedenti.

Accanto a questo aspetto (che può essere indice dei valori letterari dell'epoca o dell'arretratezza culturale dei compilatori) si può notare una correlazione diretta tra l'autore citato e il modello di *rythmus caudatus continens* proposto.

2.5.2.1. Le *Regles* citano infatti, come si è visto, il *Jugement du roi de Behaigne* di Guillaume de Machaut, mentre Pierre Fabre cita i due testi di Alain Chartier (il *Débat des deux fortunés d'amour* e il *Livre des quatre dames*) ma anche *Les lunettes des princes* di Jean Meschinot, dalla quale opera è tratto l'esempio di *rythmus caudatus continens* addotto. La descrizione data da questi due trattati della *taille* (*Regles*) o *rythme* (Pierre Fabre), è la più circostanziata. Le *Regles* precisano il numero di versi (tre versi lunghi più uno *coupez* ovvero più corto), e danno due possibilità per la misura del verso: 10-11 sillabe (ovvero *décasyllabes* maschili e femminili) e 8-9 sillabe (*octosyllabes* maschili e femminili). Entrambi gli esempi addotti si riferiscono però solo alla prima possibilità. Si tratta di componimenti isostrofici in strofe di tre *décasyllabes* più un *tétrasyllabe* (sei per il primo e tre per il secondo esempio), con formula iniziale che corrisponde alla misura delle altre strofe. La differenza più importante risiede nella clausola: l'esempio citato dalle *Regles* ter-

229. Ma è chiaro che almeno il manoscritto C di Jean Molinet ha compreso che Arnoul è l'inventore del metro: cf. l'apparato relativo al passo citato sopra: «Pour faire amoureuses complaintes et autres doleances ainsi que a fait maistre Arnoul Grebert, qui en fut premier inventeur de belle rhetorique».

mina infatti, come le sequenze del *Mystère de la Passion*, con un solo *octosyllabe* che rima col *tétrasyllabe* precedente, mentre quello citato da Pierre Fabre si chiude con il versetto. Si tratta di una caratteristica isolata rispetto alla tradizione, che si ritrova però negli esempi addotti dagli altri trattati.

Pierre Fabre concorda con le *Regles* sul numero di versi della strofa (tre più uno), ma inquadra il *rythmus caudatus continens* in una serie di opposizioni con il *versus tripartitus caudatus*, facendo di entrambi i metri una realizzazione del *rythme de trois et ar* (o *as* secondo la proposta di Héron):²³⁰ egli precisa infatti che la strofa può avere tre versi lunghi e uno breve, oppure tre versi della stessa lunghezza; che l'ultimo verso può introdurre la rima della strofa successiva, oppure che tutti gli ultimi versi possono rimare insieme (tipo *aab ccb ddb* etc.). Coerentemente, gli esempi citati corrispondono il primo al *rythmus caudatus continens*, il secondo e il terzo al *versus tripartitus caudatus*. Il primo esempio è fornito dai vv. 1955-1964 de *Les lunettes des princes* di Jean Meschinot. Si tratta di due strofe di tre *décasyllabes* e un versetto, concluse da due *octosyllabes* sulla rima del versetto precedente: l'esempio è dunque ritagliato dal contesto dell'opera di Meschinot in modo tale da conformarsi alla morfologia del *rythmus caudatus continens* attestata altrove, e in particolare presso Arnoul Gréban, con trattamento indipendente della clausola; è interessante notare che il v. 1964 è seguito, ne *Les lunettes des princes*, da un terzo verso sulla rima *-ion*, che Pierre Fabre (o il suo copista?) ha ommesso. È impossibile valutare se questa omissione sia stata volontaria: come le *Artes latine*, infatti (§ 1.3.3), gli *arts de seconde rhétorique* non danno indicazioni sul modo di concludere i componimenti in *rythmus caudatus continens*.

2.5.2.2. Un secondo gruppo, coerente quanto alla tipologia dell'esemplificazione, è costituito dal trattato di Jean Molinet, dall'*Art et science* che ne deriva, et dal succinto *Traité*. In tutti e tre i testi l'esempio addotto è composto in *octosyllabes*: si tratta della seconda possibilità menzionata (senza esempi) dalle *Regles*, che, stando alla lista approntata da Kastner,²³¹ è nettamente minoritaria nel XIV-XV secolo. È dunque significativo il rinvio di Jean Molinet (ripreso dall'*Art et science*) ad Arnoul Gréban, che si serve invece maggioritariamente di questo verso nel *Mystère de la Passion*.

Il solo testo di questo secondo gruppo a dare una descrizione normativa del *rythmus caudatus continens* è l'*Art et science*, che innova, sotto questo riguardo, rispetto al testo di Molinet. Il trattato si conforma al modello di strofa descritto dagli altri testi, descrivendolo però all'inverso, sottolineando cioè l'unità monorima formata dal versetto seguito da tre *octosyllabes*. Il versetto è del resto l'unico per il quale sia data una misura di riferimento: quattro sillabe per il verso maschile e cinque per quello femminile. Isolata è anche la raccomandazione di al-

230. Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (Héron), 47-48, nota al passo in questione.

231. Si veda l'*Appendice al Repertorio* alla fine di questo volume.

ternare sequenze monorime maschili e sequenze femminili, che non sembra essere stata seguita sistematicamente dai testi che ci sono giunti.

Gli esempi forniti dai tre trattati presentano un quadro univoco: tutti i testi sono isostrofici, e composti in strofe di tre *octosyllabes* e un *tétrasyllabe*: cinque in Jean Molinet, tre nel *Traité*, sei nell'*Art et science*. non c'è differenza tra formula iniziale e corpo del testo, salvo nel caso dell'ultimo testo citato, che presenta una strofa incipitaria di quattro *octosyllabes*: la correzione per espunzione del secondo verso proposta da Langlois in apparato è possibile (a patto di correggere il v. 3 per riportarlo alla lezione data da Molinet), ma bisogna anche sottolineare che il trattamento indipendente riservato all'*incipit* del testo è non solo comune nella tradizione del metro ma, ancora una volta, attestato nel *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban, citato come *auctor* dal trattato (§ 2.4.3.3).

2.5.2.3. Come i trattati del primo gruppo, l'*Art et science* non indica il modo di trattare la clausola del componimento. Stante la mancanza totale di indicazioni da parte di Jean Molinet et del *Traité*, la presenza di un *tétrasyllabe* in chiusura in tutti e tre i trattati del gruppo (così come nel secondo esempio addotto dalle *Regles*) pone il problema dello statuto normativo da accordare a questa caratteristica degli esempi appena descritti. È possibile, a rigore, interpretare i testi citati dalle *Regles* e da Jean Molinet come frammenti citati in forma incompleta: è quello che sembra indicare implicitamente l'*Art et science*, che conclude l'esempio con un *etc*; la morfologia del primo esempio fornito dalle *Regles*, più conforme al resto della tradizione del *rhythmus caudatus continens*, supporta questa ipotesi. È invece impossibile sostenere che l'esempio offerto dal *Traité* sia incompleto: si tratta infatti, come si è visto, di un meta-esempio composto espressamente, che descrive il campo di pertinenza tematico-generica del metro mentre ne dimostra la morfologia, offrendosi esplicitamente all'imitazione (vv. 10-12). Il manoscritto e l'edizione a stampa del trattato non presentano inoltre varianti rispetto alla chiusa dell'esempio.

Quale che sia il valore da dare all'indicazione implicita proveniente da questi trattati, si noterà che essa è rimasta isolata, dal momento che rarissimi sono i casi di componimenti terminanti con il versetto in tutta la tradizione del *rhythmus caudatus continens*. Gli *arts de seconde rhétorique* costituiscono ad ogni modo un documento importante per valutare l'evoluzione della morfologia del metro alla fine del Medioevo, e soprattutto quella dell'orizzonte d'attesa dei lettori dell'epoca. Il fatto stesso di aver registrato il *rhythmus caudatus continens* sembrerebbe attestare che la tradizione, pur avviandosi verso il suo esaurimento, era ancora percepita come viva fino al primo quarto del XVI secolo. Bisogna tuttavia considerare lo sfasamento rispetto all'attualità poetica del loro tempo testimoniato dalle citazioni di autori da parte di alcuni dei trattati, che conferma quanto spesso è stato osservato sull'inattualità della trattatistica poetica medievale sia in latino sia in lingua volgare. Kastner osserva infatti che la tradizione del *rhythmus caudatus continens* sembra esaurirsi verso la fine degli anni Quaranta

del XVI secolo, meno di venti anni dopo la composizione del *Grand et vrai art* di Pierre Fabre e del *Traité*.²³²

2.6 Conclusioni

Lo studio dei componimenti in *rythmus caudatus continens* composti entro la prima metà del XIV secolo permette di riscontrare alcuni elementi (sui piani della tradizione manoscritta, della morfologia del metro e delle caratteristiche tematiche e strutturali) che confermano la coerenza del corpus selezionato, e di delineare per contrasto alcune tendenze dell'evoluzione della tradizione al di là dei limiti cronologici fissati preliminarmente. I testi del corpus preso in esame sono trasmessi da un gruppo piuttosto compatto di manoscritti, che presentano le caratteristiche tipiche dei *recueils* antico-francesi fissatesi tra il XIII e il XIV secolo; la pertinenza del corpus analizzato è confermata dal fatto che, mentre uno o più testi possono ritrovarsi in testimoni diversi di questo gruppo, nessuno dei testi più tardi, a partire dal *Jugement du roi de Behaigne* di Machaut, vi compare. Alla metà del XIV secolo assistiamo dunque ad una divaricazione della tradizione del metro che è anche differenziazione dei canali di trasmissione.

2.6.1. L'analisi della tradizione permette di delinearne un quadro complessivo, nel quale si distinguono facilmente alcune linee di tendenza, e alcune linee di demarcazione che isolano tradizioni particolari. I primi esemplari di *rythmus caudatus continens* si contraddistinguono rispetto agli esempi delle *Artes* per la loro anisostrofia, con oscillazioni talvolta importanti nel numero di versi per strofa: tale caratteristica tende a ridursi nei testi successivi, fino a scomparire, di fatto, con la metà del XIV secolo; ma ancora a questa data è anisostrofico *La lande dorée*, e l'escursione strofica che si riscontra nei due poemi di Alain Chartier potrebbe far pensare al riaffiorare di una tradizione rimasta latente. Anche nei componimenti isostrofici, inoltre, un certo tasso di oscillazione è tollerato nella formula iniziale, e, in alcuni casi, nella clausola: entrambe le sedi sono infatti spesso trattate indipendentemente rispetto al corpo del testo. Questa caratteristica si conserva ben al di là del XIV secolo, come mostra il *Mystère de la Passion*, ma anche l'esempio delle *Regles de rhétorique*. Sin dai primi testi nel nostro metro, si può osservare una preferenza per le strofe che presentano due *octosyllabes*. Questa tendenza contraddice in parte il dato ricavabile dalla tradizione delle *Artes*, la cui rappresentatività è però, come si è visto nel Cap. 1, difficile da valutare. È invece in linea con i trattati latini la misura adottata in maniera largamente maggioritaria per il versetto, il *tétrasyllabe*: il ricorso al *bisyllabe* da parte del *Piramus* e, in parte, di *Dan Denier* non sembra avere avuto una larga diffusione.

232. Kastner 1905, 295.

Costituiscono tradizioni isolate i poemetti della tradizione del non-senso e quelli composti in area anglo-normanna. Per i primi la costituzione di una tradizione a parte, l'unico caso di corrispondenza tra genere, tematica e forma metrica documentato nel corpus, è probabilmente dovuto all'assimilazione per il tramite dello scritto (e non tramite l'esecuzione orale) delle *Oiseuses* di Philippe de Remi, che ha dato luogo a due interpretazioni del metro diverse da parte degli autori di *Resveries* e *Des traverses*. Al di là delle difficoltà di ordine linguistico e testuale (cf. § 3.5) i poemetti anglo-normanni presentano una caratteristica saliente che li isola nel panorama complessivo: l'incipit con versetto anziché con verso lungo, che costituisce probabilmente un tentativo di correzione di una struttura percepita come imperfetta a causa della presenza di un'unità incompleta (di soli *octosyllabes*) alla fine.

Il dato circa la pertinenza dell'individuazione del corpus ricavabile dalla tradizione manoscritta è confermato dallo studio della morfologia delle strofe dei componimenti in *rythmus caudatus continens*. L'adozione prevalente del *décasyllabe* per i versi lunghi, e la preferenza accordata alle strofe con tre versi lunghi anziché due costituiscono due fattori importanti di cambiamento a partire dalla metà del XIV s. A questi si aggiunge la tendenza dei componimenti ad acquisire dimensioni più ampie (che valgono loro a volte il titolo di *livre*). Tali fattori indicano un mutamento nella pratica degli autori, ma anche nei gusti del pubblico.

2.6.2. Lo studio letterario dei testi conferma anzitutto il carattere non-lirico dei contesti nei quali il *rythmus caudatus continens* è impiegato: questa constatazione è di primaria importanza per la caratterizzazione dei testi a tematica amorosa che si servono del metro, e in modo particolare dei monologhi del *Piramus et Tisbé*, che si cerca spesso di annettere al genere lirico proprio sulla base della forma utilizzata. Questa associazione del *rythmus caudatus continens* al registro non-lirico costituisce un primo tratto che accomuna testi peraltro molto diversi tra loro sul piano tematico. L'altra caratteristica comune è quella, già sottolineata da Bédier, Faral e Vernay in relazione a *Richeut*, dell'utilizzo del metro per un tipo di composizione nella quale la narrazione passa in secondo piano rispetto al dialogo o al monologo. I testi del nostro corpus si trovano in vari punti di uno spettro di possibilità molto ampio: dalla narrazione al monologo nel quale il personaggio può coincidere con il *je* dell'autore, a testi propriamente teatrali, come il *Miracle de Théophile*.

Al di là di queste caratteristiche comuni molto generali, tuttavia, non è possibile indicarne altre che permettano di associare i poemetti in *rythmus caudatus continens* in maniera più stretta; è dunque escluso che essi possano configurarsi come un genere letterario a sé stante. Al contrario, il metro attraversa una serie di generi differenti del comparto non-lirico della letteratura d'oil (il racconto breve, il *dit*, il *salut*, etc.) senza identificarsi con nessuno di essi. I riscontri tematici tra alcuni testi (tra i poemetti antimendicanti di Rutebeuf e quello di Jean de Condé, o tra *Renart li bestourné* e il *De Verité*) andranno attribuiti, secondo i casi, all'intertestualità o all'interdiscorsività piuttosto che ad un fenomeno di perma-

nenza legato al metro stesso. È però interessante constatare alcune corrispondenze tra i testi d'oïl e i testi d'oc: il ricorso allo schema epistolare (*De Verité*, componimenti inseriti nelle *Leys d'amor*, e i *salut* oitanico e occitanico), oppure l'inflessione moralistico-religiosa (*Des cornetes* e *Arlabecca*). Si tratta, di nuovo, di caratteristiche che confermano l'unità del comparto non-lirico della letteratura medievale, piuttosto che quella della tradizione del nostro metro in sé stessa. Anche il ventaglio tematico dei componimenti in *rhythmus caudatus continens* subisce un'evoluzione all'altezza della prima metà del XIV secolo. Scompaiono la tematica personale e quella politico-moralistica caratteristiche dei *dits* del periodo precedente. La tematica amorosa, declinata a volte nella forma dialogica propria del *débat*, diventa al contrario prevalente, a fronte dei rari testi che compaiono nel nostro corpus, uno dei quali, *La lande doree*, si situa alla frontiera estrema della forchetta cronologica presa in considerazione.

Osservata da prospettive diverse ma convergenti, la tradizione del *rhythmus caudatus continens* presenta dunque una notevole coerenza pur non costituendo un genere letterario a sé stante. Al contrario, i testi sembrano collocarsi spesso al crocevia tra tradizioni e tipologie testuali differenti. Si tratta di una situazione interessante, in cui una certa viscosità può essere riconosciuta *a posteriori* al metro, segno forse di un sedimentarsi della tradizione attraverso la ripresa dei testi di alcuni autori (può essere il caso di Rutebeuf per il XIII secolo, ed è senz'altro il caso di Guillaume de Machaut per la tradizione che si dipana dalla metà del XIV). Solo il colpo d'occhio complessivo sulla tradizione permette di cogliere questa coerenza in costante trasformazione, e di articolarne i momenti fondamentali.

Appendice

I testi oitanici nella tradizione manoscritta

Manoscritto	Carte	Autore e Titolo	Unica
Berlin, Staatsbibliothek-Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 257	cc. 15v-18v	<i>Piramus et Tisbé</i>	
Bern, Burgerbibliothek, 354	c. 38rb-39rb	<i>De Dan Denier</i>	
	cc. 124va-135va	<i>Richeut</i>	*
Chantilly, Musée Condé, 1578	c. 204ra-205vb	<i>Dit des outils</i>	
London, BL, Harley 978	cc. 104r-107r	Richard, <i>La besturnée</i>	
Oxford, Bodl. Library, Digby 86	cc. 111r-112v	Richard, <i>La besturnée</i>	
	cc. 114r-116v	<i>La vie de un vallet amerous</i>	*
Paris, Arsenal, 3524	96vb-98vb	Jean de Condé, <i>De l'ipocresie des jacobins</i>	
*Paris, BnF, fr. 837	cc. 95vb-99vb	<i>Piramus et Tisbé</i>	
	cc. 166va-167rb	<i>De Dan Denier</i>	
	c. 174rb-175rb	<i>Resveries</i>	*
	cc. 190ra-	<i>Le privilège aux Bretons</i>	*
	c. 203vb-	<i>Salut d'amors</i>	*
	c. 237ra-237vb	<i>Des cornetes</i>	*
	c. 298v-302v	Rutebeuf, <i>Le miracle de Théophile</i>	
	c. 304va	Rutebeuf, <i>La Griesche d'hiver</i>	
	c. 305ra	Rutebeuf, <i>La Griesche d'été</i>	

	c. 307va	Rutebeuf, <i>Le mariage Rutebeuf</i>	
	c. 308va	Rutebeuf, <i>La complainte Rutebeuf</i>	
	c. 314ra	Rutebeuf, <i>Du pharisien</i>	
	c. 315va	Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i>	
	c. 328ra	Rutebeuf, <i>L'Ave Maria Rutebeuf</i>	
	c. 328vb	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	
Paris, BnF, fr. 1446	c. 168v	Jean de Condé, <i>De l'ipocresie des jacobins</i>	
*Paris, BnF, fr. 1588	109vb-110vb	Philippe de Remi, <i>Oiseuses</i>	*
	110vb-112vb	Philippe de Remi, <i>Lai d'amours</i>	
Paris, BnF, fr. 1593	60ab [XIII s.]	Rutebeuf, <i>La Griesche d'hiver</i>	
	61a [XIII s.]	Rutebeuf, <i>La Griesche d'été</i>	
	69va [XIII s.]	Rutebeuf, <i>Du pharisien</i>	
	70va [XIII s.]	Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i>	
	101ra [XV s.]	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	
	130rb [XIII s.]	Rutebeuf, <i>Le mariage Rutebeuf</i>	
	131ra [XIII s.]	Rutebeuf, <i>La complainte Rutebeuf</i>	
*Paris, BnF, fr. 1635	47ra-vb	Rutebeuf, <i>Le mariage Rutebeuf</i>	
	47vb-49ra	Rutebeuf, <i>La complainte Rutebeuf</i>	
	49ra-49vb	Rutebeuf, <i>Du pharisien</i>	
	49vb-51rb	Rutebeuf, <i>Complainte de Guillaume</i>	
	51rb-52rb	Rutebeuf, <i>Renart le bestourné</i>	
	52rb-53ra	Rutebeuf, <i>La Griesche d'hiver</i>	
	53ra-54ra	Rutebeuf, <i>La Griesche d'été</i>	
	80b-82a	Rutebeuf, <i>Le dit de l'herberie</i>	
	83rb-84ra, 84ra-84vb	Rutebeuf, <i>Le miracle de Théophile</i> (parziale)	
Paris, BnF, fr. 12483 <i>Rosarius</i> Post 1328 (F.B. I, p. 24)	cc. 184ra- 184vb	Rutebeuf, <i>L'Ave Maria Rutebeuf</i>	
	cc. 187ra- 187vb	Rutebeuf, <i>Le mariage Rutebeuf</i>	
	c. 211ra34- 212ra4	Guillot Fusée, <i>De Vérité</i>	
	cc. 217ra- 218ra	<i>Dit des outils</i>	
Paris, BnF, fr. 19152	cc. 98ra-101ra	<i>Piramus et Tisbé</i>	

*Paris, BnF, fr. 24432 Post 23 aprile 1345 (F.B. I, p. 21)	22ra-25rb	<i>La lande dorée, que le Vicomte d'Aunoy fist</i>	*
	c. 34ra-35va	Rutebeuf, <i>Le dit de l'berberie</i>	
	c. 45va-46va	Rutebeuf, <i>La complainte Rutebeuf</i>	
	c. 46va-48vb	<i>Le dit des traverses</i>	*
Pavia, BU, Aldini 219	cc. 53vb-55ra	Guillot Fusée, <i>De Verité</i>	

Il *rhythmus caudatus continens* nella tradizione manoscritta

Lo studio dello sviluppo storico della tradizione del *rhythmus caudatus continens* in lingua d'oïl costituisce il punto di partenza per affrontare i testi la cui *facies* metrica presenta difficoltà di ricostruzione. Il *Piramus et Tisbé* è il solo testo con una tradizione ampia e articolata, particolarmente attiva negli interventi sulla metrica delle parti composte nel nostro metro. Gli altri testi che saranno analizzati in questo capitolo sono ad attestazione unica, oppure sono trasmessi da due soli testimoni. Questa esiguità della tradizione manoscritta non si traduce necessariamente in una maggiore facilità nel trattamento dei testi, la cui forma può essere resa opaca dal sistema grafico-linguistico dell'autore e dei copisti, oppure dagli accidenti di una tradizione pregressa della quale non siamo in grado di valutare precisamente l'importanza. Stando così le cose, ho cercato di far reagire i testi a tradizione ridotta con gli interrogativi e i risultati dello studio del testo a tradizione più ampia, che funge quindi, nei limiti in cui l'estrapolazione è possibile, da quadro di riferimento.

Ho puntato a ricostruire un'immagine della redazione, o piuttosto del diasistema¹ tipico di ogni manoscritto, pur facendo intervenire, quando possibile, l'esame comparativo di testimoni diversi per risalire al di là dello stadio a noi noto della tradizione. La presenza di alcuni testi con problemi metrici analoghi trasmessi da uno stesso manoscritto (in particolare il fr. 837 della BnF di Parigi) può permettere di tentare un altro tipo di estrapolazione, questa volta in direzione degli usi di uno stesso copista di fronte a prodotti con la stessa struttura metrica, di attestazione meno ampia rispetto al *couplet d'octosyllabes*. Si tratta però di un tentativo estremamente parziale, dal quale non ci si può attendere, al momento, che una serie di indicazioni soggette a cautela.

3.1 Il *Piramus et Tisbé*

Tra i testi in *rhythmus caudatus continens* ad attestazione plurima, il *Piramus et Tisbé* rappresenta il caso più complesso, per il numero dei manoscritti che ci sono

1. Segre 1979, 53-70.

pervenuti, e, soprattutto, per l'importanza dei fenomeni di alterazione e riscrittura che hanno interessato il testo in generale, e le parti in *rythmus caudatus continens* in particolare. Come il *Miracle de Théophile* di Rutebeuf, il *Piramus et Tisbé* è un testo polimetro: l'alternanza dei metri gioca un ruolo importante nella definizione della struttura stessa del poemetto, come ha ben visto Francesco Branciforti.²

Le parti narrative sono svolte in *couplets d'octosyllabes à rimes plates*, mentre sei monologhi dei protagonisti (Piramo e Tisbe) sono in *rythmus caudatus continens*. Tali monologhi scandiscono i momenti importanti della narrazione, e sono organizzati in dittici: ad un monologo di Piramo ne segue sempre uno di Tisbe: vv. 154-208 e 226-311, vv. 414-505 e 510-598, vv. 717-785 e 840-900. Al centro del poemetto si trova infine una coppia di monologhi composta in un metro differente: si tratta qui di due serie di *octosyllabes* monorimi, a volte definiti lasse dagli editori:³ vv. 346-363 (-ure) e 384-408 (-er). Questa variazione nella struttura metrica è dovuta alla volontà di sottolineare la svolta principale del racconto: il momento della scoperta della fessura che permette ai protagonisti di parlarsi nonostante la loro segregazione.⁴

3.1.1 *Il rythmus caudatus continens nel Piramus et Tisbé: prima ricognizione*

Nella tradizione manoscritta del *Piramus et Tisbé* i sei monologhi in *rythmus caudatus continens*, che rappresentano l'elemento di discontinuità più evidente rispetto al *couplet* utilizzato per le parti narrative, hanno subito una serie importante di interventi, che ne hanno alterato considerevolmente la struttura metrica in ognuno dei testimoni, e rendono difficile tanto la ricostruzione del testo secondo criteri stemmatici, quanto, e ancor di più, il ricorso ad un manoscritto unico.

Prima di analizzare le alterazioni subite dalla struttura del testo nei manoscritti, è opportuno dare una prima descrizione delle caratteristiche del *rythmus caudatus continens* nel *Piramus et Tisbé*, che si baserà su quella che resta, al momento, l'edizione più affidabile perché consente il controllo pressoché sistematico delle scelte dell'editore: quella pubblicata da Francesco Branciforti nel 1959. Le caratteristiche di ogni monologo saranno analizzate separatamente: sarà così possibile far emergere i punti in comune, ma anche le differenze tra un monologo e l'altro quanto alla misura delle unità metriche. Il protocollo di analisi è quello già adottato al § 2.4, e desunto dall'analisi dei poemi di Rutebeuf da parte

2. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 155.

3. *Pyrame et Thisbé* (De Boer), 15 parla di serie di *octosyllabes*, mentre *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 155, parla di lasse.

4. Cf. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 155. Nello schema della struttura del testo inserito da Branciforti a 154 i due passaggi in *octosyllabes* monorimi sono riassorbiti nella parte narrativa costituita dai vv. 312-413.

di Faral-Bastin; le unità che presentano problemi testuali sono indicate in grassetto.

Monologo 1	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1	151-153
<i>Explicit</i>	3 <i>octosyllabes</i>	206-208
	4 <i>octosyllabes</i> + 1	154-158, 159-163, 172-176, 185-189, 190-194
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	164-166, 168-171, 177-180, 181-184, 198-201, 202-205
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	195-197

Monologo 2	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1	225-227
<i>Explicit</i>	2 <i>octosyllabes</i>	310-311
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	228-231, 235-238, 239-242, 246-249, 253-256 , 263-266, 267-270, 271-274, 275-278 , 279-282, 283-286, 290-293, 303-306
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	232-234, 243-245, 250-252, 257-259, 260-262, 287-289, 294-296, 297-299 , 300-302, 307-309

Monologo 3	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1	414- 416
<i>Explicit</i>	3 <i>octosyllabes</i>	503-505
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	417-420, 421-424, 425-428, 429-432, 433-436, 437-440, 444-447, 448-451, 452-455, 459-462, 463-466, 470-473, 474-477, 481-484, 488-491, 495-498
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	441-443, 456-458, 467-469, 478-480, 485-487, 492-494
	1 <i>octosyllabes</i> + 1	499-500, 501-502

Monologo 4	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1	510-513
<i>Explicit</i>	5 <i>octosyllabes</i>	594-598
	4 <i>octosyllabes</i> + 1	559-563
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	514-517, 548-551 , 552-555 , 564-567, 568-571, 581-584

	2 <i>octosyllabes</i> + 1	518-520, 521-523, 524-526, 527-529, 530-532, 533-535, 536-538 , 539-541, 542-544 , 545-547, 556-558, 572-574, 575-577, 578-580, 585-587, 588-590, 591-593
--	------------------------------	--

Monologo 5	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1	717-720
<i>Explicit</i>	2 <i>octosyllabes</i>	784-785
	5 <i>octosyllabes</i> + 1	740-746
	4 <i>octosyllabes</i> + 1	729-733, 775-779
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	721-724, 725-728, 734-737, 747-750, 751-754, 761- 764 , 771-774 , 780-783
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	738-740, 755-757, 758-760, 765-767 , 768-770

Monologo 6	Misura	Unità
<i>Incipit</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1	840-843
<i>Explicit</i>	2 <i>octosyllabes</i>	899-890
	5 <i>octosyllabes</i> + 1	893-898
	4 <i>octosyllabes</i> + 1	851-855, 880-884
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	844-847, 862-865, 869-872, 876-879, 885-888, 889-892
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	848-850, 856-858, 859-861, 866-868, 873-875

Il passaggio dal *couplet* al *rythmus caudatus continens* non segna sempre uno stacco netto tra narrazione e discorso diretto: nel primo monologo, la prima unità nel metro che ci interessa fa ancora parte della narrazione, e introduce di fatto le parole di Piramo:

(...)
151 Plain de penser et plain de cure.
152 Demente soi en tel mesure
153 Sovent:
(...)

Nel secondo monologo, invece, la prima unità in *rythmus caudatus continens* è divisa tra narrazione e monologo:

225 Sovent se plaint et sovent plore:
 226 «Lasse, fait elle, en male ore
 227 Fui nee !
 (...)

Il caso del sesto monologo è più complesso, e obbliga già ad una prima riflessione sulle ricadute della ricostruzione testuale sull'interpretazione della metrica del testo. Le edizioni De Boer e Branciforti presentano il passo nella medesima forma:

837 Si a traite l'espee hors;
 838 Encontremont l'a endreciee,
 839 Puis parole con feme iriee:
 840 «Espee dont je sui saisie,
 841 Qui ma joi as a duel fenie,
 842 Or esprueve com es hardie!
 843 Espee
 (...)

La sequenza di due forme diverse della desinenza del participio passato femminile in rima, che permettono di distinguere *couplet d'octosyllabe* e *rythmus caudatus continens*, è il risultato di un'operazione editoriale che ha giustapposto forme linguistiche provenienti da manoscritti differenti. Le forme *endreciee: iriee* non esistono, in quanto tali, in nessun manoscritto: *A*, *B*, e *Ovide moraisé (OvMor)* hanno concordemente la forma del participio passato in *-ie*, che dà luogo ad una sequenza di cinque *octosyllabes* più un *bisyllabe*, divisa tra narrazione e monologo. Il manoscritto *C* è il solo a presentare *drecee: iriee*, ma bisogna notare che *C* omette i versi 840-842, creando una sequenza anomala di due unità metriche sulla stessa rima *-ee* (838-849+843, 844-846), e che l'esito *-ee* per i participi femminili potrebbe essere dovuta al copista, la cui provenienza ha dato luogo ad ipotesi divergenti, che escludono tuttavia l'area piccarda.⁵

Una prima ricognizione dell'uso del *rythmus caudatus continens* nel *Piramus et Tisbé* sulla base delle tabelle presentate qui sopra mostra, da un lato, come il poemetto presenti oscillazioni importanti nel numero di *octosyllabes* per unità metrica, e, dall'altro, come la grande maggioranza di tali unità si polarizzi attorno alle due misure più usuali di due e tre *octosyllabes* seguiti da un *bisyllabe*. Fatta eccezione per il primo monologo, la misura di quattro *octosyllabes* è del tutto eccezionale, e, nel caso del quarto monologo, essa è il frutto di una ricostruzione dell'editore che non trova riscontro nei manoscritti. Lo stesso vale per la misura di cinque *octosyllabes* nel sesto monologo. Altrettanto rare le unità che presentano un solo verso lungo, che appaiono soltanto nel terzo monologo.

Anche per quanto riguarda le formule di apertura e chiusura, si osserva una certa regolarità. In apertura, il testo presenta regolarmente unità di due o tre *oc-*

5. Stutzmann-Tylus 2007, 178.

tosyllabes più un *bisyllabe*. Bisogna tuttavia notare che le formule iniziali del quinto e sesto monologo sono di interpretazione problematica alla luce dei manoscritti.⁶ L'alternanza tra due e tre *octosyllabes* si ritrova in posizione finale, dove tuttavia la seconda misura è meno frequente (monologhi 1 e 3), come quella di cinque *octosyllabes*, che si ritrova alla fine del quarto monologo soltanto nel testo critico: i manoscritti presentano, qui, una situazione piuttosto incerta, ma la tradizione sembra giustificare la ricostruzione dell'editore.

La descrizione dell'utilizzo del *rythmus caudatus continens* nel *Piramus et Tisbé* sulla base dell'edizione Branciforti solleva due questioni complementari: sapere in che modo la struttura metrica del testo è conservata o modificata dai manoscritti che lo trasmettono, ma anche verificare, nei luoghi dubbi, la fondatezza delle scelte dell'editore. L'analisi dei manoscritti implica pertanto necessariamente un'interrogazione della forma del testo quale essa appare nelle edizioni moderne, essa stessa frutto di un'interpretazione, per quanto spesso tacita, dell'utilizzo del *rythmus caudatus continens* da parte dell'autore del poemetto.

3.1.2 *La tradizione manoscritta del Piramus et Tisbé*

Il poemetto figura come testo indipendente in tre antologie di testi brevi copiate verso la fine del XIII secolo: Paris, BnF, français 837 (siglato *A*) e fr. 19152 (*B*), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 257 (*C*), e nei diciannove manoscritti dell'*Ovide moralisé* (*OvMor*, composto all'inizio del XIV secolo; i manoscritti sono datati tra il primo quarto del XIV et il XV secolo).⁷

Gli editori del *Piramus*, Cornelis De Boer e Francesco Branciforti, hanno proposto due ricostruzioni parzialmente diverse dei rapporti tra i manoscritti. Le differenze principali consistono nell'articolazione dei rami alti della tradizione: De Boer propone uno stemma tripartito ($A - C - BOvMor$), mentre Branciforti propone uno stemma bipartito ($\alpha [AC] - \beta [BOvMor]$). Nella sua recensione all'edizione Branciforti, Guido Favati ha mostrato la debolezza del raggruppamento dei manoscritti AC sotto un unico subarchetipo.⁸

Studi recenti hanno mostrato che la tradizione dell'*OvMor* è molto più complessa di quanto non appaia dalle ricostruzioni stemmatiche di De Boer e

6. Per il quinto monologo, cf. le osservazioni di Favati 1959, 445.

7. Si tratta dei vv. 229-1148 del libro IV dell'*Ovide moralisé* (De Boer), vol. II. Per le sigle dei manoscritti, si veda la scheda dedicata al *Piramus et Tisbé* nel *Repertorio*. Sulla tradizione manoscritta dell'*Ovide moralisé* si veda Cavagna-Gaggero-Greub 2014, 176-213 scritto nell'ambito dei lavori del gruppo OEF (*Ovide en Français*), che prepara una nuova edizione del poema. Vanno però tenute presenti, come si vedrà, le condizioni particolari dell'inserzione del *Piramus* nell'*Ovide moralisé*. Tali condizioni giustificano, probabilmente il quadro parzialmente diverso dei rapporti tra i manoscritti che appare dall'esame del testo del nostro poemetto nei manoscritti dell'*Ovide moralisé*: cf. 180-187 dell'articolo appena citato.

8. I risultati del mio riesame completo dei rapporti tra i manoscritti del *Piramus et Tisbé*, in preparazione di una nuova edizione, saranno pubblicati prossimamente.

Branciforti, basate su campioni limitati di testo. Dal momento che solo alcuni manoscritti di questo ramo della tradizione presentano dati interessanti per lo studio degli interventi sulla metrica del *Piramus et Tisbé*, mi limito a ricordare le articolazioni principali della tradizione, rinviando alla bibliografia recente per ulteriori dettagli.⁹

Le grandi famiglie principali sono rappresentati dai manoscritti *A*¹², *B*¹*DEG*, *YZ*. Gli ultimi due gruppi, che Branciforti riuniva sotto un subarchetipo comune, presentano in più punti una versione rimaneggiata del testo. Per quanto riguarda il *Piramus*, *YZ* trasmettono una versione ampiamente rimaneggiata che, tra l'altro, riscrive completamente i monologhi dei personaggi in *complets d'octosyllabes*; per questa ragione, tali manoscritti non saranno presi in esame in questa sede.¹⁰

I manoscritti *A*¹² (che presentano del resto legami con *YZ*) e *B*¹*DEG* non presentano fenomeni di alterazione altrettanto macroscopici. Fa eccezione il manoscritto *B*¹, databile alla fine del XIV secolo e appartenuto al duca Jean de Berry. Il manoscritto è caratterizzato dall'omissione sistematica delle interpretazioni moraleggianti, secondo una tendenza condivisa da *Z*³⁴,¹¹ e per quanto riguarda il *Piramus*, da un trattamento particolare della veste metrica (§ 3.1.3.4).

3.1.3 *Il rythmus caudatus continens nei manoscritti del Piramus et Tisbé*

Francesco Branciforti dedica alcune pagine della sua edizione del *Piramus* a delineare i tratti principali della riscrittura del testo operata da ciascuno dei manoscritti principali del poemetto (*A*, *B*, *C* e l'archetipo dell'*OvMor*).¹² Si tratta di un primo tentativo di affiancare l'analisi stemmatica a un'analisi delle caratteristiche proprie ad ogni redazione manoscritta la cui importanza, anche a livello metodologico, non deve essere sottovalutata. La lettura di Branciforti è viziata tuttavia da un certo schematismo che porta l'editore ad identificare ogni manoscritto con una sola tendenza dominante la riscrittura del testo: amplificazione e semplificazione in *A*, riduzione attraverso tagli sistematici in *C*, eliminazione del versetto in *B*, recupero "antiquario" in *OvMor*.

Per quanto concerne la riscrittura della metrica dei monologhi importa al contrario osservare che la tendenza all'eliminazione del *bisyllabe*, pressoché sistematica in *B*, non è estranea a nessun manoscritto del *Piramus*: in ognuno di essi si manifesta infatti una dialettica tra rimaneggiamento e conservazione del *rythmus caudatus continens* che è necessario descrivere puntualmente. Importa so-

9. Si vedano in particolare Jung 1996, Mora-Possamai-Pérez-Städtler-Trachsler 2011 e Cavagna, Gaggero, Greub 2014. Gli ultimi due contributi sono stati redatti da membri del gruppo OEF (*Ovide en français*), che ha in preparazione una nuova edizione dell'*Ovide moralisé*.

10. Cavagna, Gaggero, Greub 2014, 187-200; Gaggero 2015, 95-102.

11. Jung 1996b, 78 e 96, Jung 1996a, 258, Mora-Possamai-Städtler-Trachsler 2011, 130-131.

12. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 132-144.

prattutto delimitare le zone in cui, in ogni manoscritto, la forma metrica dell'originale è meglio conservata, e analizzare, caso per caso, le modalità della riscrittura, al fine di valutare l'utilità di ogni manoscritto per la ricostruzione del testo. È inoltre necessario cercare di distinguere i casi in cui la riscrittura è il risultato di una spinta isolata, e quelli in cui essa è da imputare ad un antecedente nella tradizione manoscritta.

3.1.3.1. In un numero importante di casi, il versetto è semplicemente eliminato, senza toccare il contesto dei versi circostanti (indico per ora con *w* il modello di BOvMor):

<i>Tutti</i>	III 416.
<i>A</i>	I 163 (<i>Alas</i>), 171 (<i>Feraï</i>), 180 (<i>Tort fais</i>), 197 (<i>Amie</i>); II 231 (<i>En viè</i>), 259 (<i>A droit</i>), 270 (<i>Contraire</i>), 306 (<i>Par termes</i>); III 480 (<i>Amie</i>); IV 547 (<i>A tort</i>); V 724 (<i>M'entente</i>) ¹³ , 737 (<i>Seule</i>), 740 (<i>Ha, las</i>), 746 (<i>C'est tors</i>), 750 (<i>Chaitis</i>).
<i>C</i>	II 306 (<i>Par termes</i>), 309 (<i>Ainsi</i>); V 724 (<i>M'entente</i>), 774 (<i>Suer chiere</i>).
<i>w</i>	I 153 (<i>Sovent</i>), 158 (<i>Amour</i>), 163 (<i>Alas</i>), 171 (<i>Feraï</i>), ¹⁴ 184 (<i>Gaitier</i>); III 487 (<i>Crevice</i>); ¹⁵ V 783 (<i>De plor</i>); VI 898 (<i>Seveaus</i>).
<i>B</i>	I 167 (<i>Pourquoi</i>), 189 (<i>Cui chault?</i>), 194 (<i>Le fen</i>), 205 (<i>Pasmer</i>); II 231 (<i>En viè</i>), 234 (<i>Fors moi</i>), 238 (<i>Parler</i>), 242 (<i>Nel faire</i>), 249 (<i>Reprise</i>), 252 (<i>Tisbé</i>), 256 (<i>Amis</i>), 259 (<i>A droit</i>), 266 (<i>De fier</i>), 270 (<i>Contraire</i>), 274 (<i>Desvee</i>), 278 (<i>Leraï</i>), 282 (<i>Si gent</i>), 286 (<i>Ha, beaus</i>), 289 (<i>Merci</i>), 296 (<i>Cui chault?</i>), 299 (<i>A, lasse</i>), 302 (<i>Dolente</i>), 306 (<i>Par termes</i>); III 424 (<i>Muir moi</i>), 428 (<i>Andui</i>), 432 (<i>Amie</i>), 436 (<i>Dolent</i>), 440 (<i>Chaitis</i>), 443 (<i>Dolour</i>), 447 (<i>Dormir</i>), 451 (<i>Deduit</i>), 455 (<i>Fouir</i>), 458 (<i>Morraï</i>), ¹⁶ 462 (<i>En vain</i>), 466 (<i>Hé, murs</i>), 469 (<i>La freté</i>), 477 (<i>Seul tant</i>), 480 (<i>Amie</i>), 484 (<i>Hostel</i>), 491 (<i>Par toi</i>), 502 (<i>Ne plus</i>); IV 513 (<i>Por moi</i>), 523 (<i>Amis</i>), 526 (<i>Sans faille</i>), 532 (<i>Diex grans</i>), 535 (<i>Ma peine</i>), 563 (<i>Tressail</i>), 577 (<i>Einsi</i>), 580 (<i>Tisbé</i>), 587 (<i>Pour voir</i>), 590 (<i>La hors</i>); V 728 (<i>Amie</i>), 733 (<i>Ma cure</i>), 740 (<i>Ha, las</i>), 750 (<i>Chaitis</i>), 757 (<i>Revien</i>), 760 (<i>Dolens</i>); VI 843 (<i>Espee</i>), 847 (<i>Sanglente</i>), 850 (<i>Beau sire</i>), 855 (<i>Jou voi</i>), 858 (<i>Avroie</i>), 861 (<i>Beaus chiers</i>), 865 (<i>Nuit malè</i>), 868 (<i>Oiez</i>), 872 (<i>Mauvese</i>), 879 (<i>A tort</i>), 884 (<i>Amis</i>), 892 (<i>Verrez</i>).
<i>OvMor</i>	IV 574 (<i>Sovent</i>). ¹⁷

Questa tipologia di omissioni evidenzia una caratteristica dell'uso del versetto che chiude le unità metriche da parte del *Piramus* e, in parte, degli altri poemetti

13. I versi circostanti sono completamente riscritti in *A*, e non danno senso.

14. Integrazione *ope ingenii* dei manoscritti della famiglia *BDEG* di *OvMor*: «Diex j'en mourray», erroneo per il senso e per la metrica (si tratta di un *tétrasyllabe*): cf. § 3.1.3.5.

15. Il *bisyllabe* è presente (per contaminazione o per correzione *ope ingenii?*) in *B'* (*Crevice*) e *D*⁵ (*Hé trace*).

16. Il *bisyllabe* è presente con una lezione erronea in *A* e *OvMor* (*Morri*), fatta eccezione per *B'D'D³D⁵* (*Mourray*).

17. Il *bisyllabe* è presente in *B'*.

in *rythmus caudatus continens*: il verso breve contiene spesso invocazioni, tipiche del registro espressivo dei monologhi amorosi di Piramo e Tisbe, oppure una ripresa lessicale della frase precedente, che serve ad articolare lo sviluppo del pensiero, in particolare quando i protagonisti oscillano tra due risoluzioni o stati psicologici opposti (cf. i vv. 180, 737 omessi da *A*, e i vv. 238, 249, 266, 282, 455, 513, 855 omessi da *B*).

In questo caso, gli elementi lessicali contenuti nel *bisyllabe* possono essere omessi senza nuocere all'intelligibilità del testo, che spesso non subisce alterazioni, se non, ovviamente, sul piano retorico e su quello della forma metrica. Solo in alcuni casi (vv. 171 omesso da *A* e *m*, vv. 180 e 746 omessi da *A*, 158 omesso da *m*, vv. 167, 278, 451, 892 omessi da *B*) l'eliminazione del *bisyllabe* incide sulla comprensione del testo.

A questa tipologia di interventi appartiene probabilmente l'unico errore sicuro che accomuna tutti i manoscritti: l'omissione del v. 416. Il fatto che la tendenza all'omissione del *bisyllabe* si manifesti in tutta la tradizione manoscritta del *Piramus* rende difficile decidere se si tratti di un errore d'archetipo, o piuttosto di un errore poligenetico che si è prodotto per coincidenza di innovazione in tutti i testimoni. Il fenomeno dell'omissione del *bisyllabe* si riscontra in tutta la tradizione manoscritta, sebbene l'incidenza del fenomeno sia diversa da testimone a testimone.

Il manoscritto *B* è, come indicato da Branciforti, il testimone che pratica con più sistematicità l'omissione: come si vedrà nel § 3.1.3.2, tuttavia, tale sistematicità non è assoluta, e i casi di controtendenza sono altrettanto istruttivi di quelli che indicano la tendenza dominante. Otto casi di omissione coinvolgono *B* insieme a *OvMor*, e risalgono quindi necessariamente al loro archetipo comune, *m*, segno che l'eliminazione del bisillabo non è da attribuire *in toto* all'iniziativa di *B*, ma che il manoscritto ha sviluppato una tendenza già attiva nel suo antecedente. La tradizione di *OvMor* si situa all'altra estremità dello spettro rispetto a *B*, con un solo caso di omissione che non sia condiviso col manoscritto collaterale. Non sarà inutile notare, a questo proposito, che tra gli otto casi di omissione comuni a *B* e *OvMor* ben cinque (di cui due, 158 e 171, problematici) si riscontrano nel primo monologo, mentre si ha un solo caso rispettivamente per il terzo, quinto e sesto monologo. È possibile che il copista di *m* avesse cominciato col sopprimere il versetto, o che la soppressione si fosse prodotta come un semplice accidente di copia, e che egli avesse in seguito prestato più attenzione alla forma metrica dei monologhi del *Piramus*. In tal caso, *B* avrebbe seguito e sistematizzato la prassi già seguita da *m*, mentre l'autore di *OvMor* avrebbe copiato in maniera più fedele il testo del suo antografo. È tuttavia possibile che la *facies* testuale di *OvMor*, che è a volte l'unico ramo a trasmettere un *bisyllabe* (vv. 205, 424, 428, 868) o a presentarlo in forma indipendente (vv. 469, 498, 563, 724, 746, 764), laddove gli altri testimoni lo integrano al verso precedente o seguente (§ 3.1.3.2) sia almeno in parte il risultato di un restauro testuale attuato *ope ingenii* o tramite collazione con altri esemplari perduti.

In alcuni casi, l'omissione del *bisyllabe* si inserisce in una lacuna più ampia, che comprende anche uno o più *octosyllabes*:

<i>A</i>	I 188-189 (<i>Cui chault?</i>)-190; II 265-266 (<i>De fier</i>)-267, 292-293 (<i>Que vos</i>); IV 526 (<i>Sans faille</i>)-527-528; V 717-720 (<i>Fontaine</i>), 763-764 (<i>Hé, Mors</i>)-765-766.
<i>C</i>	III 424 (<i>Muir moi</i>)-427, 428 (<i>Andui</i>)-431, 436 (<i>Dolent</i>)-439, 466 (<i>Hé murs</i>)-468, 469 (<i>La freté</i>)-472, 473 (<i>Parois</i>)-476, 477 (<i>Seul tant</i>)-479, 484 (<i>Hostel</i>)-486, 494 (<i>Masiere</i>)-497, 498 (<i>La bouche</i>)-499, 500 (<i>Hé gente</i>)-501, 502 (<i>Ne plus</i>)-505; IV , 547 (<i>A atort</i>)-550 (?), 563 (<i>Tressail</i>)-566, 580 (<i>Tisbé</i>)-583; V 744-745-746 (<i>C'est tort</i>)-749, 753-754 (<i>Repaire</i>)-756, 764 (<i>Hé, Mors</i>)-766; VI 855 (<i>Jou voi</i>)-857, 858 (<i>Arroie</i>)-860, 868 (<i>Oiez</i>)-871.
<i>w</i>	V 767 (<i>Espee</i>)-769, 770 (<i>Ma vie</i>)-773.
<i>B</i>	II 292-293 (<i>Que vos</i>); III 419-420 (<i>Sui pris</i>); V 778-779 (<i>Vengier</i>).
<i>OnMor</i>	-

L'esame di questa tipologia di interventi rovescia le cifre rispetto a quelle presentate nella tabella precedente: è soprattutto *C*, che raramente omette bisillabi isolati, a praticarla. L'omissione di ampi passaggi è, come si è visto, la tendenza principale nel rimaneggiamento del testo da parte di questo manoscritto descritta da Branciforti, ed esempi analoghi a quelli citati qui si potrebbero individuare nelle sezioni narrative in *couplets d'octosyllabes*.¹⁸ È però significativo che le omissioni di versi all'interno dei monologhi si manifestino in *C* solo a partire dal terzo monologo: la tendenza alla riduzione di questi passi si afferma dunque in questo manoscritto in modo progressivo, così come la tendenza alla conservazione del versetto in *OnMor*. Nella ricostruzione del testo dei monologhi, anche la testimonianza di *C* ha dunque un peso diverso secondo i passi presi in considerazione.

Le omissioni di *C* che intervengono nelle parti in *rythmus caudatus continens* si caratterizzano rispetto a quelle che si riscontrano negli altri manoscritti perché esse coinvolgono intere serie monorime, cominciando, con una sola eccezione (vv. 744-749), dal *bisyllabe* fino ad includere tutti gli *octosyllabes* seguenti sulla stessa rima. Si veda l'esempio seguente:

<i>C</i>	<i>Testo critico</i>
«(...)	«(...)
433 Molt feroit or grant vilenie	Molt par feroit grant vilenie
434 Se je por vos perdoie vie,	Se pour vous perdoie la vie,
435 Quant m'en poez bien faire aïe.	Quant par vous puis avoir aïe.
436	Dolent!
437	Moult puis avoir duel et torment,

18. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), 134-136.

438		Qui tant ai amé longuement
439		Et ne puis faire mon talent.
440	Chaitis!	Chaitis!
441	Dame oez com sui entrepris,	Hé, bele, com sui entrepris!
442	Com sui por vostre amour acquis!	Com sui pour vostre amour aquis!
443	Dolour	Dolour
	(...)»	(...)»

Il *bisyllabe* che segue la sequenza omessa viene a saldarsi agli *octosyllabes* che lo precedono, ricostruendo un'unità metrica corretta e preservando, malgrado le omissioni, la *facies* metrica del *Piramus*, laddove gli altri manoscritti ce ne danno un'immagine più distorta.

In due casi, l'omissione di un *bisyllabe* o di alcuni versi da parte di *C* è inserita in una riscrittura che coinvolge anche i versi circostanti:

	<i>C</i>	<i>Testo critico</i>
	«(...)	«(...)
256	Amis,	Amis,
256a	La moie foi vos en plevis,	
257	Onc certes a droit ne le dis!	Onques a certes ne le dis!
258	Or poez dire, ce m'est vis	Or poëz dire, ce m'est vis,
259	-	A droit,
260	Qu'amor de fame n'est pas fuis.	Qu'amors de feme nen a foit.
261	-	Biaux douz amis, prenez en droit
262	Le gage	Le gage ;
263	Tenez, amis, por cest outrage	Tenez, sire, por cest outrage
	(...)».	(...)».
	«(...)	«(...)
529	Diex sire,	Diex grans,
530	Or avez porchacié vostre ire!	Quels ire est ce, quels maltalans,
531	-	Que as a moi de si lonc tans?
532	-	Diex pere,
533	-	Qui me feïs quant je riens n'ere,
534	Veiz ma dolor, veiz mon martire,	Veïs mon duel et ma misere,
535	Ma peine!»	Ma peine?»

In entrambi i casi *C* è intervenuto sui versi vicini con l'intento di ricostituire delle unità metriche morfologicamente corrette, benché in entrambi i casi i risultati non siano del tutto soddisfacenti. L'intervento più discreto (ma anche il meno riuscito) è il cambiamento del sintagma in rima al v. 260 nel tentativo di saldare il verso ai vv. 256-258 in *-is*, che dà luogo a un verso irrelato; è probabile che l'omissione del v. 261 sia dovuta al fatto che *C* non sia riuscito a escogitare un modo per cambiare la rima anche in questo luogo.

L'omissione dei vv. 531-533 ha invece comportato un cambio di terminazione sia ai vv. 529-530, sia al v. 534, con l'introduzione della rima in *-ire* per

saldare insieme la nuova unità metrica: è probabile che la sostituzione sia partita dall'ultimo verso (*misere* > *martire*) per risalire all'indietro. La riscrittura dei due contesti da parte di *C* conferma l'attenzione del copista per la metrica del testo.

3.1.3.2. Nel caso in cui il *bisyllabe* sia portatore di informazioni importanti o non sia eliminabile a meno di dare un testo sintatticamente scorretto, la tendenza che si manifesta è quella ad assorbire il *bisyllabe* nell'*octosyllabe* che precede o che segue. Nella tabella che segue, contraddistinguo i *bisyllabes* con un asterisco e indico con una barra diagonale la fusione tra due versi:

<i>A</i>	<i>Octosyllabe</i> + <i>bisyllabe</i> : I 166/167*, 204/205*; II 237/238*, 285/286*; III 497/498*
	<i>Bisyllabe</i> + <i>octosyllabe</i> : I 153*/154, 158*/159, 194*/195; II 245*/246; III 420*/421, 428*/429, 451/452*, 469*/470; IV 529*/530; V 728*/729.
<i>C</i>	<i>Octosyllabe</i> + <i>bisyllabe</i> : II 281/282*.
	<i>Bisyllabe</i> + <i>octosyllabe</i> : I 205*/206.
<i>w</i>	<i>Octosyllabe</i> + <i>bisyllabe</i> : II 307-308
	<i>Bisyllabe</i> + <i>octosyllabe</i> : II 245*/246.
<i>B</i>	<i>Octosyllabe</i> + <i>bisyllabe</i> : I 179/180*; II 310/309*; IV 516/517*, 519/520*; IV 537/538*, 545+541*, 550/551*, 572/571*; V 723/724*.
	<i>Bisyllabe</i> + <i>octosyllabe</i> : I 176*/177, 197*/198, 201*/202; III 466*/467, 469*/470, 494*/495, 498*/499; IV 529*/530, 558*/559, 567*/568, 574*/575; V 720*/721, 746*/747, 764*/765, 774*/775.
<i>OrMor</i>	<i>Octosyllabe</i> + <i>bisyllabe</i> : I 179/180*.
	<i>Bisyllabe</i> + <i>octosyllabe</i> : -

In altri casi, invece, è lo stesso *bisyllabe* a essere riscritto nella forma di un *octosyllabe*.

<i>A</i>	IV 563, VI 871
<i>C</i>	-
<i>w</i>	-
<i>B</i>	II 227, 262; III 473
<i>OrMor</i>	-

Le due tabelle confermano quanto osservato a proposito dell'omissione del *bisyllabe* al paragrafo precedente: si tratta di un fenomeno che riguarda in modo particolare il manoscritto *B*, e in secondo luogo il manoscritto *A*. Mentre il primo mette in atto una sistematica campagna di riscrittura della metrica del testo, nel secondo agiscono spinte che vanno in direzione opposta, tra le quali va annoverata soprattutto quella che conduce all'introduzione di un certo numero di sequenze spurie in *rythmus caudatus continens* (§ 3.1.3.4). È peraltro interessante

notare che, ancora una volta, la tendenza ad integrare il *bisyllabe* nei versi circostanti si manifesta, ancorché in misura diversa, in tutti i rami della tradizione.

Alcuni esempi saranno utili per comprendere la tecnica impiegata dai copisti del *Piramus*. Sottolineo i versetti integrati negli *octosyllabes*, e metto in corsivo gli elementi del testo originale omessi o rimaneggiati per favorirne l'integrazione.

a) *Octosyllabe + bisyllabe*

	<i>A</i>	<i>Testo critico</i>
497	Tant que besier puisse <u>sa bouche</u>	Tant que baisier puisse <i>la chiere</i> ,
498		La bouche,
499	La quel dolor au cuer me touche	La cui douceur au cuer me touche?
	<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
516	Ne sui en mendre effroi <u>de vos</u>	Ne sui <i>pas</i> en <i>menor</i> effroi
517		Que vous
723	Soldement est vaine <u>m'entente</u>	<i>Com</i> soudement est <i>fete</i> vaine
724		M'entente,
725	M'esperance m'amor m'atente	M'esperance, m'amour, m'atente!

b) *Bisyllabe + octosyllabe*

	<i>A</i>	<i>Testo critico</i>
157	Et plus ai duel et plus esprent	Et plus ai duel et plus <i>m'esprent</i>
158		Amour.
159	<u>Amor</u> mon cuer mis en ardor	<i>Amour la nom? Mes est ardour (...)</i>
194	<u>Le feu</u> qui me taut ris et jeu	Le feu
195		Qui <i>m'a tolu</i> et ris et jeu.
	<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
497	Tant que besier puisse la chiere	Tant que baisier puisse la chiere,
498		La bouche,
499	<u>La bouche</u> qui a mon cuer touche	<i>La cui douceur au cuer me touche?</i>
	<i>C</i>	<i>Testo critico</i>
205	<u>Pasmer</u> m'estuet ne puis durer	Pasmer
206		M'estuet <i>errant</i> , ne puis parler (...)

Se negli esempi citati l'intervento dei copisti produce un testo leggibile, altrove il risultato è incoerente, o privo di senso; è tuttavia notevole che si tratti di un numero di occorrenze estremamente limitato.¹⁹ Talvolta, l'integrazione del versetto all'interno dell'*octosyllabe* ha richiesto un intervento di natura più complessa:

<i>A</i>	<i>Testo critico</i>
236 En quel guise prendrai conroi	En quel guise prendre conroi,
237 Amis, je dueil d'a toi parler	Amis douz, de parler a toi.
238	Parler?
<i>C</i>	<i>Testo critico</i>
280 Par le porchast mon pere aurai	Par le conseil mon paire avrai
281 Autresi bel mari et gent	Autresi gent mari, bien sai.
282	Si gent?

In questi due casi, il testo originale è costruito secondo la tecnica della ripresa in forma di domanda di un lemma della frase precedente, che spinge il ragionamento del personaggio (Tisbe, in entrambi i casi) nella direzione opposta a quella fin qui seguita. Entrambi i copisti hanno eliminato i due espedienti della ripresa lessicale e dell'interrogazione retorica, e hanno riformulato il testo facendo del lemma ripreso il rimante dell'*octosyllabe*.

In un caso, l'integrazione del *bisyllabe* ha comportato la riscrittura di tutto il contesto:

<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
571	Diex donge
572 De cest songe damedieu doigne	Que bien nos viengne de cest songe!
573 Et grant honeur et bien en uiegne	Dont m'est avis que me semonge
	(...)

Il versetto è stato qui integrato non in rima al verso precedente o all'inizio di quello successivo, bensì in rima all'*octosyllabe* seguente, previa anticipazione del secondo emistichio in prima posizione. Il copista ha in seguito cercato di ottenere una rima (in realtà una mera consonanza) servendosi del congiuntivo del primo emistichio, spostato in rima al secondo verso del *couplet*, e supplendo un nuovo emistichio per completare quest'ultimo verso.

Analogo è il caso della riscrittura dei vv. 537-546 da parte di *B*:

19. Cf. l'apparato di *Piramus et Tisbé* (Branciforti): per il testo di *A*, vv. 203-206, 420-421, 451-452; per il testo di *B*, 197-198.

<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
537 Males herres amis <u>reçui</u>	Males herres et male estraine
538	Reçui,
539 Male estraine quant vos connui	Amis, quant primes vos connui.
540 Ainz puis nesoir ne ior ne fui	Ainz plus ne nuit ne jor ne fui
540a <u>Sanz</u> grant paine et sanz ennui	-
541	Sanz plaie,
542	Qui con plus dure et plus s'esgaie.
543 Nest merveille s'ele s'esmaie	N'es merveille s'ele s'esmaie,
544 Por vos aangoissouse <u>plaie</u>	La touse,
545	Qui pour vous est si angoissouse,
546	Que riens ne puet faire joieuse.

Qui l'omissione del v. 544 (*La touse*) e l'integrazione dei vv. 537 (*Reçui*) e 541 (*Sans plaie*) in un *octosyllabe* analogo al v. 545 si inseriscono in un'intervento su più ampia scala, che riduce un contesto di dieci versi a sei, di cui uno spurio. Il risultato è un testo con quattro *octosyllabes* (537+539-540a) sulla rima *-ui*, e un *couplet* sulla rima *-aie*.

3.1.3.3. Per comprendere le modalità con le quali è stata operata la riscrittura del *rythmus caudatus continens* non è inutile analizzare la *mise en page* del metro nei differenti manoscritti del *Piramus*. Se in *A* e nella maggior parte dei manoscritti di *OvMor* il versetto è copiato in maniera indipendente su una riga di testo si possono indicare eccezioni importanti a questa regola, a cominciare dal manoscritto *C*. In questo manoscritto, che, malgrado le numerose omissioni, è tra i più attenti alla riproduzione della struttura metrica del *Piramus*, i monologhi dei personaggi sono copiati in scrittura continua. Il *bisyllabe* è, nel caso più frequente, copiato di seguito all'ultimo *octosyllabe* di una sequenza monorima. Il *bisyllabe* è quasi sempre seguito, in fine riga, da un *punctus elevatus* (.), che sembra delimitare l'unità metrica della strofa:²⁰

<i>C</i>	
157-158	Quant je plus plor et plus m'esprent <u>amour</u> .'
175-176	Ou se ce non por tai [<i>sic</i>] avrai <u>la mort</u> .'
230-231	Onques ne fu nule esgaré [<i>sic</i>] <u>en vie</u> .'
265-266	Trop iere oreinz de fier corage <u>de fier</u> .'
442-443	Com sui por vostre amor aquis <u>dolor</u> .'
457-458	Por amor m'estovra morir <u>morrai</u> .'
528-529	Amor m'ocit et me travaille <u>diex sire</u> .'

20. Riscontri all'uso della punteggiatura metrica che si riscontra tanto in *C* quanto negli altri manoscritti del *Piramus* e in quelli studiati al § 2 sono indicati da Careri-Ruby-Short 2011, LIII-LV, che evidenziano, per il XII secolo, casi di scrittura continua che coinvolgono anche i *complets* (*d'octosyllabes* e *d'hexasyllabes*) e le quartine monorime di alessandrini.

573-574	Dont m'est avis que me semonge <u>sovent</u> .'
782-783	Sine de mort et d'encombrier <u>de plor</u> .'
874-875	Tant soulement morir vos plese <u>morir</u> .'
891-892	Com doulerous enbracemenz <u>verrez</u> .'

Solo in un numero limitato di casi l'*octosyllabe* è distinto dal *bisyllabe* tramite un punto, o un *punctus elevatus*:

C

166-167	Ahi peres qui m'engendras.' queles [sic] porquoi.'
743+750	Merveil se point en i lesas.' <u>chaitis</u> .'
759-760	Son sanc beüs reboif le mien. <u>dolent</u> .'
778-779	Vengerai vos en tel maniere. <u>vengier</u> .'

Negli esempi citati, il fatto che l'*octosyllabe* esprima un'esclamazione rende difficile stabilire se il *punctus elevatus* indichi o meno la fine del verso, assumendo un valore metrico piuttosto che di segno di interpunzione. Non è del resto esclusa una convergenza di funzioni diverse. In C è anche documentata la disposizione inversa, in cui un *bisyllabe* è copiato sulla stessa riga dell'*octosyllabe* che apre la sequenza monorima seguente:²¹

C

153-154	<u>Souent</u> .' a cheitis tristres et dolent
733-734	<u>Mesure</u> .' ce est doma que cil dure
737-738	<u>Soule</u> .' ha escommenie goule
757-758	<u>Revien</u> qui devoras la chiere rien
770-771	<u>Mavez</u> mort de fuir est coardie

La *mise en texte* del versetto sulla stessa linea dell'*octosyllabe* precedente è comunque eccezionale nella tradizione manoscritta dei componimenti del nostro corpus: negli altri manoscritti del *Piramus*, il versetto è infatti normalmente copiato su una riga a sé stante (fatte salve le eccezioni discusse qui di seguito). Il modello seguito da C trova tuttavia una corrispondenza precisa nella tradizione manoscritta dell'*OvMor*: in D⁵ il versetto è sistematicamente copiato di seguito all'*octosyllabe* precedente, dal quale è sempre distinto tramite un punto metrico, ed è seguito da un punto metrico o da un *punctus elevatus* (·). Alcune tracce di questa *mise en texte* si rinvencono anche nel resto della tradizione dell'*OvMor*: un solo caso in A¹, dove il *bisyllabe* v. 256 è scritto di seguito all'*octosyllabe* v. 254 (il

21. Ai casi citati nella tabella va aggiunta la disposizione dei versi 720-721 e 728-729, citati subito sotto. La lezione dei vv. 733 e 770 in C è erronea: cf. le note dell'ed. Branciforti relative ai versi in questione.

v. 255 manca), dal quale è separato da un punto metrico;²² due casi di scrittura continua si riscontrano anche nel manoscritto *G*^{1,23}

Questo tipo minoritario di *mise en texte* del *rythmus caudatus continens* affiora nella tradizione manoscritta del *Piramus* anche là dove esso non è utilizzato sistematicamente. È possibile individuare un legame tra la disposizione del testo e la riscrittura del metro che produce l'inglobamento del *bisyllabe* nell'*octosyllabe* precedente o successivo?

Una prima serie di riscontri tra la *mise en page* di *C* e la riscrittura del *bisyllabe* negli altri manoscritti sembrerebbe orientare verso una risposta affermativa. Si vedano i seguenti casi:

C

166-167	Ahi peres qui m'engendras.' <u>queles por qoi</u> .'
237-238	Amis doulz de parler a toi <u>parler</u> .'
285-286	Tant mar le dis or m'en repent <u>ha beaus</u> .'
720-721	<u>Fonteine</u> qui ne m'avez rendue seine
728-729	<u>Amie</u> .' Comment fu la beste hardie

Da confrontare con il testo riscritto nei manoscritti concorrenti:

A

166-167	Peres qui m'engendras <u>por qoi</u>
237-238	Amis je dueil d'a toi <u>parler</u>
285-286	Mar le dis or m'en repent <u>bel</u>
728-729	<u>Dame</u> com fu beste hardie

B

720-721	<u>Fontaine</u> quar me rendez saine
---------	--------------------------------------

È tuttavia senz'altro sconsigliabile postulare uno stretto legame tra la *mise en page* di *C* e la riscrittura del testo da parte degli altri manoscritti, perché, nella maggior parte dei casi, i riscontri tra *A* e *C* si hanno in casi in cui il *bisyllabe* è trascritto in *C* dopo l'*octosyllabe*: si tratta, come si è visto, del caso di disposizione del *bisyllabe* più frequente in *C*. D'altro canto, in un numero di casi ben maggiore gli interventi di *A* e *B* non trovano riscontro in *C*: i casi di coincidenza tra i due manoscritti sono dunque senz'altro di natura poligenetica, e non danno indizi sulla *mise en page* di un ipotetico antecedente comune. Il ricorso alla scrittura continua da parte di *C* e *D*⁵, le tracce di questo modello di *mise en page*

22. 254+256 «Tost as Pyramus oublie. Amis».

23. 480-481 «Amie se fusse en vostre compaignie»; 491-492 «Par toy / de celle qui le cuer de moy».

del versetto che si rinvergono nel resto della tradizione del *Piramus* e la tecnica di inserimento del *bisyllabe* nei versi precedenti o seguenti possono tuttavia essere messi in parallelo alla luce del contesto, formale e manoscritto, nel quale il *Piramus* è di volta in volta inserito.

Si può osservare che in *C*, che utilizza sistematicamente la scrittura continua, il *Piramus* è l'unico testo a non essere scritto interamente in *couplets d'octosyllabes*. L'*OrMor* è, anch'esso, interamente composto in questo metro, con la sola eccezione del passo del libro IV in cui è inserito il *Piramus*. L'adozione della scrittura continua da parte di *C* e *D*⁵ sembra dunque sacrificare l'individualità del versetto a vantaggio di una presentazione il più possibile uniforme dei testi presenti nei due manoscritti.²⁴

Il discorso è analogo ma più complesso nel caso del manoscritto *B* del *Piramus*. Lo specchio di scrittura prevede tre colonne, limitando lo spazio disponibile per il testo e rendendo, di fatto, impossibile la copia di versi lunghi, o, nel caso del *Piramus*, la scrittura continua di *octosyllabe* e *bisyllabe*. La maggior parte dei testi contenuti in questa antologia è, come in *C*, composta in *couplets d'octosyllabes*. Fanno eccezione un testo in prosa (l'*Herberie* delle cc. 89ra-90vc), *De l'apostoile* (c. 71rb-vc), che consiste in una «suite de “blasons” d'intention satyrique, où des noms de choses, des noms d'animaux, des noms de métiers ou de professions sont accompagnés d'une détermination donnée comme usuelle et qui est souvent fournie par l'indication d'une ville ou d'un pays d'origine»,²⁵ e una serie di testi che utilizzano l'*hexasyllabe* o versi lunghi, come il *décasyllabe* o l'alessandrino.

I testi in *hexasyllabes*²⁶ non ponevano problemi di *mise en page*, e i versi sono di fatto copiati uno per rigo, come gli *octosyllabes*. Diverso il discorso per *Audigier* (cc. 65vb-69va), in lasse di *décasyllabes*, e per i testi in alessandrini, ben più numerosi,²⁷ tanto da formare, alle cc. 101r-110v, una sezione omometrica. La *mise en page* su tre colonne propria al manoscritto impediva di scrivere un verso per rigo, e il copista è ricorso all'espedito di dividere ogni verso alla cesura (6+4 per *Audigier*, 6+6 per i testi in alessandrini). Tale aggiustamento grafico non è tuttavia volto a mascherare i versi lunghi, perché l'unità di ogni verso resta per-

24. È del resto possibile che fosse l'anisometria della strofa in *rythmus caudatus continens* a spingere i copisti ad adottare la *scriptio continua* per il versetto. Cf. Leonardi 2009, 271: «(...) per la verticalità di tutti questi generi è senza dubbio determinante l'isometria, che consente al copista di poter prevedere con ragionevole certezza l'omogeneità della *mise en texte* incolonnata, e che probabilmente sarà da considerare come un fattore non secondario anche per la verticalità della tradizione quantitativa latina». Per la *mise en page* dei testi oitanici del XII sec., cf. Ruby 2015.

25. Faral 1934, 35.

26. Cito le rubriche di *B*: *De proverbes et du vilain* (cc. 73vc-77ra), *Proverbes au conte de Bretagne* (cc. 114rb-115vc), *De Marcol et de Salemon* (sempre attribuito al *conte de Bretagne* cc. 116ra-117rc).

27. *Du chevalier Tort* (cc. 70vc-71rb), *Doctrinal Sauvage* (cc. 101ra-103rb), *Chantepleure* (cc. 103rb-105ra), *Chastimusart*, (cc. 105ra-107va), *La desputoison du juyf et du crestien*, (cc. 107va-110vc), la seconda parte del *Partonopeu de Blois* (cc. 168vc-174vb). Tutti questi testi sono in quartine monorime, salvo il primo, una serie di alessandrini tutti rimanti in *tort*, e la *Desputoison*, in *couplets* di alessandrini, introdotti da quattro distici rimati in latino.

cettibile: solo la lettera iniziale del primo emistichio è copiata nella colonnina prevista per le iniziali, e il secondo emistichio presenta dunque un leggero rientro.

Al contrario, nessuno dei testi contenuti nel manoscritto sembra presentare versi più brevi del *pentasyllabe* che ricorre come formula fissa nei testi appartenenti alla tradizione dei *Proverbes au vilain* («Ce dist li vilains») e a quella di Salomone e Marcolfo («Ce dist Salemons» vs. «Marcoul li respont»). La presenza del *bisyllabe* nella struttura originaria del *Piramus* rappresentava dunque l'unica vistosa eccezione rispetto ai metri impiegati nel manoscritto, e creava inoltre un problema per la disposizione sulla pagina: il versetto poteva essere percepito come troppo breve per essere copiato indipendentemente senza spreco di spazio, e la *mise en page* su tre colonne adottata da *B* rendeva impossibile copiarlo di seguito all'*octosyllabe*. In questo senso, la scrittura continua (del suo antecedente?) potrebbe aver fornito a *B* il tramite materiale verso operazioni di riscrittura più radicali, come l'inserimento del versetto nel verso precedente o in quello successivo, che toccano il testo stesso e la sua struttura metrica.

Un indizio in questo senso è fornito dai rari casi in cui il tentativo di eliminazione del *bisyllabe* da parte di *B* è fallito: ognuno di questi casi è caratterizzato da una *mise en texte* tormentata, che reca quasi la traccia delle difficoltà del copista. Si possono indicare anzitutto dei casi di conservazione del *bisyllabe*, in cui affiora, anche in *B*, il modello di *mise en page* di *C*. Come in quest'ultimo, i versi possono seguire la sequenza monorima di *octosyllabe*, oppure precedere il primo *octosyllabe* della sequenza successiva:

<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
753 Ou tu lion qui loceis... repa[.] ²⁸ 754	Ou tu, lion, qui l'occeïs, Repaire!
875 Morir.? nule chose tant ne desir 876	Morir! Nulle chose tant ne desir.
887 Mort nos depart ce mest avis... parenz.? 888	Mort nos joindra, ce m'est avis. Parenz, (...)

Si ritrova qui l'uso del *comma* dopo il *bisyllabe*, à metà tra segno di interpunzione e segno metrico.²⁹ È indicativo che tutti questi casi di conservazione del *bisyllabe* si riscontrino in *B* verso la fine del poemetto: nell'ultimo monologo, in partico-

28. Il testo è stato rifilato nel margine.

29. Una traccia di punteggiatura metrica si riscontra ai vv. 550-551 («Par grant angoisse atens la mort!/ Le jour») e 746-747 («C'est tors/ Quant ele est morte et ne sui mors»), riscritti da *B* rispettivamente come «Par grant angoisse vif. le jor.» e «Cest torz . que ge ne sui or mo[.]» (parola in rima parzialmente rifilata nel manoscritto).

lare, si riscontrano casi di soppressione ma non di integrazione del versetto negli *octosyllabes* circostanti.

	<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
736	Seule en tel leu	Soule, en tel lieu, par nuit obscure.
737	par nuit obscure. Sole.?	Soule!

In questo caso la distribuzione su due linee indica un primo livello di difficoltà causata dalla conservazione del *bisyllabe*, di tipo puramente materiale: la stringa di testo è troppo lunga per essere copiata su una sola riga. La maniera in cui *B* ha risolto questo banale accidente di copia è però interessante, perché il copista ha preferito spezzare l'*octosyllabe* in due emistichi piuttosto che copiare il *bisyllabe* in maniera indipendente. Questo esempio sembrerebbe quindi confermare la resistenza di *B* di fronte a questo particolare elemento della forma metrica del *Piramus*, oppure la sua dipendenza da un modello che già praticava la scrittura continua del *bisyllabe*.³⁰ L'unico caso in cui un *bisyllabe* è copiato in maniera indipendente da *B* sembra del resto frutto di una svista alla quale il copista ha cercato di rimediare tramite espunzione:

	<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
309/310	[.]insi face par chascun di	Ainsi
309	[ainsi]	M'estuet faire par chascun di : (...)

Si noti che il *bisyllabe* 309 *Ainsi* era già stato integrato da *B* all'interno del v. 310, opportunamente modificato. La sua ripetizione in forma indipendente alla linea successiva è dunque senz'altro dovuta ad un errore, che altera oltretutto la sequenza dei versi dell'originale. È paradossale osservare che *B* è l'unico manoscritto della tradizione del *Piramus* ad aver conservato il v. 309 nella sua forma indipendente, dal momento che esso è stato integrato al v. 310 da tutti gli altri testimoni (*C* «Si m'estuet fere chascun di», *OrMor* «Einsi fais je par chascun di», *A* omette i vv. 309-310).³¹

Un ultimo esempio di gestione problematica del *bisyllabe* da parte di *B* permette quasi di osservare il processo di assorbimento del *bisyllabe* in corso:

	<i>B</i>	<i>Testo critico</i>
179	Se longues mest faiz	Qui si longues me fet cest tort.
180	Cist torz faiz.	Tort fais,

30. Un caso analogo di disposizione su due versi si verifica ai vv. 555-556 («La nuit,/ Quant je me gis dedens mon lit»), fusi da *B* in un solo verso disposto su due righe: «la nuit. quant me gis| En moN lit», dove si può forse ancora riconoscere il punto metrico che individua il *bisyllabe*.

31. Non è dunque del tutto esatto dire che il v. 309 è una «felice integrazione di De Boer», come fa Branciforti in nota al verso in questione.

Hé, Dieux, pour quoi n'est fais cist
plais (...)

Ritroviamo qui la spezzatura dell'*octosyllabe* su due righe, come nel caso dei vv. 736-737. Se immaginiamo che il *bisyllabe* fosse copiato di seguito all'*octosyllabe* («*Ou se longues m'est faiz cist torz. torz faiz») l'eliminazione di una delle due occorrenze di *torz* si avvicinerebbe ad una forma di aplografia. *B* avrebbe in seguito cercato di far tornare la misura sillabica del verso eliminando la congiunzione iniziale, ma il risultato è un testo incoerente. Si può osservare che l'operazione è invece andata a buon fine in *OvMor*, che legge «Ou se longues mest cis tors faiz». Ci si può chiedere se il punto di partenza della lezione dei due rami di *w* non sia stata una lezione erronea (con aplografia?) già nell'antecedente comune, che i due copisti avrebbero cercato di sanare indipendentemente per congettura.

Gli esempi citati dal testo di *B* sembrano mettere in luce un legame tra la disposizione di *octosyllabe* e *bisyllabe* sulla stessa riga e la tendenza del manoscritto a eliminare, o almeno mascherare, il *bisyllabe*. È impossibile istituire un legame di causa-effetto tra *mise en page* e riscrittura della metrica del testo, ma l'esame dei casi in cui in *B* il procedimento di assorbimento del *bisyllabe* entra in crisi sembrano confermare che la *mise en page* può aver facilitato e forse (in una misura che non siamo in grado di valutare) condizionato la riscrittura del testo. Tale osservazione può valere anche per gli antecedenti dei manoscritti che adottano la presentazione indipendente del *bisyllabe*, ma nei quali affiorano tracce della presentazione in scrittura continua, o in cui si verifica l'assorbimento del versetto negli *octosyllabes* circostanti.

3.1.3.4. I risultati dell'analisi degli interventi volti all'eliminazione del *bisyllabe* e alla sua integrazione nell'*octosyllabe* precedente o successivo sollevano un interrogativo circa l'immagine del *rythmus caudatus continens* quale essa appare nei manoscritti del *Piramus*. In che misura tali interventi danno luogo a testi con una fisionomia metrica coerente?

Nel paragrafo precedente si è verificato che anche nel manoscritto *B*, che interviene con più rigore sui *bisyllabes*, si registrano alcuni casi di conservazione delle strutture del *rythmus caudatus continens* (vv. 734-737, 751-754, 885-888, 873-875). Si può estendere a tutti i manoscritti, senza eccezione, l'osservazione fatta a proposito di *C* e *A'* al § 3.1.3.1: gli interventi sulla metrica dei monologhi non sono praticati sistematicamente su tutta l'estensione del testo, ma si concentrano in alcune zone precise.

Nel manoscritto *A* e in *OvMor* (limitatamente a *ABDEG*) l'omissione del *bisyllabe* si concentra in particolar modo nel primo monologo. In *A* essa è praticata in questo contesto con la stessa oltranza che caratterizza il manoscritto *B*: solo due unità metriche (vv. 172-174+176, 198-201) rispettano lo schema del *rythmus caudatus continens*. Nei monologhi seguenti, mentre l'omissione del versetto, ancorché in misura minore, si riscontra ancora in *A*, essa diventa del tutto sporadica nell'*OvMor*. Bisogna del resto osservare che la maggior parte delle

omissioni non è propria al solo *OvMor*, ma deriva probabilmente dall'antigrafo *w* (cf. § 3.1.3.1).

Il manoscritto *A* manifesta inoltre una tendenza diametralmente opposta rispetto all'eliminazione del versetto, che consiste nell'introduzione di unità metriche spurie all'interno del testo. Tali unità sono spesso formalmente coerenti, ma del tutto incoerenti sul piano del contenuto: si tratta di una caratteristica tipica del testo di *A*, che presenta in più luoghi un testo che non dà senso. Si veda un solo esempio, citato per esteso:

<i>A</i>	<i>Testo critico</i>
«(...)	«(...)
581 Li dieu nous ont amonesté	Li dieu nous ont amonesté
582 Que issons fors de la cité	Que issons fors de le cité
583 Tant que pussons estre assamblé	Tant que pussons estre assamblé.
583a Amie	
583b Cil vous apele dont n'est vie	
583c Qui vous doinst longue compaignie	
583d Souvent	
583e Et soit a son commandement	
583f Et nous doinst bon assablement	
583g Amoit	
583h Li dieux qui nous en semonoit	
583i Et apertement le disoit.	
584 Amis	Amis,
585 Dites que vous en est avis	Dites que vous en est avis.
586 De moi vueil bien que soiez fis	De moi vueil que soiez toz fis.
587 De vrai.	Pour voir
588 Por voir que je m'en emblerai	Je m'en emblerai de prim soir:
588a De la prison (<i>tétrasyllabe</i>)	
588b Ja n'i avera mesprison.	
588c Bien sai,	
589 Par mienuit savoir irai	Par mie nuit irai savoir
590 La fors	La hors
591 Se je troverai vostre cors.	Se trouverai le vostre cors.
592	Amis, ta vie est mes tresors.
593 Gardez	Gardez
594 Ne soiez pas entroubliez	Ne soiez lenz ne l'oubliez:
595 De la prison vous en emblez	Au primer some vous levez,
596 A la fontaine me querez	A la fontaine me querez
597 Souz le morier en mi les prez	Souz le morier en mi les prez
598	La ou Ninus fu enterrez».
599	Ainsi ferment lor convenant;
599a A tant	
600 Issi dessoivrent li amant	Puis se departent li amant.
600a Que il n'i vont plus arestant	

600b	Andoi	
601	Mes ainz besierent la paroi	Mes primes baisent la paroi
602	Au partir chascuns endroit soi	Au partir, chascuns endroit soi,
	(...)	(...)

I vv. 583a-i, la cui lettera presenta varie difficoltà di interpretazione, sono fuori contesto: l'invocazione *Amie* al v. 583a lascia intendere che i versi sono pronunciati da Piramo, mentre in questo monologo è Tisbe che parla, ed enuncia il progetto di fuga dalle case dei rispettivi genitori. È inoltre interessante osservare che il redattore di *A* prolunga la sezione di testo in *rythmus caudatus continens* al di là della fine del monologo di Tisbe, sconfinando nella parte narrativa. Il fenomeno non è in sé eccezionale, visto che (§ 3.1.1) esso caratterizza i primi due monologhi nel testo critico ricostruito da tutti gli editori. È tuttavia interessante osservare che qui *A* tende a convertire in *rythmus caudatus continens* la parte del testo in *couplets d'octosyllabes*.

Accanto a *OvMor*, il manoscritto che meglio conserva la forma metrica dell'originale, malgrado l'omissione di un numero importante di versi, è *C*: solo nel secondo e nel quinto monologo si hanno casi di gruppi di due (vv. 279-280, 307-308) o tre *octosyllabes* (vv. 303-305, 721-723, 771-773) a causa dell'omissione di un versetto. Mancano del tutto gli *octosyllabes* irrelati, che compaiono invece *A* (vv. 202, 425, 756b, 889)³² e *B* (vv. 452, 498/499, 501, 555/556)³³.

C e le famiglie *ABDEG* di *OvMor* presentano dunque i monologhi dei personaggi in *rythmus caudatus continens* rispettando l'alternanza dei metri propria dell'originale, fatti salvi alcuni errori che possono essere dovuti a sviste del copista o ad errori del suo antigrafo: solo per *OvMor* possiamo affermare con sufficiente certezza che quest'ultima ipotesi è provata dalle omissioni in comune col manoscritto *B* (§ 3.1.3.1). In *A* la percezione dell'alternanza dei metri è gravemente offuscata, a causa della frequenza delle omissioni di *bisyllabes* e della loro integrazione, benché sia maggioritaria la conservazione del *rythmus caudatus continens*, che si manifesta anche, come abbiamo appena visto, nell'introduzione di unità metriche spurie. Il manoscritto *B* si colloca all'estremità opposta dello spettro rispetto a *C* e *OvMor*: il *bisyllabe* è conservato raramente in forma indipendente, e la norma è rappresentata dall'assenza di collegamento tra le unità metriche. Se il redattore di *B* mirava all'occultamento dell'alterità metrica dei monologhi del *Piramus* rispetto alle parti narrative, la sua operazione può dirsi quasi perfettamente riuscita. È invece mancata in *B* la volontà di dare una forma metricamente coerente ai monologhi, come è invece avvenuto nel caso dei rami *YZ* di *OvMor*, che ha sistematicamente riscritto il testo in *couplets*

32. Il v. 899 è l'ultimo copiato in *A*: il suo essere irrelato è dunque probabilmente dovuto a ragioni meccaniche.

33. I vv. 562 e 562a di *B* sono legati ai versi 558/559-561 da assonanza anziché da rima; cf. anche 488-489 (-*ace*): 490 (-*acent*).

d'octosyllabes. In *B* si alternano principalmente unità di tre *octosyllabes*³⁴ e *couplets d'octosyllabes*,³⁵ che rappresentano globalmente la maggioranza del testo, senza che si possa indicare una sostanziale preferenza per l'una o l'altra misura.³⁶ Vi sono poi alcuni casi, come si è visto, di versi irrelati, e unità di quattro, più raramente cinque *octosyllabes* monorimi.

È possibile rilevare delle costanti nella riscrittura delle unità metriche del *rythmus caudatus continens* nei manoscritti che meglio ne conservano la struttura? Le tabelle che seguono presentano in maniera esaustiva, per ciascun manoscritto, l'esito degli interventi sul numero degli *octosyllabes*, nei casi in cui questi diano luogo a unità coerenti con la morfologia del nostro metro (non sono dunque presi in considerazione gli interventi che risultano in unità prive di *bisyllabe*).

Unità originale	<i>A</i>	
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	237/238+239-242, 303-305+307+307a, 448-451/452+452a, 563-567, 771+771a+772-774 (cf <i>C</i>), ³⁷ 775-779 (= <i>C</i>)
4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	172-174+176, 191-194 (= <i>A</i>), 232+232a+233-234, 253-256 (= <i>C</i>),
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		

34. Cf. 164-165, 168-170 (*w*), 185+187-188 (*w*), 190+192-193 (*w*), 197/198-200, 201/202-204; 225-227, 228-230, 235-237, 239-241, 245/246-248, 260-262, 263-265, 267-269, 271-273, 275-277, 279-281, 283-285 (cf. *OvMor*), 297+298a+298 (cf. *OnMor* che mantiene il versetto 299), 303-305; 421-423, 425-427, 429-431, 433-435, 437-439, 444-446, 448-450, 459-461, 463-465, 469/470-472, 473-476, 481-483, 488-490, 494/495-497; 519/520+521-522, 558/559-561|562|562a, 564-566, 567/568-570, 583/584-585-586; 746/747-749, 761-763, 774/775-777, 780-782.

35 Cf. vv. 176/177-178 (*w*), 195-196; 232-233, 243-244 (*w*), 250-251, 253-254, 257-258, 287-288, 290-291, 294-295, 300-301, 307-308/309; 417-418, 441-442, 453-454, 456-457, 466/467-468, 478-479, 485-486, 492-493; 514-515, 516/517-518, 524 (-*ivē*)-525 (-*iv*), 527-528, 529/530-531, 533-534, 543+545/541, 547/548-549, 572/571-573, 574/575-576, 578-579, 581-582, 588-589, 591-592; 720/721-722, 738-739, 755-756, 758-759, 764/765-766; 848-849, 856-857, 859-860, 866-867.

36. Osservando la situazione monologo per monologo, le unità di tre *octosyllabes* sono maggioritarie, eccezion fatta per i monologhi 4 e 5, dove il rapporto si inverte. Si possono indicare alcuni casi di riduzione da tre a due *octosyllabes* (176/177-178, 290-291, 417-418, 514-515, 547/548-549, 581-582, 720/721-722) che farebbero pensare ad una volontà di adeguare il testo alla misura del *couplet*. A questi si affiancano tuttavia alcuni esempi in cui si passa da tre *octosyllabes* e un *bisyllabe* a quattro *octosyllabes* (179/180-183, 473-476, 550/551-554, 725/724-727) oppure da due *octosyllabes* e un *bisyllabe* a quattro *octosyllabes* (537/538+539-540+540a). Si hanno inoltre esempi di passaggio da quattro *octosyllabes* e un *bisyllabe* a tre *octosyllabes* (185+187-188 [*w*], 774/775-777), e da due *octosyllabes* più un *bisyllabe* a tre *octosyllabes* (260-262, 297+297a+298).

37. L'unità metrica è assente in *w*; in *C* manca il v. 771a, la cui lezione non dà senso, e il *bisyllabe*.

		275+275a+276+278, 285/286-289, 456+456a+457-458, 866-867+867a-b, 871+873-875. ³⁸
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	453-455, 497/498+499- 500, 500a+501-502, 548-549+551, 536-538 (= C), 542-544, 552- 553+555 (= C), 725- 726+726a, 760/761- 762+767, 844- 845+847, 853-855
4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
1 <i>octosyllabe</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	1 <i>octosyllabe</i> + 1 <i>bisyll.</i>	297+299, 521+523, 588+588a, 588b-588c, 591+593 (= C), 755+756a, 848+850

Unità metrica originale	C	
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i> ³⁹	256a+257- 258+260+262, 281/282-286, 775-779 (= A), 851-854+861
4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	154-155+157-158, 191- 194 (= A), 253-256 (= A), 559-561+567, 741- 743+750, 751-752+757
5 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	198+200-201, 275- 276+278, 298+297+302, 421+423+432, 514+516-517, 530+534-535, 536-538 (= A), 552-553+555 (= A), 717-718+720, 751- 752+757,
4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
5 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		

38. I vv. 867c-d+869+869a di A (3 *octosyllabes* + 1 *bisyllabe*) si inscrivono in un passo nel quale è rimaneggiata un'unità della stessa misura, vv. 869-872.

39. L'unità di quattro *octosyllabes* più un *bisyllabe* vv. 256a+257-258+260+262 deriva dalla fusione delle unità costituite dai vv. 257-259 (-*is*) e 260-262 (-*oi*): C tenta seza riuscirci di adattare la rima del v. 260 alla sequenza in -*i*: «Qu'amor de fame n'est pas fius».

		762+763+767, 768-770 (cf. <i>A</i>), ⁴⁰ 838-839-843, 880-881+884, 885- 886+888, 889+891- 892, 893+895+898
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	1 <i>octosyllabe</i> + 1 <i>bisyll.</i>	230-231, 444+447, 448+451, 452+455, 542+544, 546+551, 575+577, 591+593 (= <i>A</i>), 836+865, 876+879
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
Unità metrica originale	<i>A'</i>	
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	559-563 (cf. <i>B</i>), ⁴¹ 838- 840+842-843
4 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	185+187-189, 190+192-194 (cf. <i>B</i>), 275-278 (cf. <i>B</i>), 297+297a+298-299, ⁴² 552-555 (cf. <i>B</i>), 564- 567 (cf. <i>B</i>), 747-750 (cf. <i>B</i>), 775-777+779 (cf. <i>B</i>), 862-865 (cf. <i>B</i>), 869- 872 (cf. <i>B</i>), 889-892 (cf. <i>B</i>)
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
3 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	253-254+256 (cf. <i>B</i>), 417+419-420, 481+482-484, 488- 489+491, 548+550- 551, 581-582+582b, 582c+583-584, 591-593 (cf. <i>B</i>), 755-757 (cf. <i>B</i>), 765-766+774 (cf. <i>B</i>)
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
1 <i>octosyllabe</i> + 1 <i>bisyll.</i>		
2 <i>octosyllabes</i> + 1 <i>bisyll.</i>	1 <i>octosyllabe</i> + 1 <i>bisyll.</i>	537-538 (cf. <i>B</i>), 543- 544

40. L'unità manca in *n*; in *A* manca il *bisyllabe*, trasmesso da *C* in una lezione che falsa la rima: cf. *Piramus et Tisbé* (Branciforti), apparato *ad locum*.

41. In *B* manca il versetto ma è presente un *octosyllabe* in più, 562a. In *AC* sono presenti solo i vv. 559-561, ai quali fa seguito in *C* il versetto 567 dell'ed. Branciforti. Salvo ove altrimenti specificato, i rinvii a *B* in questa tabella sottendono l'assenza del *bisyllabe* in quest'ultimo manoscritto.

42. Unità ulteriormente rimaneggiata in *D5*: vv. 297-299 (due *octosyllabes* + 1 *bisyllabe*).

La tabella relativa a *C* evidenzia una netta preferenza per le unità metriche composte da due *octosyllabes* e un *bisyllabe*; le unità con tre *octosyllabes* sono ben attestate, talvolta addirittura come risultato della riscrittura di unità con due *octosyllabes*. Nettamente minoritarie le unità con quattro *octosyllabes*. La stessa tendenza si riscontra in *A'*, qualora non si tenga conto dei casi in cui la lezione del manoscritto trova riscontro in *B*, e rimonta dunque con ogni probabilità al subarchetipo comune. In *C* le unità con un solo *octosyllabe* sono più frequenti che negli altri manoscritti, a causa della drastica tendenza all'abbreviazione del testo (cf. §§ 1.3 e 1.3.1).

Il quadro sembra meno univoco in *A*, dove le unità con due e tre *octosyllabes* sono attestate quasi alla pari; nel caso di questo manoscritto bisogna però tenere presenti anche le unità metriche introdotte nel testo, attraverso la riscrittura in forma di versetti di un *octosyllabe* o attraverso l'introduzione di versi spurii. Queste sono ancora più rivelatrici che i casi di intervento sulle unità dell'originale, poiché costituiscono una prova diretta delle preferenze del redattore di questa versione del *Piramus*:

2 *octosyllabes* + 1 *bisyllabe*: 505b-d, 583b-d, 583e-g, 583h-i+584, 600+600a-b, 715-716+721 (riscritto in forma di *tétrasyllabe*), 842+842a+843;

1 *octosyllabe* + 1 *bisyllabe*: 588b-c.

Queste unità confermano la preferenza, che si manifesta anche in *C* e *OvMor*, per le unità di due *octosyllabes*. L'indicazione data dalla riscrittura dell'originale da parte dei manoscritti non è anodina: essa manifesta anzi il peso della tradizione letteraria consolidatasi nel corso del XIII secolo: come si è visto (§§ 2.4.2. e 2.4.4), infatti, la misura di due *octosyllabes* seguiti da 1 *bisyllabe* è quella più diffusa nei testi in *rythmus caudatus continens* in lingua d'oïl, rispetto alla quale la formula concorrente con tre *octosyllabes* appare nettamente minoritaria. Benché essi non diano luogo a una riscrittura sistematica del testo, gli interventi dei redattori sulla struttura metrica del *Piramus* si lasciano dunque inquadrare in un preciso contesto letterario, dove la produzione in *rythmus caudatus continens* doveva essere percepita, almeno sotto il profilo delle strutture metriche, come unitaria e coerente al momento in cui i manoscritti sono stati copiati, o piuttosto al momento della composizione delle versioni del testo in essi contenute.

Un caso a parte nella tradizione del *Piramus* è rappresentato dal manoscritto *B'* dell'*OvMor*. Ho già menzionato il fatto che il manoscritto occupa una posizione isolata rispetto al resto della tradizione (§ 3.1.2).

Il testo di *B'* è, fatta eccezione per i manoscritti *YZ* che riscrivono i monologhi in *couplets d'octosyllabes*, quello in cui più chiaramente si manifesta, da parte del redattore, una volontà di intervento sistematica e coerente sulla metrica del testo. *B'* ha infatti cercato di regolarizzare le unità metriche del *rythmus caudatus continens* su una misura costante di tre *octosyllabes* più un versetto. Tale tendenza si manifesta dapprima in casi isolati nel primo e secondo monologo (rispettivamente vv. 179/180-182, 195-197 e 232-234, 253-256, 260-262, 294-296, 300-

302), per poi diventare pressoché sistematica a partire dal terzo monologo, lasciando sussistere solo sporadicamente unità difformi rispetto alla norma imposta al testo. Si veda la riscrittura dei vv. 851-871:

<i>B'</i>	<i>Testo critico</i>
851 Petit vous puet espargnier ire	Petit vos sout espargnier ire,
852 Quant vostre main vous veult occirre	Quant vostre main vos vould ocire.
853 Lasse com puis parole dire	Lasse, com puis parler d'ire
854 La ou ge voy	La ou je voi que il souspire!
855	Je voi
856 Que il souspire et travaille pour moy	Que il travaille a mort por moi.
857 Com foible amour et comme povre	Con faite amor, con povre foi
	[foy
857a Aroie je ce ne fois mort de moy	
858 Et que feroie	Avroie,
859 Amis se je ne vous siuvoie	Amis, se je ne vous sivoie,
860 S'acourt terme ne m'occisoie	S'a cort terme ne m'ocioie!
861 Biaux amis chiers	Beaus chiers,
862 Com grant douleur quel destourbiers	Com grans dolours, quelz [destorbiers!
863 Trop fust vostre aage fiers	Com fu vostre corages fiers!
864 Lune fontaine prez et mouriers	Lune, fontaine, prez, moriers,
865 Nuit pale	Nuit male,
866 Qui enseigne me feïs male	Qui enseigne me feïs pale
867 Quant fu yssue de la sale	Quant fui issue de la sale,
867a Nonques coulour nen mue pale	
868 Mouriez	Oiez!
869 Pry vous que ma mort tesmoignez	Pri vous que ma mort tesmoigniez.
870 Dieux de mon cuer comme est yriez	Diex, de mon cuer comme est iriez!
871 Tysbe mauuaise que targiez	Tisbé, mauuaise, que targiez?

La regolarizzazione è messa in atto da *B'* tramite l'inserzione di un *octosyllabe* nel caso delle unità vv. 856-858 e 866-868. Come nel caso dei versi aggiunti in *A*, i vv. 857a e 867a sono di difficile comprensione. Nel caso dell'unità di quattro *octosyllabes* e un *bisyllabe* vv. 851-855, *B'* sfrutta il procedimento stilistico della ripresa lessicale da *octosyllabe* a versetto proprio dei monologhi per creare un versetto a partire dal primo emistichio del v. 854, eliminando il secondo emistichio e il v. 855. Il risultato di questa riscrittura è un testo che tende all'uniformità metrica in maniera più sistematica che quello degli altri manoscritti, sebbene, anche qui, il dispiegamento progressivo degli interventi di correzione dia luogo ad un testo non del tutto coerente. Bisogna inoltre tenere presente che la regolarizzazione si concentra soprattutto sulla forma metrica, spesso (come nel passo citato e in quelli già analizzati di *A*) a scapito del senso. Come si è visto analizzando le unità metriche di *A C* e *OvMor*, la preferenza accordata alla misura

di tre *octosyllabes* e un versetto da parte di *B'* si può interpretare alla luce dell'evoluzione del *rythmus caudatus continens* coeva alla copia del manoscritto: la misura adottata da *B'* è infatti (§ 2.4.4 e 2.5.2) quella che si afferma nei testi composti a partire dalla metà del XIV secolo. Si conferma dunque di nuovo la solidarietà tra le scelte del copista e l'evoluzione delle forme poetiche nel contesto letterario coevo.

3.1.3.5. L'analisi del testo di *B'* permette di osservare un'altra caratteristica della tradizione manoscritta del *Piramus*: l'apparizione di versetti di quattro anziché due sillabe in alcuni manoscritti.

A: 588a, 727a, 783;⁴³
C: 167, 558;
OnMor: 582a.

In *A* (v. 721) e *C* (v. 871) due *octosyllabes* sono riscritti nella forma di *tétrasyllabe* per rimediare all'omissione di un *bisyllabe* (vv. 720 e 872). La presenza di *tétrasyllabes*, ridotta in *OnMor* (secondo la testimonianza di *A¹A²*), è più importante in *B'DEG*:

B'DEG. 171
B'DEG. 178a
B': 246a, 249, 541, 779, 854, 858, 861.⁴⁴

Questo tipo di varianti è, di nuovo, indicativo del fatto che, intervenendo sul testo del *Piramus*, i responsabili delle diverse redazioni non ricercavano una coerenza con le strutture metriche e formali del testo che avevano di fronte, ma che essi agivano piuttosto sulla base della loro conoscenza (o pratica) del contesto letterario in cui al tempo della copia, veniva a collocarsi il *Piramus*: come si è visto, il *tétrasyllabe* è la forma di versetto più diffusa nei testi del corpus fin dal XII secolo (§ 2.4.1.2).

L'analisi del rimaneggiamento della forma metrica del *Piramus* nella tradizione manoscritta indica dunque due moventi principali, che costituiscono altrettanti punti di intersezione con il contesto della produzione culturale coeva alla copia dei manoscritti: da un lato, la fisionomia della raccolta, e le scelte di *mise en texte* e (accessoriamente) di *mise en page* da parte dei copisti, che potevano condizionare il rispetto più o meno grande per la struttura metrica del testo; dall'altro, l'influenza esercitata sui redattori e copisti dalla produzione contemporanea nello stesso metro, che sembra mettere in evidenza, nei copisti, un gra-

43. Un verso monosillabo, non registrato dall'apparato degli editori precedenti, è inserito dopo il v. 757 (*Las*).

44. In *B'* sono anche presenti due versi di tre sillabe: 547 e 563.

do di coscienza letteraria probabilmente sviluppato sul campo, attraverso la copia dei testi.

3.2 Casi di *scriptio continua* del *rythmus caudatus continens*

Lo studio della tradizione manoscritta del *Piramus* permette di rilevare le tracce, più o meno disperse, di una *mise en texte* continua del versetto rispetto all'*octosyllabe* che segue o che precede. Si tratta di una situazione eccezionale nella tradizione manoscritta del *rythmus caudatus continens*, dove normalmente il versetto occupa da solo una linea del manoscritto. Un riscontro a questa pratica è tuttavia offerto dal testo de *La besturné* contenuto nel manoscritto *H* (London, BL, Harley 978) e dal manoscritto unico della *Lande doree* del Vicomte d'Aunoy, Paris, BnF, fr. 24432.

3.2.1 *Il manoscritto H de La besturné*

Il manoscritto *H* è, insieme a *C* del *Piramus*, l'unico testimone di un componimento in *rythmus caudatus continens* nel quale i versetti sono sistematicamente copiati in *scriptio continua*. Il testo anglonormanno è trascritto alle cc. 116ra-117ra, alla fine di una sezione (cc. 75-117) contenente solo testi latini, da una mano diversa da quella che ha copiato i componimenti latini precedente (*De tribus angelis qui retraxerunt a nuptiis*) e successivo (*Carmen de bello Lewensi*). Ciò nonostante la *mise en texte* della copia di *H* presenta un aspetto particolarmente curato, in particolar modo per quanto riguarda l'individuazione dei versi: tanto i versi lunghi quanto quelli brevi, infatti, sono sistematicamente contraddistinti tramite punti metrici e *puncti elevati* (.), anche quando un verso occupa da solo una riga del manoscritto. Il versetto è quasi sistematicamente separato dall'*octosyllabe* che lo precede da un *punctus elevatus*; dopo il versetto si trova nella maggioranza dei casi un punto metrico piuttosto che un *punctus elevatus*. L'uso di *H*, confrontato con quello del manoscritto *C*, dove è il versetto ad essere seguito da un comma, sembrerebbe coerente con la ristrutturazione delle strofe nei testi anglonormanni: in questi infatti (cf. § 2.4.3.1 e § 3.5.2), le unità metriche cominciano con il versetto, e si chiudono con l'ultimo *octosyllabe* della sequenza monorima.

I casi in cui un versetto è copiato sulla stessa riga del verso lungo successivo sono minoritari (vv. 1, 8, 16, 24, 30, 46, 156, 190, 237) rispetto a quelli in cui invece il versetto segue il verso lungo precedente sulla stessa linea (vv. 22, 34, 37, 40, 42, 50, 56, 59, 62, 67, 71, 73, 75, 81, 83, 140a, 144a, 86, 161, 173, 175, 181, 188, 197, 209, 211, 213, 216, 218, 220, 222, 230, 232, 235, 240, 242, 244). Quest'ultima era dunque la disposizione normale, come confermano i manoscritti *C* del *Piramus* e *D*⁵ dell'*OmMor* (§ 3.1.3.3); si noti tuttavia che questa disposizione è in contraddizione con l'indicazione che sembra di potersi desumere dall'uso del *punctus elevatus*. Si dovrà dunque pensare che quest'ultimo elemento

non avesse il valore segnaletico che si è proposto di assegnargli, oppure che, collocando il versetto dopo il verso lungo, il copista si uniformasse ad una tradizione che faceva aggio sulla regolarizzazione della struttura metrica consistente nel far iniziare i componimenti anglonormanni con un versetto. La scarsità di attestazioni della *mise en texte* in questione impedisce di trarre delle conclusioni sicure rispetto a questo punto.

Solo due versetti, entrambi seguiti da un comma, occupano da soli una riga (vv. 6 e 14), segno che, se pure il copista intendeva inizialmente adottare questo tipo di presentazione del testo, la considerazione dello spazio da riempire o delle difficoltà suscitate dallo scioglimento della *scriptio continua* lo hanno rapidamente fatto rinunciare. In realtà è possibile che la posizione isolata occupata dai due versetti in questione sia stata piuttosto condizionata dalla materialità della trascrizione, e in particolare dal fatto che la riga precedente era completamente occupata, e che il verso seguente era troppo lungo per figurare sulla stessa linea di ciascun versetto senza essere spezzato. Nonostante adotti la *scriptio continua* per il versetto, infatti, il copista di *H* spezza in soli tre casi (vv. 9, 161 e 163, 191 e 194) un verso su due linee; in tutti e tre i casi siamo di fronte ad una perturbazione della presentazione del testo. Nel secondo e nel terzo dei casi citati un gruppo di versi (158+161-164 e 190-191+193-195) sono scritti interamente in *scriptio continua*, con un leggero rientro rispetto alla colonna di scrittura; nel secondo passo tale *mise en page* è concomitante ad un problema testuale concernente il v. 191 sul quale ritornerò in seguito.⁴⁵ Il rientro corrisponde a quello lasciato altrove per l'esecuzione di un'iniziale maggiore, ma non c'è alcuna corrispondenza con il testo copiato.

La spezzatura del v. 9 su due linee è invece conseguenza di un errore di distinzione del versetto:

[8] Sus e ius [9] que rimer ne sai.
[9] Nent plus. [10] a lur dit. [11] perdu ai mun delit

Il v. 8 non è identificato come versetto dall'interpunzione, e il copista non ha riconosciuto in *Sus e jus* il versetto che dà la rima al verso successivo (*plus*) e ha invece identificato come un verso unico *Sus e jus que rimer ne sai*, che costituisce in effetti un *octosyllabe*. Il caso riflette esattamente la casistica dell'inserimento del *bisyllabe* nel verso successivo nei manoscritti del *Piramus* (§ 3.1.3.2).

Sono senz'altro da imputare ancora alla trafila scritta due casi diversi, nei quali il versetto successivo è stato trasposto all'interno del verso lungo precedente:

[190] E mes enfaunz. [191] De ma espee faz fere
gaunz. [193] Od la bone gauncillie

45. La *mise en page*, la distribuzione dei versi e la punteggiatura del manoscritto *H* della *Besturné* sono riprodotte in edizione diplomatica nell'*Appendice 2* a questo capitolo.

Il confronto con la copia de *La besturné* contenuta nel manoscritto *D* (Oxford, BL, Digby 86), che legge «*Ore lor fas jeo fere gaunz/ De ma espee*» mostra che *De ma espee* è il versetto 192 che è stato inserito nel v. 191. Un altro caso si riscontra pochi versi più avanti:

[201] Hume ki tuz iurz est iuere.
 [202-203] En poet auer le quer malade.
 Fade. [204] e heite. [205] Ore ai ben espleite.

Di nuovo, il riscontro col manoscritto di Oxford, che legge «*Houme ki est touz jours ivre/ E malade/ Si poest ben aver le quer fade*» mostra che il copista ha inserito il rimante del v. 202 al termine del v. 203, e ha poi copiato in maniera maldestra il rimante del v. 203 come se si trattasse di un versetto autonomo: lo prova il segno di interpunzione che lo contraddistingue. Probabilmente qui l'espressione *quer fade* dell'originale ha creato problemi al copista, che ha cercato maldestramente di rabberciare il senso del testo. È possibile che, come nel primo caso citato, anche qui la presentazione dei versetti in *scriptio continua* abbia facilitato, se non indotto, la riscrittura del testo stesso, rendendone in alcuni punti opaca la forma metrica.

Saranno ancora imputabili alla trafila scritta, insieme all'anticipazione dei vv. 139-145 e la conseguente omissione dei vv. 89-155, le condizioni del testo a partire dal v. 222, che ne rendono in parte irricognoscibile la forma metrica:

222	verso lungo irrelato (-i)
223-224	versi lunghi (<i>isse</i>)
225-229	versi lunghi (-a \bar{x} , 229 -ace)
230-245	unità regolari
246	versetto (-ure) che riprende la rima del verso lungo precedente
247-250	versi lunghi (-es, 249 -ers)
251	versetto irrelato (-ent)
252-253	versi lunghi (-i)

Come si vede l'irregolarità è costituita anzitutto dall'assenza di versetti, e in secondo luogo dalla presenza di due versi irrelati e di sequenze di 5 (vv. 225-229) e 4 (vv. 247-250) versi lunghi, che risultano essere eccezionali nell'uso di *H* (cf. § 3.5.2). Visto che la tipologia delle irregolarità è, malgrado tutto, estremamente ridotta, si potrà pensare a casi di omissione del versetto (che sono tuttavia rari nel resto della copia) o di rimaneggiamento della struttura in cui sono coinvolti fenomeni di assorbimento e riscrittura come quelli appena documentati. Resta difficile immaginare perché, in una copia per il resto piuttosto scrupolosa nel rispetto della forma metrica, si sia prodotta un'accelerazione dei meccanismi di alterazione in questa parte del testo. E, in mancanza del riscontro del manoscritto oxoniense, il cui testo viene a mancare per una lacuna meccanica a parti-

re dal v. 214, è impossibile avanzare un'ipotesi attendibile di ricostruzione della forma originale del testo.

Sembra tuttavia possibile ribadire che gli accidenti della trascrizione de *La besturné* in *H* siano imputabili non tanto alla sfera della *performance*, come hanno ipotizzato Angeli e Uhl,⁴⁶ quanto piuttosto a quella della trafila scritta del testo, e che anzi la presentazione del testo caratteristica di questo manoscritto sia da considerare almeno in parte all'origine dell'alterazione del testo.

3.2.2 *La Lande doree*

Al limite cronologico estremo del nostro corpus, *La lande doree* del Vicomte d'Aunoy è stato trasmesso da un solo manoscritto, Paris, BnF, fr. 24432 (cc. 23ra-25rb). La *mise en texte* del testimone unico ci mette davanti ad una sorta di *trompe l'œil*: la pagina ha infatti lo stesso aspetto di quelle che ospitano la maggior parte dei testi del nostro corpus, con una successione di linee lunghe e brevi di testo. Un'osservazione attenta rivela però che, a fronte di una buona comprensione globale della struttura del testo, in diversi luoghi della trascrizione esistono sfasature tra *mise en texte* e metrica.⁴⁷ Nel corso della copia divengono più evidenti le tracce di un modello che doveva essere, almeno parzialmente, in *scriptio continua*, con i *tétrasyllabes* copiati tanto di seguito all'*octosyllabe* precedente quanto prima di quello successivo.

I casi principali di mancata corrispondenza concernono proprio l'incatenamento tra unità metriche tramite il *tétrasyllabe*. Una prima serie di casi vede il *tétrasyllabe* copiato dopo il rimante dell'*octosyllabe* precedente, rinviato alla riga successiva rispetto a quella dove compare il grosso del verso (vv. 15, 24, 45, 89, 101, 163, 208, 279), oppure sulla stessa riga sulla quale l'*octosyllabe* è copiato per intero (vv. 118, 201, 238, 243, 261, 288, 291, 318, 326, 330). Questo secondo tipo di disposizione ha messo in difficoltà il copista, che, visto lo spazio limitato nella colonna di testo, si è visto costretto a ridurre il modulo delle lettere e a comprimere le parole per far entrare il testo da copiare. Gli *octosyllabes* scritti per intero, che rendono più percettibile il fenomeno della *scriptio continua* del versetto, si concentrano in particolare nel secondo terzo del testo, a partire dal v. 201. È altresì documentata la disposizione inversa, quella in cui il *tétrasyllabe* è seguito da una parte dell'*octosyllabe*, che termina sulla riga successiva (vv. 36, 47, 50, 68, 77, 98, 130, 193, 196, 315) oppure dall'intero *octosyllabe* (vv. 273, 334). Tanto nei casi in cui l'*octosyllabe* precede (vv. 24, 45, 243, 261) quanto in quelli in

46. Angeli 1978, 287-288; *Besturné* (Uhl), 232 e 233-234.

47. Nella trascrizione interpretativa de *La lande doree* nella sezione *Trascrizioni* ho reso visibili gli accidenti di copia riguardanti la disposizione dei versi. Ho inoltre evidenziato i versi coinvolti nella riproduzione delle cc. 23r-25r del manoscritto Paris, BnF, fr. 24432 fornita in *Appendice* a questo capitolo.

cui esso segue il *tétrasyllabe* (vv. 273, 374) si possono inoltre riscontrare casi di ricorso al punto metrico per distinguere i due versi.

Siamo dunque in una situazione che corrisponde esattamente a quella descritta per il *Piramus*, ma che non si è accompagnata ad un vero tentativo di riscrittura come nel caso del poemetto analizzato nelle pagine precedenti. Si possono infatti indicare solo pochi esempi in cui alla *mise en texte* accidentata de *La lande doree* corrispondono veri e propri errori di copia, in genere facilmente sanabili. I vv. 36-39 sono copiati nel manoscritto in questo modo:

- 36 *Et son cler uis [37] estoit plus biaux*
 37 *Que fleur de lys*
 38 *Nuez polis por estre miex*
 39 *Lauoit nature*

Benché copiato su una sola riga, il v. 38 non rima con il verso precedente; è però facile riconoscere che *polis* al primo emistichio rima perfettamente con *vis: lys*. È probabile che una trasposizione dei due emistichi del verso abbia avuto luogo durante la copia, e che sia necessario correggere «Por estre miex, nuez, polis», dando al primo emistichio la funzione di inciso. Sono inoltre da correggere i versetti 77 «Et la bouche» e 98 «Quen ce terme», entrambi seguiti sulla stessa riga dalla prima parte dell'*octosyllabe* successivo, ed entrambi ipometri: l'errore ha investito qui la rima stessa, e bisognerà, con Jubinal, leggere piuttosto *bouchete* e *termine*.⁴⁸

Accidenti della *mise en texte* e accidenti di copia (in parte concomitanti) rendono dunque probabile che, all'origine della *mise en texte* de *La lande doree* nel manoscritto fr. 24432 si collochi un esemplare totalmente o in parte in *scriptio continua*, che un copista, o forse più copisti a monte del testimone che ci è giunto avrebbero tentato di sciogliere. L'operazione, nelle sue varie fasi, potrebbe aver coinvolto copisti con vari gradi di competenza, il che spiegherebbe perché, a fronte di buoni risultati nel rimontaggio del testo, si diano casi in cui la segmentazione dei versi è approssimativa, o addirittura in cui la *scriptio continua* è conservata *in toto*. Che la *facies* del testimone unico sia il risultato della sedimentazione di più atti di copia potrebbe essere provato dai quattro casi (vv. 111, 140, 146, 176) in cui un *octosyllabe* che fa seguito ad un *tétrasyllabe* che da solo occupa una riga di testo è stato copiato su due righe. È possibile che il primo emistichio dei quattro versi fosse originariamente saldato al versetto precedente e che un trascrittore sufficientemente avvertito abbia reso indipendente il versetto, senza poi ripristinare l'unità del verso lungo; la sovrapposizione di fasi di lavoro (e di copia) differenti poteva del resto oscurare progressivamente la percezione della struttura metrica originaria da parte dei copisti successivi.

In tal caso, la parziale incoerenza della *mise en texte* de *La lande doree* nel fr. 24432 porterebbe a pensare che il copista abbia inteso riprodurre lo stato del

48. Rinvio all'edizione di lavoro proposta nella sezione *Trascrizioni*.

testo che aveva davanti nel suo modello, rinunciando a dipanare una matassa che poteva sembrargli troppo ingarbugliata.

3.2.3. La *mise en texte* nei manoscritti *H* de *La besturné* e fr. 24432 de *La lande do-ree* permette dunque di ampliare la documentazione per la *scriptio continua* del versetto al di fuori della tradizione del *Piramus et Tisbé*, e di indicare non soltanto elementi comuni ai tre testi (il versetto copiato maggioritariamente, ma non obbligatoriamente, dopo il verso lungo), ma anche una fenomenologia di alterazioni della forma metrica concomitanti con, se non indotte da questo tipo di *mise en texte*.

3.3 I manoscritti di *Dan Denier*

De Dan Denier è trasmesso da due soli manoscritti: Paris, BnF, fr. 837 (*A*) e Bern, Burgerbibliothek, 354 (*Bern*).⁴⁹ Il testo è interessante per l'alto tasso di variazione indotto, come vedremo, dalla sua particolare struttura retorica,⁵⁰ e per l'incidenza che tale tasso di variazione ha sulla struttura metrica del poemetto.

De Dan Denier è un testo non narrativo: dopo un'introduzione (vv. 1-20 *A*= 1-23 *Bern*) che annuncia il tema dell'onnipotenza del denaro), esso è costruito tramite una serie di enumerazioni che si susseguono senza un apparente schema argomentativo, ma piuttosto secondo un principio di accumulazione, sottolineato dall'anafora del soggetto *Deniers*. Il testo presenta una corrispondenza stretta tra unità di senso e unità metriche, con frasi che si esauriscono in un verso, oppure nel giro di un'unità del *rythmus caudatus continens*:

<i>A</i>	<i>Bern</i>
33 Tout est en son commandement.	36 Tot est en son commandement.
34 Deniers ne garde ou il descent;	37 Deniers n'esgarde o il descent;
35 Li plus mauvés l'a plus souvent,	38 Li plus mauvés l'a plus sovent
	39 Qu'il n'o donroit a son parent;
36 Ains si leroit voiant la gent	40 Ainz se lairoit trere la dent,
37 Sachier les denz	41 La dent.

49. I manoscritti sono siglati rispettivamente *A* e *B* nell'edizione sinottica procurata in *De Dan Denier* (Molle). Per evitare ogni confusione con il manoscritto del *Piramus* siglato *B*, che è stato discusso nel § 1, il manoscritto Bern, Burgerbibliothek, 354 sarà citato come *Bern*. Dal momento che Molle ha attribuito al testo di ciascuno due manoscritti una numerazione indipendente si indicheranno ogni volta tra parentesi le corrispondenze tra *A* e *Bern*.

50. In *Dan Denier* (Molle), 224-225, l'editore arriva a sostenere che: «(...) non è del tutto esatto parlare di "même poème", poiché le differenze tra le due versioni sono (...) sensibili ed estese». Si tratta di un punto di vista estremo, dal momento che le somiglianze tra le due versioni sembrano invece tali da confermare che i due manoscritti trasmettono due versioni distinte dello stesso testo. È vero però che, soprattutto in assenza di altri testimoni, è impossibile risalire dai due testi traditi ad un antecedente comune.

45	Deniers est mult de parfont sens,	47	Deniers est mult de parfont sens,
46	Deniers se met aus riches gens,		
47	Deniers est privez chamberlens,	48	Deniers est privez chamberlens,
48	Privez.	49	Privez.

La strutturazione stilistico-retorica del testo rende ancora più facile di quanto non lo fosse già nel caso del *Piramus* l'omissione o l'aggiunta di singoli versi o di intere sequenze, e spiega la difformità tra i testi di *A* e *Bern*: il primo conta infatti 168 versi, il secondo 140.

Riassumo in una tabella i risultati comparati dell'analisi delle unità metriche nei due manoscritti. Indico in esponente il numero di sillabe del versetto, qualora esso si discosti dalla misura prevalente, il *tétrasyllabe*. Sono contraddistinte in grassetto le unità che non trovano corrispondenza da un manoscritto all'altro, e in corsivo le unità che hanno la stessa misura nei due manoscritti.

	Misura	<i>A</i>	<i>Bern</i>
<i>Inc.</i>	15 <i>octosyllabes</i> + 1	-	1-16
	13 <i>octosyllabes</i> + 1	1-14	-
<i>Expl.</i>	2 <i>octosyllabes</i>	167-168	139-140
	10 <i>octosyllabes</i> + 1	80-90	-
	9 <i>octosyllabes</i> + 1	99-108	-
	8 <i>octosyllabes</i> + 1	-	70-78
	7 <i>octosyllabes</i> + 1	91-98	-
	5 <i>octosyllabes</i> + 1	127-132 ² , 138-143 ²	17-22, 36-41 ² , 94-99 , 107-112
	4 <i>octosyllabes</i> + 1	20-24, 25-29 ² , 33-37, 49-53, 72-76¹ , 117-121 ² , 122-126, 133-137, 144-148	27-31 ² , 86-90, 102-106 ²
	3 <i>octosyllabes</i> + 1	15-19, 41-44, 45-48 ² , 54-57, 58-61, 64-67, 68-71 ¹ , 113-116 ² , 149-152 ¹ , 160-163 ²	23-26, 32-35 ² , 57-60, 116-119, 120-123 ² , 127-130 ¹
	2 <i>octosyllabes</i> + 1	30-32 ² , 38-40, 77-79 , 153-155 ² ,	42-44, 45-47, 48-50 ² , 51-53, 54-56, 61-63, 64-66, 67-69, 83-85, 91- 93 , 113-115 ² , 124-126, 131-133 ²
	2 <i>octosyllabes</i>	158-159	135-136, 137-138 (= 158-159 <i>A</i>)
	1 <i>octosyllabe</i> + 1	62-63, 109-110, 111-112, 156-157	79-80 ² , 81-82 (80-81= 123-124), 100-101 ²
	1 <i>octosyllabe</i>	164	134

L'esame dei testi dei due manoscritti permette di fare una constatazione piuttosto sorprendente, dopo l'analisi della tradizione del *Piramus*: la struttura metrica in *rythmus caudatus continens*, almeno per quanto concerne l'incatenamento delle rime e l'alternanza *octosyllabe*/versetto è nella quasi totalità del componimento conservata, malgrado il numero importante di discrepanze tra i due testi tràditi.

L'unica sezione problematica, tanto in *A* quanto in *Bern*, è la chiusa del poemetto, che è necessario esaminare in dettaglio:

<i>A</i>	<i>Bern</i>
156 Deniers a le mont en prison,	134 Deniers a lo monde en prison.
157 Tout sanz noisier.	
158 Encore i auroit del denier	
159 Qui plus se voudroit travaillier.	
160 Or dirons del denier la fin :	135 Or diron de denier la fin:
161 A denier est li mons aclin	136 Au denier est li monde aclin.
	137 Encor i auroit do denier
	138 Qui bien iouldroit travellier.
162 Li contes est venuz a fin,	139 Li contes est a fin venuz,
163 Venuz.	
164 Par denier est li mons perduz:	140 Par denier est li mons vaincuz.
165 Deniers fet tort, deniers fet [droit,	
166 Deniers fet foutre con estroit;	
167 Toute chose font li denier,	
168 Fors le grant con apetisier.	

Nella parte finale di entrambi i testi appaiono unità metriche che fanno eccezione rispetto al *rythmus caudatus continens*. In *A* abbiamo due *octosyllabes* rimanti in *-ier* (158-159) seguiti da un'unità in *rythmus caudatus continens* (160-163) alla quale fa seguito un *octosyllabe* isolato (164, che corrisponde al v. 140 di *Bern*) e due *couplets d'octosyllabes* (165-166 e 166-168). In *Bern* il v. 134 è isolato, ed è seguito da tre *couplets d'octosyllabes*.

A partire dal testo di *Bern* si possono indicare i cambiamenti che sono intervenuti su un'originale che rispettava senz'altro lo schema metrico del resto del poemetto. I vv. 137-138 corrispondono ai vv. 158-159 di *A*, e sono stati quasi con certezza trasposti, separando il v. 162 *A* = 139 *Bern* dagli altri versi in *-in*, e determinando la necessità di un intervento sul rimante. Tale intervento assomiglia nella sua dinamica a quelli segnalati per il *Piramus* al § 1.3.2 (vv. 236-238 in *A* e 280-282 in *C*) e al § 1.3.3 (vv. 179-180 in *B* e *OrMor*) in altrettanti casi di ripetizione lessicale dall'*octosyllabe* al versetto successivo. L'altra conseguenza della trasposizione dei vv. 137-138 *Bern* è stata l'omissione del versetto corrispondente al v. 157 *A*.

La sequenza dei versi in quest'ultimo manoscritto sarebbe dunque quella corretta. Andrebbe postulata l'omissione di un versetto tra il v. 159 e il verso 160 di *A*, che permetterebbe di ripristinare il *rythmus caudatus continens*. Tale versetto manca, ovviamente, anche in *Bern*, ma è impossibile dire se la sua assenza è un portato della tradizione (e rimanda dunque ad un antecedente comune ad *A* e *Bern*), oppure se essa è una conseguenza del rimaneggiamento del passo dovuto alla trasposizione dei vv. 137-138.

È altresì impossibile dire se l'omissione del *bisyllabe* sia avvenuta anche nel caso dei due *couplets d'octosyllabes* che chiudono il testo in *A*: è altrettanto, se non più, probabile che essi siano un'aggiunta spuria, dovuta al redattore del manoscritto o al suo antecedente, visto anche il cambio di tono (da satirico ma serio, come mostra la chiusa di *Bern*, a giocoso) che introduce un brusco anticlimax.

Il confronto tra i due manoscritti permette di fare alcune considerazioni sull'immagine del *rythmus caudatus continens* trasmessa dalle due redazioni.

Malgrado le differenze tra *A* e *Bern*, sono rarissimi i casi in cui intere unità metriche presenti in un manoscritto non hanno corrispondenza nell'altro: due in *A* (vv. 71-75 in *-aine*, vv. 76-78 in *-us*) e uno in *Bern* (vv. 93-98 in *-anz*).⁵¹ Come notato al § 3.1.3.1 a proposito del manoscritto *C* del *Piramus*, l'assenza di tali versi non concerne tanto intere unità metriche quanto le sequenze monorime formate dal versetto di una sequenza e dagli *octosyllabes* della sequenza successiva. In tal modo, gli *octosyllabes* precedenti il versetto e il *bisyllabe* della sequenza di versi successiva si saldano in una nuova unità metrica:

<i>A</i>	<i>Bern</i>
-	91
-	92
111 Deniers done primes ses erres	93 Mult est erranz:
-	94 Deniers n'est mie recreanz,
-	95 Deniers hardiz et combatanz.
-	96 Toz li monz est a lui clinanz:
-	97 Bien jostise les paisanz;
-	98 Deniers aprent les non sachanz, ⁵²
112 Trestut primiers	99 Mult par est fiers.

51. Il caso dei vv. 80-81 *Bern* è da considerarsi a parte, poiché si tratta della trasposizione dei vv. 123-124 *Bern* = 143 e 146 *A*.

52. In *Bern* le sequenze di versi in *-anz* vv. 93-98 e 112-114 sono come concentrate in un solo punto nei vv. 126-131 *A*, con un versetto che ha un testo diverso da entrambe le occorrenze in *Bern*, dovendo riconnettersi al v. 125 *A* = 109 *Bern*. Non è naturalmente possibile affermare con certezza quale manoscritto abbia rimaneggiato il testo originale; il fatto che *Bern* abbia in almeno un altro caso (vv. 80-81 = 123-124) trasposto un gruppo di versi, e la somiglianza tra i vv. 93 e 112 di *Bern* permette di ipotizzare che sia quest'ultimo ad avere sdoppiato una sequenza originariamente unitaria.

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, l'omissione concerne singoli *octosyllabes* o gruppi di *octosyllabes* all'interno di una stessa struttura metrica: quasi sempre, dunque, un'unità in *A* ha il suo corrispettivo in un'unità in *Bern*, ma le due non hanno lo stesso numero di versi. È estremamente raro riscontrare corrispondenze nel numero di versi lunghi per unità tra i due manoscritti: si tratta delle quattro unità ai versi 25-29 *A* = 27-31 *Bern* (4+1), 38-40 *A* = 42-44 *Bern* (2+1), 58-61 *A* = 57-60 *Bern* (3+1), 117-121 *A* = 102-106 *Bern* (4+1).

Al contrario, i versetti sembrano rappresentare l'elemento stabilizzante della tradizione di *Dan Denier*: a parte 37 *A* (*Sachier les denz*) = 41 *Bern* (*La dent*), in cui ad un *tétrasyllabe* corrisponde un *bisyllabe*, infatti, i versetti presentano la stessa misura da un manoscritto all'altro, e perfino la stessa lezione. Fanno eccezione soltanto i vv. 24 *A* (*Que il a droit*) ~ 26 *B* (*Por ce a droit*) e 108 *A* (*Et la loi toudre*) ~ 85 *Bern* (*Et le leur toudre*), in cui la differenza è minima, e i vv. 112 *A* (*Trestout primiers*) ≠ 99 *Bern* (*Mult par est fiers*), 121 *A* (*Tapir*) ≠ 106 *Bern* (*Voisin*),⁵³ 126 *A* (*Et les murs granz*) ≠ 93 (*Mult est erranz*)/112 *Bern* (*Trop est puissanz*), che presentano varianti sostanziali.

Dal momento che i versetti rappresentano la parte più stabile del testo di *Dan Denier* sotto il profilo della struttura metrica, è difficile attribuire ai guasti della tradizione manoscritta la singolare alternanza, lungo tutto il componimento, di versetti di misura differente. Bisogna però osservare che le oscillazioni nel computo sillabico comprendono una gamma molto limitata di possibilità: il quadrisillabo (maschile: 24 *A* = 26 *Bern*, 37 *A*, 40 *A* = 44 *Bern*, 44 *A* = 47 *Bern*, 53 *A* = 53 *Bern*, 57 *A* = 56 *Bern*, 63 *A* = 63 *Bern*, 79 *A* = 69 *Bern*, 90 *A* = 78 *Bern*, 98 *A* = 82 *Bern*, 113 *A* ~ 99 *Bern*, 126 *A* ~ 93 *Bern*/ 112 *Bern*, 137 *A* = 119 *Bern*, 148 *A* = 126 *Bern*, 157 *A*; femminile: 14 *A* = 16 *Bern*, 19 *A* = 22 *Bern*; 61 *A* = 60 *Bern*, 67 *A* ~ 66 *Bern*, 108 *A* = 85 *Bern*, 110 *A* = 90 *Bern*) e, in misura minoritaria, il *bisyllabe* (solo maschile: 29 *A* = 31 *Bern*, 32 *A* = 35 *Bern*, 48 *A* = 50 *Bern*, 80 *Bern*, 116 *A* = 101 *Bern*, 120 *A* ≠ 106 *Bern*, 132 *A* = 115 *Bern*, 143 *A* = 123 *Bern*, 155 *A* = 133 *Bern*, 163 *A*). In *Bern* compare solo un verso monosillabo femminile (152 *A* = 130 *Bern*), mentre in *A* sono monosillabi anche i vv. 71 (femminile) e 76 (maschile) assenti in *Bern*.

La corrispondenza quasi sempre esatta tra i testi dei due manoscritti per quanto concerne il versetto spinge dunque a ritenere che tale alternanza sia da attribuire all'originale, o piuttosto, per quanto sia difficile rappresentarselo, ad un archetipo dal quale derivano i manoscritti che ci sono giunti. *Dan Denier* esibirebbe dunque una caratteristica strutturale del tutto isolata nel *corpus* in esame. Casi di oscillazione tra due misure sillabiche sono rari; in *Dan Denier*, come in *Richent*, l'oscillazione avviene tra misure attestate anche nel resto della tradizione; si può inoltre notare che, come nel resto del *corpus*, i *tétrasyllabes* sono più numerosi dei *bisyllabes*. Una certa tolleranza per la compresenza delle due misure è del resto attestata nella tradizione manoscritta: si veda, per il fr. 837, il

53. Errore di rima rispetto ai versi seguenti, in *-ir*: il testo di *A* è invece metricamente corretto.

§ 3.1.3.5 e il v. 118 del *salut Li dous penser ou je si souvent sui*, e, per *Bern*, il testo di *Richent*, che presenta cinque *bisyllabes* (vv. 101, 160, 304, 412, 1205).⁵⁴ Le oscillazioni nella misura del versetto attestate nelle due redazioni di *Dan Denier* trovano dunque riscontro nelle redazioni di altri testi in *rythmus caudatus continens* trasmesse dai due manoscritti, confermando la possibilità, discussa al paragrafo precedente, di istituire un legame tra le caratteristiche della redazione di un testo e le modalità di trasmissione di testi scritti nello stesso metro all'interno di una stessa antologia manoscritta.

Ci si può chiedere, in ultima analisi, se sia possibile individuare nella variazione degli *octosyllabes* per unità metrica l'influenza della tradizione letteraria coeva, come si è visto nel caso del *Piramus*.

Bisogna anzitutto notare che in entrambi i testimoni di *Dan Denier* le escursioni al di sopra dei cinque *octosyllabes* sono eccezionali, e comprendono unità come quella iniziale, le cui dimensioni si giustificano proprio per la funzione di introduzione che essa svolge. Il grosso delle unità metriche gravita, se così si può dire, tra cinque *octosyllabes* e uno, secondo misure tutte egualmente attestate altrove, e in particolar modo nel *Piramus*.

Nel caso della redazione *A* di *Dan Denier*, come nel caso del testo *Piramus* tradito dallo stesso manoscritto, è difficile descrivere una tendenza netta: si può tuttavia osservare che le unità con quattro *octosyllabes* (9 esempi) e quelle con tre *octosyllabes* (10 esempi) vi sono attestate alla pari, mentre si riscontrano solo quattro casi di unità con due *octosyllabes*: il testo di *Dan Denier* in *A* sembra dunque più vicino a quella che sarà la norma delle unità metriche nel XIV secolo (si veda, nello stesso manoscritto, il *salut Li dous penser ou je si sovent sui* § 2.4.4). Si tratta dunque di una tendenza inversa a quella che si manifesta, nello stesso manoscritto, nel caso delle unità metriche introdotte nel testo del *Piramus* (cf. § 3.1.3.4). Non è dunque possibile indurre dagli interventi sulla metrica da parte di *A* una tendenza univoca al rimaneggiamento; resta invece aperta la possibilità che tali interventi vadano ascritti alle fonti testuali del manoscritto.

Al contrario, in *Bern* le unità con due *octosyllabes* sono nettamente più numerose (13 occorrenze) di tutte le altre, fatto che sembra indicare una predilezione netta del redattore per quella che è la misura principalmente attestata nel XIII secolo (e si veda, nello stesso manoscritto, la prevalenza di tale misura nel testo di *Richent*, § 2.4.4).

3.4 Il *Privilège aux Bretons*

Il *Privilège aux Bretons* presenta problemi testuali che incidono sulla definizione della struttura metrica. Il testo è tradito da un solo manoscritto, Paris, BnF, fr. 837 la cui importanza nella trasmissione della tradizione in *rythmus caudatus conti-*

54. Cf. § 2.4.1.2.

nens è stata già sottolineata (§ 2.1.1). Nel manoscritto *A*, il *Privilege* presenta due parti, composte in due metri distinti: la prima è in quartine monorime di alessandrini, la seconda in una forma che si può ricondurre al *rythmus caudatus continens*. Mentre la prima parte è un dialogo tra un bretone (Yvon) e il re di Francia (probabilmente Luigi IX), la seconda ha un andamento narrativo, e chiama in causa diversi personaggi. Edmond Faral, che ha pubblicato il testo in edizione critica, si è pronunciato a favore dell'attribuzione di entrambe le parti ad un unico autore, dal momento che i procedimenti impiegati per parodiare il francese parlato dai bretoni restano gli stessi, e che alcuni personaggi della prima ritornano nella seconda parte, la quale costituisce una sorta di seguito narrativo della prima.⁵⁵ Entrambe le parti del *Privilege* ruotano attorno ai due lavori che erano – secondo il testo – tipicamente svolti dai Bretoni installati a Parigi (la fabbricazione di scope con rami di ginestra, e la pulizia delle fosse in cui si accumulavano gli escrementi)⁵⁶ e alla lotta per conservare il monopolio bretone in entrambe le attività.

La parte in quartine monorime del testo è trasmessa da *A* in maniera globalmente corretta. Il manoscritto presenta due strofe di cinque, anziché quattro versi, nelle quali due versi presentano problemi in sede di rima (vv. 36a e 67):

«Se c'est vostre eritage, je vous plevis et jur
Que ja ne le perdroy, soiez en asseür;
Et se droiz n'i avez, il me seroit trop dur
36 Que je le vous lessaïsse». (*Bretoni loquitur*).

36a «Biaus sir, je vous aï que c'est nostre eritag».

«Qui set ce? – fet li rois – Avez vos nul garant
Par quoi vos le provez? », «Oil, plus de quarant »,
40 «Nommez les!», «Volontier: Baduot, Madugant,
Et sa filz dan Guillo, et sa per dan Morant».

(...)

Dist li rois: «Riolen, vous meïsmes lisiez,
Quar bien resamblez estre bon clers et bien proisiez».
«Voire, dist Mornesi, il saura bien parler;
68 L'ef beneoit aura de Saint Germain des Priez,
Si que mes de cest siecle ne li sera toliez».

55. Cf. l'introduzione di *Mimes français* (Faral), 3-11. Lo studioso segnala alcune oscurità e incongruenze della seconda parte, che potrebbero essere tuttavia imputate, in tutto o in parte, alle condizioni nelle quali la tradizione manoscritta ci ha trasmesso il testo.

56. Ovviamente è impossibile verificare la corrispondenza, anche lontana, di questi e altri motivi comico-satirici presenti nel testo con la realtà (*Mimes français* [Faral], 5-6); lo stereotipo del bretone conserva del resto ancora oggi alcuni dei tratti menzionati dal *Privilege*.

Faral ha dedicato alla metrica del poemetto soltanto una nota a piè di pagina, nella quale sostiene che la presenza dei due versi in questione non implica per forza di cose che il testo è tradito in una forma scorretta, ma piuttosto che «l'auteur n'attachait pas une extrême importance au détail de la versification».⁵⁷ La presentazione del testo da parte dell'editore tradisce tuttavia una valutazione diversa dell'eccezione metrica nelle due occorrenze citate.

Nella prima, il verso soprannumerario è infatti numerato a parte (36a), quindi, implicitamente, considerato spurio: la ragione risiede probabilmente nel fatto che la parola in rima presenta una vocale orale e non una vocale nasale come i quattro versi seguenti. Il testo non perderebbe inoltre la sua coerenza se il verso in questione fosse espunto: si avrebbe allora un'unica battuta del re di Francia che proseguirebbe su due quartine con la sola interruzione introdotta dalla didascalia in latino. Faral attribuisce uno statuto differente al v. 67, come mostra il fatto che la sua numerazione continua quella dei versi precedenti: *parlier* è in assonanza con le rime perfette della quartina (-iez). Sembra inoltre più difficile espungere il verso senza danneggiare il contesto dei versi circostanti: sarebbe necessario intervenire per rettificare il passaggio dal *vouvoyement* alla terza persona singolare, ma anche per restituire ai v. 68-69 la forma francese corretta che caratterizza altrove le battute del re di Francia.

I due casi citati sono gli unici, in tutta la prima parte, in cui compaiano unità metriche di cinque anziché di quattro alessandrini, e gli unici in cui l'assonanza si sostituisca alla rima, perfetta in entrambe le parti del *Privilege*. I due contesti, inoltre, sono simili dal punto di vista strutturale: in entrambi i casi è un bretone che prende la parola. I due versi in questione, che introducono infrazioni evidenti sul piano della metrica e delle rime, sembrano partecipare dello stesso diasistema stilistico, e la scelta di Faral di trattare il primo in modo diverso dal secondo non sembra interamente giustificata.

La seconda parte del *Privilege*, composta in *rythmus caudatus continens*, è trasmessa in condizioni ben più disastrose. Nella nota citata, Faral descrive così la metrica del poemetto:

La pièce II est d'une structure métrique compliquée. Elle est écrite en vers de huit et de quatre syllabes (ces derniers beaucoup moins nombreux) qui se mêlent d'une façon tout à fait irrégulière. Toutefois, les vers de quatre syllabes sont toujours isolés (une exception au vers 25). La rime, plate, groupe les vers par deux, par trois, par quatre, par cinq, par six. Il est remarquable que les vers de quatre syllabes introduisent toujours une rime nouvelle.⁵⁸

L'edizione dei *Mimes français* è stata pubblicata nel 1910, undici anni prima dell'articolo su *Richent* in cui Faral riconosce nella forma di questo testo il *rythmus caudatus continens* delle *Artes*. Tuttavia, né l'articolo su *Richent* né l'edizione di

57. *Ibid.*, 3-4, n. 2.

58. *Ibid.*

Rutebeuf menzionano il *Privilège* in relazione a questa forma strofica. La causa principale del mancato riconoscimento della forma metrica della seconda parte del *Privilège* risiede nel fatto che, nel testo tradito dal manoscritto *A*, a 26 unità in *rythmus caudatus continens* ne corrispondono 23 anomale: 22 sono formate da soli *octosyllabes*, mentre una (vv. 22-26) è formata da tre *octosyllabes* e due *bisyllabes*. I dati sulla struttura del testo sono rappresentati dalla tabella seguente:

Misura	Unità
5 <i>octosyllabes</i> + 1	33-38,
4 <i>octosyllabes</i> + 1	97-101, 116-120, 121-125
3 <i>octosyllabes</i> + 1	1-4, 8-11, 15-18, 29-32, 41-44, 54-57, 60-63, 66-69, 81-84, 102-105, 106-109, 112-115, 128-131, 150-153
3 <i>octosyllabes</i> + 2	22-26
3 <i>octosyllabes</i>	5-7, 85-86, 167-169 (<i>explicit</i>)
2 <i>octosyllabes</i> + 1	12-14, 19-21, 49-51, 70-72, 73-75, 76-78, 92-94, 126-127, 134-136, 145-147, 164-166
2 <i>octosyllabes</i>	27-28, 39-40, 45-46, 47-48, 52-53, 58-59, 64-65, 79-80, 88-89, 90-91, 95-96, 110-111, 132-133, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 148-149, 154-155, 156-157, 158-159, 160-161, 162-163

Come si può vedere, le unità composte di soli *octosyllabes* sono, nella maggior parte dei casi, di due versi, ma, in tre casi, sono attestate sequenze di tre versi monorimi. L'alternanza di unità metriche con e senza *tétrasyllabe* non sembra regolata da una logica precisa, dal momento che essa non corrisponde, come nel *Piramus*, a una partizione strutturale della narrazione: le unità di soli *octosyllabes* si mescolano liberamente a quelle in *rythmus caudatus continens*. Un'irregolarità strutturale concerne inoltre i sei versi di chiusura, divisi formalmente in due unità metriche tutte sulla stessa rima *-is* (*Z'Z'Z'z'Z'Z'*).

La *mise en page* del testo sembrerebbe, a prima vista, autorizzare l'idea che la seconda parte del *Privilège* sia composta da micro-segmenti autonomi in *rythmus caudatus continens* giustapposti l'uno all'altro. Tenendo conto delle iniziali filigranate che appaiono in *A*⁵⁹, la scansione delle prime tre sequenze individuabili è infatti:

- vv. 1-7: AAAb BBB
- vv. 8-28: CCCd DDe EEEf FFg GGGgh HH
- vv. 29-40: IIIj JJJJk KK

Con la sola eccezione dei vv. 22-26 (GGGgh) le sequenze individuate corrispondono appunto alla morfologia di micro-sequenze testuali in *rythmus caudatus continens*: ad eccezione della *Griesche d'été* di Rutebeuf, come si è visto, tutti i testi composti nella forma che ci interessa sono infatti aperti da una strofa regolare e

59. Le iniziali maggiori ricorrono ai versi: 1, 8, 29, 41, 54, 66, 81, 90, 102.

chiusi da un'unità di soli versi lunghi, priva del *bisyllabe*, per spezzare l'incatenamento delle rime. La stessa struttura è messa in evidenza dalle iniziali che inquadrano i vv. 66-79 (UUUwWWWyYYzZZa'A'A'). Si tratta tuttavia di una parvenza di regolarità smentita dalle sei sequenze successive, che vedono le unità di soli *octosyllabes* alternarsi senza alcuna *ratio* apparente a quelle che rispettano il modello del *rythmus caudatus continens*.

L'ipotesi più economica resta che il testo giuntoci abbia subito una serie di interventi di rimozione del *bisyllabe* analoghi a quelli che si riscontrano nella tradizione del *Piramus et Tisbé*, in parte nello stesso manoscritto *A* che ha trasmesso il *Privilege*; l'analisi dei contesti non permette di ipotizzare casi di inserimento del *bisyllabe* nei versi precedenti o successivi come quelli analizzati al § 3.1.3.2; nel caso dei vv. 25-26 (sequenza di due *tétrasyllabes*) sarebbe necessario ipotizzare l'omissione concomitante di un gruppo di *octosyllabes* originariamente situati tra i due versetti superstiti. Il fatto che il testo sia trådito da un manoscritto unico impedisce di escludere con sicurezza che le irregolarità metriche siano da attribuire all'autore:⁶⁰ si può solo fare notare che, in questa parte, le infrazioni sono molto più numerose che nella parte composta in quartine di alessandrini. L'omissione di un numero di versi non esattamente quantificabile, che potrebbe anche includere una parte degli *octosyllabes* del testo originale, potrebbe inoltre spiegare le oscurità e incongruenze del testo segnalate da Faral.⁶¹

Le sequenze di soli *octosyllabes* presenti nel testo sono, come mostra la tabella, quasi tutte interpretabili come *couplets*: si può forse indicare in tale caratteristica il fattore dinamico che avrebbe spinto il rimaneggiatore a eliminare i versetti senza, tuttavia, perseguire il suo progetto in maniera sistematica, come accade anche nella tradizione del *Piramus*.

Il termine di paragone offerto dalla tradizione, ben più consistente, del *Piramus* permette, mi sembra, di sostanziare l'ipotesi sulla forma originale della seconda parte del *Privilege* indicando una tendenza comune a più testi nel rimaneggiamento del *rythmus caudatus continens*. In questo modo è possibile sottrarre, almeno parzialmente, l'attestazione unica del *Privilege* al suo isolamento. La presenza di entrambi i poemetti nello stesso manoscritto, inoltre, permette forse di ipotizzare che la parziale analogia nelle tecniche di rimaneggiamento possa essere imputata, se non al copista di *A*, almeno ad una sua fonte. È tuttavia impossibile verificare questa ipotesi, stante il fatto che il *Privilege* è giunto in attestazione unica.

60. Il testo presenta alcune imperfezioni sotto il profilo rimico: 15 *indulgent*: 16 *audient*: 17 *Frans*, 115 *gloutons*: 116 *Bretons*: 117 *garison*: 118 *seson*: 119 *lons*, 136 *parent*: 137 *Bodigant*: 138 *Morven*, spiegabili ipotizzando la mancata pronuncia delle consonanti dopo *n*; 72 *Jehan*: 73 *Baducoem*: 74 *sen* è accettabile solo se *oe* al v. 73 nota in realtà una pronuncia con *a* nasale. È infine da imputare a una semplice svista la forma *memor* per *memoir* al v. 129, che incide sulla rima solo sul piano della grafia.

61. *Mimes français* (Faral), 9-11.

3.5 Testi anglonormanni

La besturné di Richard è trådita da due manoscritti, *D* (Oxford, Bodleyan Library, Digby 86) e *H* (London, British Library, Harley 978), mentre *La vie de un vallet amerous* ci è giunta in un solo manoscritto, lo stesso codice di Oxford che trasmette il primo poemetto. La datazione dei due testi è incerta. Per *La besturné*, il testo di *H* contiene delle allusioni storiche che permettono di datare almeno questa redazione dopo il 1260.⁶² *La vie de un vallet amerous* non sembra invece offrire appigli per una datazione più precisa di quella fornita dal codice stesso che la tramanda, verso la fine del XIII secolo.⁶³

L'interpretazione della metrica dei due testi è resa difficile dall'anisilabismo che sembra essere una caratteristica costitutiva dei testi francesi composti in Inghilterra, e la cui interpretazione è ancora soggetta a discussione. Com'è noto, secondo alcuni studiosi i versi anglonormanni hanno una natura essenzialmente sillabica (come i loro corrispettivi nella lirica d'oil e in generale romanza composta sul continente): in quest'ottica, le irregolarità metriche sarebbero da analizzare e spiegare alla luce dell'evoluzione linguistica del dialetto anglonormanno. Secondo altri, invece, la metrica anglonormanna avrebbe subito l'influenza di quella germanica o, più precisamente, anglosassone, e si fonderebbe, in tutto o in parte, su un criterio accentuativo.⁶⁴ In mancanza di uno studio sistematico ed esaustivo, tuttavia, i sostenitori di entrambe le ipotesi insistono sulla necessità di esaminare ogni testo come un caso a sé stante, senza tentare indebite eststrapolazioni da casi singoli a regole generali. È dunque in questa prospettiva che si presenta l'analisi di due testi che fin'ora non hanno, salvo rare eccezioni, ricevuto l'attenzione degli studiosi.

3.5.1 *La misura dei versi*

L'analisi dei versi dei due poemetti sembra confermare la pertinenza del criterio sillabico per la lettura di entrambi i testi. I problemi maggiori per l'interpretazione della metrica dei due componimenti vengono dalla *facies* testuale, dagli usi grafici dei manoscritti e da problemi più generali di natura grafico-fonetica. Rimandando al paragrafo successivo (§ 3.5.2) l'analisi dei fattori più propriamente testuali, mi concentrerò anzitutto sulle questioni linguistiche. Introducendo l'edizione critica della *Visio Pauli* di Adam de Ross, Leonardi ha os-

62. *Besturné* (Uhl), 233, che riprende le proposte di *Song of Leves* (Kingsford), 154 e Wulstan 2000, 15; lo stesso studioso (Uhl 1989, 226-227) aveva proposto una datazione più alta (1235-1240).

63. Cf. § 2.1.

64. In una bibliografia piuttosto ampia ma anche estremamente dispersa, mi limito a segnalare alcuni punti di riferimento: cf. *Vie de saint Thomas de Cantorbéry* (Meyer), xxxi-xxxvi, e da ultimo Leonardi 1997, 31-33 per la tesi sillabica, e Pensom 2006 per la tesi accentuativa.

servato che «risulta difficile giudicare la *varia lectio* con parametri certi in presenza di oscillazioni sillabiche prodotte da alcuni fenomeni della fonetica anglo-normanna, come quelli relativi ad *e* atona». ⁶⁵ Tale difficoltà è percepibile in misura ancora più ampia quando si debba stabilire la misura sillabica standard (e le varianti possibili) per i versi di testi a tradizione ridotta laddove tale misura non sia immediatamente riconoscibile.

3.5.1.1. Nei testi anglonormanni hanno tendenza a dileguare: *e* pretonica in iato (*veeir* > *veir*, *empereür* > *emperur*, sin dal XII secolo), ⁶⁶ *e* finale postonica in iato (*fereie* > *feret*) ⁶⁷ ed *e* finale postconsonantica (la forma *sire* > *sir* è attestata a partire dal XII secolo, ma il fenomeno si afferma a partire dal XIII). ⁶⁸ Per quanto riguarda *e* pretonica interconsonantica, Pope nota che: «two tendencies conflicted in Anglo-Norman: the tendency to efface unstressed *e* in interconsonantal position (§ 1134), and the tendency to develop a vocalic glide between interconsonantal groups consisting of *consonant* + *r* (cf. § 1773)». ⁶⁹ Si hanno dunque i tipi, entrambi ben attestati in anglonormanno, *fera* > *fra* e *vendra* > *vendera*. ⁷⁰

La conseguenza di questa situazione sulla versificazione anglonormanna sembra essere quella di un proliferare di forme alternative:

Insular prosody is characterised by the flexibility in the syllabic value accorded to /ə/. So much so, indeed, that Bédier at one stage believed that 12th-century AN poets could retain or discard syllables in /ə/ more or less at whim. This may well have been the case in the 14th century, but the pattern that emerges from the 12th-century usage is that /ə/ in hiatus with tonic vowels could be elided by sineresis (*seür/sur*); that poets could avail themselves of a series of syllabic doublets (*nient/nient*); that they could also treat some elisions as optional (*qu'il/quë il*); that they could make use of certain syncopated or amplified verbal forms (*fra, averai*). ⁷¹

Tali forme alternative erano del resto a disposizione non solo del poeta ma anche del copista. Il rischio di «retain or discard syllables in /ə/ more or less at whim» per far tornare il computo sillabico sussiste dunque, in primo luogo, per il critico moderno. Tanto più che, per quanto riguarda *La besturné* e *La vie de un vallet amerous*, i manoscritti latori segnalano raramente persino le sinalefi più ba-

65. Leonardi 1997, 33.

66. Pope 1934, §§ 1132 e 1288, Short 2013, § 19.2.

67. Pope 1934, §§ 1133 e 1292, Short 2013, § 19.8.

68. Pope 1934, §§ 1135 e 1293 (datazione del fenomeno nel secondo paragrafo citato), Short 2013, §§ 19.7-8.

69. Pope 1934, § 1290. Sull'insieme di questi fenomeni si veda ora Floquet 2012 a-b.

70. Cf., oltre al già citato Pope 1934, § 1290, Short 2013 §§ 19.9 e 19.11, che sottolinea come solo a partire dalla fine del XII secolo si incontrino esempi indubbi in cui la *e* inserita nei nessi di consonante + *r* rientra nel computo sillabico.

71. Short 2013, § 19.1.

nali, come quelle che coinvolgono *de, que, le/la* etc. di fronte a vocale,⁷² e che sono normali le grafie conservative, indicanti vocali in iato (*receii* 15 *La besturné* *H*, *deuse* 78 *Vie*) ormai già scomparse a norma di evoluzione fonetica.

Per cercare di circoscrivere il campo delle incertezze, si è adottata una doppia strategia con l'analisi, da un lato, dei versi di misura sicura, e, dall'altro, del lessico in rima per dedurre elementi utili al trattamento delle *e* atone all'interno del verso.

3.5.1.2. Le indicazioni fornite dal lessico in rima de *La besturné* sono limitate, e oltretutto di difficile applicazione per lo studio della lingua dell'autore, provenendo da passi che non hanno riscontro in entrambi i manoscritti, i quali presentano redazioni spesso divergenti. Il manoscritto *H* è inoltre lacunoso, mentre *D* è incompleto della fine, a causa di una lacuna meccanica.⁷³ L'unica indicazione presente in entrambi i manoscritti non ha rilievo per il computo sillabico, e concerne la riduzione del dittongo ascendente /je/ > /ε/: 52-53 *soler: coler* e 140-141 *D* (139-140 *H*) *ber: mouster*.

Le rime di *D* attestano un solo fenomeno di carattere fonetico, la caduta di *-e* preceduta da *r* in 69-70 *coroucer: guer* (grafia per *guerre* registrata dall'*AND*); l'altra indicazione, di carattere meramente grafico, è fornita dalle rime 186-187 *loee: arioee* e 204-205 *heitee: gneitee*, dove la terminazione *-ee* è utilizzata per il maschile: si tratta, piuttosto che di un errore, della consuetudine, che si diffonde nel XIII secolo, di utilizzare *ee* per distinguere, nella terminazione, *e* tonica da *e* atona.⁷⁴ Tale consuetudine prende origine dalla caduta della *e* atona nelle desinenze dei sostantivi e participi passati in *-ee*, e potrebbe fornire un'indicazione utile, se non fosse che l'unica occorrenza di *-ee* femminile all'interno del verso è in *H* (v. 191), e che quest'ultimo manoscritto non condivide l'uso grafico di *D* nei due casi in cui esso ricorre.

Un'indicazione circa la caduta di *e* atona finale nei participi passati femminili sembra tuttavia venire, in *H*, proprio dai due versi conclusivi che forniscono il titolo del poemetto: «Ceo fist Richard en un esté/ Si l'apela *La besturné*».⁷⁵ In almeno due altri luoghi le rime di *H* attestano la caduta di *-e*: 46-49 *conforte* (3^a sg. pres. ind. *H* vs. *confort* s.m. *D*): *port: mort: Brudeport* (dove la rima è possibile se non si pronuncia *-e* di *conforte*) e 225-229 *haraz: Avernaz: chaz: pigaz* (= *pigace*, cf.

72. L'unica indicazione sicura sembra data dai vv. 44 «Et jeo luy preng a loher» e 220 «La heuse trové» della *Vie*, dove *b* preposta alla forma del congiuntivo imperfetto di *avoir* indica dialetto: Pope, § 1288 e Short, § 19.3. È possibile (ma tuttavia meno sicuro) che *b* abbia lo stesso valore ne *La besturné*, v. 140 «Le autre her» *D* (ma cf. 139 «Cest vers fis jo l'autre er» *H*).

73. Fatte salve le lacune di singoli versi o di singole unità metriche, *H* omette i vv. 88-138 a causa di un *saut du même au même* che ha prodotto la ripetizione dei vv. 139-145 e i vv. 146-155. In *D* una lacuna materiale ha prodotto la perdita dei vv. 214-253.

74. Pope 1934, § 1235, Short 2013, §19.8.

75. Benché il componimento sia altrove definito *vers* (v. 139), e la frase si apra con il pronome neutro *ceo*, non sembra si possa pensare ad un erroneo scambio di *le* e *la*, che non ha luogo in *H*, fatta eccezione per il *le* (= *la*) *pigaz* 228.

AND): *mace*. La rima ai vv. 17-18 *valur: tregetur* (il v. 18 è solo in *H*) conferma inoltre la riduzione di *e* pretonica in iato di fronte ad /ü/ (cf. le grafie interne al verso 249 *truvur* ma 15 *receu H* vs. *resu D*).

Più importante (e con maggiori ricadute sull'interpretazione delle forme all'interno del verso) è la documentazione che si ricava dall'esame de *La vie de un vallet amerous*. La scomparsa di *e* atona finale è attestata:

- dopo il dittongo *oy*: 105-106 *daunnoy* (1^a sg. pres. ind.): *beisoy* (1^a sg. impf. ind.), 306-307 *roy: pourroy* (1^a sg. cond.), 324-326 *roy: foy: coy* (femminile);
- in iato dopo *i*: 31-32 *amie: mercie* (= *merci* s.m.), 273-276 *ami: li: metrie: seinou-rie*;
- dopo *r*: 82-83 *anutere* (= *anuitier* inf. sost.): *chiere*, e cf. 67 «Que pir vaut qui ne fest toy» (52-53 *pire: dire* è scarsamente significativo);
- nelle desinenze femminili in *-é(e)*: 160-161 *troverez: (femmes) enluminez* (cf. 197-198 *prisé: loué* entrambi femm., e 321 «Quant tele *trovez* averoy»).

Quest'ultimo fenomeno, che offusca le distinzioni tra maschile e femminile, presenta analogie parziali con quello attestato dalla rima 153-154 *petis: plevis* (1^a sg. pres. ind.) e 162-163 *petis: pris* (s.m.) con *petis* in entrambi i casi al posto di *petites* (ma cf. 191-192 *petite: ellite*). In entrambi i casi segnalati non è possibile ripristinare la forma femminile senza perdere la rima (sarebbe invece possibile, a rigore, estendere *-is* ai vv. 191-192); la forma *petis* è invece plausibile per il femminile se si postula la scomparsa di *e* postonica in *petit(e)s*. Il poemetto presenta del resto ancora, in rima, 271-272 *pel* (sg.): *(femmes) rebel* e, fuori di rima, 148 «*Gros et gras, coment qui seit*» (ma 196 «*Ou de cors soit grose ou grase*», dove la presenza di *e*, tuttavia, non incide sul calcolo sillabico). Si noti inoltre l'errore per ipercorrettismo al v. 266 «*Ne cherie ne aimé*», dove il participio passato *cherie* si riferisce al maschile *enfaunz* 267.

Un caso analogo a quelli rappresentati dai vv. 196 e 191-192 sembra essere costituito dall'opposizione tra i v. 59 «*Car onques plus lé (= laide) beste*» e 138 «*De si lede aver tausté*»: anche qui la forma “piena” dell'aggettivo ricorre in posizione di sinalefe, dove cioè la seconda sillaba non incide sul computo sillabico. Potrebbe essere questo uno dei criteri da tenere in conto nell'analisi delle forme all'interno del verso: il copista avrebbe inserito le forme piene in posizione di sinalefe, dove esse non turbano il calcolo sillabico, preservando le forme prive di *-e* atona finale (dovute all'autore?), laddove queste sono necessarie per la misura del verso.

Le indicazioni fornite dal lessico in rima possono essere estese ai casi analoghi che si riscontrano all'interno del verso. Esse sono tuttavia, come si è visto, meno immediatamente applicabili nel caso de *La besturné* che in quello de *La vie de un vallet amerous*, dal momento che i fenomeni in rima sono meno numerosi, che essi trovano scarsa corrispondenza nelle forme all'interno del verso, e che, infine, i fenomeni in questione non sono attestati concordemente in entrambi i

manoscritti. Non è possibile, allo stato attuale delle nostre conoscenze, affermare con certezza che i versi che presentano fenomeni foneticamente interessanti in rima appartenessero all'originale,⁷⁶ A maggior ragione non è possibile estendere con assoluta certezza i risultati dell'analisi de *La vie de un vallet amerous* a *La besturné*, in assenza di riscontri sicuri tra i due testi e stanti le oscillazioni sottolineate da Short nell'uso dei poeti anglonormanni.

3.5.1.3. Al di là dei fenomeni attestati in rima dai due poemetti è del resto possibile ipotizzare, all'interno dei versi, altri casi di scomparsa di *e* atona sulla base del quadro generale dell'evoluzione dell'anglonormanno (§ 3.5.1.1). La grafia di *D* e *H* mantiene in generale, come si è visto, tutte le *e* pre- e postoniche soggette a cadere, insieme alle *e* inserite nei nessi di consonante + *r*. Lo stesso Short riconosce del resto una certa flessibilità nel ricorso a forme alternative o nell'uso della sinalefe da parte degli autori.⁷⁷ L'incertezza che riguarda la misura dei versi dei due poemetti impedisce inoltre di servirsi del computo sillabico per risolvere la questione.

In tale situazione di incertezza è necessario isolare le misure sillabiche più frequenti, al fine di orientare, per quanto possibile, l'interpretazione dei casi dubbi. Ho dunque analizzato separatamente i versi in cui non si verificano incontri di vocali (in cui questi si limitano ad incontri di atona finale e atona iniziale, in cui si possa facilmente ipotizzare l'avvenuta sinalefe), e i casi in cui l'interpretazione della grafia dei manoscritti lascia aperte diverse possibilità per il computo sillabico. Si tratta in particolare dei casi in cui era possibile ricorrere a dopponi (*ore-or*, *ele-el*, *tele-tel*, a cui si aggiunge *nule*) e dei casi di forme in cui era possibile inserire o sopprimere *e* nei nessi di consonante + *r*, oppure la riduzione dello iato e dei dittonghi.⁷⁸

Analizzando i versi del primo gruppo, ho, in un primo momento, computato tutte le sillabe che compaiono nel manoscritto: la posizione di ogni verso nelle tabelle esposte di seguito riflette il risultato di questo primo livello di analisi. Successivamente, ho considerato la possibilità di sopprimere *e* atona sulla base dei risultati dell'analisi delle rime (questi versi sono indicati in corsivo nelle tabelle che seguono), sulla base delle conoscenze generali sull'evoluzione dell'anglonormanno, o sulla base dell'esistenza di forme varianti che presentano un numero di sillabe differente (i versi in questione sono indicate tramite sotto-

76. I vv. 225-229 de *La besturné* citati più in alto, traditi dal solo *H*, costituiscono una sequenza di cinque versi lunghi non introdotta da un verso breve: l'estensione della sequenza contraddice l'uso attestato nel resto del componimento, e l'assenza di versetto è un errore strutturale in un testo in *rythmus caudatus continens*. Il testo di *H* è del resto fortemente anomalo: cf. § 3.2.

77. Short 2013 § 19.1 e §§ 19.4-5.

78. I manoscritti registrano solo le forme piene.

lineatura).⁷⁹ Salvo indicazioni contrarie fornite tra parentesi (es.: →6'), bisognerà intendere che i versi contrassegnati in questi due modi conterebbero una sillaba in meno rispetto al calcolo eseguito in un primo tempo. Dal momento che il numero di fenomeni in rima attestati per la *Besturné* è estremamente ridotto (cf. § 3.5.1.2), si è deciso, in via ipotetica e sulla base del fatto che la tradizione dei due testi è in parte comune, tenere conto nell'analisi dei versi dei fenomeni attestati per la *Vie de un vallet amerous*.

3.5.1.3.1. L'analisi de *La vie de un vallet amerous*, trådita da un solo manoscritto, permette, ancora una volta, di ottenere dei dati più semplici da interpretare:

Misura sillabica	Versi
5 ^a sillabe	69
6 sillabe	2, 168, 250, 264
6 ^a sillabe	59, 302
7 sillabe	4, 6, 22, 24, 30, 38, 42, 44, 46, 55, 67, 71, 77, 81, 85, 87, 95, 96, 106, 111, 128, 134, 136, 138, 148, 150, 156, 158, 159, 163, 170, 180, 187, 198, 200, 201, 203, 207, 209, 215, 230, 236, 240, 248, 252, 254, 256, 258, 260, 266, 268, 300, 313, 323, 326, 332, 341
7 ^a sillabe	36, 40, 51, 63, 98, 124, 178, 186, 190, 192, 196, 228, 242, 293, 309, 317, 338
8 sillabe	13, 20, 26, 28, 47, 49, 65, 89, 91, 93, 100, 102, 117, 119, 122, 126, 142, 144, 154, 161, 174, 182, 184, 211, 217, 223, 225, 244, 246, 270, 274, 278, 279, 289, 297, 305, 311, 325, 336, 340, 342
8 ^a sillabe	8, 10, 16, 18, 75, 83, 104, 132, 165, 172, 205, 213, 262, 276, 281, 285 (→6'), 303, 317, 328 (→6'), 330
9 sillabe	272, 283, 287, 344

I dati esposti nella tabella possono essere ulteriormente sintetizzati tenendo conto solo dell'incidenza numerica dei differenti fattori in gioco:

Misura sillabica	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
5 ^a sillabe	1	1	1
6 sillabe	4	4	16
6 ^a sillabe	2	2	5/7
7 sillabe	44	57	61
7 ^a sillabe	14	17	25/27
8 sillabe	25	41	28

79. La plausibilità di ogni forma è stata verificata tramite la versione online dell'*Anglo Norman Dictionary*, che rappresenta anche il corpus di riferimento per il terzo tipo di fenomeni citato.

8 ⁷ sillabe	5	20	5
9 sillabe	1	4	1

La prima colonna della tabella, separata dalle altre, contiene le indicazioni relative a quei versi il cui computo sillabico non presenta problemi. I versi che compaiono in questa colonna costituiscono dunque il primo riferimento per interpretare la struttura complessiva del poemetto. Nella colonna di mezzo è rappresentato il dato relativo al computo delle sillabe effettivamente trascritte nel manoscritto. Nella terza colonna, infine, è rappresentato il dato che si ottiene sommando al numero dei versi sicuri i versi che corrispondono alla misura data qualora si tenga conto dei fenomeni linguistici documentati in rima e di quelli che caratterizzano, in generale, l'anglonormanno. Ad esempio, nella terza colonna della riga degli *hexasyllabes* maschili, ai 4 versi il cui computo è sicuro si aggiungono i 12 registrati come *heptasyllabes* ma che potrebbero anche valere come *hexasyllabes*; nella riga dedicata agli *heptasyllabes* maschili, ai 44 versi di interpretazione sicura si aggiungono i 16 *octosyllabes* maschili che potrebbero contare una sillaba in meno. Sono contrassegnate in grigio le caselle relative alle misure attestata con maggior frequenza.

Tra i versi di interpretazione sicura le misure maggiormente attestata sono gli *heptasyllabes* e gli *octosyllabes*, nelle loro varianti maschile e femminile (queste ultime in entrambi i casi minoritarie). Le proporzioni restano grosso modo invariate anche se si prendono in considerazione le cifre della seconda e della terza colonna, fatto salvo, in quest'ultima, l'aumento degli *hexasyllabes* maschili. Le cifre della terza colonna mostrano che è piuttosto il numero degli *octosyllabes* a diminuire, qualora si tenga sistematicamente conto, nel computo sillabico dei casi di scomparsa di *e* caratteristici dell'anglonormanno. Anche in questo caso, tuttavia, *heptasyllabes* e *octosyllabes* restano maggioritari rispetto agli *hexasyllabes*: sono dunque queste due le misure di riferimento per i versi lunghi de *La vie de un vallet amerous*.

L'oscillazione tra *heptasyllabe* e *octosyllabe* si inserisce del resto in una fenomenologia ben nota per i testi anglonormanni, segnalata già da Paul Meyer. Nell'edizione dei frammenti di una *Vie de saint Thomas de Cantorbéry* in *couplets*, Meyer notava la stessa proporzione tra le due misure che si riscontra nel nostro poemetto: preponderanza di *heptasyllabes*, *octosyllabes* ben attestati ma in numero minore rispetto al verso concorrente.⁸⁰ Si tratta non già di un'irregolarità, ma di un'equivalenza istituita dall'autore a partire da un nucleo che si riscontra già nel *Voyage de saint Brendan* di Benedeit:

80. *Vie de saint Thomas de Cantorbéry* (Meyer), xxxi-xxxii: «Ces vers de sept syllabes peuvent donc être, en général, considérés comme ayant la mesure que l'auteur leur a donnée (...) l'auteur a mêlé dans une proportion assez forte les vers de sept syllabes à ceux de huit. Les vers longs, au contraire, étant en assez petite quantité, il semblerait légitime d'admettre en thèse générale qu'ils ont été allongés par l'erreur du copiste. Et toutefois, cette supposition serait dans une grande mesure erronée et ici encore il y a lieu de diminuer la responsabilité du copiste.» (xxxii).

L'ancienne vie de saint Brandan, composée en Angleterre peu après 1121, donne systématiquement la mesure de huit syllabes aux vers masculins et celle de sept aux féminins, et il est bien probable qu'il a existé d'autres poèmes composés dans la même forme. L'auteur de la vie de saint Thomas peut avoir remarqué le mélange des deux mesures sans se rendre compte de la règle qui gouvernait leur emploi.⁸¹

Alla base dell'alternanza delle due misure vi è dunque l'equivalenza di *octosyllabe* maschile e *heptasyllabe* femminile che Leonardi ha ricondotto al principio della *paritas syllabarum* studiato dapprima da Avalle e poi da Spaggiari.⁸² Tale equivalenza è stata poi estesa rispettivamente alle varianti femminili e maschili dei due versi citati. Se la situazione riscontrata da Leonardi per la *Visio Pauli* di Adam de Ross è ancora vicina a quella che si riscontra nel testo di Benedeit,⁸³ ne *La vie de un vallet amerous* sono le varianti maschili di entrambi i versi ad essere prevalenti: se ne può dedurre che *octosyllabes* ed *heptasyllabes* sono ormai equiparati.

L'identificazione di questa oscillazione originaria alla base della versificazione del poemetto permette di individuare i due estremi dell'escursione sillabica (versi di *penta-* e *hexasyllabes* e *ennéasyllabes*) come irregolari, e di limitare le escursioni del computo sillabico nei casi in cui la sinalefe non è obbligatoria e in quelli in cui l'autore poteva disporre di doppiioni che i copisti potrebbero aver livellato, o di ipotizzare guasti dovuti alla tradizione manoscritta.

3.5.1.3.2. I manoscritti de *La besturné* presentano un quadro meno univoco, perché il nucleo dei versi utilizzabili è più ridotto (83 versi in *D*, 70 in *H*), e perché esiste una divaricazione considerabile tra i due testimoni nella distribuzione delle differenti misure. Solo un numero limitato di versi presenta, se non la stessa lezione nei due testimoni, perlomeno lo stesso numero di sillabe nei due manoscritti; indico tra parentesi i casi in cui la lezione di uno dei due manoscritti può dar luogo ad una lettura differente):

Misura sillabica	Versi
6 sillabe	2
7 sillabe	4, 9 (→8 <i>D</i>), 17, 35 (→6 <i>H</i>), 36, 141 (→6 <i>D</i>), 145, 184 <i>D</i> = 176 <i>H</i> , 196 (→6 <i>D</i>), 198, 212, 214;
7 ^o sillabe	26, 29, 32, 33, 45, 51 (→6 ^o <i>D</i>), 61, 68, 85 <i>H</i> -85 ^{bis} <i>D</i> , ⁸⁴ 87, 163, 182 (→6 ^o <i>D</i>), 193, 201 (→6 ^o <i>D</i>), 214;
8 sillabe	23 (→9 <i>H</i>), 47, 49 (→6 <i>H</i>), 84.

81. *Ibi*, 34-35.

82. Avalle 1962 e Spaggiari 1982.

83. Leonardi 1997, 32-33.

84. Il v. 85 è copiato due volte in *D*, con due misure sillabiche diverse: cf. l'edizione sinottica dei due testimoni nella sezione *Trascrizioni*.

Questa prima serie di dati, per quanto ridotta, mostra una situazione parzialmente differente rispetto a *La vie de un vallet amerous*, con una preferenza marcata per la misura dell'*heptasyllabe*, maschile e femminile, che si può estendere all'*hexasyllabe*, qualora si tengano in considerazione le oscillazioni del computo sillabico segnalate dal corsivo e dal sottolineato.⁸⁵

Molto più numerosi sono i casi in cui uno stesso verso è attestato nei due manoscritti con un numero di sillabe differente:

Misura	<i>D</i>	<i>H</i>
5 ^a sillabe		143
6 sillabe	210	13, 53, 80, 187, 139
6 ^a sillabe	39	78, 82, 162, 172
7 sillabe	13, 15, 53, 58, 80, 139	76, 210
7 ^a sillabe	60, 64, 66, 78, 143, 162, 172, 187	39, 58, 158
8 sillabe	76	15
8 ^a sillabe	78, 82, 158	60, 64, 66

Il caso più comune riguarda tuttavia quello dei versi attestati solo in uno dei due manoscritti: al di là di omissioni (o aggiunte) puntuali, va tenuto presente che mancano in *H* i vv. 88-138 e 146-155, mentre il manoscritto *D* è mutilo a partire dal v. 215:

Misura	<i>D</i>	<i>H</i>
5 sillabe		-
5 ^a sillabe		164, 219
6 sillabe	<u>43</u> , 70, 107, 169	72, 205, 217, 219, 225, 247
6 ^a sillabe	167	165, 223, 224, 229, 233, 245
7 sillabe	11, <u>97</u> , 99, 103, <u>105</u> , 107, 113, 118, 128, 129, 155, <u>159</u> , 160, 178, 180	18, 177, 221, 228, 231, 238
7 ^a sillabe	20, 25, 27, 28, 31, 44, <u>57</u> , 88, <u>111</u> , 115, 116, 120, <u>124</u> , 126, 131, <u>133</u> , 134, <u>138</u> , 147, 149, 153, 200	241, 243
8 sillabe	90, <u>92</u> , 101	48, 85, <u>226</u> , 227, <u>239</u>

85. La stessa concentrazione mostrano i versi di scansione dubbia che abbiano lo stesso numero di sillabe nei due manoscritti, e che non possono scendere al di sotto di 7 sillabe (maschili: vv. 38, 41, 195; femminili: v. 7 [→8 *D*]), e le 6 sillabe maschili (21, 174, 191); solo il v. 55 può scendere fino a 5 sillabe femminili. Il numero delle sillabe vv. 136 (solo in *D*), 100 e 248 (solo in *H*) non può scendere sotto le 7 femminili; i vv. 96 e 206 (solo in *D*) potrebbero contare 7 o sei sillabe, rispettivamente maschili e femminili.

8 ^e sillabe	109, 122, 171	249, 250, 252, 253
9 ^e sillabe	151	
9 ^a sillabe	94 (→7 ^a), 121	
10 ^e sillabe	117	
10 ^a sillabe		234
11 ^e sillabe		236

La situazione rappresentata nella seconda e nella terza tabella, che permettono di delineare meglio le caratteristiche di ciascuna redazione, può essere sintetizzata come segue:

Manoscritto D

Misura sillabica	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
5 sillabe	-	-	2
6 sillabe	3	5	10
6 ^a sillabe	2	2	12
7 sillabe	14	21	16
7 ^a sillabe	20	30	24
8 sillabe	2	4	2
8 ^a sillabe	3	6	4
9 sillabe	1	1	1
9 ^a sillabe	-	2	-
10 sillabe	-	1	

Manoscritto H

Misura sillabica	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
5 sillabe	-	-	2
5 ^a sillabe	3	3	3
6 sillabe	9	11	10
6 ^a sillabe	9	10	9
7 sillabe	7	8	10
7 ^a sillabe	5	5	5
8 sillabe	3	6	3
8 ^a sillabe	7	7	7
10 ^a sillabe	1	1	1
11 sillabe	1	1	1

Si nota subito, nei due manoscritti, una riduzione significativa del numero degli *octosyllabes* sicuri rispetto a quanto si è visto per *La vie de un vallet amerous*. In secondo luogo, le cifre contenute nella prima colonna indicano una distribuzione

differente delle misure attestate nei due manoscritti: in *D* gli *heptasyllabes* sono nettamente prevalenti,⁸⁶ mentre in *H* essi sono affiancati almeno dagli *hexasyllabes* maschili, gli unici a superare le dieci unità, e da quelli femminili; *H* ha una fisionomia metrica meno caratterizzata, dal momento che anche altre misure, in particolare l'*octosyllabe* femminile, conoscono una buona attestazione. In *D* la prevalenza degli *heptasyllabes* è confermata ancora nella terza colonna, che vede tuttavia aumentare il numero degli *hexasyllabes*. In *H*, al contrario, la distribuzione di *hexasyllabes* maschili e *heptasyllabes*, maschili e femminili, è confermata dalle cifre delle tre colonne della tabella, senza essenziali spostamenti da una colonna all'altra. I due manoscritti presentano dunque una fisionomia metrica che, limitatamente ai versi presi in considerazione, risulta parzialmente diversa, fatto che, insieme alle importanti divergenze testuali, conferma l'esistenza di due redazioni diverse del testo. In mancanza di almeno un altro testimone è impossibile indicare nell'una o nell'altra la redazione che più si avvicina all'originale.

La situazione attestata da *H* (e da *D* stando alla terza colonna della tabella) indica una struttura di base diversa da quella de *La vie de un vallet amerous*: qui infatti l'equivalenza da postulare sembra essere piuttosto quella tra *hexasyllabe* e *heptasyllabe* (a partire dalla parità sillabica tra *hexasyllabe* femminile e *heptasyllabe* maschile?).⁸⁷ Ancora una volta, il riconoscimento di questa equivalenza di base permette di indicare come erronee le escursioni verso il *pentasyllabe* o i versi di più di otto sillabe, mentre resta il dubbio, almeno per *D*, sulla possibilità di ammettere gli *octosyllabes*.

3.5.1.3.2. La parziale differenza nella misura dei versi tra *La besturné* e *La vie de un vallet amerous* emerge anche dall'analisi dei versetti, il cui computo sillabico non presenta normalmente problemi.⁸⁸ Entrambi i manoscritti de *La besturné* mostrano una preferenza spiccata per i *trisyllabes* a scapito dei *tétrasyllabes*. Questa preferenza appare in maniera evidente sin dall'analisi dei versi che presentano la stessa misura sillabica in entrambi i testimoni:

Misura	Versi
3 sillabe	1, 8, 12, 14, 16, 22, 52, 75, 83, 144, 175, 197, 209, 211
3' sillabe	30, 37, 42, 54, 56, 59, 62, 67, 81, 86, 148, 173, 181, 188, 199, 204, 213
4 sillabe	34, 40
4' sillabe	-

86. Analogo il parere di Uhl 1989a, 237-238, che segue un protocollo di analisi simile a quello utilizzato qui. Lo studioso considera invece completamente anarchica la copia di *H*: «Dans *H*, aucun principe ne s'impose: les mètres les plus divers s'entrecroisent de façon aléatoire».

87. L'*hexasyllabe* è del resto ben attestato nella letteratura anglonormanna, a partire dalle opere di Philippe de Thaon.

88. In particolare, i versetti de *La besturné* non presentano forme che potrebbero andare soggette ai fenomeni di scomparsa di *e* atona elencati al § 3.5.1.1.

Questo primo risultato è confermato dalle tabelle relative ai versi che presentano una misura sillabica diversa nei due manoscritti, e da quella relativa ai versi attestati in uno soltanto dei due testimoni:

Misura	<i>D</i>	<i>H</i>
2 ^a sillabe		24
3 sillabe	46, 183, 190, 194,	186, 204
3 ^a sillabe	6, 24, 50, 156, 161, 186, 204	24
4 sillabe		183, 190, 194
4 ^a sillabe		6, 46, 50, 156 (→5 ^a)
5 ^a sillabe		161

Misura	<i>D</i>	<i>H</i>
3 sillabe	10, 69, 91, 95, 104, 112, 127, 135, 150, 154, 159, 179	71, 216, 218, 220, 230, 235, 237
3 ^a sillabe	19, 65, 77, 108, 110, 114, 123, 125, 132, 137, 146, 152, 166, 170	215, 242, 244, 246
4 sillabe	3, 79, 89, 98, 106	232, 251
4 ^a sillabe	119, 130	
5 sillabe	168	
5 ^a sillabe	93	

I dati esposti nelle due ultime tabelle, utili per delineare la fisionomia metrica delle due redazioni, sono riassunti nella tabella che segue:

Manoscritto D

Misura	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
3 sillabe	16	16	17
3 ^a sillabe	21	21	23
4 sillabe	4	5	4
4 ^a sillabe	1	2	1
5 sillabe	.	1	-
5 ^a sillabe	1	1	1

Manoscritto H

Misura	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
2 ^a sillabe	1	1	1
3 sillabe	9	9	10
3 ^a sillabe	5	5	5
4 sillabe	5	6	5
4 ^a sillabe	2	3	3
5 sillabe	-	-	-

5 ^a sillabe	-	1	-
------------------------	---	---	---

Come già nel caso dei versi lunghi, la preferenza per il *trisyllabe* è più spiccata nella tabella relativa a *D*, mentre i dati di *H* (numericamente meno importanti) sono meno chiaramente orientati; rispetto alla situazione fotografata dalle tabelle relative ai versi lunghi, le attestazioni si concentrano tuttavia attorno alle misure che possono essere affiancate in base al principio della parità sillabica.

Ne *La vie de un vallet amerous* si riscontra invece una chiara preferenza per il *tétrasyllabe*, in particolar modo nella sua variante maschile. La proporzione non cambia anche tenendo conto dei minimi spostamenti dovuti ai fenomeni tipici dell'evoluzione dell'anglonormanno, di cui dà conto la tabella:

Misura	Versi
3 sillabe	1, 5, 19, 21, 25, 56, 64, 70, 76, 86, 88, 92, 99, 101, 109, 116, 118, 120, 125, 129, 143, 147, 166, 179, 208, 226, 233, 237, 239, 247, 249, 251, 257, 265, 267, 269, 288, 320;
3 ^a sillabe	7, 14, 31, 39, 48, 50, 58, 68, 97, 103, 123, 131, 153, 164, 171, 177, 185, 189, 191, 195, 241, 261, 280;
4 sillabe	3, 9, 11, 23, 27, 29, 37, 43, 45, 54, 60, 66, 72, 80, 84, 94, 105, 107, 112, 127, 133, 135, 137, 139, 141, 145, 149, 155, 157, 160, 162, 169, 173, 175, 181, 183, 197, 199, 202, 204, 206, 210, 214, 216, 220, 222, 229, 231, 235, 243, 253, 255, 259, 263, 271, 273, 277, 282, 286, 294, 296, 304, 306, 312, 314, 322, 324, 331, 333, 339, 343;
4 ^a sillabe	17, 33, 35, 52, 62, 74, 82, 212, 218, 275, 284, 290, 292, 308, 316, 327, 329, 337;
5 sillabe	90, 114, 151, 224, 245, 292, 310, 318, 335.
5 ^a sillabe	78, 301
6 ^a sillabe	79

L'incidenza numerica delle diverse misure può essere rappresentata come segue:

Misura	Versi sicuri	Grafia ms.	Versi sicuri + Oscillazioni
3 sillabe	37	38	44
3 ^a sillabe	23	23	25
4 sillabe	64	71	73
4 ^a sillabe	16	18	18
5 sillabe	3	8	2
5 ^a sillabe	-	2	1
6 ^a sillabe	-	1	-

La preferenza che si manifesta nei due testi per il *trisyllabe* (*La besturne*) e per il *tétrasyllabe* (*La vie de un vallet amerous*) sembra essere in relazione con la preponderanza di *hexa-* e *heptasyllabes* nel primo testo (almeno in *H*) e di *hepta-* e *octosyllabes*

nel secondo, mantenendo, almeno tendenzialmente, una proporzione per la quale un versetto equivale alla metà del verso lungo. In entrambi i testi non sono utilizzate misure inferiori al *trisyllabe*, mentre i *pentasyllabes* sono estremamente rari, e dunque isolabili come ipermetri. Si tratta di un criterio utile nell'esame dei versi di scansione incerta.

La maggiore certezza nella scansione dei versetti permette di decidere di alcuni casi di oscillazione nella misura del versetto, laddove una delle possibili scansioni darebbe luogo ad un verso ipo- o ipermetro. Per *La vie de un vallet amerous*, ai vv. 90 e 194 la forma del pronome femminile *el* permette di evitare l'ipermetria. La riduzione dello iato sembra essere attestata ai vv. 78 e 299.

Come per i fenomeni documentati dal lessico in rima, è dunque difficile estrapolare da questi versi delle indicazioni da seguire sistematicamente negli altri casi, e soprattutto interpretare i casi dubbi de *La besturné* sulla base dei dati che si ricavano da *La vie de un vallet amerous*. In alcuni casi, tuttavia, i versetti nei due testi presentano fenomeni che esigono un trattamento analogo.

È il caso del trattamento di *e* atona inserita nei nessi di consonante + *r*: per evitare una scansione ipermetra dei versetti v. 93 de *La besturné* («Qui *saveret lire*», presente nel solo *D*) e dei vv. 114 («Qui k'eu *voderray*») e 245 («Car meuz *voderray*») de *La vie de un vallet amerous* è necessario che tale *e* non entri nel computo sillabico.⁸⁹ Sulla base di questa indicazione, è possibile ridurre l'escursione del computo sillabico dei vv. 21 (*hexa-* o *heptasyllabe*) e 40 (*trisyllabe*) de *La besturné*, e quella dei vv. 274 e 311 (entrambi *heptasyllabes*), 80 e 282 (*trisyllabe*) de *La vie de un vallet amerous*. L'enclisi (*ne le > nel*), attestata per *La vie de un vallet amerous* dal v. 133 («Ne jeo *nel say*») è necessaria per il versetto «*Ne le dis a gas*» che ricorre nel testo di *D* de *La besturné* (v. 168) e due volte ne *La vie de un vallet amerous* (vv. 151 e 310).⁹⁰ Si tratta delle uniche attestazioni del fenomeno nei due poemetti.

3.5.1.3.3. L'analisi dei versi di scansione incerta permette di delineare delle tendenze che confermano la differenza di struttura tra i due poemetti, e che, al contrario bilanciano in parte le differenze tra i due manoscritti de *La besturné*.

Per i versi lunghi, infatti *La vie de un vallet amerous* presenta 20 casi in cui la misura del verso non scenderebbe in ogni caso al di sotto dell'*heptasyllabe*, maschile o femminile,⁹¹ contro soli 9 casi che ammetterebbero un'interpretazione esasyllabica,⁹² e 6 possibili *pentasyllabes*.⁹³ I manoscritti de *La besturné* condividono 4 versi la cui misura non scenderebbe al di sotto dell'*heptasyllabe*,⁹⁴ 3 possibili

89. Una conferma indiretta viene dal *tétrasyllabe* v. 29 de *La vie de un vallet amerous*, «Savez qui *frez?*» dove una lettura *feréz* del verbo è impossibile.

90. Il versetto è dunque attestato nel solo manoscritto *D*.

91. Versi a cadenza maschile: 12, 110, 115, 130, 140, 146, 152, 176, 188, 234, 238, 295, 298; versi a cadenza femminile: 15, 32, 193, 194, 219, 227, 307.

92. Versi maschili: 57, 61, 73, 221, 315, 319; versi femminili: 53, 291, 321.

93. Versi maschili: 108, 113, 121, 167; versi femminili: 34, 79.

94. Versi maschili: 38, 41, 195; verso maschile: 7.

*hexasyllabes*⁹⁵ e un possibile *pentasyllabe* (v. 55). L'analisi dei versi di scansione dubbia che presentino misure diverse nei due manoscritti mostra che in *D* le misure minime si concentrano intorno alle 6 sillabe⁹⁶ e alle 7 sillabe.⁹⁷ In *H* invece i dati si disperdono, ancora una volta, tra misure diverse: 4' sillabe (v. 73), 6 sillabe (maschile: v. 208; femminile: vv. 5, 74), 7' sillabe (v. 157), 8 sillabe (maschile: v. 63; femminile: v. 189). Il solo *D* trasmette un solo verso il cui computo non può scendere al di sotto delle 7 sillabe maschili (v. 136), e due possibili *hexasyllabes* (maschile il v. 96, femminile il v. 206); il solo *H* trasmette invece due possibili *heptasyllabes* maschili (vv. 100 e 248). I versi suscettibili di essere letti come *hexasyllabes* mostrano la possibilità di una lettura che riequilibri, almeno in parte, le differenze tra le *facies* metriche di *D* e *H*, confermando il principio di equivalenza tra *hexasyllabe* e *heptasyllabe* anche per *D*.

Vanno infine segnalati 7 casi in cui ad un verso lungo di *D* corrisponde un versetto in *H* (vv. 73, 185, 203) e viceversa (vv. 140, 142, 202, 207): in quattro casi, uno dei due manoscritti mostra le tracce di una perturbazione nella trasmissione testuale (in *D* al v. 73, in *H* ai vv. 185, 202, 203 e 207), mentre in tre casi la differenza di misura incide sulla composizione delle unità metriche e può essere il risultato di un fenomeno redazionale (vv. 140, 142, 207). Fatta eccezione per il v. 73, le varianti di *H* si collocano tutte in contesti nei quali il testimone è lacunoso (vv. 140, 142) o sfigurato sotto il profilo metrico (è il caso per buona parte della sezione finale): è dunque probabile che la lezione di *D* sia quella che trasmette il testo in modo meno alterato.

3.5.2 *Il rythmus caudatus continens nei testi anglonormanni*

I due testi anglonormanni in *rythmus caudatus continens* si situano a parte rispetto al resto della tradizione non soltanto per il fatto di essere stati trasmessi attraverso canali della tradizione manoscritta diversi rispetto a quelli della tradizione continentale e per le difficoltà linguistico-metriche sollevate dall'analisi dei versi, ma anche per una caratteristica strutturale che, allo stato presente della documentazione, si può interpretare come una variante isolata tipica di un'area (e di una tradizione?) marginale rispetto a quella rappresentata dagli altri testi, non soltanto d'oil, ma romanzi in genere: entrambi i poemetti anglonormanni si aprono infatti con un versetto anziché con un verso lungo. Tale innovazione è stata probabilmente introdotta per evitare la presenza di un'unità incompleta alla fine del componimento (com'è normale nel resto del corpus: § 2.4.3.2), ma anche quella di un versetto isolato in ultima posizione (si vedano i casi della *Griesche d'hiver* di Rutebeuf e della tradizione delle *resveries*). Il versetto in posizione d'apertura costringe di fatto ad adottare un'interpretazione differente in

95. Solo versi maschili: 21, 174, 191.

96. Solo versi femminili: vv. 63, 157.

97. Versi maschili: 5, 189, 208; un solo verso femminile: 74.

sede di descrizione del metro: si dovrà quindi parlare, per *La besturné* e la *Vie de un vallet amerous*, di unità introdotte da un versetto seguito da una serie di versi lunghi monorimi. Vengono meno, di fatto, i due elementi caratterizzanti le strofe in *rythmus caudatus continens*: la successione versi lunghi-verso breve, e soprattutto l'incatenamento rimico tra un'unità metrica e l'altra. La forma peculiare assunta dalle strofe dei componimenti anglonormanni si lascia tuttavia inquadrare facilmente come uno scarto rispetto alla tradizione del *rythmus caudatus continens*, piuttosto che come una creazione indipendente, giustificando l'inclusione dei due testi nel nostro corpus.

3.5.2.1. Il testo della *Besturné* presenta, in *D* e in *H*, irregolarità importanti non soltanto nel computo sillabico, ma anche nella struttura delle unità metriche. La discrepanza tra i due testi è tale da sconsigliare, come hanno sottolineato Giovanna Angeli e Patrice Uhl, il tentativo di dare un testo unico del poemetto. In *H*, come si è visto (§ 3.2.1) le alterazioni del metro potrebbero essere in parte dovute alla scrittura continua del versetto. Unità metriche anomale si riscontrano tuttavia anche in *D*, segno di una ricezione problematica del testo, da imputare però a poligenesi, dal momento che le unità irregolari non sono mai le stesse nei due testimoni, e anzi si tratta spesso di unità che non hanno riscontro da un manoscritto all'altro. Non è però possibile stabilire un nesso tra irregolarità metrica e carattere spurio dei versi in questione, dal momento che irregolarità metriche si riscontrano anche nei versi trasmessi da entrambi i manoscritti. Che il problema vada ascritto alle fonti testuali, e non ai copisti dei singoli manoscritti, sembra provato, per *D*, dal fatto che la *Vie de un vallet amerous* non presenta irregolarità nella successione dei versi e delle rime.

La composizione delle unità metriche in *D* e *H* è rappresentata dalla tabella seguente. Sono indicate in grassetto le unità metriche che si corrispondono ma che presentano misure diverse nei due manoscritti e in corsivo le unità che compaiono in un solo manoscritto.

	<i>D</i>	<i>H</i>
1 ^b +6 ^L	24-29	
1 ^b +5 ^L		161-165+172,
5 ^L		<i>225-228+229 (-arz; -ace),</i>
1 ^b +4 ^L		1-2+4--5 (<i>-ent; -ens</i>),
4 ^L		
1 ^b +3 ^L	3-5, 30-33, 42-45, 98-101, 158-160.	46-49, 62-64+66, 144- 145+85^{bis}, 247-250?
3 ^L		
1 ^b +2 ^L	19-21, 34-36, 37-39, 46- 47+49, 59-61, 83-85, 86-88, <i>95-97, 114-116, 127-129, 132-</i> <i>134, 137-139, 156-157, 161-</i> 163, 183-185, 194-196, 199- 201,	16-18, 24+26+29, 30+32-33, 34-36, 37-39, 59-61, 83-85, 141- 143, 156-157, 175-177, 194-196, <i>237-238+239 (-ars; -ans?),</i>

2 ^L	73-74,	139-140, 207-208, 223-224, 233-234, 252-253
1 ^b +1 ^L	1-2, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15, 16-17, 22-23, 40-41, 50-51, 52-53, 54-55, 56-57, 67-68, 69-70, 75-76, 77-78, 79-80, 81-82, 89-90, 91-92, 93-94, 102-103, 104-105 (-oit: -ort), 106-107, 108-109, 110-111, 112-113, 123-124, 125-126, 130-131, 135-136, 140-141, 142-143, 144-145, 146-147, 148-149, 150-151, 152-153, 154-155, 159-160, 166-167, 168-169, 173-174, 175+178, 179-180, 181-182, 186-187, 188-189, 190-191, 192-193, 197-198, 202-203, 204+206, 207-208, 209-210, 211-212, 213-214	6-7, 8-9, 12-13, 14-15, 22-23, 40-41, 42+45 , 50-51, 52-53, 54-55, 56+58 , 67-68, 71-72, 75-76, 81-82, 86-87 , 144-145, 173-174, 181-182, 186-187, 188-189, 190-191, 197-198, 199+201, 204+205 , 209-210, 211-212, 213-214, 216-217, 218-219, 220-221, 230-231, 235-236, 240-241, 242-243, 244-245,
1 ^L	58, 117, 118	21, 78, 80, 193,
err.	62-64+65-66 (due unità in -aille), 119-120+121-122 (-ere : -ie cf. nota <i>ad loc.</i>).	183+185 (4 -ier: 4 -ei), 202-203 (8 [?] -ade: 1 [?] -adè), 215 (3 [?] -iule = 213-214), 222 (5 [?]), 232 (4), 246 (3 [?] -ure = 244-245), 251 (4).

Le oscillazioni nel numero di versi per una stessa unità da un manoscritto all'altro incidono sulla frequenza relativa delle diverse misure, ma non sul quadro generale che emerge dall'analisi dei due testi, una volta identificate e circoscritte le zone problematiche: si tratta infatti di versi isolati, che risultano spesso inseriti nel testimone concorrente in unità metriche corrette (secondo una tipologia simile a quelle riscontrate nel *Piramus* e nel *Privilège aux Bretons*), e di versetti isolati, che riprendono la rima già utilizzata dall'unità precedente, e che figurano soprattutto in *H* nella parte finale del testo.

Per il resto, *D* e *H* mostrano una chiara preferenza per le unità composte da un versetto seguito da un verso lungo: le 22 unità metriche che trovano una corrispondenza da un manoscritto all'altro risalgono senz'altro all'originale, mentre una parte è di attribuzione incerta, dal momento che ben 23 unità in *D* e 11 in *H* non hanno riscontro nel testimone concorrente. Visto il carattere lacunoso di entrambe le redazioni, è probabile che alcuni dei versi presenti solo in uno dei due manoscritti siano da ascrivere all'originale e che dunque le loro testimonianze possano integrarsi reciprocamente, in una misura che non è tuttavia possibile precisare. Vi è poi un numero ridotto di unità che presentano una composizione differente da un manoscritto all'altro: tale differenza incide sul numero dei versi in sette casi in *D* e in tre in *H*. In quest'ultimo manoscritto, l'unità di due versi lunghi più uno breve formata dai vv. 42+45 corrisponde ai

vv. 42-45 in *D* (un versetto più tre versi lunghi) e quelle formate dai vv. 86-87 e 199-201 a unità di un versetto più due versi lunghi in *D* (vv. 86-88 e 199-201).

Negli altri casi, le discrepanze tra *D* e *H* quanto al numero di versi lunghi per unità metrica non convolgono che raramente unità che, in uno dei due testimoni, presentano un versetto e un verso lungo: accanto ai casi citati, è il caso dei vv. 140-141, 142-143 *D* che corrispondono ad un'unica sequenza per i vv. 141-143 in *H*, e dei vv. 175-177 di *H* ai quali corrisponde in *D* un'unità formata dal v. 177 e dal v. 178.

La distribuzione delle unità di un versetto seguito da due versi lunghi, maggioritarie rispetto a quelle formate da un versetto e tre versi lunghi, rispecchia la tendenza generale dei testi del XIII secolo (cf. § 2.4.4). Il predominio delle unità metriche con un solo verso lungo, invece, sembra segnalare, ancora una volta, una caratteristica dei testi anglonormanni. Le unità metriche con un solo verso lungo sono minoritarie nella produzione in *rythmus caudatus continens*, fatta eccezione per i testi appartenenti alla tradizione del non-senso (§ 2.4.5). La parentela tematica della *Besturné* con questa tradizione (§ 2.2.2.2.2) potrebbe essere invocata per spiegarne la struttura, se non fosse che l'anisostrofia, che accomuna il nostro testo agli altri poemetti in *rythmus caudatus continens*, è sconosciuta alla poesia del non-senso.

3.5.2.2. Unità metriche di estensione variabile con una predominanza di unità con un solo verso lungo si ritrovano, al contrario, nella *Vie de un vallet amerous*, che presenta una situazione in tutto simile a quella della *Besturné*:

1 ^b +3 ^L	243-246, 339-342
1 ^b +2 ^L	11-13, 14-16, 45-47, 94-96, 109-111, 120-122, 157-159, 166-168, 199-201, 226-228, 277-279, 296-298, 301-303, 324-326.
1 ^b +1 ^L	1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 17-18, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44, 48-49, 50-51, 52-53, 54-55 (<i>fust. nuyt</i>), 56-57, 58-59, 60-61, 62-63, 64-65, 66-67, 68-69, 70-71, 71-73, 74-75, 76-77, 78-79, 80-81, 82-83, 84-85, 86-87, 88-89, 90-91, 92-93, 97-98, 99-100, 101-102, 103-104, 105-106, 107-108, 112-113, 114-115, 116-117, 118-119, 123-124, 125-126, 127-128, 129-130, 131-132, 133-134, 135-136, 137-138, 139-140, 141-142, 143-144, 145-146, 147-148, 149-150, 151-152, 153-154, 155-156, 160-161, 162-163, 164-165, 169-170, 171-172, 173-174, 175-176, 177-178, 179-180, 181-182, 183-184, 185-186, 187-188, 189-190, 191-192, 193-194, 195-196, 197-198, 202-203, 204-205, 206-207, 208-209, 210-211, 212-213, 214-215, 216-217, 218-219, 220-221, 222-223, 224-225, 229-230, 231-232, 233-234, 235-236, 237-238, 239-240, 241-242, 247-248, 249-250, 251-252, 253-254, 255-256, 257-258, 259-260, 261-262, 263-264, 265-266, 267-268, 269-270, 271-272, 273-274, 275-276, 280-281, 282-283, 284-285, 286-287, 288-289, 290-291, 292-293, 294-295, 299-300, 304-305, 306-307, 308-309, 310-311, 312-313, 314-315, 316-317, 318-319, 320-321, 322-323, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334,

335-336, 337-338, 343-344.

La proporzione tra le diverse misure delle unità metriche è ancor più chiaramente favorevole a quelle formate da un verso breve e un verso lungo. Si possono dunque indicare come caratteristiche dei testi anglonormanni il fatto che i testi in *rythmus caudatus continens* si aprano con il versetto anziché con il verso lungo, e la preferenza accordata alle unità formate da un versetto e da un verso lungo. Entrambe queste caratteristiche, così come le particolarità legate alla verificazione, separano i testi anglonormanni dai testi continentali: tale tradizione, esigua dal punto di vista delle attestazioni, appare in parte estranea rispetto allo sviluppo della tradizione del *rythmus caudatus continens* nei testi francesi, composti sul continente.

3.6 Conclusioni

Benché ognuno dei testi e delle tradizioni esaminati nei paragrafi precedenti presenti problemi testuali specifici, alcuni elementi sembrano emergere in maniera ricorrente e indicare fenomeni propri alla tradizione del *rythmus caudatus continens* in lingua d'oïl.

In primo luogo, nella tradizione manoscritta il versetto si conferma l'elemento potenzialmente problematico, atto a scatenare perturbazioni che rendono a volte difficile l'interpretazione della *facies* metrica dei testi. Tale tendenza si manifesta in modo particolarmente evidente nella tradizione del *Piramus*, dove la presenza del versetto nei monologhi dei protagonisti ha provocato un'ampia gamma di interventi dei copisti, volti, in maniera più o meno cosciente e sistematica, all'eliminazione o all'occultamento dei *bisyllabes* perfino nei testimoni che meglio conservano la struttura metrica originale. Nessun manoscritto del poemetto ci consegna un'immagine coerente del testo, dal momento che eliminazione e conservazione del versetto coesistono in ognuno di essi; è infatti mancata ai redattori del *Piramus* la coerenza che ha caratterizzato l'operazione di riscrittura in *complets d'octosyllabes* che ha caratterizzato le famiglie YZ dell'*OvMor*. Sembra dunque inappropriato parlare di redazioni, come faceva Branciforti: una descrizione del comportamento dei manoscritti più dettagliata e meno tendente alla generalizzazione di tratti specifici non può non riconoscere che la situazione attestata da ogni manoscritto è piuttosto il frutto della sedimentazione di fasi diverse di copia, non sempre facilmente isolabili (è il caso dei manoscritti A e C). Sarebbe dunque preferibile parlare di diasistema delle singole copie, in cui convergono tendenze spesso contraddittorie.

Perturbazioni analoghe dovute alla presenza del versetto sembrano essere alla base dello stato in cui ci è giunto il *Privilège aux Bretons*, la cui appartenenza alla tradizione del *rythmus caudatus continens* si può affermare solo sulla scorta di un'analisi che tenga presente la fenomenologia dell'eliminazione del versetto nei manoscritti del *Piramus*. Sono coerenti con il quadro generale della variantistica

legata a questo elemento i casi che si riscontrano nel manoscritto *H* della *Besturné* e quelli (più circoscritti) che caratterizzano un altro *unicum*, la *Lande doree*.

La casistica legata all'eliminazione/occultamento del *bisyllabe* ha permesso, a partire dallo studio dei manoscritti del *Piramus*, di ipotizzare che uno dei fattori dinamici che hanno innescato il processo sia da indicare nel fatto che i manoscritti derivino da uno o più antecedenti in cui il versetto era copiato in *scriptio continua*, alternativamente dopo l'ultimo *octosyllabe* di una strofa o (meno spesso) davanti al primo *octosyllabe* della strofa seguente. Questo tipo di *mise en texte*, che si riscontra in maniera sistematica nel manoscritto *C* del poemetto, ha lasciato tracce di sé in tutti i testimoni indipendenti. La sua presenza nel manoscritto *D*⁵ dell'*OvMor*, in cui si realizza solo la prima delle due possibilità, mostra che si trattava di un modello che poteva essere riattualizzato poligeneticamente; le tracce che si riscontrano negli altri manoscritti non rimontano dunque necessariamente ad un solo modello (archetipo o originale della tradizione). La presenza della *scriptio continua* del versetto nel manoscritto *H* de *La besturné* e nel testimone unico de *La lande doree* mostra che questo tipo di *mise en texte* sembra essere stato occultato in tutta la tradizione manoscritta del metro, ma deve avere avuto una circolazione di lunga durata comune a aree linguistiche e culturali diverse. In questo caso, sono dunque i testi a tradizione più ridotta che integrano e confermano il quadro che si può solo inferire sulla base dello studio della tradizione del *Piramus*.

Lo sviluppo della tradizione del *rythmus caudatus continens* descritto nel Cap. 2 ha permesso di fornire una contestualizzazione storico-letteraria dei casi in cui i testimoni di un'opera (*Piramus* e *Dan Denier*, ma si vedano anche i casi menzionati nel § 2.4.1.2) presentano oscillazioni nella misura sillabica del versetto, con l'apparizione contestuale di *tétrasyllabes* e *bisyllabes*. Se nel caso del *Piramus* tali varianti si presentano immediatamente come erranee, più difficile è la loro valutazione nel caso di *Dan Denier*, dove il versetto, malgrado le oscillazioni nel numero delle sillabe, sembra rappresentare piuttosto un fattore di stabilità testuale. L'attestazione largamente maggioritaria del *tétrasyllabe* per il versetto potrebbe tuttavia, anche nel caso di *Dan Denier*, far considerare i versi che presentano questa misura come interventi redazionali attuati sulla base della conoscenza della tradizione del metro. L'influenza della tradizione (nell'accezione storico-letteraria del termine) si riscontra anche nell'analisi degli interventi che alterano il numero degli *octosyllabes* nelle strofe del *Piramus*: la preferenza accordata alle strofe di due (*A C OvMor*) o tre versi lunghi (*B'*) deve essere inquadrata all'interno del contesto più ampio della pratica del *rythmus caudatus continens* tra XIII e XIV secolo.

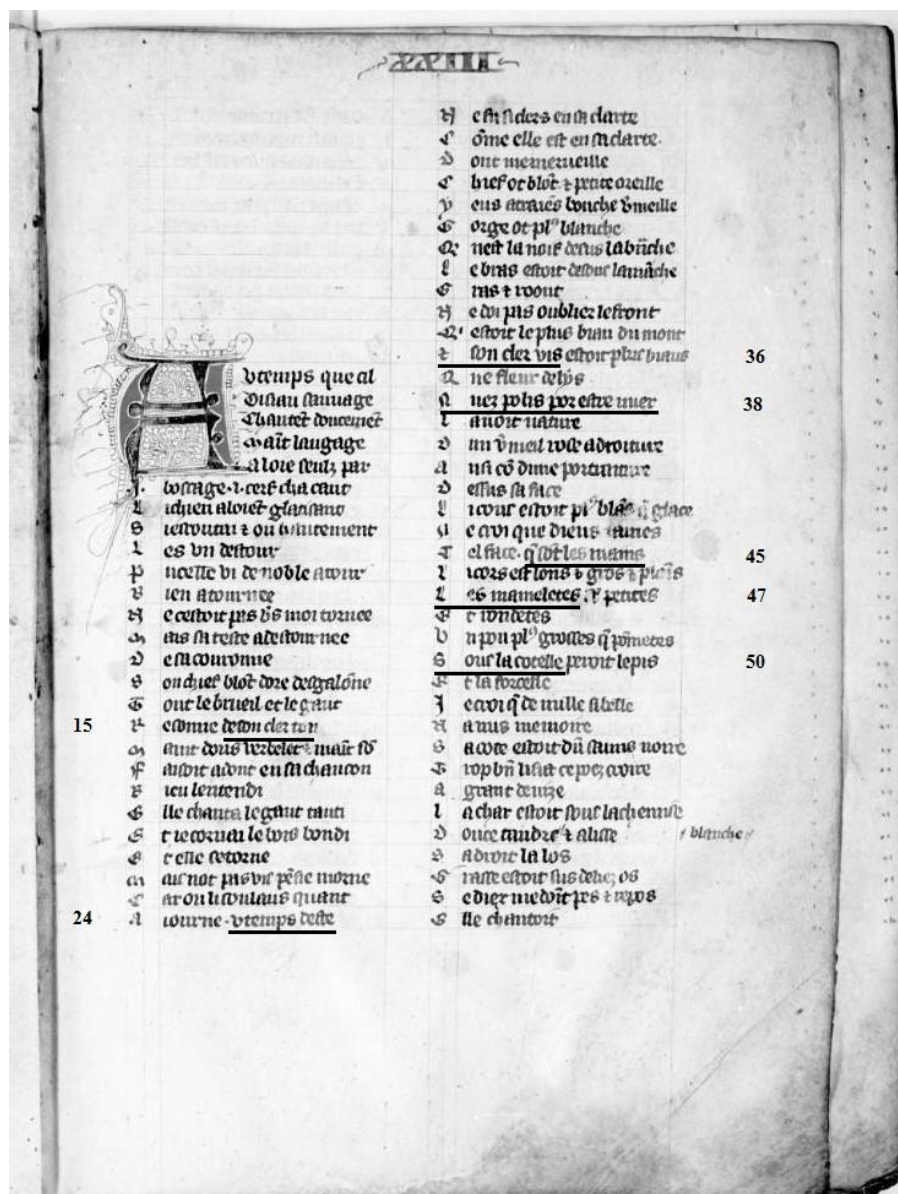
Il discorso relativo ai testi anglonormanni resta in parte estraneo alle problematiche più generali emerse nel corso del capitolo, fatto salvo il contributo portato dal manoscritto *H* al discorso sulla *mise en page* del versetto. L'approfondimento delle caratteristiche della versificazione dei due poemetti è stato però funzionale al tentativo di fornire una razionalizzazione almeno parziale di una situazione testuale normalmente liquidata dagli editori, anche recen-

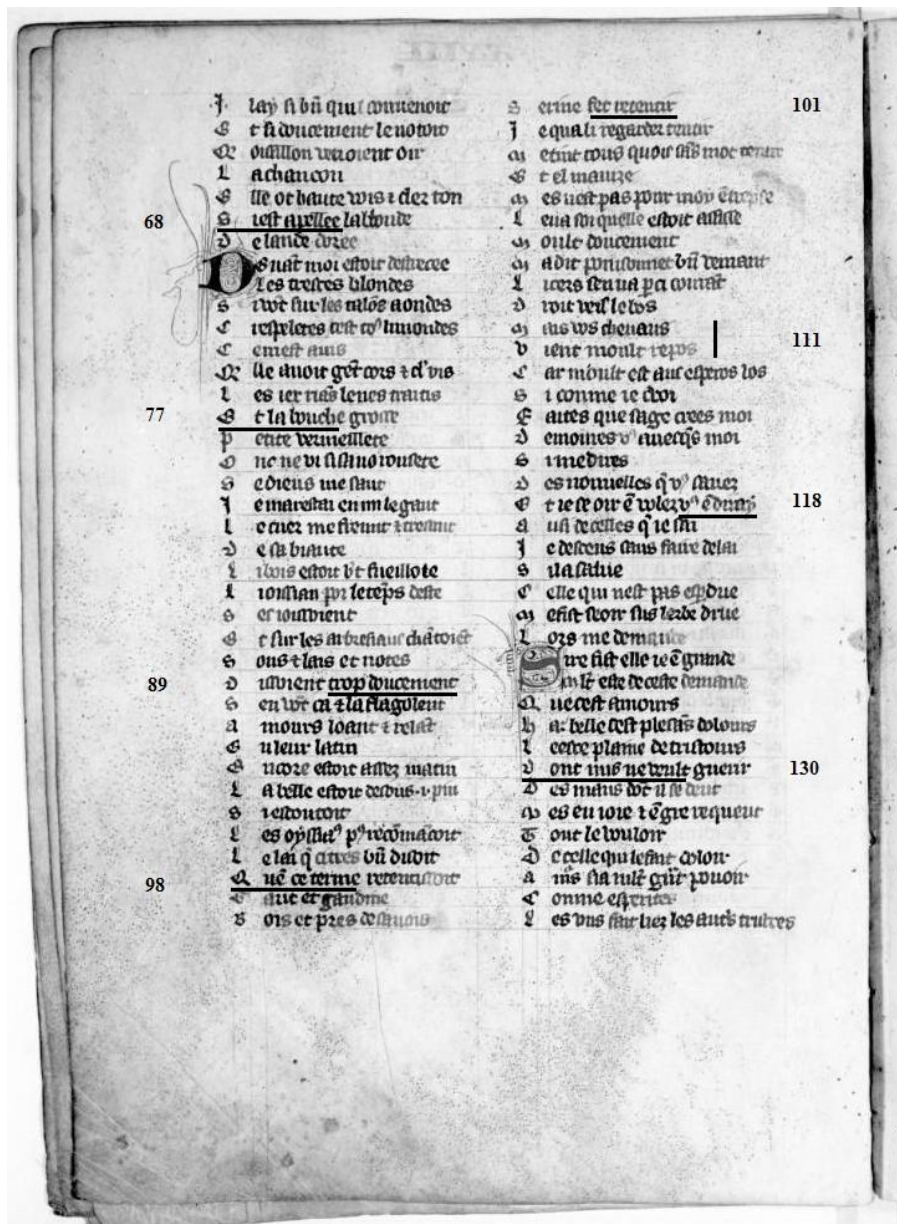
ti, come caotica. Il riconoscimento di alcune corrispondenze tra misure vicine (*hexasyllabe/ heptasyllabe* o *heptasyllabe/octosyllabe*) che si appoggia originariamente sul principio della parità sillabica permette di riconoscere potenzialmente un sistema proprio ad ogni testo, ma anche di proporre una caratterizzazione per ciascuna delle due redazioni de *La besturné*. La tradizione anglonormanna assume in questo modo una fisionomia meno indefinita, e si integra in modo più coerente nella tradizione del *rhythmus caudatus continens*.

Appendice 1

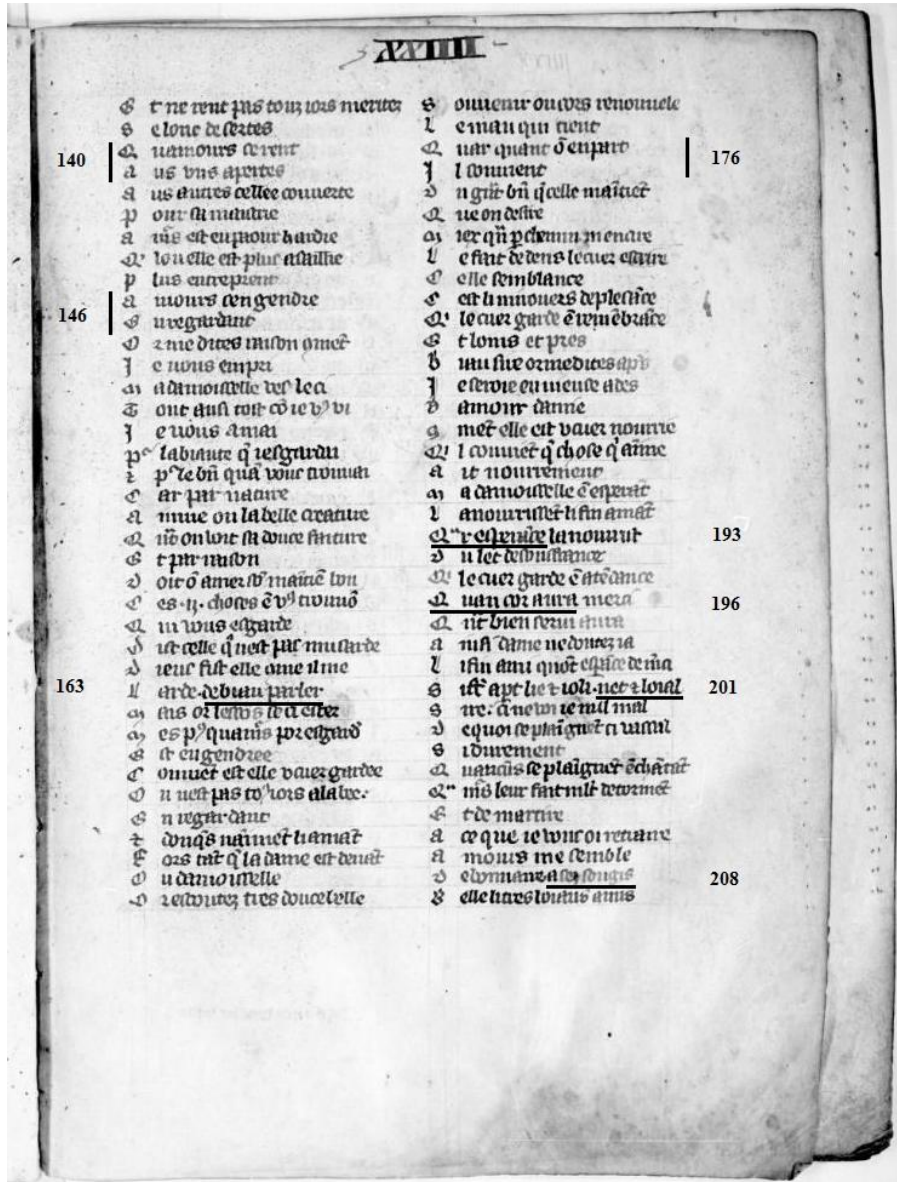
Riproduzione annotata del manoscritto Paris, BnF, fr. 24432

Nelle immagini che seguono riproducono le carte del manoscritto Paris, BnF, fr. 24432 che contengono la *La lande doree*. Ho sottolineato tutti i casi di *scriptio continua* che riguardano i versetti, e ho indicato tramite una barra verticale di lato al testo i casi in cui un *octosyllabe* è stato trascritto su due righe. I rinvii ai numeri di versi si riferiscono alla trascrizione della *Lande doree* nella parte finale del volume.

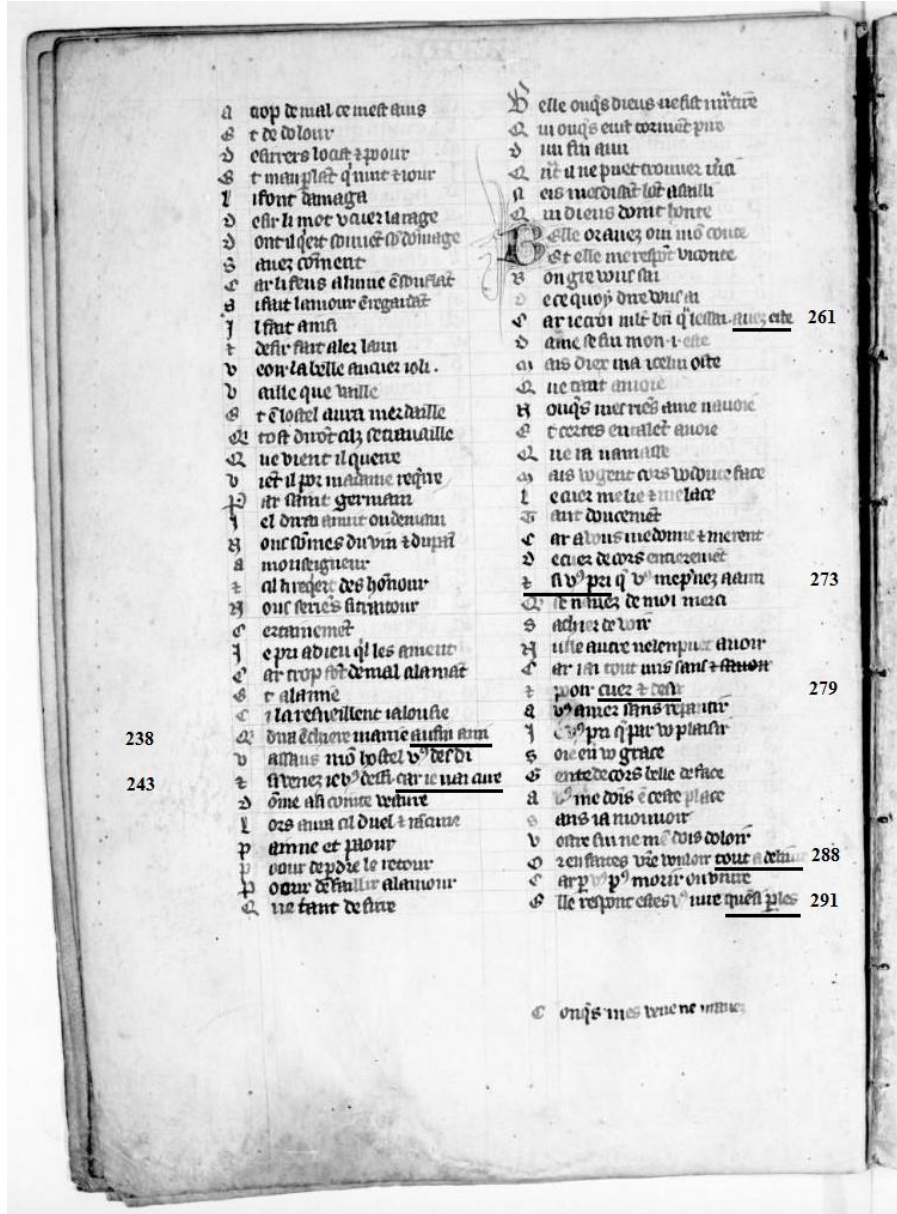




Paris, BnF, fr. 24432, c. 23v.



Paris, BnF, fr. 24432, c. 24r.

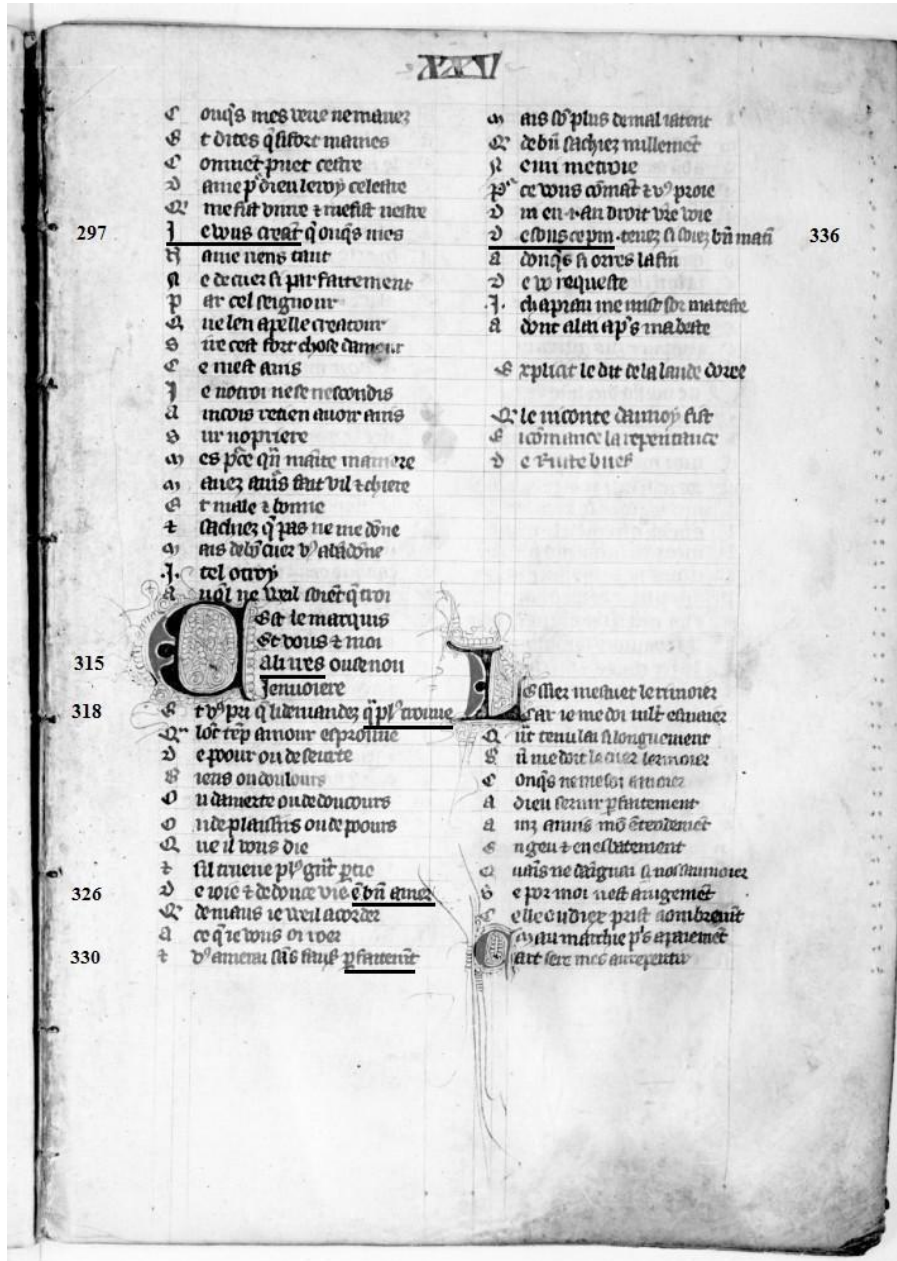


a aop de mal ce met aus
 s r de dolour
 d chiers loat z pour
 s t mau plat q'une z iour
 l ifont amaga
 d est li moe vauer la rage
 d ont il get souue d'ouage
 s auez cointent
 s ar li seus a hinc epoulat
 s ifut lamour eregautat
 j ifut ama
 r desir fait auez laun
 v con la belle auant ioli.
 v aille que hinc
 s r lofel aura meraille
 q rof d'oual; scamaille
 q ue vient il queve
 v iet il p' madame requie
 p ar s'ant german
 j el d'ou amur oudenun
 h onc s'imes du vin z d'oual
 a moultigneur
 z al h'ez des honour
 h onc s'eres s'ignour
 e ezamemet
 j e pu adieu q' les ameur
 e ar trop s'it de mal alamat
 e r alame
 e i la recheillenc ialousie
 238 q d'ou delour manie au fin am
 v assus mo' h'el d' b'el di
 243 s tenez i' d' d'el' car le uai aue
 d ome a' am' v' d'ur
 l ors am' al duel z infame
 p am' et pour
 p our de p' die le recour
 p our de h'ill' al amour
 e ue tant de h'ie

B elle ouqs dieus nestit n'itue
 s u ouqs eut coru' p'no
 s u fin am
 s ne a ue p'uet trouue' r'ia
 s eis merouit let adali
 u dieus d'ont honre
B elle orauz ou mo' cona
 s et elle mereste v' d'one
 s on gre v'ut sui
 s ece quoy d'ne v'ut a
 s ar icadi mit d' q' i'ell' auez ehe 261
 s ame de su mon i' ehe
 a' ans d'ier ma v'ebu oite
 s ne tant amouie
 h ouqs merries ame nauoie
 s t ceztes enalet auoie
 s ne ia namate
 s as w'gent av' s' d'one face
 l eauer me lie z melde
 s ant duemet
 e ar a'ous medme z merent
 d caez de av' enaeremet
 z a v' p' q' v' me p'uez aam 273
 d t' n' h'ez de mo' meza
 s ach'ez de lon
 h uille auar nelen p'ur auour
 e ar i' n' e'ur uns s'ant z s'ant
 z pon' auez z e'ou
 279 q v' amez s'ans r'ia i'ar
 j e' p' q' par w' p'ant
 s one eu w' grace
 s entede cois telle ar face
 a v' me cois e' cete place
 s ans ia nouuon
 v onre sui ne me' cois colon
 s 2 en s'ues v'ie v'olour coue a' d'ou 288
 s ar p' p' mour' ou b'ant
 s lle resp'it e'hes' v'ure que' p'les 291

C onqs mes bene ne v'itue

Paris, BnF, fr. 24432, c. 24v.



Paris, BnF, fr. 24432, c. 25r

Appendice 2

La besturné di Richard nel manoscritto *H* (London, BL, Harley 978)

Il testo è dato in trascrizione diplomatica rispettando la *mise en texte* dei versi e la punteggiatura del manoscritto. I cambi di carta e di colonna sono indicati in margine. Le abbreviazioni sono sciolte in corsivo. Le parentesi quadre nel testo indicano l'espunzione; i numeri arabi tra parentesi quadre fanno invece riferimento all'edizione sinottica nella sezione *Trascrizioni*, e dovrebbero permettere al lettore di interpretare più facilmente la *mise en texte* del *rythmus caudatus continens* discussa al § 2.1.

- c. 106ra28 [1] **E**strangement [2] se fet mun *quer* dolent.
 [4] Pus *que* io ai gaste mun tens.
 [5] Saunz rimer de aucun sens.
 [6] E de aucun heure.'
 [7] Ore me metent la gent sure.
- c. 116rb [8] Sus e ius [9] que rimer ne sai.'
 Nent plus. [12] a lur dit. [13] perdu ai mun delit
 [14] Ceo *est* par dreit.'
 [15] Pus que iai receu cest freit.
 [16] Par chalur.' [17] home sui de *grant* ualur.
 [18] E si sui bon tregetur.
 [21] Io sauerieie une pume [22] treierter.'
 [23] Quele ne ualdreit pas un denier.'
 [24] Pur uendre. [26] Febles sui e fort e tendre.
 [29] Hardi pur bataille en prendre.'
 [30] A un leuere. [32] Si faz de ma truie cheuere.
 [33] Charpenter sui e bon feuere. [34] A tut le meins.'
 [35] Uuerur sui de bons freins.
 [36] Si nai mes pez ne mes meins.' [37] En iustise.
 [38] Ceo *est* de une nouele asise.
 [39] Que iai use ceste guise.' [40] pus feuerer.
 [41] Ore me couient comencer.' [42] par enfance.
 [45] Amur me est dreit a nusance.'
 [46] Ki me conforte. [47] maladie me fet *trōp* fort.'
 [48] E saunte me met ala mort.
 [49] A meisme de brudeport.' [50] al west de tambre.
 [51] Io ai mes bous en ma chambre.'
 [52] En un soler. [53] Chescun a un coler.' [54] fet de marbre.
 [55] Si *sunt* liez a un arbre.' [56] par les testes.
 [57] Pur aler a hauste festes.
 [58] Si ai tuz mes aultre bestes.' [59] en ma *grange*.
 [60] Assez en unt il linge elange.

- c. 116va
- [61] Fin amur par dreite haunge.' [62] me *tr*uaille.
 [63] Quant iai aucun lit que ki uaille.'
 [64] Si *est* il fet en la turaille.
 [66] Beneit seit ki le me paraille.' [67] ceo *est* ma drue.
 [68] Ki me fet de ma carue.' [71] cuuertur.
 [72] Io la pel fin amur.' [73] par druwerie.
 [74] Ele ad este ma amie.' [75] treze aunz.
 [76] Que iai delui ''enfaunz. ''seze''
 [78] Ni failent que treis etreze
 [80] Les treis sunt a paris [81] pur aprendre.
 [82] Fere mulins a uendre.' [83] pur hanaps.
 [84] Ne [ne]tenez pas mes diz a gas.
 [85] [Q]u[e] iai [a] g[a]lge [t]uz [m]es [d]ra[s].
 [139] Cest uers fis io lautre er.
 [140] Cu(m) men alai a muster.' [141] En dormant.
 [142] En tur hure de nune.
 [143] Ki conseil me dune.' [144] naim io pas.
 [145] A decertes ne me agas.
 [85] Iai a gage tuz mes dras.' [86] A la mine.
 [87] Pur agruter la raine.' ¶waille
 [156] Que deez i uaille. [157] Cet ai io *apris* en corn
 [158] Entre doure ela bataille.' [161] la oi une
 pie. [162] crier en lindesie. [163] Que la noise
 fu oie. [164] Ies ken lumbardie.
 [165] Un clerc de normendie.'
 [172] Me dist que signefie.' [173] la g`ra/nt guerre.
 [174] De rimeur de engleterre.' [175] e de mei.
 [176] Ne se prenge nul amei.
 [177] Trestuz les a bateri.' [181] par ma bote.
 [182] Plus en sai de ceste rote.
 [183] Que rei *rogier*. [185] le fiz *reinfrei*.' [186] mad *loe*.
 [187] Que ne seie a roe.' [188] par *tr*op beiuere.
 [189] Par tant pus mes amis deceiuere.
 [190] E mes enfaunz.' [191] De ma espee faz fere
 gaunz. [193] Od la bone gauncillie [194] faz
 fere chous. [195] Ore oez *cum* io sui fous.
- c. 116vb
- [196] Io ai mes fers e mes clous.' [197] escorche.
 [198] Pur mes amis a forcer.' [199] De ben uiure.
 [201] Hume ki tuz iurz est iuere.
 [202-203] En poet auer le quer malade.
 Fade. [204] e heite.' [205] Ore ai ben espleite.
 [207] E ai gait e ben mes puinz.
 [208] Io ne irai weres luinz.' [209] De reisun
 [210] Io ai desuz ma meisun.' [211] Un uiuer.

[212] Ki pent haut sur un perer.' [213] De sein riule
 [214] Couert de plum e de tiule.
 [215] Pur la niule.' [216] Que uet haut.
 [217] Tuz iorz *quant* ren me faut.' [218] Io uois la
 [219] Preng ceo que il ni a.' [220] plein *mun* poin.
 [221] Ai tant li copei le groin.' [222] plein pouz e d⁹⁸
 [223] Ki fiz merc en la quisse.
 [224] Al bon cheual poisse.
 [225] Quant fu pris de haraz.
 [226] Al tens mestre huge lauernaz.
 [227] Assez i aueient chens e chaz.
 [228] Armez ioska le pigaz.
 [229] Chescun tint une mace [230] en sa main.
 [231] E un quart(ier) de blanc pain.' [232] pur manacer.
 [233] Les uileins de wincestre.
 [234] Ki de lur femmes aueient fet prestre. [235] *pur* ch⁹⁹
 [236] Nus la pelum damisele e bacheler.'
 [237] Par eschars. [238] A un de eus costa *cent* mars
 [239] E ua al hostel *mestre* johans.' [240] de eccestre.
 [241] Turnez cel auant a destre.' [242] en la place.
 [243] Richard robbe nus manace. [244] A destrure.
 [245] Nun fra par aventure.' [246] io nai cure.
 [247] Il est fous e engres.
 [248] Ses amis ne osent auer pes.
 [249] Si io ne sui truuur de uers.
 c. 117ra [250] Io troes le cunte u io le les.'
 [251] E ceo souent.
 [252] Ceo fist richard en un este.
 [253] Si la pela la besturne.
 Tu autem *domine* miserere cawe. Amen.

98. Il resto della parola è rifilato.

99. Il resto della parola è rifilato.

I testi occitani: dispersione e coerenza di un corpus

Lo studio dei testi occitani in *rythmus caudatus continens* ci mette di fronte ad una situazione apparentemente paradossale: il manipolo di testi a nostra disposizione, estremamente ridotto rispetto all'abbondante tradizione in antico-francese, si distribuisce lungo tutto l'arco dei secoli XIII e XIV. I testi si inscrivono inoltre in un ampio ventaglio di generi letterari e tematiche, che offrono un riscontro a quanto visto nel Cap. 2 a proposito della tradizione francese. È invece propria alla sola letteratura occitana l'applicazione della tecnica di incatenamento strofico propria del *rythmus caudatus continens* a testi in lasse monorime di alessandrini chiuse da un versetto in un gruppo di testi che permettono di ampliare lo spettro delle tipologie metriche nell'ambito delle quali si riscontrano le caratteristiche del metro che ci interessa. La composizione e la circolazione manoscritta dei testi occitani fanno di questa tradizione un punto di snodo importante per la diffusione del modello del *rythmus caudatus continens* al di fuori dell'area galloromanza ponendo il problema dei rapporti con il genere metrico e letterario della *codolada* catalana.

4.1 La composizione del corpus

4.1.1 Testi in strofe brevi di octosyllabes o décasyllabes

Un primo gruppo di testi¹ presenta caratteristiche affini a quelle dei testi in *rythmus caudatus continens* in lingua d'oïl:

Raimon de Miraval (?), *Dona, la genser c'om demanda* (BEdT 406,I);
 Peire Guilhem, *Lai on cobra sos dregz estatz* (BEdT 345,I), vv. 9-11 e 17-26;
 Anonimo, *Arlabacca*;

1. Un regesto comprendente il *salut* BEdT 406, I, *Lai on cobra*, l'*Arlabacca* e l'*Pensenhamen* di Peire Lunel de Monteg è già in Meyer 1867, 130, sulla scorta delle edizioni dei medesimi testi approntate da *Denkmäler* (Bartsch). Aggiungo il *Jeu de sainte Agnès* e i due testi tratti dalle *Lays d'Amors* sulla base di miei spogli.

Anonimo, *Jeu de sainte Agnès*, vv. 457-468;
Peire Lunel de Monteg, *Ensenhamen del guarso*;
La commissio dels .VII. mantenedors del Gay Saber per metre las Leys d'Amors en bona forma;²
Declara l'Actor <en general> so qu'enten far hagut son conselh.³

La datazione degli esemplari più antichi in *rythmus caudatus continens* (il *salut Dona*, la *genser c'om demanda* attribuito nel manoscritto R a Raimon de Miraval, la cosiddetta novella allegorica di Peire Guilhem e l'*Arlabecca*) non si lascia fissare in maniera precisa.

4.1.1.1. Per il *salut*, la possibilità di una datazione orientativa è legata all'affidabilità dell'attribuzione a Raimon de Miraval proposta dalla rubrica del canzoniere R, unico latore del testo. Questa è stata messa in dubbio, dapprima da Bartsch, e poi, per ragioni linguistiche e stilistiche, da Meyer, e in seguito dall'editore di Raimon de Miraval, Topsfield; si sono invece espressi in favore dell'attribuzione a Raimon Andraud e, sulla sua scorta, Parducci.⁴ L'ultimo editore del testo, Giovanni Borriero, preferisce, in mancanza di indizi dirimenti in una direzione o nell'altra, attenersi alle indicazioni del manoscritto che ha trasmesso il testo:

Se nessun elemento concreto si oppone all'assegnazione del *salut* a Raimon de Miraval, non vi è tuttavia alcun fattore dirimente che induca ad attribuirgli il componimento con assoluta certezza; appare dunque metodologicamente prudente e opportuno propendere per l'ipotesi più economica nell'attenersi alla rubrica di R e considerare il testo come un documento (di valore certamente modesto) dell'arte di Raimon de Miraval.⁵

Dal momento che il testo non offre elementi interni di datazione, l'attribuzione a Raimon de Miraval fornisce almeno un quadro cronologico generale per situarne la composizione, tra il 1180-1185 e il primo quarto del XIII secolo,⁶ facendo di questo testo il più antico composto in *rythmus caudatus continens* in lingua occitana. La validità di tale riferimento è tuttavia molto limitata, vista la fragilità dell'ipotesi di attribuzione.

4.1.1.2. Altrettanto, se non più controversa la datazione di *Lai on cobra sos dregs estatx* di Peire Guilhem. Il nome dell'autore è dato in forma breviata (*Peire W.*) nel manoscritto R, il solo, ancora una volta, a trasmettere il testo. Peire Gui-

2. *Leys d'Amors* (Anglade), I, 24-26.

3. *Ibid.*, I, 29-30.

4. Per un resoconto dettagliato della questione, si veda ora l'edizione del *salut* a cura di G. Borriero in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 398-441, 399, n. 4.

5. *Ibid.*

6. Raimon de Miraval, *Poesies* (Topsfield), 15-23.

lhem è stato in passato identificato con il trovatore Peire Guilhem de Tolosa, ma Capusso, e più recentemente Zufferey, hanno messo in dubbio la legittimità di tale ipotesi, proponendo di dissociare le due figure: l'autore di *Lai on cobra* sarebbe dunque un omonimo del trovatore tolosano. Vengono dunque meno gli appigli cronologici offerti dalla pur scarna produzione di Peire Guilhem de Tolosa.⁷

Accanto ad allusioni a personaggi coevi difficilmente identificabili (vv. 413-419)⁸ la parte finale del testo contiene due riferimenti più circostanziati ad un *rei Navar* (vv. 328-345), reo di aver abbandonato la sua donna (amante o moglie) e di aver preso a *chantar de peccatz*, e ad un *En Amfos que es rei de Castela* (vv. 348-361) lodato per la sua cortesia. Le due figure sono state identificate da Meyer e Milá i Fontanals con Thibaut IV de Champagne (re di Navarra dal 1234 alla morte nel 1253) e Alfonso X (regnante dal 1252 al 1284), il che permetterebbe una finestra di datazione molto ristretta al biennio 1252-1253.⁹ Accanto a questa ipotesi si colloca quella di Alvar,¹⁰ per il quale i due re sarebbero piuttosto Sancho VII il Forte di Navarra (1194-1234) e Alfonso VIII di Castiglia (1169-1214), il che permetterebbe una datazione più alta del poemetto (1194-1214).¹¹ Le implicazioni delle due datazioni per la contestualizzazione del testo sono ben sintetizzate da Capusso:

7. Per i problemi legati all'identificazione dell'autore si veda Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 42-48. La distinzione tra Peire Guilhem de Tolosa e Peire Guilhem de Luserna sulla quale si fonda in parte la discussione si è rivelata infondata: cf. Morlino 2009 e Zufferey 2007, 222. Zufferey, nel luogo citato, propone di attribuire all'autore di *Lai on cobra* il nome di Peire Guillem de Castelnou, sulla base della discussione dell'itinerario dell'io narrante della novella, da *Castelnou a Muret*: cf. Zufferey 1994, 16-21.

8. Zufferey 1994, 19 propone di identificare i personaggi citati nei versi in questione (Peire de Moncada, Dorde Barasc, En Foih e En Olivier) con alcune figure nobiliari facilmente riconducibili agli anni 1252-1253. In Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 39-40 l'editrice sottolinea l'interesse della proposta, ma esprime alcune riserve.

9. Meyer 1871, 34-35, Milá i Fontanals 1861, 182-183 e 224 (dove lo studioso accenna, per scartarla subito, alla possibilità che le allusioni al re di Navarra si riferiscano in realtà a Sancho VII).

10. Alvar 1977, 106-108, segnala in particolare l'incongruenza dei vv. 115-117 «Que'l fre e'l peitral e la cela / Val mai que l'aver de Castela / Ab los cinc regemes d'Espanha» con la datazione al regno di Alfonso X: «Creo que no hace falta señalar que una referencia tan clara a los cinco reinos de España sólo era posible en tiempos de Alfonso VIII – no olvidemos que se alude a Alfonso como rey de Castilla, y tampoco hay que olvidar que Alfonso fue monarca castellano entre 1158 y 1214» (108, stessa perplessità in Milá i Fontanals 1861, 183). L'incongruenza era stata già notata da Meyer 1871, 35, n. 4: «on peut dire que malgré la réunion sur une seule tête des couronnes de Léon et de Castille (1230) les contemporains continuaient à compter, comme pour le passé, cinq royaumes en Espagne (Navarre, Léon, Castille, Aragon, Portugal)». In Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 55, l'editrice riconosce del resto l'imprecisione dell'espressione usata da Peire Guillem, «poiché la Castiglia si somma impropriamente ai cinque regni, comprendenti essa stessa (enfaticizzazione voluta, forse, per magnificare la componente prioritaria dell'aggregazione)».

11. A proposito della congruenza delle due datazioni con le figure storiche dei re citati e con il loro rilievo nella produzione trobadorica si veda Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 49-55.

La datazione “alta” di *Lai on cobra* situerebbe l’opera in un contesto di ancora aperta e vivace attività letteraria, forse a monte della crociata antialbigese (...). Ad un clima decisamente mutato riporta invece la datazione “bassa” (1252-1253): (...) il «senhor» omaggiato da Peire Guilhem dovrebbe forzatamente identificarsi in quell’Alfonso di Poitiers da cui prese avvio l’effettiva sudditanza politico-amministrativa del Midi nei confronti del regno di Francia.¹²

Pur dichiarando impossibile dirimere la questione in favore dell’una o dell’altra proposta, Capusso ha tentato, nella sua edizione di *Lai on cobra*, di mettere in rilievo riprese e citazioni che sarebbero più congruenti con una datazione alta del testo, sottolineando punti di contatto con la cultura oitanica e con alcuni componimenti di Peire Vidal, con la canzone allegorica di Guiraut de Calanson¹³ e, sulla scorta di Jung, con la descrizione del protagonista del *Jaufre* (vv. 525-546) che sarebbe riecheggiata in più punti della *descriptio* del dio d’Amore (vv. 24-58) da parte di Peire Guilhem.¹⁴ Capusso riconosce tuttavia che proprio quest’ultimo riscontro collega due passi caratterizzati da un forte tasso di topicità e concerne un testo – il *Jaufre* – la cui datazione è a sua volta oggetto di proposte contrastanti, che vanno dal 1170 fino al 1268-1276.¹⁵

L’analisi di Capusso propone considerazioni importanti per definire il profilo del Peire Guilhem autore del poemetto e solleva alcuni interrogativi in merito alla datazione tarda, al 1252-1253, del poemetto: la studiosa sottolinea in particolare che Thibaut de Champagne sarebbe stato in età avanzata al momento in cui, componendo *Lai on cobra*, Peire Guilhem avrebbe alluso al suo cambio di atteggiamento, e che sembrerebbe difficile collocare il poemetto negli anni successivi alla crociata antialbigese.¹⁶ Capusso non riesce però, per sua stessa ammissione, a dirimere definitivamente la questione in favore della datazione alta. La datazione del poemetto di Peire Guilhem resta dunque una questione aperta, che ne rende per ora incerta la contestualizzazione.

12. *Ibi*, 56.

13. *Ibi*, 57-67.

14. Jung 1971, 161-162. I riscontri sono particolarmente calzanti per i versi: *Lai on cobra*, vv. 31-32 «E fon per la cara vermelhs / Car tocat l’i ac lo solelhs» - *Jaufre*, vv. 545-546: «E fo per la cara vermeils / Car ferit l’i ac lo soleils», e *Lai on cobra*, vv. 45-46 «Lonc cors e delgatz per sentura / E fon larcs per la forcadura» - *Jaufre*, vv. 535-536 «E fon delgatz per la sentura / E ben larcs per la forcadura». I segmenti sovrapponibili non si smarcano tuttavia dalla norma delle *descriptions* cortesi, e non è precisato da Jung (né da Capusso, che riprende l’ipotesi) quale sarebbe il senso di questa ripresa intertestuale, né perché la direzione della ripresa debba andare obbligatoriamente dal *Jaufre* a *Lai on cobra*.

15. *Ibi*, 62-64. Per i problemi della datazione del *Jaufre* cf. Limentani 1977, 78-101 e *Jaufre* (Lee), 12-14 e 26-35. Per la datazione tarda cf. Espadaler 1997 e 1999-2000. Una datazione *post* 1270 (o in ogni caso nell’ultima parte del XIII sec.) è ora ritenuta possibile per *Lai on cobra* da Grimaldi 2012, 97-99. È tuttavia bene sottolineare che il prerequisito necessario per l’accettazione di una datazione tardiva sarebbe – come per le due discusse da Capusso – un’identificazione dei re di Navarra e di Castiglia congruente con i passi sopra citati di *Lai on cobra*.

16. Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 56-57 e Capusso 1996, 234-236.

Si può però osservare che una datazione bassa del poemetto lo avvicinebbe ad altri testi occitani che presentano caratteristiche simili nel ricorso al *rythmus caudatus continens* (§ 4.4.1.3). Lo studio di Paden, comparso solo dopo gli articoli di Capusso, ha inoltre invitato a ridimensionare l'idea secondo la quale la produzione occitanica della metà del secolo XIII sarebbe caratterizzata da forti segnali di declino, e dal gusto esclusivo per le tematiche religiose.¹⁷

4.1.1.3. L'*Arlabecca* non presenta richiami espliciti all'attualità, e la sua datazione è stata lasciata in sospeso nelle prime edizioni del testo curate da Bartsch e Meyer, mentre Indini ha proposto una datazione alla fine del XIII secolo che non pare supportata da elementi oggettivi.¹⁸ Nell'ampio studio preposto alla sua edizione del testo, Pulega ha invece tentato di circoscrivere l'arco cronologico nel quale collocare la composizione del testo pensando agli anni tra il 1229 (pace di Parigi) e il 1274. Il *terminus ante quem* è proposto dall'editore sulla base dell'assenza, nel testo, di qualsiasi riferimento alla dottrina del giudizio particolare delle anime dopo la morte: si tratta di un elemento estremamente tenue, dal momento che, come sottolinea lo stesso Pulega, la dottrina, accettata come *sententia fidei proxima* nel II Concilio di Lione (7 maggio-17 luglio 1274), era ancora in discussione nei primi anni del Trecento.

La prima data è invece indicata da Pulega sulla base della lezione del manoscritto Z (Paris, BnF, fr. 1745) per il v. 88. Riporto per intero il passo:

- 80 Hobs es que sa merce nos valha
Al jutzjamen,
82 Hon tugz venrem certanamen
Am gran companha.
84 E non crezatz que ja'n remanha
Hom que fos natz
86 Quez aqui no sia ajornatz
Ad aquel dia,
88 Neus si hom ars et ventatz l'avia.
Aqui venrra,
90 E son plenier loguier penra,
Segon sa carta,
92 Cascus, enan que d'aqui's parta,
De totz sos plagz (...)

17. Paden 1995.

18. *Arlabecca* (Indini), 217: «L'*Arlabecca* è certamente la manifestazione letteraria che ci si aspetta dalla Provenza della fine del XIII secolo: da una Provenza, cioè, ormai politicamente annientata a seguito della graduale annessione alla Francia del Nord (...); socialmente appiattita dall'affermarsi di una borghesia (...) totalmente asservita al ruolo di sostegno del potere centrale; intellettualmente e umanamente isterilita dalla prepotente riconquista della Chiesa e dal dilagare della scolastica (...). Si tratta, come si è visto, di un paradigma storiografico che è stato ormai revocato in dubbio.

Al v. 88, il manoscritto *Z* omette il sintagma *ars e* («*Neus sihom uentatz lauia*»), trådito dal manoscritto *Lat* (Paris, BnF, lat. 10869); l'omissione, secondo Pulega, è volontaria, «suggerita da ragioni di opportunità nei confronti di un pubblico che, seguace o meno dell'eresia catara, ne aveva visto comunque la persecuzione e gli orrori conseguenti». Lo studioso cita a riscontro della sua ipotesi il fatto che *Z* è stato verosimilmente composto nella diocesi di Agde, e dunque in una delle zone del Languedoc più colpite dalla crociata antialbigese;¹⁹ da qui la proposta della pace di Parigi come *terminus ante quem*. Anche questo spunto di datazione è tuttavia labile: il trattato non mise infatti fine alla diffusione dell'eresia catara e alla sua repressione, e la lezione di *Z* non presenta espliciti connotati ideologici, almeno per i due terzi del testo, dove *Lat* permette di controllarne la lezione.

Il passo citato permette invece di indicare una coincidenza tra l'*Arlabacca* e un altro testo del nostro corpus improntato alla polemica antieretica, le *Novas del heretje* (cf. poco oltre il § 4.1.2.2), che evocano negli stessi termini il Giudizio e, soprattutto, la resurrezione del corpo:

- 232 Aisso non deu hom creire que's puesca trastornar
La paraula de Dieu, que no's deya formar.
234 Si la testa del home era lai otra mar,
L'us pes en Alissandria, l'autr'en Monti-Calvar,
236 La una ma en Fransa, l'autra en Autvilar,
E'l cors fos en Espanha, que s'i fos fag portar,
238 *Que fo ars e fos cenres, c'om lo pogues ventar,*
Lo dia del Juzizi coven aparelhar
240 En eiss'aquela forma que fon al batejar.

Il personaggio dell'inquisitore si oppone qui ad una dottrina attribuita nel testo all'eresia catara, secondo la quale «carn novela venra renovar/ Los esperitz dels homes en que's devo salvar», e nella quale già Meyer indicava un fraintendimento della dottrina catara sulla resurrezione riservata alle sole anime, non ai corpi.²⁰ Ci si può però chiedere se il contatto tra i due testi non permetta di vedere, nell'insistenza dell'*Arlabacca* sulla resurrezione del corpo del defunto pur consumato dal fuoco e disperse al vento le sue ceneri, un'allusione indiretta ad una simile dottrina impropriamente attribuita agli eretici. Pur non dando indicazioni sulla cronologia del testo, una tale allusione permetterebbe di precisare la collocazione culturale dell'*Arlabacca* sul fronte cattolico ortodosso della lotta contro l'eresia catara.

4.1.1.4. La cronologia dei testi più recenti può essere invece determinata con una certa precisione. *L'ensenhamen* di Peire Lunel è datato dall'autore stesso al

19. *Arlabacca* (Pulega), 178-179.

20. *Novas del heretje* (Meyer), 271, n. 2.

settembre 1326 (vv. 380-382 dell'ed. Sansone).²¹ La seconda redazione in prosa delle *Lays d'Amors* è stata portata a termine da Guilhem Molinier tra il 3 maggio del 1355 (data della commissione da parte dei sette *mantenedors* del Consistori del Gay Saber) e il 3 maggio dell'anno seguente.²² Peire Lunel figura, com'è noto, tra i *mantenedors* del *Consistori del Gay Saber* di Tolosa che hanno commissionato a Guilhem Molinier la stesura della seconda redazione delle *Lays*.²³ *L'ensenhamen* e i due testi contenuti nel trattato emanano dunque da un medesimo contesto culturale tolosano, tanto che Camille Chabaneau, pubblicandoli per la prima volta, ha potuto persino proporre l'attribuzione – impossibile da verificare – della *Commissio* allo stesso Peire Lunel,²⁴ sulla base del ricorso al *rythmus caudatus continens*.

Sul piano della redazione delle *Lays*, si può osservare che se (come non è impossibile) il testo versificato della *Commissio* contenuto nel trattato è quello realmente pervenuto a Guilhem Molinier, esso ha condizionato la scelta della forma metrica della *declaratio* di Guilhem, composta in modo da fornire un *pendant* metrico e contenutistico al primo testo e disposta in modo da creare una struttura a chiasmo nella successione delle *pièces justificatives* in versi prodotte all'inizio del trattato. Tale struttura a chiasmo circoscrive esattamente il perimetro dell'episodio della commessa del testo:

Commissio: rythmus caudatus continens;
La receptio de las ditas letras: quartine a₈b₈b₈a₈;
La electios des accosselhayres e coadintors: quartine a₈b₈b₈a₈;
Declara l'actor (...): rythmus caudatus continens.

I passi in *rythmus caudatus continens* hanno dunque una funzione strutturante all'interno del tessuto narrativo costituito dalla giustapposizione dei documenti adottati nella parte introduttiva del testo.

4.1.1.5. Il *Jeu de sainte Agnès*, datato su base linguistica alla prima metà del XIV secolo, sarebbe contemporaneo alla seconda redazione delle *Lays*. La datazione di Jeanroy è congruente con la morfologia dell'inserito in *rythmus caudatus continens* (§ 4.4.1.2). La lingua del testo ha tuttavia permesso agli studiosi che se ne

21. *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 293-296 per un inquadramento della vita e dell'opera di Peire Lunel.

22. Jeanroy 1941, 160. La data del 3 maggio 1355 è data al termine della *Commissio*: «Lay el temps dous, plazens e gay,/ Festa de Santa Crotz de may/ L'an de Clemens/ E de Cascu (...)», dove *CLeMens* e *CasCV* danno la data 1355. La data di conclusione della redazione è di nuovo affidata ad un crittogramma al termine de *La letra (...) trameza, aprop lo complimen d'aquest libre per publicar las presens* (*Lays d'Amors* [Anglade], I, 44): «A sert [= *trè*] pauzat del reversari/ Del mes a mens [= *ma*] per nom contrari;/ Claramen podetz aver l'an/ Per Crotz, Marc, LUC e per Johan». La soluzione di entrambi i crittogrammi è stata data da Chabaneau 1885, 11, n. 3 e 17, nn. 1 e 2.

23. *Lays d'Amors* (Anglade), I, 13. Sulle vicende redazionali delle *Lays d'Amors* si veda Jeanroy 1941, 144-161 e Fedi 1999 43-61.

24. Devic-Vaissète 1876-1892, X (1885), 187-188.

sono occupati di localizzarlo in un'area differente rispetto a quella tolosana, «vers le S.-O. de la Provence et notamment dans la région du littoral» per Jeanroy,²⁵ «en Provence, peut-être en méditerranéen» per Horst.²⁶

4.1.2 Testi in lasse

Nel suo studio sul *Serventese del Maestro di tutte l'Arti* Pio Rajna ha indicato la corrispondenza tra la tecnica di collegamento strofico del *rythmus caudatus continens* e quella che collega le lasse in tre poemi occitani:

Si accosterà poi ancor più al tipo nostro il ritmo di quella parte del poema della Crociata contro gli Albiges, che spetta a Guglielmo da Tudela; ritmo preso a prestito dalla perduta *Canso d'Antiocha*, e imitato alla sua volta nelle *Novas de l'heretge* e nel poema della Guerra di Navarra.²⁷

Ai tre testi citati da Rajna se ne può aggiungere un quarto, citato da Paul Meyer nell'introduzione alla sua edizione delle *Novas de l'heretge*:²⁸ si tratta del poemetto anonimo *Dona sancta Maria, flors de virginitat*, pubblicato da Suchier con il titolo *Des Sünders Renee*.²⁹ I quattro testi citati sono tutti trasmessi da testimoni unici,³⁰ pur non figurando mai negli stessi codici, essi formano una tradizione abbastanza compatta, come testimoniano i loro legami reciproci, intertestuali e di filiazione, e la loro datazione: entrambi questi dati ci riportano, con l'eccezione de *La guerra de Navarra* di Guilhem Anelier, ad un medesimo ambiente culturale.

4.1.2.1. Il primo testo in ordine di tempo è la prima parte della *Canso de la crozada*, composta da Guilhem de Tudela, originario della Navarra, e continuata poi da un autore che non ha lasciato traccia esplicita del suo nome. La prima parte

25. *Jeu de sainte Agnès* (Jeanroy), xix-xx (la datazione è su base essenzialmente linguistica). Analogo il parere espresso in *Martyre de sainte Agnès* (Sardou), vi-viii, che data il testo tra la fine del XIII e il XIV secolo e lo localizza in una zona vicina alla frontiera con l'Italia.

26. Horst 1994, 828. La localizzazione del testo sembrerebbe confermata anche dai pochi dati disponibili circa la diffusione dei toponimi derivanti dal nome di sant'Agnese: cf. Henrard 1998, 70-72.

27. Rajna 1881, Id., Per la storia del *serventese*, 6.

28. *Novas de l'heretge* (Meyer), 241-242.

29. *Denkmäler* (Suchier), I, 214-240.

30. La *Canso de la crozada* sembra tuttavia aver avuto una circolazione più ampia, attestata dall'esistenza dei frammenti R (oggi perduto, dal quale Raynouard ha pubblicato il testo della lasse 1 e dell'inizio della lasse 2: LR, I, , 226-228), G (40 versi a cavallo delle lasse 60 e 61, inseriti negli *Esbats sur le pays de Query* di Guyon de Maleville, di cui resta un ms. idiografo con aggiunte d'autore datato al 1711, Grenoble, BM, 1158) e da due prosificazioni: L (tradita da tre mss.: Paris, BnF, fr. 4975; Toulouse, BM, 57; Carpentras, BM, Peiresc 59), pubblicata da Auguste Molinier in Devic-Vaissète 1876-1892, 1879, coll. 2-205, e M, trådita da un solo ms. custodito nella biblioteca privata del castello di Merville (Haute-Garonne) e recentemente pubblicata in *Huit ans de guerre albigeoise* (Hoekstra).

del poema, che ci interessa più da vicino, offre indizi utili per determinare il *terminus ad quem* della composizione del testo. Il racconto di Guilhem si arresta infatti (l. 131) con i preparativi di Pietro II d'Aragona per soccorrere Raimondo VI di Tolosa tra il gennaio e il luglio 1213; Guilhem non menziona, inoltre, la morte, nel febbraio 1214, del suo mecenate, Baldovino, fratello di Raimondo VI, che gli aveva fatto ottenere il canonicato di Saint-Antonin-de-Rouergue.³¹

Più difficile precisare il momento in cui Guilhem ha cominciato a redigere l'opera. La l. 9, 21-25 (tràdita dal solo manoscritto *A*, Paris, BnF, fr. 25425) fissa l'inizio della composizione a Montauban nel 1210, ma le prime lasse del poema contengono riferimenti ad avvenimenti del 1212: la nomina dell'abate di Cîteaux, Arnaud-Amauri, all'arcivescovado di Narbona (12 marzo 1212, l. 7, 1-2) nonché la battaglia de Las Navas de Tolosa (16 luglio 1212, l. 5, 20-21). Su questa base, Jean-Marie D'Heur ha proposto di correggere la data MCC *et* X fornita dal testo di *A* (l. 9, 24) in MCC *et* XII, complice la testimonianza della l. 1, che parla di un lavoro intenso sulla redazione della *canso* da parte del suo autore (vv. 19-21 del frammento R, a testo in Martin-Chabot, e vv. 21-23 di *A*, a testo in Meyer); lo studioso pensa dunque che la redazione della prima parte della *Canso* si sia concentrata in alcuni mesi del 1212.³²

La correzione del testo di *A* proposta da D'Heur, che obbligherebbe a collocare l'inizio della redazione del poema a Montauban nel 1212, è però in contrasto con quanto si legge nel testo della prima lassa tràdito dal frammento R (vv. 4-7), secondo il quale Guilhem avrebbe lasciato Montauban avendone prevista la cattura da parte dei crociati (avvenimento che Martin-Chabot data all'autunno del 1211), per recarsi presso Baldovino a Bruniquel. È dunque impossibile conciliare l'informazione secondo la quale la composizione del testo sarebbe stata iniziata a Montauban con la datazione proposta da D'Heur.³³

Se questa aporia sembra irresolubile, si dovrà però tenere presente che l'indicazione sulla partenza da Montauban di Guilhem è contenuta nella sola redazione R del prologo, che si oppone alla redazione *A* ritenuta da tutti gli editori un rimaneggiamento del testo originale, tradito dal frammento. La lassa 9, che contiene la data 1210, è invece tràdita solo da *A*: non è possibile verificare se anche questo passo sia stato alterato dal redattore di questa versione, ma si

31. Su questi indizi cronologici cf. *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I, pp.vii-ix e xii-xiii.

32. D'Heur 1974, 245-59. La correzione era stata proposta, ma infine respinta già in *La chanson de la croisade* (Meyer), II, xxxiii. D'Heur ipotizza una composizione del testo su un arco temporale ridotto, tra luglio-agosto 1212 e febbraio 1213, ritenendo la menzione del mese di maggio (l. 9, 25) una deformazione della reale cronologia della composizione fatta in ossequio al *topos* dell'esordio primaverile.

33. *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I, viii. La contraddizione è stata rilevata da D'Heur 1974, 249, che non ha però cercato di risolverla.

impone una certa cautela nel tentare di conciliare gli elementi della biografia dell'autore che si estrapolano da due redazioni differenti del testo.³⁴

La seconda parte del poema è invece opera di un autore diverso anche nelle simpatie politiche da Guilhem de Tudela: questi era infatti un fautore moderato dell'impresa dei crociati, mentre il secondo autore si mostra legato alla fazione di Raimondo VI di Tolosa e di suo figlio, Raimondo VII, tanto che Saverio Guida ha potuto proporre di identificarlo con un uomo dell'*entourage* dei due conti, il signore-trovatore Gui de Cavaillon.³⁵ Il testo del secondo autore allude sin dall'inizio (l. 142, 7-8) alla morte di Simon de Montfort (giugno 1218) e di suo fratello Gui (31 gennaio 1228): quest'ultima data indica il *terminus post quem* per la redazione dell'opera, che si colloca in un momento di rinnovate speranze per la fazione di Raimondo VII, prima della capitolazione definitiva, con il trattato di Parigi del 12 aprile 1229.³⁶

La *Canso de la Crozada*, che si richiama alla *Canso d'Antioca* di Gregori Bechada, è l'anello centrale di una riconoscibilissima – perché, almeno in parte, dichiarata – catena di trasmissione testuale, che interessa anche gli aspetti metrico-formali del testo (§ 4.4.1.4.1), al termine della quale si colloca la *chanson de geste* intitolata dagli studiosi moderni *La guerra de Navarra*, attribuita dalla rubrica incipitaria del manoscritto unico (Madrid, Real Academia de Historia, 9.4923) a Guilhem Anelier de Tolosa. La vita dell'autore ci è sconosciuta, fatti salvi alcuni riferimenti autobiografici contenuti nel poema stesso.³⁷ L'episodio centrale del

34. Considerazioni analoghe sono svolte da Raguin 2015, 58-63; per questi versi mi permetto di rinviare anche a Gaggero 2014, 239-242.

35. Guida 2003, che riprende una proposta già avanzata, ma subito ritirata, da Rostaing 1970. L'identificazione è ora contestata da Raguin 2015, 71-81. Ormières 1972, aveva invece proposto di identificare l'anonimo con il *maestre Bernart*, legista, che è citato alle ll. 191, 92 e 204, 53. Si tratta, come ha chiarito l'editore in *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), III, n. 5 56-57, del personaggio che figura in quanto *capitoul* di Tolosa e in quanto semplice testimone in carte concernenti l'amministrazione della città per gli anni 1198-1226. Olmières 1972, 158 lo identifica con *Bernardus de Ulmo*, personaggio assai longevo, nato attorno al 1179, che ha ripetutamente occupato la carica di *capitoul* (1198-1199, 1203-1204, 1206-1207, 1213-1214, 1224, 1226 e ancora, quasi ottantenne, nel 1249). Più incerta (159-160) l'identificazione di *Bernardus de Ulmo* con il signore del castello de L'Olm (Saint-Laurent de l'Olmie), che tradì Baldovino, il protettore di Guilhem de Tudela, nel 1214: su tale identificazione Olmières fonda l'idea fantasiosa che Bernart de L'Olm avrebbe ottenuto il manoscritto di Guilhem de Tudela durante o in seguito all'agguato teso a Baldovino, e che avrebbe poi aggiunto la sua continuazione. Oltre a rilevare il carattere romanzesco di questa ricostruzione, va rilevato che Olmières 1972, 155 identifica, in maniera ingenua, il copista del codice *A* e l'autore della seconda parte. Si osservi che entrambe le proposte d'identificazione si basano sul presupposto che l'autore della seconda parte si sia rappresentato nel testo in quanto personaggio descritto alla terza persona.

36. *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), II, xiii-xv. Guida 2003, 268 considera che la redazione del poema possa essere stata interrotta anche a causa del fatto che, a seguito del trattato di Parigi, Raimondo VII, e Gui de Cavaillon che era al suo seguito, furono imprigionati dall'aprile al settembre del 1229.

37. Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Berthe, Cierbide, Kintana, Santano), II, 29-31, dove si citano due documenti del 1291 che potrebbero rappresentare le ultime testimonianze (e le uniche extraletterarie) sulla vita del poeta. Straub 1995, 132-142 ha proposto di identificare il

poema è costituito dal conflitto (1276-1277) tra la popolazione della *Navarrería* di Pamplona e le componenti aragonese e franco-tolosana residenti nei borghi di San Nicolás e San Cernin, scoppiato all'arrivo del governatore Eustache de Beaumarchais inviato dal re di Francia Filippo III l'Ardito. Tale conflitto si inseriva nel quadro di un periodo di contrasti seguiti alla morte Enrico I di Navarra (discendente di Thibaut IV de Champagne) nel 1274, la cui unica erede, Giovanna, aveva solo un anno alla morte del padre.³⁸ L'anno 1277 vale dunque come *terminus post quem* per la redazione del poema di Guilhem Anelier; questi era legato alla fazione del governatore Eustache de Beaumarchais, al seguito del quale era forse arrivato da Tolosa a Pamplona.³⁹

4.1.2.2. Le *Novas del heretge* e il componimento *Dona sancta Maria, flors de virginitat* si possono ricondurre ancora una volta al contesto della lotta contro l'eresia catarata, ma in anni successivi a quelli in cui scrivono Guilhem de Tudela e il suo continuatore. L'attenzione dei due componimenti – e in particolare del primo – si sposta questa volta sugli aspetti più prettamente religiosi del conflitto.

Le *Novas*, datate da Paul Meyer dopo il 1244 (ma forse anche dopo il 1245, cf. sotto),⁴⁰ mettono in scena un inquisitore (il cui nome, Izarn, è rivelato solo incidentalmente al v. 530) e un eretico (che si nomina Sicart de Figueiras al v. 632).

Uno degli aspetti più interessanti del poemetto risiede nel fatto che i personaggi messi in scena, così come quelli ai quali si fa allusione – gli eretici Peire Capela et Jean de Collet, l'inquisitore Bernard de Caus – sono personaggi storici identificati o identificabili. È stato Paul Meyer ad citare a riscontro del poemetto la testimonianza (3 maggio 1245) resa da Guilhem Donadeu al tribunale dell'Inquisizione di Carcassonne dove sono menzionati Sicart, Jean de Collet e Peire Capela; proprio questo documento potrebbe fornire un ulteriore *terminus a quo* per il componimento. Un profilo più preciso di Sicart è stato poi ricostruito recentemente da Francesco Zambon sulla base di documenti acquisiti in anni recenti dalla ricerca storica, che permettono di ricostruirne le attività in seno alla

Guilhem Anelier autore de *La Guerra de Navarra* con l'omonimo autore di quattro sirventesi (BEdT 204) traditi in attestazione unica dai canzonieri *C* (1-3) e *P* (4: i sirventesi sono editi da Straub 1995, 144-157), per i quali propone una datazione tra il 1270 e il 1285, in perfetta contemporaneità con la cronologia degli avvenimenti e della composizione del poema. Resta da spiegare, per ammissione dello stesso Straub (132 e 141-142), il fatto che i sirventesi siano violentemente antifrancesi, mentre il poema è filofrancese.

38. Si veda il quadro storico ricostruito da M. Berthe in Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Berthe, Cierbide, Kintana, Santano), II, 57-81.

39. L'allusione contenuta alla l. 41, 1456 della *Guerra* («Ab si [Eustache] menec un savi qu'entendia razo») è generalmente interpretata come un'allusione di Guilhem al proprio incarico ufficiale al seguito di Eustache de Beaumarchais.

40. *Novas del heretge* (Meyer), 235-240. Il poemetto fa riferimento (vv. 324-325) al massacro degli inquisitori ad Avignonet del 28 maggio 1242 e forse (v. 555) al castello di *Son* o *Usson*, rifugio cataro dopo la presa di Montségur il 16 marzo 1244.

comunità catara tra il 1224 e il 1240.⁴¹ Più difficile – vista l'ampia diffusione del nome Izarn – proporre un'identificazione per la figura dell'inquisitore.⁴²

Allo stesso torno di anni è riconducibile *Dona sancta Maria, flors de virginitat*. Il testo, lacunoso nel manoscritto unico, è un monologo composto da diciannove lasse, ognuna delle quali contiene un'invocazione rivolta da un peccatore prima alla Vergine (ll. 1-12) e poi a Cristo (ll. 13-19): alla lode si accompagna alla richiesta di aiuto e di misericordia. L'ultima lassa contiene un attacco circostanziato contro l'eresia catara. Rivolgendosi a Cristo, il peccatore pentito evoca la creazione dell'uomo e la sua redenzione (vv. 794-806), e aggiunge:

- 19 (...) Mais mal te guazardona cel que t'a renegat,
 808 Cel que t tol la dreitura e ta propietat,
 Que dis c'a fait dyable tot cant tu as format,
 810 Cel e solelh e luna, estellas e clardat
 Et tota creatura present e trespasat,
 812 Terra, home e femna, aigua e vi e blat.
 De tot tolo a tu podier e poestat,
 814 Menten e renegan ab granda falsedat,
 Qu'el non an testimoni que puesca esser proat,
 816 Ni volon nostre creire que lur avem mostrat,
 Prophetas ni apostols ni nulha auctoritat,
 818 Ni las evvangelistas que lur avem monstat,
 Et escrig de ta bocha tot can el'a parlat.

La dottrina della creazione del mondo da parte del diavolo qui attribuita agli eretici è la stessa confutata nelle ll. 1-4 delle *Novas del heretje*, con argomenti e citazioni tratte dalla Scrittura. Nel seguito della lassa 19, il peccatore ringrazia Dio di averlo preservato dal peccato di eresia (vv. 824-829) e afferma che la sua fede ha passato l'esame dell'Inquisizione:

- 830 Ferma estau en la fe, e fermes m'i a trobat
 L'avesque G.P. ab cui iei conversat,
 832 Fraire B. de Caux c'a mos amix estat,
 E fraire P. Cenres c'a mest nos predicat.
 834 De fraire A. vos dic que agui'l cor irat
 Car si parti de nos ab aital comjat.
 836 D'aquels .iiii. per nom ai ieu penedensat,
 Segon que mi sentia de mal ni de peccat,
 838 Per que prec Jhesu Crist qu'el me do s'amistat.
 Amen Amen AMEN.

41. Zambon 2003.

42. Zambon 2003, 729-730, n. 5 discute le differenti proposte avanzate e ipotizza da parte sua che Izarn sia il *Willelmus Bernardus Izarni* associato nel cosiddetto Registro di Bernart de Caux (Toulouse, BM, 609) all'inquisitore citato in termini elogiativi, come si è visto, proprio nelle *Novas*. Izarn sarebbe in questo caso un patronimico, e non un nome proprio.

Richiamando l'attenzione su questo passo, Meyer ha indicato la coincidenza per cui l'inquisitore Bernard de Caux è ricordato con toni di elogio qui come nelle *Novas*: si tratta de «l'un des dominicains nommés inquisiteurs pour remplacer les inquisiteurs tués à Avignonet en 1242. Il exerça ses fonctions de 1243 à 1249 et mourut en 1252». ⁴³ Meyer identificava altresì il *G.P.* del v. 831 con Guillem Peire, vescovo di Albi dal 1185 al 1227, e il *P. Cenres* del v. 833 con Pierre de Cendres, inquisitore a Foix prima del massacro di Avignonet.

4.1.2.3. Le *Novas* e *Dona sancta Maria* rinviano dunque ad un medesimo momento storico, e probabilmente ad un medesimo ambito di composizione, come farebbe pensare la menzione di Bernart de Caux in entrambi i testi: si tratta di opere *de propaganda fide*, nelle quali la polemica anti-catarà occupa un posto più o meno centrale, ma è comunque presente. Se in queste due opere il parallelismo tra forma metrica (lasse di alessandrini chiuse da un *hexasyllabe* che introduce la rima della lassa seguente) e contenuto religioso-politico-ideologico è particolarmente evidente, si potrà estendere tale osservazione anche alla prima parte della *Canso de la crozada*, di Guilhem de Tudela, anch'essa scritta da un partigiano dell'azione della crociata per la repressione dell'eresia. Anche il poema di Guilhem Anelier, composto in un clima politico differente, e che usa in maniera limitata (§ 4.4.1.4.1) il *rythmus caudatus continens*, è tuttavia scritto da un partigiano della fazione di ascendenza francese.

I testi di questo secondo gruppo permettono dunque di riconoscere (ben inteso *a posteriori*) una congruenza tra forma metrica e impronta ideologica che non si riscontra in maniera altrettanto chiara in nessun'altra parte del nostro corpus. Tale congruenza ideologica si può estendere al di fuori del gruppo in lasse monorime, se vale il riscontro addotto con le *Novas*, all'*Arlabacca*, che pure si serve di un metro diverso, e più conforme agli esempi oitanici.

4.2 Geografia della composizione e circolazione dei testi

La grande maggioranza dei testi occitani in *rythmus caudatus continens* sono trasmessi da un manoscritto unico; fanno eccezione, come si è visto, solo la *Canso de la crozada*, giunta in un solo manoscritto ma per la quale una diffusione più ampia è testimoniata dalla presenza di almeno due frammenti e due prosificazioni, e l'*Arlabacca*. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, i testi sembrano dunque avere avuto una circolazione limitata. L'unico indizio indiretto di una circolazione più importante del metro nella sua variante occitanica può venire (§ 5.2.2) dalla corrispondenza della forma di *Lai on cobra*, dell'*Arlabacca*, dell'*Ensenhamen del guarso* e dei testi delle *Leis d'amors* con quella dei componi-

43. *Novas del heretge* (Meyer), 273, n. 5. Per una presentazione dettagliata degli elementi biografici noti sulla base dei documenti in nostro possesso, si veda Dossat 1971.

menti catalani appartenenti al genere della *codolada*. Come vedremo nelle conclusioni generali, tuttavia, l'interpretazione di tale coincidenza non è pacifica.

Accanto all'esiguità delle attestazioni colpisce la loro concentrazione in alcune zone piuttosto ben circoscritte. Nella composizione e circolazione dei testi occitanici in *rythmus caudatus continens* due aree sembrano infatti essere state maggiormente attive: la prima è identificabile con Tolosa e i territori limitrofi, la seconda è quella della zona costiera della Provenza.

4.2.1 *Composizione*

Quanto alla composizione dei testi, sappiamo infatti che Guilhem de Tudela potrebbe aver scritto la prima parte de la *Canso de la crozada* tra Montauban e Saint-Antonin-en-Rouergue (oggi Saint-Antonin-Noble-Val), entrambi nel Tarn-et-Garonne. L'autore della seconda parte, sia o meno da identificare con Gui de Cavaillon, faceva verosimilmente parte dell'*entourage* dei conti di Tolosa, dal momento che le indicazioni su alcune fasi del conflitto sembrano essere di prima mano. A Tolosa rinvia anche l'attività di Peire Guilhem, associato (vv. 12-13) ad un «senhor/ (...) qui te cort a Murel» (Muret) da identificare con il conte di Tolosa;⁴⁴ Zufferey ha inoltre indicato alcune forme linguistiche che legherebbero l'autore e il suo testo al Quercy, in prossimità di Tolosa.⁴⁵ Nell'ultima parte del secolo XIII, è originario di Tolosa Guilhem Anelier, ed è possibile che proprio in base alla sua origine tolosana si possano spiegare le somiglianze formali tra la *Guerra de Navarra* e la *Canso de la crozada*, che Guilhem avrebbe potuto conoscere, in una forma simile a quella che ci è giunta, proprio a Tolosa.

Si può ancora aggiungere che Bernard de Caux, menzionato tanto dalle *Novas* quanto da *Dona sancta Maria*, ha esercitato il suo ufficio di inquisitore a Tolosa dal 1245 al 1249;⁴⁶ questo elemento ci permette di ipotizzare che la composizione di entrambi i testi sia avvenuta in un'area geografica nella quale l'allusione a questo personaggio poteva essere più parlante per il pubblico dei due testi, anche se l'associazione del nome di Bernard a quelli del vescovo di Albi Guillem Peire e dell'inquisitore di Foix Pierre de Cendres identifica piuttosto un'area allargata, coincidente con i territori legati (in maniera più o meno stretta) ai conti di Tolosa piuttosto che con la città in senso stretto.

Nel secolo successivo, è localizzata a Tolosa l'attività del *Consistori del Gai Saber*, al cui ambito si possono ascrivere tanto l'*ensenhamen del guarso* di Peire Lunel quanto i testi inseriti nella seconda redazione in prosa delle *Leys d'Amors*.

44. Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 42 e 54, Capusso 1996, 234-236.

45. Zufferey 1994, 17-20: si veda in particolare l'identificazione delle tappe del viaggio descritto da Guilhem ai vv. 6-19 del suo testo (Castelnau-Montratier, Corbarieu, Muret).

46. Dossat 1971, 115-121; in precedenza (1243-1245), Bernard aveva esercitato la funzione di inquisitore nelle diocesi di Agen e Cahors.

4.2.2 *Circolazione*

Sul piano della circolazione dei testi, a Tolosa riconduce la localizzazione proposta da François Zufferey e confermata da Max Pfister per il canzoniere R,⁴⁷ il principale testimone della produzione occitanica in *rythmus caudatus continens*. I testi che c'interessano si concentrano nella cosiddetta sezione non-lirica del manoscritto, la cui delimitazione e strutturazione interna è stata indagata, a partire da alcune osservazioni di Geneviève Brunel-Lobrichon,⁴⁸ dallo stesso Zufferey.⁴⁹ Il canzoniere R, copiato da una sola mano, risulta composto da quattro parti codicologicamente distinte:

- a) le due tavole del manoscritto (guardia non numerata, e cc. A-C);⁵⁰
- b) una “partie lyrique”, composta dalle biografie dei trovatori, contraddistinta dalla *mise en page* su due colonne: cc. 1r-4r (*vidas*) e dalle cc. 5r-109rb, 110va (fine del libro di Guiraut Riquier, 109v-110r sono rimaste in bianco), 111va-113va (*coblas esparsas* di Bertran Carbonel e di Guilhem de l'Olivier d'Arles; sono rimaste in bianco le cc. 110vb-111r);
- c) una “partie non-lyrique” contenente «letras e novas e comtes», come si legge nella tavola del manoscritto, con alternanza di vari tipi di *mise en page* su tre o più colonne: cc. 114ra-120rd epistole di Guiraut Riquier, con *mise en page* da cinque a sette colonne, che si assesta di norma sulle sei colonne; c. 120re-f in bianco); 120va-140vc testi di autori diversi (è in questa sezione che sono copiati il *salut* e le *Novas*). Questa parte doveva concludere il manoscritto, come attesta la presenza di un fascicolo di dimensioni ridotte (cc. 138-141, binione contro i quinioni usati nel resto del codice), e il fatto che le cc. 140v-141r erano state originariamente lasciate in bianco.
- d) Successivamente, lo stesso copista del manoscritto ha aggiunto un'appendice (cc. 142ra-148ra, in bianco 144vb-145r, 146vc-147r; c. 148, mutila, doveva essere rimasta bianca dopo 148ra), formata da un quinione mancante delle ultime due carte, e contenente testi che integrano tanto la parte lirica quanto quella non lirica (Zufferey distingue, in maniera artificiosa, un “supplément lyrique” da un “supplément non-lyrique”, ma la tavola di Brunel-Lobrichon mostra una situazione meno chiaramente definita): è in questa parte che è copiato il poemetto di Peire Guilhem.

47. Zufferey 1987, 105-133, Pfister 1988, 105-108. Precedentemente il canzoniere era localizzato nel Languedoc (Brunel 1935, 56-59) oppure nella stessa regione del canzoniere C (Avalle-Leonardi 1993, 91). La localizzazione proposta da Zufferey è accettata, seppure con riserve, da Leonardi 1987, 368-369, e in seguito da Avalle-Leonardi 1993, 91-92.

48. Brunel-Lobrichon 1991, 247-255.

49. Zufferey 1994.

50. Sulle tavole del manoscritto cf. Tavera 1979 e lo studio ed edizione di Tavera 1992.

- e) Una mano successiva ha poi copiato, sulle cc. 140vc-141vd originariamente bianche, i testi di Peire Lunel de Monteg, attivo nella stessa zona in cui Zufferey colloca il manoscritto, tra il 1326 e il 1348-1349.⁵¹

I componimenti in *rythmus caudatus continens* si distribuiscono tra le parti (c) e (d) del manoscritto, nella maniera seguente:

Parte c:

- 1) cc. 122rb-123vb [parte non-lirica] *Novas de l'heretje* (*mise en page* su tre colonne);
- 2) c. 135rc-e [parte non-lirica] *salut Dona, la genser c'om demanda*, attribuito nel ms. a Raimon de Miraval (*mise en page* su cinque colonne);

Aggiunta XIV sec.:

- 3) cc. 140vc-141rd Peire Lunel de Monteg, *Ensenhamen del guarso* (il testo apre la sezione aggiunta dalla mano 2, *mise en page* su quattro colonne);

Parte d ("supplément non-lyrique"):

- 4) cc. 147va-148ra novella di Peire Guilhem (*mise en page* su quattro colonne; il testo, in chiusura del manoscritto, è mutilo della fine).

Il carattere eccezionale dell'aggiunta dei testi di Peire Lunel, l'unica a comportare, nel manoscritto, l'intervento di un copista diverso da quello principale, e il fatto che Peire Lunel citi come modello gli *ensenhamen* di Amanieu de Sescas (*Ensenhamen*, vv. 66-71), traditi soltanto dal manoscritto R, hanno spinto alcuni studiosi, a partire da Bartsch,⁵² a indicare in lui uno dei probabili possessori antichi del manoscritto. L'ipotesi, seducente quanto impossibile da verificare, permetterebbe di saldare la trasmissione manoscritta del modello metrico del *rythmus caudatus continens* nei testi del XIII secolo all'attività dei poeti del secolo successivo. Resta tuttavia significativa l'identità tra il luogo di produzione del canzoniere R e il luogo in cui si svolgevano le attività del *Consistori del Gai Saber*, nell'ambito delle quali Guilhem Molinier ricevette l'incarico della redazione delle *Lays d'Amors*, in particolare della seconda redazione in prosa, che contiene i componimenti che ci interessano, e il cui manoscritto, eseguito a Tolosa, è tuttora conservato presso l'Académie des Jeux Floraux.

51. *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 293-294 e 295, Zufferey 1987, 130-133.

52. *Denkmäler* (Bartsch), xvii, e Bartsch 1872, 85, ripreso da Peire Lunel (Forestié), 113. L'ipotesi è presentata con scetticismo da *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 320 (nota ai vv. 68-70 dell'*Ensenhamen*); Zufferey 1987, 131 e Zufferey 1994, 25 la menziona come eventualità non provata nel quadro della sua proposta di localizzazione di R a Tolosa (ma nel secondo contributo lo studioso si mostra più favorevole all'ipotesi di Bartsch).

All'area di Tolosa, se non a Tolosa stessa, rinvia infine la localizzazione proposta da Brunel per l'unico manoscritto completo della *Canso de la crozada*,⁵³ coerente con le indicazioni date da Meyer nello studio della lingua dei due autori del testo.⁵⁴

Per quanto riguarda il resto dei componimenti anonimi in *rythmus caudatus continens*, le indicazioni provenienti dalla localizzazione dei manoscritti permettono di fare un'ipotesi sulla loro circolazione, se non sulla loro provenienza. Come si è visto, la localizzazione proposta da Jeanroy per il *Jeu de sainte Agnès* si fonda anzitutto sulla lingua del manoscritto unico, le cc. 69-85 del manoscritto BAV, Chigi C.V.151, composito, che contiene anche, alle cc. 46-65, il *Savi*. L'indicazione di Jeanroy vale dunque per la localizzazione della copia piuttosto che per la composizione del *Jeu*.⁵⁵

Alla zona costiera del Languedoc-Roussillon sono infine riconducibili il manoscritto unico di *Dona sancta Maria, flors de virginitat* (London, BL, Harley 4703) e il testimone Z dell'*Arlabecca* (Paris, BnF, fr. 1745). Si tratta di due miscellanee di testi religiosi e didattici in occitano, caratterizzate entrambe da un formato (rispettivamente 238 x 145 mm e 237 x 165/167 mm) ed un'esecuzione modesti, e ottenute tramite la riunione di diversi *booklets*.⁵⁶

Il manoscritto Paris, BnF, fr. 1745 è una miscellanea composita che riunisce due parti distinte, corrispondenti ai fascicoli I-XXI (cc. 1-169) e XXII-XXIII (cc. 170-185). In entrambe le sezioni il testo è disposto su due colonne. La prima, che ci interessa più da vicino, è a sua volta formata da tre unità codicologiche (fascicoli I-XIII [cc. 1-105], XIV-XX [cc. 106-157], XX-XXI [cc. 158-166]), ognuna delle quali è stata copiata e decorata da artigiani differenti. Le prime due

53. Brunel 1935, 61, n. 200.

54. *La chanson de la croisade* (Meyer), I, cxj-cxv. Alla fine del poema (parte inferiore della p. 239) si legge inoltre una nota che attesta che il manoscritto venne dato in pegno nel 1337 dal suo proprietario, *Jorda Capella*, in cambio di un prestito di 15 *gros tournois* d'argento. Cf. *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I, XIX-XX; nella n. 2, XIX-XX, l'editore nota che «Un homonyme de ce Jourdain Capella de 1337 vivait à Gaillac en 1231 (...) et son nom de famille fut porté par plusieurs clients des frères Bonis, négociants montalbanais du XIVe siècle»: questi primi elementi sull'attestazione del nome Capella sembrerebbero confermare che il manoscritto ha circolato inizialmente nella stessa area di produzione e copia del testo.

55. Alla Provenza rimanda, genericamente, la localizzazione proposta da Brunel 1935, 96-97, n. 336. Questa rappresenta verosimilmente un'estrapolazione rispetto alla localizzazione proposta da Jeanroy, che viene applicata al manoscritto nel suo insieme. Il Chigiano C.V.151 è tuttavia un manoscritto composito, e, benché il *Savi* e il *Jeu de sainte Agnès* siano stati rilegati insieme quando il manoscritto si trovava ancora nel sud della Francia (*Jeu de sainte Agnès* [Jeanroy], IV-VI), la copia dei due testi è formalmente autonoma, e la lingua dei copisti dovrebbe essere studiata indipendentemente. Analogo fraintendimento in Pfister 1972, 277, che, sulla base di un'analisi della lingua del *Savi*, propone di spostare la localizzazione del manoscritto in una zona compresa tra l'Albigeois, il Quercy, il Languedoc maritime e il Rouergue. Le conclusioni di Pfister sono ricondotte al testo del *Savi* e opportunamente sfumate in *Savi* (D'Agostino), 37-40.

56. Si veda per Z la descrizione particolareggiata contenuta in *Vangeli occitani dell'infanzia* (Gasperoni-Giannini), 68-77 e per il manoscritto Harley 7403 le descrizioni di *Denkmäler* (Suchier), 484-487 e ora Collura 2012-2013, 68-70.

unità del codice sono opera di due copisti grosso modo coevi, mentre il terzo è opera di un copista la cui scrittura, secondo Giannini, è «difficilmente addebitabile ad un professionista della scrittura libraria». ⁵⁷ La seconda unità (cc. 106-157) contiene, accanto all'*Arlabecca* (cc. 135va-136rb), un calendario occitano (cc. 148ra-150vb) che si può collegare, come ha mostrato Suchier, alla diocesi di Agde. La localizzazione del manoscritto è ora confermata con ulteriori precisazioni da Giannini, ⁵⁸ che data l'esecuzione delle due unità iniziali ai primi anni del XIV secolo.

Il manoscritto Harley 7403, invece, è formato dalla riunione di cinque unità codicologiche, ciascuna delle quali contiene un solo testo (fasc. I-V [cc. 1-35], fasc. VI-VII [cc. 36-49], fasc. VIII-IX [cc. 50-63], fasc. X-XV [cc. 64-111], fasc. XVI-XVIII [cc. 112-133]). ⁵⁹ Il manoscritto è stato copiato a piena pagina da una (Suchier) o forse due mani (Collura) dell'inizio del XIV secolo: si tratta dunque di *booklets* che potevano essere stati acquistati insieme nella stessa bottega. Il testo di *Dona sancta Maria* occupa per intero la quarta unità. Manca ancora un'analisi linguistica dettagliata del manoscritto, che Brunel localizza a Narbona. ⁶⁰

Le due aree nelle quali si ripartiscono i manoscritti che trasmettono i componimenti occitanici in *rythmus caudatus continens* rientrano nei territori legati ai conti di Tolosa. ⁶¹ Le tradizioni testuali rappresentate dai singoli manoscritti lasciano inoltre immaginare alcuni contatti che permettono di avvicinare i manoscritti fr. 1745 e Harley 7403 da un lato, il fr. 1745 e il canzoniere R dall'altro.

Oltre a provenire dalla stessa area, la regione costiera dell'attuale Languedoc-Roussillon, il fr. 1745 e lo Harley 7403 sono accomunati dalla presenza della traduzione occitana dell'*Evangelium Nicodemi* ora ripubblicata da Alessio Collura: le due redazioni (il manoscritto Harley è mutilo dei primi 1376 versi) sono testualmente prossime, e si allontanano solo nella sezione finale del testo, dedicata ai quindici segni del Giudizio; se il manoscritto Harley è il prodotto dell'assemblaggio di *booklets* trascritti da un solo copista, è possibile pensare alla presenza di fonti testuali in parte affini nei luoghi di produzione dei due manoscritti. ⁶²

La presenza di una fonte testuale comune potrebbe legare altresì il canzoniere R al manoscritto fr. 1745, saldando i due versanti della tradizione occitanica del *rythmus caudatus continens*: Zufferey ha sottolineato infatti come quattro testi mariani e un breve testo in prosa sui giorni propizi al salasso, presenti nella cosiddetta parte non-lirica di R compaiano anche nel fr. 1745; essi sono del re-

57. *Vangeli occitani dell'infanzia* (Gasperoni-Giannini), 73-74.

58. *Ibi*, 74-77.

59. Collura 2012-2013, 68, ma cf. già *Denkmäler* (Suchier), 485 con indicazioni precise sulla composizione dei fascicoli e la perdita di carte, da integrare alla descrizione di Collura.

60. Brunel 1935, 7, n. 21.

61. Macé 2000, 23-53, in particolare 38-45.

62. Rinvio all'analisi di Collura 2012-2013, 71-76, anche per la discussione dell'appartenenza o meno di questa parte del testo al piano della traduzione dell'*Evangelium Nicodemi*.

sto concentrati proprio nella sezione all'interno della quale è trascritta l'*Arlabeca*. Zufferey localizza «de recueil de textes religieux, avec quelques pièces se rattachant au culte marial», confluito in R, nel Languedoc.⁶³

Si sottraggono a questo quadro tendenzialmente coerente soltanto il manoscritto del *Jeu de sainte Agnès*, localizzato in area prossima, ma non sovrapponibile a quella da cui proviene il fr. 1745, e il manoscritto del poema di Guilhem Anelier, copiato in Navarra (si dovrà però tener presente la già ricordata origine tolosana dell'autore del testo).

La geografia dei manoscritti latori dei testi in *rythmus caudatus continens* conferma dunque l'immagine di una tradizione compatta che si può desumere dalla localizzazione della composizione dei singoli testi, e permette di ipotizzare una circolazione regionale piuttosto circoscritta dei materiali in nostro possesso.

4.3 Generi letterari e tipologie testuali

L'analisi delle tipologie testuali che si manifestano nei componimenti occitanici in *rythmus caudatus continens* permette di proiettare la coerenza di questa parte del corpus ad un livello di strutturazione più alto, e di mettere in rilievo dei punti di contatto con la tradizione d'oïl analizzata nel Cap. 2.

4.3.1. Testi a tematica religiosa

Una parte cospicua dei testi occitanici che ci interessano rientrano nella categoria della letteratura di carattere religioso: si tratta dell'*Arlabeca*, della preghiera *Dona sancta Maria*, delle *Novas del heretje* e del *Jeu de sainte Agnès*. I punti di contatto tra i primi due testi e il terzo permettono, come si è visto, di ipotizzarne la composizione nello stesso ambiente, e in anni non distanti, attorno alla metà del XIII secolo.

I quattro testi appartengono a tipologie differenti, e la loro attribuzione ad uno dei generi medievali ha a volte suscitato perplessità analoghe a quelle illustrate nel § 2.2 per i testi oitanici.

4.3.1.1. Il titolo dell'*Arlabeca* è indicato al v. 4 del componimento:

Dieus vos salve trastotz essems,
2 Que si's fera verayamens,
Si en vos nom pecca.⁶⁴

63. Zufferey1994, 14 e 20.

64. La resa del verso da parte di Indini, che interpreta *enos* di Z sulla base della lezione *en vos* di *Lat* è preferibile a quella di Pulega, che legge *Enos* e vorrebbe vedere nel verso un riferimento al personaggio biblico di Enoc citato come *auctoritas* (*Arlabeca* [Pulega], 147-152). In aggiunta alle

4 Et entendes una arlabeca,
Qu'ieu vos vuell dire.

La presenza di *una* al v. 4 sembrerebbe indicare che il testo si iscriveva in un genere la cui reale consistenza ci sfugge, dal momento che il nostro è l'unico esemplare superstite. È generalmente accettata l'indicazione risalente a Raynouard, che accostava *arlabeca* alla forma a.port. *arrabeca* (> *rabeca*) e al fr. *rebec*, vale a dire la ribeca oppure il *râbab*, uno strumento a corda suonato con un archetto. A tale strumento andrà ricondotto anche il nome del *rebec*, uno dei *dic-tatz no principals* citati, ma non descritti, da Guilhem Molinier nella seconda redazione in prosa delle *Lays*.⁶⁵ Anche se l'accezione di "complainte, chant lugubre" proposta da Raynouard è stata a ragione rifiutata da Meyer, è sembrato possibile agli studiosi più recenti di ipotizzare un legame tra il suono stridulo dello strumento che accompagnava l'esecuzione del testo alla tematica penitenziale del componimento.⁶⁶

Il titolo suggerisce una stretta correlazione tra la tipologia testuale dell'*arlabeca* e lo strumento musicale che ne accompagnava verosimilmente l'esecuzione, tanto che Pulega ha potuto parlare di «una particolare struttura metrico-musicale».⁶⁷ L'*Arlabeca* testimonia dunque indirettamente la presenza di un accompagnamento musicale all'esecuzione di un componimento in *rythmus caudatus continens*. Non siamo tuttavia informati sulle modalità di tale esecuzione, che poteva essere affidata al canto oppure, come propone Pulega riprendendo Milá i Fontanals, ad una recitazione cadenzata o salmodiata.⁶⁸

Non mi sembra invece fondato il tentativo di Pulega di assimilare l'*Arlabeca* al genere delle danze della morte, e di metterne di conseguenza in luce aspetti teatrali: lo studioso ritiene infatti che alcune scene descritte dall'io poetico dovessero trovare immediata rappresentazione scenica (forse da parte di una serie di personaggi muti, come in una sorta di mimo?).⁶⁹ L'evocazione delle diverse scene è però talmente sintetica che l'enunciazione stessa da parte dell'esecutore del testo doveva durare il tempo strettamente necessario per fissare nelle menti degli astanti l'impressione che l'autore voleva produrre, senza lasciare spazio per una esecuzione scenica. Sembra dunque più prudente fermarsi al livello minimo dell'ipotesi dello studioso, e cioè all'idea zumthoriana del carattere fondamentale teatrale della letteratura medievale.⁷⁰

spiegazioni fornite da *Arlabeca* (Indini), 207, aggiungerei il parallelismo parziale tra *incipit* e *explicit*, con il riferimento a Dio nell'augurio finale del poeta (vv. 137-141): «Lay vos condua/ Aquel senhor que non procura/ mays cant vertatz;/ Ni jamays no vol falcedatz,/ Car ell no y pecca.»

65. LR II, 121, col. 2 s. v. *arlabeca*. Si veda la discussione dettagliata in *Arlabeca* (Pulega), 116-125 e in *Arlabeca* (Indini), 212-216. Per il genere del *rebec*, rinvio a Canettieri 2011, § 5.

66. *Arlabeca* (Pulega), 118 e 124 e *Arlabeca* (Indini), 214-216.

67. *Arlabeca* (Pulega), 117.

68. *Ibi*, 119 e 125; cf. Milá i Fontanals 1876, 436, n. 8.

69. *Arlabeca* (Pulega), 141-196.

70. *Ibi*, 167-168; cf. § 2.2.2.2.

Il testo è infatti un monologo, nel quale l'io poetico esorta il pubblico ad essere cosciente dell'onnipotenza della morte (vv. 4-38) e a prepararsi al Giudizio universale (vv. 39-149). Alcuni interventi in prima persona esprimono la preoccupazione per la sorte degli esseri umani, preda della morte (vv. 6-9), la speranza di impartire insegnamenti utili ad affrontare la fine che attende tutti senza temere per la nostra vita nell'al di là (vv. 39-44), e infine l'augurio agli spettatori di essere accolti in Paradiso nel giorno del Giudizio, la cui evocazione conclude il poema (vv. 137-149). Questi passi rappresentano l'unico tratto comune al nostro poemetto e alla tradizione dei *diis* analizzata nel Cap. 2: l'esposizione dei due temi dottrinari principali, infatti, assume un carattere impersonale e per così dire obiettivo, senza l'assunzione, vera o presunta, di un punto di vista personale, che invece sembrerebbe fondare il genere del *dit* e spingerlo ai confini del cosiddetto monologo drammatico. L'*Arlabecca* si colloca bene, in questo senso, nella tradizione dei sermoni in versi che Pulega analizza nell'introduzione alla sua edizione critica del testo.⁷¹ Nel corpus oitanico tale tipologia testuale trova un parziale riscontro nel poemetto misogino *Des cornetes*, che si riallaccia, nei versi introduttivi, alla predicazione di un non meglio identificato vescovo di Parigi.

4.3.1.2. Un punto di vista più spiccatamente personale, seppure nel contesto fortemente topico della preghiera in versi, è invece offerto dal componimento in lasse di alessandrini *Dona Sancta Maria*. Il testo si articola in una serie di lasse indipendenti sul piano del contenuto. Ogni lasse contiene una invocazione del peccatore che si rivolge, come si è visto, dapprima alla Vergine (l. 1-12) e in seguito direttamente a Cristo (ll. 13-19). La possibilità che una lacuna testuale (ma il manoscritto, c. 95v, non presenta una lacuna materiale) si sia prodotta proprio all'altezza della l. 12 impedisce di sapere come si articolasse la transizione dalla prima alla seconda parte. Va inoltre notato che, anche nella seconda parte del testo, la Vergine è costantemente menzionata come intermediaria tra i peccatori e Dio; la separazione tra le due sezioni non è dunque rigida. Ogni lasse si apre con una lode rivolta al destinatario della preghiera, e si conclude con una richiesta di aiuto da parte del peccatore.

Nella parte centrale del testo (almeno nella forma lacunosa in cui ci è giunto) la l. 9 presenta un'improvvisa interruzione di tipo embrionalmente drammatico, dal momento che il peccatore immagina un possibile dialogo con la Vergine: in risposta alle reiterate richieste di intercessione dell'io che enuncia il testo, Maria risponde esortando piuttosto il suo interlocutore a cambiare il suo comportamento per ottenere la remissione dei suoi peccati. È interessante che, come nell'*Ave Maria Rutebenf*, il peccatore citi, a sostegno della legittimità delle sue richieste, l'intervento salvifico della Vergine nella vicenda del patto di Teofilo con il diavolo:

71. *Ibi*, 5-113.

- 9 Ai bela dousa maire, de ton filh benesida,
 422 Aapta·m aital gracia ab lo synhor de vida,
 Com presist de to filh cant el t'ac relinqua,
 424 Que tolguist al dyable, estort de mort a vida,
 E receubist la carta que la fes m'a plevida.

Il riscontro non individua certo un legame con il testo di Rutebeuf, ma piuttosto il comune ricorso ad un elemento topico nell'ambito di una stessa tipologia testuale.

Pur senza uscire da un quadro fortemente tipizzato, il componimento tratteggia in maniera indiretta la figura del peccatore, sottraendola alla genericità della supplica e avvicinandola piuttosto al carattere personale dell'espressione dell'io poetico nei *dits*. Il peccatore ripete più volte che le sue frequenti ricadute nel peccato sono dovute all'età avanzata (18, 752 «El temps de ma vilesa, que son viels e canutz»), che rende il suo corpo e la sua anima deboli e bisognosi del sostegno della Vergine e di Dio:

- 17 Quel jovens e la forsa ieisson de lur repaire,
 el sens e la vertutz non cuja durar gaire.
 732 La destrals es al pe que cuja lo cop faire,
 Que menassa a l'albre car non es bos fruchaire,⁷²
 734 Que no fa fruch de vida ni frug que valha gaire
 Ni frug que apropheche al seynhor del repaire,
 736 Si la misericordia, seynher, reis, emperaire,
 E la tua merces don iest abandonaire
 738 Nom trai d'aquest peccat don ieu nom puesc retraire.

Tali riferimenti alla vecchiaia si precisano in parte nella lassa conclusiva (19), dove il peccatore, ringraziando Dio di non esser caduto nel peccato di eresia (con riferimento, come si è visto al § 1.2.1 all'eresia catara) afferma che:

- 19 826 Mais a de .xl. ans que m'en a castiat
 Lo bos sens de ma maire e m'a entrecelat,
 828 Que onc no m'en parti per nulh Essabatat,
 Per Beriu ni per Bolgre ni per Encrivelhat.⁷³

Il riferimento cronologico è certo iperbolico, ma, essendo subito seguito dalla menzione della frequentazione di prelati cattolici (tra cui Bernard de Caux) da

72. L'espressione ricalca le parole di Giovanni il Battista in Lc 3, 9: «Jam enim securis ad radicem arborum posita est. Omnis ergo arbor non faciens fructum bonum, excidetur, et in ignem mittetur.». La stessa espressione ricorre anche, in forma più sintetica, alla l. x, 464-466.

73. *Essabatat* e *bolgre* sono denominazioni correnti per indicare rispettivamente Valdesi e Bogomili; *Beriu* è attestato altrove (e in particolare nel rimario di Uc Faidit, *Donatz proensals* [Marshall], 221: *beirius* "provincia quidam vel hereticus") con il senso generico di "eretico"; *encrivelhat* potrebbe invece essere un *hapax* del nostro testo: cf. *Denkmäler* (Suchier), 536 e *Novas del beretje* (Meyer), 243.

parte del peccatore, sembra ancorare l'individualità del personaggio ad una realtà evenemenziale piuttosto precisa. Anche il riferimento agli insegnamenti materni non è anodino, dal momento che in altri passi del componimento sono ricordati i familiari del personaggio, verso i quali egli afferma di aver mancato (senza tuttavia precisare perché),⁷⁴ e in particolare la madre, che «Tant fo lials e francha e de faitz cabalos,/ Per qu'ieu mi degra rendre a las suas razos/ De menar bona vida» (18, 350-352): si tratta di una costante tematica, che poteva far riferimento a delle circostanze concrete della biografia dell'autore o del personaggio.

In un passo del poema il peccatore chiede alla Vergine di pregare Dio affinché gli dia la forza di mettere la sua conoscenza al servizio della sua lode, menzionando esplicitamente la composizione di altri testi letterari:

12 546 Pregua lo tieu car filh, lo paire omnipotent,
que'm do forsa e poder, cor e defenedement,
548 qu'ieu puesca esplechar mon saber e mon sent
en la tua pregueira lausan et escriven
550 dels bels motz e dels ditz aparelhadament,
qu'ieu n'aga grant de dieu e de vos issament, (...).

La figura del peccatore che prende la parola nel testo tende dunque, con questo riferimento, a sovrapporsi esplicitamente alla figura dell'autore del testo stesso, secondo modalità tipiche della cosiddetta poesia personale del dominio d'oil e della poesia di Rutebeuf in particolare.

Il testo è meno esplicito sulla natura del peccato del quale l'io che enuncia il testo si incolpa: esso è definito con termini generici quali *us peccatz criminals* (2, 87; 6, 222; 13, 606; 14, 633) e *peccat de malesa* (l. 19, 788) e il peccatore afferma che si tratta del peccato che ha condotto alla dannazione il più gran numero di Cristiani (l. 18, 758-761). Dal momento che il personaggio si riferisce in tutto il testo e con termini analoghi ad *un* peccato, è forse lecito estendere a tutti i passi in questione l'indicazione che si può estrapolare dal passo seguente:

8 De tot aisso mer mal us peccatz enogós,
304 Que fes peccar David, e'n pequet Salamos,
Et ai mais maravilhas d'ome vielh ni dios
306 Can pecca per flaquesa quant es de son sen blos
El jovens e la forsa l'a laissat e socos.

Il peccato del quale l'io del testo si incolpa potrebbe essere la lussuria, visto che entrambi i re biblici sono protagonisti di episodi di sbandamento indotti dalla passione (2 Sam. 11-12; 1 Reg. 4, 4-13); l'insistenza sulla propria vecchiaia da parte del peccatore prenderebbe risalto alla luce di questa ipotesi, che permette-

74. Cf. ll. 2, 62-66 e 11, 515-519. Tutti questi riferimenti, insieme a quello contenuto nella l. 8 cit. di seguito nel testo, ricorrono in fine di lassa.

rebbe di comprendere lo stupore espresso al v. 305 che un tale peccato sia commesso da *ome vielh ni dios*.⁷⁵

L'io che enuncia il testo di *Dona sancta Maria, flors de virginitat* è dunque ben individualizzato da una serie di indicazioni che ne fanno, se non un personaggio, almeno un carattere ben riconoscibile. L'anonimato dell'autore del testo nel manoscritto unico non ci permette di comprendere in che misura il personaggio messo in scena si confondesse o meno con la *persona* dell'autore stesso. Siamo in ogni modo di fronte ad una modalità di messa in scena di un personaggio monologante che si avvicina, più che in ogni altro testo del corpus occitanico in *rythmus caudatus continens*, a quella propria, nello stesso giro di anni, al genere oitanico del *dit*.

4.3.1.3. Come per i testi precedenti, non abbiamo nessuna informazione circa le modalità di esecuzione prevista per le *Novas del heretje*. Lo studio della struttura del testo ci permette però di osservare il passaggio dal monologo che caratterizza l'*Arlabecca* e *Dona sancta Maria, flors de virginitat* ad una struttura più prettamente drammatica, che prevede il dialogo tra due personaggi, benché il ruolo dell'eretico Sicart de Figueiras sia marginale rispetto a quello dell'inquisitore Izarn. Le caratteristiche teatrali del testo erano già state messe in luce da Erich Müller, che le citava, insieme alla forma metrica, per giustificare il rifiuto di includere il testo nel genere delle *novas*:

Mit dem Novas hat das Gedicht nichts gemeinsam. Eher wäre man versucht, an die Szene einer Komödie zu denken, wäre das Ganze nicht so bitterer Ernst dadurch, daß im Hintergrunde immer wieder der drohende Scheiterhaufen erscheint. (...) Ist schon inhaltlich kein Berührungspunkt mit den Novas, selbst nicht mit den Lehrgedichten, Vorhanden, da das Gedicht nur direkte Rede ohne verbindenden Text bringt, so ist der formale Unterschied noch viel bedeutender.⁷⁶

La maggior parte del testo è occupata da una lunga requisitoria di Izarn che contesta vari punti della dottrina professata dall'eretico mescolando la confuta-

75. Meno convincente mi sembra l'ipotesi di *Écrivains anticonformistes* (Nelli), II, 51-55 secondo la quale il personaggio (o l'autore) sarebbe stato tentato dalle dottrine catarie senza peraltro aderire veramente all'eresia. L'ipotesi si scontra con le dichiarazioni del personaggio nella lassa finale analizzata a inizio capitolo (§ 4.1.2.2), che infatti Nelli non cita; anche i riscontri con il lessico cataro proposti da Nelli non sono cogenti, per ammissione dello stesso studioso. Se la citazione di Salomone sarebbe compatibile con un'implicazione del personaggio col catarismo, meno calzante è in questo senso la citazione di Davide. Piuttosto si può pensare che il peccato di lussuria (ma non ci sono indicazioni che questo si precisi come peccato di sodomia) potesse essere associato, da parte cattolica, con una propensione o con il rischio di avvicinarsi all'eresia. Di qui la necessità di protestare la propria ortodossia cattolica. Più convincente la lettura proposta da Leglu 2000, 25-27, a patto però di sfumare l'enfasi sul contributo del testo alla diffusione della dottrina cattolica, dal momento che questa non è oggetto di un'esposizione vera e propria, come avviene invece nelle *Novas*.

76. Müller 1930, 115-116.

zione dottrinaia, l'invito alla conversione e la minaccia del rogo, già pronto ad attendere Sicart. Solo al v. 530 (e fino al v. 650) quest'ultimo prende la parola per rivelarsi pronto a ravvedersi e ad assumere un ruolo di informatore sulle attività dei suoi ex correligionari. Questa risoluzione, presa da Sicart ancor prima che il discorso di Izarn abbia luogo, sembra invero improntata a calcolo piuttosto che a reale convinzione, tanto che le parole finali di Izarn, che mette in guardia contro i falsi pentimenti e invita a dimostrare con le opere la bontà della conversione suonano come un'ammonizione rivolta all'eretico piuttosto che come un'assoluzione (vv. 651-682).

Sicart, che afferma di essersi presentato spontaneamente all'inquisitore (l. 10, 575-578) e si dichiara pronto ad accettare tutti i punti della dottrina cattolica presentatigli da Izarn (l. 10, 620-624), a condizione che gli siano garantite l'incolumità dai supplizi, la protezione contro i suoi ex correligionari (l. 10, 530-558), e una condizione sociale onorevole (l. 10, 609-615). L'insistenza di Sicart sulle sue condizioni di vita agiate presso la comunità catara sembra essere volta ad avvalorare le sue richieste, piuttosto che a provare la sincerità della sua conversione, che non è del resto mai asserita dall'eretico. L'intervento di Sicart sottrae dunque per un istante l'eretico alla condizione subalterna nella quale egli era relegato dal suo mutismo di fronte alla disquisizione di Izarn, e pone il personaggio nella condizione di negoziare da pari a pari con l'inquisitore.

Come fa notare Müller, il poemetto si apre *in medias res* con le parole di Izarn, senza alcuna introduzione narrativa, e le battute tra l'inquisitore e Sicart sono giustapposte senza che una transizione intervenga a fare da snodo tra l'una e l'altra. Manca dunque una contestualizzazione della scena, che si desume soltanto dalle rare allusioni contenute nelle battute stesse: si vedano in particolare le allusioni ricorrenti al rogo già pronto che attende l'eretico se egli rifiuta di convertirsi:

- | | | |
|----|-----|---|
| 4 | 150 | E s'aquestz no vols creyre, vec te' I foc aizinat
Que art tos companhos. |
| 10 | 526 | Hueymai, d'aisi avan, non seras esperatz:
Si, aras, no' t confessas, lo foc es alucatz, |
| | 528 | El corn va per la vila, ' I pobol es amassatz
Per vezer la justizia, c'ades seras crematz. |

All'interno di un dispositivo scenico ridotto al minimo, le *Novas del heretje* presentano le caratteristiche di un vero e proprio testo drammatico, che mette in scena due personaggi ben caratterizzati, ognuno dei quali è portatore di un punto di vista che – nel caso della presentazione di Sicart – non si lascia ridurre immediatamente all'intento di propaganda religiosa anticatara che anima il componimento.

4.3.1.4. È infine un vero e proprio testo teatrale il *Jeu de sainte Agnès* trasmesso, acefalo e anepigrafo, nel manoscritto composito BAV, Chigi, C.V. 151. La

struttura del testo drammatico è stata oggetto di studio ancora in anni recenti, e non richiede, in questa sede, ulteriori commenti.⁷⁷ Il testo conferma l'utilizzazione del *rythmus caudatus continens* in testi drammatici caratterizzati dalla polimetria che è attestata, per il dominio oitanico, dal *Miracle de Théophile* (e forse dal *Piramus et Tisbé*) nonché dal quattrocentesco *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban.

Nel *Jeu de sainte Agnès* figura, accanto ad altri inserti tipologicamente prossimi, un solo passo in *rythmus caudatus continens*. Il breve inserto, che pone problemi quanto alla valutazione della forma metrica (§ 4.4), rappresenta un documento eccezionale nel corpus dei componimenti in *rythmus caudatus continens*, dal momento che si tratta dell'unico caso in cui un testo composto in questo metro è trasmesso insieme alla melodia che lo accompagnava. La testimonianza del *Jeu de sainte Agnès* integra dunque utilmente quella desumibile, come si è visto, dal solo titolo dell'*Arlabacca*.

Il *Jeu de sainte Agnès* presenta 17 inserti destinati al canto in lingua romanza e 3 in latino;⁷⁸ per ognuno, il manoscritto fornisce in genere due indicazioni: l'indicazione della fonte della melodia (nella rubrica-didascalia che introduce la maggior parte degli inserti) e la melodia stessa, copiata sulla prima strofa dell'inserto.⁷⁹ In tredici casi, gli inserti lirici sono indicati dalla rubrica-didascalia che li introduce come *planctus*; per gli inserti restanti il manoscritto non fornisce alcuna indicazione. Era dunque *planctus* l'etichetta utilizzata indistintamente dall'autore del testo o dal redattore del manoscritto per le parti cantate;⁸⁰ tra queste, come ha notato Schulze-Busacker, solo alcune corrispondono a quanto si intende modernamente per *planctus* o *planb*, ovvero un componimento lirico che esprime una lamentazione.⁸¹ L'etichetta utilizzata nel manoscritto non fornisce dunque un'indicazione sulla tipologia testuale alla quale si conforma l'inserto, ma solo sulla sua destinazione al canto.

77. Schulze-Busacker 1985, e De Santis 2011, alle quali rinvio per la bibliografia pregressa. De Santis, che prepara una nuova edizione del *Jeu*, ha ipotizzato che le carte del Chigiano contenenti il testo rappresentino un copione medievale preparato per servire una rappresentazione del testo.

78. Per una repertori azione completa e una discussione accurata dei problemi connessi agli inserti lirici rinvio a Schulze-Busacker 1985, 171-193. Un controllo del manoscritto chigiano per la disposizione degli inserti lirici e delle melodie è facilitato dall'ottimo fac-simile procurato da Monaci 1880, al quale rinvio tacitamente nei paragrafi che seguono.

79. L'indicazione della fonte non è accompagnata dalla trascrizione della melodia ai vv. 469-474 e 1052-1058, per i quali un tetragramma è stato predisposto ma non riempito. La melodia corrispondente ai vv. 475-492, per la quale era stato lasciato uno spazio insufficiente a c. 74vb è stata copiata nel margine inferiore delle cc. 74v-75r. Manca invece l'indicazione della fonte per i vv. 393-407, 580-581, mentre in corrispondenza dei vv. 686-692 e 693-700 le rubriche-didascalie non sono state copiate.

80. Hoepffner 1950, 97.

81. Schulze-Busacker 1985, 184-187, e si vedano le indicazioni sulla tipologia testuale date nella tavola III alle pp. 174-181.

Le melodie per le quali il manoscritto indica una fonte sono in piccola parte desunte da testi liturgici e paraliturgici latini, e in gran parte da testi occitanci:⁸² in tre casi da testi trobadorici (Guiraut de Bornelh, Raimbaut de Vaqueiras, Guglielmo IX), in due casi da testi religiosi (forse il *Saint Lethgier* francese nel primo caso e un'epistola farcita occitanica su Santo Stefano nel secondo) e in sei casi (cinque fonti/melodie)⁸³ da testi di natura imprecisata, per i quali ci è stato conservato solo l'*incipit*. Tutti e cinque gli *incipit* citati negli ultimi sei casi, insieme alle melodie corrispondenti, figurano anche nel *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau: Schulze-Busacker sottolinea come il riscontro tra il *Jeu* e il *Breviari*, composto a Béziers, conforti indirettamente la localizzazione proposta da Jeanroy per il nostro testo.⁸⁴

L'inserto composto in *rythmus caudatus continens* utilizza la melodia di un testo che non ci è giunto, il cui *incipit* (*Bel paire cars, non vos veireis am mi*)⁸⁵ è parzialmente riecheggiato dal primo emistichio dell'inserto del *Jeu* (*Bell sener Dieus, qes en croz fust levaz*); il caso è analogo a quello della ripresa della melodia di *Reis glorios, verays lums e clardatz* di Guiraut de Bornelh ai vv. 363-382 del *Jeu*, con ripresa testuale al primo emistichio dell'*incipit*: *Reis glorios, sener, per qu'hanc nasquei*. In questo secondo caso, il confronto con il testo-fonte permette di notare che i vv. 363-382 riprendono anche la forma metrica del componimento di Guiraut: è dunque possibile che anche nel caso del componimento perduto l'autore del *Jeu* avesse ripreso non solo la melodia, ma anche la forma metrica del suo antecedente.

Contro l'opinione degli studiosi precedenti, che avevano considerato il metro impiegato in questo luogo come popolareggiante, rinviando alla *chanson de toile* *An halte tour se siet bele Yzabel* (Bartsch) o al modello della *chanson d'histoire* (Jeanroy), Schulze-Busacker preferisce pensare che il modello citato dal manoscritto fosse un testo di ispirazione religiosa, e cita riscontri per «la pratique de combiner trois vers monorimes avec un refrain différent en timbre et en mètre dans la poésie religieuse occitanee».⁸⁶ Nessuno dei testi religiosi citati dalla studiosa corrisponde però esattamente al metro dell'inserto in questione, dal momento che essi utilizzano tutti la tecnica del *refrain* o del *mot-refrain*, oppure seguono il modello della strofa zagialesca. Si tratta di modelli strofici diversi da quello utilizzato per i versi del *Jeu* che ci interessano. Se l'ipotesi di un testo-fonte a tematica religiosa con lo stesso schema metrico utilizzato nel *Jeu* resta plausibile, anche nel quadro delle tipologie testuali rappresentate dagli altri

82. Le melodie sono state pubblicate per la prima volta in *Le martyre de sainte Agnès* (Sardou), e in seguito da Gérold in appendice a *Jeu de sainte Agnès*, ed. Jeanroy, 58-77. Si veda da ultimo Gennrich 1958-1960 (riferimenti all'edizione delle singole melodie nella tavola III che accompagna l'articolo di Schulze-Busacker).

83. In due casi, vv. 469-474 e 1073-1076 la fonte citata è la stessa.

84. Schulze-Busacker 1985, 192.

85. Contrariamente agli altri *incipit* di testi che non ci sono giunti, il testo ripreso da questo inserto non è repertoriato tra gli anonimi della BEdT.

86. Schulze-Busacker 1985, 189.

componenti analizzati in questo paragrafo, si dovrà però riconoscere che la produzione occitana che ci è giunta non offre riscontri esatti alla forma metrica dell'inserito *Bell sener Diens, qes en croz fust levar* (cf. § 4) fatto salvo quello, parziale, offerto dall'*Arlabacca*.

4.3.2 *Testi epici*

La presenza di testi di carattere epico-cronachistico è, sul piano dei registri tematici, una caratteristica saliente del corpus occitanico. È del resto possibile che la forma metrica della prima parte della *Canso de la crozada* di Guilhem de Tudela abbia avuto una funzione modellizzante nei confronti di tutta la tradizione in lasse di *décasyllabes*, compresi i testi a tematica religiosa che sono stati analizzati nel paragrafo precedente. Sul meccanismo di formazione di questa tradizione, nel quale l'elemento formale costituito dal metro gioca un ruolo fondamentale, si veda di seguito il § 4.4.1.4.

Sarà qui opportuno ribadire anche per i due poemi più prettamente epici quello che si è già detto per le *Novas* e per «Dona sancta Maria, flors de virginitat»: in tutto questo gruppo di poemi l'utilizzo della lasse di *décasyllabes* monorimi chiusa da un *hexasyllabe* che introduce la rima della lasse seguente è associato ad un orizzonte politico forse non unitario ma che si lascia ricondurre ad un intreccio di spinte coerenti: presa di posizione contro il catarismo da parte dei testi a tematica religiosa (o religioso-propagandistico), appartenenza ad una fazione politica che, sebbene a diversi anni di distanza, può essere qualificato come filo-francese tanto nel caso di Guilhem de Tudela quanto in quello di Guilhem Anelier (cf. § 4.1.2.1).

4.3.3 *Testi cortesi*

Riunisco sotto questa etichetta di comodo testi che esprimono una tematica amorosa cortese (*Lai on cobra* di Peire Guilhem e il *salut* attribuito a Raimon de Miraval), che contengono insegnamenti sulla condotta da adottare nell'ambito dell'alta società medievale (*l'Ensenhamen del guarso* di Peire Lunel) o infine che sono prodotti dell'operazione di sistemazione del codice poetico cortese operata dal *Consistori del Gay Saber* (i due testi in *rythmus caudatus continens* inclusi da Guilhem Molinier nella seconda redazione in prosa delle *Leys*).

4.3.3.1 *Testi composti in forma epistolare*

4.3.3.1.1. Il *salut*⁸⁷ attribuito dal canzoniere R a Raimon de Miraval è stato recentemente oggetto di una nuova edizione critica accompagnata da uno studio minuzioso a cura di Giovanni Borriero.⁸⁸ Mi limiterò dunque in questa sede ad alcuni cenni sulla struttura del componimento, utili per completare le osservazioni fatte a proposito della presenza della forma epistolare nei testi oitanici (§ 2.3).

Come sottolinea Borriero, il testo si conforma in maniera piuttosto libera allo schema pentapartito di *salutatio*, *exordium/captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio*, *conclusio*;⁸⁹ lo schema non era del resto l'unico circolante nelle *artes dictandi*,⁹⁰ alla luce delle quali appare in definitiva fondata anche la più semplice tripartizione *introduction – épître amoureuse – conclusion* proposta da Pierre Bec.⁹¹ L'ultimo editore individua cinque parti principali: un prologo (vv. 1-10) corrispondente grosso modo alla *salutatio*, una *descriptio puellae* (vv. 11-62), una parte consacrata alle qualità dell'amante (vv. 63-83), una *petitio* (vv. 84-122) e una *conclusio* (vv. 123-130). Particolarmente difficile da delimitare è la prima parte, la cui articolazione sintattica sarebbe tale da condurre senza pause sintattiche alla seconda parte:

Dona, la genser c'om demanda,
 2 Sel qu'es tot en vostra comanda
 Vos saluda, apres vos manda
 4 D'amor aitan can pot ni sap.
 E sie·us play, dona, que ses gap
 6 O entendatz del premier cap
 Tro en la fi,
 8 Entendre poiretz be aisi
 Qu'el non a talan que·s cambi,
 10 c'a vos s'adona,
 avinen dona, bel'e bona: (...)

Questa scansione del testo, che Borriero condivide con il precedente editore del *salut*, Topsfield, non è però la sola possibile, come suggerisce la presentazione del testo nel manoscritto R alla quale Borriero dedica utilmente un paragrafo della sua introduzione al testo.⁹² Nella parte iniziale del componimento,

87. Per il dibattito sul genere provenzale del *salut* e per le caratteristiche del genere rinvio nuovamente alla discussione esaustiva di Cerullo nell'*Introduzione a Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 17-159, alla quale rinvio anche per la bibliografia. Si veda anche Uulders 2012.

88. Borriero, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 398-424; edizione 424-441.

89. *Ibi*, 402-403.

90. Cerullo, nell'*Introduzione a Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 62-64.

91. Bec 1961, 60-61 e Arnaut de Maruelh, *Salutz* (Bec), 30-45. Si veda in particolare il passo di Bene da Firenze cit. da Cerullo, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 63-64.

92. Borriero in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 414. La tabella fornita dall'editore sintetizza le indicazioni date dai *pieds de mouche* e può sfuggire al lettore che tali segni sono molto

ad una prima sezione (vv. 1-7) ne segue una seconda (vv. 8-14) indicata da un *piéd de mouche* all'altezza del v. 8: questo verso era dunque interpretato come l'inizio di una nuova unità sintattica. In effetti è possibile porre un punto fermo al v. 7, a condizione di legare i primi quattro versi ai seguenti tramite una virgola. Si avrebbe in tal modo un unico periodo, nel quale *manda* al v. 3 reggerebbe, con una costruzione *ad sensum*, tanto il complemento oggetto *d'amor (...) sap* al v. 4 quanto la completiva *que (...) / o entendatz (...) / tro en la fi* dei vv. 5-7, con cambiamento di senso del verbo *mandar* (da "inviare" a "manda a dire, domanda"). In tal modo, la *salutatio* sarebbe ben distinta dalla *laudatio* della donna, che inizierebbe al v. 8.

Contrariamente a quanto avviene in altri esponenti del genere, e nello stesso *salut* oitanico *Li dous penser* analizzato nel § 2.3.3, l'autore non introduce una *descriptio* fisica dell'amata, ma concentra piuttosto la sua lode sulle sue caratteristiche morali. A queste fanno da contraltare quelle dell'io poetico stesso, che sono descritte nella parte successiva. Un altro scarto rispetto al quadro complessivo delle invarianti del genere fornito da Cerullo⁹³ è prodotto dalla rinuncia quasi completa (eccettuati i vv. 126-130) ai motivi della sofferenza amorosa, a favore della rivendicazione, da parte dell'amante, della propria costanza, che legittima in tal modo le aspirazioni all'amore per la dama. Siamo di fronte a due dei risvolti della *captatio benevolentiae* (*a persona recipientis* il primo, *a persona mittentis* nel secondo caso) che, ampliati come sono nel nostro testo, svolgono anche funzione di *narratio*, secondo una caratteristica ricorrente dei testi appartenenti al genere del *salut*.⁹⁴

4.3.3.1.2. Presenta una struttura epistolare anche il testo della *Commissio* inviata, stando alla seconda redazione in prosa delle *Leys d'Amors*, dai sette *mantenedors* del *Consistori del Gai Saber* a Guilhem Molinier per commissionargli la stesura del trattato. Come si è visto al § 4.1.1.4, questo primo passo in *rythmus caudatus continens* forma con i tre testi seguenti una struttura chiasmica messa in rilievo proprio dalla presenza di coppie di componimenti costruiti sullo stesso schema metrico. Non è quindi possibile essere sicuri che il breve componimento (sessantanove versi) rappresenti un documento effettivamente emanante dal *Consistori* e integrato da Guilhem Molinier, o una sua rielaborazione di tale documento. La composizione di una lettera in versi di questo tipo rappresenta infatti una civetteria pedante che si potrebbe ascrivere tanto ai *mantenedors* quanto allo stesso autore del trattato.

Proprio questa civetteria si manifesta in una ripresa dello schema epistolare che si conforma allo schema pentapartito di *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*,

più frequenti di quanto sembri: essi hanno infatti la funzione di identificare pressoché sistematicamente le singole unità metriche del componimento (le eccezioni di intervalli più lunghi comprendenti più di una unità sono quelle dei soli vv. 1-7, 8-14, 90-95).

93. Cerullo, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 123-129.

94. *Ibi*, 72-77 e Melli 1962, 392-393.

petitio e *conclusio* in maniera più precisa di quanto non faccia il *salut* attribuito a Raimon de Miraval. Il testo si apre infatti con una *salutatio* che incorpora una *captatio benevolentiae a persona recipientis*, nella quale i *mantenedors* lodano la sapienza di Guilhem Molinier (vv. 1-17). Segue una *narratio* (vv. 18-47) in cui, con una certa dose di ironia, viene esposta la volontà di «complir/ et enmendar et corregir» le *Leys d'amors*, a causa dell'insubordinazione delle figure retoriche, quella stessa insubordinazione che motiva la richiesta fatta a Guilhem nella *petitio* (vv. 48-61) di provvedere a mettere ordine grazie al suo ingegno. Il testo si conclude (vv. 62-69) con la datazione e la localizzazione della lettera stessa, tramite il crittogramma discusso nel § 4.1.1.4.

La *mise en page* del testo nel manoscritto unico che ci ha trasmesso la lettera mette in luce una partizione del testo che rispecchia, almeno in parte, la suddivisione appena delineata. Il testo si apre infatti, alla c. 5vb, con un'iniziale decorata su fondo dorato; una prima macropartizione separa i vv. 1-17 dal resto del componimento, confermando lo statuto liminare, insieme dentro e fuori dal testo epistolare, della *salutatio*: il v. 18 è infatti contrassegnato (c. 6ra) dalla sola iniziale filigranata di tutto il componimento. Il testo di *narratio* e *conclusio* è invece trattato come un unico blocco, suddiviso al suo interno da sei *pieds de mouche* alternativamente blu e rossi. I primi tre identificano tre momenti nella descrizione dell'insubordinazione delle figure retoriche (vv. 34, 40, 44); il quarto e il quinto *pieds de mouche* indicano il primo (v. 48) l'inizio della *petitio*, il secondo (v. 57) il versetto *Cosselh prendretz* che dà l'avvio all'ultima parte di questa sezione (si tratta dell'unico caso in cui un marcatore paratestuale contraddistingue un versetto e non un verso lungo). L'ultimo *pieds de mouche* (v. 62) identifica l'inizio della *conclusio*, metricamente distinto dal resto del componimento perché presenta una strofa di due *octosyllabes*, misura che ricorre solo nell'*incipit* della *Commissio* (cf. § 4.4.1.3.2).

4.3.3.1.3. La forma epistolare si conferma dunque come una delle tipologie testuali ricorrenti nella tradizione del *rhythmus caudatus continens*. Bisogna tuttavia riconoscere che il gruppo di testi in forma epistolare che si servono del nostro metro rappresenta una porzione minima rispetto al totale dei componimenti medievali nelle lingue d'oc et d'oïl che appartengono alla stessa tipologia. Il punto di intersezione tra la tradizione in *rhythmus caudatus continens* e quella che si serve di altri metri sembra individuabile nella comune natura non-lirica dei metri in questione, come prova il ricorso (maggioritario, ma non esclusivo)⁹⁵ al *couplet d'octosyllabes* da parte dei *salutz* e delle altre lettere in versi occitane.⁹⁶

95. Per i *salutz* in forma strofica, cf. Cerullo, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 136-144.

96. Per le lettere in versi di tono didattico si veda Monson 1981, 114-128.

4.3.3.2 *Testi narrativo-didattici*

Lai on cobra di Peire Guilhem et l'*Ensenhamen del guarso* di Peire Lunel de Montech appartengono ad epoche diverse della produzione letteraria occitanica e presentano caratteristiche strutturali e contenutistiche estremamente diverse.

Il primo testo è infatti caratterizzato dall'impianto allegorico e, sul piano del contenuto, dalla sua aderenza stretta all'ideologia amorosa cortese, che presiede tanto alla caratterizzazione delle figure allegoriche rappresentate (*Amor, Merce, Vergonia, Lentatz*) quanto all'enunciazione dottrina, sotto forma di scambio dialogico tra il protagonista e Amore, che occupa la parte finale del testo, prima della sua brusca interruzione. Jung ha sottolineato come lo schema allegorico e il contenuto didattico-cortese siano temperati, in *Lai on cobra*, dall'accento personale (con l'allusione del personaggio Peire Guilhem alla propria situazione sentimentale) e dalle allusioni alla realtà politica, che ancorano il poemetto ad una situazione concreta, per quanto difficili da determinare siano le coordinate cronologiche della sua composizione (cf. § 4.1.1.2).⁹⁷

Il testo di Peire Lunel – l'unico *ensenhamen* composto in *rythmus caudatus continens* – si risolve invece nell'enunciazione di una serie di consigli pratici rivolti ad un *guarso* (garzone o scudiero) da parte della *persona* dell'autore. Pur essendo inquadrata da un'introduzione narrativa (vv. 1-95) nella quale il personaggio di Peire Lunel evoca i propri tormenti amorosi (vv. 1-6), la parte centrale è completamente estranea a tale tema; il corteggiamento è del resto apertamente sconsigliato all'interlocutore (vv. 222-223, 230-239):⁹⁸ l'*ensenhamen* è dunque un testo cortese *stricto sensu*, dal momento che è emanazione e conferma di una serie di usi sociali e modi di vita che si riconducono a quelli elaborati in ambito nobiliare.⁹⁹

Entrambi i testi presentano tuttavia uno schema narrativo analogo, basato sull'incontro casuale con un personaggio autorevole che, essendone richiesto, dispensa un ammaestramento ad un secondo personaggio, che si presenta nelle vesti di discepolo. Si tratta di uno schema narrativo che è tipico del genere dell'*ensenhamen*, ma che non è ad esso esclusivo.¹⁰⁰ È proprio su questa base che Monson ha proposto un accostamento di *Lai on cobra* a questo genere, rilevando però immediatamente le caratteristiche che isolano il poemetto di Peire Guilhem, a cominciare dal fatto, capitale, che la *persona* dell'autore si presenta qui

97. Jung 1971, 165-167, da integrare con le osservazioni più puntuali di Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 42 e 49-55 e Capusso 1996, 226-236 circa la localizzazione della geografia del racconto e i termini cronologici della composizione del poemetto per i quali rinvio § 4.1.1.2.

98. Si veda l'analisi dell'*Ensenhamen del guarso* nel quadro della tradizione del genere dell'*ensenhamen* da parte di Monson 1981, 131-132.

99. Forse per osmosi sociale: non è chiaro se Peire Lunel fosse nobile; senz'altro egli aveva fatto degli studi di Legge ed era *doctor en Leys*, come lo proclama la rubrica di *Totz hom que vol en si governamen* in R: cf. *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 293, Peire Lunel (Foresti), 118-122..

100. Monson 1981, 90-94. Per la caratterizzazione del genere, cf. le conclusioni del volume, 167-173.

nelle vesti del discepolo, mentre nella tradizione dell'*ensenhamen* essa prende i tratti del maestro. Lo studioso evoca anche la possibilità che, nella parte del testo che non ci è giunta, le figure allegoriche di *Merves*, *Vergonia* e *Leutatç* prendessero a loro volta la parola, creando un allargamento polifonico dell'enunciazione del contenuto didattico, anch'esso generalmente estraneo all'*ensenhamen*.¹⁰¹

L'incrocio dello schema narrativo basato sull'incontro inatteso tra due personaggi e della trasmissione di un corpo dottrinario attraverso l'ammaestramento orale di un personaggio da parte dell'altro trova un corrispettivo preciso, nell'ambito della tradizione oitanica in *rythmus caudatus continens*, nella *Lande doree* del Vicomte d'Aunoy (e, al di fuori del nostro corpus, in molti dei *débats* del XIV-XV secolo). Tale riscontro si allarga al contenuto, sfumando nell'interdiscorsività della dottrina amorosa cortese, qualora si confrontino gli insegnamenti del Dio d'Amore in Peire Guilhem e le risposte del personaggio del Vicomte alle domande della dama incontrata nel bosco.

Come nel caso della lettera d'amore, le produzioni oitanica e occitanica coincidono nell'associare ad una particolare tipologia testuale lo schema metrico del *rythmus caudatus continens*; se tale tipologia testuale compare anche associata ad altri metri, il riscontro tra le due produzioni resta comunque significativo, perché permette di delineare il contesto in cui si colloca la scelta del metro nell'*Ensenhamen del guarso*, che è grosso modo contemporaneo de *La lande doree*. L'associazione tra metro e tematica *lato sensu* didattica conferma inoltre l'opzione non-lirica¹⁰² che caratterizza, in modo più generale, l'utilizzo del *rythmus caudatus continens*.

4.4 Il *rythmus caudatus continens* nei testi occitani

4.4.1 Morfologia del metro

I componimenti occitani possono essere raggruppati, sulla base della morfologia del metro, in due gruppi principali: il primo è formato dai componimenti in lasse monorime (la prima parte della *Canso de la crozada*, la *Guerra de Navarra*, le *Novas del heretje* e *Dona sancta Maria*), il secondo da cinque componimenti (*Lai on cobra* di Peire Guilhem, l'*Arlabecca*, l'*Ensenhamen del guarso* di Peire Lunel e i due testi contenuti nelle *Lays d'Amors*) che si conformano allo stesso modello metrico. Restano al di fuori di questi due gruppi, a monte e a valle della tradizione, il *salut* attribuito a Raimon de Miraval e l'inserito contenuto nel *Jeu de sainte Agnès*.

101. *Ibi*, 98-101.

102. Per l'*ensenhamen* si veda *ibi*, 66-70.

4.4.1.1. Se l'attribuzione del *salut Dona, la genser c'om demanda* a Raimon de Miraval può essere ritenuta valida (come, in via provvisoria, propone Borriero), il componimento è il più antico del corpus occitanico, collocandosi, come indicano le date della produzione del trovatore, tra la fine del XII e il primo quarto del XIII secolo. Il *salut* sarebbe stato composto appena dopo i primi componimenti oitanici in *rythmus caudatus continens* (*Piramus et Tisbé* e *Richeut*) e sarebbe contemporaneo, o immediatamente precedente al periodo di maggiore fortuna del metro nella letteratura d'oïl, a partire dalla metà del XIII secolo.

Alla luce della sua datazione alta, non è forse un caso che il *salut* presenti una serie di caratteristiche che lo avvicinano piuttosto ai testi oitanici che a quelli occitanici composti nello stesso metro. La misura prevalente delle strofe del componimento è infatti quella formata da due *octosyllabes* e un *tétrasyllabe*: si tratta, come si è visto (§ 2.4.4) del tipo di strofa più diffuso nei secoli XII e XIII anche nei componimenti non isostrofici. A quanto osservato nella tradizione oitanica corrisponde anche l'unica escursione verso la misura di tre *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* ai vv. 11-14: casi simili di oscillazioni, limitati ad una sola strofa, si ritrovano infatti nei componimenti di Rutebeuf in *rythmus caudatus continens*.¹⁰³

La misura della clausola, che presenta due soli *octosyllabes* (vv. 129-130) è coerente con la misura strofica prevalente nel resto del componimento. L'invocazione *Dona*, che chiude il componimento, esula chiaramente dalla struttura metrica del componimento. La stessa invocazione, posta al termine di un componimento e pertanto al di fuori dello schema metrico, ricorre infatti anche altrove nella tradizione dei *salutz* e in alcuni *ensenbamens*.¹⁰⁴ In *Dona, la genser c'om demanda* le «quattro lettere [dell'invocazione finale] sono vergate ad una certa distanza l'una dall'altra»¹⁰⁵ e in maiuscolo, segno della natura extratestuale dell'invocazione, che l'avvicina in un certo senso all'*Amen* che chiude in alcuni manoscritti la copia dei testi letterari romanzi e non.

È invece problematica la maniera in cui è trasmesso dal manoscritto unico l'*incipit* del *salut*, citato più in alto (§ 4.3.3.1.1.): i primi sei versi si presentano infatti con uno schema $A_8A_8A_8b_8B_8B_8c_4$. La transizione dagli *octosyllabes* con la rima *a* a quelli con la rima *b* non è segnata dalla presenza di un versetto. Questa anomalia rispetto alla struttura del resto del poemetto è stata riconosciuta da Pellegrini che, seguito su questo punto da Parducci e Ruhe, ha ipotizzato una

103. Non è dunque necessaria l'espunzione di uno dei versi lunghi proposta da alcuni studiosi: Andraud 1902, 251, Parducci 1942, 71 e Ruhe 1975, 411, n. 73 che propone di eliminare il v. 13 = 10 di p. 128 dell'ed. Bartsch (cit. da Ruhe), dove la numerazione dei versi riprende ad ogni pagina: questa particolarità ha indotto in errore Borriero, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 415-416, n. 25, che imputa a Ruhe la proposta di eliminare il *tétrasyllabe* «C'a vos s'adona» (v. 10 dell'ed. Borriero, ma v. 7 di p. 128 in Bartsch).

104. Gambino in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 353, n. 221 e Borriero, *ibi*, 401, n. 8.

105. Borriero, *ibi*, 413.

corruttela del v. 4, «D'amor aitan can pot ni sap», e ha proposto di correggere il verso restituendo un *tétrasyllabe* «D'amor can sap». ¹⁰⁶

La congettura di Pellegrini è menzionata in nota alla discussione del componimento da parte dell'ultimo editore, che però non si pronuncia sulla sua opportunità;¹⁰⁷ la *facies* testuale del manoscritto unico è dunque accettata e promossa tanto in sede di testo critico quanto in sede di descrizione del metro, senza però un'adeguata giustificazione sul piano del modello metrico. Si può invece sottolineare che la morfologia del *rythmus caudatus continens* quale la si può osservare negli altri testi del corpus preso nel suo insieme permette due ipotesi sul testo trasmesso da R: a quella secondo la quale il v. 4, *tétrasyllabe*, sarebbe stato riscritto in forma di *octosyllabe* si può affiancare l'ipotesi secondo la quale un versetto sarebbe stato omissso tra il v. 3 e l'attuale v. 4.

Le due ipotesi danno luogo a ricostruzioni diverse della struttura del componimento. Secondo la prima ipotesi (congettura proposta da Pellegrini) avremmo una formula iniziale di tre *octosyllabes* più un versetto, seguita da una seconda strofa di due versi lunghi più uno breve che si conformerebbe già alla misura di due *octosyllabes* più un *tétrasyllabe* che è normale nel resto del *salut*. Stando alla seconda ipotesi (lacuna dopo il v. 3) avremmo una formula iniziale di quattro versi lunghi più uno breve, seguita da una strofa di tre *octosyllabes* più un versetto, come nel caso dei vv. 11-14.

Il confronto con la tradizione francese del XIII secolo, con la quale il *salut* presenta, come si è visto, importanti somiglianze, permette di portare elementi a favore della prima delle due ipotesi, confermando dunque la proposta di Pellegrini. La formula iniziale di quattro *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* è infatti attestata in un solo caso, quello del *salut* oitanico trasmesso dal fr. 837 (§ 2.4.3.1). È il caso di osservare che il *salut* oitanico presenta come misura standard per le strofe quella di tre *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* (§ 2.4.4): c'è dunque uno scarto di un solo verso lungo tra la formula iniziale e il corpo del testo, scarto che è caratteristico di tutti i componimenti oitanici che presentano una differenza di misura tra la formula iniziale e il resto delle strofe (§ 2.4.3.1); in nessuno degli esempi oitanici studiati l'escursione tra l'unità iniziale e quelle successive supera il singolo verso. La regolarità con la quale questo scarto di un verso si manifesta nella tradizione nella quale si iscrive anche il *salut* attribuito a Raimon de Miraval spinge a prefe-

106. Pellegrini 1893, 406, n. 1, Parducci 1942, 71, Ruhe 1975, 161 e 411, n. 73; Ruhe propone inoltre una serie di interventi estremamente onerosi respinti a ragione da Borriero in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 415-416, n. 25. Quanto all'interpretazione della struttura del componimento, Parducci segue tuttavia l'interpretazione proposta da Meyer 1867, 129-130 e poi ripresa da Andraud 1902, 175, secondo la quale le strofe inizierebbero con il verso breve. Tale interpretazione è esaminata anche da Borriero, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 418-422, che la scarta però a favore del *rythmus caudatus continens*, discusso con ampio inquadramento nella tradizione romanza (*ibi*, 415-418). Lo stesso Meyer 1867, 130, n. 1 aveva del resto proposto, come alternativa, l'interpretazione del *rythmus caudatus continens* adottata in questo studio.

107. Si veda *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 415-416 la già citata n. 25 e la descrizione del metro del componimento a p. 425.

rire l'ipotesi secondo la quale il v. 4 sarebbe andato incontro a riscrittura da parte di un redattore.

Il fatto che tale intervento si sia prodotto solo una volta e per di più in posizione iniziale si potrebbe spiegare con da un iniziale mancato riconoscimento della struttura del componimento da parte del copista. La tipologia dell'intervento di riscrittura presupposta dalla correzione di Pellegrini (il copista avrebbe supplito due riempitivi: *aitan* nel primo emistichio e *pot ni* nel secondo) è analoga a quella segnalata per alcuni versetti del *Piramus et Tisbé* nel § 3.1.3.2.

La congruenza tra il modello metrico al quale si conforma il *salut Dona, la genser c'om demanda*, la tipologia d'intervento sulla metrica del testo supposta dalla congettura di Pellegrini e la situazione descritta per il corpus oitanico e la sua tradizione manoscritta autorizza dunque a preferire il modello descrittivo con formula iniziale $A_8A_8A_8b_4$. Dalla corrispondenza così stretta della metrica del *salut* occitanico con quella dei testi oitanici non sarà inoltre indebito trarre una conclusione più ampia sul piano culturale, quella della derivazione dello schema seguito dall'autore, che egli sia o meno da identificare con Raimon de Miraval, da un modello oitanico.

4.4.1.2. La testimonianza del breve inserto cantato contenuto nel *Jeu de sainte Agnès* è altrettanto isolata nel quadro della produzione occitanica. Sant'Agnese, punita per la sua appartenenza alla fede cristiana e per il suo rifiuto di sposare il figlio del prefetto Sempronio, è condannata da questi ad essere inviata in un bordello, dove gli uomini potranno approfittare di lei. L'intervento degli angeli, i quali purificano il luogo prima dell'arrivo della santa, spinge le prostitute alla conversione e ad accettare il battesimo che Agnese ha loro proposto. Le prostitute innalzano poi i loro ringraziamenti a Dio:

Modo tendunt omnes meretrices in medio campi et faciunt planctum omnes simul in sonu BEL PAIRE CARS, NON VOS VEIRES AM MI:

Planctus:

Bell sener Dieus, qes en crotz fust levatz
 458 Es al tern jhorn de mort resucitatz,
 Tu sias graziz, qar for em de pecat
 460 E de follor.

Sancta Maria, maire del Creator,
 462 Prega ton fill, per ta sancta douzor,
 Q'el nos perdon e nos done s'amor,
 464 Si a lui plai.

Alia :

466 Oi verge Aines, quar nos as volgut dar
 468 Sant baptisme e de pecat gitar,
 Pregam Jhesu q'el ti den desliar
 D'aquel torment.

L'inserto è composto da tre strofe di *décasyllabes* chiusi da un *tétrasyllabe*. Questa forma è un *hapax* nella produzione occitanica, ma essa trova invece ampio riscontro nella produzione oitanica a partire (§ 2.4.1.1 e 2.5.2.1) dal *Jugement du roi de Behaigne* di Guillaume de Machaut (e dall'anonimo *Nouvelet*), ed è usato in ambito teatrale in uno degli inserti del quattrocentesco *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban (§ 2.4.3.3). Come per il *salut* attribuito a Raimon de Miraval, l'isolamento del componimento sul piano della morfologia delle strofe si accompagna alla presenza di un riscontro formale preciso in area oitanica. L'area oitanica offre altresì un riscontro all'utilizzazione del metro in ambito teatrale (si veda il *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban, ma già il citato *Miracle de Théophile* e forse il *Piramus et Tisbè*). Il fatto che l'utilizzo delle strofe di *décasyllabes* si affermi in area oitanica all'altezza della metà del XIV secolo conferma del resto indirettamente la datazione proposta da Jeanroy per il *Jeu de sainte Agnès*.

La forma metrica dell'inserto del *Jeu* pone tuttavia alcuni problemi rispetto al modello del *rythmus caudatus continens*: mentre le prime due strofe corrispondono alla tipologia di incatenamento tipica del nostro metro (AAAb, BBBc), la terza, introdotta dalla rubrica *alia* (sott. *cubula*),¹⁰⁸ non si incatena direttamente alla precedente (DDDe). L'inserto si conclude inoltre con il versetto anziché con un verso lungo: il v. 469 fa parte di un inserto distinto, per il quale era prevista una melodia differente. L'utilizzo della rubrica *alia* tra la seconda e la terza strofa può essere un indizio utile per spiegare la rottura dell'incatenamento rimico. La rubrica ricorre, oltre che nel passo che ci interessa, in soli tre casi. L'esecuzione della copia, e in particolare quella delle rubriche e della notazione delle melodie non sembra essere stata completata uniformemente,¹⁰⁹ ma è interessante notare che in tutti e tre i casi la rubrica *alia* compare nella trascrizione di inserti che presentano una qualche somiglianza formale con i vv. 457-468.¹¹⁰

1. Il primo inserto cantato del *Jeu de sainte Agnès* (vv. 363-382) è costituito da quattro strofe di *décasyllabes* chiusi da un *hexasyllabe* da eseguirsi sulla melodia di *Reis glorios, verais lums e clardatz* di Guiraut de Bornelh. Le prime due

108. Per le attestazioni di *cubula* nel *Jeu de sainte Agnès* si vedano i passi discussi subito sotto.

109. Si vedano in particolare le indicazioni fornite nella tavola approntata da Schulze Busacker 1985, cit. al § 4.3.1.4.

110. L'unico caso di metro *caudatus* in cui non compare la rubrica *alia* è rappresentato dall'inserto cantato ai vv. 781-790 (due strofe AAAAx) che ripropone il modello dei *caudati consoni*, conservando la stessa rima per entrambe le strofe.

sono attribuite alla madre di Agnese, le ultime due a sua sorella. Di seguito lo schema rimico con indicazione della presenza della rubrica:

363-367 AABBX
 368-372 CCCCX
 373-377 DDDD_X
Alia cubula
 378-382 EEEEE_X

L'inserito è composto in quello che le *Artes* del primo tipo (§ 1.2.1) chiamano *rhythmi caudati consoni*: strofe monorime di tre versi lunghi e un versetto con cambiamento di rima al versetto conclusivo; tutti i versetti di uno stesso componimento rimano tra loro. La morfologia strofica presenta tuttavia due irregolarità: la strofa 1, in cui i versi lunghi presentano due rime distinte (A *-iei*, B *-anzā*), riprende precisamente la struttura (ma non le rime) del componimento di Guiraut de Bornelh; la quarta strofa, preceduta dalla rubrica, presenta una rima imperfetta al versetto conclusivo (*-nda* invece di *-ada*).

2. I vv. 383-392 costituiscono un secondo inserto cantato che segue senza soluzione di continuità il precedente. Nella prima strofa Agnese, sul punto di essere portata presso le prostitute, invoca il soccorso di Dio; nella seconda, la giovane esprime lo sconforto di fronte alla punizione che le è stata inflitta, e il desiderio di morire per essere presso Dio.

383-387 AAAAb
Alia cubula
 388-392 CCCCd

Si tratta del modello descritto dalle *Artes* del primo tipo come *caudati dissoni* o *non continentes* (§ 1.2.1): due strofe di quattro *décasyllabes* chiuse da due *tétrasyllabes* che non rimano tra di loro.

3. vv. 457-468 cf. sopra.

4. Infine, i vv. 1059-1072, alla fine del testo, costituiscono l'invocazione di Agnese a Dio affinché, dopo averla salvata dal rogo, le accordi infine di morire per lasciare il mondo e raggiungerlo in Paradiso. Si tratta ancora una volta di due strofe:

1059-1066 AAAbBCC
Alia
 1067-1072 DDDeEFF

I versi lunghi sono in questo caso *heptasyllabes*, i versetti *trisyllabes*. La tipologia strofica in questione esula dagli esempi delle *Artes*, ma si avvicina a quella del *rhythmus caudatus continens* per la presenza di un versetto con funzione incatenante tra la prima e la seconda parte della strofa.

L'ultima delle attestazioni della rubrica *Alia* citate (variante ridotta di *Alia cubula*) si trova alla fine del testo: è dunque probabile che la trascrizione di tali rubriche dal modello sia stata effettuata in maniera completa.

I tre inserti in metri *caudati* non *continentes* presentano tutti una struttura bipartita. Gli inserti 2 e 4 sono composti di due strofe; gli inserti 1 e 3 sono composti invece, rispettivamente, di quattro e tre strofe. All'interno di 1 si nota tuttavia una bipartizione logica, perché le prime due strofe sono pronunciate dalla madre di Agnese, le ultime due (separate dalla rubrica) da sua sorella. Ogni strofa dei quattro inserti *caudati* funziona inoltre come un'unità di senso autonoma.

È possibile che la rubrica *alia* individui una discontinuità tra le strofe di un inserto: il testo cantato potrebbe essere stato trascritto in maniera parziale, oppure la strofa introdotta dalla rubrica potrebbe rappresentare un complemento la cui esecuzione era ritenuta opzionale: essa poteva, a discrezione degli esecutori, essere eseguita di seguito o in alternativa alla precedente (o alle precedenti) o essere omessa. In tal caso, non sarebbe necessario supporre una continuità dalla prima alla seconda parte dell'inserto in *rythmus caudatus continens*: se le due parti erano pensate dall'autore come indipendenti sul piano dell'esecuzione, la rottura dell'incatenamento tramite il versetto rispetto alle prime due strofe, nell'inserto che ci interessa, sarebbe del tutto naturale. Si noti che anche nel passo 1 la strofa con la rima imperfetta *-uda* è in qualche modo isolata dalla rubrica.

Nel passo 1, tuttavia, anche la prima strofa cantata dalla madre di Agnese presenta una vistosa differenza rispetto alle altre, dal momento che i versi lunghi sono raggruppati in due distici. Il testo oscilla dunque tra due modelli metrici (AABBx e AAAX), il primo dei quali riflette, come si è visto, la metrica del testo del quale l'inserto riprende la melodia. Non è da escludere che queste caratteristiche siano dovute all'imperizia dell'autore (Jeanroy disprezzava l'«insigne médiocrité» degli inserti cantati),¹¹¹ o forse ad una trasmissione del testo particolarmente accidentata.

4.4.1.3. Gli inserti contenuti in *Lai on cobra* di Peire Guilhem, l'*Arlabecca*, l'*Ensenbamen del guarso*, e i due testi trasmessi dalla seconda redazione in prosa delle *Lays d'Amors* seguono lo stesso modello metrico e formano il gruppo più cospicuo dei testi occitani in *rythmus caudatus continens*. Si tratta infatti di componimenti isostrofici, nei quali il corpo del testo è formato da unità minime di un *octosyllabe* e un *tétrasyllabe*. La formula di apertura riceve, come si è visto negli esemplari oitanici del metro (§ 2.4.3.1) un trattamento autonomo, ed è formata da due *octosyllabes* e un *tétrasyllabe*; la clausola finale, invece, è conforme alla struttura del corpo del testo, ed è formata da un solo *octosyllabe*. Questo modello metrico corrisponde a quello utilizzato dalla *codolada* catalana (§ 5.2).

111. *Jeu de sainte Agnès* (Jeanroy), xi.

4.4.1.3.1. I due passi in *rythmus caudatus continens* contenuti in *Lai on cobra sos dregs estatz* di Peire Guilhem (vv. 9-12 e 17-26) si inseriscono senza soluzione di continuità nella trama narrativa svolta in *couplets d'octosyllabes*; essi sono inoltre localizzati esclusivamente nella prima parte del testo: è dunque difficile assegnare loro una funzione strutturale e la loro apparizione è definita “inaspettata” dall’ultima editrice del testo.¹¹² Non è impossibile che il repentino passaggio, in due luoghi prossimi l’uno all’altro, avesse nelle intenzioni dell’autore una funzione allusiva, che è tuttavia difficile definire meglio sulla base delle scarse attestazioni del metro in anni contemporanei a quelli proposti per il poemetto. Alla luce della datazione alta proposta da Capusso, *Lai on cobra* sarebbe isolato in area occitanica, e troverebbe tutt’al più una limitata corrispondenza formale nel *salut* attribuito a Raimon de Miraval; stando alla datazione più tarda, verso la metà del XIII secolo, sarebbe possibile affiancargli l’*Arlabecca* (anch’essa purtroppo di datazione incerta), che offre un riscontro più preciso alla metrica dei due inserti.

Il primo di essi è anche il più breve, e rappresenta in un certo senso il modulo minimo che permette di riconoscere il *rythmus caudatus continens*. Si tratta infatti dei due versi della formula iniziale seguiti da un versetto e da un *octosyllabe* che costituisce la clausola finale:

(...)
 E levie·me un jorn mate:
 8 Era dos temps, clars e sere,

 Ses bruma e ces ven e ses nauza,
 10 El temps que chanta la alauza,
 Lai en pascor.
 12 [Et] ieu volgui vas mo senhor

 Anar, que te cort a Murel,
 14 Per que l’anar me fo plus bel
 (...)

Risulta di più facile interpretazione la struttura del secondo inserto, leggermente più ampio:

E cochie fort mos cavaliers
 16 Que digo a lors escudiers

 Que prengan lor armas de briu,
 18 Qu’enquer passarem Corbairiu,
 Ci·l días dura.

112. *Lai on cobra* (Capusso), 42.

- 20 Ab tant anie m'en l'ambladura
Tot mon cami,
22 Parlan d'En Folcuens e d'En Gui
Cal amet mai.
24 Ab tant vecvos venir de lai
Un cavazier
26 Bel e grant e fort e sobrier

E lonc e dreg e ben talhatz.
28 Dir vos ai que'l conosciatz:
(...)

Questo secondo passo permette di constatare la corrispondenza esatta degli inserti in *rythmus caudatus continens* di *Lai on cobra* con il modello descritto in apertura di paragrafo: formula iniziale di due versi lunghi più uno breve (vv. 17-19), clausola di un solo *octosyllabe* (v. 26) e corpo del testo formato da strofe composte da un *octosyllabe* e da un versetto.

Entrambi gli inserti – ma, in maniera più percettibile, il secondo – sono trattati come metricamente indipendenti, benché essi siano inseriti all'interno di un contesto più ampio dominato dal *couplet d'octosyllabe*. Questa tendenza alla distinzione delle strutture formali è confermata, al termine di entrambi gli inserti, dal fatto che la clausola del *rythmus caudatus continens* è qui distinta dalla rima rispetto al primo *couplet* successivo. Si instaura pertanto una tensione tra il livello formale (nel quale i due metri sono ben distinti) e quello contenutistico, nel quale invece il discorso narrativo fluisce senza soluzione di continuità da un segmento metrico all'altro.

4.4.1.3.2. I due testi contenuti nella seconda redazione in prosa delle *Leys* sono analoghi quanto alla struttura formale, con la sola eccezione della formula iniziale del poemetto: mentre la *Commissio* si apre con una strofa di due *octosyllabes* seguiti da un *tétrasyllabe*, la *Declaratio* si apre con una strofa identica a quelle del resto del componimento, formata da un *octosyllabe* e da un versetto.

I due testi sono invece accomunati, nel manoscritto, dalla presenza di un segmento testuale, aggiunto dopo l'ultimo *octosyllabe*, che, pur essendo più breve che un verso lungo, non si conforma alla misura del *tétrasyllabe*: si tratta infatti di un *trisyllabe* nel caso della *Commissio* e di un *bisyllabe* nel caso della *Declaratio*.¹¹³

Commissio

- (...) Nobla ciutat e graciosa,
68 Havem segnadas
E pueysh en penden sageladas
E DA DAS

113. Riproduco il testo come appare nell'ed. Anglade.

Declaratio

- (...) La sua paraula doptoza
 46 D'avol revert
 Retornara tost e apert
 EN CERT.

Il breve segmento testuale aggiunto in coda ai due componimenti rompe l'incatenamento delle rime tipico del *rythmus caudatus continens*, dal momento che riprende la rima del verso precedente anziché introdurne una nuova. Si tratta in realtà di un'aggiunta in coda del componimento che, pur agganciandosi ad esso per la rima e per il senso, ne è formalmente indipendente, secondo una pratica attestata anche altrove per le parti versificate di questa redazione delle *Lays* (si veda ad esempio la conclusione dei due componimenti interposti tra la *Commissio* e la *Declaratio*, alle pp. 27 e 29 dell'edizione Anglade). La natura extratestuale di entrambi i segmenti è segnalata, come per il *bioc Dona* al termine del *salut* attribuito a Raimon de Miraval in R (§ 4.4.1.1), da una *mise en texte* particolare, con il ricorso all'alfabeto maiuscolo e la spaziatura ampia delle sillabe, che permette di riempire tutta la riga, presentazione parzialmente riprodotta dall'edizione Anglade (cf. f. 6rb e 7rb del manoscritto). Nel caso della *Commissio* il gioco tra appartenenza e non-appartenenza al testo stesso è particolarmente adatto alla *conclusio* dell'epistola versificata che si pretende inviata a Guilhem Molinier, dal momento che le parole *E dadas* concludono l'escatocollo del documento, come ad introdurre le firme (non conservate, se mai il testo ebbe davvero funzione di documento ufficiale) dei committenti dell'opera.

All'interno del testo della *Commissio* una frattura della struttura metrica analogica, che interessa insieme l'incatenamento delle rime e la morfologia della strofa, serve ad introdurre la *conclusio* del testo, che fornisce il luogo e la data di redazione della lettera:

- 58 (...) Cel que volretz; e procezetz
 Am diligensa,
 60 Declaran la Gaya Sciensa
 Qu'agensa.
 62 Lay el temps dous, plazen e gay,
 Festa de Santa Crotz de may
 64 L'an de Clemens
 E de Cascu, nos la prezens
 66 Dins a Tholoza, (...)

Pur non essendo contraddistinto da una *mise en texte* differente rispetto al resto, il versetto 61 presenta la stessa situazione del segmento *E dadas* trascritto alla fine del componimento: si tratta di un *trisyllabe* (anziché di un *tétrasyllabe*) che non rima con il v. 62, bensì con il v. 60, segnalando una soluzione del *continuum*

rimico caratteristico del *rythmus caudatus continens*. La strofa che inizia con il v. 62 presenta inoltre due *octosyllabes*, misura che caratterizza, all'interno della *Commissio*, solo la strofa incipitaria. Questa corrispondenza tra l'*incipit* del poema e l'*incipit* della *conclusio* – con sovrapposizione del carattere formale a quello contenutistico – conferma il carattere deliberato dell'infrazione introdotta dall'autore.

Le due parti sono dunque trattate come due segmenti completamente indipendenti sul piano formale: entrambe sono infatti caratterizzate dalla presenza di una formula di apertura di due versi, da strofe di un verso lungo e un versetto nel corpo della strofa, e da una clausola di un verso, seguita da un segmento testuale che completa sintatticamente la frase iniziata nella clausola, pur esulando dallo schema ritmico e rimico del componimento stesso, e caratterizzandosi dunque, sotto questo doppio profilo, come un'aggiunta extratestuale. Come in *Lai on cobra*, esiste dunque una tensione tra le strutture del discorso e le strutture metrico-formali del componimento, che, in questo caso, si accompagna ad un'identificazione precisa delle diverse parti della struttura epistolare che sta alla base della *Commissio*.

4.4.1.3.3. L'*Arlabeca* è l'unico componimento occitanico in *rythmus caudatus continens* trasmesso da più di un manoscritto. Il testo del secondo testimone (*Lat*, Paris, BnF, lat. 10869),¹¹⁴ che si interrompe al v. 101 dell'ed. Pulega, è stato pubblicato da Paul Meyer alcuni anni dopo l'edizione del poemetto a cura di Karls Bartsch, basata sul solo Z (Paris, BnF, fr. 1745). Solo in anni relativamente recenti le edizioni pubblicate quasi contemporaneamente da Pulega (1983) e Indini (1985) hanno messo a frutto entrambe le testimonianze ai fini della ricostruzione del testo.

La copia di *Lat*, pur essendo seriore rispetto alla testimonianza di Z e pur risultando da un'aggiunta avventizia all'interno di un manoscritto contenente solo testi latini, integra tuttavia utilmente la testimonianza del manoscritto più antico, e permette, per il segmento testuale (vv. 1-101) nel quale i due testi possono essere messi a confronto, di affrontare su una base più solida i problemi della restituzione della forma metrica del testo in alcuni passaggi problematici. Come si vedrà, l'atteggiamento dei due editori rispetto alla testimonianza di *Lat* per i passi che ci interessano è molto diverso: laddove Pulega integra i versi trasmessi solo da questo manoscritto nel suo testo critico, Indini li respinge sistematicamente in apparato, senza affrontare i problemi interpretativi sollevati dalla lezione di *Lat*, né i problemi legati alla *facies* metrica di Z.¹¹⁵

114. Mantengo la sigla adottata da Pulega, dal momento che, come nota lo studioso, la sigla *L* (preferita invece da Indini) si presta a confusione, essendo già in uso per il canzoniere Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3206. Nella presentazione dei passi dell'*Arlabeca* seguo per praticità la numerazione dell'edizione Pulega.

115. Tralascio la discussione dei vv. 37-38 dell'ed. Pulega, presenti nel solo *Lat*, che sollevano un problema interpretativo ben più complesso di quanto appaia nelle edizioni Pulega e

Z	Lat
60 Per que' us dic que totz homs es fatz	Per que hyo tenh tot ome nesi
61 Que'l mon se fiza.	Que'l mon se fia
62	Car egalmen s'en van li dia
63	A'ls rix e a'ls paubres.
64	Adont renembre te que lauves
65	don bes te uena.
66 Aujatz de dauid que'ns essenha.	Augas de dauit qu'en i ensenha
67 De salvamen :	De salvamen:
68	<i>Declina a malo et fac bonum</i>
69	<i>Inquire pace et perseguere eam.</i>
70 Pro c'en passa laugieyramen,	Pro s'en pasa leugieramen,
71 Al mien vezayre:	Al mieu vegaire:
72 Fay be e garda't de mal fayre,	Fai be e garda't del mal fare,
73 No y a ren pus.	Re no i a plus.

Nel testo di Z l'incatenamento tra le strofe è rotto all'altezza del v. 61, per il quale Bartsch proponeva in nota una correzione *fiza* > *tenba*. Indini, che stampa il testo di Z, si limita a commentare la correzione proposta da Bartsch, scartata perché «appare assai ingente». L'editrice non commenta però la presenza in *Lat* dei vv. 62-65, messi a testo da Pulega, che non solo colmano la lacuna integrando un *octosyllabe* che rima con il v. 61 e un *tétrasyllabe* che rima con il v. 66, ma sono perfettamente leggibili e integrati al contesto dei versi circostanti.¹¹⁶

Non sembra invece giustificata, nell'edizione Pulega, la promozione a testo della citazione latina, che si legge nel solo *Lat*, inquadrata da due segni simili a barrette verticali che delimitano il passo latino. Si tratta, come ha riconosciuto Meyer, del versetto davidico (Ps. 33, 15) la cui prima parte è ripresa alla lettera dal v. 72.¹¹⁷ Pulega mostra di avere un atteggiamento ambivalente di fronte a

Indini, e sul quale mi riservo di ritornare in un'altra occasione. La presenza o meno dei versi nel testo dell'originale non solleva del resto problemi quanto allo schema metrico del poemetto, dal momento che si tratta di un *tétrasyllabe* seguito da un *octosyllabe*: mancano dunque, in Z, due versi sulla rima in *-ia*, ma l'alternanza di rime tipica del *rythmus caudatus continens* non è alterata.

116. L'unica difficoltà è rappresentata dalla forma *lauves* per *laves*, il cui senso non sembra però creare problemi nel contesto (*Arlabecca* [Pulega], 315, n. *ad loc.*).

117. Meyer 1864, n. ai vv. 62-63 dell'edizione di *Lat*. Stranamente Pulega, che pure conosce l'articolo di Meyer, cita invece a riscontro del v. 72 Ps. 36, 27 («declina a malo et fac bonum et inhabita in saeculum saeculi»), e considera la citazione latina inserita nel testo di *Lat* una ripresa di I Petri 3, 11 («declinet autem a malo et faciat bonum inquirat pacem et persequatur eam»), affermando che «il codice latino non solo sbaglia la fonte biblica (S. Pietro invece di Davide), ma anche, volendo inserire un adagio latino nel testo provenzale, adibisce una massima etica non conforme al contesto e allo spirito dell'*Arlabecca*» (*Arlabecca*, [Pulega], 175). In realtà I Petri 3, 11 costituisce un'evidente citazione di Ps. 33, 15, che il redattore di *Lat* ha correttamente indicato come una delle possibili fonti del passo.

questa citazione: da un lato parla di «una probabile interpolazione, anche per la sua sostanziale inutilità», e dall'altro suppone che, la sua presenza corrisponda alla ricerca di un effetto scenico: «una reale salmodiata recitazione, da parte di un altro cantore, di un altro attore, forse un diacono, che per rafforzare l'effetto della massima in provenzale già cantata dal principale interprete, la riprendeva in latino»,¹¹⁸

La citazione latina, precedendo di due versi la sua traduzione occitanica, si trova del resto leggermente fuori posto: si tratta probabilmente di un'annotazione marginale che il copista di *Lat* ha inserito nel testo provenzale. Si tratta dunque di un segmento extratestuale, giusta la presentazione datane da Meyer nella sua edizione del testo di *Lat*. La presentazione datane da Pulega (e da me ripresa per chiarezza qui sopra) dà l'impressione erronea che si tratti di due versi. Il testo è invece copiato su una sola linea a mo' di prosa, come il resto dell'*Arlabecca* in *Lat* (cf. di seguito il § 4.4.2.2).

La discussione di questi due casi permette di sanare un'anomalia delle edizioni Bartsch e Indini (l'assenza di collegamento rimico tra i vv. 61 e 66 Pulega = 59-60 Indini) e di escludere la presenza dell'inserito latino, che crea una strofa abnorme nel testo critico ricostruito da Pulega. Viene dunque confermata l'isostrofia dell'*Arlabecca*.

Un altro luogo problematico per quanto concerne la *facies* metrica del componimento è rappresentato dai vv. 128-131, trasmessi dal solo Z:

126 So dira al jorn del Juzizi
 127 Jhesu Cristz dieus:
 128 «Uo tenres say, los amics mieus,
 129 Hon poyres rire el mieu sojorn,
 130 Hon aures perdurable jorn
 131 Plen de repaus. (...)»

Il passo in questione presenta due irregolarità rispetto alla forma metrica del componimento: l'assenza di un verso breve di transizione tra il v. 128 e il v. 129, e la presenza di due *octosyllabes* di seguito. Indini si limita ad indicare l'anomalia,¹¹⁹ mentre Pulega cerca, di nuovo, di giustificare il testo di *Lat* attribuendogli «ragioni ritmico-musicali, discendenti forse, a loro volta, da esigenze espressive particolarmente intense, come si può ben supporre qui dove il tripudio del paradiso è sottolineato dalla stessa anafora di *hon* ai vv. 129-140».¹²⁰ Non è però convincente l'ipotesi che solo in questo punto l'autore abbia deciso di derogare ad un principio strutturale fondamentale, al quale egli si attiene peraltro scrupolosamente nel resto del componimento, ed è difficile pensare che

118. *Arlabecca* (Pulega), 175.

119. *Arlabecca* (Indini), 211 n. al v. 121.

120. *Arlabecca* (Pulega), 323.

l'assenza di un *tétrasyllabe* di snodo tra una strofa e la seguente potesse avere un valore espressivo.

L'ipotesi minima per spiegare la lezione dei vv. 128-131 in Z è che un versetto sia caduto tra i vv. 128 e 129; i vv. 129-131 rappresenterebbero allora l'unico caso, a parte la formula iniziale, di unità eccedente la misura di un verso lungo e uno breve nell'*Arlabacca*, secondo una tipologia di oscillazione nel numero dei versi lunghi per strofa che si riscontra anche nel *salut* attribuito a Raimon de Miraval e, in condizioni ben diverse, nella *Commissio* delle *Leys d'Amors*.

Si può tuttavia formulare un'altra ipotesi, proprio a partire dalla parziale identità del primo emistichio dei vv. 129 e 130: è infatti possibile riconoscere nel secondo emistichio del v. 129 un *tétrasyllabe* (*El mien sojorn*) perfettamente congruente con il contesto e la sintassi del passo; il *tétrasyllabe* originario sarebbe stato dunque espanso tramite l'aggiunta di un emistichio la cui composizione avrebbe preso lo spunto dal verso seguente, probabilmente per la volontà di precisare l'immagine del Paradiso, che sarebbe da ascrivere non tanto all'autore, quanto ad un copista-redattore successivo. Saremmo dunque di fronte ad una situazione analoga a quella già documentata per il v. 4 del *salut Dona, la genser c'om demanda* (§ 4.4.1.1). La genesi dell'alterazione del testo nel processo di copia sarebbe la simile nei due casi, così come la linea di intervento editoriale che si può prospettare.

4.4.1.4. I quattro testi in lasse rappresentano il secondo gruppo più consistente all'interno della produzione occitanica in *rythmus caudatus continens*. All'interno di tale gruppo, i poemi di carattere più strettamente epico-cronachistico (*Canso de la crozada* di Guilhem de Tudela e *Guerra de Navarra* di Guilhem Anelier) si possono distinguere dai due poemi di carattere religioso (*Novas de l'heretje* e *Dona sancta Maria, flors de virginitat*).

4.4.1.4.1. I due testi epici che utilizzano parzialmente il collegamento tra lasse affine al *rythmus caudatus continens* si inscrivono in una filiazione testuale in parte esplicitamente dichiarata. L'io narrante della prima parte della *Canso de la crozada* afferma infatti, all'inizio del poema, che:

2 Senhors, esta canso es feita d'aital guìa
2 Com sela d'Antiocha, e ayssi·s versifia
 E s'a tot aytal so, qui diire lo sabia.

Il modello formale e melodico invocato è quello della *Canso d'Antiocha* occitana, della quale ci è giunto un frammento di 714 alessandrini, suddivisi in lasse monorime chiuse da un *hexasyllabe* femminile irrelato.¹²¹ Il cronista limosino Geofroi de Vigeois attesta che Gregori Bechada del castello di Lastours compose su

121. Il frammento è stato edito da ultimo in *Canso d'Antiocha* (Sweetenham-Paterson). Che Guilhem si riferisca al testo che ci è giunto era riconosciuto già in *Chanson d'Antioche* (Meyer), 468.

richiesta del vescovo Eustorgio una storia della prima crociata *materna (...) lingua, ritmo vulgari*, di cui le ultime editrici datano la composizione tra il 1106 e il 1149.¹²² A partire dal primo editore, Paul Meyer, gli studiosi hanno esitato a riconoscere nel frammento pervenutoci il poema di Gregori Bechada menzionato da Geoffroi de Vigeois, preferendo considerarlo una rielaborazione successiva; gli argomenti addotti sono tuttavia di natura pregiudiziale, e non sembrano molto solidi.¹²³

Se la *Canso d'Antioca* che ci è giunta fosse da attribuire a Gregori Bechada, la sua datazione alta potrebbe attestare l'origine meridionale della pratica di terminare la lassa con un versetto isolato, che si sarebbe poi diffusa nella produzione oitanica tra il 1170 e il 1250.¹²⁴ Né il testo della *Canso d'Antioca* che ci è giunto, né le *chansons* oitaniche che rispettano lo stesso modello presentano tuttavia il collegamento sistematico delle lasse tramite la ripresa da parte della lassa successiva della rima introdotta dal versetto conclusivo della lassa precedente, che è tipico della parte della *Canso de la crozada* composta da Guilhem de Tudela.¹²⁵ Sembra dunque più che probabile che questa caratteristica formale del testo sia ascrivibile ad una innovazione di Guilhem.¹²⁶

122. *Ibi*, 6-9.

123. In *Chanson d'Antioche* (Meyer), 468 si legge soltanto: «Cet ouvrage, qui appartient au premier tiers du XIII^e siècle, est perdu, et notre fragment ne semble pas assez ancien pour qu'on puisse l'en croire tiré». L'argomento tratto dalla data del frammento di Madrid (fine XII-inizio XIII) secolo è ripetuto in *Canso d'Antioca* (Sweetenham-Paterson), 26. È chiaro però che se la datazione del manoscritto fornisce una data *ad quem* per la redazione del testo, essa non pregiudica dell'antichità della redazione del testo stesso: nulla osta infatti a che un testo composto nella prima metà del secolo sia ancora copiato quaranta o cinquanta anni dopo. Gli argomenti ulteriori addotti in *Canso d'Antioca* (Sweetenham-Paterson), 26 e 141-143 concernono la forma metrica: le studiosi resistono a fare di Gregori un innovatore della forma metrica, che avrebbe utilizzato tra i primi l'alessandrino e la tecnica del versetto irrelato a fine lassa. Si instaura qui un circolo vizioso tra la datazione presunta dell'apparizione di una forma, desunta sulla base di un'ipotesi della cronologia dei testi, e la datazione di un'opera, squalificata perché trasmessa allo stato di frammento. Non mi sembra infine convincente la proposta di Paterson 2004, 293-296 (poi in *Canso d'Antioca* [Sweetenham-Paterson], 26-27), di vedere nel frammento madrileno una retroversione occitana di un testo francese, tradotto, a sua volta, dall'occitano di Gregori Bechada. La presenza di *en* e *an* alla rima, unico elemento su cui poggia l'ipotesi, ricorre anche in Guilhem de Tudela (*Chanson de la croisade* [Meyer], I, ciii-civ); l'ipotesi alternativa, che si tratti cioè di un fenomeno stilistico (Paterson 2004, 291-293) o piuttosto di una viscosità caratterizzante la ripresa occitanica del genere epico, mi sembra preferibile.

124. Togeby 1963, 245 attribuisce senza esitazioni l'introduzione dell'alessandrino nella *chanson de geste* alla *Canso d'Antioca* come ci è giunta nel frammento madrileno. Roncaglia 1959, 143-144: «(...) je ne saurais pas affirmer que le petit vers que nous y trouvons [nella *Canso d'Antioca* che ci è giunta] remonte à Béchada. À en juger par la fortune de ce procédé de style dans des poèmes d'argument méridional, ou même en langue provençale, l'initiative pourrait bien venir du Midi». L'ipotesi è sostenuta dagli interventi di discussione di R. Lejeune e P. Zumthor trascritti in coda all'articolo di Roncaglia, 158-159. Lo studioso citava a riscontro della sua ipotesi il parere circa l'origine meridionale del *petit vers* formulato nella breve scheda di Paris 1892, 476-477.

125. In tutta la prima parte della *Canso* si riscontrano solo quattro casi di assenza di collegamento tra le lasse: 4-5 (manca il versetto conclusivo della l. 4), 23-24 (manca il versetto

A questa tecnica di collegamento delle lasse l'autore della seconda parte della *Canso de la crozada* ne oppone un'altra, altrettanto isolata nel panorama dei testi epici che presentano un versetto conclusivo, e che si avvicina piuttosto alla tecnica delle *coblas capfinidas*: l'*hexasyllabe* di ogni lassa è infatti ripreso interamente, o nei suoi elementi fondamentali, nel primo verso della lassa seguente. Si veda un esempio tratto dalle prime strofe della seconda parte:

- 134 Ab tant sonan las trompas areire bonamens,
 36 «Car be nos em vengatz de nostres mal volens.»
 Tuit intran a Tolosa, alegres e jauzens
 38 Car tant be lor es pres.
- 135 Car tant be lor es pres n'an al cor gran sabor,
 2 Tuit aicels de Tolosa e li lor valedor.
 (...)
 26 E·l pros coms, can o saub, non o mes en tardor
 Ans venc dreit al Capitol.
- 136 Al Capitol s'en vai lo coms dux e marques;
 2 A lor dig e retrait del rei que vengutz es,
 (...).

Se le due parti sono ben caratterizzate da questi due procedimenti differenti, che assumono quasi il valore di una firma d'autore, l'individuazione del punto di snodo tra i due testi alla luce degli aspetti formali appare invece problematica.

Il passaggio dalla prima alla seconda parte è in generale situato, sulla scorta delle analisi di Paul Meyer, all'altezza della fine della l. 131: l'azione viene rilanciata dopo che la fine della l. 130 e l'inizio della l. 131 sembravano marcare una pausa, nella quale l'autore-narratore interrompeva il suo racconto nell'attesa vigile di nuovi sviluppi:

- 130 14 E nos si tan vivem veirem cals vencera,
 E metrem en estoria so que nos membrara,
 16 E escriurem encara so que nos sovindra,
 Aitant cant la materia as enant durara
 18 Tro la guerra er finea.
- 131 Ans que la guerra parca ni sia afinea,
 2 I aura mot colp fait e mota asta brizea,
 E mot gomfano fresc n'estara per la prea,

conclusivo della l. 23), 63-64 (*nasquet* : -it), 90-91 (*mandat*: -os); il collegamento si fonda altrove su equivalenze grafico-fonetiche in parte estranee all'occitano: tra -ent e -ant (71-72, 108-109, 121-122), tra -es e -is (84-85), tra *oi, ui* e *u* (l. 112-113). Alla forma *torneron* di l. 100, 13 corrispondono alla l. 101 delle finali in -erent.

126. Si veda il passo di *Chanson d'Antioche* (Meyer), cit. all'inizio del paragrafo e *Canso d'Antiocha* (Sweetenham-Paterson), 160.

- 4 E mota arma de cors ne sera fors gitea,
E mota daïma veuza ne sera essilhea.
- 6 Lo reis Peir' d'Aragon s'en vait am sa mainea
E a tota sa gent de sa terra mandea,
- 8 Si que n'a gran companha e bela ajustea.
A totz a la paraula diïta e devizea
- 10 Qu'el vol ir a Tolosa contrastar la crozea,
Que gastan e destruzo tota la encontrea;
- 12 E lo coms de Tolosa a lor merce clamea
Que no sia terra arsa ni malmenea,
- 14 Que no a tort ni colpa a neguna gent nea.
«È car es mos cunhatz e a ma sor espozea,
- 16 E eu ai a so filh l'autra sor maridea,
Irai lor ajudar d'esta gent malaurea
- 18 Que·ls vol deseretar.»

È inoltre in corrispondenza del termine della l. 131 che il manoscritto unico della *Canso de la crozada* presenta (p. 70 r. 25), accanto al versetto, il nome *Pons escriva* vergato dalla mano del copista responsabile della copia del testo. Dal momento che il manoscritto non presenta cambi di mano, è probabile che *Pons escriva* fosse il copista di un antecedente del fr. 25425, che aveva terminato il suo lavoro di copia all'altezza del punto in cui terminava il testo di Guilhem de Tudela, prima che la seconda parte venisse aggiunta.¹²⁷

Un'ipotesi lievemente differente è stata formulata da Jean-Marie D'Heur, che, senza tener conto del nome che compare accanto alla l. 131, ha proposto di anticipare la conclusione della parte composta da Guilhem de Tudela alla l. 130. Nell'enunciare (senza discuterla approfonditamente) la sua ipotesi, lo studioso fornisce due argomenti diversi. Il primo è di tipo formale:

Nous sommes d'avis qu'avec ces mots [gli ultimi quattro versi della l. 130] s'achève vraiment le texte de Guillaume de Tudèle, et que la laisse 131 a été ménagée et articulée par le continueur anonyme. La transition est visible dans la forme même de cette laisse, compromis entre la *capcandada* e la *capfinida*.

Il secondo, invece, è di tipo contenutistico:

À partir de ce moment aussi les croisés ne sont plus *nostra croze(i)a*, mais deviennent *la crozea*/ *Que gastan e destruzo tota la encontrea* (vv. 2760-61 [= l. 131, 10-11]). Déjà le poète souffre pour *la terra* (v. 2763 [= l. 131, 13]), déjà l'innocence du comte de Toulouse est clamée hautement (v. 2764).¹²⁸

127. *Chanson de la croisade* (Meyer), I, xxxix e liii-liv. Cf. aussi *Chanson de la croisade* (Martin-Chabot), I, xxi.

128. D'Heur 1974, 245 e n. 34 per il secondo passo.

Il v. 1 della l. 131 riprende in effetti non solo la rima, ma anche i lemmi *guerra* e *finea* (quest'ultimo in rima) dall'ultimo verso della l. 130, secondo una tecnica che fa pensare tanto a quella tipica della prima parte quanto a quella che ricorre nella seconda parte. La stessa tecnica di ripresa insieme di un lemma e dell'ultima rima della lassa precedente si riscontra al primo verso della l. 132, che sarebbe da assegnare al secondo autore: «Li clergue e'ls Frances *volon dezertar*». Si può però far valere che questa doppia ripresa si riscontra, seppure saltuariamente, anche nelle lasse che sono sicuramente da attribuire a Guilhem de Tudela, dove essa si estende in due casi alla ripresa dell'intero *hexasyllabe* della lassa precedente:

7, 19	Cest van tuit am l'abat	8, 1	Li abas monta tost, cant am pres lo [comjad
53, 22	Tost e isnelament	54, 1	A Cabaretz s'en vai tost e isnelament
74, 32	Ves lai don son vengut	75, 1	La ost torne atras de lai don so vengut
107, 11	Co aicels qu'ieu's ai dit	108, 1	Li baro de Tholosa, co vos avetz auzit

Sul piano formale non c'è dunque una reale soluzione di continuità tra la l. 131 e la parte precedente del poema. I participi femminili in *-ea* che si trovano in rima sono inoltre una forma caratteristica della lingua di Guilhem de Tudela,¹²⁹ mentre sono completamente estranei a quella del secondo autore.¹³⁰ Non è impossibile che quest'ultimo abbia tentato di imitare, per la durata di una lassa, le forme impiegate dal suo predecessore; l'imitazione di tali forme, peraltro di attestazione limitata, non avrebbe tuttavia lasciato altre tracce nell'opera del continuatore.

Per quanto riguarda la modalità di collegamento delle lasse, la vera frattura si riscontra tra la l. 132 e la l. 133:

129. *Chanson de la croisade* (Meyer), I, cv. Peire Milo (Borghi Cedrini), 170-182 dedica un paragrafo importante alle attestazioni delle forme *-ea*, *-eia* da *-ATA*, nel quale si osserva come i testi che presentano tali forme siano «quasi tutti accomunati dall'essere scritti “di frontiera” geografica e/o culturale, e cioè o composti sui confini tra i territori d'*oc* e d'*oil*, o trapiantati dall'uno all'altro, o arieggianti a modelli oitanici, come in specie le epopee “franco-occitaniche” [tra le quali è citata la *Canso*] e i testi, epici e non, redatti nell'Italia del Nord sotto influenza letteraria francese. Sembra perciò chiaro che *-ea/-eia* non siano gli esiti “naturali” d'uno specifico ambito linguistico, ma degli ibridi generati dal contatto tra sistemi differenti», ibridazione che «in molti casi si può presumere che fosse non solo voluta ma convenzionale» (180). Santano Moreno 2012, mette in relazione queste forme con un'altra zona di contatto, quella della popolazione *franca* (di origine occitanica) che risiedeva a Tudela (*ibi*, 571-574); situazione i cui riflessi linguistici sono difficili da cogliere, ma di cui forse resta traccia in un documento redatto a Tudela nel 1237, che presenta «una lengua de base francesa, con elementos dialectales típicos de las *scriptae* del oeste y del este; elementos occitanos y, en menor medida, navarros; formas híbridas compuestas de distintos elementos franceses y occitanos» (580), molti dei quali, inclusi i participi in *-ea*, trovano riscontro in Guilhem de Tudela (581-582). Tale corrispondenza spinge Santano a ritenere che tali tratti abbiano una qualche corrispondenza con la lingua effettivamente praticata da Guilhem.

130. *Chanson de la croisade* (Meyer), I, cxi-cxv.

132, 39 Livilan taverner 133, 1 Li Frances soldadier son als Pujols intratz

Solo il passaggio dalla l. 133 alla l. 134 introduce il procedimento di lasse *capfinidas* che il secondo autore seguirà poi per il resto della parte da lui composta. Il versetto finale della l. 132 presenta tuttavia una struttura sintattica analoga al primo emistichio del primo verso della lassa seguente, e i sostantivi *taverner* e *soldadier* rimano tra di loro: potremmo essere di fronte all'embrione della tecnica di collegamento che il secondo autore dispiega a partire dalla lassa seguente. Nella l. 132 è poi già ben evidente l'atteggiamento antifrancese che caratterizza la seconda parte della *canso*: l'indizio materiale della firma di *Pons escrivà* sembra dunque segnare davvero il discrimine tra le due parti in modo più forte che lo stesso fatto formale. È dunque possibile che la l. 132, che riprende la rima del versetto della l. 130, rappresenti un primo tentativo, da parte del secondo autore, di conformarsi all'*usus* di Guilhem de Tudela. Tale tentativo sarebbe stato subito abbandonato, a favore dell'adozione di un procedimento più congeniale al modo di comporre del secondo autore.

La *Canso de la crozada*, nella sua forma finale risultante dalla giunzione delle parti composte da Guilhem de Tudela e dall'anonimo, è dunque caratterizzata dalla compresenza di due modalità diverse di collegamento tra le lasse. È questo insieme eterogeneo che, recepito come un testo unitario, è stato assunto come modello formale da parte di Guilhem Anelier al momento della redazione de *La Guerra de Navarra*. All'interno di quest'ultimo poema sono infatti presenti entrambe le modalità di collegamento tra le lasse.¹³¹ Le lasse *capfinidas* sono largamente maggioritarie in un poema che, come ha osservato Lafont, pur essendo politicamente più vicino a Guilhem de Tudela, è per la sua ispirazione più affine alla seconda parte della *Canso*.¹³² sulle 104 lasse conservate del poema¹³³ si contano solo 15 casi di ripresa della rima del versetto di una lassa da parte dei versi lunghi della lassa precedente. Le strofe collegate secondo la tecnica del *rythmus caudatus continens* si concentrano, in maniera forse non casuale, nella prima parte de *La Guerra de Navarra*, mentre le lasse XXII-CIV sono sistematicamente *capfinidas*:

I-II	<i>capfinidas</i>
II-III	lacuna ¹³⁴
III-IV	<i>ric</i>
IV-V	<i>ric</i>
V-VI	<i>capfinidas</i>

131. *Canso d'Antioca* (Sweetenham-Paterson), 161 menziona solo quella delle lasse *capfinidas*.

132. Lafont 1994, 168-171; cf. Straub 1995, 129-132, con rinvii alla bibliografia pregressa.

133. Il manoscritto è mutilo della parte finale dopo la c. 142.

134. Una carta è stata asportata tra c. 1v e c. 2r: la l. 2 manca pertanto della parte finale, e la l. 3 dei versi iniziali. Altre lacune, segnalate in Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Berthe, Cierbide, Kintana, Santano), I, 31, se hanno fatto scomparire alcuni segmenti testuali, non turbano la percezione globale della morfologia della lassa.

VI-VII	<i>capfinidas</i>
VII-VIII	<i>rec</i>
VIII-IX	<i>rec</i>
IX-X	<i>rec</i>
X-XI	<i>rec</i>
XI-XII	<i>rec</i>
XII-XIII	<i>rec</i>
XIII-XIV	<i>rec</i>
XIV-XV	<i>rec</i>
XV-XVI	<i>rec</i>
XVI-XVII	<i>rec</i>
XVII-XVIII	<i>rec</i>
XVIII-XIX	<i>rec</i>
XIX-XX	<i>capfinidas</i>
XX-XXI	<i>capfinidas</i>
XXI-XXII	<i>rec</i>

La tabella permette di constatare che, anche nella parte dove sono più frequenti, le lasse collegate secondo il modello del *rythmus caudatus continens* non sono presenti in maniera esclusiva. La loro concentrazione non risponde peraltro ad una partizione tematica o narrativa apprezzabile. È come se, basandosi sul dato di fatto della compresenza dei due modelli di collegamento delle lasse nella *Canso de la crozada*, Guilhem Anelier avesse dedotto un principio di legittimità della loro compresenza e della loro libera alternanza, che avrebbe seguito nel primo quarto della parte del poema che ci è giunta, salvo poi preferire per il resto del poema il collegamento per lasse *capfinidas*.

Le particolarità strutturali de *La guerra de Navarra* confermano dunque come questo testo sia l'ultimo individuo della filiazione testuale discendente dalla *Canso d'Antioca* attraverso la *Canso de la crozada*. L'argomento dei tre poemi, dedicati dai rispettivi autori ad avvenimenti contemporanei registrati a poca distanza di tempo dal loro accadere, salda inoltre la trasmissione degli aspetti formali ad una comune ispirazione di cronachistica militante.¹³⁵

4.4.1.4.2. La congruenza più volte sottolineata tra forma metrica, contenuto e ambiti di composizione e circolazione ai quali sembrano rinviare i testi in lasse spinge ad ascrivere, almeno in via ipotetica, anche l'utilizzo di lasse di alessandrini chiuse da un *bexasyllabe* nelle *Novas* e in *Dona sancta Maria* all'imitazione del modello metrico proposto dalla prima parte della *Canso de la crozada*.

Il componimento che presenta la struttura più regolare è *Dona sancta Maria, flors de virginitat*. Delle sue 19 lasse, solo tre presentano problemi di incatenamento tramite la rima. In un caso tale problema è dovuto ad una lacuna materiale del manoscritto che ha trasmesso il testo: la caduta di una carta tra le

135. *Canso d'Antioca* (Sweetenham-Paterson), 159-162.

cc. 102 e 103¹³⁶ ha mutilato la l. 15 della parte finale, e la l. 16 dell'inizio, rendendo impossibile verificare il rispetto del principio di collegamento tra le lasse.

Non si può invece imputare ad una lacuna materiale l'assenza di collegamento tra le ll. 7 (*l'hexasyllabe* termina con la parola rima *amena*) e 8 (alessandrini rimanti in *-os*) e tra le ll. 12 (*plora*) e 13 (*-ia*). Per le ll. 7-8, si potrà pensare ad una lacuna che si era prodotta a monte della copia del manoscritto Harley, o piuttosto ad una omissione dovuta ad un *saut du même au même*, dal momento che le lasse 1-2, 4-8, 10-12 si aprono tutte con l'apostrofe *Dona sancta Maria*.

Questa spiegazione si presenta in modo meno automatico nel caso del mancato collegamento tra le ll. 12 e 13. La prima lassa si apre infatti, come si è visto, con *Dona sancta Maria*, ma la seconda, che segna il trapasso all'invocazione diretta a Cristo/Dio da parte del peccatore, presenta un attacco diverso: «A tu'm confessi ieu, filh de sancta Maria» (v. 574): la l. 13 riprende l'*incipit* della lassa precedente, spostandolo al secondo emistichio, sottolineando lo snodo strutturale e concettuale attraverso un'intera lassa che rima col nome della Vergine, nella quale *sancta Maria* compare in rima altre due volte.¹³⁷ L'ipotesi di un *saut du même au même* non può tuttavia essere scartata: lo scriba, terminato di copiare la l. 12, avrebbe omesso una lassa, che poteva cominciare anch'essa con *Dona sancta Maria*, e sarebbe passato alla l. 13, in cui lo stesso sintagma compariva, sebbene in una posizione differente all'interno del verso.

Diversamente da quanto avviene nel caso della lacuna tra le ll. 15 e 16, l'omissione avrebbe riguardato interi segmenti testuali, e non avrebbe prodotto guasti alla logica del testo, il quale, come si è visto (§ 4.3.1.2) è composto da lasse indipendenti sul piano del senso, che non lasciano intravedere una vera progressione e il cui legame reciproco è garantito soltanto dalla rima. Tale forma di composizione per giustapposizione di blocchi testuali indipendenti doveva facilitare l'omissione di singoli anelli della catena.

La definizione delle *Novas de l'beretje* sotto il profilo formale è resa complessa dalla presenza di citazioni bibliche che si inseriscono tanto all'interno delle lasse quanto in posizione finale. Tali citazioni – che non si integrano nel testo sotto il profilo metrico – interagiscono però talvolta con la struttura delle lasse per quel che riguarda le rime o il collegamento tra le strofe.

Il modello di incatenamento delle lasse tramite un *hexasyllabe* la cui rima è ripresa dalla lassa successiva è seguito nella maggior parte dei casi: ll. 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 9-10, 10-11. Come hanno notato Costanzo Di Girolamo e Claudio Franchi nella scheda che accompagna il testo nel RIALTO, in tre delle quattro lasse restanti (1, 2, 8) la citazione biblica in prosa latina posta in fine di lassa assicura l'incatenamento con la lassa seguente svolta di norma dall'*hexasyllabe*: alla citazione latina (Ps. 118,73: «Manus tue fecerunt me et plasmaverunt me») corrisponde la rima *-e* della l. 2, che si conclude con Ps. 33, 16 («Occli domini super

136. *Denkmäler* (Suchier), 485.

137. Ai vv. 608, 615; al v. 595 *Maria* in rima è Maria di Betania, sorella di Marta.

iustos, et aurea eius in preces eorum»), dove una lettura “alla francese” di *eorum* assicura la rima con *-o(n)* della l. 3.¹³⁸

Solleva invece un problema la citazione latina al termine della l. 8:

- 8 Aquel ploramen val a qui obra sa fes :
440 Devocios de lagremas, can le bon cor y es,
 Es mot plazens a Dieu d'aquel cuy es promes;
442 D'aquel parla l'apostol, aichi com escrig es:

In quacumque die invocavero te, etc.

- 9 Heretje, .viii. vegadas t'ai proat e vencut,
444 d'ueg mals de descrezensas t'ai messorguier rendut (...)

Il versetto citato in forma abbreviata nel testo compare in diversi luoghi del Salterio biblico;¹³⁹ l'unico pertinente è però quello indicato da Peter Ricketts in nota alla sua edizione, Ps. 55, 10. Se è vero, come osservato da Di Girolamo-Franchi, che la citazione per esteso dell'intero versetto («tunc convertentur inimici mei retrorsum in quacumque die invocavero te ecce cognovi quoniam Deus meus es») permette di ristabilire la rima, è altrettanto vero però che la rima *-es* collega il versetto biblico ai versi precedenti, anziché alla lassa successiva. È dunque questa l'unica lassa che si sottrae al meccanismo normale di incatenamento. L'infrazione potrebbe del resto essere voluta, dal momento che sarebbe stato difficile per l'autore servirsi di un passo latino per introdurre la rima *-ut* della l. 9.¹⁴⁰

Anche il collegamento tra le ll. 3 e 4 introduce una variante strutturale rispetto al principio osservato altrove: la l. 3 si conclude (v. 89) con un alessandrino: «Dieus lur dis, so sabem per ver: *Ecce homos*», dove *homo*, letto, di nuovo alla francese, rima con i versi in *-o* della l. 3; l'espressione latina è ripresa all'inizio della l. 4 «*Ecce homo!* lur dis, per que fon acabat» (v. 90): le due lasse risultano dunque *capfinidas*.¹⁴¹ È senz'altro pericoloso estrapolare un dato strutturale da una singola occorrenza; si può tuttavia osservare che la presenza di questa seconda modalità di collegamento tra lasse si giustificherebbe, ancora una volta, alla luce del precedente delle due parti della *Canso de la crozada*.

138. [http://www.rialto.unina.it/poerel/heretje\(Ricketts\).htm#j](http://www.rialto.unina.it/poerel/heretje(Ricketts).htm#j) (ultima consultazione il 25/02/15).

139. Ps. 101,3 («non avertas faciem tuam a me in quacumque die tribulor inclina ad me aurem tuam in quacumque die invocavero te velociter exaudi me») e 137,3 («in quacumque die invocavero te exaudi me multiplicabis me in anima mea virtute»).

140. Si osserverà del resto che solo le citazioni bibliche in fine di lassa rimano costantemente con i versi precedenti e successivi, mentre è raro che le citazioni inserite all'interno delle lasse rimino con i versi circostanti: solo le due citazioni (Gen. 1,27 e 2,7) inserite nella l. 2 rispettano la rima.

141. Come osservato, ancora una volta, da Di Girolamo-Franchi.

4.4.1.4.3. Non è possibile integrare la produzione in lasse di alessandrini nelle grandi linee tracciate dallo studio della morfologia delle strofe del resto della tradizione in *rhythmus caudatus continens*. L'elaborazione di un breve profilo descrittivo basato sul confronto tra i quattro testi che ci sono giunti pone del resto alcuni problemi.

In primo luogo, le dimensioni delle lasse non sono comparabili a quelle delle unità metriche del resto del corpus; per sua natura, inoltre, la lassa è uno strumento duttile, che si adatta alle esigenze dell'espressione del contenuto piuttosto che ad un principio di ricorrenza di una o più misure metriche nel corso del componimento, come invece accade negli altri testi che compongono il nostro corpus. Si possono tuttavia descrivere alcune linee di tendenza che caratterizzano l'utilizzo della lassa da parte dei differenti autori.

Le lasse della prima parte della *Canso de la crozada* sono nettamente più brevi di quelle della seconda parte: la loro estensione è infatti compresa tra i sette alessandrini più un versetto (l. 119) e i trentotto alessandrini più un versetto (l. 9), con una sola escursione (l. 56) verso i quarantacinque alessandrini; le misure più frequenti (che superano cioè le quattro attestazioni) si concentrano tuttavia tra i dieci e i ventitre alessandrini. Estremamente diverso il caso della seconda parte della *Canso*: l'escursione nel numero di versi è infatti molto più ampia, e va dai venti (l. 142) ai 183 alessandrini (l. 211), ignorando completamente le misure più tipiche della prima parte; è anche più difficile indicare una linea di tendenza nello sviluppo delle lasse da parte del secondo autore, dal momento che nessuna delle misure osservabili supera mai le tre attestazioni. La struttura della lassa sembra dunque essere, molto più che in Guilhem de Tudela, una funzione del contenuto che l'autore vuole veicolare.

La stessa osservazione vale per *La Guerra de Navarra*, confermando la maggiore somiglianza del poema di Guilhem Anelier con la seconda parte della *Canso* sotto il profilo formale. Pur essendo presenti casi singoli di lasse brevi (a partire da undici e quindici alessandrini, ll. 1 e 16), infatti, la prima misura attestata in almeno due casi è quella di ventidue alessandrini più un *hexasyllabe* (ll. 71 e 81). L'escursione massima si attesta attorno agli 86 alessandrini (ll. 57 e 65), con casi singoli di lasse con 131 (l. 98), 108 (l. 88), 105 (l. 96), 96 (l. 46) e 90 alessandrini (l. 68).

La presenza di un numero limitato di lasse rende più difficile individuare costanti nell'impiego di tale struttura metrica nelle *Novas del heretje* e in *Dona sancta Maria, flor de virginitat*. Oscillando tra dodici (l. 1) e 123 alessandrini (l. 7), le *Novas* presentano l'escursione maggiore nel numero dei versi lunghi; va però osservato che la lassa più breve è quella iniziale, e che essa ha dunque uno statuto speciale legato alla sua posizione di apertura: è quanto sembra confermare il fatto che la seconda lassa più breve delle *Novas*, la l. 2, ha ben ventotto alessandrini. Analoga la situazione in *Dona sancta Maria, flor de virginitat*: a parte la l. 16, interessata, come si è visto, da una lacuna materiale, la lassa più breve (l. 17) presenta ventiquattro alessandrini, mentre l'escursione massima è segnata dalla l. 9, con 84 versi lunghi. Entrambi i poemetti si avvicinano dunque alla pratica

della lassa che si riscontra nella seconda parte della *Canso de la crozada* e nella *Guerra de Navarra*: il modello della *Canso* di Guilhem de Tudela ha dunque agito soltanto per quanto riguarda l'incatenamento rimico delle lasse tramite l'*hexasyllabe*, e non, invece, per quanto riguarda la morfologia della lassa stessa.

I componimenti in lasse si distinguono dal modello proposto dal resto del corpus anche per quanto riguarda la morfologia dell'unità metrica che chiude il componimento: viene infatti meno il principio, maggioritario nei testi esaminati finora, della chiusa effettuata tramite un'unità metrica priva del versetto, che permette di non lasciare una rima isolata.

La parte della *Canso de la crozada* scritta da Guilhem de Tudela si conclude con una lassa (131) nella quale l'*hexasyllabe* è necessario per completare la sintassi dei vv. 15-17 che precedono:¹⁴² se, come è possibile, l'interruzione della redazione del testo non fosse stata accidentale, ma voluta, la lassa in questione mostrerebbe che, nelle intenzioni di Guilhem, l'ultima unità metrica non doveva presentare una struttura diversa dalle altre e l'ultimo *hexasyllabe* era destinato a restare irrelato. Il fatto che il manoscritto unico de *La Guerra de Navarra* (Madrid, Real Academia de la Historia, 9.4923) sia mutilo dopo il v. 142v impedisce di sapere come Guilhem Anelier abbia trattato il problema della lassa finale.

Meno chiare le indicazioni provenienti dai due poemetti più brevi: *Dona sancta Maria, flor de virginitat* è infatti chiuso da un *hexasyllabe* (v. 839: «Amen amen AMEN») costituito in realtà dalla semplice ripetizione della formula che si rinviene frequentemente al termine della copia dei testi medievali, vernacolari e non, e che appartiene piuttosto al paratesto. L'unico caso in cui la lassa finale di un componimento manca dell'*hexasyllabe* è quello delle *Novas del beretje*; la conclusione del testo è tuttavia costituita da una lunga citazione latina da Mt., 5, 10 e 10, 22. Abbiamo già osservato (§ 4.4.1.4.2) come la citazione latina in fine di lassa sia utilizzata, nel corpo del componimento, con la stessa funzione di collegamento rimico tra due unità metriche svolta normalmente dal versetto. Non è dunque possibile precisare se l'autore abbia voluto introdurre una lassa priva dell'*hexasyllabe* per interrompere l'incatenamento delle rime, o se, anche qui, il versetto manchi perché sostituito dalla citazione latina (con l'effetto collaterale di evitare una rima irrelata in posizione finale).

4.4.2 *Casi di scriptio continua nella tradizione occitanica*

Nella pur ridotta tradizione manoscritta del *rythmus caudatus continens* in lingua occitanica è possibile indicare tre casi di scrittura continua del versetto, che integrano le testimonianze relative ai testi oitanici analizzate nel §§ 3.1.3.3 e 3.2.

142. L'*hexasyllabe* è necessario alla sintassi della frase anche nella l. 130, che rappresenta l'ultima scritta da Guilhem nell'ipotesi di D'Heur analizzata al § 4.4.1.4.1.

4.4.2.1. Il primo esempio è quello della copia unica (canzoniere R, c. 135rc-e) del *salut* «Dona, la genser c'om demanda», ed è stato già correttamente indicato da Borriero nell'introduzione alla sua edizione del testo:

I versi sono esemplati, nella maggioranza dei casi, uno per rigo; tutti gli ottosillabi e 28 dei quadrisillabi. Sono dunque 13 i quadrisillabi trascritti di seguito ad un ottosillabo: essi sono introdotti da una lettera maiuscola preceduta solitamente da un punto.¹⁴³

Borriero osserva inoltre che il fenomeno della *scriptio continua* non si verifica indistintamente lungo tutto il componimento, ma che esso si concentra nei versi iniziali (c. 135rc75-84) e nei versi finali (c. 135re1-23). Sintetizzo, sulla base del confronto diretto del testo critico con la riproduzione a colori del manoscritto disponibile su *Gallica*,¹⁴⁴ la situazione relativa alla *mise en texte* del versetto:

	<i>octosyllabe + tétrasyllabe</i>	interpunzione
c. 135rc	6 + 7	<i>punctus</i>
	9 + 10	<i>punctus</i>
c. 135re	97 + 98	-
	100 + 101	<i>punctus</i>
	103 + 104	<i>punctus</i>
	106 + 107	<i>punctus</i>
	109 + 110	<i>punctus</i>
	112 + 113	<i>punctus</i>
	115 + 116	<i>punctus elevatus</i>
	118 + 119	<i>punctus elevatus</i>
	121 + 122	<i>punctus</i>
	124 + 125	<i>punctus</i>
	127 + 128	-

Come avviene nel caso del manoscritto *D*⁵ dell'*OmMor* (Cap. 3, § 1.3.3) il copista di R (o il suo modello) privilegia una sola delle modalità di trascrizione continua del versetto. Alla fine della col. c di c. 135r, questa *mise en texte* non sembrerebbe poter essere messa immediatamente in relazione con un problema di disposizione del testo sulla pagina del manoscritto. È invece possibile che il copista di R abbia cominciato seguendo un modello in cui il versetto era copiato di seguito all'ultimo verso lungo di una strofa, che abbia abbandonato tale presentazione del metro al momento di iniziare la copia della col. d per poi ritornare alla *mise en page* con *octosyllabe + tétrasyllabe* essendosi reso conto che, altrimenti, avrebbe avuto spazio sufficiente per copiare di seguito al *salut*, nella parte restante della col. e, *Amics, seigner no·us o cal dir* di Guilhem de Berguedan.

143. Borriero, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 414.

144. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306.r=fran%C3%A7ais%2022543> (ultima consultazione il 25/02/2015).

La disposizione del versetto nell'ultima parte del testo non sembra accompagnarsi a problemi testuali; va invece osservato che l'anomalia della prima unità metrica, dovuta probabilmente alla riscrittura del v. 4 come *octosyllabe* (§ 4.4.1.1), ricorre nella parte copiata alla fine della col. 135rc (vv. 1-12) nella quale è adottata la *scriptio continua*. Come in altri casi, l'alterazione della metrica del testo in posizione iniziale potrebbe essere messo in relazione con una perturbazione nella percezione della struttura dovuta all'utilizzo, in uno dei passaggi della trafila testuale, di questo modello di presentazione del testo.

4.4.2.2. Il ricorso alla *scriptio continua* da parte del manoscritto *Lat* dell'*Arlabecca* è invece direttamente legata alle esigenze della *mise en page*: il testo occitanico è infatti un'aggiunta avventizia all'interno di un manoscritto del XII secolo contenente dei testi agiografici latini; modalità dell'aggiunta e tipologia della *mise en texte* trovano un riscontro piuttosto preciso nella copia de *La besturné* trasmessa dal manoscritto *H* (§ 3.2.1).

Per i primi due terzi del testo (vv. 1-60, cc. 30v-31r) il copista si è sforzato di restare nei limiti, piuttosto angusti, della giustificazione prevista per il testo latino. In questa prima parte, il copista ha dunque cercato di sfruttare al meglio lo spazio disponibile, copiando i versi l'uno di seguito all'altro e spezzandoli spesso su due righe. In questo contesto, le sequenze versetto + *octosyllabe* che compaiono a c. 31r (vv. 23 + 24, 25 + 26, 31 + 32) saranno da considerare come un prodotto casuale della scrittura continua del testo del poemetto.

Nell'ultimo terzo del testo (vv. 61-101, c. 31v) il copista si affranca dalla giustificazione prevista per il testo latino e dispone i versi su linee più lunghe: la possibilità di disporre di più spazio non evita la frammentazione di uno stesso verso su più linee (cf. vv. 64-66, 72-74) ma permette di allineare versetto e verso lungo sulla stessa linea con più regolarità, adottando una *mise en texte* che fa risaltare meglio le strutture formali del testo. La disposizione versetto + verso lungo è adottata a tre intervalli successivi:

[61] Quel mon se fia [62] Car egalmen sen uan lidia |
[63] Als rix e als paubres [64] adont renembre te *que* |

[77] que aisonofasa [78] quesos seruizi adio plasa ~~enuas~~ |
[79] enuas trebala [80] dont es obs que marse nosuala |
[81] Al iutgamen [82] can dios uendra sartanamen

[85] Homs ~~que~~ anc fosnat [86] que aquí nosia iutgatz |

La disposizione inversa (verso lungo + versetto) compare in un numero equivalente di occorrenze; essa sembra tuttavia affermarsi come modello preferenziale per gli ultimi versi copiati prima che la trascrizione di interrompa:

[90] Eson logujer plenier prendra [91] Segon sa carta |

[92] Cassquns enans daqui parta [93] Segon sos fags |
 [94] Mot er dolouros aquel plag [95] on garentia |
 [96] Non er dat nialonc dedia [97] mas la sentensa |
 [98] dara Sel quenona temensa [99] cum li ap^el ~~nino~~ |
 [100] Ninoi calra formar libel [101] quels esturmens |

L'adozione stabile di questo secondo tipo di presentazione verso la fine della trascrizione sembra indicare una preferenza del copista, che emerge progressivamente con l'adozione di una disposizione del testo più ariosa e meno costrittiva; l'interruzione della trascrizione impedisce tuttavia di valutare appieno questa possibilità.

Le modalità della trascrizione (che non ricorre alla punteggiatura metrica e tende per lunghi tratti, come si è visto, ad andare a capo senza riguardo per l'individualità dei singoli versi) rendono opaca la percezione delle strutture formali del poemetto, che risaltano solo ad una collazione del testo con il codice concorrente, *Z*. Tale esame permette di notare presso il copista di *Lat* la tendenza a servirsi delle lettere maiuscole per indicare l'inizio di un verso (lungo o breve che sia). Il fatto che l'uso diacritico delle maiuscole non risalti in modo sistematico è dovuto da un lato all'irregolarità del *ductus* del copista, che assimila talora maiuscole e minuscole in un medesimo modulo, e, dall'altro lato, alla difficoltà, nel caso di alcune lettere, di distinguere la forma maiuscola dalla minuscola.

Alla copia del testo in *scriptio continua*, che ha reso meno percettibile la struttura metrica, si possono attribuire probabilmente due errori di *Lat*:

	<i>Z</i>	<i>Lat</i>
1	D Ieus uos salue trastotz essem.	dios uos sal senhor totz esem
2	Que sis fara ueray ^a mens.	sis fara lo sienuos no pecca
3	Sieuos nom pecca.	

Il copista non ha compreso di essere di fronte ad una successione di *octosyllabe* + *tétrasyllabe*, e ha riscritto i vv. 2 e 3 dando luogo ad un *octosyllabe* corretto che ben si integra nella sintassi del passo, ma che costituisce un'infrazione rispetto alla struttura del *rythmus caudatus continens*. È possibile che la copia del testo a mo' di prosa spostasse l'attenzione dal piano formale a quello sintattico; si può inoltre notare che la riscrittura della metrica del testo riguarda, come nel caso del *salut* attribuito a Raimon de Miraval (§ 4.4.1.1.), i versi iniziali, e dunque una porzione di cui il copista poteva ancora esitare a riconoscere il metro.

56	Neyss las gens <i>que</i> fan penedensas.	Niasels que fan penedensas
57	Noy an amor.	Noporta amor
58	Menudetz ni prezicador.	a menoret Ni a prezicador
59	Ni prelatz.	Ni Aome dorde

Lat ha introdotto una variante sintattica (il complemento oggetto vs. indiretto al v. 56) che ha creato difficoltà per l'integrazione del v. 58 (dove la preposizione *a*

è associata solo a *prezicador*): ancora una volta, sembra che l'attenzione del copista si sia spostata dal piano formale a quello sintattico e perfino semantico, come prova la sostituzione di *ome d'orde* a *prelatz* (v. 59), che falsa la rima.

4.4.2.3. La *scriptio continua* è la *mise en texte* normale per gli intermezzi cantati del *Jeu de sainte Agnès*, e in particolar modo per quelli composti in tipologie metriche che prevedono una *cauda* (§ 4.4.1.2); nell'ambito di uno stesso inserto cantato, tuttavia, è utilizzata anche la trascrizione dei versi in colonna. Come è normale nei manoscritti che comportano la notazione musicale, la prima strofa dell'inserto è trascritta sotto la melodia che deve essere ripetuta uguale anche per le strofe successive, senza che i versi siano distinti altrimenti che dal punto metrico. Le strofe successive sono copiate anch'esse secondo questa modalità, e sono individuate dalla lettera maiuscola che contraddistingue la prima parola, la quale in genere sporge leggermente a sinistra rispetto al corpo della strofa.

La *scriptio continua* è utilizzata anche nel caso del *planctus* in *rythmus caudatus continens* inserito nel *Jeu de sainte Agnès* (c. 74va1-20 del manoscritto Chigiano), anche se, nel quadro appena descritto, l'inserto si caratterizza piuttosto come un'eccezione. Alle righe 1-10 i vv. 457-459, pur trascritti sotto la notazione musicale, sono copiati uno per riga; l'iniziale del versetto 460 sporge leggermente rispetto al testo scritto sulle righe 14-16, con lo scarto che caratterizza, altrove, la parola iniziale di una nuova strofa. Il primo verso della seconda strofa (vv. 461-464) è scritto di seguito al v. 460, ed è solo contraddistinto dal punto metrico e dalla maiuscola; la trascrizione di seguito al versetto di chiusura della prima strofa ha determinato la ripetizione della prima parte della melodia (basta confrontare la riga 12 con le righe 1-2). Il verso eccede tuttavia la riga 13, e il rimante è copiato sulla riga 14: questo crea uno slittamento di tutti i versi restanti della strofa, in modo tale che il rimante di ogni verso si trova sistematicamente all'inizio di una nuova riga. Sulla riga 16 sono copiati il rimante del v. 463, il versetto 464 e la rubrica *alia*.

La terza strofa non presenta il rientro del testo rispetto alla maiuscola del primo verso (vv. 465-468 = linee 17-20); essa non presenta nemmeno la *scriptio continua* che caratterizza la seconda strofa: i versi, compreso il versetto finale, sono scritti in colonna, senza ricorso al punto metrico.

Come si è detto in apertura, la situazione oscillante tra *scriptio continua* e trascrizione in colonna dei versi è caratteristica della *mise en texte* di altri inserti cantati del *Jeu de sainte Agnès* nel manoscritto Chigiano: si veda ad esempio alle cc. 72rb-72va la trascrizione dei vv. 363-382. Tale oscillazione è probabilmente dovuta alla *mise en page* piuttosto disordinata del testo nel suo insieme, e alla distribuzione di spazi pieni e bianchi risultanti dalla disposizione dei versi sul rigo. È in questo modo che si può spiegare la saldatura della seconda strofa alla prima, che terminando alla linea 13 di c. 74va con il solo *tétrasyllabe* v. 460 lasciava bianca una parte della riga sufficiente a trascrivere quasi per intero il v. 461.

4.5 Conclusioni

I componimenti occitanici analizzati in questo capitolo integrano il quadro della diffusione ed evoluzione del *rythmus caudatus continens* delineato nel Cap. 2. Malgrado la ridotta estensione di questo settore del nostro corpus, la cronologia dei testi coincide perfettamente con quella della produzione oitanica, con minime sfasature. Come ho già osservato, se il *salut Dona, la genser c'om demanda* può essere attribuito a Raimon de Miraval, la sua composizione seguirebbe di pochi decenni i primi esempi oitanici del metro (*Piramus et Tisbé* e *Richeut*). Una serie consistente di testi (tutto il gruppo in lasse, l'*Arlabacca* e probabilmente *Lai on cobra* di Peire Guilhem) si concentrerebbe intorno alla metà del XIII secolo, mentre una terza *tranche* della produzione (*Ensenhamen* di Peire Lunel, *Jeu de sainte Agnès*, testi inseriti nelle *Lays* da Guilhem Molinier) sarebbe stata composta tra il primo quarto e la metà del XIV secolo.

Il leggero sfasamento rispetto alla produzione oitanica sembra testimoniare in favore della ripresa di modelli settentrionali da parte degli autori occitanici, che potrà essere anche avvenuta in più momenti e attraverso canali diversi, se è vero che l'inserito del *Jeu de sainte Agnès* rispecchia un modello che non si registra nella produzione oitanica se non in anni vicini alla data del testo teatrale occitanico. È altresì importante sottolineare che l'adattamento della tecnica di incatenamento rimico ai testi in lasse e la forma del metro attestata da *Arlabacca*, *Lai on cobra*, *Ensenhamen del guarso* e dai componimenti delle *Lays* non trovano un corrispettivo nella produzione settentrionale, configurando una specificità dell'uso meridionale. La forma metrica dell'ultimo manipolo di testi menzionati trova invece un riscontro preciso nella forma della *codolada* catalana: le questioni relative ai rapporti tra queste due produzioni saranno discusse nelle conclusioni generali, in relazione alla diffusione del *rythmus caudatus continens* al di fuori del dominio galloromanzo.

Il corpus oitanico conferma il ricorso al *rythmus caudatus continens* per testi che corrispondono ad alcune tipologie testuali: componimenti in forma epistolare, monologhi (nella forma del sermone o della messa in scena di un personaggio), testi teatrali, e testi militanti che riflettono su argomenti di attualità. L'opzione non-lirica che sembrava caratterizzare l'utilizzo del metro già nella letteratura oitanica si riflette anche nelle modalità di trasmissione dei testi nei manoscritti. Il caso più evidente è proprio quello della collocazione dei nostri testi nel canzoniere R, dove l'articolazione in sezioni e le stesse modalità di *mise en page* contribuiscono a tenere distinto il comparto lirico e quello non-lirico. Anche il resto dei testimoni, tuttavia, è costituito da manoscritti che esulano dalla tradizione della lirica. Carattere non-lirico non implica però esclusione della musica e del canto: sono infatti occitaniche le due uniche attestazioni (indiretta nel caso dell'*Arlabacca*, diretta nel caso del *Jeu de sainte Agnès*) di accompagnamento musicale o di esecuzione cantata di un testo composto nel nostro metro.

Infine, l'analisi del testo trasmesso dai manoscritti ha permesso di isolare in alcuni casi (il *salut* e l'*Arlabacca*) meccanismi di alterazione della struttura metrica analoghi a quelli già descritti per la produzione oitanica nel Cap. 3, e che colpiscono essenzialmente l'elemento insieme caratterizzante e debole del *rythmus caudatus continens*, ovvero il versetto. Come nel caso dei testi oitanici, è sembrato possibile intravedere un legame tra tali meccanismi e l'affiorare nei manoscritti della *scriptio continua*, che poteva turbare la percezione dello schema metrico da parte dei copisti. Si deve però insistere sul fatto che l'adozione o meno di tale modello sembra dipendere volta a volta dalle scelte del singolo copista, magari in relazione alle necessità della *mise en page* e dello spazio a disposizione per copiare il testo (specie dove, come in *Lat*, siamo di fronte ad un'aggiunta avventizia): in risposta a tali esigenze, un copista poteva trascrivere in colonna i versi da un antecedente in *scriptio continua*, o viceversa trascrivere di seguito i versi di un antecedente con impaginazione verticale; ognuno di questi passaggi poteva essere fonte di errori. Come per i testi oitanici, non è dunque possibile far risalire con sicurezza l'adozione della *scriptio continua* al di là della copia che ci è giunta, o al massimo al suo antecedente diretto.

Conclusioni generali

5.1 Acquisizioni

L'analisi sistematica delle attestazioni del *rythmus caudatus continens* nelle *Artes* latine e nei due versanti delle letterature galloromanze ha permesso di osservare in modo ravvicinato, sulla base di una cronologia il più possibile accurata, il funzionamento del metro e di descriverne la diffusione geografica e lo sviluppo nel tempo.

Va peraltro sottolineato come le prime attestazioni del metro nei tre ambiti presi in considerazione siano pressoché contemporanee, con un probabile leggero anticipo della produzione oitanica rispetto alla registrazione nelle *Artes*, e uno scarto di alcuni decenni rispetto al *salut* attribuito in R a Raimon de Miraval. In assenza, almeno per il momento, di attestazioni nella poesia latina che corrispondano esattamente al modello proposto dalle *Artes*, è legittimo domandarsi se non si possa pensare che il discorso prescrittivo di questi manuali non sia in questo caso permeabile rispetto ad una pratica vernacolare che poteva tuttavia esplicarsi, almeno originariamente, in ambiti non estranei alla cultura clericale (potrebbe essere il caso tanto per il *Piramus* quanto per *Richeut*, per citare gli esemplari oitanici più antichi).

Il tentativo di superare la necessaria restrizione del punto di vista imposta dallo studio monografico di un testo o di un autore, ha permesso inoltre di identificare alcune costanti delle tipologie testuali e dei meccanismi stessi della tradizione testuale che permettono di inquadrare singoli casi problematici sottraendoli al loro isolamento. L'insieme dei testi analizzati si costruisce dunque non tanto per giustapposizione di individui isolati che condividono solo il denominatore comune della forma metrica ma come una tradizione che, pur attraversando generi e tipologie testuali diverse, mostra una coerenza complessiva che si riconosce attraverso l'esame complessivo delle testimonianze. Gli autori che si sono serviti di questa forma metrica hanno infatti selezionato in modo ricorrente una serie di tematiche e di tipologie testuali che, pur non essendo esclusive della tradizione del *rythmus caudatus continens*, sembrano caratterizzarla per la loro stessa ricorsività.

I testi del corpus esaminato appartengono al versante non-lirico della tradizione medievale. Questo carattere del *rythmus caudatus continens* risalta dall'analisi dei testi, ma anche dallo studio della trasmissione manoscritta. Per il versante oitanico, i testimoni sono miscellanee caratterizzate dalla preferenza accordata alla *brevitas* e che registrano insieme testi in stile umile (*comico* nel senso tecnico-medievale) o a tematica religiosa; per il versante occitanico, la presenza di diversi testi da un lato in miscellanee a carattere didattico-religioso e dall'altro nella sezione non-lirica del canzoniere R conferma questa caratteristica della tradizione del metro. È dunque in questo contesto che bisogna inquadrare i monologhi del *Piramus et Tisbé*, che solo impropriamente hanno potuto essere qualificati come inserti lirici; è notevole invece che tutti i testi a tematica amorosa del nostro corpus appartengano a tipologie testuali estranee al discorso lirico propriamente detto: il *salut*, oppure il poemetto narrativo incentrato sulla discussione della dottrina d'amore cortese (*Lai on cobra*, *La lande doree*, contemporanea, almeno nella copia che ci è giunta, del *Jugement dou roy de Behaigne* di Guillaume de Machaut e del *Nouvelet*).

Alcune tipologie testuali sono del resto ricorrenti nella produzione in *rythmus caudatus continens*: pur senza essere ad essa esclusive, esse appaiono infatti tanto nella produzione oitanica quanto in quella occitanica.

Ho messo particolarmente in risalto la presenza di testi che presentano una struttura epistolare, o che ad essa implicitamente si richiamano, che essi siano o meno di tematica amorosa. La condivisione di una struttura argomentativa, a prescindere dalla tematica utilizzata, mi sembra anzi particolarmente significativa, perché essa collega insieme testi di contenuto diverso allo stesso modo in cui i testi del nostro corpus sono accomunati anzitutto dal fatto di condividere la stessa struttura metrica. Si tratta, al livello dell'articolazione del discorso come al livello della metrica, di strutture inizialmente neutre, la cui adozione da parte di più autori indica il costituirsi di una tradizione e forse una parziale specializzazione, anche se la produzione non si costituisce come un genere letterario vero e proprio. Accanto alla lettera in versi si può citare, come tipologia testuale caratterizzata da un impianto formale in qualche modo predisposto alla realizzazione del testo stesso, sebbene molto più libero, il sermone in versi, rappresentato da due soli testi (*Des cornetes* e *Arlabeca*), ai quali si possono però accostare componimenti (come l'*Ave Maria Rutebeuf* e *Dona sancta Maria*) che innestano nella struttura della preghiera un rinvio più o meno esplicito alla *persona* che prende la parola. Nella variante dell'espressione di un sentimento religioso mediata da un'istanza individuale, a volte fortemente caratterizzata, questa tipologia trova un più ampio riscontro al di fuori del corpus preso in considerazione, nelle produzioni italiana e catalana (cf. di seguito il § 5.2).

Essa si collega del resto, all'interno del nostro corpus, alle due categorie più ampie (che sono quasi delle macro-categorie testuali più che dei generi letterari in senso stretto) del *dit*, dove l'io del testo si identifica con la proiezione della *persona* dell'autore, e del monologo drammatico, dove l'io del testo è una maschera, spesso grottesca o comica, che l'esecutore indossa. Si tratta in entrambi i

casi di una messa in scena embrionale, dove il limite tra auto-rappresentazione e rappresentazione di un personaggio diventa spesso labile. Il *dit* e il monologo drammatico sembrano tipici del dominio oitanico; alcune modalità di questi due tipi di testi si ritrovano tuttavia nella messa in scena dell'io dell'autore in *Lai on cobra* di Peire Guilhem e nell'*Ensenhamen del guarso* di Peire Lunel.

Tanto nei testi che riprendono le tematiche della diatriba religiosa, quanto in quelli più fortemente caratterizzati dalla presenza dell'io dell'autore, il *rythmus caudatus continens* si caratterizza come uno strumento importante dell'intervento polemico che incide a volte su un dibattito di stretta attualità (è il caso, ben noto, dei testi di Rutebeuf sulle controversie legate all'Università di Parigi, ma anche di *De Verité*, di *De l'ipocresie des Jacobins* di Jean de Condé, ai quali si possono aggiungere, sul versante occitanico, la *Canso de la crozada* e le *Novas de l'heretje*): i testi catalani e italiani condividono anche questo tratto del nostro corpus.

Il *rythmus caudatus continens* è stato del resto utilizzato per testi teatrali veri e propri, nella letteratura oitanica come in quella occitanica (*Jeu de sainte Agnès*, al quale si possono accostare, per la loro intensa carica drammantica, le *Novas de l'heretje*). In entrambe le letterature, tale utilizzo avviene di norma in contesti caratterizzati da un'accentuata polimetria. Questa modalità d'impiego del testo potrebbe gettare luce sulla destinazione originaria di un altro testo polimetro come il *Piramus*, la cui collocazione nel quadro dei generi letterari medievali è sempre risultata difficile. Se mancano indicazioni precise da parte dei manoscritti, e se il *Piramus* è copiato in due casi (Paris, BnF, fr. 837 e Berlin, Hamilton 257) in miscellanee che contengono anche un altro rifacimento ovidiano, il *lai* di Narciso, è pur vero che l'importanza dei monologhi dei protagonisti, la loro organizzazione in dittici simmetrici, e la polimetria, con il ricorso a tre metri distinti la cui alternanza è regolata dal passaggio dal racconto in terza persona al monologo (i *couplets d'octosyllabes* sono associati al racconto, il *rythmus caudatus continens* e le *lasse di octosyllabes* alla prima persona) avvicinano il poemetto a testi teatrali quali il *Miracle de Theophile* e il *Mystère de la Passion*.

Il panorama complessivo della circolazione del *rythmus caudatus continens* nei testi galloromanzi permette inoltre di integrare in un panorama più ampio lo studio dei problemi testuali dei singoli componimenti, e di proporre soluzioni per casi dubbi rimasti irrisolti in sede di edizione, laddove la ricostruzione più ampia della storia del metro esulava, di fatto, dai compiti dell'editore, specie nei casi di attestazione ridotta o unica (la norma quasi assoluta, nel caso dei testi ai quali ci siamo interessati), che legittimano l'adozione di un'attitudine conservativa.

Nel caso del *rythmus caudatus continens*, la base per elaborare una più ampia casistica in un contesto pluritestimoniale è offerto dal *Piramus et Tisbé*, che ha conosciuto una notevole diffusione caratterizzata da un'intensa attività redazionale, che si è in buona parte concentrata proprio sulla rielaborazione delle strutture metriche (§ 3.1). Le tipologie di intervento praticate, in maniera più o meno sistematica, dai copisti del *Piramus* corrispondono ai fenomeni riscontrabili, su una scala molto più ridotta, nella copia de *La lande doree* o in testi occitanici co-

me il *salut Dona, la genser c'om demanda* e l'*Arlabeca*. La proiezione di quanto riscontrato nella tradizione pluritestimoniale del *Piramus* su questi ultimi due testi ha permesso di portare nuovi elementi a sostegno di congetture proposte in passato (nel caso del *salut*) o di proporre una congettura (nel caso dell'*Arlabeca*) là dove la lezione tradata falsa la regolarità della struttura metrica (cf. § 4.4.1.3.3).

Lo studio dei testi a tradizione più ridotta offre del resto una conferma indiretta all'ipotesi formulata per la tradizione del *Piramus*, secondo la quale la variazione che interessa il versetto è almeno in parte da mettere in relazione con un passaggio attraverso fasi in cui il testo era scritto in *scriptio continua*. La verifica di tale ipotesi, che trovava solo un parziale riscontro nella tradizione manoscritta del *Piramus*, conferma l'esistenza di una pratica più generalizzata, forse in parte oscurata dalla presentazione del testo nei manoscritti che ci sono giunti. Il passaggio da una modalità di *mise en texte* all'altra è del resto il risultato di spinte individuali, e in alcuni casi (come in quello de *La lande doree* e del testo Z dell'*Arlabeca*) il passaggio dall'una all'altra, che comporta una perturbazione più o meno forte della percezione del metro da parte del copista, può essere documentato.

L'interesse della possibilità di proiettare i risultati dell'analisi di una tradizione pluritestimoniale su tradizioni ridotte o a manoscritto unico va al di là del numero di interventi su queste ultime che si possono operare nel caso specifico, e permette di formulare un'ipotesi più generale sui meccanismi alterativi di una tradizione specifica (basata sull'identificazione di un punto strutturalmente debole, quale il versetto) che può risultare utile nello studio di testi composti nello stesso metro al di fuori delle letterature galloromanze, o suggerire soluzioni e strategie analoghe nell'analisi della tradizione di altri metri.

5.2 La circolazione del *rythmus caudatus continens* fuori del dominio galloromanzo

L'attenzione particolare portata alla diffusione del *rythmus caudatus continens* nelle letterature galloromanze è funzionale ad un tentativo più generale di articolazione storica della tradizione del metro nelle letterature romanze. Mi è dunque sembrato necessario tentare di proiettare le considerazioni svolte fin qui sulle produzioni italiana e catalana, prendendo in considerazione due punti che sono al centro della presente ricerca: le particolarità morfologiche del metro e le relazioni, cronologiche e di filiazione, esistenti tra le diverse letterature.

5.2.1 Italia.

Dare un panorama della vasta e diversificata produzione italiana (che si prolunga fino al XV secolo e che conta un centinaio di esemplari) esula dai limiti del mio studio. Un progetto di catalogazione, studio ed edizione dei testi italiani è

del resto in corso sotto la direzione di Claudio Ciociola, a cui si deve, (*Introduzione*, § 2), un contributo fondamentale per la ricostruzione della storia del serventese caudato. Il progetto del *Corpus dei serventesi caudati* (CSC) si è concretizzato in una prima serie di edizioni, e nell'allestimento di un sito internet che, seppur ancora *in progress*, permette per la prima volta un censimento sistematico di testi, manoscritti e bibliografia. Mi limiterò dunque ad alcune osservazioni – inevitabilmente parziali – volte a mettere in rapporto quanto visto a proposito dei testi galloromanzi con la produzione italiana.

Il *rythmus caudatus continens* è attestato precocemente in Italia: il testo che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sembra essere il più antico, il serventese contro i frati *Alta maiestà celestiale*, edito da Alfredo Stussi, è databile al 1252,¹ ed è dunque contemporaneo alla produzione di Rutebeuf e ad una larga parte dei testi d'*oïl* et d'*oc* esaminati in questo studio. Una datazione alla metà del XIII secolo è stata proposta anche per la *Lauda veronese* (*Beneta sia l'ora e'l corno*)² e – a partire dalla scoperta del nome dell'autore – per il cosiddetto *gap* di Ruggeri Apugliese, *Tant'aggio ardire e conoscenza*.³ La forma metrica conosce una notevole fortuna fino alla fine del XIV secolo; all'altezza della sua registrazione nel trattato di Gidino da Sommacampagna essa doveva invece già essere «culturalmente perenta».⁴ Il *rythmus caudatus continens* è costantemente contraddistinto, nei testi italiani, dal nome di *serventese* o dai suoi derivati *sermontese* o *sermintese*;⁵ *sermontese* è ripreso nella descrizione del metro (*sermontesius caudatus*) data dal trattato latino di Antonio da Tempo (cap. LX della *Summa*), mentre Gidino da Sommacampagna, volgarizzando e rimaneggiando il paragrafo della *Summa*, utilizza la etichetta di *serventese caudato semplice*.⁶

Riprendendo una proposta di schematizzazione formulata da Pellegrini, Ciociola mette in rilievo la presenza di tre centri di emanazione principali del genere: uno localizzabile in Emilia (in cui gioca un ruolo particolarmente rile-

1. *Serventese contro i frati* (Stussi), 145 e 149-150.

2. *Laude dugentesche* (Varanini), 9. Le questioni legate alla trasmissione del testo e alla sua edizione sono estremamente complesse, e non possono essere affrontate in questa sede. Rinvio qui senz'altro alla sintetica discussione da parte di Varanini nel cappello della sua introduzione, 9-12, con sintesi della bibliografia pregressa.

3. Si veda ora l'edizione sinottica dei due testimoni in Ruggeri Apugliese, *Rime* (Sanguineti), 16-64, anticipata in Sanguineti 2010.

4. Ciociola 1979, 37; quattrocentesco è ancora il serventese caudato di Leonardo Giustinian (*Signori, io trovo nella gran Scrittura*), contemporaneo all'affermazione delle cosiddette frottole in forma di sirventese con strofe di due o tre settenari chiuse da un bisillabo, per cui si veda *ibi*, 38-39.

5. Rajna, *Per la storia del serventese*, cc. 120-121 sostiene che l'apparizione di tali forme secondarie derivanti da corruzione della designazione primitiva mostrano «l'umiltà nativa del genere poetico significato».

6. Antonio da Tempo, *Summa* (Andrews), 80-81; Gidino da Sommacampagna, *Trattato* (Giuliani), 153-154. Rinvio a Ciociola 1979, 35-37, per un'analisi dettagliata dei paragrafi dedicati dai due trattatisti al serventese; mi limiterò a segnalare gli elementi pertinenti rispetto alla discussione svolta in questo paragrafo. Ciociola parla già, per Gidino, di un movimento correttivo rispetto alla trattazione di Antonio, che doveva sembrare lacunosa o insufficiente.

vante Bologna) con propaggini nella Romagna, uno veronese, numericamente ridotto ma considerevolmente arcaico (ma si noti anche la copia veneziana di due serventesi nello *Zibaldone da Canal* verso la metà del Trecento),⁷ e infine di un terzo gruppo di testi, provenienti dalla Lombardia.⁸ Il regesto dei serventesi fornito dal sito del CSC permette inoltre di riscontrare una concentrazione di testi rilevante – per numero e importanza – a Siena, a partire da Ruggeri Apugliese fino alle laude attribuite a Bianco da Siena recentemente edite da Arioli nel quadro dello stesso progetto.⁹ Ciociola affermava inoltre che la produzione laudistica presenta «un'eccezionale vivacità di variazione [degli schemi metrici] (...) priva di riscontro» nel resto della tradizione del serventese.¹⁰ Al settore laudistico appartiene anche l'interessante, benché isolato, tentativo di inserzione dei serventesi in un macrotesto rappresentato dalla corona di serventesi di Bianco da Siena, incatenati tramite la rima del versetto finale, ricostruita recentemente da Aioli.¹¹

Se si confrontano le caratteristiche della variante italiana del *rhythmus caudatus continens* con quelle galloromanze, risaltano immediatamente alcune differenze di trattamento, che si manifestano a partire dall'esemplare più antico a noi noto, il serventesio contro i frati databile al 1252.

Queste concernono anzitutto la scelta del metro per il verso lungo: il serventesio del 1252, seguito dalla quasi totalità dei testi italiani, utilizza infatti l'endecasillabo; rari (benché relativamente antichi e attestati in aree per così dire "lateralmente", potenzialmente conservative) i casi di serventesi che utilizzano l'ottonovenario,¹² misura che corrisponde esattamente all'*octosyllabe* dei testi francesi: il *gap* di Ruggeri Apugliese, la *Lauda veronese*¹³ e la *Lauda bergamasca*.¹⁴ La misura del versetto, quinario con oscillazioni verso il quaternario, corrisponde invece alla misura attestata negli esempi galloromanzi, nelle *Artes* latine medievali e nel trattato di Antonio da Tempo.¹⁵

7. I cosiddetti *Serventesio dello Schiavo da Bari* e *Serventesio del Dio d'Amore: Zibaldone da Canal* (Stussi), 101-108 e 112-117.

8. *Ibi*, 47-50.

9. Bianco da Siena, *Serventesi* (Arioli).

10. *Ibi*, 47.

11. Sono le laude numerate CXII-CXVI dell'ed. Arioli, cf. discussione dell'ordinamento alle pp. 10-15; le stesse laude sono riprese in Bianco da Siena, *Laudi* (Serventi) che non segue però l'ordinamento ricostruito da Arioli (se non vado errato, la studiosa non spiega le ragioni per respingere la proposta dell'editore precedente).

12. La versificazione dei serventesi caudati presenta i fenomeni di oscillazione sillabica che sono normalmente associati alla produzione cosiddetta giuillesca, cf. in proposito Contini 1986.

13. Ma sul tipo di verso utilizzato sussistono incertezze: cf. *Laudes dugentesche* (Varanini), 9-10, che segue piuttosto l'ipotesi, formulata da Giovan Battista Pighi, che l'autore utilizzi una forma di *verso de arte mayor*.

14. Edita da Ciociola 1979, 66-70.

15. Non sono però sicuro che l'indicazione di Antonio da Tempo per cui la cauda deve constare «ex quatuor sillabis ad minus vel ex quinque ad plus» voglia dire, come si è talvolta sostenuto nelle edizioni di singoli serventesi, che Antonio legittima le escursioni sillabiche che ricorrono d'abitudine nei componimenti che ci sono giunti. La formulazione ricalca quella delle

La seconda differenza riguarda la morfologia della strofa: mentre all'altezza del XIII secolo la strofa meglio attestata nei componimenti d'*oïl* in *rythmus caudatus continens* e nel *salut* attribuito a Raimon de Miraval (§§ 2.2.4.4 e 4.4.1.1) è quella composta da due versi lunghi seguiti da un versetto, la strofa canonica nella produzione italiana è quella di tre endecasillabi e un versetto (la lauda bergamasca edita da Ciociola presenta invece tre ottonari-novenari per i versi lunghi). Solo l'esemplare più antico (il serventesi contro i frati del 1252) sembra riprodurre (senza che sia possibile dire se la *facies* del testo dipende dalle modalità di trasmissione)¹⁶ il modello oitanico dei componimenti anisostrofici, con alternanza di strofe di tre (vv. 1-4, 8-11, 12-15) e due versi lunghi (vv. 5-7, 16-24). Non altrimenti attestata nel corpus italiano, la strofa di due versi lunghi è invece l'unica ad essere descritta ed esemplificata da Antonio da Tempo (si tratta dei nove versi del componimento *Chi ben s'accorge di parlare umano*, ignoto al di fuori della *Summa*, tanto che Ciociola parla di «superfetazione surrettizia [...] imputabile alla petulanza versificatoria del giurisperdente»¹⁷).

Non si conformano al modello strofico diffuso oltralpe neppure il *gap* di Ruggeri Apugliese e la *Lauda veronese*. I due componimenti, la cui forma metrica è stata parzialmente alterata nel corso della tradizione, sembrano basarsi su un modello analogo, con strofe di quattro versi lunghi ottonari-novenari seguiti da un versetto tendenzialmente quinario. Nel manoscritto *L* del *gap* (Firenze, Bibl. Riccardiana, 2624, l'unico conosciuto da Rajna) la strofa iniziale consta di cinque versi, mentre in *T* (Riccardiano 2183) essa consta di quattro versi come le altre. Se fosse preferibile la lezione di *L*, saremmo di fronte ad un testo italiano che presenta, come parte dei testi oitanici contemporanei e come il *salut* attribuito a Raimon de Miraval, un'escursione di un verso nella prima strofe; tale caratteristica sembra invece essere in generale assente nei componimenti italiani, che osservano una più stretta isostrofia.

L'unico caso di strofa iniziale più corta di quelle nel corpo del testo è quello della *Battaglia di salmi* edita da Braccini,¹⁸ che comincia con una strofa di due versi anziché di tre, come nel resto del componimento: tale situazione potrebbe tuttavia essere imputata agli accidenti della trasmissione del testo piuttosto che ad una oscillazione nella misura delle strofe, che non si manifesta altrove.

Artes del primo tipo (cf. § 1.2.1), e indica che un autore di sirventesi poteva in principio scegliere la misura della cauda in una forchetta ridotta, tra quattro e cinque sillabe. Ci si potrebbe forse persino domandare se qui le quattro sillabe non indichino un quinario tronco, e le cinque un quinario piano: se così fosse, non ci sarebbe possibilità di addurre la testimonianza di Antonio per sostenere la legittimità, a livello di sistema, dell'anisosillabismo. La riduzione dell'escursione rispetto alle *Artes* (che ammettono caude tra tre e sette sillabe in relazione al variare del verso lungo) resta comunque significativa per la sua congruenza con i dati estraibili dai testi italiani.

16. Il testo è copiato in *scriptio continua*. Si veda la trascrizione diplomatica che precede il testo critico in *Serventesi contro i frati* (Stussi), 142; alla tradizione manoscritta va peraltro sicuramente imputata «la mancanza di intere strofe là dove la rima del verso breve non è ripresa nel lungo successivo, cioè tra la terza e la quarta strofa, la sesta e la settima» (pp. 145-146).

17. Ciociola 1979, 36.

18. *Battaglia di salmi* (Braccini).

Una terza differenza tra il corpus italiano e quelli galloromanzi è collegata ad una tendenza regolarizzatrice della morfologia strofica: viene infatti meno la prassi di evitare la presenza di una rima irrelata in posizione finale che comporta, nei testi galloromanzi, la presenza di una clausola di soli versi lunghi: termina infatti con un verso breve già il serventese contro i frati del 1252, mentre sono rarissimi, benché distribuiti lungo tutto l'arco cronologico della produzione italiana, i testi che si concludono con il verso lungo.¹⁹ Un primo controllo sul registro del CSC ha permesso di isolare i componimenti seguenti, la cui lista potrà essere accresciuta man mano che le schede in linea saranno completate:²⁰

- *Lauda veronese (Beneta sia l'ora e'l corno)* (vedi *infra*);
- *Gap* di Ruggeri Apugliese (clausola di 4 versi lunghi in T, di uno in L);
- Jacopone da Todi, lauda *De conversione peccatoris* o *Lauda del Giudizio* (clausola di un verso lungo);²¹
- Anon., *Placente viso adorno angelicato* (clausola di un verso lungo);²²
- Anon., *Prete Enea, ch'è vostro rectore* (clausola di tre versi lunghi);²³
- Anon., *Voi che giocate al giuco della zara* (versione N²: clausola di un verso lungo);²⁴
- Antonio Pucci, *Onnipotente re di somma gloria* (clausola di un verso lungo con firma dell'autore);²⁵
- Anon. *O intemerata verçene sancta Maria* (clausola di un verso lungo);²⁶
- Frate Stoppa (?), *Più volte nella mente so' exforzato* (versione del ms. G, clausola di un verso lungo).²⁷

19. Si conformano al modello maggioritario nella produzione italiana, con strofe di tre versi endecasillabi chiuse da un quinario, con la formula iniziale identica al resto delle strofe e chiusura con il versetto dell'ultima strofe anche la *Novelletta del mercante* (Accorsi) e il *Serventese in morte di Carlo di Calabria* (Vatteroni).

20. Vanno considerate a parte le due laude *Cristo mio, dame forteça* e *Salve Iesi Cristo, salvator(e) superno*, pubblicate in *Laudario di S. Maria della Morte* (Troiano), 117-121 e 129-133. Entrambe le laude presentano uno schema di incatenamento strofico che corrisponde a quello del serventese caudato (la seconda in maniera maggioritaria ma non esclusiva), ma sono caratterizzate da strofe isometriche, con *cauda* dello stesso numero di sillabe rispetto ai versi che la precedono. Viene dunque meno una caratteristica fondamentale del *rythmus caudatus continens* e con essa, a rigore, la riconoscibilità stessa del metro. Se si guarda all'incatenamento delle strofe come sono presentate nell'edizione, tuttavia, il verso che introduce il cambiamento di rima all'altezza dell'ultima strofe è in entrambi i casi seguito da un solo verso che riprende la rima introdotta dal verso precedente. Sul piano dell'incatenamento strofico (ma non sul piano della morfologia della strofe) i due componimenti si conformano quindi alla tipologia che si evince dall'analisi dei componimenti che presentano una struttura più regolare.

21. Edizione in Bettarini 1969, 513-519.

22. *Rime due e trecentesche* (Orlando), 104, ritiene che il verso lungo sia un'aggiunta, ma in realtà la sua presenza si iscrive, come si vede, in una pratica ben documentata.

23. *Battaglia di salmi* (Braccini), 187.

24. *Serventesi sul giuco della zara* (Lorenzi), 322-324. La versione concorrente, edita alle pp. 318-322 si conclude con due endecasillabi ma è considerata lacunosa.

25. Antonio Pucci, *Onnipotente re di somma gloria* (Limacher-Riebold), 95-111.

26. *Il laudario dei Battuti di Modena* (Salem Elsheikh), 87-90.

27. Frate Stoppa, *Più volte nella mente so' exforzato* (Filippini), 468.

Come si vede, solo il manoscritto *T* di Ruggeri Apugliese e il serventese *Prete Enea, ch'è vostro rectore* si conformano all'uso generalizzato nei testi galloromanzi, nei quali la clausola, pur mancando del versetto, rispetta la misura della strofa nel corpo del componimento. La *Lauda veronese* presenta invece, ai vv. 122-127 (divisa da uno spazio bianco dopo 125 in Varanini) una sequenza di sei versi lunghi, che solo in parte (vv. 122-124 e 126) rima con il versetto 121 (rime *-ono* 122 e 126 e *-one* 123-124), mentre i vv. 125 e 127 presentano una mera assonanza (*-oro*), come è peraltro tipico anche nella restante parte del testo trådito dal poemetto. L'assenza del versetto conferma tuttavia l'uniformità della *Lauda veronese* rispetto al modello attestato dal *gap* di Ruggeri Apugliese. Tutti gli altri componimenti della lista adottano, invece, la stessa soluzione, e presentano una clausola di un solo verso lungo.

I componimenti più antichi presentano, dunque, alcuni tratti (misura dei versi, tipologia della formula iniziale o della clausola) che corrispondono al possibile modello galloromanzo; sembra più probabile che il modello formale ripreso dalla produzione italiana sia quello oitanico, dal momento che la variante del *rythmus caudatus continens* meglio attestata nei testi occitanici (con unità metriche costituite da un solo verso lungo seguito da un versetto, § 4.4.1.3) non trova alcun riscontro nei testi italiani.

Le caratteristiche che rinviano al modello oitanico sono tuttavia associate in ognuno dei testi in questione (compresi il *gap* di Ruggeri Apugliese e le laude veronese e bergamasca) ad altre caratteristiche, che testimoniano di una ripresa dinamica dello schema metrico da parte degli autori italiani quando non si dimostrano, a posteriori, di tipo evolutivo. È il caso, come abbiamo visto, del serventese contro i frati del 1252 che presenta già l'endecasillabo e il versetto finale irrelato che caratterizzano la produzione successiva. Il ricorso alla clausola con uno o più versi lunghi resta tuttavia una possibilità, benché minoritaria, che si offre ai poeti, e che riaffiora, come si è visto, lungo tutto l'arco della storia del serventese italiano, anche presso autori (come Antonio Pucci) che praticano normalmente la forma canonica del serventese. Solo un'analisi esaustiva del corpus permetterà di chiarire l'incidenza del fenomeno, e le ragioni del ricorso all'uno o all'altro tipo di clausola.

Questa situazione pone il problema del tramite per il quale il *rythmus caudatus continens* è potuto passare in Italia; tale questione si salda, di fatto, con quella relativa all'adozione della dizione *serventese* (e suoi derivati) per indicare un genere che, se nelle tematiche può trovare delle corrispondenze con l'omonimo genere occitanico, ne risulta profondamente diverso sul piano delle strutture formali. Il problema della relazione con il serventese occitanico è stato posto da Pini²⁸ e Ottolini,²⁹ che non hanno tuttavia fornito una spiegazione soddisfacente. L'unica teoria che cerchi di spiegare entrambi gli aspetti – trasmissione del

28. Pini 1893, 2-10.

29. Ottolini 1913, 377-391.

metro e trasmissione della denominazione – è stata, a mia conoscenza, fornita da Pio Rajna.

Se nel saggio che accompagna l'edizione del *gap* di Ruggeri Apugliese lo studioso si era limitato ad un'affermazione generica («Credo peraltro che la propagazione sia avvenuta in un'età anteriore a Rustebeuf e non possibile a determinare, per la gran via delle correnti giullaresche»)³⁰ nel saggio inedito *Per la storia del sirventese* egli fornisce una ricostruzione affascinante, molto più circostanziata, che salda i diversi momenti della trasmissione del *rythmus caudatus continens* nelle letterature europee in una vera e propria tradizione. Rajna si basa sull'osservazione che *serventois*, in antico francese, può avere il senso, ben diverso da quello occitanico, di “lepidezza”, che ben sembra attagliarsi, secondo lo studioso, a componimenti come *Richent*;³¹ egli ipotizza quindi che il termine potesse essere utilizzato come etichetta di genere per i componimenti in *rythmus caudatus continens*, e che i versanti della tradizione del metro forniscano, disgiunti, le testimonianze di questo stato originario:

La Francia d'oïl ci dà il nome senza la cosa; o per parlare più esatto, non ci dà insieme accoppiati la || cosa ed il nome; ché di composizioni a cui il nome inteso come vuol essere, dovesse convenire, l'intera letteratura francese abbonda più di qualsiasi altra. (...) Questo co || mincia a insinuare il pensiero, destinato a diventare saldo procedendo, che il serventese borghese e plebeo occupi, sotto il rispetto della forma, un posto intermedio fra i “versi d'amore” e le “prose di romanzi”; fra la stanza lirica e la lassa o la verseggiatura a “rimes plates” (...) Così stretti essendo dunque i legami della poesia borghese e giullaresca dei paesi dell'oc, dell'oïl e del sî, sarà più che legittimo valersi del significato che la voce *serventese* ha in due di essi per interpretarla nel terzo, e dedurre che vi fu un serventese popolare comune alle regioni provenzale, francese, italiana, o in altri termini che *serventesi* furono detti in tutte e tre, movendo da un'origine comune, dalle stesse radici, prodotti consimili.³²

Rajna ipotizza dunque l'esistenza di un «serventese popolare» circolante parallelamente rispetto al sirventese occitanico in forma di canzone, la cui tradizione salderebbe insieme il versante galloromanzo, quello italiano e, tramite la produzione occitanica, quello catalano (per il quale si veda il paragrafo successi-

30. Rajna 1881, 612.

31. Rajna, *Per la storia del serventese*, 110. Qui e nelle pagine che seguono cito da una mia trascrizione di servizio del testo che si trova alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carte Rajna, busta XII. N. 122, 56-252. Questa stesura completa del saggio, originariamente prevista per la «Romania», è preceduta nella stessa busta (pp. 1-54) da una stesura interrotta, intitolata *Serventese e famiglia*. Mi limito ad indicare (si veda la citazione successiva) il cambio di pagina con due barre verticali; gli asterischi individuano l'inizio e la fine di una parte del testo sostituita da una variante in interlinea. Aggiunte e varianti sono inserite in carattere minore.

32. *Ibi*, 110-112.

vo).³³ Questa ipotesi si urta tuttavia con una difficoltà insormontabile, vale a dire l'assenza (cf. *Introduzione*, § 3) di tracce di una denominazione antica del metro in area galloromanza. Rajna cerca di giustificare tale mancanza di attestazioni con la limitata fortuna del termine *sirventois*, che sarebbe stato soppiantato da termini più generici (quasi iperonimi), sottolineando il parallelo possibile con le denominazioni concorrenti a *serventese* e derivati per i testi italiani:

Non già che il nome avesse corso molto largo e si applicasse abitualmente a tutti: se ciò fosse, nel provenzale non saremmo ridotti a un unico esempio; nel francese non accadrebbe di doversi fondare su altro che dati positivi. In ambedue le lingue, ma soprattutto nella prima, usi differenti del vocabolo osteggiavano questa applicazione. E qualunque fosse del resto il motivo, il fatto si è che nella letteratura francese, al posto || del presunto *sirventeis*, *sirventois*, vediamo già nel secolo XIII dominare *dit*, *ditié*. Fra le tre regioni, vita più durevole e vigorosa ebbe *serventese* nella nostra. Ma neppure qui da noi, dove d'altri *serventesi* che di questi pochissimo si parlava, esso spadroneggiò. Concorrentemente con *serventese* si disse, ^{anche in Italia}, perfino a proposito del rituale tetrastico caudato, *detto*, *dettato*; e così *sermone*, *ragione*, *trattato*, *istoria*, *canzone*, (*a*)... [non leggo], e che altro so io. Né collo spadroneggiamento sarebbe seguito che il || vocabolo finisse oramai per immedesimarsi con uno schema ritmico speciale e *che non ci dia nemmeno prova*^{insieme con quello cadette in disuso d'essere trasferito a quello che, probabilmente derivatone, ne ha preso il luogo.}³⁴

L'ipotesi di Rajna permette di sganciare il problema della circolazione del *rhythmus caudatus continens* e quello della costituzione del genere del serventese italiano dai problemi relativi al sirventese occitanico, senza tuttavia rinunciare ad un approccio comparativo, che è anzi rafforzato dall'inclusione dei testi oitanici e catalani, e che diviene possibile proprio grazie a quel gesto iniziale. Malgrado i termini persuasivi con cui l'ipotesi di proiezione del dato italiano sulle aree limitrofe è presentata, l'ostacolo posto dalla terminologia impiegata (o meglio non impiegata) per i testi galloromanzi costituisce un limite per ora invalicabile. L'ipotesi stessa richiederebbe poi di essere inquadrata attraverso un'indagine sulle modalità di trasmissione dei testi, che l'aggettivo *popolaresco* sembra qui respingere nel limbo di quanto sfugge alla verifica.

Sarebbe inoltre necessario poter valutare con precisione il contributo dato dalle *Artes* latine (che Rajna non conosceva) alla diffusione del modello del *rhythmus caudatus continens* in Italia: sembrerebbe infatti sicura, stanti le informazioni date da Mari nella sua edizione, la circolazione italiana del *De rhythmico dictamine* e del cosiddetto rifacimento di Maestro Sion (§ 1.1.2). Potrebbe essere stato questo almeno uno dei canali di trasmissione del metro in Italia, il che spiegherebbe alcune caratteristiche che contraddistinguono i testi italiani da quelli oitanici: si

33. *Ibi*, 138-139.

34. *Ibi*, 146.

può ricordare, ad esempio, che le strofe che esemplificano il nostro metro nelle *Artes* del primo tipo hanno tre versi lunghi, e che in tutti i trattati, eccettuate le *Regulae*, l'esempio si conclude con il versetto, e non con il verso lungo (§ 1.2.1 e 1.3). L'ipotesi che il *rythmus caudatus continens* si sia diffuso in Italia attraverso non uno ma più canali diversi non può quindi essere scartata senza un esame più approfondito della tradizione delle *Artes*.

Rajna ipotizza altresì che la strofa italiana di tre endecasillabi e un quinario sia all'origine dell'adozione della strofa di tre *décasyllabes* nella letteratura francese. Affacciata dapprima nell'edizione del *gap* di Ruggeri Apugliese,³⁵ l'ipotesi è stata ripresa da Pini,³⁶ e poi ribadita dallo stesso Rajna in *Per la storia del serventesse*.³⁷ In entrambe le formulazioni, Rajna non va oltre un cauto accenno, che sembra però sostenuto nel secondo saggio da una maggiore sicurezza. Va detto però che lo studioso si basava su una conoscenza dei testi medio francesi meno completa rispetto a quella dei testi antico francesi, e ignorava in particolare il *Jugement dou roy de Bebaigne*, pubblicato per la prima volta da Hoepffner nella sua edizione del 1908-1922: Rajna poteva dunque facilmente attribuirne la più precoce attestazione a Christine de Pizan, anche a costo di una lieve forzatura nel secondo saggio, dove è citato anche il *Dit dou bleu chevalier* di Froissart. Vista l'origine italiana dell'autrice di ben tre poemetti con strofe di *décasyllabes* (ma Christine sembra essere arrivata in Francia in tenera età), la suggestione di un'origine italiana di questa forma del *rythmus caudatus continens* si doveva presentare in qualche modo naturalmente.

Inquadrata all'interno della produzione di Guillaume de Machaut, l'ipotesi diventa ovviamente più problematica. Il *Jugement dou roy de Bebaigne* è dedicato a Jean I^{er} de Luxembourg, re di Boemia, morto nel 1346 nella battaglia di Crécy, al cui seguito Machaut apparteneva. La datazione del poemetto, che non contiene indizi utili, può essere anticipata al 1342 sulla base dell'ordinamento dei *diis* di Machaut nei manoscritti, e forse al decennio 1330, dal momento che non si fa allusione alla cecità di Jean.³⁸ Non è sicuro che Machaut fosse presente alla campagna italiana del suo mecenate nel 1330-1331, che avrebbe potuto forse permettere un contatto diretto con gli esemplari italiani del metro.³⁹ In ogni ca-

35. Rajna 1881, 612 n. 147.

36. Pini 1892, 25-26.

37. Rajna, *Per la storia del serventesse*, 142-143.

38. Per gli estremi della datazione si veda la discussione dettagliata in Earp 1995, 11, 190, 192, 207.

39. Non ci sono indizi extratestuali in merito; la menzione di tale campagna nel *Confort d'ami* (Guillaume de Machaut, *Œuvres*, [Hoepffner], III, vv. 3053-3060) è accompagnata dal commento «On scet bien que c'est veritez», più vago che le formule asseverative del tipo *presens fui* che accompagnano, ancora pochi versi prima (v. 3049) la menzione della partecipazione di altre spedizioni di Jean de Luxembourg. Esprimono cautele Hoepffner, nell'edizione appena citata, I, xviii, Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref), I, xxvi, Machabey 1955, I, 26-27; Earp 1995, 14, non si esprime in proposito; la presenza di Machaut nel corso della spedizione italiana è invece affermata con più sicurezza da Becker e Lefèvre nella voce «Guillaume de Machaut» per il DLF, 630-635, 630.

so, si deve tener conto del fatto che la variante del *rythmus caudatus continens* che fa la sua apparizione con Machaut in ambito oitanico, per quanto coincidente con la versione del metro più diffusa in Italia, introduce nella strofe un verso (il *décasyllabe*) che era già proprio della tradizione oitanica; non è dunque impossibile che si sia di fronte ad un'iniziativa personale di Machaut, la quale ha prodotto per poigenesi un risultato identico alla forma del serventese caudato.

5.2.2 *Catalogna*

La forma metrica condivisa dall'*Arlabeca*, da *Lai on cobra* di Peire Guilhem, dai due testi delle *Leys d'amor* e dall'*Ensenhamen del guarso* trova una corrispondenza quasi perfetta con lo schema metrico adottato da un nutrito gruppo di testi catalani i quali, a partire dall'articolo di Milá i Fontanals che li ha segnalati all'attenzione degli studiosi, vanno sotto il nome di *codolada*. Tale corrispondenza è stata notata dagli editori dei testi occitanici appena citati.⁴⁰ La *codolada* è rappresentata, per il XIV-XV secolo, da 25 componimenti registrati nel repertorio metrico di Parramon i Blasco,⁴¹ ma ha conosciuto un'ampia diffusione come forma di letteratura popolareggiante fino al XVIII secolo, per poi essere oggetto di un recupero colto nel XIX secolo.⁴²

L'utilizzo del termine *codolada* per gli esempi più antichi del metro è stato tuttavia contestato: una delle prime attestazioni del termine, se non la prima, si trova nella *Década primera de la Historia de la Insigne y coronada ciudad y Regno de Valencia* (I, XIV, 91), pubblicata a Valencia nel 1610: il termine si riferisce allo *Spill* di Jaume Roig, che però non presenta la forma metrica della *codolada*.⁴³ Nessuno dei testi più antichi si intitola, o contiene al suo interno un'indicazione generica che confermi l'uso di *codolada* da parte degli studiosi moderni. Rossich ha ipotizzato che *noves* fosse il termine generico utilizzato per indicare i più antichi componimenti di questa produzione.⁴⁴

L'incertezza circa l'antichità o meno del termine *codolada* pesa anche sulla ricostruzione della sua etimologia, che rimane a tutt'oggi oscura. Secondo un primo gruppo di ipotesi, il termine *codolada* deriva da un prestito straniero che rende conto della forma del testo. Milá i Fontanals, seguito inizialmente da Amadeu Pagès, faceva derivare *codolada* da uno slittamento a partire dal proven-

40. *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 297, *Arlabeca* (Pulega), 135-137, Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso), 42 (insieme a Capusso 1996, 226), ai quali rinvio anche per la bibliografia progressiva.

41. Parramon i Blasco 1992, 232-234 (schema Gd.).

42. Per una storia sommaria del genere al di là del XV secolo si veda Milá i Fontanals 1876, 481-488. Dopo il XV secolo viene utilizzato un verso lungo di sette anziché otto sillabe.

43. Si veda Rossich 1983, 478 e 486-487, n. 91.

44. *Ibi*, 484.

zale *cobla* o *obra capcaudada*.⁴⁵ Pagès ha in seguito respinto tale ricostruzione, e ha proposto invece di considerare il termine un prestito dall'italiano *codola*.⁴⁶

Una seconda ipotesi propone un'origine interna alla lingua catalana, e una spiegazione del termine che rende conto piuttosto degli aspetti contenutistici della *codolada*: «En Valencia, (...), se toma la palabra *cuolet* en el sentido de crítica mordaz (de *cuol* ó *códol*, piedra, y *cuolada* y *codolada*, pedrada). De ahí la facilidad con que se han tergiversado les *noves rimades* con la *cuolada*».⁴⁷ Questa spiegazione, proposta da Chabás per dare ragione dell'uso di *codolada* riferito allo *Spill*, è stata in seguito accettata da Miquel i Planas,⁴⁸ e infine da Rossich.

Una terza ipotesi è stata formulata da Coromines, che oltre a tentare una sintesi delle due proposte appena descritte ha proposto una terza etimologia, che sembra essere la più convincente:

(...) podrem fins i tot suggerir que es tracta de CAUDULATA = *caudada* si bé derivat del diminutiu *caudula* 'cueta'; tanmateix el més acceptable és suposar que el nom fos creat mitjançant una fusió i confusió per part del poble, de *caudata*, o d'aquest CAUDULATA, amb el *codolada* derivat de *còdol* en el sentit de 'cop feridor'.⁴⁹

L'etimologia proposta da Coromines permette – come il rinvio a *codola* da parte di Pagès – di spostare l'attenzione dall'incatenamento delle rime – comune alle *coblas capcaudadas* – all'altro fattore formale che identifica il *rythmus caudatus continens*, ovvero l'utilizzo, come elemento di collegamento, di un versetto o *cauda*.

Le prime due ipotesi sull'origine e il significato del termine *codolada* sottendono due visioni differenti dell'origine e dello sviluppo del metro: per Milá i Fontanals e Pagès la *codolada* è una forma metrica di importazione, mentre in Miquel i Planas e in Rossich – come già in Massó Torrents⁵⁰ – si affaccia la volontà di farne una forma autoctona. Questa ipotesi sembra però troppo onerosa, soprattutto quando si considerino la cronologia dei testi oitanici e occitanici da un lato e quella dei testi catalani dall'altro (il testo più antico databile almeno approssimativamente è il *Sermó* di Bernat Metge, attivo nella seconda metà del XIV secolo). La torsione alla quale obbliga questo ragionamento è evidente in Rossich, che scrive:

45. Milá i Fontanals 1876, 45-46.

46. Pagès 1929 si limita a proporre l'accostamento con *codola* sulla base della presenza del termine nel Tommaseo-Bellini, ma non cerca di giustificare l'accostamento con *codolada*, che pare del tutto infondato. Lo stesso studioso lo ripropone poi, in maniera del tutto contraddittoria, in Pagès 1936.

47. Jaume Roig, *Spill* (Chabás), XII.

48. Jaume Roig, *Spill* (Miquel y Planas), I, XXXVIII.

49. *DECLC*, II, 799 s. v. *còdol*.

50. Massó Torrents 1932, 90, pur tenendo conto degli esempi oitanici e occitanici, sembra istituire un legame diretto tra la *codolada* e lo sviluppo del *versus triperititus caudatus* latino.

La *codolada* és una forma mètrica gairebé privativa de la poesia catalana. Probablement fou influïda per l'antiga poesia francesa, com pensa Pagès, però algú ha cregut que era hereva de la pròpia tradició catalana», e dopo aver discusso brevemente i precedenti occitanici e oitanici della *codolada*, conclude: «Sigue originaria de Catalunya o manlevada de França, el fet és que aquesta forma mètrica es fixa al nostre país, de primer segurament en la poesia popular de transmissió oral, i esdevé finalment una forma bàsica en la nostra poesia narrativa i satírica. En qualsevol cas, se'ns apareix independent de la tradició de la Gaia Ciència.⁵¹

Questa «conclusion philosophique», come l'ha definita Di Girolamo, è basata su una sorta di *hysteron próteron*, in base al quale la diffusione successiva della *codolada* in generi popolareggianti viene assunta come indizio di una circolazione popolare precedente le prime attestazioni scritte della forma, e della quale non ci sono tracce.⁵² In realtà, la maggior parte dei testi registrati da Parramon i Blasco (18 contro 7) sono attribuiti ad autori noti e colti, e rientrano in tipologie testuali (poesia religiosa o di controversia poetica) che non hanno alcun carattere popolareggiante. Se si vuole stare alle attestazioni della *codolada*, si dovrà dunque piuttosto pensare al trapasso graduale di una forma originariamente praticata da autori colti a livelli di poesia popolareggiante.

Anche la questione circa la provenienza della forma metrica della *codolada* (forma originaria o derivata?) sembra essere mal posta. Gli studiosi che si sono occupati della forma catalana evocano in proposito le corrispondenze esistenti, da un lato, con i testi occitanici ricordati all'inizio di questo paragrafo (*l'Arlabeca* è il testo più spesso citato), e, dall'altro, quelle con gli esponenti oitanici della poesia del non-senso, in particolare le *Resveries* e il *Dit des traverses*.⁵³ Le corrispondenze tra la *codolada* e la forma assunta dal *rythmus caudatus continens* nella poesia oitanica del non-senso, sottolineate in maniera esclusiva da Pagès a scapito di quelle con la poesia occitanica,⁵⁴ sembrano tuttavia dover essere relativizzate in quanto frutto di poligenesi.

51. Rossich 1983, 481-483.

52. Di Girolamo 2003, 65 e 74, n. 58.

53. Milá i Fontanals 1876, 406 e le note relative *ibi*, 435-436, Rossich 1983, 481-482, Di Girolamo 2003, 65-66.

54. Pagès 1936, 151-153, liquida le testimonianze occitaniche senza nemmeno citarle esplicitamente, e si limita sostanzialmente a ricordare, accanto agli esempi dei poeti del XIV-XV secolo, il *Dit des traverses*: lo studioso ipotizzava infatti che quest'ultimo poemetto rappresentasse il modello diretto degli autori catalani, appoggiandosi sull'uso del termine *traversa* nella corrispondenza del re Giovanni I d'Aragona in cui si discute uno scambio di *cobles* e relative *respostas* (*ibi*, 178-179).⁵⁴ De Riquer 1954-1956, 154-155 ha tuttavia contestato questa ipotesi, ritenendo che, nel contesto citato, lo scambio poetico obbligasse i corrispondenti alla ripresa dello schema metrico e delle rime della proposta: «de las cartas del Primogénito sólo nos es lícito deducir que la *traversa* sería algo así como una "contrarréplica" a una respuesta que a su vez contestaba a una pregunta, y que las tres partes de este debate se redactaban en *coblas unissonans*, o sea estrofas con las mismas rimas» (155). Sembra in ogni caso difficile fondarsi su un passo che non fornisce indicazioni esplicite sulle caratteristiche formali della *traversa*. L'ipotesi di Pagès trascura inoltre completamen-

La *codolada* e i testi occitanici condividono con *Oiseuses*, *Resveries* e *Dit des traverses* la preferenza accordata ad unità metriche di un solo verso lungo seguito da un verso breve, caratteristica che abbiamo visto essere invece molto rara nel panorama della produzione oitanica. I testi occitanici sono però i soli, insieme alla *codolada*, a presentare una formula iniziale di due versi, secondo un principio tipico dell'insieme della produzione in *rythmus caudatus continens* rispetto al quale la produzione oitanica di poesia del non-senso si distacca (§§ 2.4.3.1, 2.4.5, 4.4.1.1., 4.4.1.3).

La maggior parte dei componimenti in *codolada* registrati da Parramon i Blasco si distinguono invece dalle produzioni oitanica e occitanica perché terminano con il verso breve:⁵⁵ questa caratteristica strutturale non basta tuttavia ad accomunare tali componimenti alla produzione oitanica legata al non-senso, dal momento che anche alcuni rari testi oitanici e la maggior parte dei testi italiani la presentano. Va inoltre ricordato che, nella tradizione del non-senso, la presenza di un versetto in fine di componimento potrebbe essere legata alle regole di alternanza dei diversi “giocatori” coinvolti nella produzione del testo. Nel caso dei testi catalani, invece, siamo probabilmente di fronte ad una regolarizzazione dello schema metrico operata in maniera indipendente, che si è in seguito sedimentata come caratteristica di questa tradizione (cf. qui di seguito il § 5.3).

Stante la maggiore congruenza della forma catalana con gli esempi occitanici, la questione dell'origine della *codolada* potrà essere impostata in termini diversi, ridimensionando la rigida opposizione tra l'ipotesi secondo la quale essa sarebbe una forma importata e quella secondo la quale si tratterebbe di un modello autoctono. Entrambe le posizioni si scontrano infatti con delle difficoltà documentarie, sebbene di ordine diverso.

te l'attestazione ridottissima (un solo manoscritto) del *Dit des traverses*, e il fatto che non sembrano esserci prove di una circolazione più ampia del poemetto. L'utilizzo di *traverses* nel titolo del poemetto francese e *traversa* nel passo catalano citato da Pagès andrà dunque verosimilmente imputato ad una coincidenza.

55. Si tratta dei componimenti 0,9; 0,32; 7,4; 60, 21a; 108,3, 170,1 (il primo esempio in ordine di tempo, il *Sermó* di Bernat Metge); 192,3. I casi sicuri di componimenti che si chiudono con il verso lungo si riscontrano tutti nella produzione di Jaume Gassull: 74,2 ; 74,4; 74,5; 74,9, ai quali si aggiunge il *Llibre del venturos Pelegrí* (0,105). Nella conclusione dei componimenti 49,2; 49,7; 60,2; 60,16b; 60,21a; 69,4; 74,14; 153,3 il *rythmus caudatus continens* si collega tramite la rima del versetto ad una o più *coblas* di canzone: in tale posizione non è possibile dire se il versetto abbia o meno una funzione conclusiva, dal momento che serve da raccordo tra il *rythmus caudatus continens* e una struttura metrica diversa. In 189,3 il collegamento con le *coblas* conclusive avviene tramite il verso lungo. I rapporti numerici non cambiano se si considerano i componimenti con strofe di tre versi lunghi ottosillabi (terminano con il verso breve 42,1; 94,5 ; 120,1; 143,1 ; 180,28 contro il solo 149,2 che termina con il verso lungo) e di due versi lunghi (i componimenti terminano tutti col verso breve). Ho potuto consultare solo uno dei due componimenti con strofe di tre versi decasillabi, 180,25, che termina con il verso breve. Non ho potuto consultare i componimenti 0,39 ; 0,106 ; 0,19.

Da un lato, infatti, è indiscutibile che le attestazioni occitaniche della forma prossima alla *codolada* sono databili al XIII secolo, e che esse precedono dunque di almeno un secolo i primi esempi catalani. Come si è visto, le attestazioni tre-quattrocentesche della *codolada* non sembrano essere riprese culte di un metro popolare, suscettibile quindi di aver conosciuto attestazioni più antiche di quelle a noi note, e mai fissate per iscritto. D'altro canto, appare difficile spiegare la larga fortuna catalana del metro a partire dai pochi esempi occitanici che ci sono giunti, senza postulare l'esistenza di una tradizione perduta di cui però non ci sono giunte tracce.

Per non restare chiusi nel circolo di ipotesi inverificabili sarà utile tenere presente l'unità culturale costituita, ancora nel XIV secolo, dalla Francia meridionale e dalla Catalogna, unità dalla quale quest'ultima si distacca solo progressivamente, aprendosi ad orizzonti culturali diversi:

(...) se l'evoluzione è indubbia e se certamente già nel Trecento la produzione catalana si orienta in direzioni divergenti dalle tendenze proprie del centro tolosano, appare però forzata e unilaterale un'analisi che muova dall'esito finale del processo e che quindi tenda implicitamente ad anticipare al XIV una netta separazione prodottasi in realtà solo più tardi. In tal modo si semplifica eccessivamente una situazione nella quale (...) Occitania e Catalogna ancora conservano, sebbene in forma ridotta o alterata, buona parte delle relazioni e delle caratteristiche comuni già proprie della fase trobadorica, e che non pare dunque leggibile correttamente solo in termini precisi di "autonomia" o di "dipendenza" di una regione rispetto all'altra.⁵⁶

La circolazione di modelli letterari e di testi poteva avvenire in un contesto culturale largamente condiviso, la cui interpretazione richiede, come scrive Asperti, di:

(...) superare ogni residua forma di malinteso nazionalismo culturale, volto ad affermare l'egemonia o l'indipendenza di questa o di quella regione e a rivendicarle in esclusiva proprietà testi letterari che godettero talora di ampia fortuna e che furono non di rado composti proprio in zone di contatto fra realtà diverse.⁵⁷

56. Asperti 1985, 69. Come è noto, fattori di prossimità linguistica tra catalano e occitano facilitarono la creazione di questo contesto culturale "transnazionale" condiviso, con l'adozione da parte di poeti di origine catalana di un occitano letterario che poteva presentare in misura diversa fenomeni di interferenza col catalano: «Per tutto il Trecento, la lingua letteraria utilizzata dai poeti catalani non venne percepita, né da essi stessi, né dai contemporanei provenzali, come distinta o come autonoma, culturalmente e artisticamente, rispetto alla lingua d'oc». Per un'analisi di tali fenomeni di interferenza nella tradizione manoscritta dei testi trobadorici si veda ora Zinelli 2013.

57. Asperti 1985, 103.

Un ragionamento analogo è senz'altro valido per la circolazione di modelli metrici quale quello del *rythmus caudatus continens*. La distribuzione delle attestazioni manoscritte del metro da un lato in area tolosana, in ambienti talora prossimi al *Consistori del Gai Saber*, dall'altro nell'area costiera del mezzogiorno francese, tra Agde e Narbona, corrisponde del resto a due delle direttrici principali della circolazione di testi tra dominio occitanico e dominio catalano.⁵⁸ In tale situazione, la creazione di un filone catalano del *rythmus caudatus continens* si determina in continuità rispetto alla tradizione condivisa, specificandosi sul piano linguistico, nella seconda metà del XIV secolo, con l'adozione del catalano.

Se la forma metrica della *codolada* può essere considerata una ripresa di modelli occitanici, la pur non numerosa produzione d'oc a noi nota, concentrandosi (con la sola eccezione dell'*Arlabecca*?) in area tolosana quanto alla sua produzione e/o circolazione, permette di indicare allo stesso tempo un precedente e un tramite proprio nella "scuola" di Tolosa, e forse in modo particolare nel *Consistori del Gai Saber*, dal quale emanano ben tre esempi di *rythmus caudatus continens* corrispondenti alla forma adottata per la *codolada*.

Accanto alla *codolada* propriamente detta, esistono nella letteratura medievale catalana altre tipologie di *rythmus caudatus continens* che possono essere assimilate alla *codolada* solo a prezzo di renderne confusi i contorni.⁵⁹ Parramon i Blasco registra anzitutto due componimenti che presentano strofe di tre versi *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* (Ga: 0,95 e 180,25) e sei componimenti che presentano strofe di due *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* (Gc: 42,1, 94,5, 120,1, 143,1, 149,2, 180,28).

Quest'ultima morfologia strofica è alla base del *salut* attribuito a Raimon de Miraval e della produzione oitanica del XIII secolo; non è possibile, al momento, chiarire se questa forma si sviluppa in continuità con i precedenti d'*oïl* e d'*oc*, o se essa rappresenta uno sviluppo indipendente, ottenuto per variazione rispetto allo schema della *codolada*, come sembrerebbe indicare il fatto che gli autori dei testi in questione (Ausiàs March, Bernat Hug de Rocaberti i d'Erill, Pere Torroella, Artau de Claramunt, Mossèn Navarro, Ramis) sono tutti attivi nel XV secolo.

La strofa di tre *octosyllabes* e un *tétrasyllabe* appare, tanto nel *salut* quanto nei testi oitanici, solo come variante rispetto alla strofa di due *octosyllabes* (§ 2.4.4); essa è al contrario utilizzata in alcuni testi più tardi della lista stilata da Kastner (cf. l'*Appendice al Repertorio* in calce a questo volume): il *Livre des quatre dames* di Alain Chartier, quattro brani del *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban, il *Debat de deux demoiselles*, e negli esempi contenuti in due *arts de seconde rhétorique*, quello di Jean Molinet e l'anonimo *Traité de rhétorique*. Pere Torroella opera nel XV secolo e le date della sua produzione (1420/1425-1492?) non sono in contrasto

58. *Ibi*, 77, 101-103.

59. Rossich 1983, 479-480: «(...) la codolada pròpiament dita serà la que, a més, és formada per un vers llarg i un de curt alternats, rimant conjuntament; totes les altres composicions només impròpiament poden ésser considerades codolades».

con la possibilità che egli riprendesse un modello oitanico, e in particolare del *Livre des quatre dames* (1416 ca.) di Alain Chartier, che conobbe un'ampia diffusione, con trentasei manoscritti. Tale ipotesi necessita però il conforto di analisi più approfondite.⁶⁰

Una forma di derivazione sicura dal modello di un'altra lingua europea è invece documentabile per l'ultima tipologia di *rythmus caudatus continens* registrata da Parramon i Blasco, quella con strofe di tre versi di dieci sillabe chiuse da un versetto di quattro sillabe. Benché tale modello corrisponda, in astratto, a quello che si afferma nei testi oitanici a partire dal *Jugement du roi de Beaigne* di Guillaume de Machaut, nel nostro caso i testi catalani non fanno che riprodurre fin nello schema metrico il loro modello italiano: si tratta infatti dei due *sirventès* di Peire Bosquets (metà del XV secolo) editi da Anna Cornagliotti, che traducono fedelmente i sirventesi che chiudono rispettivamente il primo ed il secondo libro della *Medicina del cuore, ovvero trattato della Pazienza* di Domenico Cavalca.⁶¹

5.3 Tipologie di trasmissione

La breve discussione della questione della trasmissione del *rythmus caudatus continens* nelle letterature catalana e italiana permette di sottolineare come, sulla base dei testi che ci sono giunti, non sia sempre possibile proporre un modello univoco per spiegare la trasmissione del *rythmus caudatus continens* da una letteratura all'altra. Se infatti l'ipotesi della trasmissione diretta dei modelli oitanici può valere in linea di principio (con le difficoltà di documentare i passaggi intermedi di cui si è detto) per alcuni dei testi italiani, sarà preferibile pensare che in alcuni casi le differenti tipologie del *rythmus caudatus continens* hanno fatto il loro ingresso in momenti diversi, e reagendo a stimoli culturali di volta in volta diversi, nell'ambito di una cultura di scambio e circolazione di modelli tra le letterature romanze che mette in crisi la nostra idea dell'esistenza di modelli autoctoni e tradizioni derivate. Non si può inoltre escludere che la tradizione delle *Artes* (in particolare quelle del primo tipo) abbia potuto giocare un ruolo nella diffusione del modello metrico accanto, o in alternativa, ai testi volgari in *rythmus caudatus continens*.

Che modelli diversi di *rythmus caudatus continens* possano essere arrivati in momenti diversi è provato non solo dalla produzione catalana, ma anche dalla produzione occitanica, la quale, pur numericamente molto meno importante di quelle oitanica e catalana, presenta una serie di varianti formali che sembrano in parte reagire a stimoli esterni, e in parte essere frutto di una rielaborazione *in loco* (cf. §§ 4.4-4.5).

60. Pere Torroella, *Obra completa* (Rodríguez Risquete), I, 23-40; il testo è alle pp. 317-332. Non ho potuto consultare l'edizione di *Oh, bé puc dir que mala sort* (Parramon i Blasco 1992, 0,95, Ga:1; *Ibi*, 275-328 il rinvio all'edizione).

61. Cornagliotti 1987.

Anche l'introduzione della strofa di tre *décasyllabes*, tra gli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo potrebbe poi essere il frutto, come si è visto, di un'innovazione individuale di Guillaume de Machaut o di un suo contemporaneo, la quale, appoggiandosi su elementi del sistema metrico francese, ha prodotto una forma analoga a quella già in vigore nella letteratura italiana. La poligenesi è un altro fattore che deve essere tenuto presente nello studio delle vicende del metro, anche se il suo ruolo non deve essere esagerato.

In tutte le aree prese in considerazione, la trasmissione del *rythmus caudatus continens* si è accompagnata ad una parziale rielaborazione e adattamento del modello, che ha portato, nei testi occitanici, alla fissazione del modello che è stato poi trasmesso alla *codolada* e all'introduzione della tecnica dell'incatenamento tramite il versetto nei testi in lasse di *décasyllabe*, e, in area italiana, all'utilizzo precoce (sin dal primo serventese pervenutoci) dell'endecasillabo per il verso lungo.

È tuttavia interessante notare che tutte le aree laterali (anglonormanna, catalana e italiana) rispetto al centro di emanazione del *rythmus caudatus continens* hanno reagito in maniera poligenetica ad una delle caratteristiche salienti del metro nelle sue attestazioni oitaniche e occitaniche: la presenza di un'unità priva di versetto in sede finale. Come si è visto (§ 2.4.3.2) sono rarissimi i testi oitanici che si concludono con un versetto irrelato invece che con un verso lungo: si tratta del trittico *Oiseuses-Resveries-Traverses* (dove la presenza del versetto in sede finale potrebbe dipendere dalle caratteristiche stesse del gioco linguistico che sta a monte della creazione dei tre testi), del *Lai d'Amour* di Philippe de Remi e della *Griesche d'hiver* di Rutebeuf.

Assente nella poesia occitanica, la chiusa con il versetto è invece maggioritaria tanto nella produzione catalana quanto, e soprattutto, in quella italiana, dove solo numerate eccezioni si sottraggono alla tendenza generale. Quest'innovazione convergente mostra una preferenza per la regolarizzazione della struttura delle unità metriche, e probabilmente una percezione diversa del metro stesso, che si focalizza sulla composizione delle strofe piuttosto che sul *continuum* rimico al quale il loro incatenamento dava luogo. Ad una forma simile di ricezione del modello metrico andrà probabilmente collegata la forma assunta dal *rythmus caudatus continens* nei testi anglonormanni, dove l'*incipit* con il versetto dà luogo ad una variante del metro in qualche modo speculare a quella circolante in Catalogna e in Italia (§ 3.5.2).

All'interno della tradizione europea del *rythmus caudatus continens*, e pur senza tener conto, come si è detto, del ruolo delle *Artes*, si può dunque delineare un triplice movimento. Un primo movimento, più generale, di trasmissione, che partendo dalla letteratura d'oïl raggiunge dapprima la letteratura d'oc (e quindi la letteratura catalana) e quella di sì. La diffusione in area anglonormanna potrebbe essere considerata anch'essa un capitolo di questo irraggiamento, se si assume a criterio per identificare la presenza del *rythmus caudatus continens* come forma ricevuta dall'esterno l'elaborazione di una nuova variante del metro, propria solo alla regione in questione.

Accanto a questo primo fenomeno si collocano le situazioni in cui, quando già la forma era impiantata in una letteratura, si sono verificati nuovi prestiti da fonti diverse. Il caso della letteratura catalana è particolarmente interessante perché mostra la ripresa in seconda battuta interessa non solo di possibili modelli francesi (Alain Chartier?), ma anche di testi italiani, con una trasmissione (per quanto limitata alla traduzione dei due serventesi di Domenico Cavalca da parte di Peire Bosquets) da un'area "laterale" all'altra, nella quale il centro originale di diffusione del metro non gioca ormai più un ruolo. Segno che la presenza del metro in una determinata letteratura costituiva una sorta di denominatore comune che creava la possibilità di scambi con le letterature vicine.

Si deve infine tenere conto dei fenomeni poligenetici appena delineati, che, nel loro manifestarsi, indicano come gli interventi sulla forma del *rhythmus caudatus continens* siano segno, se non di una cultura metrica comune alle diverse letterature, almeno di una serie di spinte analoghe nella trasformazione del modello ricevuto. Tali fenomeni confermano dunque, seppure in maniera indiretta, l'organicità di una tradizione che, sul piano di una letteratura non aulica, costituisce, lungo l'arco di quasi quattro secoli, una rete importante per la circolazione di modelli all'interno della letteratura europea medievale.

Trascrizioni

Riunisco in questa sezione quattro trascrizioni interpretative di testi oitanici in *rythmus caudatus continens*. *De Verité*, *La vie de un vallet amerous* e *La lande doree* non sono mai stati ripubblicati dopo le edizioni ottocentesche, e una nuova trascrizione era necessaria, non fosse altro che per facilitare il rinvio al numero dei versi. Per *De Verité*, era in particolar modo necessario offrire al lettore la possibilità di leggere integralmente il testo del manoscritto di Pavia, sconosciuto a Jubinal, di cui Mussafia 1870 aveva pubblicato le varianti ma non il testo completo.

Ho ritenuto utile dare una trascrizione sinottica de *La besturné*, dal momento che Richard, *La besturné* (Uhl) pubblica i testi dei due manoscritti in forma indipendente. La presentazione sinottica mi è invece parso uno strumento utile per una migliore comprensione dei fenomeni di variazione che interessano la struttura metrica, ma anche il senso del testo, che non può essere oggetto di analisi in questa sede. Ho pertanto adottato una presentazione sinottica per *La besturné*, ma anche per *De Verité*.

Trattandosi di trascrizioni di lavoro, l'annotazione è ridotta al minimo, e riguarda soprattutto l'interpretazione della lezione del manoscritto. Per quanto riguarda *La besturné* l'oscurità del testo e le modalità di trasmissione obbligano al rispetto della lettera dei manoscritti. Nel caso de *La lande doree* è stato invece possibile proporre soluzioni ad alcuni problemi testuali, in parte già affrontati da Jubinal; mi sono invece limitato ad una segnalazione in nota nei casi in cui la correzione avrebbe comportato un rimontaggio degli emistichi.

Mi propongo di ritornare in futuro sui problemi interpretativi, e in special modo su quelli posti da *De Verité*, che costituisce un documento interessante tanto sul piano poetico quanto su quello più propriamente storico.

Ho distinto *u* da *v* e *i* da *j*, introdotto l'accentazione secondo le consuetudini vigenti per i testi d'oïl e la punteggiatura secondo l'uso moderno. La doppia barra verticale || indica il cambiamento di colonna o di carta, le parentesi quadre indicano l'espunzione o la biffatura di una parte del testo, mentre le parentesi unciniate indicano gli interventi editoriali, volti in genere ad integrare parti di parole rifilate nel manoscritto.

Guillot Fusée, *De Verité*

Sono indicate in neretto le varianti del *Rosarius* rispetto al testo del manoscritto di Pavia, che potrebbero risultare da un intervento redazionale. Il testo del manoscritto Aldini è qui pubblicato interamente per la prima volta. Mussafia 1870, 575-579 si era limitato, nell'ambito di uno studio complessivo del codice, a trascrivere i passi mancanti dal manoscritto di Parigi.

<p>Pavia, BU, Aldini 219, cc. 53vb17-55ra14</p>	<p>Paris, BnF, fr. 12483, cc. 211ra28-212ra4</p>
<p>Verité, qui ne tot ne pince, Mande saluz a noble prince, Le roy de France.</p> <p>4 Roys, je t'ai servi des t'enfance, Mes ceus qui tienent ta balance M'ont desposee. Fausseté si fu trop osee</p> <p>8 Quant contre moi s'est opposee. Ne sai que face: Ne puis ester en une place, Chascun me fuit, chascun me chace,</p> <p>12 Chascun m'asomme. Or m'en fui je desques a Romme, Mes l'en n'i prisoit une pomme Rienz que je sache.</p> <p>16 Chascun me detire et desache. Molt te font cil tres grant domache,</p> <p>Qui ce ont bracié. Mes non est de ta court chacié,</p> <p>20 Qui te soloit avoir lacié </p>	<p>Verité, qu'es tu devenue? Courir souloies <i>par</i> la rue Or ies recluse et mise en mue, Chascun t'assomme et te tue. Vous qui voir dire ne doutés De Verité un dit escoutez.</p> <p>Verité, qui ne tout ne pince, <i>Quidam</i> Mande salus a noble prince, Le roy de France. Roy je t'ay servi des t'enfance, Mes cilz qui tiennent ta balance M'ont desposee. Fauseté si fu trop osee Qui contre moy s'est oposee. Ne scey que face: Ne puis ester en une place, Chascuns me fuit, chascuns me [chace, </p> <p>Chascuns m'assomme. Je m'en fuy jusques a Roume Mes on ne pris a une pomme Riens que je sache. Chascuns me detire et desache. Roys, tous cilz t'ont fait grant [d<omache></p> <p>Qui ce ont bracié. Mon non ont de ta court chac<ié>. Qu'i te souloit avoir lacié</p>

- Parmi les flans.
 Roy de France, se tu yes frans,
 Ne me les plus croupir souz bans
 24 Ne dessouz huches,
 Car se tu briement ne me huches
 Fausseté, qu'entour toi aluches,
 Te grevera.
 28 Hé, Dieux, qui me relevera?
 Ou est celui qui me fera
 Tant de bonté
 Que mes nons fust en haut monté
 32 Tant que je t'eüsse conté
 La grant reson
 Pour quoi je sui de ta meson
 Banie, ou si² longue seson
 36 Demorer sueil.
 A il nul si hardi pour l'ueil
 Qui m'osast mener sur le sueil
 Devant ton huis?
 40 Nenil, voir, .i. tot suel n'en truis.
 Nulle voie trouver ne puis
 Par ou g'i aille,
 Et se g'i vois, comment qu'il aille,
 44 J'overai maugré qui qu'en chaille
 De mon office.
 Hé, rois, bien te tienent pour nice
 Ceus qui m'ont mis hors du service,
 48 Mes vraiment
 Il sevent bien certainement,
 Se plus y fusse, qu'autrement
 Alast l'afaire,
 52 Car je ne sai fausseté taire,
 Et pour ce ne leur puis je plaïre,
 Car c'est la somme,
 C'onques mauvés n'ama preudomme.
 56 Certes, ces garçons devers Romme,
 Qui sont tant faus,
 Car soutilz sont et desloiaus, |
 Qu'en eus habonde tout li maus,
 60 Ne fussent mie³
 Montez en si grant seignorie,
- Parmi les flans.
Princes nobles, bons rois des Frans
 Ne me **fay** plus croupir sous <bans>
 Ne dessous huches
 Quar se tu briement ne me hu<ches>
 Faussetés, qu'entour toy aluch<es>
 Te grevera.
 Hé, Diex, qui me relevera?
 Ou est celui qui me fera
 Tant de <bonté>¹
 Que mon non fut en haut monté
 Tant que t'eüsse **raconté**
 La **desraison**
 Pour coy je sui de ta meson
 Banie, ou si longue seizon
 Demorer sueil.
Ainc n'i ot si hardi pour l'uei<l>
 Qui m'osast mener **sus ton** suei<l>
 Devant ton huis.
 Nennil voir, .i. tout seul n'en tru<is>.
 Nule voie trouver ne puis
 Par ou g'y aille.
Mes se je y vois, comment qu'il
 [ail<le>,
 J'ouvray maugré qui qu'en <chaille>
 De mon office.
 Hé, rois, bien te tiennent pour ni<ce>
 Cilz qui m'ont mis hors du ser<vice>,
 Mes vraiment
 Il scevent bien certainement,
 Se plus i fusse, qu'autrement
 Alast l'afaire.
 Et pour ce ne leur puis je pla<ire>
C'en est la somme:
Onques mauvais n'ama
 [preu<domme>.
Mais tele gent que je ne nom<me>
 Qui tant sont faus, | |
Malicieus et desloiaus,
Et mesfesant, cruex et maus,
 Ne fussent mie
 Monté en si grant seignorie

1. Il versetto è scritto sulla stessa linea dell'*octosyllabe* precedente, rispetto al quale non è individuato dal punto metrico.

2. *ou* aggiunto nell'interlinea; nel *Rosarius* solo la *u* è aggiunta nell'interlinea.

3. Ms. *mie n?*

	Se je fusse de ta mesnie.	<S>e je fusse de ta mesnie.
	Mes ne puet estre,	Mais ne puet estre.
64	Puisque ne le veulent ti mestre:	Pour quoy? que ne weullent ti
		[maistre:
	Tu croiz garçons qui te font pestre,	Tu crois tel gent qui te font peistre,
	Tu ez raviz.	
	<i>Memento domine David</i> ⁴ ,	
68	Qui tant pense as cons et as viz:	
	Con grant baillie	
	Tu li as livree et baillie;	
	Honneur ne li est pas faillie	
72	Pour crupeter.	
	Aus dames couvendra prester,	
	Et du cuir a poil acheter	
	De ton avoir.	
76	Grant honte en deüsses avoir:	
	Le peuple, ce dois tu savoir,	
	Si s'en corrouce.	
	Ne n'est merveille s'il engrouce:	
80	N'ont pas recouvré bone bouce	
	Pour eus couvrir.	
	Pour ce voeil je ma bouche ouvrir,	
	Pour ce grant barat descouvrir :	
84	Bien fet a dire.	
	Tiex choses nous tollent le rire,	
	Si que de grant angoisse et d'ire	
	Touz tressuon.	
88	Merveille est que ne nous tuon	
	<i>Propter David servum tuum</i> ⁵	
	De chaaliz,	
	Qui de Margot et d'Ieliz	
92	Est si durement achaliz,	
	Si com l'en conte ;	
	Or l'as tu fet pareil a conte.	
	Itel gent a ta court se monte	
96	Dont c'est grant grief.	C'est grant meschief.
	Se g'i mansisse, par mon chief,	Se g'y mainzisse, par mon chief,
	Tel gent ne fussent mie chief	Tel gent ne fussent mie chief
	De ton roiaume,	De ton royaume,
100	Qui si se font oindre la paume.	Qui si se font oindre la paume.
	Cil qui a l'escu et au hyaume	Cil qui a l'escu et au hyaume
	Et a l'espee	Et a l'espee
	Ont receü mainte colee	Ont receu mainte colee
104	En combatant pour ta contree	En combatant par ta contree
	En fussent mestre.	En fussent maistre.

4. Ps. 131,1: «Memento Domine David et omnis afflictionis eius».

5. Ps. 131,10: «Propter David servum tuum non avertas faciem christi tui».

- Tel gent deüssent savoir ton estre,
Et bien est voir qu'il souloit estre
108 En tel maniere.
Ta court estoit noble et planiere
Quant je portioe la baniere
Parmi ta terre.
- 112 Lors n'avoiez tu nulle guerre,
N'en Gascoigne n'en Engleterre,
N'en Normendie,⁶
Mais tantost com je fui banie
116 Ta court fu tantost replanie
De coupe bourses.
Par eus te sont les guerres soursses,
Qui sont vilaines et rebourses.
- 120 Hé, gentilz sire,
S'envers moi as corrous ne ire
Ç'a fet Fausseté qui voir dire
Ne puet oïr:
124 C'est ce qui m'en a fet fouïr.
Rois, se du tuen veus bien joïr,
Si me rapele:
Je te trairai de tel merele
128 Que cil cherront en la berele
Qui t'on neü.
Par moi sera trestout seü
Le trepot qui tant a geü.
- 132 Je dirai tout
Quanque g'i sauré, bout a bout.
N'i ara ne fel ni estout |
Qui ne me doute.
- 136 Tieus qui chevauchent en ta route
Ne verront dedens .i. an goute,
Se me rapeles,
Car j'estendré si haut mes elles
140 Que tu sauras bien les nouvelles
Des desloiaus,
Qui par presens et par joiaus
Ont contre les frans hoirs roiaus
- 144 Tant meserré.
A descouvert touz les ferré,
Car tantost je descouvérré
Le pot as roses.
- 148 Roys, rapele moi, se tu oses,
Si te conteré de ces choses
L'encloeüre.
- Tiex gent dussent savoir ton estre,
Et bien est voir qu'il souloit estre
En tel maniere,
Mais tout va ce devant derriere.
Quant je portoir ta baniere,
Parmi ta terre,
Lors n'avoies tu nule[s] guerre
<E>s eles d'environ ta terre
N'autre partie
Mais **si tost** com j'en fu bannie
Tantost fu toute replennie
De coupe bourses.
Par eulz te sont les guerres sources
Qui sont vilainnes et rebourses.
Ha, gentilz sire,
S'envers moy as courous ne ire,
[.]⁷ a fait Fausseté, qui voir dire
Ne puet **souffrir**:
<C'>est ce qui m'en a fait fuir
Frans roys, se tu en weulz joïr,
<S'>i me rapele,
<E>t je trairai **tele** merele
- Que tu saras bien la nouvele**
Des desloiaus,
Qui par presens et par joiaus
<O>nt contre les frans **hons** roiaus ||
Tant meserré.
A descouvert tous les ferré,
Quar **je** tantost descouvérré
Le pot aus roses.
Roys, rapele moy, se tu oses,
Si te conteray de ces choses
L'encloeüre.

6. Cf. Favier 1978, p. 139, 182-183 et capitolo *La guerre*.7. Lettera rifilata non decifrabile nel margine. Jubinal legge: *L'a fait*.

	Mes tu n'oses par aventure:	Mais tu n'oses par aventure:
152	Les mestres qui t'ont pris en cure Nu veulent mie, Il ont paour que je ne die Leur fausseté, leur felonnie,	Tes mestres qui t'ont pris en cure Ne veulent mie, Qu'il ont paour que je ne die Leur fausseté, leur felonnie, Leur male tesche.
156	Leur male tesche. Chat ses trop bien quel barbe il lesche:	Chaz scet trop bien quel barbe il [leiche,
	Ceus qui si te tienent en cresche N'ont mie doute	Que s'il te tiennent en leur creiche N'ont mie doute,
160	Que Fortune a court me reboute, Mes fol, devant qu'il rent, ne doute. Ahy, ahä!	Que Fortune a court les deboute , Maiz folz, devant qu'il prent , ne doute. Haÿ, häÿ!
164	Tu aimes ceus qui t'ont häÿ, Dex doinst que ne soiez traÿ. Per il y a:	Par poy que je ne di trahÿ Tu aimes ceus qui t'ont häÿ Peril y a:
168	Celui qui porta Maria Confonde la langue dya, Et il te doint Ta guerre mener si a point Que de male mort soient point Ti anemi	Celuy qui forma Maria Confunde qui geté m'en a . ⁸ Et il te doint Mener ton païs si a point Que de male mort soient point Ti anemy
172	Avant qu'il soit la saint Remi, Et qu'il te souviengne de mi Arrieres meitre. Yci voeil fenir ceste leitre	Avant que soit la saint Remy, Et qu'il te souviengne de my Arriere mettre. Ici weil definer ma laitre
176	Si com je m'en sai entremetre. El fu donnee En ce mois d'aoust a l'entree A Orliens, chiés Guillot Fusee,	Si com je m'en say entremettre. A ma requeste, Roy, fai sus ceste chose enqueste:
180	Qui a ses mains En l'an .m. et .ccc., .v. mains, L'escript en despit des Rommains A ma requeste.	Lors trouveras verité preste. Diex la nous doint si ensuir .Rosarius.
184	Frans rois, se tu aymes ta teste Fai sur tes plus privez enqueste, Lors trouverés verité preste. Explicit la leitre que Verité envoya au roy de France	Que la puissons aconsuir Lassus ou ciel ou est montee Puis que du monde hors boutee Fu. La fait et la fera sa demeure Aveques la douce meure Jhesus qui est verité et voie. La uerrons la bele maroie

8. Jubinal: *ce te mena*. Ma *g* è ben visibile nel manoscritto.

Qui gart par sa benignité
Ceus et celes qui aiment verité.
Amen devotement en die
Ceste presente compaignie.

Richard, *La besturné*

Come per il testo precedente, indico in neretto le varianti che distinguono il testo dei due manoscritti. Nell'impossibilità di stabilire quali versi risalgano all'originale e quali all'intervento dei singoli redattori, ho scelto, al fine di favorire il confronto tra i due testi traditi, di numerare progressivamente tutti i versi attestati. Non sono intervenuto a correggere lo spostamento dei vv. 139-145 in *H*, perché il lettore potesse meglio comprendere quale sia la *facies* del manoscritto, e quindi la genesi dell'errore; ho pertanto ripetuto i vv. 139-145 in corrispondenza della lezione di *D*, trascrivendoli in corsivo perché sia evidente che si tratta di un'intervento editoriale, che si scosta, per motivi di leggibilità, dalla testimonianza del manoscritto.

Il manoscritto *D* presenta, ad inizio verso, la stessa abbreviazione (*Q*) laddove ci si aspetterebbe *que* (pronome relativo oggetto e congiunzione dichiarativa) e laddove ci si aspetterebbe *qui* (pronome relativo soggetto). Questa indistinzione riflette una situazione generalizzata nei testi anglonormanni (Pope 1934, § 1262; Short 2013, § 32,2), che si riscontra anche all'interno del verso (vv. 11, 15). Per questo motivo, qui e nella *Vie de un vallet amerous*, mi sono limitato a sciogliere l'abbreviazione in *Qui* senza cercare di regolarizzarne l'uso.

Nelle note al testo, la sigla *St* rinvia all'edizione Stengel del poemetto.

D – Oxford, BL, Digby 86
cc. 104ra28-107ra5

H – London, BL, Harley 978
cc. 111r-112v

1	Estrangement	Estrangement
2	Par est mur quer dolent,	se fet mun quer dolent,
3	Quant me purpens	
4	Qui jeo si gasté mun tens	pus que jo ai gasté mun tens
5	Sainz rimoier de aucun sens	Saunz rimer de aucun sens
6	Aucun heure.	E de aucun heure.
7	Les dames me mettent soure	Ore me metent la gent sure
8	Sus e jus	Sus e jus
9	Qui jeo rimoier ne pus,	que rimer ne sai nent plus.
10	Ne ne sai,	
11	Einz dient ki jeo me enmai.	
12	A lour dit	A lur dit
13	Perdu ai le men delit.	perdu ai mun delit.
14	A bon dreit,	Ceo est par dreit,

15	Pus ki jeo resu par freit	pus que j'ai receü cest freit
16	Ma chalour.	par chalur.
17	Je sui houme de valour,	Home sui de grant valur,
18		E si sui bon tregetur:
19	Ceo est la some.	
20	Jeo sui mout mervilous home:	
21	Jeo saveroie de une poume	Jo savereie une pume
22	Tregeter	trejeter,
23	Qui ne vaudreit pas un dener	Qu'ele ne valdreit pas un dener.
24	Pour revendre.	Pur vendre.
25	Plus vous frai de mai entendre: ¹	
26	Jeo sui feble et fort et tendre,	Febles sui e fort e tendre.
27	Granz et petiz et esclendre,	
28	Large pour le men despendre,	
29	Hardi pour bataille prendre	Hardi pur bataille enprendre
30	A un levre.	A un levere,
31	Oiez cum jeo sui enrevre:	
32	Jeo faz de ma truié chevre.	Si faz de ma truié chevere.
33	Karpenter sui et bon fefere	Charpenter sui e bon fevere
34	A tout le meins.	A tut le meins.
35	Jeo sui bon fesour des freins,	Uverur sui de bons freins,
36	Si ne ai mes pez ne mes mains	Si n'ai mes pez ne mes meins
37	En justise.	En iustise.
38	Ceo est une novele assise:	Ceo est de une nouele asise,
39	Usé ai ceste guise	Que j'ai usé ceste guise
40	Pur feverer.	pus feuerer.
41	Ore la veil recomencer	Ore me covient comencer
42	Par enfaunce.	par enfance
43	Plus covent obbliaunce,	
44	Cil ki me greve me avauce,	
45	Sainté me doune nusaunce	Amur me est dreit a nusance
46	E cunfort.	Ki me conforte
47	Maladie me fest trop fort.	maladie me fet trop fort,
48		E sauté me met a la mort.
49	Dreit a meimes d'Estaunfort,	A meisme de Brudeport,
50	De ça Taumbre,	a l'west de Tambre,
51	Estout mes befs en ma chaunbre	Io ai mes bous en ma chambre
52	En un soler,	En un soler.
53	Si ad checuns un coler	Chescun a un coler
54	Fest de marbre,	fet de marbre,
55	Si sount liez ad un arbre	Si sunt liez a un arbre
56	Par les testes.	par les testes.
57	Pur aler as hautes festes	
58	Mes autres bestes ai mis ²	Si ai tuz mes aultre bestes

1. In apparato in St.

2. Non è chiaro se *D* riscrive la lezione di *H* o se, com'è probabile, inverte semplicemente gli emistichi del suo modello («Ai mis mes autres bestes»). I vv. 58-59 sono scritti sulla stessa riga.

59	en ma grange,	en ma grange,
60	Assez usent linge e launge.	Assez en unt il linge e lange.
61	Fin amour par dreite haunge	Fin amur par dreite haunge
62	Me travaille.	me travaille.
63	Jeo ne ai curtine ki vaille.	Quant j'ai aucun lit que ki vaille,
64	Moun lit est en la turaille	Si est il fet en la turaille.
65	Fest de paille.	
66	Ben eit qui si le aparaille:	Beneit seit ki le me paraille:
67	Ceo est ma drue,	ceo est ma drue,
68	Qui me fest de ma charue	Ki me fet de ma carue
69	Coroucer	
70	En mos cois e en guer	
71		cuvertur.
72		Jo l'apel fin'amur
73	Par fin'amour de druerie.	par druwerie.
74	Ele ad ja esté ma amie	Ele ad esté ma amie
75	Quatre aunz,	treze aunz,
76	Si ai eu de lui enfaunz	Que j'ai de lui seze ³ enfaunz
77	Entour seize	...
78	Ne s'en faillent for .iii. e treize,	N'i faillent que treis e treze.
79	Ce m'est avis.	...
80	Les quatre sunt a Paris	Les treis sunt a Paris
81	Pur aprendre	pur aprendre
82	A fer molins a revendre	Fere mulins a vendre
83	Pur hanaps.	pur hanaps.
84	Ne tenez pas mes dis a gas,	Ne [ne] tenez pas mes diz a gas,
85	Kar jeo ai jué touz mes dras	[Q]u[e] iai [a] g[a]ge [t]uz [m]es [d]ra[s] ⁴
139		Cest vers fis jo l'autre er
140		Cum m'en alai a muster
141		En dormant
142		Entur hure de nune.
143		Ki conseil me dune
144		n'aim jo pas
145		A decertes ne me agas
85 ^{bis}		J'ai a gage tuz mes dras ⁵
86	A la mine	A la mine

3. *Seze* aggiunto di seguito al verso con segno di richiamo alla posizione della parola all'interno del verso.

4. Il verso è espunto dal copista, ed è ripreso al termine del passo trasposto in una forma leggermente modificata (v. 85bis).

5. *Saut du même au même* (a gas 85 = 145) che ha spinto il copista di H ad espungere il v. 86 che aveva inizialmente copiato, per sostituirlo con i vv. 139-145, determinando, oltretutto, un'irregolarità nella struttura metrica (assenza di un versetto tra l'unità rimante in *-as* e quella rimante in *-er*. Un verso analogo al v. 86 è stato poi aggiunto di seguito al v. 145. H prosegue poi con i vv. 87-88 prima di una lacuna che coinvolge, con l'eccezione dei vv. 139-145 appena citati, i vv. 89-155.

- | | | |
|-----|---|--------------------------------|
| 87 | Pour coroucer la reine. | Pour agrouter la raïne. |
| 88 | Ma reisoun comence e fine | |
| 89 | En un soul mot. | |
| 90 | Jeo sui e sage houme e sot | |
| 91 | Quant jeo veil. | |
| 92 | Il n'i ad houme deske a Nantoil | |
| 93 | Qui savereit lire | |
| 94 | Tele chose saverei jeo escriure | |
| 95 | Par reisoun, | |
| 96 | Par racine de ancheisoun. | |
| 97 | Il est dreite semeisoun | |
| 98 | A semer pois, | |
| 99 | E tart a semer linois. | |
| 100 | Ore atendoum le autre mois | |
| 101 | La semeisoun as devenois | |
| 102 | Tout a leisir. | |
| 103 | Si dirrai de moun pleisir, | |
| 104 | Quoi que soit. | |
| 105 | Jeo sai fere de dreit tort, ⁶ | |
| 106 | E si est fort | |
| 107 | A fere de dreit tort | |
| 108 | Par folie. | |
| 109 | Je pris meins ma malencolie | |
| 110 | Qui mesure. | |
| 111 | Bone beite va en amblurre | |
| 112 | Tout le plus. | |
| 113 | Rimoier si vest en us, | |
| 114 | Ceo veil dire. | |
| 115 | Ma manere veil descrivre: | |
| 116 | Ma mere ai apelé Sire, | |
| 117 | E moun fiz ai apelé Beatriz. | |
| 118 | La premiere de par ceus | |
| 119 | De la Bruere | |
| 120 | Malot ot ad noun moun pere, | |
| 121 | Ma sere Crevequer d'Aubenie, | |
| 122 | Moun frere ad a noun Margerie, ⁷ | |
| 123 | La chanoine | |
| 124 | Qui fu de Redinges moine | |
| 125 | A Uinceitre. | |
| 126 | Plus vous dirrai de mun estre | |
| 127 | En après. | |
| 128 | Si jeo ment, jeo n'en pris mes. | |
| 129 | Jeo sui debonere e engrés, | |
| 130 | Qui Deu le oie | |

6. Errore di anticipazione dal v. 107. Il testo è da correggere in: «Jeo sai fere de tort dreit».

7. Probabile interversione degli emistichi: «Crevequer d'Aubenie ma sere/ Margerie ad a noun mon frere».

131	Par ma chevelure bloie	
132	Qui fu noire.	
133	Jeo vois de joust la voire.	
134	Fous est ki se desespoire	
135	Pour soun ben	
136	Ore oiez ki est le men	
137	Qui ke en chaut	
138	Le quel ke face freit ou chaut	
139	Jeo fis ses vers en dormaunt	<i>Cest vers fis jo l'autre er</i>
140	Le autre her	<i>Cum m'en alai a muster</i>
141	Ou jeo aloie a mouster	<i>En dormant</i>
142	Entor noune	<i>Entur bure de nune.</i>
143	O daunz Phelipe de Doune	<i>Ki conseil me dune</i>
144	Tout le pas.	<i>n'aim jo pas</i>
145	A de certes di mes gas,	<i>A decertes ne me agas</i>
146	Ben poest estre.	
147	Tout ne seic jeo bon mestre	
148	Alosee	
149	Jeo ai meint houme aposee	
150	E conclus,	
151	Qui hounttus ne sont avaunt ne pus	
152	Mot de lettre.	
153	Jeo ne me sai entremttre ⁸	
154	De reisoun	
155	Parler dei par ancheisoun	
156	Deus i vaille	Que deez i vaille
157	Ceo apris jeo en Cornewaille	Cet ai jo apris en cornwaille
158	Entre Dovere e la Bataille	Entre Dovre e la Bataille.
159	Le autre jour	
160	Ou jeo oy mout grant poour	
161	De une pie	la oï une pie
162	Qui cria en Lindesie	crier en Lindesie
163	Qui la noisse fu oïe	Que la noise fu oïe
164		Iesk'en Lumbardie
165		Un clerc de Normendie
166	En Espainne	
167	En Loundres ne en Britaine	
168	Ne le di agas	
169	Certes jeo ne quit pas	
170	Qui par folie	
171	Qui taunt rimaine de la pie	
172	Qui la noisse singnefie	Me dist que signefie
173	La grant guere	la grant guerre
174	Des rimeours de Engleterre	De rimeur de Engleterre
175	E de moi	e de mei

176
 177
 178 Qui me veillent par deroi
 179 Abesser
 180 Il me purount ben leiser |
 181 Par ma bote
 182 Plus sai de ceste riote
 183 Qui le roi
 184 Ne se prenge nuls a moi
 185 Daunz Roger le fiz Renfroi
 186 **Me ad** loee
 187 **Qui jeo n'i** soie aroiee
 188 Par trop beivre
 189 **Ore les purai touz** deceivre
 190 Cum enfaunz
 191 **Ore lor fas jeo** fere gaunz
 192 De ma espee
 193 Od la bone gaunsilee
 194 **Od** les chous
 195 Ore oiez cum jeo sui fous
 196 **Jeo faz** mes fers e mes clous
 197 **Estorcher**
 198 Pur mes amis **cumforter**
 199 De ben vivre
 200 Mar fu nez ki est delivre
 201 Houme ki **est touz jours** ivre
 202 E malade
 203 **Si poest ben aver le quer** fade
 204 E **heitee**
 205
 206 Si ai jeo estreit gueitee
 207 Les hauz poins
 208 **Hui mes ne serai jeo** loins
 209 De reisoun
 210 **Kar** jeo ai **sour** ma meisoun
 211 Un viver
 212 **Pendu** haut **ad** un perer
 213 De saint Riulle
 214 Covert de plom e de tiulle | |
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224

Ne se prenge nul a mei = 184
 Trestuz les abaterei

par ma bote
 Plus **en** sai de ceste rote
 Que rei **Rogier**.

le fiz Reinfrei
 m'ad loé
Que ne seie aroé
 par trop beivere
Par tant pus mes amis deceivere
 E mes enfaunz
De ma espee faz fere gaunz

Od la bone gauncillie
faz fere chous
 Ore oez cum jo sui fous
jo ai mes fers e mes clous
Escorché
 Pur mes amis **a forcer**
 De ben vivre

Hume ki **tuz jurz est** ivere
En poet aver le quer malade
 Fade
 e **heité**
 Ore ai ben espleité

E ai gaité ben mes puinz
Jo ne irai weres luinz
 De reisun
 Jo ai **desuz** ma meisun
 Un viver
Ki pent haut **sur** un perer
 De sein Riule
 Covert de plum e de tiule
 Pur la niule
 Que vet haut
 Tuz jorz quant ren me faut
 Jo vois la
 Preng ceo que il n'i a
 plein mun poin
 A itant li copei le groin
 plein pouz e d<emi>
 Ki fiz merc en la quisse
 Al bon cheval poïsse

225 Quant fu pris de haraz
226 Al tens mestre huge l'avernaz
227 Assez i aveient chens e chaz
228 Armez josk'a le pigaz
229 Chescun tint une mace
230 en sa main
231 E un quartier de blanc pain
232 pur manacer
233 Les vileins de Wincestre
234 Ki de lur femmes aueient fet prestre
235 pur chanter
236 Nus l'apelum damisele e bacheler
237 Par eschars
238 A un de eus costa cent mars
239 E va a l'hostel mestre Johans
240 de Eccestre
241 Turnez cel avant a destre
242 en la place
243 Richard robbe nus manace
244 A destrure
245 Nun fra par aventure
246 Jo n'ai cure
247 Il est fous e engrés
248 Ses amis ne osent aver pes
249 Si jo ne sui truvur de vers
250 Jo troes le cunte u jo le les
251 E ceo sovent
252 Ceo fist Richard en un esté
253 Si l'apela la besturné
Tu autem domine miserere cawe.
Amen

La vie de un vallet amerous

Oxford, Bodleian Library, Digby 86, c. 114rb3-116vb

1	Jolifté	114rb3
2	Me fest aler ad pé,	
3	E mes fous sens,	
4	Qui mous ay en mun tens	
5	En moun quer,	
6	Qui ne voloie a nul fer	
7	Nul ben fere	
8	For ad folie moun sen trere	
9	E ad deduyt	
10	Qui ne poeye jour ne nuyt	
11	Repos aver.	
12	Taunt pensay de amour aver,	
13	Mes la manere de daunner	
14	Ne savoye.	
15	Pur ceo en grant penser estoye.	
16	Un jour aloye par la voye	
17	Lez une rue	
18	O moun frere qui fu mi drue	
19	Pour juer.	
20	De moun estat li fis saver	
21	Tout la fin,	
22	Si priay por seint Martin	
23	Cunseil de luy,	
24	Coment pourray moun ennuy	
25	Meuz chever.	
26	Et il me dist: "Beu frere cher,	
27	Jeo vous dirray,	
28	Et mout bon cunsail vous dorray.	
29	Savez qui frez?	
30	Quant entre vos bras tendrez	
31	Voustre amie,	
32	Si luy priez: 'Pour Deu mercie	114va
33	Amie chere,	
34	Oiez ore ma priere:	
35	Vous hos jeo foutre,	
36	Et mun vit en ton coun boutre?'	
37	Pus la acolez	

38 E mout sovent la beysez
 39 En la place,
 40 Car, jeo vous geur par ma face,
 41 Ceo est la ren
 42 Qui plus toust fest femme ben
 43 Soun quer changer”.
 44 E jeo luy preng a loher:
 45 “Mout grant merci,
 46 Mout bon cunsail ad ici.
 47 Par Deu de Cel, jeo vous afi,
 48 Jeo assayray
 49 Si la brunette aver pourray
 50 A poy de heure”.
 51 Mal n’i ad qui n’en savoure,
 52 Ceo pus jeo dire,
 53 Car jeo amoye la plus pire
 54 Amour qui fust:
 55 Ne poeie jour ne nuyt
 56 Vere ren.
 57 Ceo aparust moust tres ben,
 58 Par ma teste,
 59 Car ounques plus lé beste
 60 Ne veisez
 61 Qui fust de houme engendrez
 62 Aler en tere.
 63 Qui la beise si poest flere
 64 Tel savour| 114vb
 65 E tel aleine e tel odour
 66 Issir de soy
 67 Qui pir vaut qui ne fest toy
 68 De loungaine.
 69 Fous est qui la maine
 70 Longement.
 71 Et si suy jeo mout dolent
 72 E dolerous
 73 Qui la avoye tant a estours:
 74 Ceo fust damaje,
 75 Car taunt avoye a quer la raje.
 76 En cel tens
 77 Que ne savoye mi sens
 78 Cum saver deuse.
 79 Si pensoye st¹ puse
 80 La foteray.
 81 En ouscur lu la trovay
 82 A l’anutere.
 83 A luy disoye: “Amie chere,

1. Svista dello scriba: *si*.

84 Nous sumes cy
 85 En un privé lu, ceo quy,
 86 Ore endreyt.
 87 Ma priere orez par dreyt:
 88 Jeo vous pry,
 89 Que voustre amy puse estre icy”.
 90 Ele me respount:
 91 “Par celuy qui fist cel e mount
 92 Noun ferray:
 93 Voustre amie ja n’i serray”.
 94 Pus la acolay,
 95 E .iii. feze la besay:
 96 Par le beiser la gainay,
 97 Ceo me semble. | |
 98 Quant la vey, le quer mi tremble 115ra
 99 Durement.
 100 De graunt anguise longement
 101 Fu tout chaut,
 102 Si pensoye, coment qu’il aut
 103 Revendroye,
 104 A luy ma priere moustroye.
 105 Taunt la daunnoy
 106 E taunt souent la beisoy
 107 Qui me ad graunté
 108 Sa amour saunz fausseté,
 109 Si me ad dist
 110 Qui a luy venge saunz respit
 111 En la plus procheine nuit
 112 Devaunt le jour,
 113 Si feray de sa amour
 114 Qui k’eu voderray,
 115 E jeo i vint saunz nul delay
 116 A bon gré
 117 E de luy fis ma voulonté.
 118 Dounke et pus
 119 Sovent aloye sus et jus
 120 Delez lu,
 121 Taunt que ay aperceu,
 122 Par moun sen qui est revenu
 123 La leydure
 124 Et la mauueise faiture
 125 Que ele avoit.
 126 Par les espaauls grose estoit,
 127 Si fust le dos
 128 Neir et roinous tout le tors
 129 Tout enviroun,
 130 Qui ne aparust si cul noun. |
 131 Pur veir dire 115rb
 132 Sa leidure ne pus descrire,

133 Ne jeo nel say.
 134 Pour ceo touttens m'enmay
 135 Quant me purpens
 136 Que si folement moun tens
 137 En ay gausté
 138 De si lede aver tausté.
 139 Ore en avaunt
 140 A vifs deables la comaunt.
 141 Mes trop fu sot
 142 Quant ounques vers lui parlai mot
 143 Des amours.
 144 Mes si mi doint ideus² secours,
 145 Des ore més
 146 Pur sa amour teus autres les.
 147 A bon dreit
 148 Gros et gras, coment qui seit
 149 Ja n'ameray,
 150 Car de teus ay fest l'essay.
 151 Ne le dis a gas
 152 Longs e megres ne eim jeo pas;
 153 Les petis
 154 Mi sount a gré jeo vous plevis.
 155 Ceo dist jeo bien:
 156 N'i lerray pur nule rien
 157 De ceus le amour,
 158 Car mout sount de grant valour,
 159 De beuté ne de douçour.
 160 Ne troverez
 161 Taunt de femmes enluminez
 162 Cum les petis:
 163 De bounté si ount le pris. ||
 164 Ceo vueil dire 115va
 165 Car lor bonté ne say descrire,
 166 Ne ne pus,
 167 En un meis ne en plus.
 168 Taunt sunt aimable *et* prus
 169 Entre la gent,
 170 E debonere ensement,
 171 E covenable,
 172 E de parole moust estable
 173 Vers lour amy.
 174 Quant la petite ay requilly
 175 Entre mes braz,
 176 Si suef la tref cume laz
 177 Fest de soye.
 178 Graunt joye en ad qui la ploye

2. Il manoscritto sembra leggere *idesus* con *u* scritta sopra la prima *s*.

179 En soun lit,
 180 Si poet aver grant delit
 181 Pur la tauster,
 182 Pur acoler e pur beiser.
 183 Pur veir le dy,
 184 Si autre ren ne feyt dely
 185 Cum me semble,
 186 Quant la vei le quer mi tremble.
 187 Femme qui petite seit
 188 Ne est un tort mes est grant dreit;
 189 Si pucele
 190 Ou garcete ou damoisele
 191 Soit petite
 192 Qui au meins ne soit ellite
 ...
 193 Pur amiable aler en sale,
 194 Si ele n'i seit trop jaune ou pale
 195 En la face,
 196 Ou de cors soit grose ou grase, | 115vb
 197 Serra preisé
 198 E des amerous loué.
 199 Ceo nomeiment
 200 De mei memes soulement
 201 Le vous dis apertement.
 202 **S**aunz fauseté
 203 Vous diray la verité
 204 De ma nature,
 205 De ma manere par mesure.
 206 Jeo suy jolifs:
 207 N'i leray taunt cum suy vifs
 208 Pour daunner
 209 Nule file au chevalier
 210 Ne de serjaunt
 211 Ne de vilein, qui meintenaunt
 212 A luy ne die:
 213 "Si ne vous eie, bele amie
 214 A moun talent
 215 Ne pus vivre longement".
 216 Ceo luy dirray
 217 Si rens ne fust sor fere asay
 218 De soun courage
 219 Tele peust estre si en boskage
 220 La heuse trové
 221 E si amour mi eust granté
 222 Ne la ameray,
 223 Ne jeu d'amours ne li ferray,
 224 Tout fuse blamé.
 225 Une manere ay mout usé
 226 En ma vie

227 De femme qui fust ma amie:
 228 Mout sovent, quant l'ay daunnie,
 229 Bel la acolay, | |
 230 E de fin quer la besay 116ra
 231 Par grant douçor
 232 Quant cunquis avoye sa amour
 233 Par me dis
 234 Ben la ameray, jeo vous plevis,
 235 E tendrement,
 236 De bon quer taunt longement.
 237 Par mon gaunt,
 238 Dé ques sache qui eit enfaunt
 239 E nent plus,
 240 Car quant jeo vois sus et jus
 241 En la place
 242 E del enfaunt vei la face,
 243 Si trembleray
 244 Pur grant aunguise, ben le say,
 245 Car meuz voderray
 246 A luy doner un palefray
 247 Par devaunt
 248 Aporter de soun enfaunt,
 249 Qui après
 250 Un fermail fest de fers.
 251 Sans menter,
 252 Quant suy houme de pouer,
 253 Ne sofferray
 254 Enfaunt venir devaunt may,
 255 Car quant les vey
 256 En berz gisir cum est ley,
 257 Ou en bras
 258 Tenir, ou fere sus dras,
 259 Teu mal me fount
 260 Qui ne pus pour tout le mount
 261 Aver joye
 262 Ja en si bon estast ne soye. |
 263 Devaunt dirray 116rb
 264 La reisoun par dreit pourquay
 265 Ne ay amé
 266 Ne cherie ne preisé
 267 Nul enfaunt:
 268 Pour ceo qui les vei plouraunt
 269 Taunt toudis,
 270 Si ount les testes et le vis
 271 Roinous de pel.
 272 E pur les femmes, qui vey rebel
 273 Vers lour ami:
 274 Quant averount enfant de li
 275 Querrount meitrie,

276 Si lor semble qui seinourie
 277 Deivent aver
 278 Vers eus comencent a tencer
 279 E par parole ledenger
 280 Par derere,
 281 Si lor voler et lor manere
 282 Ne siverount.
 283 Mes tel manere, si ben le fount,
 284 Aver deusent
 285 Que de bele parole fusement,
 286 E mout curteis,
 287 E qui ne creusent les mauveis
 288 Reprové.
 289 Veillés qui sount maleuré,
 290 Mes a graunt peine
 291 Troverez nule si certeine
 292 De soun corage
 293 Qui la veille en une estage
 294 Ne changereit
 295 Son quer et sa amour toudreyt ||
 296 De soun amy, 116va
 297 E autres femmes autresy.
 298 Pur ce voderoye qui nuly
 299 Peust engendrer
 300 Fors baroun de sa mulier
 301 Dounke viveroye
 302 Sanz tristour en grant joye
 303 Si nule femme aver pourroye
 304 Sanz enfaunter
 305 Ben l'ameray, si tendray cher.
 306 Par Deu le roy,
 307 Si nule tele trover pourroy
 308 Qui soit barayne
 309 Long tens sera ma cumpaine,
 310 Ne le dis a gas.
 311 Asez averoit viaunde e dras
 312 E des deners,
 313 E si seroie mout fers.
 314 Jeo vous jurray
 315 Par seint Pere, jeo assairay
 316 En dammayseles
 317 E en femmes qui soient beles
 318 Qui jeo eie trové
 319 Tele cum ay devisé.
 320 Par ma foy,
 321 Quant tele trovez averoy
 322 Si la tendray
 323 Desques espousé serray.
 324 Jeo pris le roy

325 De maiesté en bone foy
326 Qu'il mi doit espouse coy
327 E debonere
328 Acemee de face clere |
329 E ben amee. 116vb
330 De toute gent soyt et preisee.
331 Par entre nous
332 (Jeo pri Deu le glorious)
333 Descord ne seit,
334 Ne nule destauce car ne est dreit.
335 Jeo pri seint Johan
336 E seint Tomas e seint Auban
337 Que moun message
338 A Deu portent qui damage
339 N'en eye mes
340 E que de mes pecchés relés
341 Aver puyse e des maufés,
342 Devaunt ma mort estre confés
343 E repentaunt,
344 E puis en joye toudis avaunt.
Amen

Vicomte d'Aunoy, *La lande doree*

Per facilitare il lettore che volesse confrontare la trascrizione con la riproduzione delle carte del manoscritto che figura in Appendice al Capitolo 3, introduco nel testo i segni | per indicare la parte di un verso che nel manoscritto è trascritta sulla riga successiva, e * per indicare i versi o le parti di versi differenti che sono, al contrario, trascritte su una stessa riga.

Mi sono mantenuto fedele al testo del manoscritto; discuto tuttavia in nota alcuni interventi dell'editore precedente, Achille Jubinal, a complemento della discussione svolta nel § 3.2.2.

Paris, BnF, 24432, cc. 23ra13-25rb10

- Au** temps que cil| oisiau sauvage
2 Chante~~nt~~ doucement| maint langage
Aloie seulz par| .i. boscage
4 .i. cerf chacant.*
*Li chien aloient glatissant
6 Si escoutai *et* ou hautement.
Les un destour
8 Pucelle vi de noble atour
Bien atournee.
10 Ne c'estoit pas vers moi tornee,
Mais sa teste a destournee
12 De sa couronne;
Son chief blond doré desgalonne.
14 Tout le brueil et le gaut resonance*
*de son cler ton.
16 Maint dous verbelet, maint son
Faisoit adonc en sa chançon,
18 Bien l'entendi.
Elle chanta, le gaut tanti,
20 Et je cornai, le bois bondi,
Et elle¹ se torne.
22 Mais n'ot pas uis pensi e morne,
Car *om*² li soulaus quant| ajourne*

1. Corr. *el*Jubinal.

- 24 *u temps d'esté | | c. 23rb
 Ne fu si clers en sa clarté
 26 Comme elle est en sa clarté³
 Dont m'erveille.
 28 Chief ot blond et petite oreille,
 Yeus atraïens, bouche vermeille.
 30 Gorge ot plus blanche
 Que n'est la noif desus la branche.
 32 Le bras estoit desous lamanche
 Gras et roont.
 34 Ne doi pas oublier le front,
 Qui estoit le plus biau du mont.
 36 Et son cler vis*
 *Estoit plus biaus | que fleur de lys.
 38 Nuez, polis,*
 *Pour estre miex, | l'avoit Nature⁴
 40 Dun vermeil rose a droiture,
 Ausi com d'une portraiture
 42 Dessus sa face.
 Li cous estoit plus blans que glace,
 44 Ne croi que Dieus jamés | tel face*
 *Que sont les mains.
 46 Li cors est lons et gros et plains,
 Les mameletes*
 48 *et petites | et rondeltes⁵
 Un pou plus grosses que pommetes.
 50 Sous la cotelte*
 *peroit lepis | et la forcelle.
 52 Je croi que de nulle si belle
 N'a nus memoire.
 54 Sa cote estoit d'un samis noire:⁶
 Trop bien li fist, ce poez croire,
 56 A grant deuize.
 La char estoit sous lachemise
 58 Douce, tandre, blanche⁷ et alisse,
 S'a droit la los.
 60 Grasse estoit sus deliez os,
 Se diex medoint pes et repos.
 62 Elle chantoit | |

2. Ms. *ou*; la correzione è di Jubinal.

3. Nota rima identica che si estende al sintagma.

4. Per come si presentano nell'ed. Jubinal (e nel manoscritto), i vv. 38-39 mancano dell'incatenamento rimico: lacuna di un'unità metrica, o correggere: «Pour estre miex nuez, polis | L'avoit nature» modificando l'ordine degli emistichi?

5. Ms. *rondetes*, ipometro, corr. *rondeletes* Jubinal.

6. *Noire*: riferito a *cote* secondo Jubinal.

7. L'aggettivo *blanche* è aggiunto nel margine con segno di rinvio.

- .I. lay, si bien qu'il convenoit, c. 23va
 64 Et si doucement le notoït
 Que oisallon venoient oïr
 66 La chançon.
 Elle ot haute vois et cler ton,
 68 Si est apellee*
 *La blonde⁸ | De lande doree.
 70 **Deuant** moi estoit destrecee,
 Les tresces blondes
 72 Si vont sur les talons a ondes
 Crespelestes: c'est tous li mondes.
 74 Ce m'est avis
 Qu'elle avoit gent cors et cler vis,
 76 Les iex rians, le nés traitis
 Et la bouche^{te}*
 78 *Grosse, | petite, vermeillete.⁹
 Onc ne vi si savorousete,
 80 Se Dieus me saut.
 Je m'arestai en mi le gaut,
 82 Le cuer me fremit et tressaut
 De sa biauté.
 84 Li bois estoit vert fueilloté,
 Li oissiau por le temps d'esté
 86 S'esjoïsoient
 Et sur les arbresiaus chantoient,
 88 Sons et lais et notes | disoient.*
 *Trop doucement
 90 S'en vont ça et la flagolent,
 Amours loant et reløant¹⁰
 92 En leur latin.
 Encore estoit assez matin,
 94 La belle estoit desous .i. pin,
 Si escoutoit
 96 Les oyssiaus puis recommançoit
 Le lai que ci tres bien disoit,
 98 Qu'en ce termine¹¹*
 *retentissoit | gaut et gaudine.
 100 Bois et pres de sa vois | | serine* 23vb
 *Fet retentir.
 102 Je, qu'a li regarder tentir

8. Il copista ha aggiunto /i in un secondo momento.

9. Ms. *bouche*. Il v. 76 è scritto sulla stessa riga del v. 77. Jubinal stampa come un *octosyllabe* omettendo *grosse*: «Et la bouche petite, vermeillete» creando però un errore di incatenamento che obbligherebbe a ipotizzare la perdita di un versetto. Per i diminutivi in rima, cf. *mameletes*: *rondeletes*: *pomettes* ai vv. 46-48.

10. Ms. *relant*, corr. *reløant* Jubinal.

11. Ms. *Terme*, corr. *termine* Jubinal.

Me tint tous quois, *sans* mot tenir,
 104 Et el m'avize,
 Mes nest pas pour moy entreprise;
 106 Leva soi, qu'elle estoit assise,
 Moult doucement
 108 M'a dit: «Poinsonnet bien venant,
 Li cers s'en va par ci courant
 110 Droit uers le bos,
 Mais vos chevaus | vient moult repos,
 112 Car moult est aus esperos¹² bos¹³
 Si con¹⁴ je croi.
 114 Faites que sage, creés moi,
 Si me dirés
 116 Des nouvelles que vos savez,
 Et je, se oïr en volez,*
 118 *Vos en diray
 Ausi de celles que je sai.
 120 Je descens sans faire delai,
 Si la salue.
 122 Celle, qui n'est pas esperdue,
 Me fist seoir sus l'erbe drue,
 124 Lors me demande:
 «Sire, fist elle, j'é en grande
 126 Molt esté de ceste demande:
 Que c'est amours?
 128 Ha, belle, c'est plesans dolours,
 Leesce plaine de tristours,
 130 Dont nus ne veult*
 *Guerir¹⁵ | des maus dont il se deut,
 132 Mes en joie et en gré requeut
 Tout le vouloir
 134 De celle qui le fait doloir.
 Amours si a molt grant pouoir:
 136 Conme esperites
 Les uns fait liez les autres tristres, | |
 138 Et ne rent pas touz jors meritez c. 24ra
 Selonc desertes,
 140 Qu'amours se rent | aus uns apertes,
 Aus autres cellee, couverte
 142 Pour la maistrie.
 Amours est en paour hardie
 144 Que *la* ou¹⁶ elle est plus asaille

12. *Esperos*: corr. *esperons* Jubinal.13. Il manoscritto è di lettura incerta; *bos* è proposto da Jubinal. L'aggettivo *bos* figura nel TL senza definizione sulla base di questo unico passo.14. Ms. *Conme*, ipermetro, conservato da Jubinal

15. La prima parola del v. 131 è scritta sulla stessa riga del v. 130.

- Plus entreprenent.
 146 Amours s'engendre | en regardant». «Or me dites raison comment,
 148 Je vous em pri». «Madamoisselle, vés le ci:
 150 Tout ausi tost com je vos vi
 Je vous amai,
 152 Pour la biauté que j'esgardai,
 Et pour le bien qu'an vous trouvai,
 154 Car par nature
 Ainme on la belle creature,
 156 Quant on voit sa douce faiture,
 Et par raison
 158 Doit on amer son maintien bon.
 Ces .ii. choses en vous trouvon,
 160 Qui vous esgarde». Dist celle qui nest pas musarde:
 162 «Dieus, fist elle, comme il me | larde*
 *De biau parler,¹⁷
 164 Mais or lessons se ci ester.
 Mes puis q'amours por esgarder
 166 Est engendree,
 Conment est elle u cuer gardee?
 168 On n'est pas tousjors a la bee
 En regardant.
 170 Et donques n'ainment li amant
 Fors tant que la dame est deuant,
 172 Ou damoiselle?» «Or escoutez, tres douce belle. | |
 174 Souvenir ou cors renouele c. 24rb
 Le mau qu'i tient,
 176 Quar quant on en part, | il souvient¹⁸
 Du grant bien que celle maintient
 178 Que on desire.
 Miex qu'an parchemin ni en cire
 180 Le fait dedens le cuer escrire
 Celle semblance.
 182 C'est li mirouers de plesance,
 Qui le cuer garde en remembrance
 184 Et loins et pres». «Biau sire, or me dites après:
 186 Je seroie envieuse adés
 D'amour d'amie,

16. Ms. *lou: l'ou* Jubinal.

17. Il rimante del v. 162 e il v. 163 sono scritti sulla stessa riga, separati da un punto metrico.

18. Il v. 176 è scritto su due righe.

- 188 Comment elle est u cuer nourrie,
 Qu'il convie^{nt} que chose qui ainme
 190 Ait nourrement».
 «Madamoisselle, en esperant
 192 La nourrissent li fin amant,
 Quar Esperance*
 194 *La nourrit | du let de Souffrance,
 Qui le cuer garde en atendance
 196 Qu'ancor aura*
 *Merci, | quant bien servi aura.
 198 Ainsi, dame, ne doutez ja,
 Li fin ami qu'ont esperance de merci
 200 Si sont apert lié et joli,*
 *Net et loial».
 202 «Sire, ci ne voi je nul mal;
 De quoi se plaingent si vassal
 204 Si durement?
 Qu'aucuns se plaingent en chantant
 206 Qu'amors leur fait molt de torment
 Et de martire.¹⁹
 207 A ce que je uous oi retraire
 Amours me semble | debonnaire*
 208 *A sez sougis».
 «Belle, li tres, loiaus amis | |
 210 A trop de mal, ce mest avis, c. 24va
 Et de dolour.
 212 Desirers l'ocist et poour,
 Et mauparlant qui nuit et jour
 214 Li font damage.²⁰
 Desir li met u cuer la rage
 216 Dont il quiert souvent son dommage.
 Savez comment?
 218 Car li feus alume en soufflant,
 Si fait l'amour en regardant.
 220 Il fait ainsi,
 Et desir fait aler l'ami
 222 Veoir la belle au cuer joli,
 Vaille que vaille.
 224 Et en l'ostel aura merdaille,
 Qui tost diront: "Cilz se travaille,
 226 Que vient il querre?
 Vient il por madame requerre?
 228 Par saint Germain,
 Jel dirai anuit ou demain.
 230 Nous sommes du vin et du pain

19. Il v. 206 non rima con i vv. 207-208, a meno di non accettare una rima per l'occhio *-ire*.20. Ms. *damaga*: corr. *damage* Jubinal.

- A monseigneur,
 232 Et cil li requiert deshonnour.
 Nous seriens si traitour
 234 Certainement.”
 Je pri a Dieu qu’il les ament,
 236 Car trop font de mal a la mant
 Et a l’amie.
 238 Ci la resveillent Jalousie,
 Qui dira en chiere marrie*
 240 *Au fin ami:
 “Vassaus, mon hostel uous desdi,
 242 Et si venez, je vous desfi,*
 *Car je n’ai cure
 244 D’omme a si cointe vesture.”
 Lors aura cil duel et rancune,
 246 Painne et paour,
 Poour de perdre le retour,
 248 Poour de faillir a l’amour
 Que tant desirre. | | c. 24vb
 250 Belle, onques Dieus ne fist martire
 Qui onques eüst torment pire
 252 D’un fin ami,
 Quant il ne puet trouver merci;
 254 Neis mesdisant l’ont asailli,
 Qui Dieus doint honte.
 256 **B**elle, or avez ouï mon conte».
 Et elle me respont: «Viconte,
 258 Bon gré vous sai
 De ce quoy dire vous ai,
 260 Car je croi molt bien qu’a l’essai*
 *Avez esté».
 262 «Dame, se fui mon .i. esté
 Mais Diex ma icelui osté
 264 Que tant amoie,
 N’onques mes riens amé n’avoie,
 266 Et certes en talent avoie
 Que ja n’amasse,
 268 Mais vo gent cors, vo douce face
 Le cuer me lie et me lace
 270 Tant doucement,
 Car a vous me donne et me rent
 272 De cuer, de cors entierement,
 Et si vous pri*
 274 *que vous me prenez a ami;
 Que se n’avez de moi merci,
 276 Sachiez de voir,

- Nulle autre ne l'en puet avoir
 278 Car j'ai tout mis sans²¹ | et pooir,*
 *Cuer et desir.
 280 A vous amer sans repantir.
 Je vous pri que par vo plaisir
 282 Soie en vo grace,
 Gente de cors, belle de face.
 284 A vos me doins en ceste place
 Sans ja mouvoir.
 286 Vostre sui, ne m'en dois doloir,
 Or en faites vostre vouloir*
 288 *Tout a delivre,
 Car par vos puis morir ou viure».
- 290 Elle respont: «Estes vous ivre* c. 25ra
 *Qu'ensi parlés? | |
 292 C'onques mes veüe ne m'avez,
 Et dites qu'ensi fort m'amés.
 294 Comment puet c'estre?»
 «Dame, pour Dieu le roy celestre,
 296 Qui me fist vivre et me fist nestre,
 Je vous creant*
 298 *que onques mes | n'amé riens tant,
 Ne de cuer si parfaitement,
 300 Par cel seignour
 Que l'en apelle Creatour».
- 302 «Sire, c'est fort chose d'amour,
 Ce m'est avis.
 304 Je n'otroi ne se n'escondis,
 Ainçois retien avoir avis
 306 Sur vo priere,
 Mes pour ce qu'an mainte maniere
 308 M'avez amours fait vil et chiere,
 Et nulle et bonne.
 310 Et sachiez que pas ne me donne,
 Mais de bon cuer uous abandonne
 312 .I. tel otroy,
 Auquel ne weil soient que troi:
 314 **C'**est le marquis | et vous et moi.
 A li irés,*
 316 *Ou se non | j'envoieré,
 Et vous pri que li demandez*
 318 *Qu'a²² plus trouvé,
 Qu'a lonc temp amour esprouvé,
 320 De pour ou de seürté,²³

21. Ms. *sans* [*et savoir*] biffato.22. *Que* Jubinal.

Biens ou doulours,
 322 Ou d'amerté ou de douçours?
 Que il vous die,
 324 Et s'il trueve plus grant partie
 De joie et de douce vie*
 326 *en bien amer
 Que de maus, je weil acorder
 328 A ce que je vous oi voer,
 Et vous amerai sans fauser*
 330 *Parfaitement. ||
 Mais s'on plus de mal i atent
 332 Que de bien, sachiez nullement
 Ne m'i metroie.
 334 Pour ce vous conmant et uous proie
 D'ui en .i. an droit vostre voie
 336 Desous ce pin*
 *Tenez, si soiez bien matin,
 338 Adonques si orrés la fin
 De vo requeste.
 340 .I. chapiau me mist sor ma teste,
 Adont alai après ma beste.

f. 25rb12-14 *Explicit le dit de la lande doree* || *Que le uiconte daunoy fist*

23. Incoerenza di Jubinal, che stampa *trouue: esprouue: seurté*, la rima e il metro richiedono che le tre forme siano accentate sull'ultima sillaba.

Repertorio

Ogni testo del corpus preso in esame è oggetto di una scheda che riposta gli estremi della datazione e i manoscritti noti. Per i testi latini, la cui *recensio* necessiterebbe di nuovi approfondimenti, fornisco anche l'*incipit* e l'*explicit*. L'edizione di riferimento indicata è di norma l'ultima; aggiungo la citazione delle edizioni precedenti qualora esse siano utili per la discussione dei problemi testuali e metrici affrontati in questo studio.

1. Testi mediolatini

1.1. *De rhythmico dictamine*

incipit: «Ad habendam rithmici dictaminis noticiam, primo videndus est quid sit rithmus, et quot ex sillabis constare debet (...);»

explicit: «Serpens dirus nos peremit;/ Christus pius nos redemit;/ Cuius humiliatio/ Nobis est consolatio».

Datazione: fine XII sec. (?).

Manoscritti: *La* – Laon, BM, 465, cc. 79v-80v; *L* – Firenze, Bibl. Laur., Plut. 13.22, cc. 34r-36r; *N* – Paris, BnF, 15462, c. 8; *C* – London, BL, Cotton, Cleopatra B VI, c. 241v; *A* – Milano, Bibl. Ambrosiana, D 45 inf.; *V* – Verona, Bibl. Capit., CCLXVII, cc. 32v-33v; *B* – Oxford, Bodleian Lib., Laud. misc. 707, c. 114. Ai codici utilizzati da Mari ne vanno aggiunti altri, che lo studioso cita (n. 9 p. VIII) ma non utilizza: München, Bayerische Staatsbibliothek, lat. 23054, Metz, BM, 169, Kremsmünster, Stiftsbibliothek, 269, e Brugge, Stadsbibliotheek, 537.

Edizione: *Trattati medievali* (Mari), 11-16.

1.2. Maestro Sion, *Novum doctrinale*

incipit: «Rithmus est consona paritas sillabarum certo numero comprehensarum. Hec autem consonantia saltem in fine duarum distinctio- num consistit.»

explicit: «Quisquis parce seminat, parce tandem metit;/ Angusto virtus limite celsa petit».

Datazione: 1297.

Manoscritto: Novara, Bibl. Capitolare, CXXXVI, c. 13°.

Edizione: *Trattati medievali* (Mari), 17-22.

1.3. Redazioni dell'Arsenale

1.3.1. Redazione 1

incipit: «Usus et ars docet quod sapit omnis homo, et hoc probatur sic. Nam ars utentem regulat et ducit in usum; usus autem perficit et confirmat.»

explicit: «Tanto plus accumulans tanto plus marcescunt./ Sunt velud hydropici quorum mala crescunt/ dum plurimo bibunt plurimo sitiunt et plus exardescunt/ fratres avarissimi nusquam requiescunt.»

1.3.2. Redazione 2

incipit: «Quid sit rithmus et unde dicatur et [ex] quot sillabis et quot sillabis et quot distinctionibus et quot dictionibus videamus et ubi consonancia debeat observari.»

explicit: «Cuius humiliatio/ nobis est salvatio. Explicit sermo docens sermonem rithmicum componere, anno millesimo CCC trigesimo IX, die lune festo beati Luce evangeliste.»

Datazione: ?

Manoscritto: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 763, cc. 277r39-278ra38-42 (*A¹*), cc. 278va26-279va18 (*A²*).

Edizione: *Trattati medievali* (Mari), 23-27.

Mari stampa a testo la Redazione 2. Il testo della Redazione 1 è leggibile nell'apparato critico sottostante.

1.4. *Regulae de Rithmis*

incipit: «Singula mente nota quae dogmate mente secuntur: quid sit Rithmus, quare dicatur, quibus modis constituatur.»

explicit: «Sunt et aliae forte rithmorum species, quas videlicet gracilis dictantis procederet industria, sed adrudivit doctrina ex vetustis quas ex modernis auctoritatum documentis excerptimus.»

Datazione: fine XII sec.?

Manoscritti: Admont, Bibliothek der Benediktinerstifts, 759.

Edizione: *Trattati medievali* (Mari), 28-34.

1.5. Eberardo il Tedesco, *Laborintus*, libro IV.

incipit: «Sarcina doctoris qualis sit, que sit habena/ percurri calamo fragili: calamus subit ecce/ alter, cuius erit non magna dieta docendi.»

explicit: «(...) dormiat invidie detractio, nemo beatus/ ex omni parte; mala sunt vicina petendis./ De quo fine benedictus sit Trinus et Unus.»

Manoscritto: Paris, BnF, lat. 18570, cc. 20a-21a.

Datazione: 1208/1213-1280.

Edizione: *Arts poétiques* (Faral), 336-377.

2. Testi oitanici

2.1. *Piramus et Tisbé*

Datazione: prima metà XII sec.

Manoscritti: la tradizione manoscritta del poemetto, piuttosto ampia, si può dividere in due insiemi tipologicamente distinti: 1) manoscritti in cui il testo è tradito in forma autonoma: *A* – Paris, BnF, fr. 837, cc. 95vb4-5 («De piramus et de tysbe»), cc. 95vb6-99vb50 (si interrompe al v. 190); *B* – Paris, BnF, fr. 19152, c. 98ra4-5 («De piramo et de | tysbe»), cc. 98ra6-101ra7; *C* – Berlin, Staatsbibliothek-Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 257, cc. 15v-18v; 2) manoscritti in cui il testo è inserito nell'*Ovide moralisé*: *A*¹ – Rouen, BM, 1044, cc. 91r-96v; *A*² – Rouen, BM, 1045-1046, cc. 86v-92v; *B*¹ – Lyon, BM, 742, cc. 55v-61r; *D*¹ – Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9639, cc. 73v-78r; *D*² – Cambrai, BM, 973 (871), cc. 79r-84v; *D*³ – Paris, BnF, fr. 24306, cc. 90r-96r; *D*⁵ – Paris, BnF, fr. 24305, cc. 96r-101v; *E*¹ – Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, 176, cc. 70r-75r; *E*² – Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1480, cc. 73v-78v; *G*¹ – Paris, BnF, fr. 373, cc. 68r-73r; *G*² – Paris, Arsenal, 5069, cc. 39v-43v; *G*³ – København, Det kongelige Bibliotek, Otto Thott 399, cc. 24r-29v; *Y*¹ – Paris, BnF, fr. 871, cc. 63r-67r; *Y*² – Paris, BnF, fr. 872, cc. 67r-71r; *Y*³ – London, British Library, Add. 10324, cc. 63v-67r; *Z*¹ – Bern, Burgerbibliothek, 10, cc. 59v-65r; *Z*² – Paris, BnF, fr. 374, cc. 65v-70v; *Z*³ – Paris, BnF, fr. 870, cc. 65r-71v; *Z*⁴ – Paris, BnF, fr. 19121, cc. 62r-69r.

Edizioni: *Pyrame et Thisbé* (De Boer); *Piramus et Tisbé* (De Boer); *Piramus et Tisbé* (Branciforti).

2.2. Anonimo, *Richeut*

Datazione: 1160-1170 ca. (Vernay, p. 60).

Manoscritti: Bern, Burgerbibliothek, 354, cc. 124va12-135va24; Naetebus 1891, 186 segnala l'esistenza di un altro manoscritto, ma lascia in bianco la riga destinata alla segnatura.

In *Moniage Richeut* (Vernet) sono stati resi noti due frammenti che fanno parte di un altro poemetto riguardante Richeut, composto nello stesso metro: a) cinque versi citati nel catalogo della vendita, avvenuta nel 1859 presso Sotheby's, dei manoscritti sottratti in Francia da Guglielmo Libri (n. 1119 del catalogo); b) 26 versi, contenuti nel foglio di guardia del ms. Troyes, BM, 1511 (c. B, col. b).

Edizioni: *Richeut* (Vernay), che riprende, pp. 61-63, il testo dei frammenti da *Moniage Richeut* (Vernet).

2.3. Anonimo, *Le privilège aux Bretons*

Datazione: 1236-1252 (Faral).

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 190ra34 («Le priuilege aus bretons»), cc. 190ra35-191vb29, c. 190vb31 («Explicit le preuilege aus bretons»).

Edizioni: *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 52-62; *Mimes français* (Faral), 3-28.

2.4. Rutebeuf, *Du pharisien*

Datazione: 7 mars 1257 (Zink); ca. il mercoledì delle ceneri (12 marzo) 1259 (Faral-Bastin).

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 314ra19 («Du pharisien»), cc. 314ra21-314va41, c. 314va43 («Explicit du pharisien»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 70vb20 («Lautre dist dypocrisie»), cc. 70vb22-72rb15, c. 71rb17 («Explicit lautre dist dypocrisie»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 49ra11 («Cest dypocrisie»), 49ra12-49vb22.

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 249-255; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 135-143.

2.5. Rutebeuf, *Complainte de Guillaume*

Datazione: primavera 1258 (Zink); ca. la settimana santa (7-13 aprile) 1259 (Faral-Bastin)

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 315va33 («De maistre Guillaume de Saint Amour»), cc. 315va35-316va33, c. 316va34-36 («amen || Explicit de mestre Guillaume de saint amor»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 71va2 («La complainte de saint amor»), cc. 71va4-72va32, c. 72va34 («Explicit la complainte de saint amor»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 49vb23-24 («Ci encoumence la complainte | maistre Guillaume de Saint amour»), cc. 49vb25-51rb5.

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 256-266; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 154-165.

2.6. Rutebeuf, *La Griesche d'hiver*

Datazione: ca. 1260 (Zink); post 1254 (Faral-Bastin).

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 305ra19 («La Griesche dyuer»), cc. 305ra22-305va40; c. 305va42 («Explicit la griesche dyuer»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 61ra12 («La griesche dyuer»), cc. 61ra14-61vb39, c. 61vb41 («Explicit la griesche dyuer»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 52rb29-30 («Ci en coumen [*sic*] li diz de | la Griesche dyuer»), cc. 52rb31-53ra30.

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 519-525; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 193-203.

2.7. Rutebeuf, *La Griesche d'été*

Datazione: successiva a 2.5, con il quale forma un dittico.

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 304va5 («La Griesche destes»),

cc. 304va7-305ra16, c. 305ra18 («Explicit la griesche destee»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 62ra1 («La griesche destee»), cc. 62ra3-62va33, c. 62va35 («Explicit la griesche destee»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 53ra31 («Ci encoumence de la Griesche destee»), cc. 53ra32-54ra5.
Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 526-530; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 204-211.

2.8. Rutebeuf, *Le mariage Rutebeuf*

Datazione: tra il 1 gennaio 1261 e la quaresima (Zink); inverno 1261-1262 (inizio di novembre? Faral-Bastin).

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 307rb41 («Le mariage Rustebuef»), cc. 307rb43-308va34, c. 307va35-36 («amen | Explicit le mariage rustebuef»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 134ra1 («de mariage rutebuef»), cc. 134ra3-135ra20, c. 135ra22 («Explicit le mariage rutebuef.»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 47ra1-2 («Ci en coumence li mariages | Rutebuef»), cc. 47ra3-47vb34; *G* – Paris, BnF, fr. 12483, cc. 187ra17-187vb22 (alla c. 187ra16 il testo è definito «un dité»).

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 545-551; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 267-277.

2.9. Rutebeuf, *Renart le bestourné*

Datazione: aprile 1261 (Zink); ca. la Pasqua (4 aprile) 1261 (Faral-Bastin).

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 328vb21 («Renart le bestourne»), cc. 328vb23-329va38, c. 329va40 («Explicit renart le bestorne»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 102ra1-c. 103ra28, c. 103ra30 («Cy fine Renart le Bestourne.»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 51rb6-7 («Ci encoumence li diz | de Renart le bestorne»), cc. 51rb8-52rb28.

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 532-544; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 279-291.

2.10. Rutebeuf, *La complainte Rutebeuf*

Datazione: post 2.8: circa tre mesi dopo Faral-Bastin, inizio inverno 1261-1262 (Zink);

Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 307va37 («La complainte Rutebeuf»), cc. 307va39-309va7, c. 309va9 («Explicit la complainte Rustebuef»); *B* – Paris, BnF, fr. 1593, c. 135ra24 («la complainte rutebuef»), cc. 135ra25-136ra19, c. 136ra21 («Explicit la complainte rutebuef»); *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 47vb35-36 («Ci encoumence la complainte | Rustebuef de son oeil.»), cc. 48ra1-49ra11; *D* – Paris, BnF, fr. 24432, c. 45va1-2 («Ci commance ledit delueil | Rutebuef»), cc. 45va15-46va8, c. 46va10-11 («Explicit le dit de lueil | Rustebuef»).

Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), I, 552-558; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 317-329.

- 2.11. Rutebeuf, *Le miracle de Théophile*
 Datazione: 8 settembre del 1263 o 1264 (Zink); 1261 (Faral-Bastin)
 Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 298va28 («*Ci commence le miracle de theophile*»), cc. 298va30-47, c. 298va49 («*Explicit le miracle de theophile*»); copia parziale in *C* – Paris, BnF, fr. 1635, c. 83rb14-15 («*Ci encoumence | La repentance theophilus*»), cc. 83rb16-84ra7 (vv. 384-431) e c. 84ra 8 («*Cest la priere theophilus*»), cc. 84ra9-84vb12 (vv. 432-539).
 Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), II, 167-203; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 531-583; si veda però da ultimo Rutebeuf, *Teofilo* (D'Agostino).
- 2.12. Rutebeuf, *Le dit de l'herberie*
 Datazione: 1265 (Zink); non datato da Faral-Bastin.
 Manoscritti: *C* – Paris, BnF, fr. 1635, cc. 80rb26-27 («*Ci coumence | li diz de lerberie*»), cc. 80rb28-82ra13; *D* – Paris, BnF, fr. 24432, c. 33vb31-32 («*Ci commance lerberie | Rutebuef*»), cc. 34ra13-35va38.
 Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), II, 266-276; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 765-779.
- 2.13. Rutebeuf, *L'Ave Maria Rutebeuf*
 Datazione: 1265 ca. (Zink); post 2.10 (Faral-Bastin).
 Manoscritti: *A* – Paris, BnF, c. 328r marg. sup. («*Laue Maria Rustebeuf*»), cc. 328ra1-328vb18, c. 328vb20 («*Explicit laue maria rustebuef*»); *G* – Paris, BnF, fr. 12483, cc. 184ra2-184vb34 [anonimo: al v. 2 «*jolis clerç*» sostituisce il nome dell'autore: cfr. ed. cit., I, 24-25].
 Edizioni: Rutebeuf, *Oeuvres* (Faral-Bastin), II, 240-244; Rutebeuf, *Oeuvres* (Zink), 812-821.
- 2.14. Richard, *La besturné*
 Datazione: 1260-1264.
 Manoscritti: *H* – London, BL, Harley 978, cc. 104ra28-107ra5; *D* – Oxford, Bodl. Lib., Digby 86, c. 111rb26 («*Cy comence la beitournee*»), cc. 111rb27-112vb33 (mutilo).
 Edizioni: *Cod. Digby 86* (Stengel), 118-125; *Song of Lewes* (Kingsford); *Besturné* (Uhl).
- 2.15. Philippe de Rémi, *Oiseuses*
 Datazione: prima metà XIII secolo.
 Manoscritto: Paris, BnF, fr. 1588, cc. 109vb22-110vb10.
 Edizioni: Philippe de Remi (Bordier); Philippe de Remi, *Oeuvres* (Suchier), II, 273-284; Angeli 1977, 121-129; Philippe de Remi, *Jehan et*

Blonde (Sargent-Baur), 473-479; *Poésies du non-sens* (Rus), II, 5-35; *Réveries* (Uhl), 129-133.

- 2.16 Philippe de Rémi, *Lai d'amours*
 Datazione: prima metà del XIII secolo (?).
 Manoscritto: Paris, BnF, fr. 1588, cc. 110vb23-112vb12.
 Edizioni: Philippe de Remi (Bordier); Philippe de Remi, *Œuvres* (Suchier), II, 287-296; Philippe de Remi, *Jehan et Blonde* (Sargent-Baur), 480-488.
 Nel manoscritto, come nell'edizione Suchier, i due poemi sullo stesso metro si seguono l'un l'altro.
- 2.17 Anonimo, *Resveries*
 Datazione: terzo quarto del XIII sec. (1262) (Uhl);
 Manoscritto: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 174rb25 («Resueries»), cc. 174rb26-175rb29, c. 174rb31 («Expliciunt resueries»).
 Edizioni: *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 34-42; *Chrestomathie* (Bartsch-Wiese), 237-239; Angeli 1977, 107-119; *Poésies du non-sens* (Rus), II, 37-77; *Réveries* (Uhl), 133-138.
- 2.18 Anonimo, *De dan Denier*
 Datazione: XIII sec.
 Manoscritti: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 166va27 («De dan denier»), cc. 166va29-167rb49, c. 167rb50 («Explicit de dant denier»); *Bern* – Bern, Burgerbibliothek, 354, cc. 38rb9-39rb30.
 Edizioni: *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 94-100 (testi di *A*); *Dan Denier* (Molle), 231-236.
- 2.19 Anonimo, *La vie de un vallet amerous*
 Datazione: metà-fine XIII sec.?
 Manoscritti: *D* – Oxford, Bodl. Lib., Digby 86, c. 114rb2 («La uie de uallet amerous»), cc. 114rb3-116vb16.
 Edizioni: *Cod. Digby 86* (Stengel), 41-49.
- 2.20 Anonimo, *Des cornetes*
 Datazione: sec. XIII ex.
 Manoscritto: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 237ra20 («Des cornetes»), c. 237ra21-237vb41, c. 237vb43 («Explicit des cornetes.»).
 Edizioni: *Jongleurs et trouvères* (Jubinal), 87-93.
- 2.21 Anonimo, *Salut d'amors*
 Datazione: fine XIII sec.?
 Manoscritto: *A* – Paris, BnF, fr. 837, c. 203vb28 («Salut damours»)-204ra11, 204ra12-204vb35, 204vb37 («Explicit le salut damours»).

Edizioni: *Nouveau recueil* (Jubinal), II, 257-263; edizione a c. di S. Lefèvre in, *Lettres d'amour du moyen âge*, in corso di stampa.

2.22 Anonimo, *Dit des outils*

Datazione: inizi XIV sec (il ms. fr. 12483 è datato post 1328).

Manoscritto: *G* – Paris, BnF, fr. 12483, cc. 217ra1-218ra33, Chantilly, Bibliothèque du Château (*olim* Musée Condé), 475 (1578), c. 204ra1-2 («Li fabliaus qui deuse les ostie [*sic*] de lostel»), c. 204ra3-205vb27 (28 *Amen*).

Edizioni: *Nouveau recueil* (Jubinal), II, 162-169 (testo di *G*); *Dit des outils* (Raynaud) (testo di Chantilly). *Poèmes français* (Nyström), 75-90.

2.23 Vicomte d'Aunoy, *La lande doree*

Datazione: prima metà del XIV sec.

Manoscritto: *D* – Paris, BnF, 24432, c. 22vb34-35 («Ci commence la lande doree | Que le uiconte daunoi fist»), c. 22ra13-25rb10, c. 25rb12-14 («Explicit le dit dela lande doree | Que le uiconte daunoy fist»).

Edizioni: *Nouveau recueil* (Jubinal), II, 178-189.

2.24. Guillot Fusée, *Un dité de Verité*

Datazione: agosto 1295 (testo Aldini)

Manoscritti: *G* – Paris, BnF, fr. 12483, cc. 211ra34-211vb36 (a c. 211ra32-33: «Uous qui uoir diere ne doutez | De uerite un dit escoutez»); Pavia, Bibl. Univ., Aldini 219 (*olim* CXXX. E. 5), cc. 53vb18-55ra14, c. 55ra16-17 («Explicit la leitre que uerite enuoia | Au roy de France»).

Edizioni: *Nouveau recueil* (Jubinal), II, 83-87 (testo di *G*); sul testo del manoscritto Aldini cf. Mussafia 1870, 575-579.

2.25 Anonimo, *Le dit des traverses*

Datazione: inizi XIV sec. (1303 *terminus post quem*).

Manoscritto: *D* – Paris, BnF, fr. 24432, c. 47va12 («Ci comance ledit des trauerces»), cc. 47va25-48vb31, c. 48vb33 («Explicit les trauerces»).

Edizioni: *Lettres à M. le comte de Salvandy* (Jubinal), p. 249; Angeli 1977, 130-141; *Poésies du non-sens* (Rus), II, 79-119; *Réveries* (Uhl), 139-144.

2.26. Jean de Condé, *De l'ipocresie des jacobins*

Datazione: dopo il 24 agosto 1313.

Manoscritti: Paris, Arsenal, 3524, c. 96vb23-98vb22; Paris, BnF, fr. 1446, c. 168v.

Edizione: Baudouin et Jean de Condé, *Dits et contes* (Scheler), III, 181-188.

- 2.27 Anonimo, *Nouvelet*
 Datazione: 1340 ca.
 Manoscritto: Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1323, cc. 74r-86r.
 Edizione: *Nouvelet* (Menichetti).
3. Testi occitanici
- 3.1. Raimon de Miravall (?), *Dona, la genser c'om demanda*
 Datazione: 1185-1213 (?)
 Manoscritto: R – Paris, BnF, fr. 22543, cc. 135rc75-e24
 Edizioni: Raimon de Miraval, *Poésies* (Topsfield), 365-369; ed. G. Borrero, in *Salutz d'amor* (Gambino-Cerullo), 398-441.
- 3.2. Peire Guilhem, *Lai on cobra dregz estatz* (BdT 345,I)
 Datazione: 1194-1214 (oppure 1252-1253).
 Manoscritto: R – Paris, BnF, fr. 22543, cc. 148va1-149ra67.
 Edizione: Peire Guilhem, *Lai on cobra* (Capusso).
- 3.3. Guilhem de Tudela, *Canso de la Crozada* (lasse I-CXXXIII)
 Datazione: 1210-1213.
 Manoscritto: Paris, BnF, fr. 25425.
 Edizione: *La chanson de la croisade* (Meyer); *La chanson de la croisade* (Martin-Chabot), vol. I-II (per la lassa CXXXII).
- 3.4. Anonimo, *Arlabecca*
 Datazione: 1229-1274.
 Manoscritti: Z – Paris, BnF, fr. 1745, cc. 135va1-136rb34, *Lat* – Paris, BnF, lat. 10869, cc. 30v10-31v20.
 Edizioni: *Denkmäler* (Bartsch), 75-79 (testo di Z); Meyer 1864 (testo di *Lat.*); *Arlabecca* (Pulega); *Arlabecca* (Indini).
- 3.5. Anonimo, *Novas del heretje*
 Datazione: post 1242/ post 1244.
 Manoscritti: R – Paris, BnF, fr. 22543, cc. 123r-124v.
 Edizioni: *Novas del heretje* (Meyer); *Novas del heretje* (Ricketts).
- 3.6. Anonimo, *Dona sancta Maria, flor de virginitat*
 Datazione: contemporaneo alle *Novas del heretje*.
 Manoscritto: London, BL, Harley 7403, cc. 63r-109r.
 Edizioni: *Denkmäler* (Suchier), 214-240.

- 3.7 Guilhem Anelier de Toloza, *Guerra de Navarra*
Datazione : post 1276-1277.
Manoscritto: Madrid, Acadèmia de Història, sala 9, estante 2, grada 7^a A, 190.
Edizione: *Histoire de la guerre de Navarre* (Michel); Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Berthe, Cierbide, Kintana, Santano).
- 3.8. Peire Lunel de Monteg, *Ensenhamen del guarso* (BdT 289,I)
Datazione: 1326.
Manoscritto: R – Paris, BnF, fr. 22543, c. 140vc9-141rd66.
Edizione: *Testi didattico-cortesi* (Sansone), 291-328.
- 3.9.1. Anonimo (Peire Lunel?), *La commissio dels .VII. mantenedors del Gay Saber per metre las Leys d'Amors en bona forma*
Datazione: 1355.
Manoscritto: Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.006 c. 6vb15-17 («la commissios dels .vii. man|tenedors del gay saber per metre| las leys damors en bona forma»), cc. 6vb18-7rb25.
Edizione: *Leys d'Amors* (Anglade), I, 24-26.
- 3.9.2. Guilhem Molinier, *Declara l'Actor <en general> so qu'enten far hagut son conselh*
Datazione: 1355.
Manoscritto: Toulouse, Archives de l'Académie des Jeux Floraux, 500.006 c. 7ra8-9 («Declara lactors [engenat] so quen|ten afar hagut son conselh»), cc. 7ra10-7rb27.
Edizione: *Leys d'Amors* (Anglade), I, 29-30.

Appendice al corpus

Testi in *rhythmus caudatus continens*: XIV-XVI secolo

La lista che segue è desunta da I. E. Kastner, *A Neglected French Poetic Form*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 28 (1905), 287-297. L'ordine di citazione dei testi è stato a volte alterato per ripristinare la sequenza cronologica; ho ritenuto utile riprendere l'organizzazione secondo la morfologia strofica proposta dallo studioso e aggiornare, laddove possibile, i riferimenti alle edizioni. Tutte le integrazioni figurano tra parentesi uncinata; sono invece operate tacitamente la citazione per esteso delle edizioni alle quali Kastner rinvia, e la correzione di alcune sviste dello studioso. I testi sono numerati in maniera continua e la menzione di ogni testo è preceduta dal riferimento alla pagina dell'articolo di Kastner. Fatti salvi i casi in cui un testo è trasmesso da un unico manoscritto, do solamente una menzione succinta dell'estensione della tradizione, rinviando il lettore all'edizione più recente per informazioni più dettagliate.

Strofa a₈a₈b₄

1. K 288-289 *Le livre Messire Geoffroi de Charney*, 1380
A. Piaget, *Le livre messire Geoffroi de Charney*, in «Romania», 26 (1897), 394-411.
2. K 289 Arnoul Greban, *Mystère de la Passion* (1450 ca)
<Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), vv. 11851-11867, 15420-15432, 25378-25415>.

Strofa a₈a₈a₈b₄

3. K 290 Alain Chartier, *Le livre des quatre dames* [*Le débat du Gras et du Maigre*], 1415-1416
<Alain Chartier, *Poetical Works* (Laidlaw), 196-304>.
4. K 290 Arnoul Greban, *Mystère de la Passion*

< Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), vv. 3272-3309, 9416-9477, 15433-15368, 24068-24121>.

5. K 290 *Le Debat de deux Demoiselles, l'une nommée la Noire et l'autre la Tannée*,
A. de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises*, V, Paris, Jannet, 1856, <264-304, 288-298>;
Metà del XV s. (Montaiglon); compare nella prima edizione (Vérard, 1503) del *Jardin de Plaisance* sotto il titolo: *Comment au Jardin de Plaisance deux dames, l'une nommée la noire et l'autre la tannée, se debattent de leurs amours* (c. cl. xxiii).

6. K 291 Jean Molinet, *Art de rhétorique* (1493)
Arts de seconde rhétorique (Langlois), 226 ; cf E. Langlois, *Arnoul Gréban et la complainte amoureuse qui lui est attribuée*, in «Romania», 23 (1894), 254-256.
<due manoscritti: Paris, BnF, fr. 2159 e 2375; e cinque edizioni a stampa, la più antica del 1493>.

7. K 290 Anonimo, *Traité de rhétorique* (fine XV, dopo Molinet)
Arts de seconde rhétorique (Langlois), 262.
<un manoscritto unico: Paris, BnF, fr. 2375; un'edizione a stampa, Lione 1500>.

<8. Anonimo, *Missive*
Ruhe 1975, 363-365.
Ms. unico: Paris, BnF, nouv. acq. fr. 1869, cc. 42v-44v.

<9. Anonimo, *Lettre missive*
Ruhe 1975, 366-367.
Ms. unico: Paris, BnF, nouv. acq. fr. 1869, cc. 48v-49v>.

Strofa 10a10a4b etc.

10. K p. 293 Blaise d'Auriol, *Encore l'amy en ryme didascalique et plainiere a fin que chacun l'entende*
Contenuto nell'arte retorica in versi che conclude l'ed. Paris, Antoine Vérard, 1509 de *La Chasse et le départ d'amours*, dove Blaise è menzionato accanto a Octovien de Saint-Gelais.

Strofa 10a10a10a4b etc.

11. K 291 Guillaume de Machaut, *Jugement du roide Behaigne*

Paris, BnF, fr. 221, c. 37, «Romania», 23, 581.
 < Guillaume de Machaut, *Œuvres* (Hoepffner), I, 57-135>.

12. <Guillaume de Machaut?, *Dit du cheval blanc*
 Jean Froissart, « *Dits* » et « *débats* », introduction, édition, notes, glossaire par A. Fourrier, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Droz, 1979, 155-170, 302-329.
 Un solo manoscritto: Paris, Arsenal, 5203 (XIV sec.)>.
13. K 291 Jean Froissart, *Dit du bleu chevalier*<1364?>
Œuvres de Froissart. Poésies, publiées par Au. Scheler, 2 voll., Bruxelles, Devaux, 1870-1871, I, 348-362.
 <Jean Froissart, « *Dits* » et « *débats* », éd. Fourrier, 155-170.
 Un solo manoscritto: Paris, BnF, fr. 830 (terminato nel 1393)>.
14. K 291-292 Charles d'Orléans, *Lettre de Retenue*
 <Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux*, édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de Paris, traduction, présentation et notes de Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Le livre de poche, 1992>.
15. K 292 Christine de Pizan, *Le livre du dit de Poissy* (1400)
 <B. K. Altmann, *The Love Debate Poems of Christine de Pizan*, Gainesville, University of Florida Press, 1999, 203-274;
 Cinque manoscritti>.
16. K 292 Christine de Pizan, *Le livre des trois jugemens* (aprile 1400)
 <Altmann, *The Love Debate Poems*, 152-202>.
17. K 292 Christine de Pizan, *Le debat des deux amants* (1400-1402)
 <Altmann, *The Love Debate Poems*, 81-152;
 sette manoscritti>
18. K 292 Alan Chartier, *Le debat des deux fortunés d'amours*,
 <Alain Chartier, *Poetical Works* (Laidlaw), 155-195>.
19. K 292 Anon., *Les règles de la seconde rhétorique* (1425 ca.),
Arts de seconde rhétorique (Langlois), 33-34 e 98 (due esempi).
 <Manoscritto unico: Paris, BnF, nouv. acq. fr. 4237>.
20. K 292 Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne), <vv. 25205-25357

cf. *supra*>.

21. K 292 Martin Franc, *L'estrif de fortune et de vertu* (1447)
<Martin Franc, *L'estrif de fortune et vertu*, éd. par P. F. Dembowski, Genève, Droz, 1999, 105-107>.
22. K 292 Jean Meschinot, *Les lunettes des princes* (1488)
<Jean Mechinot, *Les lunettes des princes*, éd. par Ch. Martineau-Genieys, Genève, Droz, 1972, vv. 1579-1961, 1962-2037>.
23. K 292 Octovien de Saint-Gelais, *Le sejour d'honneur* (1480 ca.)
<Octovien de Saint-Gelais, *Le Séjour d'honneur*, éd. par F. Duval, Genève, Droz, 2002, 131-133>.
24. K 293 <Octovien de Saint-Gelais> *La chasse et le depart d'amours* (plagio di *L'Amant entrant dans la Forest de Tristesse*, nel *Jardin de Plaisance*)
<Octovien de Saint-Gelais, *La chasse d'amours, poème publié en 1509*, éd. par M. B. Winn, Genève, Droz, 1984, vv. 1099-1808>.
25. K 293 Jean Bouchet, *L'Amoureux transi dans espoir*, versi iniziali;
<Paris, s.n.>, 1500.
<Manca un'edizione moderna>.
26. K 293 Jean Bouchet, *Les angoysses et remedes d'amours du Traverseur en son adolescence*, vv. 1-110
<Paris, Vérard>, 1502.
<Manca un'edizione moderna>
27. K 293 Martial d'Auvergne (1432-1508), *Vigilles de Charles VII*, passo di 138 versi;
Ed. Coustelier, Paris, 1724, II, p. 17;
<manca un'edizione moderna completa>.
28. K 293-294 Jean Marot, *Le voyage de Venise* (1508)
Ed. Coustelier, Paris, 1723, 79, 93, 100 120, 129, 155, 165.
<Jehan Marot, *Le voyage de Venise*, éd. par G. Trisolini, Genève, Droz, 1977, vv. 1435-1544, 1662-1735, 2323-2461, 2632-2826, 3507-3614, 3871-4089>.
29. K 294 Simon Bourgoïn, *L'espinette di jeune prince conquerant le royaume de bonne renommee*, I libro (732 versi).
<Paris, Antoine Vérard> 1508.

30. K 294 Guillaume Crétin, *La complainte sur la mort de feu Guillaume de Bis-sipat*, prima parte (247 versi)
Ed. Coustelier, Paris, 1723, p. 49.
<Guillaume Crétin, *Œuvres poétiques*, éd. par K. Chesney, Paris, Firmin-Didot (rist. Genève, Slatkine, 1977)>.
31. K 294 Guillaume Crétin, *L'apparition du Mareschal sans reproche, feu Mes-sire Jacques de Chabannes*
Ed. Coustelier, Paris, 1723, p. 130.
<Guillaume Crétin, *Œuvres poétiques*, 143-181>.
32. K 294 Descrizione ed esempi: Pierre Fabre (Fabri), *Le grand et vrai art de Pleine Rhétorique*, p. 50-51 (1521)
Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (Héron), II, 50-51.
33. K 295 Anonimo, *L'art et science de rhétorique vulgaire* (1524-1525)[deriva da Molinet]
<*Recueil d'arts de seconde rhétorique* (Langlois), p. 284.
Manoscritto unico: Paris, BnF, fr. 12434>.
34. K 295 Clément Marot, *A la Roynne de Navarre, de laquelle il avoit recen une Epistre en rythme* (1536)
Œuvres complètes de Clément Marot, revues sur les éditions origi-nales, avec Préface, Notes et Glossaire par P. Jannet, 3 voll., II, 121-126.
35. K 295 Clément Marot, *Cantique de la Roynne, sur la maladie et la conva-lescence du Roy* (1539)
Œuvres complètes de Clément Marot, II, 112-117.
35. K 295 Melin de Saint-Gelais, *Plainte d'une dame*
Œuvres complètes de Melin de Saint-Gelays, éd. revue, annotée et publiée par P. Blanchemain, 3 voll., Paris, Daffis, 1873, I, p. 264-266.
36. K 295 Bonaventure des Périers, *Andrie* (traduzione da Terenzio) (1537)
Œuvres françaises de Bonaventure des Périers, revues sur les édi-tions originales et annotées par L. Lacour, 3 voll., Paris, Jannet, 1856, I, 215-216.

37. K 295-296 Jean-Antoine Baïf, *Diverses amours*, I, *C'est trop languir, cessons d'estre amoureux*
<Jean-Antoine Baïf, *Œuvres complètes*, II, *Œuvres en rime*, deuxième partie, *Les Amours*, éd. sous la direction de J. Vignès, avec la collaboration de V. Denizot, A. Gendre et P. Bonniffet, 2 voll., Paris, Champion, 2010, 518-519>.

Bibliografia

1. Strumenti

DECLC = *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, per Joan Coromines et alii, Barcelona 1980-1991, 9 voll.

DLF = *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard, G. Raynaud de Lage, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, Paris 1992.

Du Cange = *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, conditum a Carolo Du Fresne Domino Du Cange (...), Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre, Niort 1883-1887, 10 voll.

MW = *Mittellateinisches Wörterbuch*, bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert, begründet von P. Lehmann, J. Stroux (...), herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1967-1999, 2 voll.

LR = *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, précédé de nouvelles recherches historiques et philologiques, d'un résumé de la grammaire romane, d'un nouveau choix des poésies originales des troubadours et d'extraits de poèmes divers, par M. F. Raynouard, Paris 1828-1844, 6 voll.

TLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsia, Teubner, 1900-...

2. Banche dati

AND = *Anglo-Norman Dictionary* (Aberystwyth and Swansea Universities):
<http://www.anglo-norman.net/>.

BEDT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a c. di S. Asperti:
http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx

CSC = *Corpus dei serventesi caudati*, a c. di Cl. Ciociola:

<http://tlion.sns.it/csc/index.php?type=page&p=progetto%20tlion&lang=it>

JONAS, *Répertoire de textes et de manuscrits d'oc et d'oïl* (Section romane de l'IRHT, CNRS):

<http://jonas.irht.cnrs.fr/>

RIALC = *Repertorio Informatizzato dell'Antica Lirica Catalana*, a c. C. Di Girolamo:

<http://www.rialc.unina.it/>

RIALTO = *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Trobadorica e Occitana*, a c. di C. Di Girolamo:

<http://www.rialto.unina.it/>

3. Edizioni

Alain Chartier, *Poetical Works* (Laidlaw) = *The Poetical Works of Alain Chartier*, ed. by J. C. Laidlaw, Cambridge 1974.

Antonio Pucci, *Onnipotente re di somma gloria* (Limacher-Riebold) = U. Limacher-Riebold, *Il serventesi inedito «Onnipotente re di somma gloria» di Antonio Pucci*, «Studi e problemi di critica testuale» 74 (2007), 81-116.

Antonio da Tempo, *Summa* (Andrews) = Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis*, a c. di R. Andrews, Bologna 1977.

Arlabecca, (Indini) = M. L. Indini, *L'Arlabecca provenzale, anonimo poemetto della fine del XIII sec.*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 101 (1985), 197-225.

Arlabecca (Pulega) = A. Pulega, *I sermoni in verso e l'Arlabecca*, Bergamo 1983.

Arnaut de Marueilh, *Salutz* (Bec) = *Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Marueilh*, éd. et trad. par P. Bec, Toulouse 1961.

Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion* (Jodogne) = *Le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. par O. Jodogne, Bruxelles 1965-1983, 2 voll.

Arts de seconde rhétorique (Langlois) = *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, publié par E. Langlois, Paris 1902.

- Arts poétiques* (Faral) = E. Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e et XIII^e siècles*. Recherches et documents sur la technique littéraire su Moyen Âge, Paris 1924.
- Battaglia di Salmi*, (Braccini) = M. Braccini, *Una battaglia di salmi in un antico serventese inedito*, «Studi di filologia italiana» 23 (1965), 173-189.
- Baudouin et Jean de Condé, *Dits et contes* (Scheler) = *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par A. Scheler, Bruxelles 1866-1867, 3 voll.
- Besturné* (Uhl) = P. Uhl, *La Besturné de Richard*. Édition critique des versions transmises par les manuscrits Digby 86 et Harley 978, «Estudios Románicos» 19 (2010), 231-254.
- Bianco da Siena, *Laudi* (Serventi) = Il Bianco da Siena, *Laudi*, edizione critica a c. di S. Serventi, Roma 2013.
- Bianco da Siena, *Serventesi* (Arioli) = Bianco da Siena, *Serventesi inediti*, a c. di E. Arioli, Pisa 2012.
- Canso d'Antioca* (Sweetenham-Paterson) = *The Canso d'Antioca, an Occitan Epic Chronicle of the First Crusade*, ed. by C. Sweetenham, L. Paterson, Aldershot 2003.
- Chanson d'Antioche* (Meyer) = P. Meyer, *Fragment d'une Chanson d'Antioche en provençal*, «Archives de l'Orient Latin» 2 (1884), 467-509.
- Chanson de la croisade* (Martin-Chabot) = *La Chanson de la croisade contre les albigeois*, éd. et trad. par Eu. Martin-Chabot, Paris 1931-1961, 3 voll.
- Chanson de la croisade* (Meyer) = *La Chanson de la croisade contre les albigeois*, éd. et trad. par P. Meyer, Paris 1875-1879, 2 voll.
- Chrestomathie* (Bartsch-Wiese) = K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français (VIII^e-XV^e siècles)*, accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire (1866), dixième édition entièrement corrigée par L. Wiese, Leipzig 1910.
- Cod. Digby 86* (Stengel) = *Codicem manu scriptum Digby 86 in Bibliotheca Bodleiana asservatum descripsit, excerpisit, illustravit* Dr. E. Stengel, Halis 1871.
- Couronnement de Renard* (Foulet) = *Le couronnement de Renard*, texte du treizième siècle publié par A. Foulet, Princeton–Paris 1929.

Dan Denier (Molle) = J. V. Molle, *De Dan Denier: contributo a un'edizione critica*, in *Studi filologici e letterari dell'Istituto di Filologia romanza e Ispanistica dell'Università di Genova*, Genova 1978, 221-255.

Denkmäler (Bartsch) = K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart 1856.

Denkmäler (Suchier) = H. Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache*, zum ersten Male hrsg. von H. Suchier, Halle 1883.

Dit des cornettes (Pagano) = M. Pagano, *Dit des cornettes, poemetto misogino antico francese del XIII secolo*, Napoli 1981.

Dit des outils (Raynaud) = G. Raynaud, *Le dit des outils de l'hôtel (Ms. de Chantilly)*, «Romania» 28 (1899), 51-60.

Écrivains anticonformistes (Nelli) = *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan*, II, *Hérétiques et politiques*, textes traduits et présentés par R. Nelli, Paris 1977.

Frate Stoppa, *Più volte nella mente so' exforzato* (Filippini) = Enrico Filippini, *Una profezia medievale in versi di origine probabilmente umbra*, «Bollettino della Regia deputazione di storia patria per l'Umbria» 9 (1903), 421-468.

Gidino da Sommacampagna, *Trattato* (Giuliani) = Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*, da un codice del sec. XIV della Bibl. Capitolare di Verona, a c. di G. B. C. Giuliani, Bologna 1870.

Guillaume Coquillart, *Œuvres* (Freeman) = Guillaume Coquillart, *Œuvres. Suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, éd. par M. J. Freeman, Genève 1975.

Guillaume de Machaut, *Oeuvres* (Hoepffner) = *Œuvres de Guillaume de Machaut*, publiées par E. Hoepffner, Paris 1908-1921, 3 voll.

Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques* (Chichmaref) = Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, éd. par Vl. Chichmaref, Paris 1909.

Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Francisque-Michel) = *Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277*, par Guillaume Anelier de Toulouse, publiée par Francisque-Michel, Paris 1856.

Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra* (Berthe, Cierbide, Kintana, Santano) = Guilhem Anelier de Tolosa, *La Guerra de Navarra. Nafarroako Gudua*, 2 voll., I. *Edición facsímil del manuscrito de la Real Academia de la Historia*, II. *Estudio y edición del texto originario occitano y de las traducciones al castellano y al euskera*, a

cargo de M. Berthe, R. Cierbide, X. Kintana, J. Santano, Prólogo de J. C. Alli, Pamplona 1995.

Huit ans de guerre albigeoise (Hoekstra) = *Huit ans de guerre albigeoise*. Édition avec notes et commentaires de la version en ancien occitan offerte par le manuscrit de Merville, éd. par D. Hoekstra, Groningen 1998.

Jaufre (Lee) = *Jaufre*, a cura di Ch. Lee, Roma 2006.

Jaume Roig, *Spill* (Miquel y Planas) = *Spill o Libre de consell* de Jaume Roig, poema satírich del segle XV, ed. per R. Miquel y Planas, Barcelona 1929-1950, 2 voll.

Jaume Roig, *Spill* (Chabás) = *Spill o Libre de les dones* per Mestre Jacme Roig, ed. por R. Chabás, Barcelona–Madrid 1905.

Jean de Condé, *La messe des oiseaux* (Ribard) = Jean de Condé, *La messe des oiseaux* et *Le dit des Jacobins et des Fremeneurs*, éd. par J. Ribard, Genève–Paris 1970.

Jeu de sainte Agnès (Jeanroy) = *Le jeu de sainte Agnès*, drame provençal du XIV^e siècle, éd. par A. Jeanroy, avec la transcripion des mélodies par Th. Gérold, Paris 1931.

Jongleurs et trouvères (Jubinal) = *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, rêveries et d'autres pièces diverses des XIII^e et XIV^e siècles* publiés pour la première fois par A. Jubinal, Paris 1835.

Laudario dei Battuti di Modena (Salem Elsheik) = *Il laudario dei Battuti di Modena*, a c. di M. Salem Elsheikh, Bologna 2001.

Laudario di Santa Maria della Morte (Troiano) = *Il laudario di S. Maria della morte di Bologna: il ms. 1069 della Yale Beinecke Library*, a c. di A. Troiano, Pisa 2010.

Lettres à M. le comte de Salvandy (Jubinal) = A. Jubinal, *Lettres à M. le comte de Salvandy sur quelques uns des manuscrits de la Bibliothèque de La Haye*, s.l. 1846.

Lays d'Amors (Anglade) = *Las Lays d'Amors*, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux, publié par J. Anglade, Toulouse 1919-1920, 4 voll.

Martyre de sainte Agnès (Sardou) = *Le Martyre de sainte Agnès, mystère en vieille langue provençale*, texte (...) éd. par M. A.-L. Sardou, (...) Nouvelle édition enrichie de seize morceaux de chants (...) reproduits en notation moderne par M. l'abbé Raillard, Paris 1877.

Mimes français (Faral) = E. Faral, *Mimes français du XIII^e siècle. Contribution à l'histoire du théâtre comique au moyen âge*, Paris 1910.

Moniage Richeut (Vernet) = P. Vernet, *Fragments d'un Moniage Richeut?*, in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris 1973, 585-593.

Narcisse (Thiry-Stassin-Tyssens) = *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*, éd. par M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, Paris 1976.

Nouveau recueil (Jubinal) = *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et d'autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, pour faire suite aux collections Legrand d'Aussy, Barbazan et Méon, mis au jour pour la première fois par A. Jubinal d'après les Mss. de la Bibliothèque du Roi, Paris 1839-1842, 2 voll. (rist. anastatica Genève 1975).

Nouvelet (Menichetti) = A. Menichetti, *Un "Art d'Amour" inedito del secolo XIV: il «Nouvelet»*, in *Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milano–Napoli 1978, 425-471.

Novas del heretje (Meyer) = P. Meyer, *Le débat d'Izarn et de Sicart de Figueiras*, «Annuaire-Bulletin de la Société d'Histoire de France» 16 (1879), 233-292.

Novas del heretje (Ricketts) = *Contributions à l'étude de l'ancien occitan. Textes lyriques et non-lyriques en vers*, éd. par P. T. Ricketts, Birmingham 2000, 75-113.

Novelletta del mercante (Accorsi) = F. Accorsi, *La Novelletta del mercante: un serventese trecentesco tra Toscana e Campania*, «Studi linguistici italiani» 36 (2010), 27-118.

Peire Guilhem, Lai on cobra (Capusso) = M. G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem*, «Studi mediolatini e volgari» 48 (1997), 35-130.

Peire Lunel (Forestié) = É. Forestié, *P. de Lunel dit Cavalier Lunel de Montech, troubadour du XIV^e siècle*, «Recueil de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne» 7 (1891), 113-179.

Peire Milo (Borghi Cedrini) = L. Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008.

Pere Torroella, Obra completa (Rodríguez Risquete) = Pere Torroella, *Obra completa. Poesies en català*, vol. I, ed. de F. Rodríguez Risquete, Barcelona 2011.

- Philippe de Remi, *Jehan et Blonde* (Sargent-Baur) = Philippe de Remi, *Jehan et Blonde, Poems, and Songs*, ed. and transl. by B. N. Sargent-Baur, Amsterdam–Atlanta, 2001.
- Philippe de Remi, *La manekine* (Sargent-Baur) = Philippe de Remi, *Le roman de la manekine*, ed. and transl. by B.N. Sargent-Baur, with contributions by A. Stones, R. Middleton, Amsterdam–Atlanta 1999.
- Philippe de Remi, *Œuvres* (Suchier) = *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, publiées par H. Suchier, Paris 1884, 2 voll.
- Philippe de Remi (Bordier) = H.-L. Bordier, *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Paris 1869-1873, 2 voll.
- Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (Héron) = Pierre Fabre (Fabri), *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1521), publié par A. Héron, Rouen 1890-1891 (rist. Genève 1969).
- Piramus et Tisbé* (Branciforti) = *Piramus et Tisbé. Introduzione – testo critico e note*, a c. di F. Branciforti, Firenze 1959.
- Piramus et Tisbé* (De Boer) = *Piramus et Tisbé*, poème du XII^e siècle, éd. par C. De Boer, Paris 1921.
- Poèmes français* (Nystro[m]) = U. Nystro[m], *Poèmes français sur les biens d'un ménage, depuis l'Oustillement au vilain du XIII^e siècle jusqu'aux Controverses de Gratien du Pont*, Helsinki 1940.
- Poeti del Duecento* (Contini) = *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, Milano–Napoli 1960, 2 voll.
- Pyrame et Thisbé* (Baumgartner) = *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, éd. et trad. par E. Baumgartner, Paris 2000.
- Pyrame et Thisbé* (De Boer) = *Pyrame et Thisbé*, texte normand du XII^e siècle, éd. par C. De Boer, Amsterdam 1911.
- Raimon de Miraval, *Poésies* (Topsfield) = *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par L. T. Topsfield, Paris 1971.
- Recueil de Farces* (Tissier) = *Recueil de Farces (1450-1550)*, textes annotés et commentés par A. Tissier, Genève 1986-2000, 13 voll.

Richeut (Vernay) = *Richeut*, éd. par Ph. Vernay, Bern 1988.

Rime due e trecentesche (Orlando) = *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a c. di Sandro Orlando, con la consulenza archivistica di G. Marcon, Bologna 2005.

Ruggeri Apugliese, *Rime* (Sanguineti) = *Ruggeri Apugliese, Rime*, a c. di F. Sanguineti, Roma 2013.

Rutebeuf, *Œuvres* (Faral-Bastin) = *Œuvres complètes de Rutebeuf*, publiées par † E. Faral, J. Bastin, Paris 1959-1960, 2 voll.

Rutebeuf, *Œuvres* (Zink) = *Rutebeuf, Œuvres complètes*, éd. revue et mise à jour par M. Zink, Paris 2001.

Rutebeuf, *Teofilo* (D'Agostino) = *Rutebeuf, Il miracolo di Teofilo*, a c. di A. D'Agostino, Alessandria 2000.

Salutz d'amor (Gambino-Cerullo) = *Salutz d'amor*, edizione critica del *corpus* occitanico, a c. di F. Gambino, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma 2009.

Savi (D'Agostino) = Alfonso D'Agostino, *Le Savi. Testo paremiologico in antico provenzale*, Roma 1984.

Serventese contro i frati (Stussi) = A. Stussi, *Un serventese contro i frati tra ricette mediche del secolo XIII*, «L'Italia dialettale» 30 (1967), 138-155.

Serventese in morte di Carlo di Calabria (Vatteroni) = S. M. Vatteroni, *Un serventese in morte di Carlo di Calabria*, «Studi linguistici italiani» 37 (2011), 170-231.

Serventesi sul gioco della zara (Lorenzi) = C. Lorenzi, *Due inediti serventesi sul gioco della zara*, «Medioevo Romanzo» 33 (2009), 295-342.

Song of Lewes (Klingsford) = *The Song of Lewes*, ed. by C. L. Kingsford, Oxford 1890.

Testi didattico-cortesi (Sansone) = G. E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari 1977.

Thomas, *Tristan* (Bédier) = Thomas, *Le Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle*, publié par J. Bédier, Paris 1902-1905, 2 voll.

Trattati medievali (Mari) = G. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano 1899 (rist. anastatica Bologna 1971).

Tristan et Yseut (dir. Marchello-Nizia) = *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. publiée sous la direction de Ch. Marchello-Nizia avec la collaboration de R. Boyer, D. Buschinger, A. Crépin, M. Demaules, R. Pérennec, D. Poirion, J. Risset, I. Short, W. Spiewok et H. Voisine-Jechova, Paris 1995.

Uc Faidit, Donatz proensals (Marshall) = *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, ed. by J. H. Marshall, London–New York–Toronto 1969.

Réveries (Uhl) = *Réveries, Fatrasies, Fatras entés. Poèmes «nonsensiques» des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. par P. Uhl, Louvain–Paris–Walpole, MA 2012.

Vangeli occitani dell'infanzia (Giannini-Gasperoni) = *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù. Edizione critica delle versioni I e II*, introduzione, note ai testi e glossario di G. Giannini, testi a c. di M. Gasperoni, Bologna 2006.

Laude dugentesche (Varanini) = *Laude dugentesche*, a c. di G. Varanini, Padova 1972.

Vie de saint Thomas de Cantorbéry (Meyer) = *Fragments d'une vie de saint Thomas de Cantorbéry en vers accouplés*, éd. par P. Meyer, Paris 1885.

Zibaldone da Canal (Stussi) = *Zibaldone da Canal*, manoscritto mercantile del sec. XIV, a c. di A. Stussi, con studi di F. C. Lane, Th. E. Marston, O. Ore, Venezia 1967.

4. Studi

Alvar 1977 = C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid 1977.

Andraud 1902 = P. Andraud, *La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval*. Étude sur la littérature et la société méridionales à la veille de la guerre des Albigeois, Paris 1902 (ristampa Genève Marseille 1973).

Angeli 1977 = G. Angeli, *Il mondo rovesciato*, Roma 1977.

Angeli 1978 = G. Angeli, *La «Besturnee»: monologo drammatico anglonormanno*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle Origini*, Atti del II Convegno di Studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977, Roma 1978, 277-288.

- Asperti 1985 = S. Asperti, «Flamenca» e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura Neolatina» 45 (1985), 59-103.
- Aubailly 1976 = J.-Cl. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI^e siècle, Paris 1976.
- Aubailly 1991 = *Aux sources du théâtre: le poème de Píramus et Tisbé (vers 1170)*, «Revue des Langues romanes» 95 (1991), 15-30.
- Avalle 1962 = D'A. S. Avalle, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, (=«Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani» 6 [1962]), Palermo 1962, I, 119-160.
- Avalle-Leonardi 1993 = D'A. S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993.
- Azzam 2005 = W. Azzam, *Un recueil dans le recueil. Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837*, in Mikhaïlova 2005, 193-201.
- Badel 1988 = P.-Y. Badel, *Le débat*, in *GRLMA*, VIII/1, *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg 1988, 95-110.
- Badel 1998 = P.-Y. Badel, Recensione di Léonard 1996, «Cahiers de civilisation médiévale» 41 (1998), 57-58.
- Baldwin 1982 = J. W. Baldwin, *L'entourage de Philippe Auguste et la famille royale*, in *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, Actes du Colloque international organisé par le CNRS, Paris 29 septembre-4 octobre 1980, Paris 1982, 58-73.
- Bartsch 1872 = K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld 1872.
- Bec 1961 = P. Bec, *Pour un essai de définition du salut d'amour: les quatre inflexions sémantiques du terme. À propos du salut anonyme Dompna, vos m'aves et amors* (1961), in *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961-1991)*, Orléans 1992, 57-67.
- Bédier 1891 = *Le fabliau de Richeut*, in *Études romanes dédiées à Gaston Paris le 29 décembre 1890 (25^e anniversaire de son doctorat ès lettres) par ses élèves français et ses élèves étrangers des pays de langue française*, Paris 1891, 23-31.
- Bettarini 1969 = R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze 1969.

- Billy 1992 = D. Billy, *Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française*, «Cahiers du Centre d'études métriques de l'Université de Nantes» 1 (1992), 2-14.
- Blum 1956 = O. J. Blum, *Alberic of Monte Cassino and the Hymns and rhythms attributed to Saint Peter Damian*, «Traditio» 12 (1956), 87-148.
- Bologna-Rubagotti 1998 = C. Bologna, T. Rubagotti, «*Talia dictabat noctibus aut equitans*»: *Bandri de Bourgueil o Guglielmo d'Aquitania?*, «Critica del Testo» 1/3 (1998), 891-917.
- Borghi Cedrini 1994 = L. Borghi Cedrini, *Per una lettura "continua" dell'837 (Ms. f. fr. Bibl. Nat. Di Parigi): il Departement des livres*, «Studi Testuali» 3 (1994), 115-166.
- Bouchet 2009 = *La "mouvance" des genres littéraires au moyen âge*, sous la direction de F. Bouchet, «Cahiers de recherches médiévale set humanistes» 18 (2009), consultabile online alla pagina: <http://crm.revues.org/11659> [ultimo accesso 31/10/2014]
- Bourgain 1989 = P. Bourgain, *Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?*, «Bibliothèque de l'École des Chartes» 147 (1989), 231-282.
- Bourgain 1992-1993 = P. Bourgain, *Le vocabulaire technique de la poésie rythmique*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 51 (1992-1993), 139-193.
- Bourgain-Hubert 2005 = P. Bourgain, M.-C. Hubert, *Le latin médiéval*, Turnhout 2005.
- Brayer 1968 = É. Brayer, *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, in *GRLMA*, 6, *La littérature didactique, allégorique et satirique*, t. 1, Heidelberg 1968, 1-21.
- Brugnolo-Gambino 2009 = *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a c. di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, 2 voll.
- Brunel 1935 = C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935.
- Brunel-Lobrichon 1991 = G. Brunel-Lobrichon, *L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interprétation*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chan-*

sonniers, Actes du Colloque de Liège, 1989, éd. par M. Tyssens, Liège 1991, 245-272.

Busby-Nixon-Stones-Walters 1993 = *Les manuscrits de/The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, ed. by K. Busby, T. Nixon, A. Stones, L. Walters, Amsterdam–Atlanta 1993, 2 voll.

Busby 2002 = K. Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam 2002, 2 voll.

Canettieri 1994 = P. Canettieri, *L'«empositio del nom» e i «dictatz no principals»: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica*, in Cierbide-Ramos 1994, I, 47-60.

Canettieri 2011 = P. Canettieri, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, «Cognitive Philology» 4 (2011), consultabile online all'indirizzo <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/9349> (consultato il 4/2/2015).

Capusso 1996 = M. G. Capusso, *Contacts franco-ibériques dans la «nouvelle allegorique» de Peire Guilhem (manuscrit provençal R)*, «Revue des langues romanes» 100 (1996), 223-245.

Carducci 1866 (1943) = G. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei Memoriali dell'Archivio notarile di Bologna (1866)*, in *Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, VIII, *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Bologna 1943, 171-343 (325-336).

Cavagna-Gaggero-Greub 2014 = M. Cavagna, M. Gaggero, Y. Greub, *La tradition manuscrite de l'Ovide moralisé. Prolegomènes à une nouvelle édition*, «Romania» 132 (2014), 176-213.

Careri-Ruby-Short 2011 = M. Careri, Ch. Ruby, I. Short, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Roma 2011.

Cerquiglini 1980 = J. Cerquiglini, *Le clerc et l'écriture: le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit*, in *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hrsg. H. U. Gumbrecht, *Begleitreihe zum GRLMA*, I, Red. U. Link-Heer und P. M. Spangenberg, Heidelberg 1980, 151-168.

Cerquiglini 1988 = J. Cerquiglini, *Le Dit*, in *GRLMA*, VIII/1, dir. D. Poirion, réd. A. Biermann, D. Tillmann-Bartylla, Heidelberg 1988, 86-94.

- Cerullo 2009 = S. Cerullo, *Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori*, in Brugnolo-Gambino 2009, 155-174.
- Chabaneau 1885 = *Origine et établissement de l'Académie des jeux floraux. Extraits du manuscrit inédit des Leys d'Amors, publiés (...) par Camille Chabaneau*, Toulouse 1885.
- Charpentier-Fasseur 2010 = *Les genres au Moyen Âge: la question de l'hétérogénéité*, dir. H. Charpentier et V. Fasseur (=«Méthode!» 17 [2010]).
- Chatelain 1907 = H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris 1907 (rist. Genève 1974).
- Cierbide-Ramos 1994 = *Actes du IV^e Congrès international de l'AIEO*, Vitoria-Gasteiz 22-28 août 1993, communications recueillies et éditées par R. Cierbide, E. Ramos, Vitoria-Gasteiz 1994, 2 voll.
- Cingolani 1985 = S. M. Cingolani, *Conservazione di forme, adattamento e innovazione. Note preliminari sulla metrica della letteratura religiosa francese fra XI e XIII secolo*, «Cultura Neolatina» 45 (1985), 23-44.
- Ciociola 1979 = C. Ciociola, *Un'antica lauda bergamasca (per la storia del serventese)*, «Studi di Filologia italiana» 37 (1979), 33-87.
- Collet 2005 = O. Collet, «*Encore pert il bien aus tés quels li pos fu*» (Le Jeu d'Adam): *le manuscrit BnF, f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle*, in Mikhaïlova 2005, 173-192.
- Collura 2012-2013 = M. Collura, «*Sens e razos d'una Escriptura*». *Edizione e studio della traduzione occitana dell'Evangelium Nicodemi*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2012-2013, Università degli Studi di Trento-Université Montpellier III Paul Valéry.
- Contini (1946) = *L'«Amorosa visione» nell'edizione di Vittore Branca* (1946), in *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze 2007, I, 555-590, 2 voll.
- Contini 1986 = G. Contini, *Esperienze di un antologista del Duecento poetico italiano* (1960), in Id., *Breviario di ecdotica*, Torino 1986, 175-210.
- Cornagliotti 1987 = A. Cornagliotti, *Els sirventesos de Domenico Cavalcà en la traducció catalana de Pere Busquets*, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanes» 15 (1987) (= *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 7), 85-102.

- Curry Woods 2010 = M. Curry Woods, *Classroom Commentaries: Teaching the Poetria nova Across Medieval and Renaissance Europe*, Columbus 2010.
- Davis 1966 = H. H. Davis, *The Rhythms of Alberic of Monte Cassino: A Critical Edition*, «*Mediaeval Studies*» 27 (1965), 198-227.
- D'Heur 1974 = J.-M. D'Heur, *Sur la date, la composition et la destination de la Chanson de la croisade albigeoise de Guillaume de Tudèle*, in J. de Caluwé, J.-M. D'Heur, R. Dumas (éd par), *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Ch. Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Liège 1974, I, 231-266, 2 voll.
- De Boer 1914 = C. De Boer, *Le "lai de Tisbé" et le Tristan de Thomas*, «*Romania*» 43 (1914), 238-241.
- De Laude 2001a = «*Non sarà forse un mimo?*» *Teatro e racconto in alcuni testi del medioevo francese*, «*Moderna*» 3/1 (2001), 55-67.
- De Laude 2001b = S. De Laude, *Il "monologo drammatico". Sul repertorio dei giullari nel Medioevo*, «*Anticomoderno*» 5 (2001), 41-54.
- De Robertis 1961 = D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna 1961, 119-138.
- De Santis 2011 = *Tolle magam, tolle maleficam, quae et mentes immutat et animos alienat! Le interpolazioni nel codice Chigiano del Mistero provenzale di sant'Agnese*, «*Studj romanzi*» n.s. 7 (2011), 33-68.
- Devic-Vaissète 1876-1892 = *Histoire générale du Languedoc, avec des notes et les pièces justificatives*, par Dom Cl. Devic, Dom J. Vaissete, Toulouse 1876-1892, 15 voll.
- Di Girolamo 2003 = C. Di Girolamo, *La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans*, «*Revue des Langues romanes*» 107 (2003), 41-74.
- Dossat 1971 = Y. Dossat, *Bernard de Caux* (1971), in *Inquisition et société en pays d'oc (XIII^e et XIV^e siècles)*, recueil préparé par J.-L. Biget, Toulouse 2014, 113-123.
- Earp 1995 = L. M. Earp, *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York-London 1995.

- Espadaler 1997 = A. Espadaler, *El Rei de Aragó i la data del Jaufré*, «Cultura Neolatina» 57 (1997), 199-207.
- Espadaler 1999-2000 = A. Espadaler, *El final del Jaufré i, novament, Cerverí de Girona*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 47 (1999-2000), 321-334.
- Faral 1910 = E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris 1910.
- Faral 1912 = E. Faral, C.R. de *Pyrame et Thisbé*, texte normand du XII^e siècle (...) par C. De Boer, Amsterdam, 1991, «Romania» 41 (1912), 294-305.
- Faral 1913 = E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris 1913.
- Faral 1921 = E. Faral, Le conte de Richeu, *ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence*, «Bibliothèque de l'École des Hautes Études» (*Cinquantième de l'École des Hautes Études*) 230 (1921), 253-270.
- Faral 1934 = E. Faral, *Le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque nationale. Reproduction phototypique publiée avec une introduction*, Paris 1934.
- Favati 1959 = G. Favati, Recensione di *Piramus et Tisbé*, ed. Branciforti, «Studi Francesi» 3/3 (1959), 442-447.
- Favier 1978 = Jean Favier, *Philippe le Bel*, Paris 1978.
- Fedi 1999 = *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle Leys d'Amors*, «Studi Medievali» 3^a s. 40/1 (1999), 43-118.
- Floquet 2012a = O. Floquet, *Sull'e parassita anglo-normanna nei nessi muta cum liquida*, in F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini (a c. di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del IX Convegno della Società italiana di filologia romanza, Bologna 5-8 ottobre 2009, Roma 2012, 409-421.
- Floquet 2012b = O. Floquet, *Hypothèses sur le e svarabhaktique, la métathèse et l'instabilité du /r/ en ancien français*, in B. Combettes, C. Guillot, E. Oppermann-Marsaux, S. Prévost, A. Rodrigues Somolinos (éd par), *Le changement en français. Études de linguistique diachronique*, Bern–Berlin– Bruxelles– Frankfurt am Main–New York 2012, 155-176.
- Foehr-Janssens-Collet 2010 = *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, sous la direction de Y. Foehr-Janssens, O. Collet, Turnhout 2010.

- Gaggero 2007 = M. Gaggero, *Il Piramus et Tisbé e la tradizione mediolatina di Ovidio: primi sondaggi*, in A. P. Fuksas (a c. di), *Parole e temi del romanzo medievale*, Roma 2007, 247-279.
- Gaggero 2010 = M. Gaggero, *Variante de rédaction dans la tradition du Piramus et Tisbé*, «Critica del Testo» 13/2 (2010), 67-99.
- Gaggero 2014 = M. Gaggero, *Strategie enunciative nella Canso de la Crozada di Guilhem de Tudela*, «Carte romanze» 2/2 (2014), 237-268, consultabile online all'indirizzo <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/4579>
- Gaggero 2015 = M. Gaggero, *Pyrame et Thisbé. Métamorphoses d'un récit ovidien du XIIe au XIIIe siècle*, in *Les romans grecs et latins et leurs réécritures modernes. Études sur la réception de l'ancien roman, du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Textes réunis et présentés par B. Pouderon, Paris, Beauchesne, 2015, 77-124.
- Gaunt 2013 = S. Gaunt, *Genres in Motion: Rereading the 'Grundriss' 40 Years on*, «Medioevo Romano» 37/1 (2013), 24-43.
- Gennrich 1958-1960 = Fr. Gennrich, *Die musikalische Nachlaß der Troubadours*, Darmstadt 1958-1960, 4 voll.
- Gicquel 1981 = B. Gicquel, *Le Jehan et Blonde de Philippe de Rémi peut-il être une source de Willehelm von Orlens?*, «Romania» 102 (1981), 306-323.
- Gingras 2010 = F. Gingras, *Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles: romans atypiques et recueil polygénériques* (Biausdous, Cristal et Clarie, Durmart le Gallois et Mériadec), in Foehr-Janssens-Collet 2010, 91-111.
- Gingras 2011 = F. Gingras, *Pour faire court: conscience générique et formes brèves au Moyen Âge*, in C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner et M. Szkilnik (éd. par), *Faire court. L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Paris 2011, 155-179.
- Grimaldi 2012 = M. Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna 2012.
- Guida 2003 = S. Guida, *L'autore della seconda parte della Canso de la crotzada*, «Cultura Neolatina» 63 (2003), 255-282.

- Haye 2013 = Th. Haye, *Der Laborintus Eberhards des Deutschen. Zur Überlieferung und Rezeption eines Spätmittelalterlichen Klassikers*, «Revue d'Histoire des Textes» n.s. 8 (2013), 339-369.
- Henrard 1998 = N. Henrard, *Le théâtres religieux médiéval en langue d'oc*, Genève 1998.
- Hoepffner 1950 = E. Hoepffner, *Les intermèdes musicaux dans le jeu provençal de Sainte-Agnès*, in *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge offerts à G. Cohen par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris 1950, 97-104.
- Hoffa 1910 = W. Hoffa, *Antike Elemente bei Gottfried von Strasbourg*, «Zeitschrift für deutsches Altertum» 52 (1910), 339-350.
- Horst 1994 = C. van der Horst, *Le jeu de sainte Agnès, examen dialectologique*, in Cierbide-Ramos 1994, II, 821-828.
- Hunt 1990 = T. Hunt, *Popular Medicine in Thirteenth-Century England. Introduction and Texts*, Cambridge 1990.
- Huot 1987 = S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca–London 1987.
- James-Raoul 2011 = D. James-Raoul (éd. par), *Les genres littéraires en question au Moyen Âge*, Bordeaux 2011 (=«Eidolon», 97).
- Jauss 1972 = H. R. Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in *GRLMA, I, Généralités*, Heidelberg 1972, 107-138.
- Jeanroy 1941 = A. Jeanroy, *Les Leys d'Amors*, in *Histoire littéraire de la France*, 38, Paris 1949 (ma 1941), 139-233.
- Jung 1971 = M.-R. Jung, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Bern 1971.
- Jung 1996a = M.-R. Jung, *Les éditions manuscrites de l'Ovide moralisé*, «Cahiers d'Histoire des littératures romanes» 20 (1996), 251-274.
- Jung 1996b = M.-R. Jung, *Ovide, texte, traducteur et gloses dans les manuscrits de l'Ovide moralisé*, in D. Kelly (ed. by), *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities, October 5-7 1995, The University of Wisconsin-Madison, Amsterdam–Atlanta, 1996, 75-97.

- Kastner 1905 = L. E. Kastner, *A Neglected French Poetic Form*, «Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur» 28 (1905), 288-297.
- Kellermann 1969 = W. Kellermann, *Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters: die Resveries*, in *Mélanges offerts à R. Lejeune*, Gembloux 1969, vol. I, 1331-1346, 2 voll.
- Kelly 1991 = D. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout 1991.
- Krause-Stones 2006 = *Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts*, ed. by K. M. Krause and A. Stones, Turnhout 2006.
- Långfors 1916 = A. Långfors, *Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque Nationale*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, 39, Paris 1916, 503-665.
- Lafont 1994 = R. Lafont, *La place de Guilhem Anelier dans l'histoire de l'art épique occitan*, in Cierbide-Ramos 1994, II, 165-172.
- Langlois 1921 = Ch.-V. Langlois, Nota senza titolo su *De Verité*, in *Histoire littéraire de la France*, 35, Paris 1921, 647-651.
- Lannutti 1996 = M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli 1996, 185-215.
- Lausberg 1954 = E. Lausberg, *Zum altfranzösischen Assumptionstropus Quant li solleiz*, in B. von Wiese, K. H. Borck (hrsg. von), *Festschrift für J. Trier zu seinem 60. Geburtstag*, Misenheim-Glan 1954, 88-147.
- Lausberg 1965 = E. Lausberg, *Disponierter Lese-Text des altfranzösischen Tropus "Quant li solleiz"*, in *Studi in onore di A. Schiaffini* (=«Rivista di cultura classica e medioevale» 7 [1965]), 948-961.
- Le Goff 1996 = J. Le Goff, *Saint Louis*, Paris 1996.
- Lefèvre 2005 = S. Lefèvre, *Le recueillet l'Œvre unique. Mobilité et figement*, in Mikhaïlova 2005, 204-228.
- Léglu 2000, C. Léglu, *Between Sequence and Sirventes. Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*, Oxford 2000.
- Léonard 1996 = M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire. Des originies à 1340*, Paris 1996.

- Leonardi 1987 = L. Leonardi, *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle Recherches di François Zufferey*, «Romania» 108 (1987), 354-386.
- Leonardi 1997 = L. Leonardi, *La Visio Pauli di Adam de Ross: tradizione testuale e metrica anglo-normanna*, «Medioevo e Rinascimento» 11 (1997), 25-79.
- Leonardi 2009 = L. Leonardi, *Le origini della poesia verticale*, in A. Alberni, L. Badia, Ll. Cabré (a c. di), *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Actes del primer col·loqui internacional del grup Narpan «Cultura i literatura a la baixa edat mitjana», Santa Coloma de Queralt 2009, 267-315.
- Limentani 1977 = A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977.
- Lote 1949-1955 = G. Lote, *Histoire du vers français*, Paris 1949-1955, 9 voll.
- Machabey 1955 = A. Machabey, *Guillaume de Machaut. La vie et l'œuvre musicale*, Paris 1955, 2 voll.
- Macé 2000 = L. Macé, *Les comtes de Toulouse et leur entourage. XII^e- XIII^e siècles*, Toulouse 2000.
- Marguin-Hamon 2011 = E. Marguin-Hamon, *Arts poétique médiolatins et arts de seconde rhétorique: convergences*, «Revue d'Histoire des Textes» 6 (2011), 99-137.
- Mari 1899 = G. Mari, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale. Appunti per servire alla storia della poetica nostra. I*, «Studj di Filologia romanza» 8 (1899), 35-88.
- Massó Torrents 1932 = J. Massó Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana, I, La poesia*, Barcelona 1932.
- Melli 1962 = E. Melli, *I salut e l'epistolografia medievale*, «Convivium» 30 (1962), 385-398.
- Menegaldo 2010 = S. Menegaldo, *Les jongleurs et le théâtre en France au XIII^e siècle. Leurs activités et leur répertoire*, «Romania» 128 (2010), 46-91.
- Meneghetti 1997 = M. L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari 1997.

- Meneghetti 2007 = M. L. Meneghetti, *Aldric, Marcabru e il poemetto Eu aor damrideu*, in G. F. Peron (a c. di), «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per F. Brugnolo*, Padova 2007, 3-19.
- Meneghetti 2013 = M. L. Meneghetti, *Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze medievali*, «*Medioevo Romanzo*» 37/1 (2013), 5-23.
- Meyer 1864 = P. Meyer, *Bribes d'histoire littéraire. I. Un nouveau texte de l'Arlabecca*, «*Jahrbuch für romanische und englische Literatur*» 5 (1864), 393-397.
- Meyer 1867 = P. Meyer, *Le salut d'amour dans les littératures provençale et française*, «*Bibliothèque de l'École des Chartes*» 28 (1867), 124-170.
- Meyer 1871 = P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud, Paris 1871.
- Meyer 1898 = P. Meyer, *Guillaume Anelier de Toulouse. Auteur du poème sur la guerre de Navarre*, «*Histoire Littéraire de la France*», vol. 32, Paris 1898, 1-15.
- Mikhaïlova 2005 = M. Mikhaïlova (éd. par), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans 2005.
- Milá i Fontanals 1861 = M. Milá i Fontanals, *De los trovadores en España. Estudio de lengua y poesía provenzal* (1861), edición preparada por C. Martínez y F. R. Manrique, Barcelona 1966.
- Milá i Fontanals 1876 = M. Milá i Fontanals, *Les novel·les rimades – la codolada* (1876), in *Obras completas*, III, *Estudios sobre historia, lengua y literatura de Cataluña*, Barcelona 1890, 361-440.
- Monaci 1880 = *Il mistero provenzale di S. Agnese*, facsimile in eliotipia dell'unico Manoscritto Chigiano, con prefazione di E. Monaci, Roma 1880.
- Monson 1981 = D. A. Monson, *Les ensenhamens occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris 1981.
- Mora-Possamaï-Pérez-Städtler-Trachsler 2011 = F. Mora, M. Possamaï-Pérez, T. Städtler, R. Trachsler, *Ab Ovo: les manuscrits de l'Ovide moralisé. Naissance et survie d'un texte*, «*Romance Philology*» 65 (2011), 121-142.
- Morlino 2009 = L. Morlino, *Omonimi equivoci e riconoscimenti trobadorici: il caso di Peire Guillem*, in Brugnolo-Gambino 2009, I, 241-261.

- Müller 1930 = E. Müller, *Die altprovenzalische Versnovelle*, Halle an der Saale 1930 (Genève 1976).
- Mussafia 1870 = A. Mussafia, *Über eine altfranzösische Handschrift der k. Universitätsbibliothek zu Pavia*, «Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe» 64/3 (1870), 545-618.
- Mussafia 1886 = A. Mussafia, *Sul metro di due componimenti poetici di Filippo de Beauvernois*, ed. Suchier, «Romania» 15 (1886), 423-430.
- Naetebus 1891 = G. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des altfranzösischen*, Leipzig 1891.
- Norberg 1958 = D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958.
- Nykrog 1978 = P. Nykrog, *Les fabliaux*, nouvelle édition, Genève 1978.
- Ormières 1972 = P. Ormières, *Identification de l'Anonyme de la Chanson de la Croisade*, «Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne» 34 (1972), 153-160.
- Ottolini 1913 = A. Ottolini, *Per la storia del serventese*, «Rivista d'Italia» 16/2 (1913), 332-397.
- Paden 1995 = W. Paden, *Troubadours and the Albigensian Crusade*, «Romance Philology» 49/1 (1995), 168-191.
- Pagès 1915 = A. Pagès, *Poésies catalanes inédites du ms. 377 de Carpentras*, «Romania» 42 (1915), 174-203.
- Pagès 1929 = A. Pagès, *Le fabliau en Catalogne*, «Estudis Universitaris Catalans» 14 (1929), 311-322 [cito dall'estratto con numerazione indipendente, 1-12].
- Pagès 1936 = A. Pagès, *La poésie française en Catalogne, du XIII^e siècle à la fin du XV^e. Études suivies de textes inédits ou publiés d'après les manuscrits avec 5 planches hors texte*, Toulouse-Paris 1936.
- Parducci 1942 = A. Parducci, *La lettera d'amore nell'antica letteratura provenzale*, «Studi medievali» n.s. 15 (1942), 69-110.
- Paris 1912 = G. Paris, *Mélanges d'histoire de la littérature française du Moyen Âge*, publiés par M. Roques, Paris 1912.

- Paris 1914⁵ = G. Paris, *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris 1914⁵ (prima ed. 1888).
- Parramon i Blasco 1992 = J. Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992.
- Paris 1892 = G. Paris, scheda di *Études sur la chanson des Enfaces Vivien*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres d'Upsalm (...) par A. Nordfelt, Stockholm, 1891, «Romania» 21 (1892), 476-477.
- Pasero 1968 = N. Pasero, Devinalh, “non-senso” e “interiorizzazione testuale”: osservazioni sui rapporti tra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provençale, «Cultura Neolatina» 28 (1968), 113-146.
- Pasero 1990 = N. Pasero, *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma 1990.
- Paterson 2004 = L. Paterson, *La Canso d'Antioca occitane: gallicismes phonologiques et histoire textuelle*, in A. Ferrari, S. Romualdi (éd. par), «*Ab nou cor et ab noutalen*». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Actes du Colloque AIEO, L'Aquila 5-7 juillet 2001, Modena 2004, 289-296.
- Pellegrini 1893 = F. Pellegrini, Rec. di C. Pini, *Studio intorno al serventese italiano*, Lecco, 1893, «Giornale storico della letteratura italiana» 22 (1893), 395-407.
- Pensom 2006 = R. Pensom, *Pour la versification anglo-normande*, «Romania» 124 (2006), 50-65.
- Pfister 1972 = M. Pfister, *La localisation d'une scripta littéraire en ancien occitan (Brunel Ms 13, British Museum 17920)*, «Travaux de Linguistique e de Littérature» 10/1 (1972), 253-291.
- Pfister 1988 = M. Pfister, *Sprachliches und Lexikalisches zu GuirautRiquier und zur Troubadourhandschrift R*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 104 (1988) 103-111.
- Picot 1886-1888 = É. Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, «Romania» 15 (1886), 358-422; *ibi*, 16 (1887), 438-542; *ibi*, 17 (1888), 207-275.
- Pini 1893 = C. Pini, *Studio intorno al serventese italiano*, Lecco 1893.

- Pirot 1972 = F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIII^e et XIV^e siècles*, Barcelona 1972.
- Poirion 1980 = D. Poirion, Tradition et fonctions du dit poétique au XIVE et au XVE siècle, in *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hrsg. H. U. Gumbrecht, Begleitreihe zum GRLMA, I, Red. U. Link-Heer und P. M. Spangenberg, Heidelberg 1980, 147-150.
- Pope 1934 = M. K. Pope, *From Latin to Modern French, with Especial Consideration of Anglonorman*, Manchester 1934.
- Porter 1957 = L. C. Porter, *Les interversions du Dit des Traverses*, «Romance Philology» 11 (1957), 159-160.
- Punzi 1988 = A. Punzi, *Materiali per la datazione del Tristan di Thomas*, «Cultura Neolatina» 48 (1988), 9-71.
- Punzi 2005 = A. Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma 2005.
- Raguin 2015 = M. Raguin, *Quand la poésie fait le souverain. Étude sur la Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris 2015.
- Rajna 1881 = P. Rajna, *Il cantare dei cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti. II. Il Serventese del Maestro di tutte l'Arti* (1881), in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a c. di G. Lucchini, premessa di F. Mazzoni, introduzione di C. Segre, Roma 1998, II, 602-657, 3 voll.
- Ribard 1969 = J. Ribard, *Un ménestrel du XIV^e siècle. Jean de Condé*, Genève 1969.
- De Riquer 1954-1956 = M. De Riquer, *Miscelánea de poesía catalana medieval*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 26 (1954-1956), 151-185.
- Roncaglia 1959 = Au. Roncaglia, *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège, septembre 1957, Paris 1959, 141-157 (discussione riportata alle 158-159).
- Rossi 1983a = L. Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I. Le code de Berne*, «Le Moyen français» 13 (1983), 58-94.
- Rossi 1983b = L. Rossi, *Jean Bodel et l'origine du fabliau*, in M. Picone, G. Di Stefano, P. Stewart (éd. par), *La Nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal, McGill University 14-16 octobre 1982, Montréal 1983, 45-63.

- Rouse 2000 = R. H. Rouse, M. A. Rouse, *Manuscripts and their Makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, Turnhout 2000, 2 voll.
- Rouse 2010 = R. and M. Rouse, *French Literature and the Counts of Saint-Pol ca. 1178-1377*, «Viator» 41/1 (2010), 101-140.
- Rossich 1983 = A. Rossich, *La codolada, una forma mètrica catalana*, «Estudis Universitaris Catalans» 25 (1983) (= *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramón i Serra en el seu setanté aniversari*, III), 471-486.
- Rostaing 1970 = Ch. Rostaing, *Le vocabulaire courtois dans la deuxième partie de la Chanson de la Croisade des Albigeois*, «Travaux de linguistique et de littérature» 8/1 (1970) (= *Mélanges de Linguistique, de Philologie et de Littérature offerts à M. Albert Henry*), 249-263.
- Ruby 2015 = Ch. Ruby, *Le vers français au XII^e siècle: entre tradition et innovation*, in *Rencontres du vers et de la prose: conscience théorique et mise en page*, éd. par C. Croizy-Naquet et M. Szkilnik, Turnhout 2015, 183-199.
- Ruhe 1975 = E. Ruhe, *De amasio ad amasiam: zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München 1975.
- Rus 2007 = M. Rus, *Poésie pour ne rien dire: le non-sens dans la resverie*, «Poétique» 150 (2007), 187-197.
- Sanguineti 2010 = F. Sanguineti, *Il gap di Ruggeri Apugliese*, «Medioevo Romanzo» 34 (2010), 314-351.
- Santano Moreno 2012 = J. Santano Moreno, *La lengua de Guilhem de Tudela*, in L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursiotti, M. Milani (a c. di), *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, introduzioni di P. Bianchi de Vecchi e M. Pfister, Alessandria 2012, 569-589.
- Savoye 2008 = M.-L. Savoye, «*A la fin de cest livre*», *je vous salue Marie*, in S. Lefèvre, avec la collaboration d'E. Doudet, M.-L. Savoye, A. Sultan, T. Kuroiwa (éd. par), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Journées d'études (10-11 octobre 2003, École Normale Supérieure), Orléans 2008, 77-101.
- Savoye 2010 = M.-L. Savoye, *Semis, transplantation et greffe: les techniques de la compilation dans le Rosarius*, *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, dir. Y. Foehr-Janssens et O. Collet, Turnhout 2010, 199-221.

- Schaller 2004 = D. Schaller, *Schicksale des Asclepiadeus im Übergang zum Mittelalter*, in A. Bihrer, E. Stein (hrsg. von) *Nova de veteribus*, mittel- und neulateinische Studien für P.-G. Schmidt, München–Leipzig 2004, 32-44.
- Schulze-Busacker 1985 = E. Schulze-Busacker, *Le théâtre occitan au XIV^e siècle: le Jeu de sainte Agnès*, in H. Braet, J. Nowé, G. Tournoy (ed. by), *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven 1985, 130-193.
- Segre 1979 = C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli letterari*, Torino 1979.
- Short 2013 = I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, Second Edition, Oxford 2013.
- Spaggiari 1982 = B. Spaggiari, *Parità sillabica a oltranza nelle metrica neolatina delle Origini*, «*Metrica*» 3 (1982), 15-105.
- Stotz 1982 = P. Stotz, *Sonderformen der sapphischen Dichtung. Ein Beitrag zur Erforschung der sapphischen Dichtung des lateinischen Mittelalters*, München 1982.
- Straub 1995 = R. E. F. Straub, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, in L. Rossi (a c. di), *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di G. Tavani*, Alessandria 1995, 127-168.
- Stutzmann-Tylus 2007 = D. Stutzmann, P. Tylus, *Les manuscrits médiévaux français et occitans de la Preussische Staatsbibliothek et de la Staatsbibliothek zu Berlin*, Preussischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2007.
- Tabard 2012 = L. Tabard, «*Bien assaillly, bien deffendu*». *Le genre du débat dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, discussa all'Università de Paris-Sorbonne il 10 marzo 2012.
- Tavera 1979 = A. Tavera, *Le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «*Cultura Neolatina*» 38 (1979), 233-249.
- Tavera 1992 = A. Tavera, *La table du chansonnier d'Urfé*, «*Cultura Neolatina*» 52 (1992), 23-138.
- Taylor 2002 = A. Taylor, *Textual Situations. Three Medieval Manuscripts and Their Readers*, Philadelphia 2002.
- Togeby 1963 = K. Togeby, *Histoire de l'alexandrin français*, in *Études romanes dédiées à Andréas Blinkenberg à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, København 1963, 240-266.
- Trachsler 2010 = R. Trachsler, *Observations sur les "manuscrits de fabliaux"*, in Foehr-Janssens-Collet 2010, 35-46.

- Tschann-Parkes 1996 = *Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86*, with an Introduction by J. Tschann and M. B. Parkes, Oxford 1996.
- Tyssens 1993 = M. Tyssens, *Les sources du Pirus*, in J.-C. Aubailly, E. Baumgartner, F. Dubost (éd. par), *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris 1993, III, 1411-1419, 3 voll.
- Uhl 1989a = *La Besturné de Richard, œuvre-carrefour de la poésie du non-sens au Moyen Âge*, «Le Moyen Âge» 95 (1989), 225-253.
- Uhl 1989b = P. Uhl, *La réputation imméritée de la troisième "resverie" ou la tenace malchance du Dit des Traverses (1303)*, «Neuphilologische Mitteilungen» 90 (1989), 19-33.
- Uhl 1999 = P. Uhl, *La constellation poétique du non-sens au moyen âge*, Paris 1999.
- Ulders 2012 = H. Ulders, *Salutz e amors. La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Louvain 2012.
- Vàrvaro 1961 = A. Vârvaro, *Due note su Richeut*, «Studi mediolatini e volgari» 9 (1961), 227-233.
- Vecchi 1960 = G. Vecchi, *Sulla teoria dei ritmi mediolatini. Problemi di classificazione*, «Studi mediolatini e volgari» 8 (1960), 301-324.
- Wulstan 2000 = D. Wulstan, 'Sumer is icumen in' – *A Perpetual Puzzle-Canon?*, «Plainsong and Medieval Music» 9/1 (2000), 1-17.
- Zambon 2003 = F. Zambon, *Sicart de Figueiras, il «perfetto» cataro de Las Novas delheretge*, in R. Castano, S. Guida, F. Latella (éd. par), *Scène, évolution, sort de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria–Messina 7-13 juillet 2002, Roma 2003, I, 729-737, 2 voll.
- Zinelli 2013 = F. Zinelli, *Occitanico e catalano "dialetti in contatto" nel canzoniere Vega Aguiló (Biblioteca de Catalunya, 7-8)*, in R. Wilhelm (éd. par), *Transcrire et/ou traduire. Variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*, Actes du congrès international, Klagenfurt 15-16 novembre 2012, Heidelberg 2013, 111-150.
- Zink 1985 = M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

Zufferey 1987 = F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987.

Zufferey 1994 = F. Zufferey, *La partie non lyrique du chansonnier d'Urfé*, «Revue des langues romanes» 98 (1994), 1-29.

Zufferey 2007 = F. Zufferey, *Genèse et structure du Liber Alberici*, «Cultura Neolatina» 67/3-4 (2007), 173-233.

Zumthor 1961 = P. Zumthor, *Fatrasie et coq-à-l'âne*, in *Fin du moyen âge et Renaissance. Mélanges de Philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers 1961, 5-18.

Indice degli autori e delle opere antiche e medievali

Adam de Ross, *Visio Pauli*: 161, 168.

Alain Chartier: 82, 273.
Debat des deux Fortunés d'amour: 68, 85, 107, 319.
Livre des quatre dames: 68, 85, 107, 270, 271, 317.

Alberico da Montecassino, *Consideratio rithimorum*: 17, 21.

Amanieu de Sescas: 206.

Amors qui m'a en sa justice: 76, 79.

Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis*: 257, 258.

Antonio Pucci, *Onnipotente re di somma gloria*: 260.

Arlabecca: 4, 5, 7, 54, 112, 191, 192, 195-196, 203, 207, 208, 209-211, 215, 216, 218, 229, 230, 233-236, 248-250, 251, 254, 256, 265, 267, 270, 315.

Arnaut de Maruelh: 219.

Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion*: 56, 57, 86, 88-91, 106, 107, 108, 109, 110, 216, 227, 255, 270, 317, 318, 320.

Artau de Claramunt: 270.

Artes dictaminis: 73-74.

Artes poetriae: 7, 36, 37, 103.

Artes rythmicae: 3, 5, 9, 13-40, 41, 42, 82, 87, 92, 93, 108, 110, 158, 228, 253, 259, 264, 272.

Artes del primo tipo: 15, 18, 19, 21, 22-29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 92, 228, 259 n. 15, 264, 271.

Artes del secondo tipo: 29-30.

Ars di Monaco: 17-21, 22-24, 39.

De rythmico dictamine: 16, 17, 21, 22-28, 30, 34, 36, 264, 307.

Eberardo il Tedesco, *Laborintus*: 13, 16, 21, 29, 31, 33, 34, 35, 92, 93, 308.

Giovanni di Garlandia, *Parisianna poetria*: 16, 21, 22, 29, 32, 103.

Maestro Sion, *Novum doctrinale*: 16, 17, 19 n. 22, 21, 22-24, 27, 31, 32, 34, 38, 264, 307.

Nicolaus Dybinus, *Tractatus de rithmis*: 16, 21.

Redazioni dell'Arsenal: 16, 21, 22-24, 27, 30, 34, 38, 308.

Regulae de Rithmis: 16, 18-21, 22-24, 30, 34, 36, 39, 264, 308.

Arts de seconde rhétorique: 10, 42, 81, 82, 93, 103-110.

- Art et science de rhetorique vulgaire*: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 321.
 Eustache Deschamps, *Art de Dictier*: 103.
 Jean Molinet, *Art de rhetorique*: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 270, 318.
 Pierre Fabre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*: 103, 105, 106, 107, 108, 110, 321.
Regles de seconde rhetorique: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 319-320.
Traité de rhetorique: 104, 105, 106, 108, 109, 270, 318.
- Audigier*: 134.
- Ausiàs March: 270.
- Battaglia di Salmi*: 259.
- Baudouin de Condé: 44, 49.
- Baudri de Bourgueil: 64.
- Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui*: 78.
- Benedeit, *Voyage de de saint Brendan*: 167, 168.
- Bernardo da Bologna: 16-17, 74 n. 125.
- Bernat Hug de Rocabertí i d'Erill: 270.
- Bernat Metge, *Sermó*: 266, 268 n. 55.
- Bertran Carbonel: 205.
- Bianco da Siena: 258.
- Blaise d'Auriol, *Encore l'amy en ryme didascalique et plainiere a fin que chacun l'entende*: 318.
- Bonaventure des Périers, *Andrie*: 321-322.
- Canso de la crozada*: 3, 5, 6, 198-201, 203, 207, 236-241, 242, 244, 255.
 Guilhem de Tudela: 5, 198-200, 203, 204, 218, 223, 236-237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 314.
 Continuatore anonimo (Gui de Cavaillon?): 200, 238, 241, 245, 246.
- Carmen de bello Lewensi*: 44 n. 15, 47, 146, 161 n. 62.
- Celui qu'Amors conduit et maine*: 78.
- Chantepleure*: 134 n. 27.
- Chastiemusart*: 134 n. 27.
- Charles d'Orléans, *Lettre de retenue*: 81, 319.
- Chrétien de Troyes, *Philomena*: 52, 56.
- Christine de Pizan: 6, 82, 106, 264.
Dit de Poissy: 68, 319.
Debat des deux amants: 68, 319.
Livre des trois jugements: 68, 319.
- Clément Marot
Cantique de la Royne, sur la maladie et la convalescence du Roy: 321.

- A la Roynne de Navarre, de laquelle il avoit receu une Epistre en rythme:* 321.
- Codoladr:* 204, 251, 265-271, 272.
- Corrado de Mure:* 27-28 n. 43.
- Couronnement de Renard:* 44 n. 16.
- Cristo moi, dame forteça:* 260 n. 20.
- Dame plesant et sage, de toz biens doctrine:* 78.
- Dame Sirip:* 48.
- Dan Denier:* 4, 58 n. 75, 66, 70, 81, 83, 84, 86, 91, 110, 113, 151-156, 180, 332.
- Debat de deux demoiselles:* 270-271, 319.
- Década primera de la Historia de la Insigne y coronada ciudad y Regno de Valencia:* 265.
- De l'apostoile:* 134.
- De l'iver et de l'esté:* 42 n.2.
- De tribus angelis qui retraxerunt a nuptiis:* 47, 146.
- Des cornetes:* 4, 58 n. 75, 70, 71, 84, 86, 87, 112, 113, 211, 254, 313.
- Desputoison du Juif et du Chretien:* 134 n. 27.
- Des traverses:* 4, 5, 7, 8, 42, 50, 58 n. 75, 61, 62, 84, 86, 93, 97, 99, 100-102, 103, 111, 115, 267, 268, 272, 314.
- Dit de l'arbre d'amour:* 43 n. 10.
- Dit de la rose:* 76.
- Dit des outils:* 4, 44, 45, 46, 58 n. 75, 65-66, 70, 84, 86, 87, 113, 114, 313.
- Doctrinal Sauvage:* 47, 134 n. 27.
- Domenico Cavalca, Medicina del cuore, ovvero trattato della Pazienza:* 271, 273.
- Dona sancta Maria, flor de virginitat:* 5, 198, 201-203, 204, 207, 208, 209, 211-214, 218, 223, 236, 242-243, 245, 246, 254, 314.
- Douce bele, bon jor vous doinst:* 76, 79 n. 161.
- Douce dame preus et senee:* 78.
- Douce dame, salut vous mande/ Cil qui riens nee ne demande:* 78.
- Douce dame, salut vous mande/ Je qui sui comme la limande:* 78.
- Douce dame, simple, cortoise et sage:* 78.
- Du chevalier Tort:* 134 n. 27.
- En complaignant di ma complainte:* 80.
- Epistola farcita su Santo Stefano:* 217.
- Eu aor Damrideu:* 31 n. 52.

Evangelium Nicodemi occitano in versi: 208.

Floire et Blancheflor: 55 n. 65.

Frate Stoppa (?), *Più volte nella mente so' exforzato*: 260.

Geoffroi de Vigeois: 236, 237.

Geoffroi de Vinsauf: 30 n. 43-44.

Gidino sa Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*: 257.

Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isolde*: 53, 54.

Gregori Bechada, *Canso d'Antiocha*: 198, 200, 236-237.

Guglielmo IX: 64, 217.

Farai un vers de dreit rien: 64 n. 97.

Farai un vers pos mi sonelb: 64 n. 97.

Guilhem Anelier, *Guerra de Navarra*: 3, 5, 198, 200, 201, 203, 204, 218, 223, 236, 241-242, 245, 246, 315.

Guilhem de Berguedan, *Amics, seigner no·us o cal dir*: 247.

Guilhem de l'Olivier d'Arles: 205.

Guilhem Molinier, *Leys d'amors* (seconda redazione in prosa): 80, 112, 197, 203, 204, 206, 210, 218, 220-221, 223, 229, 231-233, 251, 265.

Commissio: 192, 197, 220, 232-233, 236, 316.

Declaratio: 192, 197, 316.

Guillaume Coquillart, *Monologue Coquillart*: 106.

Guillaume Crétin

L'apparition du Mareschal sans reproche, feu Messire Jacques de Chabannes: 321.

La complainte sur la mort de feu Guillaume de Bissipat: 321.

Guillaume de Machaut, *Jugement du roi de Behaigne*: 68, 82, 85, 90, 93, 106, 107, 110, 112, 227, 254, 264, 271, 272, 319.

Guillaume de Machaut (?), *Dit du cheval blanc*: 319.

Guillot Fusée, *De Verité*: 4, 44, 45, 46, 58 n. 75, 70, 71, 72-74, 80, 86, 87, 111, 112, 114, 115, 255, 275, 276-281, 314.

Guiraut de Bornelh, *Reis glorios, v-rays lums e clardatz*: 217, 227, 228.

Guiraut de Calanson: 194.

Guiraut Riquier: 205.

Henri d'Andeli, *Lai d'Aristote*: 71 n. 113.

Herberie in prosa: 134.

Jacopone da Todi, *Lauda del giudizio*: 260.

J'ai apris a bien aimer: 77.

Jaufre: 194.

Jaume Gassull: 268 n. 55.

- Jaume Roig, *Spill*: 265, 266.
- Jean Bouchet
L'Amoureux transi dans espoir: 320.
Les angoysses et remedes d'amours du Traverser en son adolescence: 320.
- Jean de Condé: 6, 44, 49
De l'ipocresie des Jacobins: 42, 44, 58 n. 75, 70, 71, 82, 84, 85, 86, 111, 113, 114, 255, 314.
La messe des oiseaux: 44 n. 16.
- Jean de Meun: 43 n. 9.
- Jean Froissart, *Dit dou bleu chevalier*: 264, 319.
- Jean Marot, *Le voyage de Venise*: 320.
- Jean Meschinot, *Les lunettes des princes*: 107, 108, 320.
- Jean Renart, *Escoufle*: 59.
- Jean-Antoine Baïf, *Diverses amours*, I, *C'est trop languir, cessons d'estre amoureux*: 322.
- Jeu de sainte Agnès*: 54, 56, 192, 197, 207, 208, 215-218, 223, 226-229, 250-251, 255.
- Johannis a Pigna, *Arx*: 16 n. 11,
La chastelaine de Vergi: 55 n. 65.
- Lauda bergamasca*: 6, 8, 258, 259, 261.
- Lauda veronese*: 257, 258, 259, 260, 261.
- Leonardo Giustinian: 257 n. 4.
- Lettre missive*: 81 n. 164, 318.
- Livre Messire Geoffroi de Charny*: 317.
- Libre del venturos Pelegrí*: 268 n. 55.
- Ma douce amie, salu, s'il vous agree*: 78.
- Maria di Francia: 47.
- Martial d'Auvergne, *Vigilles de Charles VII*: 320.
- Martin Franc, *L'estrif de fortune et de vertu*: 320.
- Matfre Ermengau: 217.
- Melin de Saint-Gelais, *Plainte d'une dame*: 321.
- Missive*: 81 n. 164, 318.
- Moniage Richent*: 52.
- Mossèn Navarro: 270.
- Narcisse*: 52, 55 n. 63, 56, 255.
- Nouvelet*: 8, 42, 82, 227, 254, 314.
- Novas del heretje*: 5, 196, 198, 201-203, 204, 205, 206, 209, 212 n. 73, 214-215, 218, 223, 236, 242, 243-244, 245, 246, 255, 315.
- Novelletta del mercante*: 260 n. 19.

- Octovien de Saint-Gelais
Le sejour d'honneur: 320.
La chasse et le depart d'amours: 320.
- O intemerata vergene sancta Maria*: 259.
- Or m'estuet saluer cele que je desire*: 78, 80.
- Ovide moralisé*: 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 132, 134, 137, 139, 143, 145, 146, 153, 179, 180.
 Ovidio, *Metamorfosi*: 3, 45, 52.
- Partonopeu de Blois*: 134 n. 27.
- Peire Bosquets: 271, 273.
- Peire Guilhem, *Lai on cobra sos dregz estatz*: 191, 192-195, 203, 204, 206, 218, 222-223, 229, 230-231, 251, 255, 265, 315.
- Peire Guilhem de Luserna: 193 n. 7.
- Peire Guilhem de Tolosa: 193, 205.
- Peire Milo: 241 n. 129.
- Peire Lunel de Montech, *Ensenhamen del guarso*: 4, 5, 192, 196-197, 203, 204, 206, 218, 222-223, 229, 251, 255, 265, 315.
- Pere Torroella: 270.
- Philippe de Beaumanoir, *Coûtumes du Beauvaisis*: 93.
- Philippe de Remi: 7, 43, 49, 93, 98, 100.
- Ave Maria*: 95, 96 n. 193.
Fatrasie: 95, 97 n. 195.
Jehan et Blonde: 96 n. 194.
La manekine: 43 n. 8.
Lai d'amours: 7, 42, 45, 49, 67, 68, 69, 70, 78, 82, 84, 86, 87, 94-99, 102, 103, 114, 272, 312.
Oiseuses: 7, 8, 42, 49, 61, 62, 82, 84, 86, 93, 94-99, 100, 101, 102, 103, 111, 114, 268, 272, 312.
- Philippe de Thaon: 171 n. 87.
- Pietro Cremonese, *Summa grammaticalis*: 16 n. 11, 17, 21.
- Piramus et Tisbé*: 3, 4, 7, 10, 13, 14, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 52-58, 68, 81, 83, 84, 86, 88, 91, 110, 111, 113, 115, 117-146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 160, 177, 179, 180, 216, 224, 226, 227, 251, 253, 255, 256, 308.
- Placente viso adorno angelicato*: 260.
- Poesia del non-senso: 34, 59-62, 93-103, 176, 178.
- Por mon cuer esbaudir et pour reconforter*: 79.
- Prete Enea, ch'è vostro rectore*: 260, 261.
- Privilège aux Bretons*: 4, 7, 42, 45, 62, 70, 76, 113, 156-160, 177, 179, 310.
- Proverbes au comte de Bretagne*: 134 n. 26.
- Proverbes au vilain*: 134 n. 26, 135.

Quant li solleiz converset en leon: 42 n. 2.

Raimbaut de Vaqueiras: 217.

Raimon de Miraval (?), *Dona, la genser c'om demanda*: 4, 8, 72, 80, 112, 191, 192, 205, 206, 218, 219, 220-221, 223, 224-226, 227, 230, 232, 233, 236, 247-248, 249, 251, 252, 253, 256, 259, 270, 314.

Ramis: 270.

Resveries: 4, 5, 7, 8, 58 n. 75, 60, 62, 68, 84, 86, 93, 99-100, 101, 111, 113, 267, 268, 272, 312-313.

Richard, *La besturné*: 44, 47, 48, 58 n. 75, 60, 62, 63-65, 70, 81, 84, 87, 92, 113, 146-149, 151, 161, 162, 163, 164, 165, 168-171, 173, 174, 176-178, 180, 181, 188-190, 248, 275, 282-288, 312.

Richeut: 7, 8, 13, 14, 31 n. 52, 32, 33, 36, 37, 41, 50, 51-52, 57, 82, 83, 84, 85, 87, 93, 111, 113, 156, 158, 224, 251, 253, 262, 308.

Roman de Renart: 52.

Roman de Thèbes: 52.

Rosarius: 44 n. 14, 46, 72, 73 n. 123, 74 n. 124.

Ruggeri Apugliese, *Tant'aggio ardire e conoscenza*: 5, 198, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264.

Rutebeuf: 4, 5, 7, 9, 33 n. 57, 36, 43, 46, 49, 63, 64, 66, 71, 75, 81, 84,

86, 106, 111, 112, 118, 159, 212, 213, 224, 255, 257, 262.

Ave Maria: 45, 46, 70, 71, 74, 75, 80, 84, 86, 87, 114, 211, 254, 312.

Complainte de Guillaume de Saint-Amour: 49, 70, 84, 85, 87, 91, 114, 310.

Complainte de sainte Eglise: 46 n. 26.

Complainte Rutebeuf: 49, 50, 70, 85, 86, 87, 114, 115, 311.

Dit de l'herberie: 49, 62, 63, 70, 84, 85, 86, 87, 114, 115, 310-311-312.

Du Pharisien: 49, 70, 84, 85, 87, 91, 114, 310.

Griesche d'hiver: 34, 70, 84, 85, 87, 113, 114, 175, 272, 310.

Griesche d'été: 70, 84, 86, 87, 114, 159, 310.

Mariage: 45, 46, 49, 70, 84, 85, 86, 87, 114, 311.

Miracle de Théophile: 42, 45, 49, 56, 57, 70, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 106, 111, 113, 114, 118, 216, 227, 255, 311.

Renart le bestourné: 43 n. 7, 70, 71, 84, 86, 87, 91, 111, 114, 311.

Saint Lethgier: 217.

Salomon et Marcouk: 134 n. 26.

Salut d'amours (Li dous penses ou je si sovent sui): 4, 45, 67-68, 75-80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 112, 113, 156, 220, 225, 313.

Salve Iesú Cristo, salvator(e) superno: 260 n. 20.

Savi: 207.

Serventese contro i frati: 257, 258, 259.

Serventese del dio d'amore: 11, 258 n. 7.

Serventese dello Schiavo da Bari: 258 n. 7.

Serventese in morte di Carlo di Calabria: 260 n. 19.

Simon Bourgoïn, *L'epinette di jeune prince conquerant le royaulme de bonnne renommee*: 310.

Sir Tristrem: 53.

Sumer ist icumen in/ Perspice Christicola: 48.

Thibaut de Champagne: 194, 201.

Thomas, *Tristan*: 52, 53.

Tristams saga ok Isöndar: 53.

Uc Faidit, *Donarꝝ proensals*: 212 n. 73:

Vangeli occitani dell'infanzia: 208 n. 57.

Vergier du paradis: 75, 76.

Vicomte d'Aunoy, *Lande doree*: 4, 42, 58 n. 75, 68-69, 70, 71, 82, 84, 85, 87, 91, 110, 112, 115, 149-151, 180, 182, 223, 254, 255, 275, 297-305, 313-314.

Vie de saint Thomas de Cantorbéry: 161 n. 64, 167.

Vie de un vallet amerous: 48, 58 n. 75, 62, 70, 81, 84, 87, 92, 113, 161, 162, 164, 165, 166-168, 169, 171, 173, 174, 176, 178-179, 275, 282, 289-296, 313.

Voi che giucate al giuco della zara: 260.

Zibaldone da Canal: 258.

Indice dei manoscritti

Dopo ogni segnatura cito tra parentesi solo le sigle effettivamente usate nel testo dei capitoli; per le altre sigle, i lettori potranno consultare il *Repertorio* dei testi. Dal momento che questo studio analizza tradizioni testuali che presentano ognuna un uso consolidato nell'uso di sigle per indicare ogni manoscritto, accade che gli studiosi abbiano indicato con la stessa sigla manoscritti diversi. Per questa ragione ho predisposto una lista delle liste utilizzate nei capitoli che precedono. Ogni sigla è accompagnata da un numero tra parentesi quadre, che rinvia all'indice dei manoscritti che segue immediatamente.

A (*De rythmico dictamine*): [28]

A (*recueil*): [42]

A (*Canso de la crozada*): [64]

*A*¹ (*Ovide moralisé*): [70]

*A*² (*Ovide moralisé*): [71]

*B*¹ (*Ovide moralisé*): [25]

C (*recueil*): [2]

C (*De rythmico dictamine*): [22]

C (canzoniere provenzale): [43]

D (*recueil*): [33]

*D*⁵ (*Ovide moralisé*): [61]

G (*Canso de la crozada*): [78]

*G*¹ (*Ovide moralisé*): [39]

H (*recueil*): [23]

L (canzoniere provenzale): [12]

L (*De rythmico dictamine*): [13]

L (Ruggeri Apugliese): [16]

La (*De rythmico dictamine*): [20]

Lat (*Arlabecca*): [66]

N (*De rythmico dictamine*): [67]

P (canzoniere provenzale): [14]

Pa (*Laborintus*): [68]

R (canzoniere provenzale): [60]

R (frammento della *Canso de la crozada*): [80]

T (Ruggeri Apugliese): [15]

V (*De rythmico dictamine*): [77]

Z (*Arlabecca*): [51]

*Z*³ (*Ovide moralisé*): [44]

Admont, Bibliothek der Benediktinerstifts

[1] 759: 16, 18, 307.

Berlin, Staatsbibliothek

[2] Hamilton 257 (C): 43, 45, 83, 113, 121, 122, 123, 124, 126-128, 130, 131-134, 135, 137, 139, 140 n. 37, 141-142, 143, 145, 146, 153, 154, 179, 180, 255, 309, 313.

Bern, Burgerbibliothek

[3] 10: 309.
354: 43, 113, 151-156, 309.

Brugge, Stadsbibliotheek

[4] 537: 307.

Bruxelles, Bibl. Royale

[5] 9639: 309.

Cambrai, Bibl. Municipale

[6] 973 (871): 309

Carpentras, Bibl. Municipale (Inguimbertaine)

[7] Peiresc 59: 198 n. 30.

Chantilly, Musée du Château

[8] 475 (1578): 43, 46, 65, 113, 313.

Château de Merville, collezione privata: 198 n. 30.

Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana

[9] Chigi C.V.151: 207, 209, 215.

[10] Reg. Lat. 1323: 314.

[11] Reg. Lat. 1480: 309.

[12] Vat. Lat. 3206 (canzoniere L): 233 n. 114.

Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana,
[13] Plut. 13.22 (L): 16 n. 11, 25, 26, 27, 307.

[14] Plut. 41.42 (canzoniere P): 200-201 n. 37.

Firenze, Bibl. Riccardiana,

[15] 2183 (T): 259, 260.

[16] 2624 (L): 5, 259.

Genève, Bibl. Publique et Universitaire

[17] 176: 309.

København, Det kongelige Bibliotek

[18] Otto Thott 399: 309.

Kremsmünster, Stiftsbibliothek

[19] 269: 307.

Laon, Bibl. Municipale

[20] 465 (La): 25, 26, 27, 28, 306, 307.

London, British Library

[21] Additional 10324: 309.

[22] Cotton Cleopatra B.VI (C): 16 n. 11, 25, 26, 307.

[23] Harley 978 (H): 44, 47-49, 64, 113, 146-149, 151, 161, 163, 164, 165, 169-171, 172-178, 180, 181, 188-190, 248, 282, 312.

[24] Harley 4703: 207, 208, 242-243, 315.

Lyon, Bibl. Municipale

[25] 742 (B'): 123, 124 n. 15 e 17, 143-145, 180, 309.

- Madrid, Real Academia de Historia
 [26] 9.4923: 200, 209, 241 n.
 133-134, 246, 315.
- Metz, Bibl. Municipale
 [27] 169: 307.
- Milano, Bibl. Ambrosiana
 [28] D 45 inf. (A): 25, 26, 27,
 28, 307.
- München, Bayerische Staatsbiblio-
 thek
 [29] Lat. 9684: 16, 18.
 [30] Lat. 23054: 307.
- Novara, Bibl. Capitolare
 [31] CXXXVI: 16, 307.
- Oxford, Bodleian Library
 [32] Bodley 848: 47 n. 31.
 [33] Digby 86 (D): 43, 48, 62,
 63 n. 90, 64, 113, 148, 149,
 161, 163, 164, 165, 169-171,
 172-179, 282, 289, 312, 313.
 [34] Laud. misc. 707 (B): 25,
 26, 27., 28, 307.
- Paris, Bibl. de l'Arsenal
 [35] 763: 16, 307.
 [36] 3524: 44, 49, 113, 314.
 [37] 5069: 309.
- Paris, Bibl. nationale de France
 [38] Fr. 221: 319.
 [39] Fr. 373 (G): 133, 309.
 [40] Fr. 374: 309.
 [41] Fr. 830: 319.
 [42] Fr. 837 (A): 43, 45, 46 n.
 25, 49, 58 n. 75, 60, 68, 71, 74,
 75-80, 83, 100, 113-114, 117,
 121, 122, 123, 124, 125, 126,
 128, 129, 130, 131, 133, 134,
 137-139, 140-141, 143, 144,
 145, 151-160, 179, 180, 225,
 255, 309, 310, 311, 312, 313.
 [43] Fr. 856 (canzoniere C):
 200-201 n. 37.
 [44] Fr. 870 (Z³): 123, 309.
 [45] Fr. 871: 309.
 [46] Fr. 872: 309.
 [47] Fr. 1446: 44, 49, 114, 314.
 [48] Fr. 1588: 43, 49, 61, 67,
 94-95, 100, 103, 114, 312.
 [49] Fr. 1593: 43, 49, 114, 310,
 311.
 [50] Fr. 1635: 43, 49, 114, 310,
 311, 312.
 [51] Fr. 1745 (Z): 195, 196,
 207, 208, 209, 223, 234-236,
 249, 256, 315.
 [52] Fr. 2159: 318.
 [53] Fr. 2168: 55 n. 63.
 [54] Fr. 2375: 318.
 [55] Fr. 4237: 320.
 [56] Fr. 4975: 198 n. 30.
 [57] Fr. 12483 (*Rosarius*): 43,
 45-46, 65, 66 n. 102, 71, 72,
 114, 276, 311, 312, 313, 314.
 [58] Fr. 19121 (Z⁴): 123, 309.
 [59] Fr. 19152: 44, 45, 115,
 121, 122, 123, 124, 125, 126,
 128, 129, 130, 131, 134-137,
 139, 143, 151 n. 49, 153, 309.
 [60] Fr. 22543 (canzoniere R):
 72, 192, 205-206, 208, 209,
 219, 222 n. 99, 225, 232, 247,
 251, 253, 254, 314, 315.
 [61] Fr. 24305 (D⁵): 124 n. 15,
 134, 146, 180, 247, 309.
 [62] Fr. 24306: 309.
 [63] Fr. 24432: 42, 43, 49, 60,
 101, 115, 146, 149-151, 182-
 187, 297, 311, 312, 314.
 [64] Fr. 25425 (A): 199, 200 n.
 35, 239, 315.

- [65] Fr. 25458: 319.
[66] Lat. 10869: 196, 209 n. 64,
233-235, 248-249, 252, 315.
[67] Lat. 15462 (*N*): 16 n. 11,
25, 26, 27, 307.
[68] Lat. 18570 (*Pa*): 29, 308.
Nouv. acq. fr. 1869: 81, 318.

Pavia, Bibl. Universitaria

- [69] Aldini 219: 44, 70 n. 108,
115, 276, 314.

Rouen, Bibl. Municipale

- [70] 1044 (*A'*): 123, 137, 142,
143, 145, 309.
[71] 1045 (*A''*): 123, 145, 309.

Savignano sul Rubicone, Bibl.
Comunale

- [72] 45: 17.

Toulouse, Archives de l'Académie
des Jeux Floraux

- [73] 500.006 (1356): 316.

Toulouse, Bibl. Municipale

- [74] 57: 198 n. 30.
[75] 609: 202 n. 42.

Troyes, Bibl. Municipale

- [76] 1511: 309.

Verona, Bibl. Capitolare

- [77] CCXLVII (*V*): 16 n. 11,
25, 26, 27, 307.

Testimoni indiretti:

- [78] Guyon de Maleville, *Es-*
bats sur le pays de Quercy (*G*): 198
n. 30

Manoscritti perduti:

- [79] Frammento Libri del *Mo-*
niage Richeut: 309.
[80] Frammento R della *Canso*
de la crozada: 198 n. 30, 199.

Indice degli autori moderni

- Altmann, Barbara K.: 319.
- Alvar, Carlos: 193n..
- Andraud, Paul: 224n, 225n..
- Andrews, Richard: 257n.
- Angeli, Giovanna: 6, 60n, 64n, 101n, 149, 176, 313, 314.
- Accorsi, Federica: 9, 260n.
- Anglade, Joseph: 192n, 197n, 231n, 232, 316.
- Arioli, Emanuele: 9, 258
- Asperti, Stefano: 269, 270n.
- Aubailly, Jean-Claude: 55
- Avalle, D'Arco Silvio: 32, 95n, 168, 205n.
- Azzam, Walid: 49n.
- Badel, Pierre-Yves: 59, 68n.
- Baldwin, John: 73n.
- Barbazan, Étienne: 4.
- Bartsch, Karl: 4, 5, 100n, 191n, 192, 195, 206, 217, 224n. 103, 234, 235, 313, 314.
- Bastin, Julia: 7, 34, 43n, 10, 12, 46n, 49n, 56n, 57n, 58n, 70n, 71n, 81, 84, 87n, 119, 310, 311.
- Baumgartner, Emmanuèle: 55.
- Bec, Pierre: 219.
- Becker, G. Be.: 264n.
- Bédier, Joseph: 51, 52, 53, 162.
- Berthe, Maurice: 200n, 241n, 315.
- Bettarini, Rosanna: 260n.
- Billy, Dominique: 95n, 101n, 102n.
- Blanchemain, Prosper: 321.
- Blum, Owen J.: 17n.
- Bologna, Corrado: 64n.
- Bordier, Henri: 61, 94, 95, 99.
- Borghi Cedrini, Luciana: 76n, 240n.
- Borriero, Giovanni: 8, 192, 219, 224, 225n, 247, 314.

- Bouchet, Florence: 51n.
- Bourgain, Pascale: 10, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23n, 27, 28n, 31n, 32, 36.
- Braccini, Mauro: 259.
- Branciforti, Francesco: 3, 14, 52, 54, 55 n. 65, 118, 121, 122, 123, 126n, 130n, 135n, 142n, 179.
- Brayer, Édith: 31n.
- Brunel, Clovis: 207, 208.
- Brunel-Lobrichon, Geneviève: 205.
- Busby, Keith: 43n, 45n.
- Canettieri, Paolo: 210n.
- Capusso, Maria Grazia: 193, 194., 195, 204 n. 44, 222 n. 97, 230, 265 n. 40, 314.
- Carducci, Giosuè: 5.
- Careri, Maria: 95n., 131n.
- Cavagna, Mattia: 122n, 123n.
- Cerquiglini, Jacqueline: 59n, 63n.
- Cerullo, Speranza: 8, 73n, 74n, 77n, 192n, 219n, 221n, 224n, 225n, 247n, 314.
- Chabaneau, Camille: 197.
- Chabás, Roque: 266.
- Charpentier, Hélène: 51n.
- Châtelain, Henri: 6
- Chesney, Kathleen: 321.
- Chichmaref, V.: 264n.
- Cingolani, Stefano: 3n.
- Cierbide, Ricardo: 200n, 241n, 314.
- Giociola, Claudio: 6, 8, 9, 34, 257, 258, 259.
- Collet, Olivier: 43n, 44n, 75n.
- Collura, Alessio: 207n, 208.
- Contini, Gianfranco: 11, 258n.
- Cornagliotti, Anna: 271.
- Coromines, Joan: 266.
- Coustelier, Antoine-Urbain: 320, 321.
- Curry Woods, Marjorie: 29n.
- D'Agostino, Alfonso: 207n, 311.
- Davis, Hugh H.: 17n.
- De Boer, Cornelis: 3, 7, 52, 53n, 54, 55n, 118n, 121, 122, 135n, 309.
- De Laude, Silvia: 50n, 62n.
- Dembowski, Peter Florian: 320.
- De Riquer, Martín: 267-267n.
- De Santis, Silvia: 216n.

- Devic, Claude: 197n, 198 n.
- D'Heur, Jean-Marie: 199, 239, 246n.
- Di Girolamo, Costanzo: 243, 244n, 267.
- Dossat, Yves: 203 n. 43, 204n.
- Dreves, Guido Maria: 13, 35n.
- Duval, Frédéric: 320.
- Earp, Lawrence: 264n, 265n.
- Elsheik, Mahmoud Salem: 260n.
- Espadaler, Anton M.: 194n,
- Faral, Edmond: 7, 8, 10, 13, 14, 16n, 28n, 32, 33, 34, 35, 43n, 44n, 46n, 49n, 52n, 53n, 56n, 57n, 58n, 62, 63, 70n, 71n, 81, 84, 87n, 92n, 111, 119, 134n, 157, 158, 160, 308, 310, 311.
- Fasseur, Valérie: 51n.
- Favati, Guido: 122n.
- Favier, Jean: 73n.
- Fedi, Beatrice: 197n.
- Filippini, Enrico: 260n.
- Floquet, Oreste: 162n.
- Forestié, Édouard: 206n.
- Foulet, Alfred: 44n.
- Fourrier, Anthime: 319.
- Franchi, Claudio: 243, 244n.
- Freeman, Michael John: 106n.
- Gaggero, Massimiliano: 36n, 122n, 123n, 199n.
- Gambino, Francesca: 8, 73n, 74n, 77n, 192n, 219n, 221n, 224n, 225 n, 247n, 314.
- Gasperoni, Marianne: 207n, 208n.
- Giannini, Gabriele: 44 n. 14, 17, 19, 207n, 208.
- Gingras, Francis: 44n, 51n.
- Gicquel, Bertran: 93.
- Giuliari, Giovanni Battista Carlo: 257n.
- Greub, Yan: 122n, 123n.
- Grimaldi, Marco: 194n.
- Guida, Saverio: 200.
- Haye, Thomas: 29n, 92n, 93n.
- Henrard, Nadine: 198n.
- Héron, Alexandre: 103n, 105, 108, 321.
- Hoekstra, Dirk: 198n.
- Hoepffner, Ernst: 216n, 264, 319.
- Hoffa, Wilhelm: 53n.
- Horst, Cornelis van der: 198n.

- Hubert, Marie-Clotilde: 31n.
- Hunt, Tony: 47n.
- Huot, Sylvia: 44n, 49n.
- Indini, Maria Luisa: 195, 209n, 210n, 233, 234, 235, 314.
- James-Raoul, Danièle: 51n.
- Jannet, Pierre : 321.
- Jauss, Hans Robert: 51n.
- Jeanroy, Alfred: 197, 198n, 207, 217, 227, 229.
- Jodogne, Omer: 56n, 57n, 88, 89, 317, 318, 320.
- Jubinal, Achille: 4, 7n, 42n, 75, 78n, 152-153, 101, 150, 275, 297, 310, 312, 313, 314.
- Jung, Marc-René: 123n, 194, 222.
- Kastner, Leon Emil: 6, 42, 68n, 82, 108, 109, 110n, 270.
- Kellermann, Wilhelm: 60, 61, 93, 99n, 100, 101.
- Kelly, Douglas: 29n, 36, 37n.
- Kingsford, Charles Lethbridge: 47n, 64n, 161n.
- Kintana, Xavier: 200n, 241n, 315.
- Krause, Kathy: 43n, 44n.
- Lacour, Louis: 322.
- Lafont, Robert: 241.
- Laidlaw, James Cameron: 85, 317, 319.
- Långfors, Arthur: 43n, 45, 46n.
- Langlois, Charles-Victor: 73n.
- Langlois, Ernest: 42n, 81n, 103, 104, 105, 106, 109, 318, 319, 321.
- Lausberg, Heinrich: 42n.
- Lefèvre, Sylvie: 43n, 75, 76, 77, 79n, 80n, 264n, 313.
- Leglu, Catherine: 31n, 214n.
- Le Goff, Jacques: 73n.
- Lejeune, Rita: 237n.
- Léonard, Monique: 8, 58-60, 62, 63n, 65, 71, 74.
- Leonardi, Lino: 134n, 161, 162n, 168, 205n.
- Limacher-Riebold, Ute: 260n.
- Limentani, Alberto: 194n.
- Lorenzi, Cristiano: 9, 260n.
- Lote, Georges: 98.
- Macé, Laurent: 208n.
- Machabey, Armand: 264n.
- Marchello-Nizia, Christiane: 53n.

Marguin-Hamon, Elsa: 103, 104n.

Mari, Giovanni: 3, 5, 7, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17n, 18, 19, 20, 21n, 22n, 24, 25, 26, 27, 29n, 32, 38n, 41, 263, 307, 308.

Marshall, John Henry: 212n.

Martin-Chabot, Eugène: 199, 200n, 207n, 239n.

Martineau-Genieys, Christine: 320.

Massó Torrents, Jaume: 266.

Menegaldo, Sylvère: 50n, 62, 63, 64n, 66.

Meneghetti, Maria Luisa: 31n, 37n, 51n, 55n.

Menichetti, Aldo: 8, 42, 314.

Méon, Dominique Martin: 4.

Meyer, Paul: 5, 75, 76, 77, 78n, 151, 154, 80n, 161n, 167, 191n, 191, 193n, 195, 198n, 199, 200, 203, 207, 210, 212n, 225n, 233, 234, 236n, 237, 238, 239n, 240n, 314.

Michel, Francisque: 315.

Milà i Fontanals, Manuel: 5, 6, 8, 193n, 210, 265, 266, 267n.

Miquel i Planas, Ramón: 266.

Molle, José Vincenzo: 151n, 313.

Monson, Don Alfred: 221n, 222n.

Montaignon, Anatole de: 318.

Mora, Francine: 123n.

Morlino, Luca: 193n.

Mühlethaler, Jean-Claude: 319.

Müller, Erich: 214.

Mussafia, Adolfo: 7, 96n, 97, 98, 99, 100, 275, 276, 314.

Naetebus, Gotthold: 6, 7n, 42, 81.

Nelli, René: 214n.

Nixon, Terry: 43n.

Norberg, Dag: 31n.

Nykrog, Per: 51.

Nyström, Urban: 65.

Ormières, Paul: 200n.

Orlando, Sandro: 260n.

Ottolini, Angelo: 5, 261.

Paden, William: 195.

Pagano, Mario: 70n.

Pagès, Amadeu: 266, 267-268n.

Parducci, Amos: 192, 224, 225n.

Paris, Gaston: 51, 52n, 237n.

Parkes, Malcolm: 43n, 48n, 49n.

Parramon i Blasco, Jordi: 265, 267, 268, 271.

Pasero, Niccolò: 70n.

Paterson, Linda M.: 236n, 237n, 238n.

Pellegrini, Flaminio: 6, 224, 225, 226, 257.

Pensom, Roger: 161n.

Pfister, Max: 205, 207n.

Piaget, Arthur: 317.

Pighi, Giovan Battisti: 258n.

Pini, Carlo: 5, 6, 261, 264.

Picot, Émile: 62.

Pirot, François: 31n.

Poirion, Daniel: 59n.

Pope, Mildred Katherine: 162, 163n e 74, 282.

Porter, Lambert C.: 101n.

Possamaï-Pérez, Marylène: 123n.

Pulega, Andrea: 195, 196, 210, 233, 234, 235, 265n, 314.

Punzi, Arianna: 52, 53n.

Raguin, Marjolaine: 200n.

Rajna, Pio: 5, 6, 86, 87n, 198, 257n, 259, 262, 263, 264.

Raynaud, Gaston: 313.

Raynouard, François-Just-Marie: 198n, 210.

Ribard, Jacques: 44n.

Ricketts, Peter: 244n, 314.

Rodríguez Risquete, Francisco: 271n.

Roncaglia, Aurelio: 237n.

Rossi, Luciano: 43n, 51n.

Rossich, Albert: 8, 265, 266, 270n.

Rostaing, Charles: 200n.

Rouse, Richard e Mary: 44n, 48n.

Rubagotti, Tiziana: 64n.

Ruby, Christine: 95n, 131n.

Ruhe, Ernstpeter: 75n, 79n, 224, 225n, 318.

Rus, Martijn: 60n., 61, 97n, 313, 314.

Sanguineti, Francesca: 257n.

Sansone, Giuseppe Edoardo: 197n, 206n, 222n, 265n, 315.

Santano Moreno, Julián: 200n, 240n, 241n, 315.

Sardou, A.-L.: 198n.

Sargent-Baur, Barbara: 43n, 96n.

- Savoie, Marie-Laure: 43n, 45, 72n, 75n.
- Schaller, Dieter: 31n.
- Scheler, August: 70n, 314, 319.
- Schulze-Busacker: 216, 217, 227n
- Segre, Cesare: 117n.
- Serventi, Silvia: 258n.
- Short, Ian: 95n, 131n, 162n, 163 n, 165, 282.
- Spaggiari, Barbara: 32, 95n.
- Städtler, Thomas: 123n.
- Stengel, Edmund: 282, 313.
- Stones, Alison: 43n, 12, 44n.
- Stotz, Peter: 31n.
- Straub, Richard E. F.: 200-201n, 241n.
- Stussi, Alfredo: 257, 258, 259n.
- Stutzmann, Dominique: 43n.
- Suchier, Hermann: 5, 61n, 67, 94n, 96, 97, 98n, 99, 100, 198n, 207n, 208, 212n, 243n, 314.
- Sweetenham, Carol: 236n, 237n, 238n.
- Tabard, Laëtitia: 65n.
- Tavera, Antoine: 205n.
- Taylor, Andrew: 44n, 47n, 31, 48.
- Thiry-Stassin, Martin: 55n.
- Tissier, André: 106n.
- Togeby, Knud: 237n.
- Topsfield, Leslie Thomas: 192, 219, 314.
- Trachsler, Richard: 44n, 45n, 48n, 123n.
- Troiano, Alfredo: 260n.
- Tschann, Judith: 43n, 48n, 49n.
- Tylus, Piotr: 43n, 121.
- Tyssens, Madeleine: 53.
- Uhl, Patrice: 7, 8, 60n, 61n, 93, 94n, 95, 96n, 97, 98, 99n, 101, 102, 103, 149, 161n, 171n, 176, 275, 313, 314.
- Ulders, Hedzer: 219n.
- Vaissète, Joseph: 197n, 198n.
- Varanini, Giorgio: 257n, 258n, 261.
- Vârvaro, Alberto: 51n.
- Vatteroni, Selene Maria: 9.
- Vecchi, Giovanni, 10, 14, 16, 17, 18 n. 20, 20, 21
- Vernay, Philippe: 8, 31n, 51n, 48, 83n, 111, 309.
- Vernet, André: 51, 52, 309.

Vignès, Jean: 322.

Walters, Lori: 43n.

Wiese, Leo: 100n, 313.

Winn, Mary Beth: 320.

Wulstan, David: 64n, 161n.

Zambon, Francesco: 200, 202n.

Zink, Michel: 61n, 63, 72, 87-88n,
310, 311.

Zufferey, François: 193, 204, 205,
206, 208.

Zumthor, Paul: 60n, 94n, 210, 237n.