

Meminisse iuvabit
Scritti in memoria di
Federico Emidio Bo

A cura di E. Baricci, W. Meliga, L. Sacchi



Biblioteca di
Carte Romanze

22

Ledizioni 
The Innovative LEDipublishing Company

Meminisse iuvabit
Scritti in memoria di
Federico Emidio Bo

a cura di
Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi

Biblioteca di Carte Romanze | 22

© 2024 Ledizioni LediPublishing

Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy

www.ledizioni.it

info@ledizioni.it

Meminisse iuvabit. Scritti in memoria di Federico Emidio Bo

a cura di Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi

Prima edizione: Dicembre 2024

ISBN cartaceo 9791256003013

Questo volume è stato pubblicato con i fondi del progetto Piano di Sostegno alla Ricerca 2021 del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli studi di Milano e con i fondi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

In copertina: particolare di re Davide, vetrata dell'albero di Jesse (Édouard Didron, 1864), cattedrale di Notre-Dame, Paris.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.



Federico a Finisterre

*Se prenderò le ali dell'aurora, se dimorerò all'estremità del mare,
anche là mi guiderà la Tua mano e la Tua destra mi terrà stretto.
(Salmo 139, 9-10)*

En Memoria de Federico, contemplando a súa última imaxe

Se o espertar
semella sempre
a un voo ás cegas
e as olladas de entón
falan dun conto de vellos;

E se é verdadeiro,
como outros dixeron,
que a vida era un soño
e o chorar non se acalma
coa memoria do sangue;

Pois que o teu leito
sexa un vieiro de flores
e a rosada repouse
no lume claro dos ollos
mirando, dourados, ó leste.

Simone Marcenaro

PREMESSA

Sono passati oltre dieci anni da quella terribile domenica sera in cui Federico se n'è andato, all'improvviso e in terra straniera (una terra che però amava molto e che certo straniera non sentiva), ma confesso che il detto menandro continua ad apparirmi derisorio. Forse solo Leopardi, che però a morir giovane non riuscì – sulla sua età, tutto sommato non così avanzata, fecero aggio i numerosi e gravi malanni che da sempre lo avevano tormentato – ha trovato consolazione, almeno artistica, nell'idea che il detto esprime. Se nell'epigrafe di *Amore e morte* e nel *Dialogo di Tristano e di un amico* quest'idea aleggia genericamente, nella meno nota iscrizione per il perduto busto di Raffaello che trovava posto nel giardino di Niccolò Puccini a Pistoia (datata 1832), è proprio il pittore di Urbino, emblema di grazia e bellezza, ad essere definito «felicissimo per la morte ottenuta / nel fiore degli anni».

Per Raffaello, il fiore degli anni coincideva certo con il culmine della gloria; per Federico, invece, più giovane esattamente di dieci anni rispetto a Raffaello, il fiore degli anni rappresentava ancora un momento di grandi promesse, in parte, ma solo in parte, già felicemente concretizzate. Federico, da gran lavoratore e realizzatore, aveva condotto a buon punto numerosi lavori, nel contesto che, anche per ragioni personali e famigliari, gli doveva essere più vicino, quello dell'antica letteratura valdese. Ma molto ancora doveva dare, sia in quest'ambito che tanto lo affascinava (puntando, in particolare, la sua attenzione sull'aspetto materiale dell'importante gruppo di manoscritti valdesi del fondo di Dublino e, all'interno di questo, sul grande collettore di sermoni costituito dal manoscritto Dublin, Trinity College Library, 263), sia nell'ambito che era diventato il fulcro più recente dei suoi interessi, collegato alla preparazione della tesi di dottorato: l'edizione critica del castigliano *Libro del conocimiento de todos los reinos*, solidamente impostata ma rimasta tragicamente interrotta (fu completata più tardi, a Milano, in forma di tesi di laurea magistrale, da Michela Santini).

Nello stesso ciclo della Scuola di Dottorato Europea di Filologia romanza dell'Università di Siena cui Federico fu ammesso, nel 2010, c'erano con lui altre due dottorande, Erica Baricci e Maria Piccoli, i cui interessi di ricerca puntavano, rispettivamente, sulla letteratura giudeo-occitanica e sulla leggenda di Maometto in area antico-francese. Ricor-

do che, per scherzo ma non troppo, dicevo che loro tre rappresentavano la miglior concretizzazione della parabola dei tre anelli cui Boccaccio aveva dato fama imperitura: spero che questo volume contribuisca, a sua volta, a mantenere vivo il ricordo e l'esempio del possessore del terzo anello.

Maria Luisa Meneghetti

NOTA

Ritratto d'un amico

La nostra città rassomiglia, noi adesso ce ne accorgiamo, all'amico che abbiamo perduto e che l'aveva cara; è, come era lui, laboriosa, aggrondata in una sua operosità febbrile e testarda; ed è nello stesso tempo svogliata e disposta a oziare e a sognare. Nella città che gli rassomiglia, noi sentiamo rivivere il nostro amico ovunque andiamo; in ogni angolo e ad ogni svolta ci sembra che possa a un tratto apparire la sua [...] figura.

(N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p. 27)

Nella tarda estate del 2010 – era, per la precisione, il 14 settembre – nel corridoio fuori da un'aula dell'Università di Siena, dove quel giorno si sarebbe tenuto “lo scritto” dell'esame di ammissione alla Scuola di Dottorato europea in Filologia Romanza, conobbi Federico.

Nonostante la tensione del momento e la straniante consapevolezza che, a ben vedere, fossimo concorrenti, Federico e io diventammo immediatamente amici. Con il senno di poi ho sempre pensato che per fortuna non abbiamo perso nemmeno un minuto della nostra amicizia, visto che il tempo a disposizione è stato breve: il 7 aprile 2013 Federico ci lasciava, appena ventisettenne.

Questo volume è un omaggio a Federico come amico, compagno di studi, allievo, da parte dei tanti che hanno accolto con calore ed entusiasmo questa iniziativa e hanno contribuito con saggi, scritti, suggerimenti, alla sua realizzazione; ma vuole essere anche un omaggio a Federico come fine studioso. Il suo spirito laborioso, sensibile, attento, meticoloso, intuitivo, brillante e ironico (sempre!) vive tra le pagine degli scritti che gli sono dedicati, a dimostrazione che il suo contributo agli studi che tanto amava non si è arrestato, continua.

Il titolo del volume, *Meminisse invabit*, riprende il noto verso virgiliano (*Eneide*, I, v. 203) ed è un saluto al nostro amico, che lo amava molto (come anche il racconto di Natalia Ginzburg, dedicato a Cesare Pavese, un estratto del quale compare in esergo a questa nota), tanto da impiegarlo nel suo indirizzo e-mail.

Erica Baricci

FEDERICO EMIDIO BO (1985-2013)

Federico Emidio Bo studia al Liceo Classico “Massimo D’Azeglio” di Torino, dove si diploma a pieni voti nell’estate del 2004. Nell’autunno dello stesso anno, si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Torino, dove, sotto la direzione della prof.ssa Luciana Borghi Cedrini, sua Maestra, si laurea in Filologia Romanza: prima al corso triennale, nel 2007, con una tesi dal titolo *Materiali per un’edizione degli antichi sermoni valdesi (dal ms. 263 di Dublino)* (Bo 2007), e poi a quello magistrale, nel 2009, con una tesi dal titolo: *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone del “mesquin” e il sermone su “Erodiade”* (Bo 2009).

Nel settembre del 2010 è ammesso alla Scuola di Dottorato Europeo in Filologia Romanza (XXVI ciclo). Il suo progetto di ricerca è l’edizione critica dell’opera in castigliano *El libro del conocimiento de todos los reinos* (XIV secolo), a cui lavora sotto la guida del prof. Alfonso D’Agostino dell’Università degli Studi di Milano.

Parallelamente, Federico continua la collaborazione, cominciata già durante la preparazione della tesi triennale, per l’edizione degli *Antichi sermoni valdesi*, progetto patrocinato dalla Casa Editrice Claudiana di Torino e dalla Tavola Valdese, con l’accordo della Società di Studi Valdesi, e diretto dalla prof.ssa Borghi Cedrini. Federico è coordinatore del gruppo e dedica all’argomento molta della sua produzione scientifica, in larga parte edita postuma (Bo 2011; 2013; 2014a; 2014b).

Per il suo lavoro di tesi dottorale, si reca nell’autunno del 2012 a Santiago, dove, seguito dalla prof.ssa Pilar Lorenzo Gradín, mette a punto lo studio de *El libro del conocimiento de todos los reinos*, di cui, attraverso la comparazione tra testimoni e una fine analisi linguistica, ipotizza l’originaria provenienza andalusa. È proprio a Santiago che, a causa di un male di cui era ignaro, Federico mancherà improvvisamente, all’età di ventisette anni.

Su Federico si possono leggere il necrologio di Matteo Rivoira, «Bollettino della Società di Studi valdesi» 212 (2013): 209-210 e il ricordo di Luca Sacchi sul sito online della Società Italiana di Filologia Romanza, https://sifr.it/sifr_old/comunicazioni/bo_ricordo.pdf.

BIBLIOGRAFIA

- Bo 2007 = Federico Emidio Bo, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi (dal ms. 263 di Dublino)*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2007, inedita.
- Bo 2009 = Federico Emidio Bo, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone del "mesquin" e il sermone su "Erodiade"*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Bo 2010 = Federico Emidio Bo, *L'antica letteratura valdese*, in *Letteratura per una lingua, lingua per una letteratura*. Atti dell'Associazione "Amici della Scuola Latina" (Pomaretto, 25 settembre 2010): 43-8.
- Bo 2011 = Federico Emidio Bo, *L'antica letteratura valdese*, «La beidana. Cultura e storia nelle Valli valdesi» 71 (2011): 38-46.
- Bo 2013 = Federico Emidio Bo, *Il manoscritto 263 del fondo valdese di Dublino: descrizione, storia e annotazioni filologiche*, «Bollettino della Società di Studi valdesi» 212 (2013): 3-46.
- Bo 2014a = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le Valli del Piemonte. Nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle Valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi valdesi» 215 (2014): 3-20.
- Bo 2014b = Federico Emidio Bo, *The Waldensian Manuscripts in Trinity College Dublin: The Sermons and Lectionary of MS Du 267*, in Sarah Alyn Stacey (ed.), *Political, Religious and Social Conflicts in the States of Savoy 1400-1700*, Oxford, Peter Lang, 2014: 167-78.

PRESENTAZIONE

Tra i moltissimi fogli annotati da Federico Bo nel corso delle sue ricerche dottorali sul *Libro del conocimiento de todos los reinos* se ne trova uno che riporta, senza ulteriore commento, questa frase: «Le persone viaggiano per stupirsi delle montagne, dei mari, dei fiumi, delle stelle; e passano accanto a se stessi senza meravigliarsi». Sono parole di sant'Agostino tra le più celebri, che in latino suonano: «*et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et gyros siderum et relinquunt se ipso*» (*Confessioni* 10, 8). Il loro fascino viene, oggi come ai tempi della “lettera dal Ventoso” di Petrarca (*Fam.* IV 1), dall'opposizione che istituiscono fra la cura dell'uomo per la propria salvezza spirituale e la curiosità per le meraviglie del mondo, che spinge a mettersi in viaggio; una curiosità che indubbiamente traspare anche dalle pagine del *Libro del conocimiento*, come in quelle di molte opere medievali romanzesche di ambito geografico ed enciclopedico. L'oggetto privilegiato della riflessione agostiniana in questo punto, tuttavia, è un altro, e di caratura decisamente maggiore rispetto alla curiosità, almeno dal punto di vista dell'autore: vale a dire la potenza della memoria. Le righe precedenti suonano infatti: «*Magna ista uis est memoriae, magna nimis, Deus meus, penetrare amplum et infinitum. Quis ad fundum eius peruenit? Et uis est haec animi mei atque ad meam naturam pertinet, nec ego ipse capio totum, quod sum. [...] Multa mihi super hoc oboritur admiratio, stupor apprehendit me*». Più stupefacente del creato è dunque la facoltà umana di conoscerlo e di trattenerne il ricordo; così come, si legge nel passaggio successivo, l'attitudine ad acquisire saperi strutturati attraverso lo studio, che apre alla mente i territori sconfinati del sapere, anzitutto linguistico e letterario: «*Sed non ea sola gestat immensa ista capacitas memoriae meae. Hic sunt et illa omnia, quae de doctrinis liberalibus percepta nondum exciderunt, quasi remota interiore loco, non loco; nec eorum imagines, sed res ipsas gero. Nam quid sit litteratura, quid peritia disputandi, quot genera quaestionum, quidquid horum scio, sic est in memoria mea [...]*».

Stupore, dubbio, conoscenza, memoria, scrittura: quell'annotazione solitaria, forse presa di sfuggita, ci può condurre verso alcuni tra gli snodi più proficui dell'esperienza di studio e di ricerca che ha segnato tutti noi, curatori, autrici e autori dei saggi di questo libro, come ha fatto con l'amico e giovane collega scomparso; tra esse è alla memoria, cui è

affidato il compito di rinnovarne la presenza, che si assegna qui il primato fin nel titolo, di cui ha scritto Erica poco sopra; ma anche le altre esperienze hanno modo di risuonare variamente nel volume, grazie alla combinazione virtuosa dei dodici saggi che seguono. Nella filigrana delle loro pagine, per spontanea composizione di intenti diversi e originali, possiamo soprattutto intravedere il contorno dei territori e degli ambiti toccati dall'attività scientifica di Federico: accanto ai riferimenti diretti alle acquisizioni di cui gli siamo debitori, si potranno cogliere ora progetti disegnati, ora linee di ricerca potenziali o semplici contatti, che rivelano la vivacità del suo impegno e l'ampiezza dei suoi orizzonti.

Provando a seguire tale traccia topografica, alternativa all'ordine alfabetico del volume, e procedendo da occidente verso oriente, prendiamo le mosse dalla Galizia, a cui guardano tre contributi, accomunati dall'attenzione rivolta alla lirica. Nel saggio «*Poemas espurios na lírica profana galego-portuguesa*», Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín si concentrano sui componimenti “spurii” tramandati dai due apografi colocciani B e V, che per divergenze tematiche e formali vanno esclusi dal corpus della produzione *trobadoresca*, e collocati piuttosto nell'ambito della lirica sacra oppure della (più tarda) poesia *cancioneril*. Dopo aver ricostruito, sulla base di vari dati codicologici delle due copie superstiti (numerazioni, rubriche, note marginali di Colocci) la localizzazione dei diciassette testi entro il loro modello comune, le autrici ragionano sulle fasi, sui contesti e sulle ragioni delle rispettive inserzioni da parte dei copisti all'interno di esso, formulando nuove ipotesi sulla storia di tale codice perduto, denominato *libro di portoghese* nella Tavola Colocciana.

Sempre nel campo lirico profano si mantiene il lavoro di Simone Marcenaro, «*Dal neolitico a una cantiga di Johan Soares Coelho (passando per Isidoro di Siviglia)*», che muove dalla riconsiderazione del gioco polisemico sotteso alla cantiga *Atal vej'eu aqui ama chamada*, alla quale replicarono diversi trovatori, generando così un piccolo ciclo *de escarno e de maldizer*. Mentre Coelho celebra i pregi di una *ama* ('nutrice', probabilmente a sua volta nobile) ben degna di essere amata e cantata, le repliche altrui ironizzano burlescamente sul profilo della donna, mettendone in luce doti più umili e caserecce. L'esame della critica conduce l'autore a confermare la datazione del ciclo negli anni '40 del XIII secolo e la localizzazione in Castiglia, proposte da Ângela Correia; ne contesta però la tesi secondo cui il termine *ama* sarebbe scelto da Coelho anche per la contiguità con il latino tardo *amma* 'strige, civetta' registrato nelle *Etymologiae* di Isidoro, in modo da offrire il *senhal* della donna, appartenuta alla stirpe dei

Meneses. Un lungo *excursus* alle radici dell'etimo di *ama* permette in effetti di scartare questa ipotesi, e assieme di sondare nel lessico romanzo – nonché a monte di esso – la ricorrenza ancestrale della connotazione materna e protettrice della civetta e di altri uccelli notturni, più tardi rovesciata in chiave malefica.

Ancora alla lirica galega in Castiglia, ma di ambito sacro, è dedicato il lavoro di Alfonso D'Agostino, «*Cantigas de Santa María y pactos diabólicos*», che approfondisce l'esame di una particolare isotopia ricorrente entro il magistrale canzoniere mariano di Alfonso X: quella del patto col demonio, le cui forme possono essere agevolmente ricondotte alla tassonomia applicata dall'autore all'intero panorama romanzo nel suo *Gli antenati di Faust* (2016). Tra le canzoni il primato va assegnato alla terza della silloge (*Mais nos faz Santa María*), dedicata alla storia di Teofilo, che pur nella sua brevità si rivela ricca di sfumature, grazie anche all'apparato figurativo di cui fu dotata, quasi certamente sotto la supervisione del monarca, in particolare nel magnifico codice escurialense J.b.1. Vi si osserva così uno sdoppiamento della figura della Vergine, al tempo stesso divina e umana, così come la proliferazione di elementi di marca epica, a dare maggior solennità al conflitto tra Bene e Male messo in scena; emergono inoltre, qui e in altre liriche tematicamente affini, vari indizi possibili di una relazione ravvicinata con la biografia del sovrano e i contrasti interni alla corte. Dove tale nesso non è avvertibile risalta comunque la vividezza della figurazione psicologica dei protagonisti, resa nelle *cantigas* con pochi tocchi di grande efficacia.

Mantenendoci nel campo della letteratura devota ci spostiamo a nord dei Pirenei con lo studio di Claudio Lagomarsini, «*Notes on the history of the Old French Psalms with an edition of Ps. 68 (67) from the "Bible du XIII^e siècle"*», dove l'esame e l'edizione critica del testo in oggetto si offre come caso di studio delle relazioni fra le versioni francesi del testo sacro, tra le quali un ruolo chiave spetta appunto alla *Bible du XIII^e siècle* in prosa. Dopo aver confermato la coerenza dei dati testuali offerti dal Salmo 68 con lo stemma della tradizione della *Bible* da lui già proposto, l'autore si sofferma sulle peculiarità della redazione 'rivista' (siglata *y^R*), che tradisce il ricorso a una copia della *Vulgata* differente da quella usata dal traduttore. Il raffronto col salmo corrispondente nella *Bible historiale* di Guiart des Moulins mostra poi come questi dovette avere a disposizione proprio una copia del testo di *y^R*; in diversi punti, tuttavia, egli procedette in autonomia rispetto a tale fonte, ripartendo a sua volta dalla *Vulgata*. Ne deriva perciò la necessità di concepire la filiera delle tra-

duzioni in termini meno lineari rispetto a quanto teorizzato nel XIX secolo da Samuel Berger.

Ancora all'area oitanica si rivolge Dario Mantovani, con «Entre ses braz... en vait tut dreit: *alcune considerazioni di semiotica del gesto nelle Folies Tristan*»: mettendo a confronto le *Folies Tristan* di Oxford e di Berna sul piano della rappresentazione della gestualità e dei movimenti dei personaggi, in particolare di Tristano e Isotta, egli mette in luce il supplemento di senso offerto dall'*actio* alla densa trama di finzionalità e verità intessuta dalle voci dei protagonisti, impegnati ora a dissimulare la propria passione, ora a rivelarla. L'approssimarsi e l'allontanarsi delle figure nello spazio, il maneggio degli oggetti, la simbologia dei gesti contribuiscono in misura significativa alla tonalità delle scene, riverberando talvolta anche atti narrati nei romanzi maggiori; ne derivano inoltre vari spunti a favore della tesi della dipendenza della *Folie* di Berna da un'operazione di scorciatoia a partire dal modello comune.

Muovendo nuovamente verso sud ci spostiamo sul versante occidentale delle Alpi, da cui prese origine la vasta produzione medievale valdese: a essa guardano da prospettive diverse i contributi di Andrea Giraudo e Matteo Rivoira. Il primo (*Gli studi di letteratura medievale valdese all'Università di Torino*) ripercorre con puntualità la filiera delle ricerche dedicate a tale ambito nell'ateneo torinese: qui – dopo alcuni interventi di peso, come quello di Salvioni – la vera fondazione va ascritta come è noto a d'Arco Silvio Avalle, seguito da Luciana Borghi Cedrini – destinata a divenire la vera promotrice degli studi valdesi a Torino – alla quale si affiancano Anna Cornagliotti e Laura Ramello. Spicca soprattutto, a uno sguardo d'insieme, l'intensità con cui tale lavoro individuale si è accompagnato allo sviluppo di tesi di laurea e di dottorato, coinvolgendo così nel gruppo di ricerca molti giovani studiosi, tra cui proprio Federico, che per diverso tempo vi assunse un ruolo di primo piano. Il testimone di tale modello è stato preso con entusiasmo dalla nuova generazione torinese di studiosi, che continua a produrre risultati di spessore anche attraverso le sinergie con la dialettologia.

Proprio su tale versante si muove appunto il saggio «*L'espressione del plurale nella scripta dei manoscritti valdesi e nei dialetti occitani alpini*»: qui Matteo Rivoira, dopo una rapida panoramica sugli studi in materia, risalenti agli albori della disciplina, considera da un lato la storia della formazione della *scripta* valdese, per effetto di contatto con le abitudini articolatorie dei singoli copisti, dall'altro la dinamica di intersezione tra due sistemi alternativi di formazione del plurale (vocalico vs. sigmatico) in

rapporto alla pressione delle parlate piemontesi contigue. In tal modo l'area occitana alpina si conferma oggetto di studio fecondo in chiave sia diacronica sia sincronica, permettendo di osservare come i sistemi linguistici si strutturano a fronte di modelli differenti.

Con l'ultimo gruppo di saggi approdiamo definitivamente nella nostra penisola, e in particolare all'area toscana, dove è nuovamente la lirica a disporsi in primo piano. Lino Leonardi – «*Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: Chero con dirittura (III)*» – propone l'edizione critica della canzone di Guittone centrata sul tema del rifiuto di un «amore tossico», e dunque sulla richiesta di una liberazione dal possesso; il testo è preceduto da una sottile disamina delle relazioni fra quest'ultimo e vari componimenti dei siciliani a esso prossimi, vuoi nello schema metrico o rimico, vuoi nell'impianto tematico; spiccano in particolare le prossimità con Mazzeo di Ricco (in particolare *Amore, avendo interamente voglia*), con cui Guittone era in contatto diretto. Come di consueto, tuttavia, l'aretino ispessì la complessità tecnica e sviluppò ulteriormente il tema della separazione e dell'abbandono della dama altera. Vi aggiunse poi un singolare riferimento (all'*Orgogliosa*) che pare attingere alla tradizione romanzesca oitanica, e precisamente al *Cligès*, a lui ben noto; sembra meno probabile, anche se non si può escludere, che l'accento sia rivolto al più tardo *Blancandin*, della cui circolazione in Italia non si hanno altre tracce.

Col saggio «*La ballata Tutta soletta si gia mormorando di Guiglielmo di Francia*» scendiamo al secolo seguente, e ci concentriamo sulla poesia per musica. Antonio Calvia vi descrive infatti una copia del componimento in oggetto scoperta di recente in un registro conservato presso l'Archivio Datini di Prato. Dopo aver descritto la tradizione superstita dell'opera di Guiglielmo – e la relazione stretta che essa istituisce tra quest'ultimo e un frate Egidio, forse legati entrambi al convento di Santo Spirito a Firenze – ci si concentra sulle caratteristiche di questa nuova copia, descrivendo gli indizi che permettono di ricostruire a monte di essa un antigrafo con notazione musicale.

Passiamo alla prosa con il contributo di Giuseppe Noto, «*Intertestualità decameroniana: Boccaccio europeo*». Mettendo a confronto riflessioni passate e recenti sulle peculiarità dell'elaborazione del *Decameron* entro l'orizzonte europeo medievale, si rilevano da un lato gli elementi di prossimità tra le prime pagine dell'opera e le dichiarazioni proemiali di alcuni tra i più celebri autori di narrativa oitanica; dall'altro si evidenzia la pregnanza dell'innovazione boccacciana, tanto nel tematizzare la di-

menzione orale del racconto (e di tanta parte della sua storia precedente) quanto nel subordinare tale oralità a una scrittura sorvegliatissima e a una prospettiva nuova sulla letteratura, come strumento di piacere estetico e di conoscenza.

A un diverso genere di prosa, cioè quello didascalico, ci conduce Luca Sacchi, con «*Il volgarizzamento toscano della Chartula ad Rainaldum e le miscellanee didattiche*». Il breve *contemptus mundi* latino in versi citato nel titolo, attribuito a un Bernardo ancora da identificare con certezza, trovò ampio successo dal XIII secolo come testo di scuola, anche in ragione dell'orientamento esplicito verso un destinatario in giovane età; risulta invece limitata la sua eco nelle lingue romanze medievali, come pure la ricorrenza entro le sillogi manoscritte romanze a dominante didattica studiate dal progetto *MERMAID*. Fa eccezione la versione toscana, che nelle quattro copie superstiti risulta sempre associata ai volgarizzamenti di altri testi della stessa tradizione, tra cui le favole esopiche e i *Disticha Catonis*, come pure ad altre opere didattiche di particolare fortuna, quali la *Formula honestae vitae* di Martino di Braga o il *Liber de doctrina dicendi et tacendi* di Albertano. In tale contesto la *Carticciuola*, di cui si presenta qui il testo, ripropone il discorso parenetico accorato dell'originale, ma rinuncia ai suoi virtuosismi retorici, puntando all'ammaestramento morale dei nuovi lettori con mezzi molto più elementari.

La collocazione peninsulare è infine solo suggerita – ma con buoni argomenti – per l'opera esaminata da Erica Baricci nel saggio «*Rešit haleqah: una traduzione in ebraico dell'Ars minor di Donato*». Il testo di Šemuel ben Rav Ya'aqov, risalente al XIII secolo, applica all'ebraico lo schema donatiano delle parti del discorso, ma accanto alla fonte primaria si rintracciano elementi tratti da rielaborazioni medievali del lavoro di Donato e altri che ricorrono nell'opera di Prisciano. Vari accenni dell'autore sollecitano l'ipotesi che il suo pubblico fosse di lingua romanza, e che per questo il riferimento a certi costrutti, assenti in ebraico, risultasse funzionale all'apprendimento di tale lingua o al suo perfezionamento a scopo traduttivo; d'altra parte, in tale processo, il rinvio al modello latino, concettuale e sintattico, manifesta un intento di nobilitazione e aggiornamento dell'ebraico come lingua viva.

Nel licenziare il volume è per noi un motivo ulteriore di soddisfazione la frequenza con cui tali lavori si confrontano risolutamente col limite delle nostre conoscenze, affrontando questioni ancora aperte, interrogandosi su quanto risulta sfuggente nella storia dei testi o delle lin-

gue, e provando a circoscriverlo con gli strumenti della filologia. Poiché il dubbio è connaturato alla ricerca, anche quando condotta con sistematicità e rigore, a chi ha il privilegio di poterla praticare spetta senz'altro il compito di non rinunciare a muovere ogni giorno qualche passo avanti su tale strada, per malcerto che sia: l'importante è «continuare a cercare», come recita un altro appunto, il più frequente, nelle carte di Federico.

Walter Meliga, Luca Sacchi

RĒŠIT HA-LEQAḤ:
UNA TRADUZIONE IN EBRAICO
DELL'ARS MINOR DI DONATO

1. TESTO E CONTESTO

Rēšit ha-Leqaḥ ('il principio dell'istruzione') è il titolo di una traduzione/rielaborazione in ebraico dell'*Ars Minor* di Donato, composta probabilmente intorno alla metà del XIII secolo da Šemuel ben Rav Ya'aqov, autore altrimenti ignoto.¹

Rēšit ha-Leqaḥ è stata trasmessa da quattro codici, attestanti due diverse redazioni.² Il ms. *P*, unico testimone della prima, più rudimentale, redazione dell'opera, è datato al biennio 1285-1287,³ e fornisce così un importante *terminus ante quem*. È probabile che il luogo di composizione dell'operetta sia l'Italia, più specificamente Roma o dintorni, visto che

¹ Tutti i dati che possiamo ricavare sulla sua identità, a partire dal suo stesso nome, ci sono offerti dal testo stesso che, nel prologo in versi che apre la seconda redazione del trattatello (vd. nota seguente), fornisce sia il titolo dell'operetta sia, in forma acrostica, il nome dell'autore.

² London, Jews' College, ms. Montefiore 217 (*L*), cc. 328r-339r; Paris, BNF, ms. hébr. 1221 (*P*), cc. 231r-249v; Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. ebr. 403 (*V*), cc. 51v-66r; Wien, Österr. Nationalbibl., ms. hebr. 43 (*W*), cc. 1r-25r. Per una dettagliata analisi dei codici e del loro contenuto, rimando a Rothschild 2001: 230-32 e Rothschild 2003:196-98. La distinzione tra *P* e *LWV* risulta alquanto marcata. Da una parte, *P* presenta un ordine parzialmente differente degli argomenti trattati, nonché l'assenza del prologo in versi; in compenso, all'inizio del trattatello nella sua prima redazione c'è una breve disquisizione su lettera, parola e discorso che non ha seguito nella redazione più elaborata. Lo stesso linguaggio scelto da *P* in rapporto al latino tradisce un grado di elaborazione differente rispetto a quello della seconda redazione, meno meditato e originale, come se si avesse ancora una stretta dipendenza (in particolare modo lessicale) dal modello latino. Cf. Rothschild 2001: 236ss.

³ *P* è corredato di vari *colophon*, uno per ciascun testo trascritto (anche gli altri testi presenti nel manoscritto sono, tra l'altro, opere grammaticali, cf. Rothschild 2001: 231). In verità Rēšit ha-Leqaḥ in *P* si interrompe prima della fine, perché l'ultima carta, contenente anche il *colophon*, si è persa. Tuttavia, poiché il codice rivela una manifattura omogenea, bisogna probabilmente inferire che Rēšit ha-Leqaḥ risalga alla stessa epoca degli altri, ovvero tra il 1285 e il 1287. I *colophon* ci informano sull'identità del copista, l'italiano Menaḥem ben Biniamin, di cui si conosce qualche altro manoscritto. Cf. Rothschild 2003: 197, n. 14.

almeno tre mss. (PLV) su quattro rivelano, all'esame paleografico, una mano italiana e circolarono perlopiù in Italia.⁴

Rē'šit ha-Leqah è un testo originale e affascinante,⁵ che consiste in un commento alle "otto parti del discorso", sul modello donatiano, preceduto da un prologo versificato (assente in *P*), da una breve introduzione che fornisce un acrostico e, solamente in *P*, da una digressione sulla lettera, la parola e il discorso. Benché l'*Ars minor* sia la fonte principale di *Rē'šit ha-Leqah*, questa non ne è la mera traduzione, quanto piuttosto una rielaborazione/adattamento: gli esempi non si riferiscono mai al latino, ma all'ebraico, ed è l'ebraico ad essere oggetto di descrizione linguistica, non senza qualche forzatura. La terminologia impiegata presenta calchi dal latino per tutte quelle nozioni grammaticali che non esistono nella lingua ebraica o che nella letteratura grammaticale ebraica non erano mai state trattate in precedenza,⁶ dal momento che questa proveniva, sia per la terminologia sia per le categorie linguistiche, dalla tradizione grammaticale araba.⁷

In verità, già il *Mahalakh ševilē ha-Da'at*⁸ di Mošeh Qimḥi (Narbona? ca. 1190), pur conservando una struttura tradizionale e distinguendo solo tre parti del discorso (secondo la tradizione grammaticale araba e poi

⁴ Cf. *ibi*: 209.

⁵ L'opera è citata in Steinschneider 1893 (rist. Graz 1956): 949, § 569 e in vari repertori di opere grammaticali ebraiche (per esempio Hirschfeld 1926: 98-9; Téné 1971: 1352-1401. Per una sintetica, ma completa storia degli studi su questo testo, si veda Rothschild 2003: 193-94. Nonostante il suo indubbio interesse, l'opera non ha ancora costituito l'oggetto di studi sistematici. Le ricerche più approfondite restano i due articoli di Jean-Pierre Rothschild (2001; 2003) e il mio "mémoire" di Master II (Baricci 2009), ancora inedito, condotto sotto la direzione del prof. Rothschild presso l'École Pratique des Hautes Études di Parigi, a.a. 2008-2009. Il presente contributo è una rielaborazione di alcuni spunti di quel lavoro. Desidero ringraziare il prof. J.-P. Rothschild per avermi proposto a suo tempo lo studio di questo testo e avermi accompagnata in corso d'opera con i suoi suggerimenti. Tutte le considerazioni sul testo in questo contributo si basano solo sulla prima redazione dell'opera, attestata da *P*. Anche tutte le citazioni qui riportate seguono il testo di *P*. La trascrizione del testo e la sua traduzione sono, se non diversamente precisato, di mia responsabilità.

⁶ Vd. *infra*.

⁷ Téné 1971: 1355ss.

⁸ Per il testo del *Mahalakh ševilē ha-Da'at*, si rimanda all'edizione di Venezia 1546 (online: <https://hebrewbooks.org/52581>). Su Mošeh Qimḥi e in generale sulla famiglia Qimḥi si vedano Téné 1971: 1372-1374 e la voce (*Qimḥi*) in *Jewish Encyclopedia online* (<https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9320-kimhi#anchor33>), a cura di Richard Gottheil *et alii*.

ebraica),⁹ adattava all'ebraico il modello di analisi morfologica del latino di Donato e Prisciano.¹⁰ Dunque, *Rē'šīt ha-Leqah* prosegue, in un certo senso, il lavoro di Mošeh Qimḥi, completando l'integrazione dell'ebraico nel quadro d'analisi linguistica del latino.¹¹

Resta da comprendere *perché* a quest'epoca (ovvero intorno alla seconda metà del XIII secolo) si presentò la necessità di spiegare l'ebraico secondo le categorie di una lingua – il latino – totalmente differente. Si tratta di una scelta non scontata, che solleva non solo la questione del ruolo di quest'opera, ma anche quello della lingua ebraica nella mentalità coeva.¹² Chi erano i destinatari? Cristiani che volevano apprendere l'ebraico secondo degli schemi grammaticali a loro famigliari?¹³ Ebrei che desideravano operare una fusione tra i due sistemi di pensiero e di linguaggio ai quali sentivano di appartenere?

Tutto sommato, è assai probabile che la ricezione dell'operetta sia avvenuta all'interno di un ambiente ebraico. Innanzitutto, *Rē'šīt ha-Leqah* è restituita solo da manoscritti ebraici che contengono, tra l'altro, vari testi grammaticali della tradizione ebraica, alcuni dei quali (come il summenzionato *Mabalakh* di Mošeh Qimḥi) ben noti e diffusi; il contesto nel quale *Rē'šīt ha-Leqah* si inserisce, nella percezione degli scribi e di conseguenza dei lettori, è dunque quello della riflessione “classica” sulla Lingua sacra, anche con la finalità pratica di apprenderla.¹⁴ Dimostrazione chiara ne è, su tutto, la presentazione minuziosa di tavole di paradigmi (verbal, nominali e pronominali), che parrebbe essere una traccia

⁹ Vd. n. 49.

¹⁰ Si veda a questo proposito anche Kogel 2012: 201-11.

¹¹ Cf. Rothschild 2003: 207-8. Si noti che ben due codici, *L* e *V*, contengono sia il *Mabalakh ševilē ha-Da'at* sia *Rē'šīt ha-Leqah*; inoltre, se in *V* le due opere sono una di seguito all'altra (rispettivamente alle cc. 41v-51r e 51v-66r), in *L* addirittura sono affiancate: nella pagina, divisa su due colonne, scorrono paralleli i due testi (nella colonna esterna *Rē'šīt ha-Leqah*, in quella interna il *Mabalakh*).

¹² Rothschild 2003: 208.

¹³ All'epoca non mancavano i cristiani interessati allo studio dell'ebraico; si pensi a titolo d'esempio al gruppo di francescani che, al seguito di Roger Bacon, approfondì lo studio della grammatica biblica e dei principali testi esegetici (*in primis* Raši), sotto la direzione di rabbini spagnoli e tedeschi, con i quali, pare, furono intrattenuti persino scambi epistolari in ebraico (Grévin 2001: 65-82).

¹⁴ Vi sono anche spie linguistiche in merito, per cui alcune nozioni grammaticali (per esempio l'infinito o le persone verbali e pronominali) sono spiegate in modo “innovativo” secondo la terminologia latina, ma poi glossate, evidentemente per essere meglio comprese, dai termini “tradizionali” della grammatica ebraica. Vd. *infra*.

dell'utilizzo concreto del testo – fenomeno, questo, tipico delle grammatiche ebraiche a partire dall'epoca dei Qimḥi.¹⁵ Inoltre, Šemuel ben Rav Ya'aqov dispone chiaramente, tra le sue fonti, delle opere di questa illustre “dinastia” di grammatici provenzali; per esempio, nella sua trattazione riporta la distinzione in dieci “tipi” vocalici, che risale a Yosef Qimḥi e che fu poi divulgata definitivamente dal figlio David.¹⁶ Un altro aspetto che inserisce *Rē'šit ha-Leqaḥ* a pieno titolo nella tradizione ebraica è la conoscenza perfetta, da parte dell'autore, del testo masoretico, come dimostrano le puntuali citazioni bibliche, che esemplificano i fenomeni fonetici e morfologici spiegati nel corso dell'opera.

In ultima analisi, *Rē'šit ha-Leqaḥ* è un'opera pienamente ebraica nella sua concezione e finalità: condivide la destinazione pratica tipica delle grammatiche ebraiche di quest'epoca e, come dichiara in principio, scrive il libro ‘con l'aiuto di Dio’ (אחל ספר ראשית הלקה בעזרת השם); dimostra l'acquisizione delle opere precedenti e non esita ad attingervi. Ciò detto, il legame con le fonti latine è imprescindibile.

2. LE FONTI LATINE: DONATO, PRISCIANO E I “DONATI MEDIEVALI”

Nonostante l'opera si basi principalmente sull'*Ars Minor* donatiana,¹⁷ frequentissimi sono i rimandi alle *Institutiones* di Prisciano, che costituiscono di fatto una rete intertestuale imprescindibile: l'ebraico traduce sì alla lettera Donato, ma amplia le trattazioni sintetiche dell'*Ars Minor* ricorrendo sistematicamente a Prisciano, che sembra fungere quasi da commento, o da glossa, al testo donatiano.¹⁸ Si veda per esempio l'inizio

¹⁵ Rothschild 2003: 207.

¹⁶ Suchard 2018: 195. Su David Qimḥi (noto anche con l'acronimo di Radaq), il più celebre della famiglia, si veda Kogel 2016. La studiosa è anche la responsabile dell'importante progetto in corso *Racines. Édition bilingue, hébreu-latin, du “Sefer ha-shorashim”* (<https://www.irht.cnrs.fr/fr/ressources/corpus/projet-racines>).

¹⁷ *Rē'šit ha-Leqaḥ* tratta solo le parti del discorso, ciò che corrisponde in effetti ai limiti dell'*Ars Minor*, dal momento che l'*Ars Maior* approfondisce anche la questione delle figure retoriche per la composizione poetica, assente in *Rē'šit ha-Leqaḥ*. Qualche indizio a favore di un impiego congiunto delle due *Artes* è comunque individuabile, in particolare nella frase con cui, dopo la premessa, Šemuel introduce il tema del libro: ‘Le parti del discorso in particolare sono otto’ (חלקי הדיבור על הפרט הם שמונה), che ricalca l'inizio dell'*Ars Maior*: «Partes orationis sunt octo...» (cf. Rothschild 2003: 200).

¹⁸ Che la traduzione sia integrata da inserzioni “altre” – in questo caso Prisciano – che hanno il duplice scopo di chiarire il testo e di commentarlo, sembra rimandare proprio alla pratica ebraica del *Targum*, la ‘traduzione’ arricchita di *midrašim* (i racconti

della trattazione sul nome:

מה הוא השם ? השם הוא חלק דבור מורה עצם דבר ואיכות כללי או מיוחד, כמו
ראובן וחכם

[RL, P, c. 231r, ll. 14-15]

[Che cos'è il nome? Il nome è la parte del discorso che indica la sostanza della cosa e la qualità comune o propria, come "Ruben" e "saggio"]

Nomen quid est ? Pars orationis cum casu corpus aut rem proprie communiterve significans.

[Don., *Ars Min.* I, 2, ed. Holz 1981: 585]

Nomen est pars orationis, quae unicuique subiectorum corporum seu rerum communem vel propriam qualitatem distribuit.

[Prisc., *Inst.* II, 22, ed. Hertz 1855: 56-57]

A prevalere, qui, è la fonte donatiana. Nel caso dell'aggettivo, invece, concetto inesistente nelle *Artes* di Donato, l'ebraico recupera il modello di trattazione da Prisciano, anche se l'autore latino attribuisce all'aggettivo un valore meno importante (lì si tratta di un tipo di nome comune) rispetto all'opera ebraica, in cui nome e aggettivo sono sullo stesso piano e formano un'opposizione:

ויחלק לשני סוגים: לעצמי ולתאריי [...] ואמנם התאריי הוא מה שיורה עצם מתאר
בתאר כללי משיג לרבים, כמו: חכם סכל צדיק רשע ישר

[RL, P c. 231r ll. 16; 18-20]

[il nome] è diviso in due categorie: il sostantivo e l'aggettivo [...] l'aggettivo è ciò che designa la sostanza qualificante tramite una qualificazione generale che può concernere più cose, come: saggio, sciocco, giusto, cattivo, ricco]

Haec [nomina] enim quoque, quae a qualitate vel quantitate sumuntur speciales, id est adiectiva, naturaliter communia sunt multorum ; adiectiva autem ideo vacantur, quod aliis appellativis, quae substantiam significant, vel etiam propriis adici solent ad manifestandam eorum qualitatem vel quantitatem, quae augeri vel minui sine substantiae consumptione possunt, ut "bonum animal", "magnus homo", "sapiens grammaticus", "magnus Homerus".

[Prisc., *Inst.* II, 25, ed. Hertz 1855: 58]

Il caso più stupefacente della presenza di Prisciano si rivela, tuttavia, nell'ambito del trattamento della congiunzione. In tal caso l'ispirazione priscianiana non concerne solo i livelli concettuali e terminologici, cioè i "tipi" di congiunzione e la loro logica sintattica. È l'unica occasione in tut-

ta l'opera (almeno secondo la prima redazione) in cui, a lato degli esempi inventati dall'autore o tratti dalla Bibbia,¹⁹ si trovano traduzioni di esempi già presenti in Prisciano. Tre sono le occorrenze di nostro interesse:

1. [Coniunctio] vim vel ordinationem demonstrans: vim, quando simul esse res aliquas significat, ut "et pius et fortis fuit Aeneas" ; ordinem, quando consequentiam aliquarum demonstrat rerum, ut "*si ambulat, movetur*".

[Prisc., Inst. XVI, 1, ed. Hertz 1855: 93]

הוראת המשיג היא המורה בהוראתה השגת דבר תנאי, בדרך חיוב כמו: אם יהלך איש יתנועע.

[c. 249r]

[Il valore consecutivo è quello che indica nel suo mostrarsi la conseguenza di una cosa sottomessa a una condizione necessaria, come: "*se l'uomo cammina, si muove*"]

2. Disiunctivae sunt, quae, quamvis dictiones coniungunt, sensum tamen disiunctum et alteram quidem rem esse, alteram vero esse significant, ut "ve, vel, aut". Virgilius in VII: [...] "*vel dies est vel nox*".

[Prisc., Inst. XVI, 7, ed. Hertz 1855: 97]

הוראת ההבדל היא המורה בהוראתה מציות שני ענינים בקיום האחד, והכחשת השני, כמו: או הוא יום או לילה.

[c. 249 r. 6-9]

[Il valore disgiuntivo è quello che indica la realtà di due argomenti che coesistono e la smentiscono a proposito di una, come: "*è o giorno o notte*"]

3. Disertivae vel electivae sunt, quando diversis propositis aliquid ex eis nos eligere ostendimus, ut "*dives esse volo quam pauper*".

[Prisc., Inst. XVI, 9, ed. Hertz 1855: 98]

הוראת הבחירה היא המורה בהוראתה משני דברים בחירת האחד, כמו: יותר אני רוצה להיות חכם מהיות סכל, שיובן בו: אני רוצה להיות חכם ולא סכל.

[c. 249r]²⁰

[Il valore elettivo è quella che indica, di due cose, la preferenza dell'una, come: "*preferisco essere saggio piuttosto che essere sciocco*", che equivale a: "voglio essere saggio e non sciocco"]

¹⁹ Gli esempi riportati nel corso dell'opera sono spesso inventati e si riferiscono tutti, tranne che nel passo sulla congiunzione qui citato, alla tradizione ebraica (come i nomi propri correnti: Ruben, Simone, Gerusalemme, etc.). Sembrerebbe trattarsi di esempi pratici, persino scolastici, mentre più raramente l'autore si appoggia alle citazioni bibliche.

²⁰ In questo caso l'ebraico non si sovrappone totalmente al latino, ma è relativamente simile da essere menzionato. Per una possibile spiegazione, si veda *infra*.

Non è chiaro perché solo la congiunzione sia tanto vicina a Prisciano; potrebbe trattarsi di un fatto legato al modello (o ai modelli) a disposizione dell'autore. La leggera variazione degli aggettivi nell'esempio disgiuntivo potrebbe infatti essere interpretata o come un voluto cambiamento, con esempi più adatti alla mentalità ebraica (la saggezza come massimo valore di vita), o semplicemente come un dettaglio che rinvia alla complessa tradizione del testo.

Del resto, che *Rē'šît ha-Leqah*, almeno nella seconda redazione (ma verosimilmente già nella prima), attinga non solo al "Donato antico", ma anche alle grammatiche medievali "secondo Donato", prima composte in latino e in seguito anche in lingua romanza,²¹ è suggerito dalla frase d'apertura del "prologo in versi" (assente nella prima redazione), in cui si legge: «ראשית לכל לקח ומבוא לכל מתחיל לשון עבר וניבו אני» ('sono il principio di ogni istruzione e la porta per ogni principiante della lingua ebraica e della sua espressione').²² Questa è una parafrasi dell'*incipit* «Ianua sum rudibus primam cupientibus artem» che apre molte delle grammatiche tardive "secondo Donato", ma che non si trova nel trattato antico.²³ Se è vero che il testo ebraico ricorda questo "attacco" delle grammatiche medievali, senza tuttavia esserne la precisa traduzione, che effettivamente ci sia un legame tra i due *incipit*, lo attesta uno dei manoscritti (V), riportando, a fianco della frase in ebraico, a mo' di glossa, proprio la frase latina.²⁴ Sempre V riporta subito dopo un'altra nota: «partes grammaticae sunt VIII nomen», in corrispondenza dell'equivalente ebraico (secondo la seconda redazione, quindi anche V): «ולחכיר חלקיו כי הם שמונה»²⁵ ('... per far conoscere le sue parti (del discorso), che sono otto'). Questo, come accennato sopra, è una reminiscenza dell'inizio dell'*Ars Maior*, citata a memoria e parzialmente riadattata al contesto (non si parla qui di retorica, ma di grammatica), ma il riferimento latino era chiaro a chi aggiunse l'annotazione.

Le fonti latine di *Rē'šît ha-Leqah* sono quindi molteplici: gli antichi, l'*Ars Minor* di Donato e le *Institutiones* di Prisciano in testa, e i "moderni", che studiavano e proseguivano il pensiero dei loro predecessori latini, applicandolo alle nuove realtà linguistiche.

²¹ Merrilees 1993: 273-91.

²² Rothschild 2001: 256.

²³ *Ibī*: 200.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Rothschild 2001: 257.

A tal proposito, è stata posta la questione se la sintesi tanto precisa ed elaborata delle fonti che riscontriamo in *Rē'šit ha-Leqah* sia da imputare non al suo autore, bensì a una fonte intermedia, ovvero uno specifico "Donato". E in tal caso, se si tratti di un manuale ancora latino, oppure già volgare.²⁶ A mio parere, l'intreccio sottilissimo e consapevole di fonti non rimanda tanto a un modello preciso, inteso come uno specifico libro "secondo Donato" che possiamo immaginare avesse a disposizione Šemuel ben R. Ya'aqov, quanto a un metodo di insegnamento, all'inizio prevalentemente orale, pensato nella e per la scuola.²⁷ *Rē'šit ha-Leqah* costituirebbe dunque l'esito, scritto e rielaborato, di un lungo processo di riflessione grammaticale e di didattica della lingua ebraica. L'esistenza di due redazioni potrebbe essere letta in quest'ottica di un lavoro in corso di perfezionamento.²⁸

3. FONTI ROMANZE?

Una questione che comunque occorre affrontare riguarda l'eventualità che l'autore attinga anche a fonti romanze.²⁹ Certo il *Donatz provençal* di Uc Faïdit,³⁰ giusto per citare uno dei più diffusi volgarizzamenti romanzi del manuale latino, pur rispondendo a un disegno per tanti aspetti simile, senz'altro non è direttamente connesso a *Rē'šit ha-Leqah*, anche se non è escluso a mio parere che Šemuel lo conoscesse.³¹ L'analisi lingu-

²⁶ *Ibi.* 255-56.

²⁷ Marshall (1969: 66), l'editore della grammatica provenzale di Uc Faïdit, riferendosi al *Donatz*, spiega lo stesso fenomeno, ovvero questa stretta rete di fonti incrociate, come il risultato di un processo mnemonico dell'autore, che citava a memoria i grammatici latini, intrecciandoli e integrandoli quasi inconsciamente.

²⁸ Il *Donatz provençal* di Uc Faïdit, per esempio, fu pensato proprio per insegnare il provenzale in Italia a scopo di composizione poetica (Marshall 1969: 63 ss.).

²⁹ Vd. n. 24.

³⁰ Marshall 1969.

³¹ Il *Donatz* di Uc non è sicuramente il modello diretto di *Rē'šit ha-Leqah*: vi è una differenza di ordine nel trattamento delle parti del discorso (il testo provenzale segue precisamente quello di Donato, mentre in *Rē'šit ha-Leqah* cambia); nell'ebraico le distinzioni semantiche per gli avverbi e le preposizioni, riprese da Donato e Prisciano, sono molto dettagliate, mentre risultano fortemente abbreviate nel manuale di Uc Faïdit; gli esempi riportati nell'uno e nell'altro testo sono autonomi. Dato però che il manuale provenzale fu composto in Italia per un pubblico italiano desideroso di apprendere il provenzale per la composizione poetica, non è escluso a mio avviso che l'autore di *Rē'šit ha-Leqah*, quasi sicuramente un ebreo italiano, avesse presente anche questo testo tra le sue fonti non ebraiche.

stica, d'altra parte, rivela con un certo grado di sicurezza che *Rē'šit ha-Leqah* fu composta seguendo il testo latino.

Nelle traduzioni ebraiche medievali, specializzate nel tradurre la Bibbia nelle lingue vernacolari, vige il principio di associare a un termine della lingua originale sempre e solo lo stesso termine nella lingua d'arrivo, una sorta di suo immutabile “doppione”, anche quando il primo copre vari significati che sarebbe adeguato rendere di volta in volta con termini diversi. Questo metodo di traduzione estremamente letterale è applicato, in genere, solo ai volgarizzamenti biblici e del rituale: è un modo per salvaguardare la sacralità dell'originale nonostante la traduzione in un'altra lingua.³² Ciò detto, la medesima rigidità di resa si ritrova anche in *Rē'šit ha-Leqah*.

L'esempio più significativo riguarda il termine סוג [*suḡ*], ‘genere’, che traduce sempre il latino *genus*. Nella grammatica latina, *genus* indica il ‘genere’ nei nomi e la ‘diatesi’ nei verbi. Questo poiché, chiaramente, il genere non è espresso morfologicamente dal verbo latino. L'ebraico, invece, che distingue tra maschile e femminile per le II e le III persone verbali, deve esprimere questa categoria. Eppure, nel trattamento del verbo, il termine סוג non indica, come sarebbe logico, il ‘genere’, bensì la diatesi, seguendo puntualmente il latino.³³ Per il genere verbale si usa un altro termine, מין [*min*], il quale è tra l'altro il termine tradizionalmente impiegato dalla grammatica ebraica per indicare il genere (indistintamente per verbi e nomi).³⁴

Ora, questa corrispondenza rigorosa tra termini ha senso tra latino ed ebraico. Se ci fosse stato un intermediario romanzo, esso avrebbe probabilmente mutato terminologia, impiegando termini diversi per intendere il genere (che normalmente continua il lt. *genus*) e la diatesi (designata con uno dei derivati di lt. *forma*) – come del resto il *Donat Provençal* fa.³⁵ E *Rē'šit ha-Leqah* si sarebbe adeguato al modello o avrebbe variato a sua volta.

L'eco di un controcanto romanzo è tuttavia innegabile nell'operetta ebraica. La questione di maggior rilievo riguarda l'inconsueta trattazione

³² Baricci 2022: 46; 49-50.

³³ Baricci 2009: 60.

³⁴ *Ibr*: 55-6.

³⁵ Per il nome: «En noma cinq causas: species, *genus*, nombre, figura, cas» (Uc Faidit 1a.6-ss., ed. Marshall 1969: 88); per la diatesi verbale: «Verbes es apelatz quar es cum modis et *formis* et temporibus e significa alcuna causa far o suffrir, si cum eu bate, eu sui batutz» (Uc Faidit, 4b.220-ss., *ivi*: 106). Il corsivo è mio.

del condizionale, ovvero una delle più grandi novità morfologiche del verbo romanzo rispetto al latino. In *Rē'sīt ha-Leqah* il condizionale è chiamato תנאי (*tenayi*, lett. ‘condizionale’), ed è considerato a tutti gli effetti un modo.³⁶ Si noti però che il concetto di condizionale non è solo estraneo al latino; è estraneo anche alla riflessione grammaticale volgare del XIII secolo.³⁷ Persino nel *Donat Provensal* non si parla di “condizionale”, ma dovendo trattare di questo modo verbale, lo si chiama, a seconda, *obtatiu* o *conjunctiu*.³⁸

A complicare la faccenda, è il fatto che anche in ebraico biblico – ovvero ciò che si suppone essere la lingua oggetto di trattazione di *Rē'sīt ha-Leqah* – il condizionale non è espresso morfologicamente, ma è solo una funzione coperta dalla coniugazione a suffissi o da quella a prefissi, a seconda dei casi. Quindi, al momento di dare il paradigma del condizionale, *Rē'sīt ha-Leqah* sfoggia una serie di forme perifrastiche (per es. הֵייתִי רוֹצֶה, lett. ‘fui volente’) che corrispondono al condizionale quale si trova a partire dall’ebraico post-biblico fino alla lingua moderna: l’unico momento, parrebbe, in cui *Rē'sīt ha-Leqah* va oltre la lingua biblica, per dar conto comunque di un fenomeno esistente in ebraico.³⁹

Un’ipotesi – ancora tutta da verificare – per spiegare questa indubbia ma sfuggente “ombra” romanza nel testo, potrebbe essere che la lingua vernacolare non sia quella del modello testuale, bensì l’idioma in cui pensa e parla il pubblico destinatario dell’opera. Il manualetto, adattando l’ebraico alle categorie latine, potrebbe avere lo scopo di insegnare, a studenti che conoscono l’ebraico scritto e lo stanno imparando, ma sono di madrelingua “romanza”, a tradurre dal *la'a*⁴⁰ all’ebraico e vice-

³⁶ Baricci 2009: 72.

³⁷ La sola menzione («condicionalis») nota ad oggi nella riflessione grammaticale antica e medievale anteriore al XVII secolo, si riscontra in effetti in una fonte latina, uno dei lavori di Diomede Grammatico, e più precisamente in un passaggio non citato da Prisciano, al contrario di ciò che accade in genere con Diomede. Lì designa una funzione del congiuntivo indipendente, normalmente detta ‘potenziale’. Vd. Baricci 2009: 85.

³⁸ Uc Faidit, 4b.227; 5a.228 (ed. Marshall 1969: 106); 7a.396-ss.; 7b.407-ss. (ed. Marshall 1969: 120); Baricci 2009: 72.

³⁹ Si noti che nella grammatica ebraica del Medioevo era inconcepibile trattare un ebraico che non fosse quello biblico, sentito come la lingua “pura”, “classica”, a differenza dell’ebraico post-biblico (dalla *Mishnah* in poi), percepito come una versione “degradata” della lingua, e quindi non degna di analisi (Tené 1973: 1362).

⁴⁰ Termine con cui nel Medioevo ebraico si indica la “lingua romanza”, che si trattasse di italiano, provenzale, francese o spagnolo. Cf. Aslanov 2001: 108-14.

versa. Così si spiegherebbero certe notazioni e precisazioni che l'autore fa e che non avrebbero senso se lo scopo di questa bizzarra grammaticetta fosse semplicemente quello di spiegare l'ebraico della Bibbia in modo inusuale:

העבר הווה אמנם הוא מה שיורה [...] זמן עבר בלתי שלם [...] ודע כי העבר ההווה
בא בלשון העברי בסימן העבר השלם ויש לנהוג עמו כמו והשכים בבקר [...]

[RL, P c. 233v ll. 13-19]

[il passato imperfetto è quello che indica il tempo passato non compiuto. E sappi che il passato imperfetto va nella lingua ebraica sotto la marca del perfetto e c'è da riferirlo a questo, come [Giobbe] "si levava la mattina"⁴¹]

Per quale motivo precisare un costrutto che in ebraico non esiste, se non perché, pensando ed eventualmente traducendo in una lingua romanza, questo concetto deve essere esplicitato? Viceversa, si veda il seguente passaggio:

אמנם השם הפועל הוא המוכן תחלה בדבור כמו ראובן חרש האדמה ראובן הוא שם
פועל והאדמה הוא שם נפעל אבל בהיות הפעולה וההפעולות שוה השגתם לשני העצמים
צריך שיורה עליו הסימן את ולא ימלט ממנו כמו האיש הרג את האריה יורה השם הנקדם
לפני הסימן היות הוא הפועל והמאוחר היות הוא
הנפעל

[RL, P, c. 232r ll. 17-22]

[Dunque, il nominativo è quello che si presenta all'inizio nel discorso, come "Ruben ara la terra". Ruben è il soggetto, invece la terra è l'oggetto, ma visto che l'attivo e il passivo sono condizioni attribuibili a entrambi i sostantivi, bisognerà marcare uno dei due con l'*אֵת* [et]⁴² e non tralasciarlo, per esempio "l'uomo uccide il leone", che mostra che il nome che precede la marca è il soggetto, e quello che la segue è l'oggetto]

Ciò sembra suggerire che l'autore metta in guardia coloro che traducono in ebraico dal dimenticare la marca dell'accusativo, particolare morfologico-sintattico dell'ebraico inesistente nelle lingue romanze.⁴³

La pratica delle traduzioni, verso e dalla Lingua sacra, era da lungo tempo una realtà rilevante nelle scuole ebraiche dell'epoca e una sfida

⁴¹ Giobbe 1: 5.

⁴² La cosiddetta "marca dell'accusativo" *אֵת* [et] è una particella che viene preposta al complemento oggetto determinato (cioè introdotto dall'articolo determinativo).

⁴³ Lo stesso problema, la distinzione morfosintattica di nominativo e accusativo, è sollevato dal manuale provenzale: «e no se pot conosser ni triar l'acusatus del nominatus sino per zo que'l nominatus singulars, quan es masculis, vol -s en la fi e li autre cas no'l volen, e'l nominatiu plural no [lo] vol e tuit li altre cas volen lo enl plural» (Uc Faidit 2a.42-ss., ed. Marshall 1969: 92). Se l'ebraico si riferisce alla marca dell'accusativo, il provenzale rammenta la regola del caso retto e del caso obliquo.

non da poco. Non solo: sembra risalire proprio alla seconda metà del XIII secolo un nuovo modo di intendere l'ebraico come lingua di una letteratura “moderna”, al pari con gli altri idiomi del Medioevo europeo, adatta alla scrittura di opere di ogni genere, anche “profane”, sul modello delle “nuove” letterature. La composizione di un manuale quale *Rē'šīt ha-Leqaḥ* – che è al contempo un notevole saggio di traduzione – potrebbe essere un modo, da parte di Šemuel ben R. Ya'aqov, di rispondere a una delle sfide più diffuse nella scena letteraria ebraica dell'epoca.⁴⁴

4. OSSERVAZIONI SULLA LINGUA DEL TESTO

L'ebraico di *Rē'šīt ha-Leqaḥ* è un linguaggio “tecnico”, descrittivo, ricco di espressioni ricorrenti, liste, schemi pressoché invariabili. Non ha grandi pretese retoriche, fatta eccezione per il brevissimo prologo, che ricalca, senza esserne citazione, lo stile dei *Salmi*.⁴⁵

L'aspetto saliente e più interessante del linguaggio di *Rē'šīt ha-Leqaḥ* consiste nella forte influenza del latino, che riguarda sia la sintassi, sia la terminologia.

A livello sintattico, l'influenza del latino è sensibile nelle frasi con una sintassi complessa, ricca di subordinate, sotto cui sembra di avvertire la presenza del *cum* o dell'*ut* latini.⁴⁶ La difficoltà di spiegare in modo

⁴⁴ Nel 1281 Yiṣḥaq ibn Sahula scrive in Spagna il *Mešal ha-Qadmoni* (‘la favola antica’), dichiarando nella sua *Introduzione* che uno degli scopi dell'opera è quello di fornire favole in lingua sacra, ispirate ai racconti della tradizione ebraica, per istruire e risolvere lo spirito degli ebrei che, altrimenti, leggono i racconti dei gentili (Baricci 2021: 38-40; 99-102). A un paio di anni prima risale la traduzione di un romanzo arturiano in ebraico, il *Sefer ha-Semad* (noto anche come *Melekh Artus*), composto da un autore ebreo anonimo in Italia (Lacerenza 2020; Gruenbaum 2020). Le glosse e i glossari giudeo-francesi (già nel XII secolo) dimostrano la sottile conoscenza da parte degli intellettuali ebrei della letteratura romanza e l'intenzione di applicarne motivi e istanze allo studio della Bibbia, anche con lo scopo di renderla “competitiva” con quella in termini estetico-letterari, quasi fosse una «matière des Hébreux» (Liss-Dörr 2022: 42-3). Di fatto, l'appropriazione di testi e temi narrativi “esterni” e la loro riscrittura in ebraico, per intrattenere e istruire moralmente è un fenomeno tutt'altro che minoritario che coinvolge un intero *corpus* di opere “non rabbiniche” composte tra Francia e Italia tra XII e XIII secolo (Gruenbaum 2019: 137-38; 142-43).

⁴⁵ In particolare, si veda *Salmo* 111: 10.

⁴⁶ Per esempio, la spiegazione delle diatesi verbali, o la definizione del nome comune in opposizione al nome proprio, presentano uno sviluppo sintattico complesso e a tratti ostico.

chiaro e convincente la teoria di certi fenomeni, soprattutto quelli che non possiedono equivalenti in ebraico, causa inevitabilmente qualche oscurità, tanto che a volte è solo l'esempio che ne segue che chiarisce davvero ciò che l'autore vuole dire.

Il lessico “tecnico” comporta numerosi calchi dal latino, soprattutto per designare realtà linguistiche inesistenti in ebraico: per esempio, tutti i nomi dei casi,⁴⁷ eccetto il nominativo e l'accusativo (ovvero פועל, ‘agente’ e נפעל ‘agito’, termini recuperati dalle opere dei Qimḥi, dove però si riferivano alla diatesi verbale);⁴⁸ il genere ‘neutro’ (פשוט, lett. ‘semplice’); il verbo ‘deponente’ (מחליף); l’ottativo (מתאוה), e così via. Allo stesso modo, sono forgiati termini per quelle parti del discorso che l’ebraico tradizionalmente raggruppava sotto il termine *millah*, ‘parola’.⁴⁹ Šemuel ben R. Ya‘aqov ha un’ottima padronanza del latino, del quale dimostra una coscienza etimologica impeccabile. Si prenda ad esempio ciò che in latino è definito *epicoenium*, cioè il tipo di nome che non possiede altro che un genere (l’epicenio). Per creare il suo termine, Šemuel si ispira alla sottocategoria latina dell’*omne*, che designa precisamente un nome di cui è impossibile distinguere il genere, poiché si può invariabilmente applicare al maschile, al femminile e al neutro. Sceglie dunque il vocabolo ebraico כולל, che significa ‘ciò che contiene’, salvaguardando così una sorta di parallelo etimologico con la parola latina *omne*, dal momento che כולל è corradicale di כל, ‘tutto’.

I termini tradizionali della grammatica ebraica sono conservati, invece, laddove quei concetti esistano, per esempio il participio (בינוני), gli schemi verbali (בנינים), l’imperativo (צווי), etc. In qualche raro caso, *Rē’sīt ha-Leqah* fornisce entrambi i termini, quello tradizionale ebraico e quello nuovo latino. Ciò avviene, per esempio, nel quadro di trattamento delle persone verbali e pronominali, che sono definite come “la prima, la seconda e la terza”; per spiegarle, le si glossa con la parola che si usa d’abitudine nella tradizione grammaticale ebraica (debitrice di quella araba), per cui la terza persona è l’assente (נסתר), la seconda è quella

⁴⁷ Genitivo: מוליד (lett. ‘generatore’); dativo: נתן (lett. ‘dato’); vocativo: נקרא (lett. ‘chiamato’); ablativo: נשלל (lett. ‘tolto’).

⁴⁸ Rothschild 2003: 195.

⁴⁹ Letteralmente ‘parola’. Si tratta, nel linguaggio tecnico della grammatica tradizionale ebraica, di tutte le particelle o parti del discorso che non siano né nome né verbo. Questa triplice classificazione proviene dalla grammatica araba, che prevede il ‘nome’ (إسم), il ‘verbo’ (فعل) e la ‘particella’ (عَرْف).

che ‘si trova nel discorso’ (נמצא) e la prima ‘quella che parla’ (מדבר).

העצמים הם שלש כמו בפעלים והם שלישי ושני וראשון. העצם השלישי בשמוש שם הוא מה שיורה, במבטאו הוראת זכר או נקבה ופשוט עצם נסתר בלתי עומד נכחו. העצם השני הוא מה שיורה במבטאו הוראת עצם זכר או נקבה ופשוט נמצא בעת הדבור עומד נכחו והעצם הראשון הוא מה שיורה במבטאו עצמו המדבר זכר או נקבה.

[RL, P, c. 246r ll. 13-21]

[Le persone sono tre, come nel verbo, e sono: la terza, la seconda e la prima. La terza persona nel pronome è quella che indica, con la sua forma che designa il maschile, il femminile o il neutro, la persona assente (נסתר), che non è presente (durante il discorso). La seconda persona è quella che indica, con la sua forma che designa il maschile, il femminile o il neutro colui che si trova (נמצא), al momento del discorso, presente. La prima persona è quella che indica, nella designazione della sua persona, colui che parla (המדבר), maschio o femmina].

Non è del tutto chiaro perché l'autore accosti le due tradizioni terminologiche solo in alcuni casi,⁵⁰ per quanto ciò sembri confermare che l'ambiente di ricezione del testo sia ebraico: non avrebbe senso, altrimenti, chiarire il termine “latino” – sentito come specifico – con tecnicismi comprensibili soltanto a grammatici ebrei.

Al momento, le tante questioni sollevate da questo testo così particolare restano aperte e pronte per ulteriori indagini: del resto *Rē'šit ha-Leqah*, come dice il suo stesso nome, non è che il ‘principio’ della conoscenza.

Erica Baricci

(Università degli Studi dell'Insubria)

⁵⁰ Oltre ai nomi delle persone nel trattamento del verbo e del pronome, anche l'infinito è chiamato con due diversi nomi, בלתי תכליי (lett. ‘in-finito’) e מקור (‘origine’). Il primo è, chiaramente, il calco dal latino *infinitus*, mentre il secondo è il termine della tradizione grammaticale ebraica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Biblia Hebraica Stuttgartensia* (Schenker, V ed.) = *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, edited by Karl Elliger and Wilhelm Rudolph, Fifth Revised Edition, edited by Adrian Schenker, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1977 and 1997. Online: <https://biblebento.com/> (accesso febbraio 2024).
- Elio Donato (Holtz) = Louis Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV^e-IX^e siècle) et édition critique*, Paris, CNRS, 1981.
- Mošeh Qimḥi = *Mahalakḥ ševilē ha-Da'at* (מהלך שבילי הדעת), Venezia, Daniel Bomberg, 1546 (accessibile online: <https://hebrewbooks.org/52581>).
- Prisciano di Cesarea (Hertz) = Martin Hertz (ed.), *Prisciani Grammatici Caesariensis Institutionum Grammaticarum. Libri XVIII*, in Heinrich Keil (ed.), *Grammatici Latini*, Leipzig, Teubner, t. 2-3, 1855.
- Šemuel ben R. Ya'aqov (Baricci) = Erica Baricci, *Édition critique et traduction française d'après le manuscrit P d'une description en hébreu de la grammaire hébraïque sur le modèle de Donat-Priscien (XIII^e siècle) : Le Re'shit ha-Leqaḥ de Samuel b. Jacob*, Mémoire de Master II (Sciences Historiques Philologiques et Religieuses) en « Langue et Littérature Hébraïques Médiévales et Modernes », Paris, École Pratique des Hautes Études, 2009 (tesi inedita).
- Uc Faidit (Marshall) = John Henry Marshall, *The Donatæ proensals of Uc Faidit*, Oxford University Press, Oxford 1969.

LETTERATURA SECONDARIA

- Aslanov 2001 = Cyril Aslanov, *Le provençal des Juifs et l'hébreu en Provence. Le dictionnaire Šarshot ha-Kesef de Joseph Caspi*, Leuven, Peeters, 2001.
- Baricci 2021 = Erica Baricci, *Ispirazione biblica e rielaborazione medievale nella "favola antica" di Yitzḥaq ibn Sahula*, in Yitzḥaq ibn Sahula, *Novelle antiche*, a c. di Anna Linda Callow - Pier Francesco Fumagalli, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, 5782 - 2021, 2 voll.: 21-47, 2° vol.
- Gottheil et alii. 1901-1906 = Richard Gottheil, Caspar Levias, Joseph Jacobs, S. Levy (eds.), *Qimḥi*, in *Jewish Encyclopedia*, ed. by I. Singer, New York, Funk&Wagnalls, 1901-1906, 12 voll.: 493-497, 5° vol. (online: <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/9320-kimhi#anchor33>).
- Grévin 2001 = Benoît Grévin, *L'hébreu des franciscains. Nouveaux éléments sur la connaissance de l'hébreu en milieu chrétien au XIII^e siècle*, «Médiévales. Langue, Textes, Histoire» 41 (automne 2001): 65-82.
- Gruenbaum 2019 = Caroline Gruenbaum, *King Arthur's Jewish Knights: The Many Faces of Medieval Hebrew Literature*, «PaRDeS» 25 (2019): 137-44.

- Gruenbaum 2020 = Caroline Gruenbaum, *The Quest for the "Charity Dish": Interpretation in the Hebrew Arthurian Translation Melekh Artus (1279, Northern Italy)*, «Medieval Encounters» 26/6 (2020): 517-42.
- Hirschfeld 1926 = Hartwig Hirschfeld, *Literary History of Hebrew Grammarians and Lexicographers accompanied by unpublished texts*, London, Oxford University Press, 1926.
- Kogel 2012 = Judith Kogel, *Au confluent de deux traditions grammaticales, le Petah deḇaray*, in *En mémoire de Sophie Kessler-Mesguich*, éd. par Jean Baumgarten, José Costa, Jean-Patrick Guillaume, Judith Kogel, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012: 199-213.
- Kogel 2016 = Judith Kogel, *Qimḥi's Sefer ha-Shorashim: A Didactic Tool*, «Seferad» 76/2 (2016): 231-50.
- Lacerenza 2020 = Giancarlo Lacerenza, *Le Sefer ha-šemad ou Meleḵ Artuś: la version hébraïque d'une Destruction de la Table ronde perdue (1278-1279)*, in *La matière arthurienne tardive en Europe (1270-1530)*, éd. par Christine Ferlampin-Acher: 547-53.
- Liss-Dörr 2022 = Hannah Liss, Stephen Dörr, *Hebrew-French Bible Glossaries and the Question of Jewish-French Cultural Exchange in the High Middle Ages: A Reevaluation*, «Corpus Masoreticum Working Paper» 2 (2022): 22-50.
- Merrilees 1993 = Brian Merrilees, *Donatus and the teaching of French in Medieval England*, «Anglo Norman Text Society» 2 (1993): 273-91.
- Rothschild 2001 = Jean-Pierre Rothschild, *Les étapes d'une appropriation : Donat latin, Donats vernaculaires et deux versions successives du Donat hébreu Re'shit ha-leqaḥ*, «Helmantica. Series Hebraica» 52 (mai/décembre 2001): 229-74.
- Rothschild 2003 = Jean-Pierre Rothschild, *Un Donat hébreu*, en «La tradition vive. Mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz», éd. par Pierre Lardet, Turnhout, Brepols, 2003.
- Schad 2007 = Samantha Schad, *A Lexicon of latin grammatical terminology*, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007.
- Steinschneider 1893 = Moritz Steinschneider, *Die hebraeischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters, meist nach handschriftlichen Quellen*, Berlin, Kommissionsverlag des Bibliographischen bureaux, 1893.
- Suchard 2018 = Benjamin D. Suchard, *The vocalic phonemes of Tiberian Hebrew*, «Hebrew Studies» 59 (2018): 193-207.
- Téné 1971 = David Téné, *Linguistic literature, Hebrew. 1-4*, in *Encyclopaedia Judaica*, ed. by Cecil Roth, Jerusalem - New York, Keter Publishing House - Macmillan Company, 1971-1972, 16 voll.: 1352-401.

RIASSUNTO: *Rē'šit ha-Leqah* ('l'inizio dell'istruzione') è una traduzione/adattamento in ebraico della *Ars Minor* di Donato: spiega l'ebraico attraverso le regole del latino. Fu composta nella seconda metà del XIII secolo da un autore altrimenti ignoto, Šemuel ben R. Ya'aqov, forse in Italia, dal momento che dei quattro manoscritti superstiti almeno tre furono copiati nella Penisola. Questo testo apre interessanti prospettive sullo sviluppo della tradizione grammaticale ebraica, soprattutto in relazione a quella cristiana. Questo contributo è una presentazione di *Rē'šit ha-Leqah* e delle principali questioni che solleva: come Šemuel usa le sue fonti latine (ovvero, essenzialmente, Donato e Prisciano), come spiega la grammatica ebraica applicando alla Lingua scarsa le categorie linguistiche del latino; quale linguaggio "tecnico" forgia a questo scopo. Tento anche di motivare perché un sapiente ebreo sentì la necessità di tradurre un manuale latino in ebraico, anche se gli ebrei all'epoca potevano già appoggiarsi a una lunga tradizione di studi grammaticali di ambito ebraico. io sostengo che il pubblico di questo testo era un ambiente scolastico ebraico dell'area romanza (probabilmente l'Italia). *Rē'šit ha-Leqah* potrebbe essere stata concepita per studenti ebrei che pensava in una lingua romanza, ma a scuola dovevano imparare l'ebraico e tradurre la Bibbia nella loro lingua madre. Lo scopo di questo manuale potrebbe essere stato quello di rendere gli allievi capaci di tradurre la Bibbia dall'ebraico e, in seguito, qualsiasi altro testo da/in ebraico.

PAROLE CHIAVE: *Rē'šit ha-Leqah*, *Ars Minor*, Donato, Prisciano, Grammatica ebraica, storia della lingua ebraica.

ABSTRACT: *Rē'šit ha-Leqah* ('the beginning of teaching') is a Hebrew translation/adaptation of Donatus's *Ars Minor*: it explains Hebrew by using Latin rules. It was composed in the second half of the XIII century by an otherwise unknown Jewish author, Šemuel ben R. Ya'aqov, perhaps in Italy, since the four extant manuscripts were copied in the Peninsula. This text opens interesting views on the development of the Jewish grammatical tradition, especially in its relationship to the Christian one. This essay deals with a general presentation of the *Rē'šit ha-Leqah*: how Šemuel uses his Latin sources (i.e. Donatus and Priscianus), how he explains Hebrew grammar by applying latin linguistic categories to Hebrew; which "technical" language he creates for this purpose. I also try to motivate why a Jewish scholar felt the necessity of translating a Latin manual into Hebrew, even though Jews had a long grammatical tradition of their own. I maintain that a scholastic Jewish milieu in the romance area (probably Italy) was the target of this text. *Rē'šit ha-Leqah* could be conceived for Jewish pupils who thought in a romance language, and at school were supposed to learn Hebrew and translate the Bible into their mother tongue. The aim of this manual could be to enable to translate the Bible from Hebrew and any other text from/into Hebrew.

KEYWORDS: *Rē'šit ha-Leqah*, *Ars Minor*, Donatus, Priscianus, Hebrew Grammar, History of Hebrew language.

POEMAS ESPURIOS NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA*

Seguindo un dos principios retóricos do exordio, o punto de partida deste estudo será a máxima latina *Res sunt consequentia nominum*, porque esta nos vai permitir reflexionar sobre o concepto de ‘textos espurios’ na tradición manuscrita galego-portuguesa, empezando pola pregunta máis elemental: a que nos referimos cando empregamos o sintagma ‘textos espurios’?. Xeralmente, a etiqueta aplícase a un conxunto de poemas que, a pesar de ofrecer unha temática variada (aínda que a predominante sexa a amorosa) e diversos graos de complexidade, exhiben unha serie de trazos que chamaron a atención de diversos especialistas (en primeiro lugar, Tavani¹, e logo todos os estudosos sinalados de modo exhaustivo por Ramos 2020) por se afastaren das características (formais e temáticas) das cantigas medievais. Trátase, pois, de composicións que, por diversos motivos, non forman parte da produción trobadoresca *stricto sensu*, pero que – a pesar desta circunstancia – foron transmitidas polos apógrafos italianos B (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal*: cód. 10991) e V (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*: Vat. lat. 4803).²

Como se identifican os textos que se recollen baixo a citada categoría? Para un especialista son recoñecibles pola presenza de trazos lexicais, estilísticos, métricos, lingüísticos e, mesmo nalgúns casos, paratextuais (como se desprende da terminoloxía de xénero presente en certas rúbricas³), que sitúan o estudoso ben no ámbito da lírica relixiosa, ben na corrente estética da poesía cancioneril (Tavani 1988:

*Este estudo deriva das actividades realizadas no marco do Proxecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ «Foi em 1965 que G. Tavani no Congresso de Filologia Românica em Madrid revelou, pela primeira vez, a presença de composições não genuínas nos cancioneiros copiados em Itália na sequência do seu inventário métrico da lírica galego-portuguesa, *Repertorio Metrico*, que é publicado, pouco depois, em 1967» (Ramos 2020: 197).

² As referencias numéricas que acompañan os textos comentados corresponden á secuencia empregada en *MedDB*, que segue (con moi poucas excepcións) a establecida por Tavani 1967.

³ Cf. o emprego de *pregunta* na rúbrica que precede os textos de Alvaro Afonso (20,1) e Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo (26,1), ou *troba* antes da composición de Fernand'Eanes (37,1).

317). A relación completa dos textos identificados como “espurios” é a seguinte, que se presenta en tres bloques consecutivos para diferenciar aqueles que figuran nos dous testemuños renacentistas dos que unicamente foron transmitidos por un deles, ben por lagoas materiais, ben por dinámicas de copia ligadas á sensibilidade de certos copistas:

(a) Textos presentes en *B* e en *V*

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
605-606	133r-133v	208	29r	<i>Pero muito amo, muito non desejo</i>
607	133v-134r	209	29v	<i>En un tiempo cogi flores</i>
1075^{bis}	228r	666	106r-v	<i>Como homem ferido com ferro e sem pao</i>
1164^{bis}	248v	768	121r	<i>Assaz é desassisado</i>
1164^{ter}	248v	768^{bis}	121r	<i>Se me deras galardón</i>
1164^{quater}	248v	769	121r	<i>Quen de mi saber quiser</i>
1164^{quinquies}	249r	770	121v	<i>ũa donzela sei eu</i>

(b) Textos copiados só en *B*

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
244+246^{bis}	64r - 64v	-	-	<i>Senhor genta</i>
467	103r-v	-	-	<i>Dens te salve, groriosa</i>
468	103v	-	-	<i>Falar quer' eu da senhor ben cousida</i>
471	104v	-	-	<i>Señora, por amor de Dios</i>
1121^{bis}	240v	-	-	<i>Per un soilo prazzer</i>

(c) Textos copiados só en V

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	incipit
[803]	[170v] ⁴	387	61v	<i>Do Port' ando e vou mudar</i>
-	-	404	64v	<i>Nojo tom' e quer prazzer</i>
-	-	410	65r	<i>Luis Vaasquez, depois que parti</i>
[970]	[209v]	557	88r	<i>A quantos sabem trobar</i>
-	-	668	106v	<i>Dona e senhora de grande valia</i>

En B poden detectarse algúns aspectos particulares, que, malia que requirirían unha reflexión detida, desexamos (polo menos) mencionar, como é o feito de que Colocci non chegou a numerar ningunha das catro pezas que aparecen baixo a atribución a Roi Martinz do Casal⁵ (ff. 248v-249r⁶); e non o fixo, con moita probabilidade, pola ausencia dunha inicial ‘demarcativa’, o que apunta – xunto con outros moitos factores – a que o humanista numerou os textos cando o códice estaba acabado; así mesmo, tampouco lle adxudicou número aos dous versos que foron transcritos na col. b do f. 240v con espazos en branco antes e despois (Ramos 2020: 216).

1. CRONOLOXÍAS E CONTEXTOS

A contextualización codicolóxica dos textos espurios (en canto poemas alleos ao corpus profano trobadoresco e só desde esta perspectiva non auténticos) desvenda que a súa inserción no antecedente de B e V se produciu en datas e lugares distintos (e que, como se verá, nalgún caso

⁴ As parénteses cadradas sinalan – nestas dúas primeiras columnas – a existencia de indicios claros do lugar que os textos deberían ocupar en B (vid. *infra*).

⁵ A última, ademais, vai precedida da rúbrica “Outra”, indefinido usado con frecuencia nos códices da poesía cancioneril (cf. Macchi 1966: 16), pero todo apunta a que esa epígrafe non presentaba no antígrafo un trazo distintivo a nivel visual.

⁶ Lémbrase que Colocci non lle adxudicou números ás cantigas en V; cando Monaci (1875: 265) o fixo na súa edición, considerou que as dúas primeiras pezas aquí referidas conformaban unha soa.

obedece a casuísticas particulares). Así, dentro da serie textual que nos ocupa, é posible establecer, cando menos, a seguinte tipoloxía:

- Textos que accederon ao modelo dos apógrafos italianos por estar ligados ‘materialmente’ á produción dun autor. Este caso só se rexistra no ‘cancioneiro’ de Afonso X, en concreto, na cantiga de loor *Deus te salve, groriosa*, que, como se sabe, abre o segundo florilexio do rei, encabezado pola rúbrica atributiva *El rey don Affonso de Castela e de Leon* (Oliveira 2010). Parkinson postulou que este texto puido ser engadido “como folha volante, numa das compilações previas ao CBN” (Parkinson 2019: 409), tras ser arrincado do ‘códice rico’ *T*⁷ onde, efectivamente, falta.⁸ Mais como chegou ese texto ao modelo de B? Parece evidente que, se aconteceu como cre o investigador inglés, quen sacou aquel folio de *T* o faría por motivos persoais,⁹ pero por que o situou ao inicio dunha colectánea profana do rei Sabio? Unha hipótese que se pode formular é que, ao tratarse dun folio solto que estaba no lugar en que se compilaba unha parte do ‘cancioneiro’ afonsí, se decidise outorgarlle un lugar ‘estable’ (e distinguido) desde o punto de vista material, e, por tal razón, se colocase como texto inicial de amor ‘mariano’ antes das correspondentes ‘cantigas de amor profanas’ (o que implica unha escolla á hora de sistematizar o florilexio rexio).

⁷ Parkinson (2019: 407-8) recorre á *mise en texte* que caracteriza as ‘cantigas de loor’ no ms. *T* (Escorial T.I.1, é dicir, a coñecida como ‘segunda’ etapa de formación da antoloxía mariana, integrada por 200 textos) para xustificar que o texto reproducido en B procede do folio orixinal de *T* (e non de *To* ou *E*, que si transmiten a peza onde debería estar). Por outra parte, o citado especialista apunta que o folio de *T*, do mesmo modo que aconteceu co correspondente á cantiga 150, poderían “ter sido roubados, mas podiam também ter sido retirados durante o processo de cópia. Ao menos um processo scriptorial, a inserção das legendas acima das vinhetas das miniaturas, parece ter sido interrompido antes do caderno 8 (as cantigas 10, 20 e 30 estão legendadas, mas a partir da 50 não há legendas nas loores). É até possível que a cantiga 40 fosse resistente ao processo ilustrativo, e portanto retirada para reconsideração.” (Parkinson 2019: 409, n. 32).

⁸ O folio extraído de *T* estaría antes do numerado en época moderna como f. 59r.

⁹ Sen descartar a posibilidade apuntada por Parkinson (cf. n. 7) sobre as posibles dificultades que podería implicar a ilustración das imaxes da composición, non deixa de resultar estraño que só acontecesse nese caso, xa que non se retirou ningún dos ‘loores’ que aparecen a partir do n° 50 (a pesar de que tampouco van provistos dos *tituli* que deberían acompañar as miniaturas).

Estariamos, polo tanto, ante a decisión dun compilador que, para preservar aquel folio pouco consistente (e, polo tanto, con moita probabilidade de perderse), optou por integralo nunha unidade codicolóxica “autorial” de carácter permanente.¹⁰ Mais este razoamento parte da suxestiva proposta de Parkinson, que, ante a falta de evidencias que a sustenten, impide avalar a cronoloxía na que o folio foi extraído de T¹¹ e, polo tanto, asegurar que o *loor* chegou ao antígrafo de B a través da “folha voante” sacada do códice escurialense e non a través doutras vías (como podería ser unha daquelas versións escritas planificadas previamente no taller rexio só con texto e música para calcular de forma precisa a impaxinación dos folios do códice ao complementar as cantigas co correspondente programa iconográfico, Fernández 2012-2013: 93-94). Maiores precisións poden darse sobre o lugar que ocuparía a cantiga no *exemplar* dos apógrafos ‘coloccianos’. Se se acepta a hipótese proposta noutro estudio (Brea-Lorenzo Gradín 2022) – e que será explicada a seguir – de que en cada folio do antecedente de B e V entrarían unha media de entre 5 e 7 textos, a CSM estaría no *verso* do f. <103> do modelo (cf. a referencia <102> presente no f. 101r de B). Nesa cara do folio, e tras trasladar a ‘cantiga de loor’, puido quedar un oco en branco (pénsese na lonxitude do

¹⁰ Gonçalves (2016 [1999]: 346-7) considera que os materiais que contiñan a produción de Afonso X estaban un tanto desordenados no *exemplar*, que o núcleo central era un binión correspondente aos folios <102>-<105> e que “le carte 106, 107, 108 del modello fossero sciolte, ovvero separate dalle loro omologhe (99, 100, 101)”. Barberini (2023a) reflexiona atentamente sobre estes problemas co intento de restablecer a posible situación material do antecedente neste sector e sobre cómo tería distribuído Colocci a transcripción destes folios entre o grupo de copistas que participaron en B.

¹¹ Malia que o manuscrito sempre pertenceu ao patrimonio real, tras a morte de Afonso X tivo un percorrido un tanto sinuoso, xa que, de Sevilla, pasou ao Alcázar de Segovia e ao Arquivo Xeral de Simancas para, finalmente, ser depositado en época de Felipe II na Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (1576). A finais do século XVIII, hai constancia de que T estivo na Real Academia da Historia de Madrid e, na década dos 70’ do século XIX, permaneceu na RAE para facilitar a preparación da edición de 1889 (Fernández 2008-2009: 338-41). A mutilación que presenta o folio na parte superior esquerda denota unha actuación moi pouca coidadosa nun códice luxoso como o que nos ocupa, o que, ao noso parecer, indica que a ‘intervención’ se produciu nunha época posterior á de Afonso X, se ben, polo momento, resulta imposible facilitar maiores precisións.

citado texto mariano) no que se engadiu *Falar quer'eu da senhor ben cousida*,¹² mentres que a primeira cantiga profana do rei castelán abriría o f. 104r.¹³

- Textos integrados (como o que acabamos de comentar, pero de índole diferente) na denominada por Oliveira (1994: 193-194) “compilação de reis e magnates”. É nesta zona na que se localiza o poema castelán *Senhora, por amor de Dios* (B 471), que debeu de escribirse nun baleiro deixado na col. b do f. <104r> do modelo dos códices renacentistas (é dicir, ao final das cantigas de amor de Afonso X e antes de proseguir coa segunda parte dos seus escarnios, que é previsible que pasaran a encabezar a outra cara do folio (i.e, o f. <104v> do modelo). Neste mesmo sector, xorde a canción, tamén en castelán¹⁴, *En un tiempo cogi flores*, do rei Alfonso XI de Castela -analizada en diversas ocasións por Beltran (1985, 1988, 1991)-, copiada xusto antes das cantigas de amor do conde D. Pedro de Barcelos. A rúbrica deste poema (*El Rey dom Alfonso de Castilla e de Leom que venceu el Rey de Bellamarim con o poder da alem mar a par de Tarifa*) indica que é posterior a 1344, ano da vitoria de Alfonso XI en Alxeciras; o emprego do pasado ‘venceu’ nesa rúbrica atributiva permite apuntar que esa ‘antoloxía aristocrática’ adquiriu na chamada “compilación xeral” (Oliveira 1994: 233-251) a fisionomía que presenta na actualidade cara a 1350 (data da morte de Alfonso XI) e, talvez, mesmo despois da morte de D. Pedro en 1354 (?).
- Por último, están as propias ‘interpolacións tardías’. Como xa advertiron os críticos que se ocuparon delas (Macchi 1966; Tavani 1969; Lanciani 1998; e, en época máis recente, Ramos 2020), foron intercaladas no modelo de B e V ao longo do século XV por algún(s) lector(es) que sentía(n) predilección polas novas formas e temas da poesía cancioneril. Para as que

¹² Para Parkinson (2019: 409), esta peza fragmentaria é, máis ben, “uma cantiga de escarnho mal identificada como cantiga de loor”. Vd. os argumentos que achega para xustificar esta consideración nas pp. 402-5, que inclúen tamén unha proposta de edición do texto.

¹³ O feito de que Colocci non numerase este poema parece obedecer a un despiste seu.

¹⁴ Ramos (2020: 203) alude á hibridez lingüística do texto, mais, na nosa opinión, as formas galego-portuguesas presentes no mesmo débense con moita probabilidade a interferencias do copista que o trasladou á compilación.

van acompañadas da respectiva atribución autorial,¹⁵ a cronoloxía pode acoutarse de forma máis axustada, mentres que para as anónimas só se poden asignar límites relativos, que, en calquera caso, conducen ao período do *Quattrocento*.

Polo tanto, aínda cando falamos de ‘textos espurios’ no seu conxunto, convén ter presente que se trata de pezas que entraron no modelo de B e V en momentos (e *scriptoria*) diferentes: os primeiros (Afonso X, Alfonso XI), probablemente cando se elaborou a ‘compilación xeral’ (identificada co subarquetipo α),¹⁶ mentres que os do último grupo sinalado obedecen á relación que estableceu con aquel códice un lector (ou lectores) renacentista que se comprace coa estética da ‘poesía de cancionero’ (e que nalgún caso illado chega mesmo a ensaiar as formas literarias en voga, cf. as anónimas, B605/V208; V404; B970/V557; V668; B1164/V768-770). O especialista afronta, en consecuencia, dúas tradicións textuais diferentes, que se desenvolven en momentos cronolóxicos e socio-culturais afastados entre si.

2. ZONAS DE INSERCIÓN

No tocante aos poemas tardíos, cómpre lembrar que foi, máis unha vez, Tavani o primeiro que postulou que eses textos foran «inseridos por copistas ou por quem tinha libre acesso aos códices nos espaços deixados inutilizados no fim de quinternos ou no termo de cancioneiros individuais, num ou mais manuscritos dos planos médios» (Tavani 1988: 322).¹⁷ Pero hai algunha forma de contrastar esta

¹⁵ É o caso de Fernand'Eanes, Alvaro Afonso e Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo. Cf. Ramos (2020: 205-12).

¹⁶ Como xa postularon no seu día D’Heur (1984), Gonçalves (1976, 2007) e Ferrari (1979, 1991), identificamos o subarquetipo co antecedente directo de B e V. Pola contra, Tavani propuxo que, malia que o subarquetipo α sería a ramificación primaria dos manuscritos italianos, estes non procederían directamente del, senón que serían resultado da existencia de diversos *codices interpositi* (1969: 97-144; 1988:74-88).

¹⁷ En concreto, para a composición *Pero muito amo* afirma que “parece devida a uma sua inserção numa página deixada em branco pelo copista no fim do cancionero dionisino, obedecendo ao uso de começar a copiar em novo fôlio os textos de outro poeta; a hipótese é confirmada pela posição anômala da cantiga no fim das ‘cantigas d’amigo’, isto é, precisamente, no lugar que menos lhe convém numa repartição por gêneros, como a adoptada pelos três cancioneiros galego-portugueses e pela propia antología dionisina.” (Tavani 1988: 325).

suposición expresada tamén por outros especialistas (cf. Ramos 2020: 204)? Consideramos que a resposta a esta pregunta reside en gran medida na observación e análise da información que se extrae de dúas fontes ‘complementarias’, que constitúen un importante apoio para confirmar que o mecanismo de inserción conxecturado por Tavani é, en liñas xerais, válido, e que, mesmo, se pode detallar.

2.1. En primeiro lugar, un elemento que brinda indicacións de valor é a que denominaremos numeración ‘primaria’ dos manuscritos B e V, é dicir, aquela que remite aos folios do antígrafo, e que, polo tanto, non mantén relación nin coa secuencia numérica dos folios dos apógrafos (en V, numerados por Colocci; en B, por Molteni) nin coa das composicións transmitidas por B (como se sabe, numeradas polo humanista iesino de 1 a 1664, con diversas distraccións e erros).

En V existen dous tipos de numeración que se refiren ao *exemplar*: (a) a denominada “fascicular”, que, como foi xa advertido por Monaci (1875: VIII), figura case sempre nalgunha zona da marxe superior do recto do folio que inicia cada un dos once cadernos que configuran o códice.¹⁸ Neste testemuño, e probablemente como mecanismo adicional para asegurar o traballo de copia e a ordenación correcta dos fascículos, o número tamén se adoita colocar nalgún lugar do último folio do caderno finalizado; (b) a relativa á foliación, i.e., a que, a medida que o amanuense vai realizando a transcripción, indica un cambio de folio no antecedente.¹⁹ Neste caso, os números van dispostos de maneira consecutiva (con algunhas ausencias, explicables por diversos motivos) á esquerda do primeiro texto dun ciclo de autor ou do incipit dunha cantiga.²⁰ A este propósito, o apógrafo vaticano achega unha pista

¹⁸ Os cadernos de V presentan un tamaño moi dispar: A', ff. 1'-2', singulión; B', ff. 3'-10': cuaternión; A, ff. 1-8: cuaternión; B, ff. 9-16: cuaternión; C, ff. 17-48: caderno de 16 bifolios; D, ff. 49-80: caderno de 16 bifolios; E ff. 81-104: caderno de 12 bifolios; F, ff. 105-132: caderno de 14 bifolios; G, ff. 133-146: septenión; H, ff. 147-176: caderno de 15 bifolios; I, ff. 177-200: caderno de 12 bifolios.

¹⁹ Non sempre resulta doado distinguir a man de Colocci da do amanuense. D'Heur sinalou que os números terían sido escritos polo estudoso iesino ata o final do caderno E (f. 104 de V). De ser así, o último número do antecedente anotado polo humanista sería o <198>, situado enriba da capital inicial da cantiga V657. A partir do caderno F, o traballo recaería en mans do copista, que tería incorrido en varios lapsus, algúns pouco relevantes, outros con consecuencias serias (D'Heur 1974: 12, n. 12).

²⁰ Ao noso modo de ver, isto indica que o que servía de referencia para singularizar un determinado folio no modelo era – ademais da notación musical da primeira cobra – a morfoloxía e decoración da inicial de texto (e non necesariamente

destacada sobre a cantidade media de textos que albergaría un folio do modelo, posto que, cando no códice aparece a numeración correlativa aos folios do *exemplar*, o salto dunha cifra a outra comprende, en liñas xerais, entre 5 e 7 cantigas (oscilación que nalgún caso illado pode ser superada, en tanto que depende do número de cobras que constitúen cada peza, da cantidade de versos que conforman as estrofas, da propia lonxitude dos versos, da existencia ou non de finda(s) con ou sen melodía...).

Polo contrario, en B (como xa se decatara D’Heur 1974: 10), os números – escritos por Colocci – só figuran no inicio dalgúns fascículos. Dita numeración está ligada ás *pecie* que Colocci distribuíu aos copistas e non figura sempre no comezo de cada fascículo do manuscrito, senón cando se inicia cada un dos ‘sectores’ encargados a cada man, polo que, cando varios cadernos²¹ de B forman parte dunha mesma *pecie*, o habitual é que só apareza ese número no primeiro folio da sección asignada a cada amanuense²² (e só nalgún caso puntual a varios; cf. cadernos 4-5, 8, 13, 14, 23...).²³

2.2. Precisamente, a numeración relativa aos folios do modelo está ligada a outras anotacións collocianas presentes en B, moi en particular ao sintagma *littera nova*, que aparece por primeira vez no f. 133r de B, á marxe da primeira estrofa de *Pero muito amo*,²⁴ poema que vai, ademais,

un cambio de trobador). Co número «244» (localizado no f. 150v, na zona da que é responsable o copista) prodúcese un cambio de pauta e as indicacións son colocadas a partir de aquí tanto a carón da primeira cobra da cantiga coma xunto á inicial dalgunha das sucesivas, o que podería suxerir que ou ben o antígrafo ofrecía nesta parte un aspecto material que non facilitaba a identificación do íncipit (iniciais trazadas só a lapis por exemplo?), ou ben resultaba máis práctico marcar con emprego supraliteral (Ruiz 2002: 275) a estrofa que “distinguía” o comezo de folio no modelo, con independencia do punto preciso da mesma en que o fixese.

²¹ Concibidos orixinariamente como tales ou, máis ben, froito da necesidade cando o espazo dispoñible se revelaba insuficiente.

²² A única excepción destacable corresponde ao caderno 39, pero cabe sinalar que neste caso o folio inicial ofrece unha importante mutilación, polo que é probable que a referencia ao número do folio do antecedente figurase na parte cortada.

²³ En calquera caso, a copia por *pecie* habilitada por Colocci en B (Ferrari 1993: 120-22; Gonçalves 2016: 333-48) deixa translucir que o humanista separou os cadernos do modelo para distribuílos entre os diversos copistas.

²⁴ A propósito deste texto, Gonçalves referendou o seu carácter tardío coas seguintes palabras: «Problema menos apaixonante, mas não isento de interesse, é o da poesia *Pero muito amo muito non desejo* (B 605-606/V 208), cuja atribuição e *silentio* ao rei D. Denis foi objecto de minuciosa análise por parte de Tavani, o qual demonstrou que

precedido dunha rúbrica (“un apóstrofe epistolar”, Tavani 1988: 324) “Senhora”, ausente por completo en V, onde ningún elemento formal ou material indica a existencia dalgún tipo de anomalía (cf. Fig. 1 e 2).

A expresión *littera nova*²⁵ repítese varias veces no célebre f. 303r de B (Ferrari 1979: 63-80; Brea 2023: 39-63), para o que Ferrari xa entreviu con perspicacia que recollía indicacións que equivalían a “avvertimenti d’imperfezioni rilevate da Colocci collazionando il codice molto probabilmente sull’antecedente.” (Ferrari 1979: 67; cf. Fig. 3).²⁶

a composición é anónima e alheia à tradición poética cancioneresca (1969: 219-233). Dos argumentos expostos por Tavani, considerarei aquí apenas os que dizem respeito ao modo como o texto é transmitido no códice B (a situación manuscrita no outro códice non foi examinada), destacando um dado codicológico, cuja interpretação devemos a A. Ferrari: trata-se da apostila *littera nova*, com a qual Colocci quis significar que, no modelo, esta poesia estava escrita em letra mais moderna, constituindo, portanto, uma interpolação tardia. Mas, apesar de V ser parco em notas coloccianas, também ele parece transmitir uma indicação da não pertença do texto ao rei português, precisamente através do modo como Colocci grafou a rubrica “El rei don denis” no fl. 29. A interpretação desse dado exige, porém, a observação do conjunto das rubricas atributivas lançadas ao longo de todos os fólhos de V em que foram transcritas as cantigas de amor e de amigo de D. Denis: um total de vinte e sete rubricas, das quais dezanove foram escritas por Colocci. Ora o humanista, que vinha escrevendo sistematicamente a rubrica na margem superior de cada página, abrangendo as duas colunas de escrita, ao chegar ao fl. 29, onde a poesia *Pero muito amo* ocupa toda a coluna b e apenas as duas últimas linhas da coluna a, deslocou a rubrica para a esquerda, como se pretendesse que ela não afectasse a coluna b. Parece legítimo interpretar este comportamento de Colocci como um propósito de excluir o texto *Pero muito amo* do “cancioneiro” dionisino». (Gonçalves 2016 [1994]: 282).

²³ Ferrari deixa claro o significado da expresión *littera nova* no seguinte párrafo: «È secondo me a questo fenomeno di farcitura tardiva che Colocci allude in questa nota, la quale andrà dunque intesa: ‘testo più recente’: con chiaro riferimento alla diversa scrittura con cui nell’*exemplar* erano grafati i componimenti di recente interpolazione. L’espressione *littera nova* è infatti ampiamente documentata in epoca umanistica nel significato tecnico di ‘scrittura moderna’, in contrapposto alla ‘scrittura antica’, *littera antiqua*». (Ferrari 1979: 72).

²⁶ Concordamos coa estudosa italiana en que os números recollidos no f. 303r de B se refiren aos folios do antecedente que Colocci colacionou. Pola contra, Barberini estima que «de cifre rinviano a caratteristiche dell’*exemplar*, ma non ne registrano puntualmente i fogli, in quanto i numeri annotati da Colocci si riferiscono allo stesso B» (Barberini 2023b: 5); trátase, probablemente, dun pequeno lapsus do estudoso, pois os números de folio relacionados nese valioso f. 303r de B non poden remitir a números de folio do propio B pola simple razón de que Colocci nunca numerou os folios deste códice (no que preferiu numerar as cantigas e elaborar un índice de autores a partir deste dato: a *Tavola colocciana*).

Sirva como exemplo a *troba* de Fernand'Eanes *Do Port'ando e vou mudar* en V, f. 61v (V387), precedida da rúbrica: “Esta troba fez Fernand'Eanes porque queria ben a ña molher e non lhe falou; e vi partendo d'onde ela estava Maria Martiinz”.²⁷ No f. 170v de B (man c, Ferrari 1979: 120-121), Colocci anotou o número de cantiga 803, a carón dun espazo baleiro (case toda a col. b), suficiente para trasladar a composición, e, a maiores, escribiu na marxe dereita o verbo *deest* (cf. Fig. 4 e 5).

É moi probable que esa peza estivese no f. <153v> do modelo (pois ese número figura no elenco do f. 303r de B facendo referencia a unha poesía en *littera nova*), se se ten en conta que a seguen catro cantigas de amigo de Fernan Froiaz e que a primeira delas ofrece en V (f. 62r) a remisión ao f. <154> do *exemplar*. Se se traballa coa posibilidade apuntada en liñas precedentes de que en cada folio do antígrafo entrarían (como máximo) 6/7 textos completos (e poida que un ou dous versos iniciais doutra cantiga),²⁸ o f. 153r do mesmo acollería as seguintes pezas: 3 cantigas de amigo de Nuno Perez Sandeu e o comezo do texto de Men Vasquez de Folhete, cuxa copia seguiría no *verso*. Dado que despois de Folhete xa viña a produción doutro autor (Fernan Froiaz), o compilador desa parte do antecedente decidiría deixar o correspondente espazo en branco (que podía ser unha columna ou incluso algo máis) no f. 153v, e encetar un novo folio coas cantigas de amigo de Froiaz. Sería precisamente esa ‘conxuntura’ material a que aproveitaría unha man do século XV para incluír nas páxinas de aquel cancionero medieval unha *troba* do seu tempo, que – se non fose polas inquiredanzas e gustos literarios de quen a trasladou – probablemente non tería chegado a nós, ao non gozar do privilexio de formar parte do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

O exemplo traído a colación non pode levar a engano e facernos pensar que os textos ‘apócrifos’ só foron engadidos no *verso* dos folios do antecedente, xa que noutros casos (e empregando a dinámica

²⁷ A *troba* non é un xénero trobadoresco, e Fernand'Eanes é un poeta do s. XV (Ramos 2020: 207-9). Sobre este texto en particular, cf. Rodiño (1998) e Vallín (2011).

²⁸ Partimos da comparación con D, considerado polo seu descubridor (Sharrer 1991), e posteriormente por outros investigadores (Fernández Guiadanes 2016; Monteagudo 2022), como o único resto da antoloxía perdida que está na base de B e V. Para o tema que nos ocupa, o relevante agora é que ese folio cumpre as condicións materiais para conter a media de textos que sinalamos.

exposta con anterioridade) se deduce que, en boa lóxica, tamén habería ocos en branco en lugares do *recto* das páxinas do antígrafo de B e V. Así o demostra, por exemplo, a *pregunta* *Luis Vaasquez, depois que parti*, que, segundo todos os indicios, se agregou ao f. <157r> do modelo, como indica a referencia de V colocada a carón do incipit da cantiga de amigo de Vasco Perez Pardal *Amiga, ben cuid'eu do meu amigo* (f. 65r, col. a), polo que se deixarían en branco dúas columnas (ou 1'5?) no modelo para iniciar a copiar no verso do folio as cantigas de amigo dun novo autor (Afonso Eanes do Coton). E, de feito, a cifra <157> é tamén unha das que Colocci traslada ao citado f. 303r de B coa coñecida indicación *littera nova fa scriber* (Ferrari 1979: 73: cf. Fig. 6).

Así pois, a combinación dos datos achegados polos números colocados no inicio das 'pecias' de B coa lista de cifras que Colocci anotou no f. 303r do códice lisboeta, xunto cos números dos folios do antecedente que acompañan algúns textos en V, son elementos que se apoian mutuamente e que permiten recoñecer o lugar²⁹ que ocupaban os textos tardíos naquel *Libro di portughesi* que, afortunadamente, chegou a Roma e ás mans de Colocci:³⁰

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	Íncipit	atribución	cronoloxía	*f. LP
605-606	133r-133v	208	29r	<i>Pero muito amo, muito non desejo</i>	*D. Denis		129v
[803]	170v	387	61v	<i>Do Port'ando e vou mudar</i>	Fernand'Eanes	*ca.1450	153v
-	-	410	65r	<i>Luis Vaasquez, depois que parti</i>	Alvaro Afonso	1440-1447	157r
[970]	209v	557	88r	<i>A quantos sabem trobar</i>	*Afonso Eanes do Coton		*181v ³¹

²⁹ Como xa advertiu Ramos (2020: 218-19), estes textos están reproducidos en zonas de transición da produción dun trobador a outro.

³⁰ O cadro seguinte ofrece un resumo da situación exposta, aventurando (a partir das indicacións recollidas no f. 303r de B) o folio que ocuparían os poemas no *Libro di portughesi* (abreviado LP). Con parénteses cadradas [] sinaláanse os textos que non chegaron a ser copiados en B, pero que tiñan reservado un número (en ambos os dous casos, escrito por Colocci). O * na columna relativa á atribución de autoría recolle os nomes dos trobadores dos que a produción figura xustamente antes da copia deses textos alleos ao corpus trobadoresco.

³¹ O número está sinalado no f. 303r de B. De todos os modos, en V leva ao lado a remisión ao folio <182> do antecedente, como se estivese non nun espazo final senón inicial de folio. O <181> acompaña tanto a V553 (f. 87v) como a B966 (f. 209r, inicio de *pecia*). Máis adiante, o <183> figura xunto a V562 (f. 89r).

B cantiga	B f.	V cantiga	V f.	Íncipit	atribución	cronoloxía	*f. LP
1075 ^{bis}	228r	666	106r-v	<i>Como homem ferido com ferro e sem pao</i>	Diogo Gonçalves de Montemor-o- Novo	3º cuarto s. XV	199v
-	-	668	106v	<i>Donna e senhora de grande vallia</i>	*Juião Bolseiro		200r
1164 ^{bis}	248v	768	121r	<i>Asaꝝ hé desassisado</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{ter}	248v	768 ^{bis}	121r	<i>Se me deras galardón</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{quater}	248v	769	121r	<i>Qwen de mi saber quiser</i>	*Roi Martinz do Casal		216v
1164 ^{quinquies}	249r	770	121v	<i>Huna donzella sey eu</i>	*Roi Martinz do Casal		216v

Do mesmo xeito, estes datos permiten manter a distinción realizada en liñas precedentes en relación coa inclusión dos textos espurios en, polo menos, dous momentos diferentes da historia daquel *Libro*, xa que cabe supoñer que as composicións que Colocci sinala como escritas en *littera nova* foron incorporadas no século XV,³² aínda que non se poida dilucidar se no seu traslado interveu unha única persoa ou varias.

3. COPISTAS E CASOS PARTICULARES

Por outra parte, poida que teña relevancia o feito de que, ao analizar a maneira de traballar dos distintos copistas de B en relación con todas estas pezas, se constate o singular comportamento da man *c*,³³ que só traslada dúas cobras de *Senhor genta*, pero que non transcribe ningunha das que se encontran en zonas da súa responsabilidade e que se

³² Atendendo á cronoloxía das que indican o nome do autor, a máis recente sería a peza de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo. Este poeta pode ser posto en relación con Anrique da Mota, a raíña Dona Leonor de Portugal ou Gil Vicente (Ramos 2020: 209-12). Tendo en conta que a raíña Leonor (muller de D. Joao II) morreu en 1515, a peza pódese situar cara aos últimos anos do século XV (Rodrigo 1997).

³³ Ferrari (1979: 84 e 86) sinala que este amanuense (talvez de orixe francesa, cunha escritura bastarda) traballa en sectores compactos. O mesmo acontece co copista *a* (letra cursiva, pero máis escrupuloso), que reproduce rúbricas atributivas, explicativas e moitos dos reclamos (*ibi*: 83 e 85), e tamén con *e* (bastarda, de orixe italiana: *ibi*: 84 e 86).

presentaban en *littera nova* (cf. as correspondentes a V387, V404 e V410), se ben deixou un espazo baleiro no lugar que correspondería á *troba* de Fernand'Eanes (cf. a nota de Colocci *deest* e o n° <153> no f. 303r) e á *pregunta* de Alvaro Afonso (recollida tamén como *littera nova* no propio f. 303r); esta particularidade leva a sospeitar que estes dous textos poderían diferenciarse en algo de *Nojo tom'e quer prazzer* (V404), xa que neste caso non hai ningunha “reserva” de espazo en B (entre B819 e B820) para unha posible copia. Ao mesmo tempo, o comportamento deste copista induce a pensar que, probablemente, *Senhor genta* non estaba en *littera nova*, como tampouco o estarían as dúas cantigas marianas de Afonso X e as dúas pezas en castelán *En hum tiempo cogi flores* de Alfonso XI e a anónima *Senhora, por amor [de] Dios*.

Os outros dous textos presentes só en V (V557 e V668) están en B en áreas de traballo do copista *e*, que tamén deixou un oco no lugar onde debería estar *A quantos saben trobar* (incipit que anotou Colocci e ao que lle asignou o número 970)³⁴, pero non “marcou” nada para *Dona e senhora de grande valia* (o humanista debuxou un ángulo de inserción que podería significar que falta algo, pero non está tan claro como nos outros casos). De todos os modos, o xa citado f. 303r de B dá conta de que este texto figuraba no folio <200r> do modelo e que ofrecía unha grafía máis ‘recente’ (*littera nova, fa scrivere*). Polo tanto, os copistas que reproducen os textos tardíos son *a* (*Pero muito amo*, así como os catro que figuran baixo a atribución a Roi Martinz do Casal) e *e* (*Como homem ferido*).

Se admitimos a nosa proposta inicial sobre os textos que puideron ser xa incluídos no momento da “compilación xeral”, e a identificación dos tardíos pola presenza dunha grafía máis recente, cabería facer algunha consideración ulterior a propósito de tres poemas:

(a) *Per un soilo prazzer*. Deixando a un lado o feito de que, se os nosos cálculos son correctos, non estaría en ningún dos folios nos que Colocci rexistra a presenza de *littera nova*, a copia deste breve fragmento parece que estaba na parte final dun “rolo” que foi incorporado ao *exemplar*. A tipoloxía que presenta a súa maiúscula inclina a pensar que

³⁴ A pesar de que en V (f. 88r, col. b) poidan verse catro (aparentes) versos, as dificultades para intentar articularlos como tales no relativo á medida e á rima, así como o contido do propio texto leva a considerar plausible a proposta de Ramos (2020: 204) de que a “sequência, talvez seja resultante de uma anotação marginal, em disposição estrófica”.

se trata máis ben dunha *fiinda* (Cohen 2003: 353) ca dunha anotación marxinal. A este respecto, non deixa de ser significativo o feito de que Colocci non chegase a asignarlle número de cantiga.

(b) *Nojo tom'e quer prazzer* ten a estrutura propia dun texto tardío (mote + glosa), pero non se pode asegurar se “o borrón” que figura no f. 303r antes do n° <157> pode corresponder a un <156>, que é o folio no que calculamos que o texto estaría no modelo (en concreto, na terceira columna do *recto*). De ser así, debería ser contabilizado sen máis entre as pezas recoñecidas por Colocci como escritas en *littera nova*. En B, non obstante, e como acabamos de sinalar, non hai nada que indique que falta texto no lugar no que podería estar, pero cómpre lembrar que, se se establece o paralelismo con V, corresponderíalle o número 820 (f. 173v, fasc. 21, que é da man *c*, é dicir, a que non transcribe os textos tardíos).

(c) A composición *Senhor genta* presenta unha copia entrecortada (Ferrari 1979: 31-33): a cobra I foi trasladada polo copista *b* no f. 244r (col. b), mentre que a II e a III correron a cargo do copista *c* (f. 244v, col. b), que as reproduciu a seguir da cantiga de amor de Lobeira *Muytos que mh oen loar mba senhor* (71,2). Parece evidente que a trascrición “irregular” do texto no códice lisboeta desenmascara unha disposición material no modelo que non era a habitual; de aí que a man *b* deixase un oco en branco despois da primeira estrofa do poema, quizais polos problemas que lle provocaba a reprodución das seguintes cobras nun lugar concreto (problemas que, desde a nosa perspectiva, poderían ter unha explicación plausible nunha copia marxinal desas estrofas). En calquera caso, o que se revela significativo é que a peza non está marcada como *littera nova*, polo que cabe postular que formou parte do grupo de textos incorporados á tradición manuscrita no seu último nivel de formación. Beltran (1988, 1991) esgrimiou razóns estilísticas para situala no entorno de Alfonso XI (e, incluso, considerou que o nome de Leonoreta se refería á amante do monarca, a célebre Leonor de Guzmán), pero, de ser así, e por motivos cronolóxicos obvios, o seu autor non sería Johan Lobeira.³⁵ Para explicar a autoría asignada ao

³⁵ As fontes históricas sitúan a Johan Lobeira na segunda metade do século XIII no ámbito da corte de Afonso III, mais é probable que continuase activo nos primeiros anos do reinado de don Denis, tendo en conta que a documentación publicada informa de que faleceu en 1304. A ausencia das súas cantigas de amor no *Cancioneiro da Ajuda* apunta a unha inclusión tardía da súa produción na tradición

texto en B (e na *Tavola collociana*, Gonçalves 1976: 30), Ramos, que pensa que o *Libro* medieval puido estar nalgún momento en Évora – cidade á que, precisamente, estivo ligado o propio Johan Lobeira – segue a pista aberta por Ferrari (1979: 33) e trae a colación a presenza do escritor Vasco de Lobeira (falecido en 1403) na *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* de Gomes Eanes de Zurara, toda vez que nesta obra Vasco se liga ao *Amadis de Gaula* (i.e, a novela de cabalerías na que aparece a *Leonoreta* en castelán). Tendo en conta todos estes elementos, a estudosa portuguesa considera que o texto que nos ocupa puido ser atribuído a Johan Lobeira nos círculos meridionais lusos (Ramos 2020: 221-222), desde o momento en que tanto o trovador como Vasco compartían nome de familia e vinculación a unha mesma zona de influencia (Évora e Elvas, respectivamente). A cuestión é espiñenta, pero, fose quen fose o autor da *Leonoreta*, consideramos que non é trivial o feito de que a peza non apareza no elenco das rexistradas como *litterae novae* por Colocci no f. 303r de B, como tampouco o é o feito de que as estrofas II e III sexan reproducidas polo copista *c*, que, se as trasladou, é porque non as recoñeceu graficamente como tardías.

4. REFLEXIÓNS FINAIS

Non resulta doado explicar o motivo polo que existen zonas amplas de B (e lembremos que as primeiras 390 composicións deste códice non figuran en V) nas que non foi incluído ningún poema espurio. Por esta razón, seguen abertas algunhas das preguntas formuladas por Ramos no seu estudo (2020: 219): «Porque é que não encontramos textos espúrios nas zonas iniciais, dedicadas às cantigas de amor? Porque é que não encontramos textos espúrios, mesmo nas áreas iniciais da secção, dedicada às cantigas de amigo?». Podería deberse a que os inicios das primitivas seccións de ‘xénero’ se caracterizaban por unha copia máis continua dos textos?

Son, en calquera caso, moitas as preguntas que estas composicións suscitan aínda a día de hoxe.³⁶ Polo momento, desexamos chamar a

manuscrita (Oliveira 1994: 365-66).

³⁶ Deixaremos, de todos os modos, no ar algunhas delas: Por que parece ser o copista *c* o único que recoñece os textos tardíos e decide non reproducilos, pero deixando (ás veces) espazo por se cómpre facelo? Por que algúns deses poemas levan atribución de autoría e outros non? Por que o texto en castelán *Senhora, por amor de*

atención sobre o feito de que o especialista está ante dúas estratigrafías diferenciadas: unha primeira relativa aos textos que entraron na tradición manuscrita no momento en que se concluíu a última fase da «compilación xeral» (Oliveira 1994: 239-40); e outra posterior (século XV) na que se intercalaron na antoloxía medieval poemas marcados pola estética da «poesía de cancionero». De todas as formas, unha particularidade común que caracteriza os poemas espurios é que todos eles se situaron en zonas de transición textual dun autor a outro, é dicir, en lugares materiais que parecen corresponder a espazos (quizais columnas completas, ou boa parte delas) en branco tanto no *recto* coma no *verso* dos folios do modelo dos apógrafos renacentistas.

Máis difícil resultará saber se os textos tardíos anónimos (caracterizados pola *littera nova*) son da autoría dun só poeta ou de varios, e se foron transcritos xunto ás cantigas en momentos diferentes ou non. A historia do *Libro* segue sendo descoñecida durante algo máis de século e medio, no caso de aceptarmos que o *Libro di portughesi* mandado copiar por Colocci era o mesmo *Livro das Cantigas* que o conde D. Pedro de Barcelos legou no seu testamento (marzo de 1350) ao seu sobriño Alfonso XI de Castela. O único que se pode dar por certo é que o enigmático percorrido daquel cancionero trobadoresco e a súa posterior desaparición (Tavani 2012) provocaron que se perdesen datos destinados a verificar hipóteses e a dar resposta as incógnitas que os textos espurios seguen a levantar.

Mercedes Brea - Pilar Lorenzo Gradín
(Universidade de Santiago de Compostela)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barberini 2023a = Fabio Barberini, *¿Una «pecía» en la «pecía»? Alfonso X en el «Cancionero Colocci-Brancuti»*, en Cleofé Tato (ed.), *¿Qué se fixo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023: 3-18.
- Barberini 2023b = Fabio Barberini, *Il fascicolo 5 del Canzoniere Colocci-Brancuti. Pai Soares de Taveiros e Martin Soares*, «Revista de Filología Románica», 40, 2023: 1-18.

Dios, se é de Alfonso XI, vai desprovisto de atribución e aparece tan distanciada do que ofrece a correspondente rúbrica atributiva: *En un tiempo cogi flores* (B 607)?

- Beltran 1985 = Vicenç Beltran, *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*, «El Crotalón», 2, 1985: 259-73.
- Beltran 1988 = Vicenç Beltran, *La Leonoreta del Amadís*, en Vicenç Beltran (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, PUP, 1988: 187-97.
- Beltran 1991 = Vicenç Beltran, *Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís*, «Cultura Neolatina» 51, 1991: 47-64.
- Brea 2023 = Mercedes Brea, *Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués*, en Carmen Blanco Valdés y Elisa Borsari (eds.), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*, S. Millán de la Cogolla, CiLengua, 2023: 29-67.
- Brea-Lorenzo Gradín 2022 = Mercedes Brea - Pilar Lorenzo Gradín, *La matemática del manuscrito. Reflexiones sobre antiguos vestigios numéricos en los cancioneros gallego-portugueses B y V*, presentado en XXX Congreso internacional de Lingüística y Filología Románicas (La Laguna, 4-9 de julio de 2022).
- Cohen 2003 = Rip Cohen, *500 Cantigas d'amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- D'Heur 1974 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Général et au Corpus des Troubadours*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 8, 1974: 3-43.
- D'Heur 1984 = Jean-Marie D'Heur, *Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d'Ange Colocci*, «Boletim de Filologia», 39, 1984: 23-34.
- Fernández Guiadanes 2016 = Antonio Fernández Guiadanes, *Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa*, en Esther Corral, Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 369-75.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português», XIV, 1979: 27-142.
- Ferrari 1991 = Anna Ferrari, *Le chansonnier et son double*, en Madeleine Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers, Actes du Colloque de Liège (1989)*, Liège, Université de Liège, 1991: 303-27.
- Ferrari 1993 = Anna Ferrari, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, en Giulia Lanciani - Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 119-22.
- Gonçalves 1976 = Elsa Gonçalves, *La tavola colocciana 'Autori portugueses'*, «Arquivos do Centro Cultural Português», X, 1976: 387-448.
- Gonçalves 2007 = Elsa Gonçalves, *Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-*

- portuguesa: conjecturas e contrariedades*, «eHumanista. Journal of Iberian Studies» 8, 2007: 1-27.
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. João Dionísio, Henrique Monteagudo e M^a Ana Ramos (eds.), A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- Lanciani 1998 = Giulia Lanciani, *Nojo tom'e quer prazer é de Fernão Velbo?*, en Derek W. Flitter - Patricia Obder de Baubeta (coords.), *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham: University of Birmingham, 1998: 132-38.
- Macchi 1966 = Giuliano Macchi, *Le poesie di Roy Martins do Casal*, «Cultura Neolatina», XXVI, 1966: 129-57.
- MedDB 2021 = MedDB. *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades, 2021; www.cirp.gal/meddb.
- Michaëlis 1990 [1904] = Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda (reimpresión da ed. de Halle, 1904), 2 vols., 1990.
- Monteagudo 2022 = Henrique Monteagudo, *Organización e estrutura do antígrafo dos Cancioneiros da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Vaticana*, «Madrygal», 25, 2022: 161-80.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Oliveira 2010 = António Resende de Oliveira, *D. Afonso X, infante e trovador. II. A produção trovadoresca*, «La Parola del Texto», XIII/1, 2010: 7-19.
- Parkinson 2019 = Stephen Parkinson, *Perdidas e achadas: Cantigas de Santa María no cancionero da Biblioteca Nacional*, en Isabella Tomasetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, S. Millán de la Cogolla, CiLengua, 2019, pp. 399-410.
- Ramos 2020 = M^a Ana Ramos, *Cancioneiros e textos imprevisíveis*, en Déborah González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolingüística e pragmática* [en liña]. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2020: 195-231, <http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>.
- Rodiño 1997 = Ignacio Rodiño, *Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrescentamento posttrovadoresco nos cancioneiros galego-portugueses*, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, vol. II: 1297-314.
- Rodiño 1998 = Ignacio Rodiño, *Fernand'Eanes e a súa troba (V 387)*. Edición crítica, en Carmen Parrilla et alii (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, A

- Coruña, Universidade da Coruña, vol. 2: 565-581.
- Ruiz 2002 = Elisa Ruiz, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- Sharrer 1991 = Harvey Sharrer, *The Discovery of seven cantigas d'amor by Dom Dinis with Musical Notation*, «Hispania», 74, 1991: 459-61.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Tavani 1988 = Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Tavani 2012 = Giuseppe Tavani, *Os cancioneros foragidos da Península Ibérica*, en Rita Marnoto (coord.), *Cinco ensaios circum-camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012: 81-98.
- Vallín 2011 = Gema Vallín, *Poemas no trovadorescos en los cancioneros gallego-portugueses. La troba de Fernand'Eanes*, en Manuel Calderón - José Camões - José Pedro Sousa (eds.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2011: 209-18.

RESUMO: Os apógrafos italianos B e V transmiten un número reducido de composicións alleas ao corpus profano da lírica galego-portuguesa. A inserción destes poemas na tradición manuscrita produciuse en lugares e fases cronolóxicas diferentes. De feito, os especialistas que se ocuparon deles xa disociaron aqueles textos que enriqueceron a denominada “compilación xeral” cara a mediados do século XIV daqueles outros que foron intercalados no modelo de B e V por algún erudito portugués que se compracía coa nova estética da poesía cancioneril. Este estudo fai unha serie de consideracións sobre algunhas das incógnitas que aínda suscitan esas pezas, ao tempo que combina a análise dos números referidos ao antecedente en B e V coa relativa ás cifras que Colocci anotou no f. 303r de B para propor o lugar que ocuparían os poemas espurios no célebre *Libro di portughesi* que Colocci mandou copiar en Roma.

PALABRAS-CLAVE: Lírica galego-portuguesa, apógrafos B e V, poemas espurios, *Libro di portughesi*, Angelo Colocci.

ABSTRACT: The Italian apographs B and V include a limited number of compositions not connected to the profane corpus of Galician-Portuguese lyric. The incorporation of these poems into the manuscript tradition took place at various locations and over different chronological periods. Indeed, critics have already separated the texts that became part of the "general compilation" in the mid-14th century from those added to B and V's model by a Portuguese scholar fond of *cancioneril* poetry's new aesthetics. It also analyzes the numbering system associated with the antecedent in B and V, along with the corresponding digits recorded by Colocci on f. 303r of B. The objec-

tive is to determine the position that the spurious poems would have in the renowned *Libro di portughesi* that Colocci instructed to transcribe in Rome.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric, apographs B and V, spurious poems, *Libro di portughesi*, Angelo Colocci.

APÉNDICE

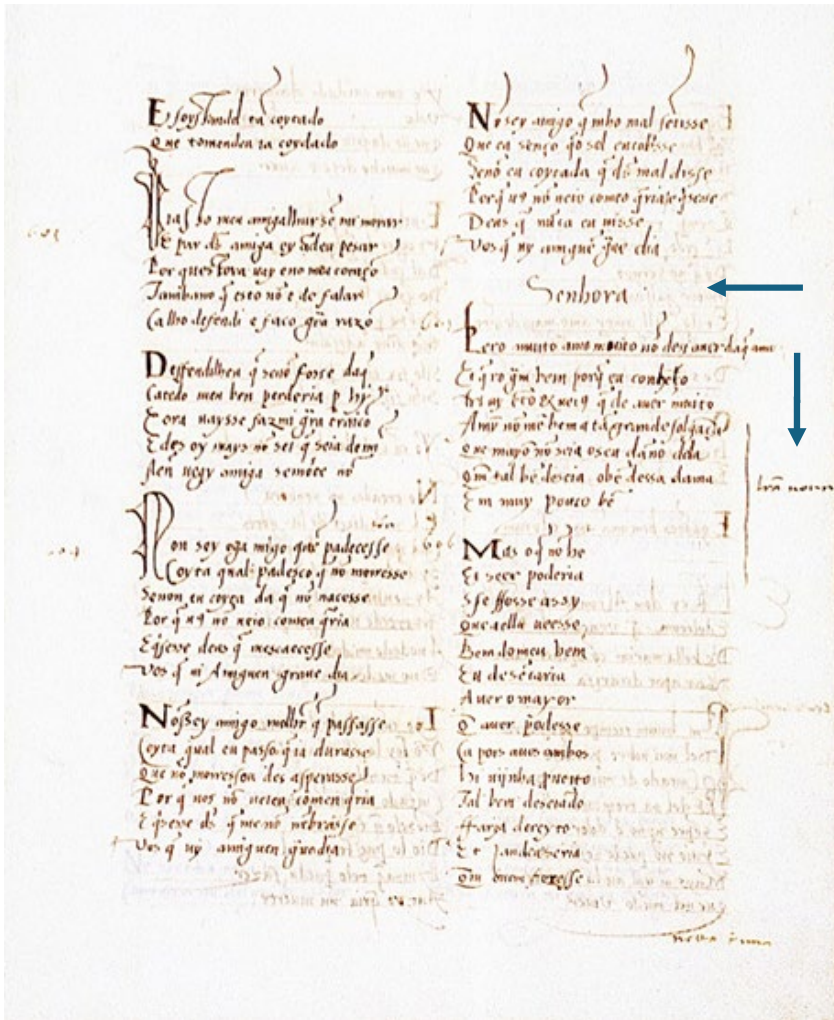


Fig. 1 (B, f. 133r)

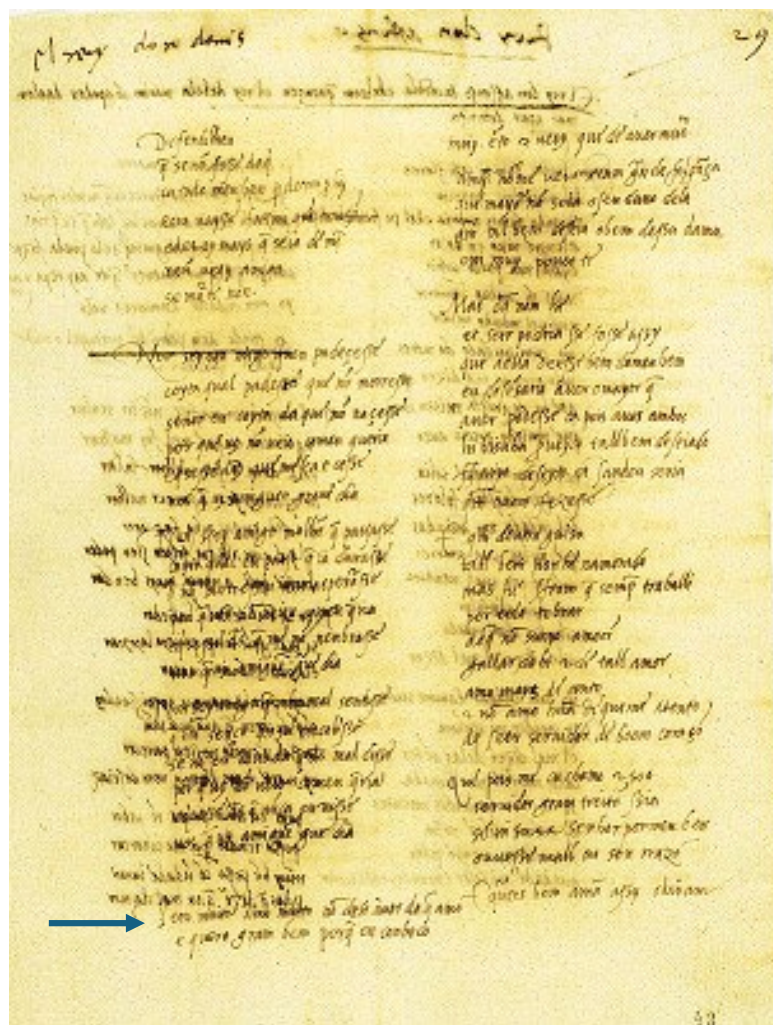


Fig. 2 (V, f. 29r)

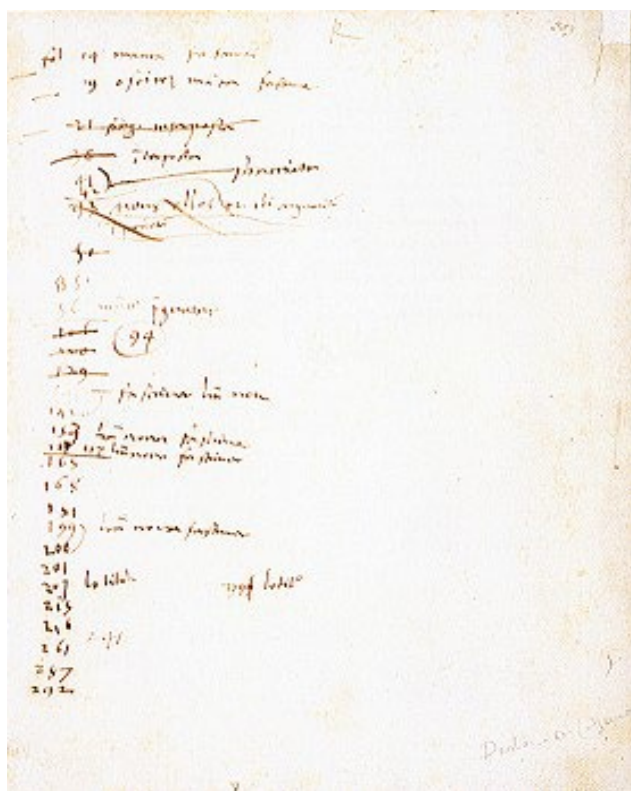


Fig. 3 (B, f. 303r)

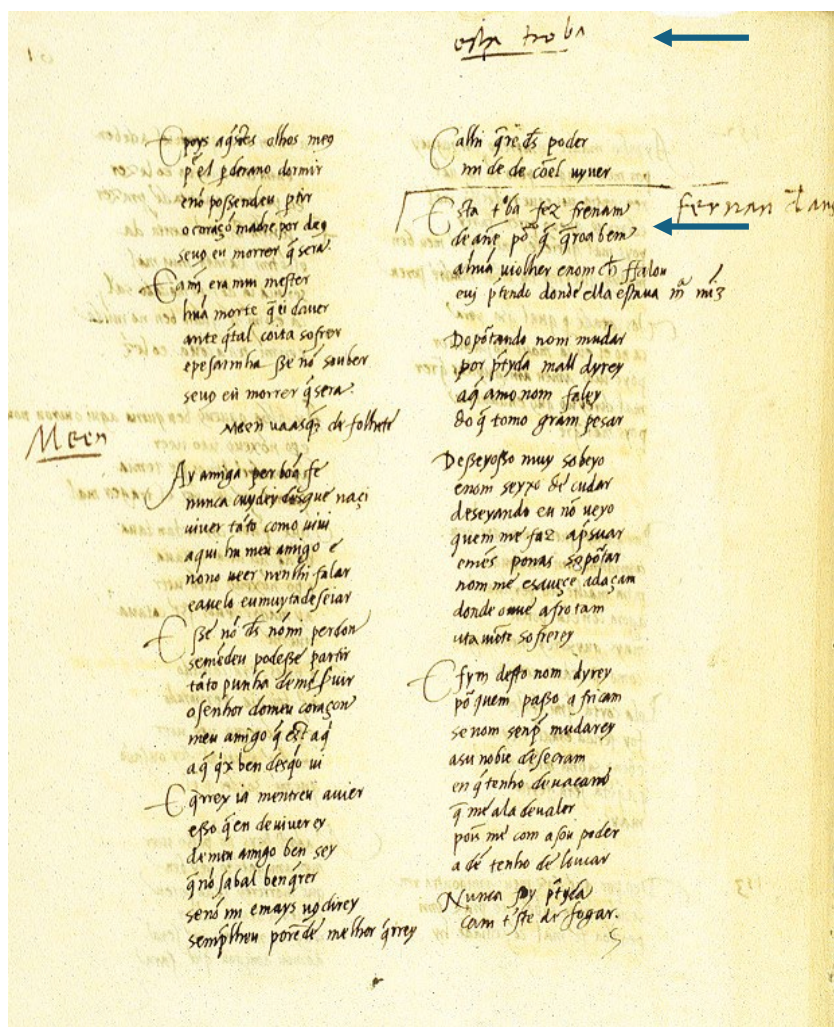


Fig. 4 (V, f. 61v)

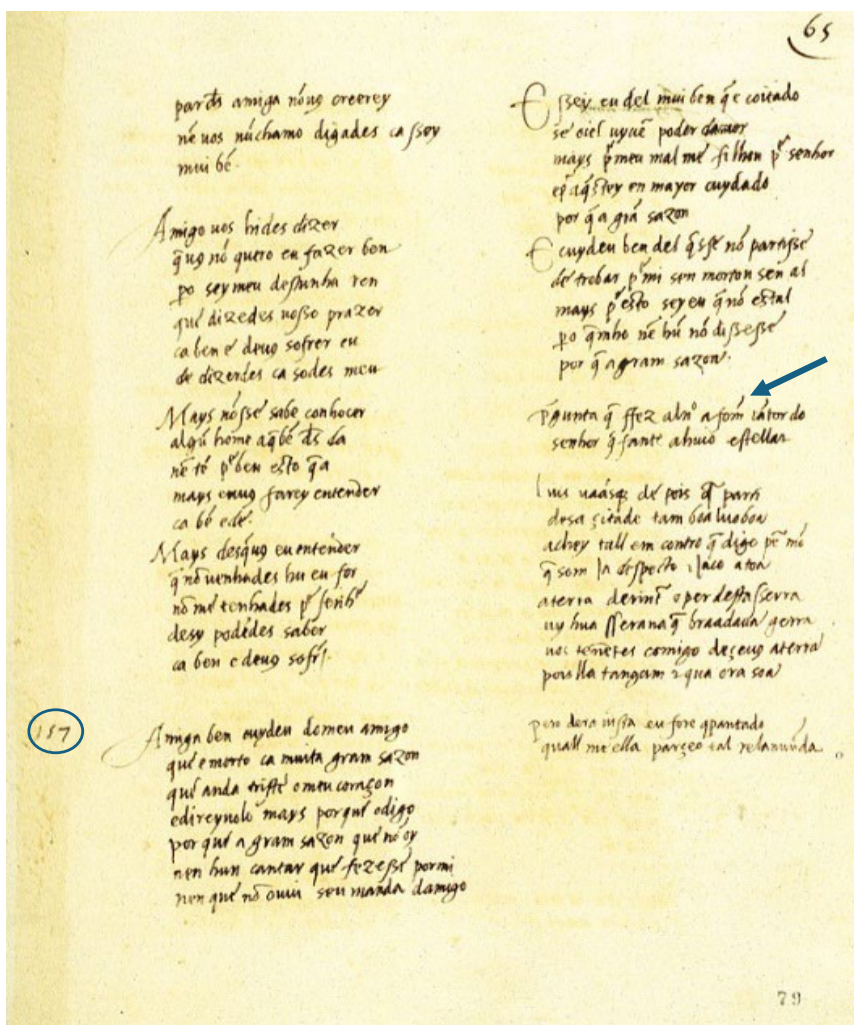


Fig. 6 (V, f. 65r)

LA BALLATA TUTTA SOLETTA SI GLA MORMORANDO DI GUIGLIELMO DI FRANCIA

1. INTRODUZIONE

La tradizione delle opere di Guiglielmo di Francia, agostiniano di Santo Spirito attivo a Firenze negli anni Sessanta del Trecento,¹ presenta agli studiosi un enigma ancora tutto da risolvere. Alle cc. 173v-174r del Codice Squarcialupi (Sq),² infatti, le “sue” ballate sono conservate insieme a quelle di Egidio, un altro frate eremitano proveniente dalla Francia. Più che conservate insieme, in Sq le opere sembrerebbero attribuite a entrambi (*Magister frater Egidius et Guilielmus de Francia* è la rubrica di Sq), come se i due ne fossero in pari misura autori. Se così

¹ La ricerca di cui si offrono qui i risultati è parte integrante del Progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell’ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell’Unione Europea (Grant Agreement n° 786379). Una nuova edizione delle opere di Guiglielmo è in corso a cura di Vittoria Brancato (testi) e dello scrivente (musica) per il database del progetto ArsNova (www.europeanarsnova.it). Le edizioni precedenti sono Wolf 1955 (solo Sq), Pirrotta 1964, Corsi 1970 (solo i testi) e Marrocco 1975.

² Sigle dei manoscritti citati:

A	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 574
Ch	Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 564
Chigi131	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.131
Chigi266	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VII.266
D	Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25
Fa	Faenza, Biblioteca Comunale, 117
Fp	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 26
Lo	London, British Library, Add. 29987
Magl1041	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1041
Magl1078	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.1078
Man	Lucca, Archivio di Stato, MS 184 + Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 3065 («Codice di Lucca»; «Codice Mancini»)
PadA (684)	Padova, Biblioteca Universitaria, 684
Pit	Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 568
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 6771 («Codice Reina»)
SL	Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2211
Sq	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87 («Codice Squarcialupi»)

non fosse, è invece possibile che Sq conservi le opere di entrambi i compositori, accolte in un ordine non precisato? Oppure, come pensava Pirrotta (1964: II), le ballate dei due maestri trasmesse in Sq sono da attribuire a Egidio per i soli testi e a Guiglielmo per la musica?

Considerate le caratteristiche specifiche delle rubriche di Sq e le consuetudini attributive della tradizione manoscritta musicale, le rubriche delle carte dedicate alle opere di Egidio e Guiglielmo sarebbero, in effetti, da considerare riferite esclusivamente alla musica. In tal caso, si tratterebbe di un caso eccezionale per la polifonia del Trecento italiano. La doppia autorialità dei brani polifonici trecenteschi in volgare, se documentata, è infatti di norma da ricavare da fonti di tipologia radicalmente differente.³ Si registra, infatti, una divaricazione polarizzante delle figure autoriali tra la tradizione musicale, in cui l'attribuzione è riferita al compositore, e la tradizione "letteraria",⁴ in cui l'attribuzione è solitamente riferita al rimatore.

La tradizione musicale ha per oggetto il componimento nel suo complesso, come unione di testo poetico e musica, ma le rubriche (e non solo quelle) rendono evidente che la figura dell'autore nel contesto di un manoscritto con notazione corrisponde a quella del compositore. Più complesso è il caso della tradizione letteraria, al suo interno differenziata in più tipologie di fonti, in cui talvolta – sebbene raramente – possono comparire i nomi dei compositori.⁵ Solo in limitati casi, inoltre, si ha il sospetto che a monte della tradizione letteraria stia una testimonianza provvista di notazione musicale. Le ballate dell'Archivio Datini rappresentano, in questo senso, un esempio unico, perché di tale trafila più che il sospetto si può ora addurre una prova.

2. GUIGLIELMO DI FRANCIA

Le poche opere di Guiglielmo pervenute sono trasmesse in codici musicali considerati fiorentini (Fp, Pit, Sq e Lo; cf. *Tabella 1*).⁶ Il solo

³ Da questo punto di vista, il caso di Ch rappresenta un'eccezione (anch'essa enigmatica); cf. Plumley-Stone 2008: 149-52.

⁴ Con tradizione letteraria, in ambito musicologico, ci si riferisce ai testimoni privi di notazione musicale e di uno spazio apposito predisposto ad accoglierla.

⁵ Per uno sguardo d'insieme sulla tradizione letteraria della poesia intonata trecentesca, cf. Jennings 2014.

⁶ Su Guiglielmo di Francia, cf. Fallows 2001, Fischer 2001 e Facchin 2002. Per Fp (ca. 1390-1410), cf. Nádas 1981 e Campagnolo 1999; per Lo (ca. 1400), cf. Reaney

testo del madrigale di Franco Sacchetti *La neve e 'l ghiaccio e' venti d'oriente* è conservato inoltre nell'autografo del cosiddetto *Libro delle rime* (A, c. 21v), dove è accompagnato da una rubrica «sonum dedit» tramite cui il rimatore-copista segnala che fu Guiglielmo a intonarlo.⁷

Tabella 1. La tradizione manoscritta delle opere di Guiglielmo di Francia (in grassetto le opere attribuite al solo Guiglielmo in almeno un testimone)

<i>incipit</i>	<i>testimoni musicali</i>	<i>tradizione letteraria e fortuna</i>
La neve e 'l ghiaccio	Lo, 45v-46r: <i>madrigale di fratte Guiglielmo di Santo Spirito</i>	A, 21v: xxii ^a intonata, <i>magister Guiglelmus pariginus frater romitanus sonum dedit</i> (ca. 1365-1369 nella cronologia appross. del <i>Libro delle rime</i>); ulteriore tradizione letteraria.
Piacesse a Dio	Sq, 173v: <i>magister frater Egidius et Guilielmus de Francia</i> Pit, 5v-6r: <i>frate Guiglielmo di Francia</i>	Magl.VII.1078, 23r Giovanni Fiorentino, <i>Pecorone</i> , ballata 5.
Mille mercé	Sq, 173v: [<i>idem</i>] Lo, 13r	
Alta, serena luce	Sq, 174r: [<i>idem</i>]	
Tutta soletta	Sq, 174r: [<i>idem</i>] Fp, 6v-7r Pit, 10r: <i>frate Guilielmo</i>	D, c. 16r <i>Cantasi come in Chigi</i> 266: Tutta smarrita si va (c. 31r) Tutta gioiosa Cristo va chiamando (c. 241v); cf. Wilson 1997, p. 146.
Donna, s'Amor m'invita	Sq, 174r: [<i>idem</i>]	

Franco, che evidentemente conosceva Guiglielmo, lo cita come *mag. Guiglelmus pariginus frater romitanus*. Dalla rubrica dell'autografo di Sacchetti ricaviamo dunque che la musica del madrigale *La neve e 'l ghiaccio* si deve a Guiglielmo, il quale è detto non solo francese ma più esattamente di Parigi. La rubrica del ms. Lo conferma l'appartenenza di Guiglielmo agli agostiniani di Santo Spirito (cf. *Tabella 2*).

1958, Di Bacco 1991, Gozzi 1993; su Pit (ca. 1405-1410), cf. Reaney 1960, Günther 1967, Nádas 1985; su Sq (ca. 1410-1415), cf. Nádas 1985, Gallo 1992, Nádas 1992.

⁷ Sulle rubriche “sonum dedit” del *Libro delle rime*, cf. ora Epifani-Manzari-Calvia 2024: §3 e i relativi rimandi. *La neve e 'l ghiaccio e' venti d'oriente*, come è la norma per le rime di Sacchetti, ha inoltre una tradizione squisitamente letteraria che va al di là dell'autografo e che qui tralasciamo.

Tabella 2: Guiglielmo di Francia nelle rubriche attributive

magister Guiglelmus pariginus frater romitanus	A
fratte Guigliemo di Santo Spirito	Lo
frate Guilielmo	Pit (10r)
frate Guiglielmo di Francia	Pit (6r)
magister frater Egidius et Guilielmus de Francia	Sq (rubriche principali)
frate Ghiglielmo e frate Gidio de Francia	Sq (174r, scritta sul margine superiore per il miniaturista)

In realtà, come ha mostrato Long (1981: 195; in parte confluito in Long 1983: 97), un «frater Guglielmo de Narbona» del convento fiorentino di Santo Spirito fu testimone di un testamento nel 1360; in un altro documento proveniente dallo stesso convento un «Guilielmus de Francia» è nominato tra i numerosi presenti a un'adunanza generale tenutasi nel 1371.⁸ Molto probabilmente, in entrambe le occorrenze, si tratta proprio del nostro Guiglielmo, la cui denominazione *pariginus* potrebbe essere un riferimento ai suoi studi.⁹

Nel documento del 1371, insieme a quello di Guiglielmo sono presenti i nomi di altri tre frati provenienti dalla Francia, frater Bernardus, frater Ridolfus e frater Nicasius (tutti e tre *de Francia*), ma non quello di Egidio.¹⁰ Compare, inoltre, il nome del più noto agostiniano di Santo Spirito di quegli anni: Luigi Marsili.¹¹ Come notato da Long, nelle sue lettere del 1373-1374 Marsili nomina alcuni dei personaggi inclusi nella lista del 1371, ma non Guiglielmo, che forse a quell'altezza cronologica non era più a Santo Spirito.¹²

La connessione tra i due frati eremitani è però avvolta da un altro mistero: stando alle ricerche effettuate da Long, nei registri relativi agli agostiniani di Santo Spirito conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, il nome di Egidio non compare mai.

⁸ Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico, S. Spirito, 16 giugno 1371.

⁹ Long (1983: 97) ha rinvenuto un «Magistro Guillelmo Pagesii, alias de Narbona, Parisiensis» in una lista di *nomina magistrorum provincie Parisiensis* dell'Università di Parigi inviata a Urbano V il 27 novembre 1362.

¹⁰ I nomi dei tre frati francesi, non citati da Long, si possono recuperare ora agevolmente dalla digitalizzazione del documento nella piattaforma *Archivio Digitale*: <https://rb.gy/2s0wg7>.

¹¹ Long 1983: 97. Per la presenza di Luigi Marsili, cf. i rimandi in Falzone 2008.

¹² *Ibidem*. Le lettere sono conservate nel ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1080, cc. 35v-36r.

Un fondamentale appiglio per la datazione delle opere di Guiglielmo è rappresentato dall'ordinamento cronologico di massima rispettato da Franco Sacchetti nella disposizione delle rime nel suo zibaldone autografo, da cui risulta che il madrigale *La neve e 'l ghiaccio* potrebbe essere collocabile negli anni Sessanta (cf. *supra*, *Tabella 1*).¹³ Il madrigale è stranamente escluso da Sq, nonostante Franco Sacchetti sia senza ombra di dubbio il rimatore più rappresentato in quella silloge. Questa circostanza va a supportare l'ipotesi di Pirrotta citata in apertura (ossia che Egidio sia l'autore dei soli testi); l'esclusione da Squarcialupi di un'opera di Sacchetti come *La neve e 'l ghiaccio*, della cui intonazione lo stesso rimatore andava evidentemente tanto fiero da includerla nell'elenco delle "intonate", potrebbe essere giustificata ipotizzando che i compilatori di Sq abbiano scelto di inserire solo opere messe in musica da Guiglielmo su testi di Egidio. Tuttavia, tale criterio di selezione, per una silloge musicale, appare assolutamente inconsueto e degno, perciò, di ulteriori investigazioni e verifiche.

In qualità di compositori francesi attivi a Firenze nella seconda metà del Trecento, a Guiglielmo e a Egidio è stato attribuito un ruolo, esteso agli agostiniani di Santo Spirito, nella diffusione a Firenze di stilemi francesi.¹⁴ Una delle specificità considerabili francesi è l'adozione, nella ballata, di differenziazioni cadenzali aperte e chiuse alla fine delle mutazioni. In effetti, in *Tutta soletta*, l'indicazione paratestuale per il "chiuso" figura scritta come *clous* (in luogo dell'usuale *chiuso*), con un'inserzione alloglotta che potrebbe rappresentare un indizio significativo. Sono infatti molto rari i casi in cui nello Squarcialupi si incontra terminologia francese adottata nei paratesti. Oltre a *Tutta soletta*, possiamo citare il caso di Andrea da Firenze, *Morrà la 'nvidia ardendo* (Sq, c. 188r: *clous*).¹⁵ Tale peculiarità induce a pensare che, insieme

¹³ Dalla ricostruzione retrospettiva della sua carriera da rimatore che Sacchetti stesso offrì quando si accinse a raccogliere le rime del passato in ordine pressoché cronologico, si possono ricavare, con qualche cautela, elementi utili a un inquadramento temporale approssimativo delle opere dei musicisti con cui collaborò. Cf. Calvia 2017: XXXVIII-XLVIII. Sulla compilazione del *Libro delle rime* restano fondamentali Battaglia Ricci 1985; Battaglia Ricci 1992; Battaglia Ricci 1995. Ed. di riferimento: Franco Sacchetti (Brambilla Ageno), Franco Sacchetti (Puccini); quest'ultima include anche le lettere.

¹⁴ Pirrotta 1964: II; Long 1990: 264-65. Questioni di identificazione hanno interessato in particolar modo Egidio; cf. Clercx-Hoppin 1959.

¹⁵ Il dato qui presentato necessita di ulteriori verifiche. Mancando uno studio sistematico di questo tipo di indicazioni paratestuali, l'unico modo per reperire tutte le

alla differenziazione cadenzale di stampo francese, in alcuni casi i compositori e/o i copisti abbiano importato anche la terminologia “originale” (*ouvert/clos*), passata poi da un antigrafo allo Squarcialupi senza che i termini siano stati tradotti in fiorentino. Altra ipotesi suggestiva (ma non necessaria, visto che come si è detto lo stesso fenomeno si trova anche in Andrea) è che quel *clous* derivi da uno scrivente francofono, e cioè che sia potenzialmente un residuo d'autore nel caso di Guiglielmo.

Tra gli eremitani di Santo Spirito, Guiglielmo ed Egidio non erano i soli compositori. È ormai noto da tempo che anche Corrado da Pistoia fu tra le fila degli eremitani fiorentini, dove è documentato già nel 1385, dunque a distanza di poco più di un decennio da quando troviamo per l'ultima volta Guiglielmo.¹⁶ Gli anni in cui i compilatori di Sq decidono di includere, accanto alle opere di Antonio Zacara da Teramo, una brevissima sezione dedicata a Egidio e Guiglielmo, sono molto vicini a quelli in cui il frate eremitano Corrado (Conradus ser Gualandi de Pistorio) è attivo a Firenze come cantore in Santa Reparata (1410).¹⁷ Che il convento fiorentino fosse un luogo particolarmente importante per i contatti tra la cultura musicale francese e quella italiana nella seconda metà del Trecento è testimoniato infine da un riferimento (non del tutto chiaro) agli “agostiniani di Firenze” in un elenco di musicisti agostiniani presente nel triplum del mottetto *Alma polis religio*.¹⁸ Proprio in questo brano, per giunta, si registra uno dei rarissimi casi di doppia autorialità in un manoscritto musicale.¹⁹

Poche altre informazioni sono state tratte dall'analisi della miniatura di Sq che vede raffigurati insieme Egidio e Guiglielmo. I due frati reggono insieme un libro. La figura sulla destra, più giovane, ne indica il contenuto, l'altro frate ha la bocca aperta, come ripreso nell'atto di

occorrenze è lo spoglio completo del manoscritto.

¹⁶ Il documento fu scoperto più di quarant'anni fa da Long (1983: 98), ma l'informazione non è ancora entrata nelle principali voci di enciclopedia dedicate a Corrado.

¹⁷ Tra gli agostiniani attivi a Firenze, sebbene non siano testimoniati legami con Santo Spirito, va menzionato anche Beltrame Feragut, il quale è menzionato in veste di cantore di Santa Maria del Fiore in un documento del 1438. Cfr. Haar-Nadás 2008: 395-396 e 412-415. Su Feragut, cf. ora Locatelli 2021.

¹⁸ Non si può escludere che il riferimento al plurale alluda proprio a Guiglielmo ed Egidio.

¹⁹ Il testo stesso del motetus ci dice che la musica si deve a Egidius de Aurelia e il testo a J. de Porta. Cf. Günther 1965: XLIII-XLVII.

cantare dal libro che entrambi tengono in mano quasi intrecciando le braccia.²⁰ Long (1981: 193-201) sostiene che i due eremitani potrebbero essere di generazioni diverse, argomentando la sua ipotesi tramite l'analisi della miniatura di Sq, l'individuazione di una peculiarità stilistica nelle opere del solo Guiglielmo e l'assenza di prove documentarie della presenza del nome di Egidio (peraltro diffuso in quell'ordine) presso gli agostiniani di Santo Spirito negli stessi anni in cui è collocabile l'attività di Guiglielmo (1360-1371). Interpretando come indicazione per l'esecuzione della miniatura la scritta sul margine superiore di c. 174r, in cui l'ordine dei due nomi è invertito rispetto alle rubriche principali delle cc. 173v-175v (cf. *supra*, Tabella 2), nella miniatura di Sq, Guiglielmo sarebbe da identificare con il personaggio sulla sinistra con il copricapo da maestro e i capelli bianchi; sulla destra, raffigurato come un giovane novizio dai capelli biondi, la cui tonsura è ben in vista, sarebbe invece Egidio. Secondo Long il periodo di attività di Egidio è da ritenere prossimo agli anni di compilazione del codice, epoca in cui potrebbe essere stato ancora uno studente. Contrariamente a Pirrotta, Long individua una caratteristica propria esclusivamente delle opere attribuite al solo Guiglielmo: la presenza di cadenze "alla Landini" di tipo convenzionale. Ciò permetterebbe di ipotizzare che le ballate di Sq non attribuite altrove a Guiglielmo (*Alta, serena luce, Donna, s'Amor m'invita* e *Mille mercè*) siano opera di Egidio (cf. *supra*, Tabella 1).

Si segnala qui, infine, che in un documento datato 30 agosto 1386, tra i cinque appartenenti alla comunità eremitana veneziana di Santa Maria di Nazareth, è testimoniata la presenza di un frate chiamato «Guilielmus de Francia».²¹ È probabile che nei medesimi decenni della seconda metà del Trecento nelle comunità agostiniane italiane fossero presenti più frati di nome Guiglielmo provenienti dalla Francia, ma non si può escludere *in toto* che si tratti dello stesso Guiglielmo di Santo Spirito, non più documentato a Firenze dopo il 1371.

²⁰ Long (1985: 194) identifica Guiglielmo con la figura sulla sinistra che porta il copricapo da maestro («the master's beret»). Una copia ottocentesca della carta di Sq contenente la miniatura dei due agostiniani è stata venduta all'asta da Doyle il 9 aprile 2014 (Rare Books, Autographs & Photographs, Lot 106, per cui cf. <https://doyle.com/auction/search/?au=7492&pn=2&g=1>). La segnalazione del lotto si deve a Dominique Gatté, che ne ha dato notizia il 23 agosto 2017 sul sito Musicologie Médiévale (<https://gregorian-chant.ning.com>).

²¹ Il documento (Venezia, Archivio di Stato, *Santo Stefano*, b. 7, 30 agosto 1386) è citato in Monetti 2012: 119.

3. PECULIARITÀ DI UNA TESTIMONIANZA AVVENTIZIA

Il “quaderno” dell’Archivio Datini che conserva il testo della ballata *Tutta soletta si già mormorando* è un *Estratto di debitori e creditori* proveniente dal fondaco di Pisa dell’azienda di Francesco di Marco Datini, datato al 1396.²² La *Tabella 3* mostra il contenuto dell’intero estratto, in cui le carte successive ai due elenchi datati 1396 sono state lasciate bianche.

Tabella 3: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25: regesto

<i>carte</i>	
1r	Elenco di debitori (1396)
1v-8v	Bianche
9r	Elenco di creditori (1396)
9v-15r	Bianche
15v	ballate intonate da Francesco degli Organi (Landini)
16r	ballata intonata da Guglielmo di Francia
16v	Bianca

La *Figura 1* mostra la riproduzione delle cc. 15v e 16r, in cui furono trascritte cinque ballate arsnovistiche intonate da due compositori attivi a Firenze nella seconda metà del Trecento: Francesco degli Organi (Landini) e Guglielmo di Francia. Chi ha copiato il testo delle ballate ha preso a trascrivere a partire da c. 15v, assicurandosi in tal modo di lasciare abbastanza spazio per l’eventuale riempimento dell’elenco dei creditori iniziato a c. 9r. Ciò lascia supporre che le ballate furono copiate nel 1396, in un arco di tempo in cui la lista poteva essere ancora passibile di aggiunte.

²² Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25: fascicolo cartaceo di formato mezzano (ca. 225 x 295 mm), costituito da otto bifogli legati. Cf. Calvia 2020.

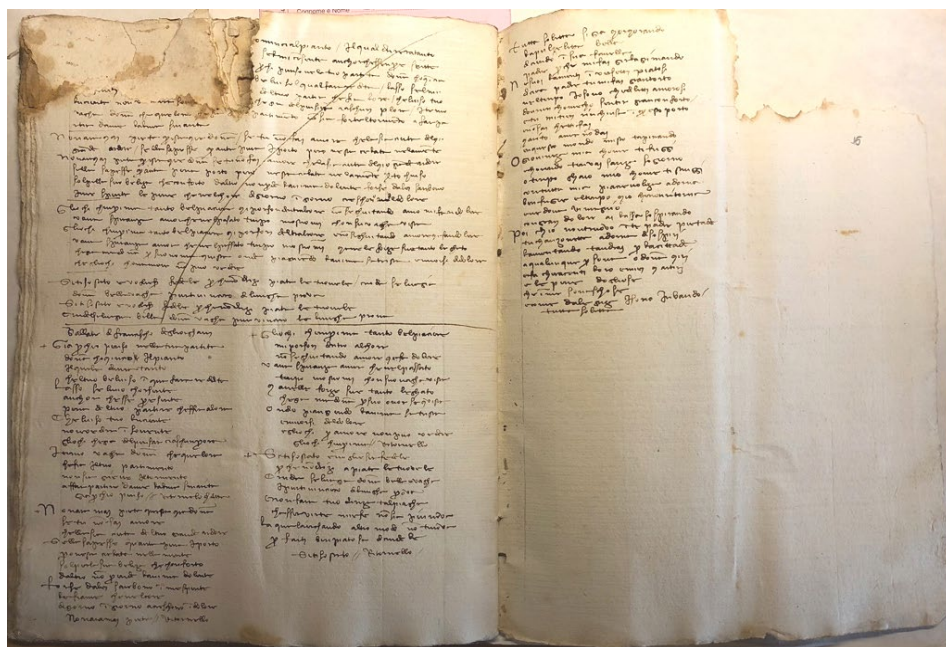


Fig. 1: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25, cc. 15v-16r
(su concessione del Ministero della cultura – Archivio di Stato di Prato)

Come si è anticipato, una novità assoluta nello studio della tradizione manoscritta della poesia intonata trecentesca è la possibilità di dimostrare su basi solide la dipendenza diretta di un'attestazione "letteraria" da un antigrafo musicale.

Che la copia delle cinque ballate di Prato sia stata fatta direttamente da un manoscritto con musica si può provare evidenziando alcune peculiarità di questa nuova attestazione: 1) il testo copiato è tratto da due voci musicali; 2) nella copia sono stati interpolati elementi paratestuali riferiti alla musica.

Per dimostrare che il testo fu tratto da più voci si può osservare il comportamento del copista per la prima ballata di Francesco degli Organi (Landini):

- 1) il testo di *Già perch'io penso* è stato copiato a tutta pagina una prima volta sino al v. 7 incluso (perso per lacuna materiale);
- 2) lo stesso testo è stato copiato una seconda volta, sempre a piena pagina, sino al v. 14 (cf. *Tabella 4*).

Tabella 4: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25, cc. 15v-16r

c.	disposizione	righe	n°	incipit	versi
15v	a piena pagina, barrato diagonalmente	1-2	1	[Già perch'io penso nella tua partita] / [...]omincialpianto	vv. [1], 2-3, [4] 5-6, [7]*
		3-8	2	[Già] p(er)chi penso ne la tuo partita	vv. 1-2, [3], 4-5, [6], 7-14**
		9-10	3	N on aramai pieta q(ue)sta mie don(n)a	vv. 1-5
		11-14	4	N on aramai pieta q(ue)sta mie d(o)n(n)a	vv. 1-10
		15-16	5	Glio chi chinp(r)ima tanto belpiaciere	vv. 1-5
		17-20	6	Glio chi chinp(r)ima tanto belpiaciere	vv. 1-10
		21-22	7	Si ti so stato evoglies(er) fedele	solo vv. 1-4
		23-24	8	Si ti so stato evoglies(er) fedele	solo vv. 1-4
	su due colonne	1a-16a	9	G ia p(er)chio penso nellatuapartita	tutti
		17a-27a	10	N o nara mai pieta questa miadon(n)a	tutti
		1b-11b	11	Glio chi chenp(r)ima tanto belpiaciere	tutti
		12b-20b	12	S i tisostato euo glie serfedele	tutti
16r	su due colonne	1a-28a	13	T utta soletta si gia mormorando	tutti

* lacuna materiale ai vv. 1, 4 e 7

** lacuna materiale ai vv. 3 e 6

Il medesimo procedimento è stato adottato, immediatamente sotto, per le altre tre ballate di Landini. La ballata *Non arà mai pietà questa mie donna* di Bindo d'Alesso Donati (inclusa perché fu intonata da Landini) è stata copiata una prima volta sino al v. 5 e poi sino al v. 10; così anche *Gli ochi che 'n prima tanto bel piacere*. Una differenza di trattamento si riscontra unicamente in *S'i' ti son stato e vogli' esser fedele*, copiata due volte e in entrambi i casi solo sino al v. 4.

Il testo completo delle quattro ballate, infine, è stato copiato con disposizione in colonna nel resto della carta. Quest'ultimo intervento ha portato il copista²³ a barrare le due copie precedenti di ciascuna ballata, evidentemente superate dalla stesura definitiva.

Come si può ricostruire questa strana trafila, assolutamente inconsueta per un testimone "letterario"? Il copista ha per prima cosa copiato solo il testo sottoposto alla notazione musicale di una voce (ri-

²³ È probabile che la mano sia quella del mercante fiorentino Manno d'Albizo degli Agli (morto di peste il 21 luglio del 1400), figura principale del fondaco di Pisa dell'azienda di Francesco Datini, corrispondente tra gli altri di Franco Sacchetti, e ritenuto responsabile della copia di nove sonetti di Petrarca in un'altra testimonianza avventizia conservata presso lo stesso Archivio. Ulteriori ricerche sono in corso per valutare l'attendibilità di tale identificazione. Cf. Calvia 2020: n. 30, n. 31, n. 40 e i relativi rimandi. Per i sonetti di Petrarca, cf. Brambilla 2004.

agglutinando le parole, che sotto la musica dovevano essere sillabate). Questi testi (*Tabella 4*, numm. 1, 3 e 5) sono incompleti (vv. 1-7, in un caso; vv. 1-5 nelle altre due ballate), come accade di norma sotto le note.

Ha poi proseguito trascrivendo il testo di un'altra voce che leggeva nel suo antigrafo immediatamente di seguito a quella appena copiata o nel *recto* della carta adiacente ad apertura di libro. Al testo di questa seconda voce ha aggiunto quello che leggeva in una sezione residuale (il cosiddetto *residuuum*), che nei manoscritti musicali contiene solo i versi da cantare sulla stessa musica che accompagna il testo già sillabato sotto le note. La seconda copia delle prime tre ballate (*Tabella 4*, numm. 2, 4 e 6) contiene infatti anche i versi 8-14 di *Già perch'io penso* e i vv. 6-10 di *Non arà mai pietà questa mie donna* e *Gli ochi che 'n prima tanto bel piacere*.

La quarta ballata, *S'i' ti son stato e vogli' esser fedele*, è stata invece copiata nuovamente solo sino al v. 4. Questa difformità nella trascrizione della quarta ballata può essere dovuta all'interruzione della copiatura e alla decisione di tracciare una linea orizzontale sotto cui riportare una terza stesura in colonna dei quattro componimenti, il cui testo è completo. La terza stesura, per giunta, è fatta precedere dalla rubrica attributiva *Ballate di Francescho degli Orghani*.

Alla fine del testo di ogni ballata è inclusa l'indicazione sintetica dell'incipit della ripresa, seguita dal paratesto *Ritornello* (cf. *Tabella 5*). In *Già perch'io penso*, inoltre, l'indicazione *ritornello* è seguita da una parola di difficile lettura.

Tabella 5: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25, cc. 15v-16r, paratesti

n°	incipit	paratesto per la ripresa
9	G ia p(er)chio penso nellatuapartita	Gia p(er)chio penso /// Ritornelo di[...]
10	N o nara mai pietà questa miadon(n)a	No naramai pietà // Ritornello
11	Glio chi chenp(r)ima tanto belpiaciere	Glio chi chinp(r)ima // Ritornello
12	S i tisostato euo glie serfedele	Sitiso stato // Ritornello /
13	T utta soletta si già mormorando	Tutta soletta

Le quattro ballate in questione sono tramandate nella tradizione musicale come ballate a due voci e in un caso (*Non arà mai pietà*) a tre voci. Come mai, allora, prima della stesura definitiva il testo è stato copiato due volte, anche nel caso di una ballata a tre voci? Anche questo è chiaramente giustificabile nell'ottica di un antigrafo musicale. Analizzando i dati presentati nella *Tabella 6*, infatti, si può notare che la *Textierung* di *Non arà mai pietà* figura in due testimoni fiorentini (Pit e Sq)

come a tre voci, di cui due munite di testo (sinteticamente indicate come 3²).²⁴ Altri tre testimoni musicali, tra cui l'autorevole Fp, riportano invece una versione con *Textierung* 3¹ (ossia con testo solo al cantus). Qui abbiamo perciò un'ulteriore indicazione: il copista delle ballate di Prato traeva il testo di *Non arà mai pietà* da un antrigrafo musicale con *Textierung* 3². Le altre tre ballate di Landini sono tramandate compatamente come ballate a due voci munite di testo (*Textierung* 2²), perciò, nonostante il numero di voci sia differente, il numero delle voci portatrici di testo rimane costante.

Tabella 6: Prospetto della tradizione manoscritta delle ballate di Prato

incipit	compositore/ (rimatore)	ed.	text.	altri testimoni (mss. lett. in corsivo)
Già perch'ï penso nella tua partita	Francesco degli Organi	Corsi 1970: 175	2 ²	Fp 1v; Lo 58v; Pit 68v-69r; R 48v (2 st.); Sq 169r; <i>Magl1078</i> 20v.
Non arà mai pietà questa mia donna	Francesco degli Organi/ (<i>Bindo</i> <i>d'Alesso Donati</i>)	Corsi 1969: 1108	3 ²	Fa 81r-81v (int.); Fp 30v (3 ¹); Lo 22v-23r (3 ¹); Pit 61v-62r; R 52r (3 ¹); Sq 134r; <i>Magl1041</i> 52r; <i>Chigi131</i> 387v.
Gli occhi che 'n prima tanto bel piacere	Francesco degli Organi	Corsi 1970: 178	2 ²	Fp 7r; Pit 68v-69r; SL CXv Sq 148v; <i>Magl1041</i> 48v.
S'ï ti son stato e vogli'esser fedele	Francesco degli Organi	Corsi 1970: 222	2 ²	Fp 8r; Man 97v; PadA (684) 51v; Pit 89v-90r; R 48v-49r; SL CIXv; Sq 142v. Cantasi come: <i>Sempre laudata</i> <i>e benedetta sia / la gloriosa</i> in <i>Chigi266</i> 204v (418).
Tutta soletta si già mormorando	Guiglielmo di Francia	Marrocco 1975: 100; Corsi 1970: 91	2 ¹	Fp 6v-7r (sez. landiniana); Pit 10r (fino al v. 6); Sq 174r. Cantasi come: <i>Tutta smarrita</i> <i>si va ammirando</i> e <i>Tutta gioiosa</i> <i>Cristo va chiamando</i> in <i>Chigi266</i> 31r e 241v.

A questo punto, possiamo avanzare un'ipotesi che possa spiegare come mai, invece, il testo della ballata intonata da Guiglielmo, copiato nella carta seguente, sia stato trascritto una volta sola e per giunta già incolonnato. In tutti e tre i testimoni fiorentini la ballata *Tutta soletta* compare in una *Textierung* 2¹ (ossia con testo solo al cantus). Il copista,

²⁴ Con il termine *Textierung* si indica, per convenzione, il modo in cui il testo è distribuito sotto le voci (il numero principale indica quante sono le voci; il numero in apice quante voci sono portatrici di testo).

dunque, non ha avuto bisogno di “collazionare” il testo delle due voci prima di approntarne una stesura definitiva in colonna.

Che il copista faccia una prima trascrizione d'uso per agglutinare le parole nelle due voci, ed eventualmente poterle confrontare più facilmente, ci pare sostanzialmente un'operazione di collazione. Quali sono le finalità di una tale operazione di copia, date le caratteristiche della testimonianza, avventizia e destinata a un uso squisitamente personale? Non solo il copista ricostruisce un testo completo traendo le porzioni da sotto le voci e dal *residuum* per ricomporlo correttamente, ma adotta una *mise en texte* consona a un testo poetico. Incolonnato verso per verso, con le partizioni strutturali interne ben sottolineate dal rientro e dalle maiuscole semplici, e munito di indicazione per la ripresa, il testo di ogni ballata è ora pronto per essere fruito in maniera diversa da quella che il copista incontrava nel suo antigrafo.

Non solo. Il copista può approfittare dell'occasione per correggere eventuali errori. Un solo esempio, ma particolarmente significativo: nella seconda copia di *Non arà mai pietà* lo scriba ha introdotto, senza distinguerle adeguatamente, due indicazioni paratestuali relative alla musica (*Vto chiuso*), che nel contesto della trascrizione del solo testo non hanno alcun senso. *Verto* e *chiuso* sono le indicazioni per le conclusioni cadenzali “aperte” e “chiuse” che si possono incontrare in alcune ballate trecentesche (alla maniera di *ouvert* e *clos*). Nel copiare il testo della seconda voce di *Non arà mai pietà* il copista ha sbadatamente, per inerzia, per scrupolo di completezza, per fedeltà all'antigrafo, trascritto anche queste due parole, che leggeva proprio in quella esatta posizione e successione. Ebbene, questo atto può essere avvenuto solo per copia diretta da un antigrafo musicale, perché il riconoscimento dell'interpolazione, la perdita di senso e l'assenza di rima avrebbero consentito a qualsiasi copista interpostosi tra il testimone musicale e la nostra fonte di porre rimedio con agio all'errore, come ha fatto il nostro copista nel riscrivere il testo in bella copia.

Resta solo un ultimo dettaglio da spiegare. Il paratesto “*chiuso*” si incontra tanto nelle voci munite di testo quanto in quelle in cui il testo è assente e serve a segnalare la cadenza alternativa per una sezione musicale ripetuta. Nel genere della ballata, salvo forme eccezionali, indica una cadenza autonoma destinata esclusivamente all'intonazione del secondo piede. Il *verto*, nel contesto della forma di ballata, è invece la conclusione cadenzale del primo piede. Ora, il problema è che nelle voci provviste di testo non è possibile – per ragioni di spazio – apporre

facilmente tale paratesto sotto la musica del *verto*, perché quel luogo è destinato a ospitare la sillaba conclusiva del primo piede. Qualora sia necessaria, infatti, l'indicazione *verto* appare di norma nelle voci prive di testo, dove è collocata poco prima di quella per il *chiuso*. Nel manoscritto Pit, per esempio, dove *Non arà mai pietà* è trasmessa a tre voci con testo al cantus e al tenor, il contratenor riporta i seguenti paratesti, nell'ordine:

ContraTenor No(n)naramaipietà:-

Secunda Pars:-

V(er)to:- Chiuso:-

Né il cantus né il tenor, se provvisti di testo, possono ospitare agevolmente l'indicazione *verto*, che si andrebbe a frapporre tra penultima e ultima sillaba. Possiamo concludere, dunque, che il copista di D aveva di fronte un antigrafo con notazione musicale contenente *Non arà mai pietà* in una versione a tre voci, di cui due con testo, simile a quella di Pit. Inoltre, in una delle voci (quasi certamente il Contratenor, per le ragioni appena esposte), in uno spazio adiacente a quello in cui comparivano l'una accanto all'altra le etichette *verto* e *chiuso*, era presente il *residuum*. Per questo motivo i paratesti *verto* e *chiuso* sono collocati, nella seconda copia della ballata, proprio tra l'ultima parola del v. 5 (l'ultimo sottoposto alla musica) e la prima del v. 6 (il primo del *residuum*).

4. LA BALLATA *TUTTA SOLETTA SI GLA MORMORANDO*

Si offre qui di seguito il testo della ballata *Tutta soletta si già mormorando* secondo la lezione del quaderno dell'Archivio Datini (la *Figura 2* mostra un ingrandimento della porzione corrispondente della c. 16r). In grassetto figurano le varianti sostanziali di D, in corsivo quelle formali; quelle puramente grafiche non sono evidenziate; nella colonna di destra compaiono le relative lezioni critiche tratte dall'edizione a cura di Vittoria Brancato, a cui si è attinto, inoltre, per la punteggiatura e per l'interpretazione complessiva del testo.²⁵

²⁵ Edizione a c. di Vittoria Brancato per il database ArsNova (testimone di riferimento: Sq) (www.europeanarsnova.it).

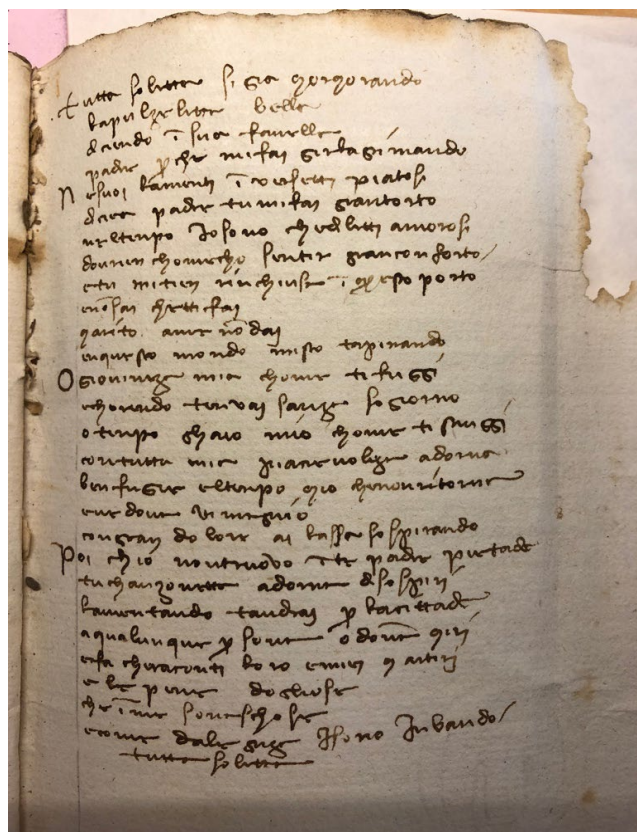


Fig. 2: Prato, Archivio di Stato, Datini, busta 1162, sottounità 25, dettaglio della c. 16r
(su concessione del Ministero della cultura – Archivio di Stato di Prato)

Tutta soletta si gia mormorando

la pulzeletta bella,

dicendo in *sua* favella:

«Padre, perché mi *fai* gir lagrimando?»

suo

fa'

Ne' *sui* lamenti **in** versetti *piatosi*

5

suo', et, pietosi

dicëa: «Padre, tu mi fai gran torto!

Nel tenpo **io sono**²⁶ che ' dilette amorosi

[iperm.] son

dovrien *comecho* **sentir gran** conforto,

con meco far grande

e tu mi tien rinchiusa in questo porto!

²⁶ Qui e al v. 28, l'explicitazione del soggetto, con *I* maiuscola interna al verso, potrebbe nascondere un'abitudine peculiare del copista: *Io sono* (v. 7) e *I' sono* (v. 28). La stessa tendenza si osserva al v. 21: Poiché] Poi chio D (po chi Fp). Si veda anche *Non arà mai pietà*, prima e terza copia, v. 4: *Iporto*.

E non sai che·tti fai, marito a me non dàì, e 'n questo mondo mi sto tapinando.	10	so non mi in
O , giovinezza mia, chome ti fuggi e <i>corendo</i> te·n vai senza soggiorno!		dè, strugi che correndo, ritorna
O tenpo ghaio mio chome ti struggi con tutta mia piacevoleza adorna. Ben fugie el tenpo mio, che non ritorna , e vedova <i>rimagnio</i> , [om.]	15	dè dolçe gaio tenpo ben ti fugi soggiorna rimango di ciò molto mi piango
con gran dolore , ai lassa, sospirando.	20	dolori
Poi ch'io non <i>truovo</i> in te, padre, pietade, tu, chanzonetta adorna di sospiri, lamentando t'andrai per la cittade, a <i>qualunque</i> persona o donna miri.		poiché, trovo qualunche
E fa' che raconti loro e' <i>miei</i> martiri e le pene dogliose che in me <i>son</i> aschose e come d' <i>alegreça</i> i' sono in bando».	25	[iperm.] fa', mie sono allegreça, sono

Tutta soletta...

Ballata di schema ZyyZ; AB AB, BccZ (più due strofe). Conta vari esempi nella tradizione arsnovistica (cf. Pagnotta 1995, schema 98 : 31), tra cui sette ballate landiniane e *Piacesse a Dio* intonata dallo stesso Guiglielmo. In due luoghi, in concomitanza di partizioni formali forti, il copista di D adotta un marcatore metrico di unità versale (al v. 8 e al v. 28): il v. 28 è quello conclusivo, dopo il quale si esegue per l'ultima volta la ripresa; il v. 8 chiude le mutazioni della prima strofa.

1. *soletta si gia mormorando*: in posizione esposta, in apertura della ripresa, è collocato un rimando inequivocabile alla giovane donna (Matelda) di *Pg* XXVIII 40: «una donna **soletta** che **si gia** / e **cantando** e scegliendo fior da fiore».

3. *in suo favella*: il rimando implicito è al noto passo di *If* II 57, in cui Virgilio riferisce le parole di Beatrice, che costituisce l'unica altra occorrenza del *corpus* *OVI* (salvo i commentatori della *Commedia*); si tratta, dunque, di un'espressione non solo inusuale ma priva di ulteriori calchi modellati

sull'esem-pio dantesco.²⁷ Il recupero è confermato dalla sua collocazione in rima con *bella* (If II: *bella : stella : favella*). Non è raro che tessere dantesche particolarmente memorabili, come al v. 1 e al v. 3, compaiono rifunzionalizzate (o defunzionalizzate) nel repertorio della ballata trecentesca.²⁸

8. *sentir*: è compatibile con un errore paleografico ipotizzando a monte una lezione simile a quella di Fp: “*far un gran conforto*”.

La lezione di D è piuttosto corrotta. Le innovazioni di maggiore entità si incontrano nella seconda strofa, in cui sono invertite le parole in rima ai vv. 13 : 15 (*struggi : fuggi*) e 14 : 17 (*ritorna: soggiorna*) ed è omeoteleuto il v. 19. Tre varianti sostanziali di minore entità si incontrano invece nella terza strofa (vv. 21, 25 e 28). Si noti invece come sino al v. 6, fatto salvo per la variante forse adiafora al v. 5,²⁹ la sostanza del testo non si discosti da quella della tradizione musicale. Questo dettaglio può essere letto alla luce del tipo di trafilà che abbiamo ipotizzato, provata dalla presenza dei termini *verto* e *chiuso* in *Non arà mai pietà*. Il nostro copista leggeva anche i versi di *Tutta soletta* da un manoscritto con notazione musicale. La differenza di trattamento tra i vv. 1-6 e i restanti si deve al fatto che sino al primo piede i versi dovevano essere scritti sotto la musica, dunque copiati con maggior attenzione nei manoscritti musicali, perché agganciati alle note, e meno soggetti a omissioni e ad altre corrottele.

5. CONCLUSIONI

Tra la fine del XIV secolo e primi decenni del XV secolo, la notorietà delle opere di Guglielmo a Firenze doveva essere ampia. La sua produzione fu considerata, infatti, talmente significativa da essere inclusa nella selezione, in parte retrospettiva, operata dai compilatori del

²⁷ La ricerca per cooccorrenze nel *Corpus OVI* è stata impostata includendo le varianti formali.

²⁸ Sull'argomento, cf. ora Brancato 2023; Calvia 2023; Calvia-Checchi 2023; Epifani 2023a; Epifani 2023b; e Lannutti 2023.

²⁹ La lezione di D al v. 5 (*in versetti*) appare adiafora. Intendendo ‘grida’ per *versetti*, in luogo della dittologia sinonimica *lamenti et versetti pietosi* (‘lamenti pietosi’) si avrebbe *lamenti in versetti pietosi*, da leggere forse come ‘lamenti in forma di versetti pietosi’. La voce ‘versetto’ del *TLIO* non è stata ancora compilata. Cf. per ora *GDLI*, s. v., 6, in cui tuttavia il termine è riferito solo al verso degli uccelli.

Codice Squarcialupi. Di tale diffusione e notorietà sono chiare testimonianze anche i testi laudistici da cantare sulla musica di *Tutta soletta*.

Delle sei opere attribuibili alla coppia Guiglielmo-Egidio la ballata *Tutta soletta* si conferma come quella la cui fortuna è maggiormente documentata: tre testimoni musicali, due *cantasi come*, a cui si aggiunge, con la presente segnalazione, un testimone letterario copiato da un antigrafo musicale.

La nuova attestazione di *Tutta soletta si già mormorando* permette di fare alcune osservazioni sulla trasmissione delle opere di Guiglielmo di Francia. La diffusione dell'esiguo *corpus* arrivato sino a noi è sostanzialmente toscana, per non dire quasi esclusivamente fiorentina. Il fondaco di Pisa da cui proviene l'elenco di debitori e creditori era infatti diretto dal fiorentino Manno d'Albizo degli Agli e faceva capo all'azienda del noto mercante pratese Francesco Datini, il quale ebbe connessioni fortissime con Firenze e con Avignone.³⁰

La presenza di Guiglielmo di Francia a Santo Spirito è documentata negli anni che vanno dal 1360 al 1371, gli stessi in cui, a partire dalle informazioni tratte dal *Libro delle rime*, è possibile collocare approssimativamente la collaborazione del compositore con Franco Sacchetti. In questo decennio, l'attività di Francesco degli Organi (Landini) doveva essere probabilmente nel pieno della sua fioritura. Qualsiasi intonatore attivo a Firenze in quell'arco di tempo doveva incrociare necessariamente l'opera di Francesco e con essa entrare in dialogo.

La piccola raccolta di cinque brani, copiata probabilmente per uso personale da un mercante appassionato di musica nel 1396, dipende certamente da un manoscritto musicale (o un bifoglio sciolto) circolante all'epoca in cui Landini era ancora in vita. La nuova acquisizione conferma che l'associazione tra la tradizione delle opere di Guiglielmo e quella delle opere di Landini, riscontrabile in manoscritti come Fp e Magl1078, non rappresenta un caso isolato.³¹ Il quaderno dell'Archivio Datini è un ulteriore indizio che mostra come le opere dei due compositori circolassero insieme.

Antonio Calvia
(Università di Pavia)

³⁰ Cf. Calvia 2020 e i relativi rimandi bibliografici.

³¹ Su Landini e Guiglielmo in Magl1078, cf. *ivi*: tavola 4.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battaglia Ricci 1985 = Lucia Battaglia Ricci, *Tempi e modi di composizione del «Libro delle rime» di Franco Sacchetti*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985: 425-50 (ripubblicato in *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno editrice, 1990: 109-37).
- Battaglia Ricci 1992 = Lucia Battaglia Ricci, *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, «Italianistica» 21 (1992): 598-614.
- Battaglia Ricci 1995 = Lucia Battaglia Ricci, *Autografi «antichi» e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, «Filologia e critica» 29 (1995): 386-457.
- Boccardo 2023 = Giovanni Battista Boccardo, Davide Checchi, Mirko Volpi (a c. di), *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*. Atti del Convegno Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023.
- Brambilla 2004 = Simona Brambilla, *Nove sonetti del Petrarca in Archivio Datini*, «Studi petrarcheschi» n.s. 17 (2004): 81-110.
- Brancato 2023 = Vittoria Brancato, *La fortuna del Dante lirico nell'Ars Nova italiana*, in Boccardo 2023: 257-75.
- Calvia 2020 = Antonio Calvia, *Nuove tracce arsnovistiche dal Fondo Datini: la più antica testimonianza databile dell'opera di Francesco degli Organi (Landini)*, «Textus & Musica» 2 (2020), <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=642>.
- Calvia 2023 = Antonio Calvia, *La ricezione di Dante a Firenze: la polifonia profana del secondo Trecento*, «Philomusica on-line» 22/1 (2023): 170-92.
- Calvia-Checchi 2023 = Antonio Calvia, Davide Checchi, *Appunti sulla «Commedia» nella polifonia fiorentina del Trecento*, in Boccardo 2023: 215-35.
- Campagnolo 1999 = Stefano Campagnolo, *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in «Col dolce suon che da te piove». Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta, a c. di Maria Teresa Rosa Barezzani e Antonio Del-fino, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999: 77-119.
- Clercx-Hoppin 1959 = Suzanne Clercx, Richard Hoppin, *Notes biographiques sur quelques musiciens du XIV^e siècle*, in *Les Colloques de Wegimont II-1955, L'Ars nova: Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres: 63-92.
- Corsi 1969 = Giuseppe Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.
- Corsi 1970 = *Poesie musicali del Trecento*, a c. di Giuseppe Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- Di Bacco 1991 = Giuliano Di Bacco, *Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi musicali» 20 (1991): 181-234.

- Epifani 2023a = Michele Epifani, *L'«Inferno» di Dante e le cacce trecentesche*, in Boccardo 2023: 237-56.
- Epifani 2023b = Michele Epifani, *Osservazioni sulla presenza di Dante nel repertorio poetico-musicale del Trecento italiano*, in *Lectio in musica Dantis. Filologia e musicologia a confronto*, a c. di Cecilia Campa, Roma, Ibimus, 2023: 111-32.
- Epifani-Manzari-Calvia 2024 = Michele Epifani, Francesca Manzari, Antonio Calvia, *Verbal and Visual Paratexts: Strategies in Shaping Music Books in the Trecento Florentine Manuscript Tradition*, in *The Media of Secular Music in the Medieval and Early Modern Period (1100-1650)*, ed. by Vincenzo Borghetti and Alexandros Hatzikiriakos (Music and Visual Culture), New York, Routledge, 2024: 83-115.
- Facchin 2002 = Francesco Facchin, *Guilielmus de Francia*, in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2002, online dal 2016 (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25689>).
- Fallows 2001 = David Fallows, *Egidius*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008611>; ultimo accesso: 15 ottobre 2024).
- Falzone 2008 = Paolo Falzone, s. v. "Luigi Marsili", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008. https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-marsili_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Fischer 2001 = Kurt von Fischer, *Guilielmus de Francia*, in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011977>; ultimo accesso: 15 ottobre 2024).
- Franco Sacchetti (Brambilla Ageno) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze - Perth, Olschki - University of the Western Australia Press, 1990.
- Franco Sacchetti (Puccini) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere. La battaglia delle belle donne*, a c. di Davide Puccini, Torino, UTET, 2007.
- Gallo 1992 = *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, studi raccolti a c. di F. Alberto Gallo, Firenze - Lucca, Giunti - Lim, 1992.
- GLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Gozzi 1993 = Marco Gozzi, *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, «Studi Musicali» 22 (1993): 249-77.
- Günther 1965 = *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, alpha.M. 5,24 (olim lat. 568)*, ed. by Ursula Günther, s.l., American Institute of Musicology, 1965 (Corpus Mensurabilis Musicae, 39).

- Günther 1967 = Ursula Günther, *Zur Datierung des Madrigals «Godi, Firenze» und der Handschrift Paris B. N. fonds it. 568 (Pit)*, «Archiv für Musikwissenschaft» 24 (1967): 99-199.
- Haar-Nadás 2008 = James Haar, John Nadas, *The Medici, the Signoria, the pope: sacred polyphony in Florence, 1432-1448*, «Recercare», xx/1, 2008, pp. 25-93; ora in *Arte Psallentes. John Nadas: Studies in Music of the Tre- and Quattrocento*, Lucca, Lim, 2017, pp. 395-450, da cui si cita.
- Jennings 2014 = Lauren McGuire Jennings, *«Senza vestimenta»: The Literary Tradition of Trecento Song*, Farnham, Ashgate, 2014.
- Lannutti 2023 = Maria Sofia Lannutti, *Nel cielo di Venere. Quale amore nella poesia dell'Ars Nova?*, in Boccardo 2023: 195-214.
- Locatelli 2021 = Andrés Locatelli, *Two Absolutions in One Day: a New Record of Bertrand Feragut*, in «Studi Musicali» n.s. 12/2 (2021), pp. 217-41.
- Long 1981 = Long, Michael Paul, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, PhD diss., Princeton University, 1981.
- Long 1983 = Michael P. Long, *Francesco Landini and the Florentine Cultural élite*, «Early Music History» 3 (1983): 83-99.
- Long 1990 = Michael Long, *Trecento Italy*, in *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*, edited by James McKinnon, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1990, pp. 241-68.
- Marrocco 1975 = *Italian Secular Music. Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze*, ed. by W. Thomas Marrocco, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1975 (PMFC, IX).
- Monetti 2012 = Roberta Monetti, *Eremiti di sant'Agostino nel Trecento veneto. Studia, vita religiosa e società nei conventi di Treviso e Padova*, tesi di dottorato, Università di Verona, 2012.
- Nadas 1981 = John Nadas, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society» 34 (1981): 393-427.
- Nadas 1985 = John Louis Nadas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, PhD diss., New York University, 1985.
- Nadas 1992 = John Nadas, *The Squarcialupi Codex: An Edition of Trecento Songs, ca. 1410-1415*, in *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, studi raccolti a c. di F. Alberto Gallo, Giunti - Lim, Firenze - Lucca 1992: 19-86.
- OVI = *Opera del Vocabolario Italiano, Corpus OVI dell'Italiano antico*, diretto da Pär Larson, Elena Artale e Diego Dotto, <http://gattoweb.ovi.cnr.it/> (ultimo accesso 15 gennaio 2024).
- Pagnotta 1995 = Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1995.

- Pirrotta 1964 = *The Music of Fourteenth-Century Italy. Andreas de Florentia, Guilielmus de Francia, Bonaiutus Corsini* [et. al.], ed. by Nino Pirrotta, s.l., American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Mensurabilis Musicae, VIII/5).
- Plumley-Sone 2008 = Yolanda Plumley, Anne Stone (ed. by), *Codex Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564. Introduction*, Turnhout, Brepols, 2008.
- Reaney 1958 = Gilbert Reaney, *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987 (Lo)*, «Musica Disciplina» 12 (1958): 67-91.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, diretto da Paolo Squillacioti; <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultimo accesso 15 gennaio 2024).
- Wilson 1997 = Blake McD. Wilson, *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, «The Journal of Musicology» 15/2 (1997): 137-77.
- Wolf 1955 = *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Wolf, Lippstadt, Siegel & Co., 1955.

RIASSUNTO: La ballata *Tutta soletta si gia mormorando* intonata da Guiglielmo di Francia era finora nota attraverso la testimonianza di tre importanti antologie di polifonia trecentesca compilate a Firenze tra la fine del XIV secolo e i primi decenni XV secolo. La recente scoperta presso l'Archivio Datini di Prato di una nuova attestazione manoscritta, in cui la ballata è trasmessa accanto a quattro ballate intonate da Francesco Landini, offre la prova di una particolare circolazione della lirica trecentesca intonata. Il quaderno di Prato, infatti, fu certamente copiato da un manoscritto musicale.

PAROLE CHIAVE: Ars Nova, Guiglielmo di Francia, Guilielmus de Francia, Francesco degli Organi, Landini, ballata, polifonia, filologia musicale, Trecento, Firenze, Prato, Archivio Datini, Francesco Datini, Manno d'Albizo degli Agli.

ABSTRACT: *Tutta soletta si gia mormorando*, a ballata set to music by Guiglielmo di Francia, was hitherto known through the evidence of three important anthologies of Trecento polyphony compiled in Florence between the end of the fourteenth century and the early decades of the fifteenth century. The recent discovery of a new witness held at the Datini Archive in Prato, in which the ballata is transmitted alongside four ballatas by Francesco degli Organi (Landini), provides new evidence on the literary circulation of fourteenth-century lyric poetry set to music. Indeed, the essay shows that the Prato manuscript was certainly copied from a musical antigraph.

KEYWORDS: Ars Nova, Guiglielmo di Francia, Guilielmus de Francia, Francesco degli Organi, Landini, ballata, polyphony, musical philology, Trecento, Florence, Prato, Archivio Datini, Francesco Datini, Manno d'Albizo degli Agli.

CANTIGAS DE SANTA MARÍA Y PACTOS DIABÓLICOS

1. GENERALIA

Las *Cantigas de Santa María* (= CSM) de Alfonso X el Sabio constituyen un cancionero especial, son un libro personal y son una obra total.¹

Son un cancionero especial, porque anticipan lo que en la tradición romance será el *Cancionero* individual por excelencia: el de Petrarca; si las CSM están consagradas a la Virgen, los *Rerum vulgarium fragmenta* están dedicados a otra figura femenina: Laura, y de hecho la obra está dividida en poemas en vida y en muerte de ella. Las CSM son un cancionero especial también por su estructura y por su carácter audiovisual, otorgado por el texto musical y el pintórico, cuya trascendencia en la interpretación de los textos poéticos es intrínseca y peculiar.

Son un libro personal, porque no pocos de los poemas que lo integran remiten a la vida del autor. Alfonso X es uno de los escasos autores de la Edad Media que no solo hablan de sí mismos y de sucesos que les han ocurrido, sino que nos abren su corazón. Lo pondría en un manípulo de grandes escritores como Pedro Abelardo, Rutebeuf y, desde luego, Dante Alighieri.

Son una obra total sin ser enciclopédica, porque da una visión global de la vida humana, desde la perspectiva de los milagros marianos y fundamentalmente de la justicia y de la misericordia. Ahí también gran importancia en este sentido la cobran las miniaturas, esas sí con cierta inclinación a lo enciclopédico, tanto es que Gonzalo Menéndez Pidal pudo escribir un libro basado en ellas, titulado *La España del siglo XIII leída en imágenes* (1986). Pero el libro alfonsí en este aspecto se acerca más a obras como la *Commedia* de Dante, o el *Roman de la Rose* de Jean de Meung y Guillaume de Lorris o incluso el *Decamerón* de Boccaccio.

¹ En memoria de Federico Bo, *funere mersit acerbissimo*. Fui el director de su tesis doctoral trágicamente interrumpida: era un estudioso muy prometedor, hijo y compañero ejemplar, persona encantadora. En este ensayo limitaré las notas al mínimo; para quien quiera profundizar algunos aspectos generales del tema, me permito remitir a D'Agostino 2016.

Con toda evidencia son obras que tienen muy poco en común; pero todas manifiestan una visión completa del mundo, dando una descripción de la sociedad y de la relación entre el ser humano y los otros, un poco como lo harán las obras maestras de la novela decimonónica (Tolstoy, Dostoyevski, Balzac, Pérez Galdós etc.).

Sentadas estas bases, querría responder a una pregunta: considerando la magna colección de las *CSM* como un cancionero especial, personal y total, ¿es posible reconocer en su entramado argumental, más allá de lo que es evidente, unas isotopías, o sea unos *filis rouges* que permitan relacionar una serie de cantigas? Dicho de otra manera, ¿podemos aislar en el libro unos cuantos grupos de textos que, de diferentes maneras, mantienen una solidaridad especial basada en elementos que en parte se reconocen en los enredos de la narración y en parte en otro tipo de concordancias, como puede ser la relación entre vida, o sea autobiografía, y poesía? ¿Son pues las *CSM* un jardín de senderos que se bifurcan, donde el *viator* descubre no uno, sino muchos hilos de Ariadna, que unen algunos milagros con vínculos más estrechos que otros? Y, si esto fuera posible, ¿es viable ver en el conjunto de las cantigas que abordan el tema del pacto diabólico una de esas isotopías?

Cuando se habla de pacto con el diablo, inmediatamente se piensa en Fausto, sobre todo en el *character* de Marlowe y aun más en el de Goethe, debido a la excelencia artística de sus creaciones literarias. Sin embargo la literatura anterior no carece de personajes que hacen tratos con el diablo. Este (en lat. *diabolus*, en griego *diábolos*), es etimológicamente el “engañador”. Yo preferiría llamarle “burlador”, si, como dice de sí mismo el Don Juan de Tirso de Molina, lo propio del burlador es «burlar una mujer / y dejalla sin honor»; en realidad don Juan Tenorio se burla también de los hombres, de la autoridad seglar y finalmente se burla (*rectius* cree burlarse) de Dios. Ambos, don Juan y el diablo, practican el mal por el gusto, o más bien por la ineludible necesidad de hacerlo; la diferencia estriba en que la acción de Juan Tenorio causa un daño grave en un ser humano (básicamente las consecuencias de un abuso sexual y la pérdida del honor), mientras que la del diablo consiste en llevar a hombres y mujeres al camino a la perdición.

En un libro de 2016 (*Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*) había intentado fijar una tipología narrativa de las obras medievales sobre el pacto con el diablo, analizando un corpus de textos romances y latinos. Habría que distinguir por lo menos entre los tipos donde se realiza un verdadero trato (el llamado *impium foedus*) y los a-

finés, donde la relación entre el hombre o la mujer y el demonio no se basa forzosamente en un contrato. Serían siete tipos fundamentales y nueve menores, todos indicados con un nombre latino (a la manera del *Liber septem sapientum*), más una serie de formas parecidas.

Los tipos fundamentales son los siguientes:

1. *Servus*: texto-vedette: un milagro de la *Vida griega de San Basilio*; en español: el *Libro de los exemplos por A.B.C.*, el *Espéculo de los legos*, amén de una comedia de santos de Lope de Vega. Es quizás el tipo más antiguo, aunque no sea el más difundido.

2. *Theophilus*, el más famoso y el más aprovechado. Texto-vedette: una obra dramática, el *Miracle de Théophile*, del gran poeta francés Rutebeuf (segunda mitad del siglo XIII); la leyenda cuenta con obras maestras francesas, entre las cuales destaca el largo milagro de Gautier de Coinci; en español: Gonzalo de Berceo, los *Castigos del rey don Sancho IV* y desde luego, las *CSM* de Alfonso X (la 3, a la que podemos añadir la X en prosa, entre otros textos).

3. *Gerbertus*, o sea la leyenda de Gerberto d'Aurillac, papa Silvestre II. Texto-vedette: el *De gestis regum anglorum* de Guillermo de Malmesbury, siglo XII; otro texto de gran valor: el *De nugis curialium* de Walter Map; historia muy difundida, pero no en castellano.

4. *Fur* es el cuento del vasallo del diablo, de escasa circulación, pero que cuenta con dos joyas españolas: *El Conde Lucanor*, ej. 45 y el *Libro de buen amor*, coplas 1453-84.

5. *Uxor*: menos difundido todavía: conozco solo un *exemplum* mediolatino (Klapper, 53): véase D'Agostino 2016: 44-5.

En estos cinco tipos se encuentran normalmente los seis elementos básicos, o sea los tres personajes siguientes: el pecador, el diablo, el intermediario; y las tres acciones siguientes: la abjuración, el arrepentimiento y la redención.

Los dos últimos se pueden considerar modelos a parte:

6. *Abnegatio*: en este tipo el acuerdo con el diablo no llega casi nunca a perfeccionarse, dado que el pecador, dispuesto a renegar de Dios y de los santos, se niega sin embargo a hacer lo mismo con la Virgen. Es de origen griego y se lee en el *Dialogus miraculorum* de Cesario de Heisterbach, en Vicente de Beauvais y en los ejemplos de Jacopo Passavanti. Se encuentra también en las *CSM* (281), donde el pacto de alguna manera llega a cumplirse. Muy importantes también

las variantes: una de ellas se lee, entre otras, en el milagro 36 del *Gracial* de Adgar; la cito porque a este texto se puede acercar la estupenda ctg. 125, aunque no trate propiamente de un pacto con el demonio.

7. *Cyprianus*: otro caso especial es la leyenda de San Cipriano (siglo IV), que se convierte en un tipo del pacto diabólico solo a partir de la *Leyenda aurea* de Jacobo de la Vorágine y sobre todo en la obra maestra de Calderón, *El mágico prodigioso*, donde la historia está contaminada con los tipos *Servus* y *Theophilus*.

Veamos entonces cuál es la selección hecha por Alfonso X en las *CSM*. Se trata de seis tipos: el rey Sabio elige un ejemplo del tipo 2 (*Theophilus*), el más famoso, en la ctg. núm. 3; uno del tipo 6 (*Abnegatio*) en la ctg. núm. 281, más un texto (la ctg. 125) que se puede acercar a una variante de este tipo, aunque no trate propiamente de un *impium foedus*. Se puede añadir la ctg. 407, cuyo milagro no entra del todo en las formas anteriores. En cuanto a los tipos afines, recordaré la ctg. 216, que pertenece al modelo que llamo *Substitutio*, cuyo comienzo recuerda a *Abnegatio* y a *Fur* (un caballero rico que empobrece), aunque el desarrollo es muy distinto; y finalmente la ctg. 115, que pertenece al tipo similar que he llamado *Oblatus*, a su vez bastante parecido a la conocida historia de Roberto el Diablo (*Robertus*).

Herman van Nuffel (1966) sostuvo que los ritos del pacto con el diablo se corresponden, con efectos totalmente opuestos, con las ceremonias del bautizo y del homenaje feudal. La similitud desde luego tiene perfecto sentido, aunque escasa aplicación, porque se basa únicamente en el tipo de *Theophilus* que, aun siendo quizás el más puro, con todo no representa la única estructuración posible del núcleo narrativo en cuestión. Hay otros tipos que pertenecen legítimamente al mismo motivo, más allá del marco feudal o sacramental. Sin embargo Alfonso X insiste, sobre todo en la ctg. 281, en el vasallaje del pecador que tiene este tipo de relación con Satanás.

Además los 16 tipos individuados en la literatura medieval pueden clasificarse en base a distintos parámetros, por ejemplo: 1) el ser o no milagros marianos; 2) el tener uno de los cuatro motivos siguientes que llevan al pacto: sed de riqueza, de amor, de poder o de saber; 3) el tener o no un intermediario satánico; 4) el tener o no un final feliz (si interviene la Virgen, el *happy end*, por lo menos teológico o espiritual, está normalmente asegurado).

El primero y el cuarto punto tienen, en las *CSM*, una respuesta evidente; en cuanto a la segunda alternativa, los móviles son el deseo de poder en la 3, el pasional en las 125 y 281 (y también en la 115, aunque de forma especial) y el económico en la 216; más curiosa la razón de la ctg. 407. En cuanto a la tercera disyuntiva, la presencia y la actuación del intermediario se dan en las ctgs. 3, 216, 281 y faltan en las demás.

2. LA CANTIGA NÚMERO 3: EL MILAGRO DE TEÓFILO

Veamos más de cerca la ctg. 3, o sea la de Teófilo.² Una de las características más evidentes de esta versión es su brevedad. Si la comparamos con el gran milagro de Gautier de Coinci (1177-1236), que podría considerarse una de sus fuentes, *Comment Theophilus vint a penitence*, de más de dos mil versos, o con el de Berceo (otra fuente de Alfonso X), de más de 650, la cantiga, de 50 versos, parece un pálido resumen. Pero fijémonos en el número de orden que lleva en la colección. Después del prólogo, que señala «las dotes que he de tener quien quiera trovar» y donde «el rey se declara trovador de Santa María» (Filgueira Valverde 1985: 8), la ctg. 1, de loor, manifiesta la dedicación exclusiva de Alfonso a Nuestra Señora; la 2 (la primera de tipo narrativo) cuenta el milagro de la casulla de san Ildefonso³ (nombre que tiene muy probablemente el mismo étimo y significado de Alfonso) y ratifica la autoinvestidura del propio Rey como cantor de la Virgen. Tras estos dos elementos arquitectónicos, antepórtico y pórtico a la catedral poética de las *CSM*, la núm. 3 trata de la posibilidad de la salvación. La primera estrofa es fundamental para comprender el significado de la entera cantiga: en efecto se refiere a la bajada al infierno de Cristo resucitado y al encuentro con Adán, que será rescatado junto con los otros justos (Alfonso X, *Cantigas de Santa María* [Mettmann], t. I: 61):

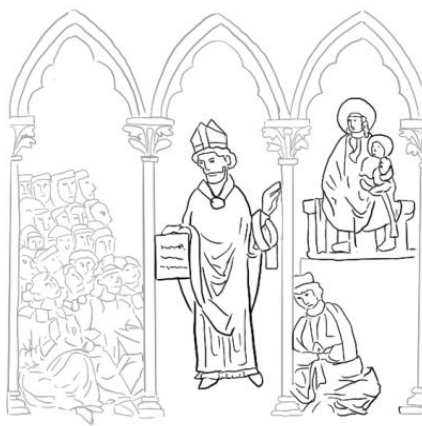
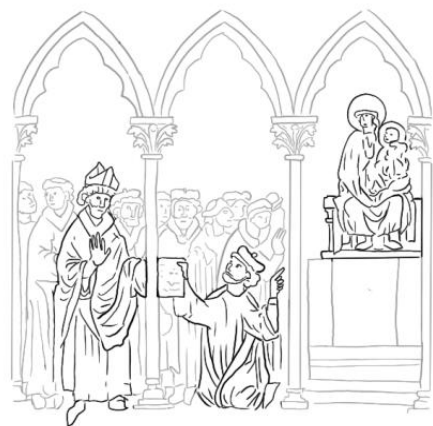
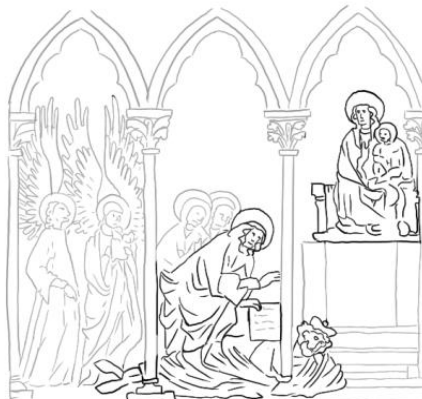
² Sobre este milagro y sobre sus temas y motivos remito sobre todo a Brea 1995, Callcott 1923, Jackson 2007, Klein 1981, Patton 2008, Montoya 1974, Rodrigues 1987.

³ El milagro de la casulla de San Ildefonso es también el primero de la colección de Berceo, después de una larga introducción. Y también en la obra del poeta riojano el milagro de Teófilo está colocado en una posición de relieve: de hecho es el último y permite la transición al final de la obra, donde Berceo invita a los «amigos» (908a), si quieren salvar sus almas, a que hagan una «confesión vera» como la de Teófilo (Berceo, *Milagros* [García Turza]: 795).

Por ela nos perdõou
 Deus o pecado d'Adam
 de maçãa que gostou,
 per que soffreu mui't'affan
 e no inferno entrou;
 mais a do mui bon talan
 tant'a seu Fillo rogou,
 que o foi end'el sacar.

Y gracias a estos versos la historia de Teófilo logra adquirir un carácter arquetípico, porque el protagonista, a través de la remisión a Adán y al primer pacto diabólico (el pecado original), se identifica con *Everyman*, con el hombre pecador en general. Posiblemente por eso al autor no le interesa desarrollar el rico caudal narrativo y dramático, que en cambio puede apreciarse en otros textos (de Gautier de Coinci a Gonzalo de Berceo a Rutebeuf). Le basta reducir la experiencia teofiliana a lo esencial. También hay que reparar en el hecho de que la iconografía de Teófilo se había convertido en el modelo principal para los penitentes a partir del siglo XIII (Jackson 2007 y Root 2017: 190-2).

A continuación propongo una reconstrucción de la miniatura de la cantiga, y seguidamente un esquema útil para comparar las estrofas del poema con los recuadros de la miniatura. En el esquema llamaré “texto discursivo” o “poético” las coplas de la canción (I, II, III, IV y V), “texto figurativo” o “pictórico” los recuadros de la miniatura (A, B, C, D, E, F). Del primero daré una paráfrasis en castellano; del segundo una descripción de las imágenes. Dejaré en gallego el estribillo y las leyendas de las viñetas.



	<u>Texto discursivo (poético)</u>		<u>Leyendas y texto figurativo (pictórico)</u>
Estr.	<i>Mais nos faç Santa Maria / a seu Fillo perdõar, / que nos por nossa folia / l'imos fallir e errar.</i>	-	-
I.	Adán, por haber comido la manzana, fue condenado al Infierno, pero la Virgen rogó al Hijo, quien fue a rescatarlo.	A	<i>Como Teofilo demandou consello ao judeu encantador.</i> A la izquierda un escudero lleva las riendas de un caballo del cual se ve solo la cabeza; ⁴ a la derecha, en el interior de un aposento, Teófilo conversa con un judío.
II.	La Virgen obtuvo el perdón de un siervo suyo, Teófilo, quien, para conseguir más poder y por consejo de un judío, había firmado un contrato con el demonio, el cual le hizo renegar de Dios y de la Virgen.	B	<i>Como Teofilo negou Jesucristo e Santa Maria e deu en carta ao demo.</i> A la izquierda Teófilo, arrodillado, entrega la carta sellada al demonio, que aparece en el centro, sentado bajo un pabellón, rodeado por sus siervos. El judío, de pie detrás de Teófilo, hace gestos al demonio. ⁵
III.	Durante mucho tiempo Teófilo, el traidor, perteneció al demonio; pero finalmente se arrepintió y fue a pedirle perdón a María.	C	<i>Como Santa Maria fez trager a carta ao demo e lla tolleu.</i> Teófilo duerme ante un altar, donde se encuentra una estatua de la Virgen y el Niño. A la izquierda, un ángel le arrebató la carta al demonio. La Virgen está detrás de Teófilo, acompañada probablemente de un ángel y de una santa.
IV.	Teófilo, llorando mucho, fue a pedir perdón a una estatua de la Virgen, diciéndole que solo Ella podía salvarle.	D	<i>Como Santa Maria deu a carta a Teofilo u jazia dormindo.</i> Teófilo sigue durmiendo delante de la estatua de la Virgen y el Niño. En el centro María, acompañada de ángeles y santas, se inclina para depositar la carta sobre el pecho de Teófilo.

⁴ Domínguez Rodríguez-Treviño Gajardo (2007: 146-8) notan que el muchacho que lleva el caballo «produce la sensación de estar entrando en la escena. Este mismo recurso aparece en la cantiga 1, viñeta cuarta pero, en este caso, el joven sujeta los tres caballos de los Reyes Magos». Más bien diría que la presencia del joven indica que Teófilo se ha desplazado para encontrar al judío y el muchacho lo espera para llevarlo de regreso al monasterio.

⁵ Nótese que la viñeta B parece afectada por una especie de *horror vacui*.

<u>Texto discursivo (poético)</u>	<u>Leyendas y texto figurativo (pictórico)</u>
V. Teófilo lloró mucho, hasta que la Virgen rescató la carta del demonio más negro que la pez, así que Teófilo se la pudo entregar al obispo.	E <i>Como Teofilo contou o feito ao bispo e lli deu a carta.</i> Teófilo, arrodillado y dando la espalda al altar, pero señalando con una mano la estatua de la Virgen y el Niño, entrega la carta al obispo en presencia de mucha gente.
-	F <i>Como o bispo mostrou aquela maldita carta aa gente.</i> A la izquierda mucha gente sentada en el suelo, en el centro el obispo, de pie, que tiene la carta y señala hacia la estatua de la Virgen y el Niño, a la derecha Teófilo, sentado, apoyando su cabeza en la mano derecha.

Vamos a hacer algunas breves observaciones a partir de los seis recuadros. Como se ve, hay aquí un desequilibrio entre las coplas y las viñetas, cosa que ocurre en muchas cantigas. Observar que cinco estrofas no pueden corresponderse con seis imágenes en relación uno a uno es un truismo. Entre los dos tipos de texto hay desalineación de contenido: I (introducción) no tiene correspondencia en el texto figurativo; A tiene un detalle de II (la conversación con el judío), pero añade rasgos descriptivos que no están en el texto poético (el caballo, el aposento). La II y B se corresponden bastante, pero esta última introduce la tienda, los siervos etc. La III y la IV, en conjunto, tienen paralelismo con C: el pecador se ha arrepentido y está ante una estatua de la Virgen con el Niño; pero en C la carta es arrebatada al demonio por un ángel, del que no se habla en el texto literario, y no se sabe quién pueda ser la santa que acompaña a María. La V se desdobra de alguna manera en D y E, que añaden muchos detalles: los ángeles y las santas, la Virgen que deposita la carta sobre el pecho de Teófilo, la multitud que asiste a la entrega del documento al obispo. Finalmente F le da una conclusión a la historia, que en el texto poético resulta inacabada; otorga un cierto protagonismo también al obispo y aprovecha la multitud de los fieles, para conseguir la coralidad y la publicidad que falta en los versos.

Algunos estudiosos interpretan la brevedad del texto poético, que contrasta con la riqueza de detalles de la miniatura, o por la adopción de un particular tipo métrico (Montoya 1974: 157) o por «el protagonismo de las miniaturas [...] que exigían que el texto se redujera para adaptarse al espacio predeterminado» (Domínguez Rodríguez-

Treviño Gajardo 2007: 146). Ambas explicaciones parecen apelar a la idea de que el texto poético y el pictórico están de alguna forma en antagonismo. Por otra parte algunos investigadores sostienen que el programa figurativo se debe únicamente al pintor principal, que habría partido del texto poético para seleccionar los momentos más importantes de la historia y los habría traducido en imágenes con la finalidad de aclararlos. Sin excluir del todo que en ocasiones el proceso de iluminación de las cantigas siguiera el protocolo ahora descrito, considero mucho más probable que el programa figurativo fuese el resultado de un trabajo compartido entre el Rey Sabio y el pintor principal. Difícilmente Alfonso habría renunciado a imponer su voluntad en una parte semánticamente tan importante de su libro favorito. También en esto el Rey-autor sería un anticipador, actuando exactamente como lo hará Alejandro Manzoni, cinco siglos y medio después, con sus *Novios*: de hecho el gran novelista italiano encargó al pintor Francesco Gonin que realizara decenas de dibujos para ilustrar momentos-clave de la historia, siguiendo al pie de la letra sus indicaciones, hasta por lo que se refiere al punto de la página donde colocar el dibujo. Prefiero pues pensar en la posibilidad de que los dos textos (el literario y el pictórico) interactúen y se complementen programáticamente, según una praxis que he estudiado ya en el caso de la ctg. 209 (D'Agostino 2012), imitando los estudios de Hernán-Gómez Prieto 2003 sobre las cantigas 136 y 294 y de Ead. 2012 sobre la ctg. 5.

Además, según Klein (1981; 182-212) el pintor no se inspiró en el texto poético de la ctg. 3, sino en el milagro de Gonzalo de Berceo: en efecto en este último encontramos algunos detalles como la tienda (viñeta 2) y el cuerpo de Teófilo tendido en el suelo (viñetas 3 y 4), que no están en los versos de la cantiga. Esta observación no solo no entorpece mi interpretación de la sinergia entre texto poético y texto pictórico, sino que refuerza la idea de que fue el Rey Sabio quien sugirió la utilización de la obra mariana de Berceo, así como tuvo que señalar al pintor la iluminación de los *Miracles* de Gautier de Coinci en el caso de la ctg. 5 (cf. Hernán-Gómez 2012). Queda excluida del texto figurativo la primera copla, que sin embargo, como ya se dijo, es fundamental, porque remite a textos litúrgicos como el matutino del Gran Sábado (Sábado Santo) en la liturgia oriental, por ej. a la homilía II dudosamente atribuida a San Epifanio. Allí se leen las palabras siguientes: «O Señor, bajaste sobre la tierra para salvar a Adán y, dado que no lo encontraste sobre la tierra, fuiste a buscarlo hasta en el Ade» (Gharib-Tornio-

lo 2008: 486), palabras traducidas casi literalmente por la cantiga (cf. arriba).

Por otra parte el poema presenta dos elementos más de interés: uno es el hecho de que la Virgen, además de aparecer en las viñetas C, D, E y F en el grupo estatuario con el Niño, actúa también en C y D, diríase como personaje “en carne y hueso”, en C para dirigir la “operación rescate” de la carta y en D para colocarla personalmente sobre el pecho de Teófilo. Así que tenemos a dos Vírgenes: una inmóvil y otra en movimiento: una contemplativa (parecida a la Raquel de la Biblia) y la otra activa (parecida a su hermana Lía). Más que una “imagen viviente”, como ocurre en otras cantigas, por ej. en la 281 (vd. García Avilés 2007), es pues una forma peculiar de doble, posibilitada por el hecho de que el personaje es divino y humano al mismo tiempo.

Además la cantiga contiene, sea en el texto literario como en el figurativo, elementos que remiten a la épica: por ej. la expresión «Chorando dos olhos seus / muito», que inevitablemente alude a la conocida fórmula de abolengo francés que encontramos en el primer verso del *Cantar de Miocid* («de los sos ojos tan fuertemiente llorando»); y en el recuadro B, la imagen de la tienda de Lucifer, que recuerda los pabellones militares de Alejandro o de Carlomagno. No hay que olvidar que la tienda militar «fue siempre habitación por excelencia del ejército sitiador» (G. Menéndez Pidal 1986: 269). La de la ctg. 3 es una “tienda redonda” y podría ser una tienda mora. Sea Klein como Domínguez Rodríguez-Treviño Gajardo hablan de una tienda de campaña, pero creo que esta interpretación le conviene más al texto de Berceo que a la miniatura de la cantiga; aquí es más probable que se trate de una tienda militar: en su parte superior creo ver un remate con forma de medialuna. Y si el judío está caracterizado, entre otras, por su nariz aguileña (Domínguez Rodríguez-Treviño Gajardo, *Las Cantigas*, 2007: 146) en la segunda viñeta los diablos están pintados, como sucede a menudo, con rasgos caricaturescos: uno, situado a la izquierda detrás del judío intermediario, presenta una nariz parecida, otros tienen facciones variamente deformadas.

Importante el detalle de la *immixtio manuum*, elemento del rito feudal, que recuerda más la tradición europea que la española, donde se da el «besamanos»; vd. ctg. 235 (Klein 1981: 191 y Domínguez Rodríguez-Treviño Gajardo 2007: 148). También hay huellas de las llamadas *laissez similaires*, con la repetición estratégica de palabras de una copla a otra. Creo que se trata de la voluntad de construir un marco heroico, donde

se ambienta, de forma casi estilizada, la lucha eterna entre el bien y el mal: el demonio sitiando la Jerusalén terrestre y recibiendo a un tráfugo de la ciudad. También el hecho de que el texto poético resulte como inacabado puede hacer pensar en ciertos efectos que se darán sobre todo en la poesía romanceril, donde se deja incompleta la historia narrada por ser muy notoria, tal como notoria es la victoria de la luz sobre las tinieblas.

Una última observación sobre el sustantivo *perdon* y el verbo *perdõar*: palabras evidentemente imprescindibles en una cantiga de pecado y arrepentimiento: uno de los pecados más graves (renegar de Dios y de la Virgen) y uno de los perdones más sublimes. Las palabras se repiten muchas veces y hay que notar cómo *perdon* aparece en el primer verso de la segunda estrofa, o sea al mismísimo comienzo de la narración. Eso quiere decir que el perdón se adelanta a la culpa, no tanto como *hýsteron próteron* retórico, sino como *primum* teológico; lo que no se traduce evidentemente en una invitación a pecar, al amparo del perdón divino, sino que alude a la seguridad de obtener el perdón de Dios por parte del pecador sinceramente arrepentido.

3. LAS OTRAS CANTIGAS

En cuanto a las otras cantigas que desarrollan el motivo del pacto con el demonio en formas más o menos puras, la 281 pertenece al tipo *Abnegatio*. No comento las variantes del texto alfonsí y paso a resumir el milagro:

Un joven muy noble pero muy desafortunado pierde su patrimonio y se sume en la desesperación; se entrega al diablo y le besa la mano, convirtiéndose en vasallo suyo. A instancia de Satanás reniega de Dios y de todos los santos, pero se niega a hacer lo mismo con la Virgen. El diablo acepta la excepción, pero le ordena que no entre nunca en un templo cristiano. Siguiendo al Rey de Francia, el joven se queda fuera de una iglesia, pero ve la imagen de la Virgen que mueve la mano y le invita a entrar. El apóstata arrepentido le confiesa todo al Rey, que se había quedado admirado de la distinción concedida por la Virgen al caballero. Finalmente el Rey, comprendiendo que el pecador había sido perdonado, le da mucho dinero y muchas heredades, de manera que el joven llega a ser más rico que antes.

Otra variante de *Abnegatio*, como he apuntado arriba, es la que se encuentra en el milagro 36 del *Gracial* de Adgar. Afín a este texto es la preciosa ctg. 125, a pesar de que no desarrolle un verdadero pacto con el demonio:

Un clérigo francés, devoto de la Virgen, se enamora de una joven guapa, también ella fiel a María. No logrando conquistarla, reúne a los demonios y les ordena que le consigan su amor («senon, en hũa redoma todos vos enserraria»). Finalmente la muchacha se enamora del clérigo, se casan, pero el día de la boda él se olvida de rezar a la Virgen. Ésta le recrimina por haber dejado de ser un vasallo suyo y ordena a los dos esposos que se retiren en dos conventos separados, donde se quedarán hasta la muerte.

El texto es interesantísimo por la contaminación de elementos de distinta procedencia: el diablo en la botella, un detalle de *Servus* y una interferencia con el milagro de la *Vénus d'Ille*, desarrollado en la ctg. 42 (el anillo que el protagonista mete en un dedo de la estatua de la Virgen, sin que después logre quitárselo).

Nótese que estos cuentos (ctgs. 3, 125, 181) van más allá del simple motivo del vasallo del diablo (como lo será el protagonista del ej. 45 de *El conde Lucanor*). Sospecho que hay que leer estas cantigas también en función biográfica y que la apostasía pueda (o deba) interpretarse como la rebelión de los nobles: bajo la capa del vasallo del demonio podría esconderse Sancho IV, el hijo del Rey que se levanta contra su padre, el cual a esta altura probablemente todavía confía en (o por lo menos espera) que pueda arrepentirse y está dispuesto a perdonarle. No imposibilita esta interpretación el que las cantigas del pacto diabólico no estén protagonizadas por el Rey Sabio y que intervengan otros actores, todos pecadores, ni que los textos no se relacionen abiertamente con acontecimientos y fechas reconocibles.

Menos fácilmente pueden admitir esta interpretación las cantigas que pertenecen a los tipos afines, donde el que contrae un pacto con el diablo no le entrega su alma, sino a una persona de su familia (la esposa o un hijo).

Solo dos palabras sobre la ctg. 115, que pertenece al tipo que he llamado *Oblatus*, parcialmente semejante al de Roberto el Diablo, y cuenta la historia de un niño ofrecido al demonio por una mujer violada por su propio marido. El estupendo poema es muy amplio (más de 300 versos), al contrario de la ctg. 3, y desarrolla el tema narrativo con gran sa-

biduría poética, sobre todo en lo que se refiere a la arquitectura del cuento; merecería un análisis muy detenido, que aquí no puedo realizar, así que me limito a recordar una observación de Filgueira Valverde (1985: 199), según el cual en este texto el Rey Sabio manifiesta la precisa intención de resaltar el prestigio de la Iglesia Oriental, tal como lo hace en la ctg. 65. Este juicio va de acuerdo con el hecho, que he señalado más arriba, de que en la ctg. 3 Alfonso X se inspire en la liturgia oriental. Añado solo otro detalle: la peregrinación del hijo, que va en busca de ayuda contra el demonio a la corte del Papa, a la sede del patriarca de Siria y por último a la ermita de la Montaña Negra, en realidad fracasa, porque los demonios se apoderan de su alma y será solo la intervención de la Virgen la que le libere del trágico destino al que le había condenado la loca actuación de sus padres. Más que sonar como una autocrítica, esta variante del tema de *Oblatus* revela probablemente la escasa confianza del Rey Sabio en las jerarquías eclesiásticas.

Otra espléndida cantiga, la 216, pertenece al tipo afín que he llamado *Substitutio*, cuyo comienzo recuerda (como ya he dicho) a *Abnegatio* y a *Fur*, aunque el desarrollo es muy distinto: el elemento fundamental es el milagro de la Virgen, quien toma el lugar de la mujer que el marido le había prometido al diablo, asumiendo las facciones de ella. Una sustitución que puede recordar la del milagro de la Sacristine o de “Margarita la Tornera” de Zorrilla (ctg. 55). Junto con el *Dit du pobre chevalier*, de Jean de Saint-Quentin, la ctg. 216 es el ejemplo más destacado del tipo: si el texto francés celebra las cualidades espirituales de la mujer, el gallego presenta al marido de manera muy cruda: es sí un «bon cavaleiro muy rico», pero habiendo perdido todos sus bienes «era-lle mui mester / de o cobrar, e queria / cobra-lo ja como quer», está obligado a recuperarlos y quiere hacerlo como sea; así que «polo cobrar vassalo se foi do demo tornar», ‘para recuperarlos se hizo vasallo del demonio’.

Más allá de estos tipos fundamentales hay otras nueve narraciones, de las que trato en mi libro y que aquí no voy a citar, limitándome a recordar la ctg. 407 (texto autónomo, variante del tipo *Columba*): el milagro representa otro caso de misericordia, aunque me parece menos logrado que los anteriores: debido a un accidente (se rompe un pie) un hombre cree que el poder del demonio es superior al de Dios, así que ya no cree en este último. De repente pierde la vista y, arrepentido, llora ininterrumpidamente, pidiendo perdón, hasta que la Virgen le perdona.

4. CONCLUSIONES

Las conclusiones responden de alguna manera a la pregunta inicial. Hay que distinguir entre las cantigas que se amoldan al patrón del verdadero pacto con el demonio y las que siguen formas distintas pero afines: para las primeras (3, 281, a las que podemos añadir la 125) creo que es posible identificar una isotopía en clave autobiográfica, que las une a las otras cantigas donde el mismo Rey es protagonista y que han sido admirablemente estudiadas por Joseph Snow y otros investigadores (por ej. O'Callaghan 1998). Las otras no me parece que estén unidas por el mismo *fil rouge* y, siempre dentro de una relación especial entre hombres y mujeres con el diablo, resaltan, más allá de la misericordia de la Virgen, algunas características humanas con breves pero muy felices toques descriptivos y psicológicos.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LITERATURA PRIMARIA

Alfonso X, *Cantigas de Santa María* (Mettmann) = Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. de Walter Mettmann, 3 vols., Madrid, Castalia, 1986-1989.

Berceo, *Milagros* (García Turza) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Claudio García Turza, en Id., *Obra completa*, coord. por Isabel Uría, Madrid, Espasa-Calpe, s. a. [pero1992]: 553-795.

LITERATURA SECUNDARIA

Brea 1995 = Mercedes Brea, *El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo*, en *Medioevo y Literatura*, Granada, Universidad, 1995, vol. I: 415-28.

Callcott 1923 = Frank Callcott, *The Supernatural in Early Spanish Literature Studied in the Works of the Court of Alfonso X, el Sabio*, New York, Instituto de las Españas en los EEUU, 1923.

D'Agostino 2012 = Alfonso D'Agostino, *Alfonso y los libros mágicos*, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 2, Roma, Bagatto Libri, 2012: 60-8 [ctg. 209].

D'Agostino 2016 = Id., *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura*

- medievale*, Milano-Udine, Mimesis, 2006.
- Domínguez Rodríguez-Treviño Gajardo 2007 = Ana Domínguez Rodríguez y Pilar Treviño Gajardo, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, s. I., AyN Ediciones, 2007.
- Filgueira Valverde 1985 = Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, versión de José Filgueira Valverde, Madrid, Castalia, 1985.
- García Avilés 2007 = Alejandro García Avilés, *Imágenes "vivientes": idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, «Goya: Revista de arte» 321 (2007): 324-42.
- Gharib-Toniolo 2008 = Georges Gharib - Ermanno M. Toniolo (eds.), *Testi mariani del secondo millennio. Autori orientali. Secoli XI-XX*, t. I, Roma, Città Nuova, 2008.
- Hernán-Gómez Prieto 2003 = Beatriz Hernán-Gómez Prieto, *Palabra e imagen. Dos cantigas de Santa María*, «La Parola del Testo» 7 (2003): 201-36 [ctgs. 136 y 294].
- Hernán-Gómez Prieto 2012 = Ead., *La leyenda de la santa emperatriz en Gautier de Coinci y en Alfonso el Sabio. Lectura iconográfica comparada*, en Luca Bellone, Giulio Cura Curà, Mauro Cursietti, Matteo Milani (eds.), *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012: 311-43 [ctg. 5].
- Jackson 2007 = Deirdre Elizabeth Jackson, *The Influence of the Theophilus Legend: An Overlooked Miniature in Alfonso X's Cantigas de Santa Maria and its Wider Context*, en John Lowden and Alixe Bovey (eds.), *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2007: 75-87.
- Klein 1981 = Peter K. Klein, *Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfonso des Weisen von Kastilien und León (1252-1284). Die Illustration der "Cantigas"*, en Karl Clausberg et alii (eds.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Giessen, Anabas, 1981: 169-212.
- Menéndez Pidal 1986 = Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.
- Montoya 1974 = Jesús Montoya Martínez, *El Milagro de Teófilo en Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio. Estudio comparativo*, «Berceo» 87 (1974): 151-86.
- O'Callaghan 1998 = Joseph F. O'Callaghan, *Alfonso X and the «Cantigas de Santa Maria». A Poetic Biography*, Leiden·Boston·Köln, 1998.
- Patton 2008 = Pamela A. Patton, *Constructing the Inimical Jew in the Cantigas de Santa Maria: Theophilus' Magician in Text and Image*, en Mitchell B. Merback (ed.), *Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Leiden·Boston, Brill, 2008: 233-56 y 506-14.
- Rodrigues 1987 = Maria Idalina Resina Rodrigues, *Os afazeres do demónio nas Cantigas de Santa Maria de Afonso X*, en *Estudos Ibéricos da Cultura à Literatura. Séculos XIII a XVII*, Lisboa, ICALP, 1987: 403-28.

- Root 2017 = Jerry Root, *The Theophilus Legend in Medieval Text and Image*, Cambridge, Brewer, 2017.
- Snow 1979 = Joseph T. Snow, *The Central Role of the Troubadour persona of Alfonso X in the Cantigas de Santa María*, «Bulletin of Hispanic Studies» 56 (1979): 305-16.
- Snow 1985 = Id., *Alfonso X y en sus cantigas*, in José Mondéjar - Jesús Montoya Martínez (eds.), *Estudios alfonsíes: Lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, Granada, Universidad de Granada - Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Ciencias de la Educación, 1985: 78-88.
- Snow 2012 = Id., *The poetry of Alfonso X. An annotated critical bibliography (1278-2010)*, Woodbrige UK, Tamesis, 2012.
- van Nuffel 1966 = Herman van Nuffel, *Le pacte avec le diable dans la littérature médiévale*, «Anciens pays et assemblées d'états» 39 (1966): 27-43.

RESUMEN: El ensayo estudia el tema del “pacto con el diablo” como una de las isotopías que recorren en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, analizando sobre todo el poema dedicado a Teófilo (ctg. 3) y tratando muy brevemente también de las cantigas 115 (“El niño cuyos padres lo dedicaron al diablo”), 125 (“El cura que usó la magia para seducir a una doncella”), 216 (“El caballero que prometió su esposa al diablo”), 281 (“El caballero que se convirtió en vasallo del diablo”) y 407 (“El hombre cegado por su blasfemia”). Después de un enfoque tipológico del tema narrativo, útil para atribuir cada una de esas seis cantigas a los tipos principales y afines, el autor ofrece toda una serie de novedades críticas: en la consideración de la modalidad de colaboración entre el Rey-autor y el pintor principal de las miniaturas; en la interpretación de algunos símbolos literarios y figurativos; en el análisis del estilo, sobre todo en el caso de la ctg. 3; en la necesidad de distinguir un grupo de poemas muy comprometidos con la historia personal del Rey de las demás cantigas que, en un marco piadoso, describen perfiles humanos con felices toques descriptivos y psicológicos.

PALABRAS-CLAVE: Alfonso X; *Cantigas de Santa María*; pacto con el diablo; relación entre texto e imagen.

ABSTRACT: The essay studies the theme of the “pact with the devil” as one of the isotopies recurring in the *Cantigas de Santa María* by Alfonso X the Wise, analysing especially the poem dedicated to Theophilus (ctg. 3) and dealing very briefly also with the *cantigas* 115 (“The boy whose parents dedicated him to devil”), 125 (“The priest who used magic to seduce a maiden”), 216 (“The knight who promised his wife to devil”), 281 (“The knight who became a vassal to devil”), and 407 (“The man blinded by his blasphemy”). After a typological approach to the narrative theme, useful for attributing each of those six *cantigas* to the main type or to related ones, the author offers a series of critical innovations: in the consideration of the type of collaboration between the King-author and the main painter of the miniatures; in the interpretation of some literary and figurative symbols; in the style analysis, especially in the case of the ctg. 3; in the need to distinguish a group of poems remarkably engaging with the

personale history of the King from the other *cantigas* that, in a devotional framework, describe human profiles with apt descriptive and psychological touches.

KEYWORDS: Alfonso X; *Cantigas de Santa María*; pact with the devil; relationship between text and image.

GLI STUDI DI LETTERATURA VALDESE MEDIEVALE ALL'UNIVERSITÀ DI TORINO

1. GLI ESORDI

Gli studi sulla letteratura valdese medievale sono antichi quanto la filologia e linguistica romanza. Già nel suo *Choix des poésies originales des troubadours* Raynouard (1816-21: II, CXXXVII-CXLIV) presentava i manoscritti valdesi allora noti, la loro lingua (dallo studioso ritenuta sicuramente imparentata con quella dei trovatori) e il contenuto dei poemetti, offrendone il testo (completo quello della *Nobla leiçon*, per estratti quello degli altri; ivi: 73-133), mentre molti vocaboli valdesi trovarono posto nel *Lexique roman* (Raynouard 1838-44). Nello stesso periodo, nella *Grammatik der romanischen Sprachen*, Diez (1836-44: I, 77) affermava che la lingua doveva essere la varietà occitanica parlata in antico nelle Valli Valdesi.¹

Nell'Università di Torino i primi segni d'interesse per il tema risalgono a fine secolo con Carlo Salvioni (dal 1885 al 1889 docente di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine), che pubblica l'edizione – fortemente orientata al manoscritto e provvista di un glossario – del *Nuovo Testamento* del ms. Zürich, Zentralbibliothek, C 169 (Salvioni 1890). A questo lavoro s'aggiungono le tesi di laurea in Lettere di Pietro Rivoire (1889), autore poi di un lavoro sulla *Nobla leiçon* (Rivoire 1892); e di Giovanni Balma sui poemetti (1903), da cui sono tratti Balma 1904a e 1904b. Di quarant'anni più tarda è invece la tesi di Amina Bosio (1944) sul *Novel sermon* (relatore Francesco Ugolini, docente di Filologia romanza a Torino dal 1939 al 1958).² Bisognerà

¹ Su testi, manoscritti e *scripta* cf. Giraudo 2024d; storia degli studi in Borghi Cedrini-Giraudo 2022: 459-63.

² Traggo i dati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (ASUT). Di Rivoire è conservato solo il registro carriera, dal quale risulta che aveva seguito i corsi di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine tenuti da Giovanni Flechia (1885-1886), Domenico Pezzi (1886-1887) e Salvioni (1887-1888), e di Storia delle letterature neolatine di Rodolfo Renier (1887-1888). Nella carriera di Balma c'è invece solo quest'ultima disciplina (corso 1900-1901 sempre tenuto da Renier), che fu pure quella della dissertazione (non conservata dall'ASUT; l'argomento si ricava da Balma 1904a: 228 e 1904b: 39). Non escludo che qualcosa sia sfuggito a questa ricognizione: quasi tutte le tesi discusse dal 1890 al 1904 furono perdute nelle operazioni di spegnimento

però attendere gli anni Sessanta del Novecento, con d'Arco Silvio Avalle, per registrare un durevole interesse da parte della filologia romanza subalpina.

2. D'ARCO SILVIO AVALLE (1958-1979)

All'interno della produzione scientifica di Avalle,³ vero fondatore della "scuola torinese" di studi sulla letteratura valdese medievale, il tema compare nel lavoro sulla tradizione manoscritta della letteratura d'oc (Avalle 1961: 150-4),⁴ dove lo studioso coglie la questione fondamentale, ossia la compattezza del *corpus* allestito tra il Quattro e il Cinquecento,⁵ si concentra su poemetti e *Bestiario* e offre un efficace inquadramento bibliografico. Verrebbe da pensare che la menzione degli scritti valdesi assolvere al solo obbligo scientifico di darne conto per completezza della trattazione, se non fosse che, com'è stato ricordato, «Avalle [...] esortava gli allievi a studiare la loro [dei valdesi] lingua, antica e moderna» (Borghi Cedrini 2017: 259).

In effetti è nelle tesi di laurea – tutte discusse dopo Avalle 1961 – che vanno cercate le spie di un interesse non maggioritario, ma nemmeno trascurabile: tra l'a.a. 1958-1959 e il 1978-1979, su 81 dissertazioni, sei sono su testi valdesi. La prima è dedicata al *Bestiario* (Torchi 1965), la seconda all'*Apocalisse* (Rosani 1968). L'anno di massima attività è il 1973, con l'edizione e analisi linguistica del ms. Dublin, Trinity College Library, 258, testimone di testi biblici (Arese 1973); due lavori sui codici miscellanei di Cambridge, University Library, Dd.15.30 (Arru 1973) e Dd.15.31 (Grisoni 1973); e un'indagine sulla lingua della *Bibbia* del ms. Dd.15.34 (Peraldo 1973).⁶

La ragione di tale *exploit*, più di un decennio dopo Avalle 1961, si

dell'incendio della Biblioteca Nazionale (gennaio 1904), quelle di nostro interesse conservate nell'ASUT datano dal 1920 e altri lavori vennero distrutti o danneggiati nell'esondazione della Dora Riparia del 2000 (così Bosio 1944: il nome del relatore si desume con buona certezza dalla presenza di Ugolini in commissione di laurea).

³ Cf. Meliga 1996 e Leonardi 2005: 210-42.

⁴ Rapidi cenni anche nel § precedente (Avalle 1961: 149-50). Non tengo conto qui della riedizione con aggiornamento bibliografico a cura di Lino Leonardi del 1993.

⁵ Oggi si preferisce il primo Cinquecento (cf. da ultimo Giraudo 2024d: 379).

⁶ Dati da Meliga 1996: XXXIX-XXXV, incrociati con quelli dell'ASUT. Delle tesi sulla lingua e letteratura valdese moderna basterà citare Genre 1969. Aggiornamenti bibliografici in Giraudo 2024d, *passim*.

spiega probabilmente con l'ingresso all'Università di Luciana Borghi come assistente di ruolo nel 1971: laureatasi pochi anni prima con Avalle (tesi sulla lingua del ms. Lyon, Palais des Arts, 36: Borghi 1968),⁷ la studiosa dal 1974 terrà i corsi di Filologia romanza a Torino, prima come supplente, poi in qualità di professore incaricato e infine come professore associato, subentrando al maestro nel frattempo trasferitosi a Firenze. Pur figurando come relatore, dunque, è verosimile che negli ultimi anni torinesi Avalle avesse affidato i lavori d'ambito valdese alla cura della sua allieva.

Al di fuori di questo perimetro, negli anni Settanta vengono discusse a Torino altre due tesi sul tema: la prima sul poemetto *La barca* (Biolè 1970, relatore Giuliano Gasca Queirazza), la seconda sulla morfosintassi dei testi valdesi (Paschero 1977, relatore Francesco Filippo Minetti).

3. IL MAGISTERO DI LUCIANA BORGHİ CEDRINI (1974-2015)

A differenza del maestro, Luciana Borghi (dal 1973 Borghi-Cedrini) declinerà su entrambi gli assi – attività didattica e ricerca – l'interesse per i testi valdesi lungo tutto l'arco della carriera, svoltasi quasi per intero a Torino (solo dal 1986 al 1989 fu professore ordinario a Ferrara) fino alla quiescenza (2015).

Alla seconda metà degli anni Settanta risalgono tesi sugli *Atti degli Apostoli* (Porcelli 1977);⁸ sul *Nuovo Testamento* del ms. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, 8 (Albanese 1977, Conte 1977)⁹; e su quello del ms. Grenoble, Bibliothèque Municipale, U.860 (Cascoschi 1978, Prisco 1978).¹⁰ Negli stessi anni, mettendo a frutto Torchi 1965, Borghi Cedrini attende all'edizione e analisi linguistica del *Bestiario* secondo il ms. Cambridge, University Library, Dd.15.29. Il lavoro esce diviso in due dispense (Borghi Cedrini 1976 e 1977)¹¹ e consente d'impostare alcune questioni capitali, come quella relativa alla *scripta*.

La fine del decennio vede anche l'avvio della collaborazione con la casa editrice torinese Claudiana ed Enea Balmas, studioso di origine

⁷ In parte pubblicata in Borghi 1970 (il codice è occitano, ma non in *scripta* valdese). Ricordi della studiosa da poco scomparsa in Giraudo 2022 e Meliga 2022.

⁸ Cf. Cicchella-Menichetti 2021, Menichetti 2016 e Menichetti 2021.

⁹ Poi edito da Nüesch 1979 (cf. sotto).

¹⁰ Cf. Giraudo 2024d: 388.

¹¹ Ora riunite in Borghi Cedrini 2017: 135-212. Testo critico del *Bestiario* (relato anche dal ms. Dublin, Trinity College Library, 261) in Raugei 1984.

valdese e ordinario di Letteratura francese all'Università di Milano dal 1975, che

aveva progettato di pubblicare tutti gli antichi testi che i valdesi medievali ci hanno lasciato. Balmas [...] si rivolse al suo collega d'Arco Silvio Avalle [...], il quale si rivolse a me.¹²

Nel 1979 esce il primo volume della collana *Antichi testi valdesi*, dedicato all'edizione del ms. Genève, Bibliothèque de Genève, 209 (Degan Checchini 1979), cui Borghi Cedrini collabora con le *Indicazioni filologiche e linguistiche per la lettura del Ge 209* (*ibi*: XLI-XCVI) e il *Glossario* (*ibi*: 199-219). Alle spalle dell'impresa editoriale si forma un'*équipe* di ricercatori del Consiglio Nazionale delle Ricerche e laureati torinesi,¹³ come testimonianza una tesi dedicata alla revisione filologica e linguistica del testo appena stampato (Lubrano 1980).

Il triennio 1979-81 è fitto di lavori. L'edizione del *Nuovo Testamento* di Carpentras (Nüesch 1979) sollecita una recensione (Borghi Cedrini 1980b) e ancora al 1979 risale un contributo di taglio letterario sul *Bestiario* (Borghi Cedrini 1979),¹⁴ ma l'interesse primario della studiosa è rivolto alla lingua, con l'intento di stabilire i rapporti tra la *scripta* dei codici e la situazione dialettale delle odierne Valli Valdesi (Borghi Cedrini 1980a).¹⁵ L'anno successivo, valorizzando ricerche svolte in una tesi che sarà discussa qualche anno dopo (Braida 1984), Borghi Cedrini (1981) fornisce – di nuovo sotto forma di dispensa – edizione e analisi linguistica dei *Mettra Ceneche* relati dal ms. Cambridge, University Library, Dd.15.33, oltre a un inventario dello stesso: si tratta di un codice giunto a Cambridge insieme agli altri manoscritti di Samuel Morland nel 1656, ma che per contenuto e *scripta* è occitano-alpino e non propriamente valdese (cf. sotto).¹⁶ Sempre nel 1981, una comunicazione all'Accademia delle Scienze di Torino è l'occasione per ripubblicare il ricettario del ms. Cambridge, University Library, Dd.15.32, unico testo non religioso del *corpus* (Borghi Cedrini-Cedrini 1981).¹⁷

¹² Borghi Cedrini 2018: 89.

¹³ Cf. Borghi Cedrini 1976: 17.

¹⁴ Poi in Balmas 1983: 63-73.

¹⁵ Poi in Balmas 1983: 9-21.

¹⁶ Sulla circolazione dei codici valdesi nel Seicento cf. Benedetti 2006. Di Borghi Cedrini 1981 è imminente la ripubblicazione.

¹⁷ Già leggibile, con qualche svista, in Balmas-Raugei 1979. Nuova edizione a mia cura in appendice a Maraschi 2024: 484-9.

Nel 1984 esce il secondo (e purtroppo ultimo) volume della collana *Antichi testi valdesi*, dedicato al ms. Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 206 (Dal Corso-Borghi Cedrini 1984),¹⁸ in cui, oltre a collaborare all'allestimento del testo, la studiosa cura nuovamente le *Indicazioni filologiche e linguistiche per la lettura del Ge 206* e il *Glossario* (ivi: XXXIX-LXXI e 165-71): a tutt'oggi, queste sezioni dei due volumi della collana costituiscono una grammatica essenziale del valdese antico.¹⁹

Il periodo a Ferrara e il perseguimento di altre piste di ricerca segnano un piccolo rallentamento nell'attività di Borghi Cedrini sul valdese: alla seconda metà degli anni Ottanta, oltre a due recensioni (Borghi Cedrini 1985 e 1989), risalgono una comunicazione al Congresso torinese dell'*Association Internationale d'Études Occitanes* (AIEO) del 1987 (poi Borghi Cedrini 1993b) e un contributo che, peraltro, fisserà per più di trent'anni il perimetro interpretativo della *scripta* valdese (Borghi Cedrini 1988).²⁰ Di questa temporanea battuta d'arresto testimonia anche il registro delle tesi, che non ha nuovi lavori valdesi dopo Braida 1984.

Rientrata a Torino nel 1990, Borghi Cedrini firma una *vue d'ensemble* sulla letteratura valdese medievale (la prima dopo Gonnet-Molnár 1974: 319-69) nella *Storia della civiltà francese* della UTET (Borghi Cedrini 1993a: 2007-9) e dirige una tesi che passa in rassegna gli studi sulla *scripta* del Pragelatese e del versante transalpino corrispondente, tenendo in conto anche gli scritti valdesi (Bermond 2000).

Col nuovo millennio riprende la collaborazione con Claudiana. Arenatosi il progetto di editare singoli codici,²¹ si dà ora corpo all'idea di pubblicare criticamente gruppi di testi congeneri, a partire dai sermoni, potendosi giovare di finanziamenti «Otto per Mille» messi a disposizione dalla Tavola Valdese. La nuova impresa è annunciata al Congresso dell'AIEO di Reggio Calabria-Messina nel 2002 (Borghi Cedrini 2003), dove viene posta la necessità di reperire manodopera per un

¹⁸ Mai uscito un terzo, dato ancora in preparazione da Borghi Cedrini 1993b: 974 (cf. sotto).

¹⁹ Necessari complementi, con riferimenti ai lavori precedenti, sono Nüesch 1979 (II), Raugei 1984: 61-128, Borghi Cedrini 1977 (ora in Borghi Cedrini 2017: 166-210) e Cornagliotti 1995 (cf. sotto). Da citare anche due recensioni di Arturo Genre (1980 e 1985), docente di Glottologia a Torino fino al 1997.

²⁰ Ora in Borghi Cedrini 2017: 227-52. I contributi del periodo ferrarese della studiosa sono ovviamente inclusi in questa rassegna.

²¹ Sulle motivazioni che condussero a tale esito cf. Borghi Cedrini 2003: 137 ed Eadem 2018: 89-90.

progetto che mirava a superare l'esperienza degli *Antichi testi valdesi*, portando avanti «un lavoro filologicamente canonico e completo» su testi fino ad allora quasi inesplorati (Borghi Cedrini 2018: 90-1).

Nel 2005 un'allieva, Silvia Vigna Suria, inizia una tesi di dottorato dedicata al censimento dei sermoni (Vigna Suria 2009a).²² Nel 2006, intervenendo al XLVI Convegno della Società di Studi Valdesi (SSV), a Torre Pellice, Borghi Cedrini (2009)²³ lancia una *call for collaboration* cui risponde Federico Bo, che l'anno successivo (Bo 2007) inaugura una nuova serie di tesi e contribuisce a creare un'*équipe* formata da

altri studenti [...] che prima frequentano le [...] lezioni, poi passano a svolgere la tesi di laurea triennale [...] e infine preparano la tesi specialistica, allestendo l'edizione critica. Quest'ultima verrà inserita nel [...] progetto, con le opportune modifiche: per effettuare le quali, i laureati stipulano con la Claudiana degli appositi contratti [...].²⁴

Vengono così discusse più di venti tesi triennali e specialistiche/magistrali:²⁵ Bardella 2022; Bo 2009; Burdese 2013 e 2017; Giavelli 2009 e 2012; Giraudo 2010 e 2012; Gori 2009 e 2012; Mazza 2014 e 2017; Popolo 2011; Riffero 2011 e 2014; Robusto 2015; Rossi 2009 e 2012; Rostan 2013; Silvestri 2017; Sordo 2009; Subba 2009; Terrone 2016; Varvato 2012.

Nel troppo poco tempo concessogli, intanto, Federico – ormai dottorando all'Università di Siena – sviluppa particolare interesse per gli aspetti materiali dei codici e la loro storia esterna, come testimoniano i lavori sul ms. 263 del Trinity College di Dublino (Bo 2013), sui luoghi di conservazione prima della dispersione secentesca (Bo 2014a) e sul fondo dublinese nel suo insieme (Bo 2014b).²⁶ Parallela a queste ricerche è l'attività di coordinamento dei lavori: sue sono le prime assegnazioni dei testi, l'allestimento dei criteri di partenza e alcune decisioni tutt'ora vigenti, come la scelta di seguire l'ordinamento del calendario li-

²² Primi risultati in Vigna Suria 2009b.

²³ Poi in Borghi Cedrini 2017: 253-65.

²⁴ Borghi Cedrini 2018: 91.

²⁵ Il relatore di quelle avviate prima o attorno al 2015, ma discusse in seguito è Walter Meliga (Giuseppe Noto per Bardella 2022).

²⁶ Dello stesso anche gli interventi divulgativi *L'antica letteratura valdese*, in *Letteratura per una lingua, lingua per una letteratura*. Atti dell'Associazione "Amici della Scuola Latina" (Pomaretto, 25 settembre 2010): 43-8 e *L'antica letteratura valdese*, «La beidana. Cultura e storia nelle Valli valdesi» 71 (2011): 38-46.

turgico nella pubblicazione dei sermoni. La sua morte nell'aprile 2013 sconvolge il gruppo, ma l'interesse scientifico del progetto e la volontà di onorarne la memoria spingono a procedere. Borghi Cedrini rivolge a chi scrive l'invito ad assumere il ruolo di coordinatore e l'edizione (ormai dedicata all'amico scomparso) prosegue, dovendo però affrontare nel 2015, con la quiescenza di Borghi Cedrini, la perdita del bacino di reclutamento.

4. ALTRI LAVORI DEGLI ANNI 1979-2009

Paralleli all'attività di Borghi Cedrini sono i lavori di Anna Cornagliotti (ora emerita di Filologia romanza a Torino) dedicati al *corpus* valdese. Il primo è sul già citato ms. Dd.15.33 di Cambridge, di cui Cornagliotti 1979 analizza in special modo le parti in volgare di un'esposizione grammaticale e di un breve testo d'aritmetica, evidenziandone i tratti occitano-alpini. Seguono la sintesi *Sprache der Waldenser. Il valdese* nel *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (Cornagliotti 1995) e la riedizione del poemetto *Lo despreczi del mont*, che è la prima, necessaria messa in discussione di Chaytor 1930.²⁷ Di poco successiva e sempre proveniente dall'ambiente filologico torinese è l'indagine di Laura Ramello (2009) su una danza macabra di Le-Bar-sur-Loup (Alpes-Maritimes) il cui testo può essere accostato a quelli del *corpus* valdese, aprendo interessanti prospettive sull'attestazione della *scripta* oltre i codici.

5. L'ULTIMO DECENNIO (2015-2024)

Rilanciata l'attività sui sermoni, nel 2015 escono una presentazione complessiva del lavoro in corso (Giraud 2015a) e un articolo sulla scoperta di prediche latine di Iacopo da Varazze alle spalle di alcuni scritti (Giraud 2015b). L'anno seguente, oltre ad aggiornamenti puntuali (Giraud 2016b, che risale però a un convegno del 2014), viene pubblicata l'edizione di una prima *tranche* di testi (Giraud 2016a), i quali (insieme ad altri inediti) sono indagati in molti dei contributi presentati al LVI Convegno della SSV, organizzato a Torre Pellice da Matteo

²⁷ Sull'inaffidabilità dell'edizione Chaytor cf. già Avalle 1961: 153. In Papini 2003 c'è, a cura di Borghi Cedrini, la traduzione del testo della *Nobla leïçon* dato da De Stefano 1909. All'Università di Torino è stata discussa una tesi sul *Payre eternal* (Marangoni 2024) e altre sono in corso, dirette da chi scrive e dedicate ai restanti poemetti.

Rivoira – dialettologo e allora membro del Seggio della SSV – e da chi scrive, con la partecipazione tra gli altri delle docenti torinesi Patrizia Cancian (Paleografia) e Laura Gaffuri (Storia medievale) e i cui *Atti* sono in Giraudo-Rivoira 2018 (con Cancian 2018, Gaffuri 2018 e Giraudo 2018). Nello stesso 2016, il XIII Convegno storico del Laux è l'occasione per imbastire un dialogo tra sermoni e dati tratti dai processi inquisitoriali (poi Giraudo 2021a).

Il 2016 è però il momento in cui l'*équipe*, già duramente colpita, entra definitivamente in crisi. Negli anni precedenti, nonostante il continuo interessamento dei finanziatori, contingenze universitarie sfavorevoli e alcuni vincoli sull'uso dei fondi avevano impedito l'allestimento di un progetto scientifico e lavorativo che andasse oltre il reclutamento temporaneo di giovani(ssimi) laureati, finendo per scoraggiare nuove adesioni e inducendo i membri del gruppo a cercare altre strade.²⁸ Sul finire degli anni Dieci la squadra si restringe progressivamente al sottoscritto, peraltro ormai impegnato all'Università di Siena,²⁹ e a Borghi Cedrini, la cui salute in peggioramento ne riduce man mano la capacità lavorativa.

Nel 2017 esce, curato da Walter Meliga, Giuseppe Noto e chi scrive, un volume che raccoglie gli scritti linguistici della comune maestra dedicati all'occitano di Nord-Est e alla *scripta* valdese (Borghi Cedrini 2017); dello stesso anno è un intervento focalizzato sui sermoni riportabili alla Quaresima (Giraudo 2017). Nel 2018, oltre ai contributi raccolti in Giraudo-Rivoira 2018, un convegno a Dublino offre l'occasione per fare il punto sui limitati avanzamenti dell'impresa e proporre piste di ricerca (Giraudo 2021b). Nel 2020 escono un articolo che suggerisce un contatto tra testi valdesi e circuiti beghini e spirituali del *Midi* (Giraudo 2020) e un lavoro di indirizzo linguistico, che tiene però in considerazione anche la situazione antica, del dialettologo torinese Riccardo Regis (2020).

Nella seconda metà del 2021, col ritorno di chi scrive a Torino, riparte anche il cantiere dei sermoni. Una comunicazione a convegno (ora in Giraudo 2024c) è inoltre l'occasione per rilanciare la ricerca pure in altre aree del *corpus*, come testimoniato poi da un intervento al *Semi-*

²⁸ Cf. Borghi Cedrini 2018: 93-4.

²⁹ I contributi Giraudo 2017, 2018, 2020, 2021a e 2021b non sarebbero da includere nei lavori sviluppati in seno all'Università di Torino, ma possono esservi ricondotti per motivi di continuità.

nario filologico torinese del 2022 sul verbale del Sinodo di Chanforan, in italiano ma contenuto nel ms. 259 del Trinity College di Dublino insieme ad altri testi occitani.³⁰ Negli stessi mesi esce, in un *Companion* dell'editore Brill, una sintesi a quattro mani (Borghi Cedrini-Giraud 2022) per metà postuma, data la scomparsa di Borghi Cedrini nel gennaio 2022. Sul finire dell'anno vengono consegnati alcuni capitoli della *Storia dei valdesi* ora stampata da Claudiana: un panorama critico di testi, lingua e codici (Giraud 2024d); un'analisi dei sermoni nel loro contesto manoscritto (Giraud 2024a); la riedizione del ricettario del ms. Dd.15.32 di Cambridge (cf. sopra, n. 17); e un contributo sulle lingue dei valdesi antichi e moderni (Rivoira 2024a).

Lo stretto coinvolgimento dei dialettologi torinesi costituisce la cifra del nuovissimo corso. Nel 35° anniversario dall'uscita dell'ultimo lavoro puntuale sulla lingua dei codici (Borghi Cedrini 1988) viene organizzato nei locali dell'Atlante Linguistico Italiano il seminario *La questione della lingua valdese (35 anni dopo). In ricordo di Luciana Borghi Cedrini* (12 aprile 2023): alcune relazioni sono di recente pubblicazione (Cesena 2023, Giraud 2023a, Regis 2023, Rivoira 2023; Rosso 2024) e un'altra è attesa a breve.³¹ Ancora nel 2023, il XIV Congresso dell'AIEO a Monaco di Baviera è l'occasione per tornare sul ms. 259 di Dublino (cf. sopra),³² mentre una riflessione sulle strategie traduttive degli ipotesti latini nei sermoni è in Giraud 2023b.

La necessità di offrire nuovi testi critici, calandoli nell'opportuno quadro di riferimento storico-culturale, letterario e linguistico, informa i lavori più recenti – il contributo in questo volume di Rivoira (2024b) e l'edizione dell'inedito volgarizzamento delle pseudo-bernardine *Meditationes piissimae de cognitione humanae conditionis*, peraltro *unicum* nella letteratura d'oc (Giraud 2024b) – e quelli previsti: la pubblicazione di un secondo blocco di sermoni (ma l'impresa, molto impegnativa anche dal punto di vista redazionale, necessita di collaboratori); la prosecuzione delle ricerche sul ms. 259 di Dublino; un'indagine sulla “lettera” del *barba* Tertian (cf. Giraud 2024b: 377 e 391).

³⁰ *Scrivere (e parlare) l'italiano in area occitanofona cispina a inizio Cinquecento. Le decisioni del sinodo valdese di Chanforan (1532)*, inedito.

³¹ Includo il contributo di Cesena, all'epoca dottorando a Siena/Losanna, per ovvi motivi legati alla sua genesi.

³² Comunicazione dal titolo *Identités et altérités de langue et de culture dans le manuscrit vaudois Dublin, Trinity College Library, 259* (versione scritta consegnata per gli *Atti*).

Il 2024 ha segnato anche l'850° anniversario della “conversione” di Valdo. Nel quadro delle iniziative organizzate per la ricorrenza, chi scrive ha curato il programma del LXIII Convegno della SSV, dal titolo *Come si fa una letteratura. Lingue, testi e culture nell'autunno del medioevo valdese* (Torre Pellice, 5-7 settembre 2024), di cui sono in allestimento gli *Atti*; ha partecipato, insieme a Laura Gaffuri, al seminario *Sermoni valdesi medievali. Temi e metodi d'indagine* del Centro Culturale Protestante di Torino (6 aprile 2024); e al convegno *Valdesi medioevali e Bibbia* tenutosi presso la Facoltà Valdese di Teologia di Roma (8-9 ottobre 2024).

Andrea Giraudo
(Università di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albanese 1977 = Gabriella Albanese, *Il Nuovo Testamento Valdese di Carpentras: i Vangeli di Matteo, Luca e Giovanni. Edizione critica e commento linguistico*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1977, inedita.
- Arese 1973 = Alberto Arese, *Edizione critica del ms. 258 (A.4.13) del Trinity College di Dublino (con analisi linguistica)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1973, inedita.
- Arru 1973 = Marialuisa Arru, *Edizione critica e analisi linguistica del ms. Dd.XV.30 della Biblioteca Universitaria di Cambridge*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1973, inedita.
- Avalle 1961 = d'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961.
- Balma 1904a = Giovanni Balma, *I poemi valdesi*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino» IX.3-4 (1904): 228-44.
- Balma 1904b = Giovanni Balma, *I poemi valdesi*, «Bulletin de la Société d'Histoire Vaudoise» 21 (1904): 39-61.
- Balmas 1983 = *Nuove ricerche di letteratura occitanica*, a cura di Enea Balmas, Torino, Claudiana, 1983.
- Balmas-Raugei 1979 = Enea Balmas, Anna Maria Raugei, *Un Erbario valdese*, «Lectures» 1 (1979): 177-83.
- Bardella 2022 = Gaia Bardella, *Materiali per un'edizione dei sermoni valdesi: un sermone monoattestato dal ms. 260 di Dublino, un sermone monoattestato dal ms. l.e. 209a di Ginevra*, tesi di laurea triennale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2022, inedita.

- Benedetti 2006 = Marina Benedetti, *Il «santo bottino». Circolazione di manoscritti valdesi nell'Europa del Seicento*, Torino, Claudiana, 2006.
- Bermond 2000 = Beatrice Bermond, *Per una bibliografia critica degli studi sulla scripta antica del Pragelatese e del versante alpino francese corrispondente*, tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2000, inedita.
- Biolè 1970 = Francesca Biolè, *Esame critico del poemetto «La barca», testo di antica parlata provenzale nelle valli valdesi*, tesi di laurea, Facoltà di Magistero, Torino, 1970, inedita.
- Bo 2007 = Federico Emidio Bo, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi (dal ms. 263 di Dublino)*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2007, inedita.
- Bo 2009 = Federico Emidio Bo, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone del «mesquin» e il sermone su «Erodiade»*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Bo 2013 = Federico Emidio Bo, *Il manoscritto 263 del fondo valdese di Dublino: descrizione, storia e annotazioni filologiche*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 212 (2013): 3-46.
- Bo 2014a = Federico Emidio Bo, *I manoscritti valdesi e le Valli del Piemonte. Nuove prospettive sugli antichi luoghi di conservazione nelle Valli oggi dette valdesi*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 215 (2014): 3-20.
- Bo 2014b = Federico Emidio Bo, *The Waldensian Manuscripts in Trinity College Dublin: The Sermons and Lectionary of MS Du 267*, in Sarah Alyn Stacey (ed.), *Political, Religious and Social Conflicts in the States of Savoy 1400-1700*, Oxford, Peter Lang, 2014: 167-178.
- Borghi 1968 = Luciana Borghi, *Il manoscritto A.I.54 della Biblioteca del Palais des Arts di Lione. Studio linguistico*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1968, inedita.
- Borghi 1970 = Luciana Borghi, *La lingua della Bibbia di Lione (ms. Palais des Arts 36). Vocalismo*, «Cultura Neolatina» XXX (1970): 5-56.
- Borghi Cedrini 1976 = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario valdese*, Torino, Giappichelli, 1976.
- Borghi Cedrini 1977 = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario valdese. Parte II. Schede linguistiche*, Torino, Giappichelli, 1977.
- Borghi Cedrini 1979 = Luciana Borghi Cedrini, *Interrogativi sul Bestiario valdese*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 145: 35-43.
- Borghi Cedrini 1980a = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 148: 37-47.
- Borghi Cedrini 1980b = Luciana Borghi Cedrini, rec. di Hans-Rudolf Nüesch, *Altvaldensische Bibelübersetzung. Manuskript nr. 8 der Bibliothèque Municipale Carpentras*, Bern, Francke, 1979, 2 voll., «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 147 (1980): 84-8.

- Borghi Cedrini 1981 = Luciana Borghi Cedrini, *Cultura 'provenzale' e cultura 'valdese' nei Mettra Ceneche ("Versi di Seneca") del ms. Dd XV 33 (Bibl. Univ. di Cambridge)*, Torino, Giappichelli, 1981.
- Borghi Cedrini 1985 = Luciana Borghi Cedrini, rec. di Anna Maria Raugè, *Bestiario valdese*, Firenze, Olschki, 1984, «Giornale storico della letteratura italiana» 170 (1985): 289-99.
- Borghi Cedrini 1988 = Luciana Borghi Cedrini, *Ancora sulla «questione della lingua valdese»: osservazioni sulle grafie dei manoscritti valdesi*, in *Studi testuali* 1, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988: 7-33.
- Borghi Cedrini 1989 = Luciana Borghi Cedrini, rec. di Maria Carla Marinoni, *La versione valdese del libro di Tobia*, Fasano, Schena, 1986, «Medioevo Romanzo» 14 (1989): 129-36.
- Borghi Cedrini 1993a = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua d'oc; Il Medioevo: le origini della letteratura in lingua d'oc, Le 'eccezioni' non liriche, Ai margini della letteratura d'oc; L'età moderna: La rinascenza del tardo Cinquecento, La letteratura 'minore' del Seicento, La 'sottoletteratura' del Settecento*, in *Storia della civiltà letteraria francese*, IX. *La letteratura occitanica*, Torino, UTET, 1993: 1943-53, 1997-2022.
- Borghi Cedrini 1993b = Luciana Borghi Cedrini, *L'antica letteratura valdese. Progressi d'una definizione*, in Giuliano Gasca Queirazza (a c. di), *Atti del Secondo Congresso Internazionale della A.I.E.O.*, Torino, Università di Torino · Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, 1993, 2 voll., I: 969-78.
- Borghi Cedrini 2003 = Luciana Borghi Cedrini, *Nuove indagini sull'antica letteratura valdese*, in Rossana Castano, Saverio Guida e Fortunata Latella (a c. di), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, Roma, Viella, 2 tt., 2003: I, 133-41.
- Borghi Cedrini 2009 = Luciana Borghi Cedrini, *L'antica lingua valdese*, in Daniele Jalla (a c. di), *Héritage(s). Formazione e trasmissione del patrimonio culturale valdese*. Atti del XLVI Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice, 2-3 settembre 2006), Torino, Claudiana, 2009: 225-37.
- Borghi Cedrini 2017 = Luciana Borghi Cedrini, *Ai confini della lingua d'oc (Nord-Est occitano e lingua valdese)*, a c. di Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Modena, Mucchi, 2017.
- Borghi Cedrini 2018 = Luciana Borghi Cedrini, *Protostoria e storia dell'edizione dei sermoni valdesi*, in Andrea Giraudo, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018: 89-94.
- Borghi Cedrini-Cedrini 1981 = Luciana Borghi Cedrini, Luigi Cedrini, *Sul ricettario valdese contenuto nel ms. Dd XV 32 del fondo di Cambridge*, in *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali* 115: 177-183.

- Borghi Cedrini-Giraudo 2022 = Luciana Borghi Cedrini, Andrea Giraudo, *Ancient Waldensian Literature*, in Marina Benedetti, Euan Cameron (ed. by), *A Companion to the Waldensians in the Middle Ages*, Leiden · Boston, Brill, 2022: 459-77.
- Bosio 1944 = Amina Bosio, *Lo novel sermon*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1944, inedita.
- Braida 1984 = Giovanni Alessandro Braida, *Inventario del ms. Dd XV 33 della Biblioteca Universitaria di Cambridge*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1983, inedita.
- Burdese 2013 = Elisa Burdese, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: il sermone per il Natale; il sermone per la vigilia dell'Epifania dal ms. 267 di Dublino; il sermone per la Circoncisione del Signore dal ms. 206 di Ginevra*, tesi di laurea triennale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2013, inedita.
- Burdese 2017 = Elisa Burdese, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone sulla parola oziosa*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2017, inedita.
- Cancian 2018 = Patrizia Cancian, *Caratteri paleografici e luoghi di produzione di manoscritti valdesi nel tardo medioevo*, in Andrea Giraudo, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018: 109-19.
- Cascoschi 1978 = Alessandra Cascoschi, *Il Nuovo Testamento Valdese di Grenoble: i Vangeli di S. Matteo, S. Marco, S. Luca e le Epistole Canoniche. Trascrizione e commento linguistico: fonetica e lessico*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1977, inedita.
- Cesena 2023 = Matteo Cesena, *Primi appunti sulla scripta del ms. Dublin, Trinity College Library, 269*, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 385-410.
- Chaytor 1930 = *Six Vaudois poems from the Waldensian MSS in the University Libraries of Cambridge, Dublin and Geneva*, ed. by Henry John Chaytor, Cambridge, University Press, 1930.
- Cicchella-Menichetti 2021 = Attilio Cicchella, Caterina Menichetti, *Un caso di traduzione orizzontale: il libro degli Atti degli Apostoli nella Bibbia italiana e occitana. Dai manoscritti alla stampa e ritorno*, in Lene Schøsler, Juhani Härmä (éd. par), *Actes du XXIX^e Congrès international de linguistique et de philologie romane*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2021, 2 voll., II: 1231-42.
- Conte 1977 = Maria Teresa Conte, *Il Nuovo Testamento valdese di Carpentras. Il Vangelo di S. Marco, le Epistole canoniche e le Epistole paoline: edizione critica e commento linguistico*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1977, inedita.
- Cornagliotti 1979 = Anna Cornagliotti, *Tratti provenzali alpini dal MS. Dd XV 32 della University Library di Cambridge*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 95 (1979): 485-513.

- Cornagliotti 1995 = Anna Cornagliotti, *Sprache der Waldenser. Il valdese*, in Günther Holtus, Michael Metzelin, Christian Schmidt (hrsg. von), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, 8 voll., II.2: 467-73.
- Cornagliotti 2006 = Anna Cornagliotti, *Une nouvelle édition du poème vaudois Lo despreczi del mont*, in «*Contez me tout*». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, réunis par Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert, Louvain · Paris · Dudley (MA), Peeters, 2006: 713-22.
- Dal Corso-Borghi Cedrini 1984 = *Vertuz e altri scritti (manoscritto Ge 206)*, a cura di Mario Dal Corso e Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 1984.
- Degan Checchini 1979 = *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto Ge 209)*, a cura di Annabella Degan Checchini, Torino, Claudiana, 1979.
- De Stefano 1909 = Antonino De Stefano, *La Noble Leçon des Vaudois du Piémont*, Paris, Champion, 1909.
- Diez 1836-44 = Friedrich Diez, *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Weber, 1836-44, 3 voll.
- Gaffuri 2018 = Laura Gaffuri, *I sermoni valdesi per il Natale, tra antico e moderno*, in Andrea Giraudo, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018: 155-80.
- Genre 1969 = Arturo Genre, *La fonologia della parlata di Prali*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1969, inedita.
- Genre 1980 = rec. di *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto Ge 209)*, a cura di Annabella Degan Checchini, Torino, Claudiana, 1979, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 147 (1980): 79-83.
- Genre 1985 = rec. di *Vertuz e altri scritti (manoscritto Ge 206)*, a cura di Mario Dal Corso e Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 1984, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 156 (1985): 94-6.
- Giavelli 2009 = Ilaria Giavelli, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi (dai mss. Ge206 e Ge209)*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Giavelli 2012 = Ilaria Giavelli, *Prove di edizione critica dei sermoni valdesi: sermone sull'amore per il nemico secondo Matteo e sermoni per il Giudizio*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2012, inedita.
- Giraudo 2010 = Andrea Giraudo, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: sermone "Adorazione dei Magi" dai mss. 260 e 263 di Dublino; sermone "Cristo sfidato dal diavolo" dal ms. 267 di Dublino; cenni sulla ricezione delle opere di San Giovanni Crisostomo (Opus Imperfectum in Matthaeum) da parte dei Valdesi*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2010, inedita.
- Giraudo 2012 = Andrea Giraudo, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone Cristo sfidato dal diavolo e il sermone Tentazione di Cristo*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2012, inedita.

- Giraud 2015a = Andrea Giraud, *The Critical Edition of the Medieval Waldensian Sermons*, «Medieval Sermon Studies» 59 (2015): 74-7.
- Giraud 2015b = Andrea Giraud, *Volgarizzamenti valdesi di alcuni sermoni di Iacopo da Varazze*, «Studi Medievali» 56.2 (2015): 741-87.
- Giraud 2016a = Andrea Giraud, *Sermoni valdesi medievali. I e II domenica di Avvento*. Edizione diretta da Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana, 2016.
- Giraud 2016b = Andrea Giraud, *The Medieval Waldensian Sermons*, «Przegląd Tomistyczny» XXII (2016): 249-58.
- Giraud 2017 = Andrea Giraud, *A Lent "Poor in Sundays"? The Case of the Waldensian Sermons*, in Pietro Delcorno, Eleonora Lombardo, Lorenza Tromboni, *I sermoni quaresimali: digiuno del corpo, banchetto dell'anima. Lenten sermons: fast of the body, banquet of the soul* = «Memorie Domenicane» 48 (2017): 75-89.
- Giraud 2018 = Andrea Giraud, *Questioni intorno all'edizione dei sermoni valdesi*, in Andrea Giraud, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018: 95-107.
- Giraud 2020 = *Per la storia del Barlaam e Josaphat in lingua d'oc: la ricezione dell'apologo dell'unicorno nell'omiletica valdese*, «Cultura Neolatina» LXXX (2020): 171-90.
- Giraud 2021a = Andrea Giraud, *I sermoni valdesi*, in Piercarlo Pazé (a c. di), *I valdesi del Pragelatese all'epoca della crociata. Dai conflitti alla convivenza*, Perosa Argentina, LAReditore, 2021: 183-208.
- Giraud 2021b = Andrea Giraud, *The Critical Edition of the Waldensian Sermons: History, Challenges, and Further Avenues for Research*, in Sarah Alyn Stacey, Joanna Poetz (ed. by), *New Perspectives on Heretical Discourse and Identity. The Waldensians in Historical Context*, Oxford · Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Wien, Peter Lang, 2021: 127-49.
- Giraud 2022 = Andrea Giraud, *Luciana Borghi Cedrini ossia i manoscritti valdesi medievali*, «Riforma e Movimenti Religiosi» 12 (2022): 251-60.
- Giraud 2023a = Andrea Giraud, *L'ultimo atto della scripta valdese. Note sul ms. Dublin, Trinity College Library, 259*, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 343-83.
- Giraud 2023b = Andrea Giraud, *Translators and Preachers at Work. Latin Models and Vernacular Outcomes in the Old Occitan Waldensian Translation(s) of Iacobus de Varagine's Sermones*, in Vladimir Agrigoroaei, Ileana Sasu (ed. by), *Translation Automatismes in the Vernacular Texts of the Middle Ages and Early Modern Period*, Turnhout, Brepols, 2023: 256-64.
- Giraud 2024a = Andrea Giraud, *Attraverso i manoscritti. La predicazione dei valdesi medievali*, in Francesca Tasca (a c. di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 420-428.
- Giraud 2024b = Andrea Giraud, *Bernart. Un frammento di volgarizzamento occitano inedito dal ms. Cambridge, University Library, Dd.15.30*, «Cultura Neolatina» LXXXIV (2024): 419-448.

- Giraud 2024c = Andrea Giraud, *I manoscritti in occitano valdese. Punti fermi e questioni aperte*, in Caterina Menichetti, Federica Fusaroli, Camilla Talfani (a c. di), *La littérature occitane médiévale dans sa tradition manuscrite. Témoins, traditions, corpora*, Roma, Viella, 2024: 335-347.
- Giraud 2024d = Andrea Giraud, *La letteratura valdese medievale. Testi, lingua, manoscritti*, in Francesca Tasca (a cura di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 375-95.
- Giraud-Rivoira 2018 = Andrea Giraud, Matteo Rivoira (a c. di), *Predicazione e repressione. Processi e letteratura religiosa*, Torino, Claudiana, 2018.
- Gonnet-Molnár 1974 = Jean Gonnet, Amedeo Molnár, *Les Vaudois au Moyen Âge*, Torino, Claudiana, 1974.
- Gori 2009 = Federico Gori, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: "sermone delle nozze" dai mss. 234 di Digione e 260 di Dublino*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Gori 2012 = Federico Gori, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: Sermone delle nozze, Sermone sull'usura (I) e Sermone sull'usura (II)*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2012, inedita.
- Grisoni 1973 = Irene Grisoni, *Edizione critica e analisi linguistica del ms. Dd.XV.31 della Biblioteca Universitaria di Cambridge*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1973, inedita.
- Leonardi 2005 = Lino Leonardi (a c. di), *Per d'Arco Silvio Avalle. Ricordi lettere immagini*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Lubrano 1980 = Gilda Lubrano, *Annotazioni, aggiunte ed emendamenti linguistici al testo del ms. GE 209 della biblioteca pubblica e universitaria di Ginevra (ne "Il Vergier de Cunsollacion" e altri scritti, edizione a cura di A. Degan Checchini, To, 1979)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1980, inedita.
- Marangoni 2024 = Tommaso Marangoni, *Materiali per una nuova edizione dei poemetti valdesi: il Payre eternal*, tesi di laurea, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2024, inedita.
- Maraschi 2024 = Andrea Maraschi, *L'attività medico-curativa dei barba*, in Francesca Tasca (a cura di), *Storia dei valdesi. 1. Come nuovi apostoli (secc. XII-XV)*, Torino, Claudiana, 2024: 473-89.
- Mazza 2014 = Giada Mazza, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: il sermone su Giovanni 16,21 dal ms. 263 di Dublino e il sermone su Matteo 2,3 dal ms. 267 di Dublino*, tesi di laurea triennale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2014, inedita.
- Mazza 2017 = Giada Mazza, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone su Giobbe 30,19*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2017, inedita.
- Meliga 1996 = Walter Meliga (a c. di), *Bibliografia degli scritti di d'Arco Silvio Avalle*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano ·

- Napoli, Ricciardi, 1996: XI-XXVIII.
- Meliga 2022 = Walter Meliga, *Ricordo di Luciana Borghi Cedrini*, «Cultura Neolatina» LXXXII: 5-10.
- Menichetti 2016 = Caterina Menichetti, *La traduction intra-romane en contexte religieux. La genèse des Actes des Apôtres en occitan vaudois*, in Stefania Maffei Boillat, Alain Corbellari (éd. par), *L'aventure du sens. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2016: 147-75.
- Menichetti 2021 = Caterina Menichetti, *Circulation de livres et stratégies de traduction dans le communautés vaudoises (ca. 1500): pour l'édition critique des Actes des Apôtres en occitan vaudois*, in Sarah Alyn Stacey, Joanna Poetz (ed. by), *New Perspectives on Heretical Discourse and Identities. The Waldensians in Historical Context*, Oxford · New York, Peter Lang, 2021: 51-74.
- Nüesch 1979 = Hans-Rudolf Nüesch, *Altvaldensische Bibelübersetzung. Manuskript nr. 8 der Bibliothèque Municipale Carpentras*, Bern, Francke, 1979, 2 voll.
- Papini 2003 = Carlo Papini (a c. di), *La nobile lezione. La Nobla Leïçon. Poemetto medievale valdese*, Torino, Claudiana, 2003.
- Paschero 1977 = Marisa Paschero, *La sintassi del verbo e l'organizzazione dell'enunciato nei testi valdesi antichi*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1977, inedita.
- Peraldo 1973 = *Bibbia valdese del codice di Cambridge (ms. Dd.XV.34). Analisi linguistica*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1973, inedita.
- Popolo 2011 = Alexandra Popolo, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: la Parabola del seminatore e la Guarigione del lebbroso*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2011, inedita.
- Porcelli 1977 = Margherita Porcelli, *Appunti per un'edizione critica della tradizione manoscritta degli Atti degli Apostoli in valdese*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1977, inedita.
- Prisco 1978 = Roberta Prisco, *Il nuovo testamento Valdese di Grenoble. Il vangelo di S. Giovanni e le Epistole Paoline. Trascrizione e commento linguistico: morfologia*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1978, inedita.
- Raugei 1984 = Anna Maria Raugei, *Bestiario valdese*, Firenze, Olschki, 1984.
- Ramello 2009 = Laura Ramello, *Una danza "macabra" di tradizione valdese in Provenza: Bar-sur-Loup*, «Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali» XV (2009): 29-45.
- Raynouard 1816-21 = François-Just-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-21, 6 voll.
- Raynouard 1838-44 = François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1838-44, 6 voll.
- Regis 2020 = Riccardo Regis, *I continuatori di -TÖR / -TÖRE nelle Valli Valdesi: oggi e ieri*, «Vox Romanica» 79 (2020): 137-74.
- Regis 2023 = Riccardo Regis, *Sulla resa degli aggettivi in -TÜRUS e -NDUS: il valdese*

- a confronto con altre varietà di occitano, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 411-47.
- Riffero 2011 = Irene Riffero, *Due sermoni in valdese dai manoscritti 32 di Cambridge e 267 di Dublino*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2011, inedita.
- Riffero 2014 = Irene Riffero, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: un sermone monoattestato su Matteo (Mt. 6,24) e due sermoni monoattestati su Tito (Tito 3,4)*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2014, inedita.
- Rivoira 2023 = Matteo Rivoira, *La lingua dei manoscritti valdesi medievali e i dialetti occitani alpini*, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 317-42.
- Rivoira 2024a = Matteo Rivoira, *Storia linguistica dei valdesi alpini*, in Susanna Peyronel Rambaldi (a c. di), *Storia dei valdesi. 2. Diventare riformati (1532-1689)*, Torino, Claudiana, 2024: 655-735.
- Rivoira 2024b = Matteo Rivoira, *L'espressione del plurale nella scripta dei manoscritti valdesi e nei dialetti occitani alpini*, in Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi (a c. di), *Meminisse inuabit. Scritti in memoria di Federico Emidio Bo*, Milano, Ledizioni: 219-241.
- Rivoire 1892 = Pietro Rivoire, *La Nobla Leyczon. Studio intorno ad un antico poema valdese*, Ancona, Morelli, 1892.
- Robusto 2015 = Francesca Robusto, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: due sermoni per la circoncisione dal ms. 267 di Dublino; il sermone per la III domenica d'Avvento dal ms. 206 di Ginevra*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2015, inedita.
- Rosani 1968 = Roberto Rosani, «Apocalisse valdese». *La lingua e la tradizione manoscritta dell'«Apocalisse valdese»*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1968, inedita.
- Rossi 2009 = Elisabetta Rossi, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: sermone «Vigilanza nella vita cristiana» dai mss. 260 e 267 di Dublino*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Rossi 2012 = Elisabetta Rossi, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone Perdita di Gesù e il sermone Vigilanza nella vita cristiana*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2012, inedita.
- Rosso 2024 = Paolo Rosso, *Circuiti subalpini di cultura e di istruzione prossimi alla letteratura valdese medievale*, «Carte Romanze» 12/1 (2024): 351-385.
- Rostan 2013 = Francesca Rostan, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone «del centurione» e il sermone sul «Rinnovamento spirituale»*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2013, inedita.
- Salvioni 1890 = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento valdese, secondo la lezione del Codice di Zurigo*, «Archivio Glottologico Italiano» XI (1890): 1-308.
- Silvestri 2017 = Federico Silvestri, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: due sermoni monoattestati su Giov. 20,19; un sermone biattestato «Lo Diavol met segurita»*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2017, inedita.

- Sordo 2009 = Eleonora Sordo, *Materiali per un'edizione degli antichi sermoni valdesi: il sermone L'empio e il giusto (dai mss. Ge 209a, Ge 206, Du 263, Du 260)*, tesi di laurea triennale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Subba 2009 = Silvia Subba, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone su Giobbe 30,19*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2009, inedita.
- Terrone 2016 = Chiara Terrone, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: un sermone monoattestato su Matteo (Mt. 2,1) e due sermoni monoattestati sulla prima lettera di Pietro (I Pie. 3,8)*, tesi di laurea magistrale, Scuola di Scienze Umanistiche, Torino, 2016, inedita.
- Torchi 1965 = Adriana Torchi, *Il «Bestiario valdese». Saggio storico-linguistico ed edizione critica*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 1965, inedita.
- Varvato 2012 = Valeria Varvato, *Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone Gesù placa la tempesta e il sermone Tre ammonimenti del Signore*, tesi di laurea specialistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino, 2012, inedita.
- Vigna Suria 2009a = Silvia Vigna Suria, *Censimento dei sermoni dell'antica letteratura valdese*, tesi di dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Messina, 2009, inedita.
- Vigna Suria 2009b = Silvia Vigna Suria, *L'edizione dei sermoni valdesi. Preliminari*, in Marina Benedetti (a c. di), *Valdesi medievali. Bilanci e prospettive di ricerca*, Torino, Claudiana, 2009: 213-23.

RIASSUNTO: Il contributo è una rassegna degli studi sulla letteratura e la lingua valdese medievale sviluppati in seno all'Università di Torino dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi.

PAROLE CHIAVE: Valdesi, scripta valdese, manoscritti valdesi, occitano alpino.

ABSTRACT: The contribution is a review of studies on the medieval Waldensian literature and language developed at the University of Turin from the second half of the 19th century to the present day.

KEYWORDS: Waldensians, Waldensian scripta, Waldensian manuscripts, Alpine Occitan.

NOTES ON THE HISTORY OF THE OLD FRENCH PSALMS, WITH AN EDITION OF PS. 68 (67) FROM THE «BIBLE DU XIII^e SIÈCLE»

1. THE OLD FRENCH PSALMS: A COMMON ROOT?

The history of the Psalms in Medieval French is notably intriguing yet intricate. Samuel Berger, an unparalleled authority on Romance Bibles, asserted that the origin of all pre-Reformation French versions of the Psalter can undoubtedly be traced back to a primary translation from the early 12th century:

C'est la glose du texte gallican qui est devenue le Psautier français du moyen âge. Telle fut la popularité de cette antique version normande que, jusqu'à la Réforme, il ne s'est pas trouvé un écrivain pour traduire à nouveau les Psaumes. Les cent et quelques manuscrits du livre des Psaumes que nous possédons contiennent tous, on n'en peut guère douter, des remaniements de l'ancienne version de l'an 1100 [Berger 1884: III].

In the absence of further investigation, this reconstruction has circulated widely.¹ The «antique version normande» as defined by Berger corresponds to the alleged interlinear translation that accompanied the Gallican Psalter of the lost *Psalterium Triplex* revised by the school of Lanfranc of Bec (d. 1089). The earliest extant copy of this Norman translation could be found in the Anglo-Norman *Oxford Psalter*² dating from the first half of the 12th century.

According to Berger, during the Middle Ages, all the French translators³ would have merely reworked this ancient version. A first example of this process could be observed in the *Bible du XIII^e siècle* (hereafter *BXIII*),⁴ which stands as the earliest complete and literal prose transla-

¹ For instance, see Leblanc 1960: 23-4 and Robson 1969: 446.

² See *Oxford Psalter* (Short).

³ We will exclusively focus on the prose translations of the Psalms. The verse translations, as examined by Agrigoroaci 2017, exhibit a considerable degree of freedom and diversity.

⁴ For an overview refer to Berger 1884: 109-56, Robson 1969, Sneddon 1979 and 2012, and Komada 2016. Despite its significance, this version has only been partially

tion into French of the Latin Vulgate.⁵ After transcribing Psalm 1 from two manuscripts of *BXIII*, Berger (1884: 131) states that

les deux textes que l'on vient de lire ont étendu leur influence sur les Psautiers de presque toutes les Bibles historiques et sur beaucoup d'autres; il n'est pas besoin de beaucoup de paroles pour dire que l'un et l'autre proviennent du texte représenté par le Psautier de Montebourg [i.e., the *Oxford Psalter*].

In Berger's view, *BXIII* plays a crucial role as an intermediary between the primary Norman translation and subsequent French versions. Yet, the "mobility" of the text within its manuscripts raises some questions: what specific redaction of *BXIII* has influenced Guiart des Moulins' *Bible historique*? And what exact relationship connects the later versions of the Psalms to their alleged primary source?

Providing a sure answer to these crucial questions would require a comprehensive and systematic examination of the entire Psalter, its Old French translations, and the many manuscripts that preserve them. Such an undertaking extends beyond the scope of this concise article. In the following pages, therefore, our focus will be on presenting the outline of a research to be carried out. To propose an approach to this investigation, we will start with a case study, focusing on Psalm 68.

2. EXPLORING A CASE STUDY: PSALM 68 (67), *EXSURGAT DEUS*

Primarily, to conduct a scientific examination of Psalm 68 (67 according to the numbering of the Latin Vulgate), enabling a comparative analysis, it is imperative to establish the text of the *BXIII* version. Considering that *BXIII* is divided into two parts, namely "volume 1" (*Genesis* to *Psalms*) and "volume 2" (*Proverbs* to *Apocalypse*), our attention can be directed towards the extant testimonies of the first volume.⁶

edited thus far: see *Genèse BXIII* (Quereuil) and *Ruth-Judith-Esther* (Lagomarsini). Other books have been studied and edited in some unpublished theses and dissertations.

⁵ Concerning the Psalms of *BXIII*, Berger (1884: 147) states that «le Psautier a été assez lourdement retravaillé, sur la base du texte reçu, c'est-à-dire du Psautier normand, par une main assez maladroite, qui y a ajouté une glose fort médiocre».

⁶ A fragment, housed at Cologny-Genève, Fondation M. Bodmer, MS 4, contains two passages from the book of Genesis (chapters 20-21 and 25-26). Another fragment (encompassing *2Kings* 19-20 and *3Kings* 11-12) is part of the binding of an incunable preserved at Oxford, Bodleian Library, 4° I 1 Th. Seld.

- A Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5056;
- B Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 899;
- B1 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 6;
- Be Bern, Burgerbibliothek, 27;
- C Cambridge, University Library, Ee. III.52;
- Ch Chantilly, Musée Condé, 4;
- E Évora, Biblioteca pública e Arquivo, CXXIV/1-1;
- L London, British Library, Harley 616;
- L1 London, British Library, Add. 40619-20;
- N New York, Morgan Library, M.494;
- Ph Philadelphia, Free Library, Widener Collection, 2.

Exceptionally, a twelfth “virtual” witness can be added to the census:

- S Strasbourg, Bibliothèque universitaire, C.IV.10 [now destroyed].

This manuscript was burnt during the Franco-Prussian War, but there is a surviving transcription specifically of Ps. 68.⁷

In a previous contribution, I have collated the manuscripts of *BXIII* in a dozen selected passages of the Old Testament and, more recently, I have delved into the books of Ruth, Judith, and Esther.⁸ The surveys resulted in the hypothesis that the majority of manuscripts, with the exception of B, Ph, and L1, can be grouped into two families: α (encompassing Be and B1) and γ (L C N A Ch E). A sub-family of γ (γ^1 = L C N) tends to abridge the text, while another subfamily, γ^R (= A Ch), is characterised by a systematic review of the “common” translation through a Latin source. Additionally, MS L1 contains a supplementary independent review.

The textual analysis of Ps. 68 allows us to confirm this overall hypothesis. The solidity of the γ family⁹ can be verified through the examination of the following case:¹⁰

(31) Blasme les bestes sauvages del rosel, la congregacion des toreaus
sera en vaches des pueples, qu'il forscloent cels qui sont esprové

⁷ See Reuss 1851 (and refer to Reuss 1852 for a description of the manuscript).

⁸ See Lagomarsini 2021 and *Ruth-Judith-Esther BXIII* (Lagomarsini).

⁹ MS C, ending with *Job*, is missing.

¹⁰ In the transcriptions, numbers in round brackets indicate the verses of Ps. 68 (67) according to the canonical division of the Vulgate. The text enclosed in square brackets and followed by «V» is the so-called “Paris Text” of the Vulgate: refer to *Biblia latina* (Rusch). I have collated two supplementary editions, i.e., *Biblia sacra* (Benedictines) and *Biblia sacra* (Weber-Gryson).

d'argent (B Be B1 S E Ph) / *come argent* (L N A Ch)
 [(...) ut excludant eos qui probati sunt *argento* V]

In this problematic passage,¹¹ the reading *come argent* appears inappropriate, while *d'argent* better matches the Latin grammar and is likely to preserve the original choice of the translator:¹² ‘those who have been tested *with silver*’.

The *y*¹ branch (represented by L and N) is characterised, as usual, by several errors and trivialisations. An instance can be found in verse 28, where the translation *jeunes* (for *adolescentulus*) has been mistakenly replaced with *juge*. As for *y*^R (preserved by A and Ch), its review seems to be intended to reconcile the “common” version of *BXIII* with the Latin text when the French translation appears to be too loose or vague. For instance, in verse 12, «Nostre Sires dorra parole de grant vertu *a cels qui anoncent*», the words marked in italics are a free translation of the Latin *evangelizantibus*, that *y*^R prefers to render by *aus euvangelizanz*.

Compared to the common translation, some of the interventions of the reviewer highlight different interpretations and distinctive readings of the Latin sources – that is the manuscript of the Bible in the hands of the translator and the alternative manuscript available to the reviewer. To be clearer, let us consider the following example:

(13) Li rois de vertuz dorra a son ami a deviser les despueilles de la
 beauté de la meson (B *etc.*)
 Rois de vertuz, ti ami, ti ami et ceuls de la biauté de la meson devise-
 rent les despoillemenz (A Ch)
 [Rex virtutum dilecti dilecti et speciei domus dividere spolia V]

The translation found in B, as well as in the majority of other manuscripts, implies that the Latin infinitive *dividēre* (transl. *deviser*) is gov-

¹¹ Other French translators interpret this verse as follows: «[...] que il forscloient els chi provét sunt par argent» (*Oxford Psalter* [Short]); «[...] q'il frorsclosent [*sic*] ceaux qi sount proveez par argent» (*Bible anglo-normande*, MS BnF fr. 1). The Castilian *Biblia prealfonsi* (digital ed. accessible at <http://bh.bibliamedieval.es>) has: «[...] que nos engañan con dones de plata». The whole verse is omitted by the Tuscan 15th-c. translation transmitted by MS BnF it. 1. In Hilary of Poitiers' *Tractatus in LXVII Psalmum*, the following interpretation is included: «Probat autem argento hi sunt, qui secundum argentum defaecati, et passionum omnium igne decocti, immaculati et sine terrenae sordis admixtione jam splendent» (*Patrologia Latina*, vol. 9, col. 465).

¹² For the expression *esprouver qqc. de qqc.* see DMF: «Vérifier (la qualité d'une chose) en la soumettant à l'épreuve de qqc. (pour la vérifier)».

erned by the verb of verse 12 (*dabit*), which is repeated and emphasised (*dorra*) in verse 13. Instead, y^r (A Ch) interprets *dividēre* (possibly spelled *divisere* in its alternative source?) as a perfect indicative (transl. *deviserent*). Moreover, y^r understands *dilecti dilecti* as a plural subject (*ti ami, ti ami*), while the common version translates it as a dative (*a son ami*), probably because its Latin source featured the variant reading *dilecto*, without repetition.¹³

It seems clear that the translator on one side and the reviewers on the other read the Latin text from different versions of the Vulgate. In verse 10, «Dex *devisera* a ton heritage pluie volontaire», both y^r and L1 correct the text as follows: «Dex, *tu deviseras* [...]». This correction corresponds with the usual text of the Gallican Psalter, «Pluviam voluntariam *segregabis*, Deus, hereditati tue». However, the variant reading *segregabit Deus*, that is implied by the translation *Dex devisera*, appears to be quite common in the Middle Ages: it is attested, for instance, in quotations from Ps. 68 as cited by Rabanus Maurus (*De universo*, XI 14,2) and William of Tyre (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, VI 19).

Regarding the Strasbourg manuscript, a few errors and innovations suggest a potential connection with MS E:

(3) il defaillent come fumee, li pecheor perissent devant la face Nostre Seignor (B etc.)

Il defaillent come fumee *devant* le pecheur *et* perissent devant la face Nostre Seingneur (S E)

(9) li ciel decorrurent (descouvrirent S E) [celi distillaverunt V]

(30) t'offerront dons de ton temple (dons de ton pueple B Ph)¹⁴
t'offerront *de ton temple* (om. *Dons* S E)

(36) Nostre Sires soit beneoiz (amen *add.* S E) [Benedictus Deus V]

3. THE «BIBLE DU XIII^e SIÈCLE» AND THE «BIBLE HISTORIALE»

Building upon the examination of Ps. 68 in the manuscripts of *BXIII*, we can now proceed to compare this version with Guiart des Moulins'

¹³ In the apparatus of *Biblia sacra* (Benedictines) and *Biblia sacra* (Weber-Gryson) these hypothetical variant readings are not attested. Some manuscripts have *dilecti* (without repetition); MS Paris, BnF lat. 13159 has *dilecte*.

¹⁴ This verse also shows a common error of B and Ph, that, if not polygenetic, could suggest a textual relationship.

Bible historiale. Regarding this work, dating from the end of the 13th century, we currently lack both a comprehensive edition¹⁵ and a consensus regarding the relationships between its redactions and numerous manuscripts. For our investigation, we can scrutinise MS fr. 152 from the Bibliothèque nationale de France, which stands as an excellent representative of Guiart's "primitive redaction".

Such a textual comparison can shed light on the specific source of *BXIII* to which Guiart had access, addressing our initial general inquiry. Given the close correspondence between MS 152 and the revised text of manuscripts A and Ch, it becomes clear that Guiart incorporated Ps. 68 and potentially other Psalms from *BXIII* in accordance with the *y^r* review.

Let us examine two passages from Ps. 68, starting with this:

(15) Les rois seront fet blanc plus que noif en Selmon (sus icele *add.*
A Ch 152) endementieres qu'il (que *li celestians* A Ch 152) devise *en*
Selmon (*om.* A Ch 152)

Endementieres que li celestieu devisent les reis sor icele, il seront
enblanchié de neif en Selmon (L1)

[Dum discernit celestis reges super eam nive dealbabuntur in Selmon
V]

Here, the translation found in B and all other witnesses is quite loose and problematic: *en Selmon* is oddly repeated and the Latin term *celestis* is not rendered. As can be seen, *y^r*, whose revision merges into 152 (i.e., in the *Bible historiale*), makes three punctual corrections, while L1 completely retranslates the sentence.

In this second case,

(22) a cels qui vont en lor *deliz* (*pechiez* A Ch 152)
[preambulantium in *delictis* suis V],

the translator's treatment of the Latin noun *delictis* is ambiguous, leaving uncertainty about whether he offers a very literal translation or misinterprets the text. Indeed, Old French *deliz* can alternatively stand for 'sin' (from DELICTUM) or for 'pleasure' (from DELECTARE). Again, the *Bible historiale* follows the review of *y^r*, that disambiguates the passage by using *pechiez*.

¹⁵ Refer to *Genèse BH* (Michel) for the edition of Genesis.

4. REASSESSING BERGER'S THEORY

We can now redirect our attention to the initial overarching questions, which relate to the evolutionary process proposed by Samuel Berger for the Psalms. Let us focus on the main French Bibles from the 13th and early 14th centuries, leaving aside later versions that would lead us too far in time. The Psalms are not attested in the *Bible d'Acre* (ending with *Ruth* in MS Arsenal 5211 and with *Judith* in MS BnF n.a.fr. 1404) nor in the *Bible de Jean de Sy* (ending with *Deuteronomy* 33). As for the *Bible anglo-normande* (hereafter *Ban*), the Psalms are only preserved by MS BnF fr. 1, while MS BL Royal 1.C.III ends with *Nehemiah* 13. Regarding *BXIII*, since the reviewing processes of *y^r* and L1 cannot be considered as “new” translations, they should be classified as «remaniements», to quote Berger's words.

At first glance, the case of Ps. 68,35 could be used to validate Berger's theory:¹⁶

Date gloriam Deo super Israel, magnificentia eius et virtus eius in nubibus (V)

Dunez glorie a Deu sur Israël; sa grandece e sa vertut est es nuës (OxPs)

Donez gloire a Deu sor Israel, sa grandor et sa vertu est es nues (BXIII)

Donez glorie a Deu sur Israel, sa grandesse et sa vertue est es nuwes (Ban)

As it is clear from this verse, *BXIII* and *Ban* perfectly correspond with *OxPs*. However, does this correspondence points to a direct dependence between these later versions and *OxPs*? Or can this be explained as part of a shared, yet independent, translating attitude towards a sacred text that demanded a rendering as faithful as possible?

Another verse (20) raises doubts about a direct connection, at least between *OxPs* and *BXIII*:

Benedictus Dominus die quotidie, prosperum iter faciet nobis Deus salutarium nostrorum (V)

¹⁶ The abbreviation *OxPs* stands for *Oxford Psalter* (as edited by Ian Short). The text of *BXIII* reproduces the edition included in the appendix of this article. Since the text of *Ban* is unedited, I have transcribed it from MS BnF fr. 1 (f. 175r).

Benedeiz li Sire el jurn chescun jurn, prospre eire serat a nus Deus des noz saluz (OxPs)

Nostre Sires soit beneoiz chascun jor. Dex nos fera bone voie de noz saluz (BXIII)

Beneit soit Nostre Seignor jour est [*sic*] chescun jour, le Seignor de noz sauvez ferat a nous prospre chemyn (Ban)

According to the interpretation of OxPs (corresponding with Ban), the Latin genitive *salutarium nostrorum* is governed by *Deus*: «Deus de nos saluz» (OxPs) and «le Seignor de noz sauvez» (Ban). Instead, BXIII interprets the genitive as governed by *iter*: «voie de noz saluz». This difference does not imply a simple reworking of the French, but rather a new analysis of the Latin syntax.

Another passage poses a greater challenge to Berger's theory: in verse 22 («verticem capilli *perambulantium* in delictis suis»), OxPs offers an unexpected translation: «la vertiz del chevel *des parlanz* en leur mesfaiz». This interpretation can be explained by considering that the St Albans Psalter,¹⁷ which is very close to OxPs, features the abbreviated spelling *p(er)a(m)bulantiu(m)*. A similar abbreviation might have been misread as *parabolantium* ('of those who speak'), leading to *des parlanz*. This error does not affect BXIII, that translates *celi qui vont*, nor Ban, that has *du [sic] cheux alauntz*.

Other passages, where BXIII perfectly matches the Vulgate while OxPs offers a free rendering, indicate that the 13th-century Parisian translator is drawing upon the Latin text:¹⁸

[V]	[OxPs]	[BXIII]	[Ban]
(2) <i>dissipentur</i> (V)	seient departit	soient <i>dissipé</i>	soient desseveriz
(5) super <i>occasum</i>	sur le dechedement	seur <i>occident</i>	sur le eescus (?)
(28) in mentis <i>excessu</i>	el trespasement de pensé	en <i>excés</i> de pensee	en <i>excesse</i> de pensee

Finally, verse 9 features a case where Ban alone offers the closest translation of the source:

[V]	[OxPs]	[BXIII]	[Ban]
(9) celi <i>distillaverunt</i>	li ciel deguterent	li ciel decorrurent	les ciels <i>estillerent</i>

¹⁷ Hildesheim, Dombibliothek, Handschrift Sankt Godehard, MS 1.

¹⁸ Italics emphasise solutions that are more closely aligned with the Vulgate.

These new data cast doubt on Berger's theory of a shared origin for early French Bibles from the same 12th-century Norman translation and show the necessity for further investigations. Of course, it is not easy to distinguish a strong «remaniement» – involving a systematic review of the text by means of a Latin source – from a new, original, and independent interpretation. The fact that translators were acquainted with previous translations does not automatically categorise their work as a mere reworking.

As mentioned earlier, our case study serves as a first step towards a thorough analysis of the broader issue surrounding the history of the French Psalms, demanding further research. Nevertheless, this preliminary survey raises some skepticism regarding Berger's theory and hints at the possibility that Guiart des Moulins might have employed a revised version of *BXIII* (referred to as *y^R*).

5. APPENDIX:

THE TEXT OF PSALM 68 (67) IN THE «BIBLE DU XIII^e SIÈCLE»

The following critical text is an attempt to reconstruct the “common” version of *BXIII*: for this purpose, manuscript B, one of the earliest and most accurate witnesses,¹⁹ offers an excellent starting point. The text of B can be validated when it is confirmed by other manuscripts and when it does not feature scribal errors. In three cases – 7 *loié*, 18 *esleesçanz* and 32 *fere deration* – the Vulgate is used to validate (first case) or to reject (second and third case)²⁰ B's reading. In verse 30, B shares a potentially polygenetic error with Ph, so that their common reading was rejected. When B cannot provide us with a plausible text, corrections taken from other manuscripts (and following Be's spellings) are marked in italics. A possible archetypal error at verse 16 is corrected in square brackets. In verse 15 it is not clear whether the repetition of *en Selmon* is another ar-

¹⁹ See notably Sneddon 1999.

²⁰ The case of verse 32 demands a commentary. The Vulgate reads: «Ethiopia preveniet manus Deo». This phrase might have confused the translator, who could have turned to the *Glossa ordinaria*, where a clarification by St Augustin was given: «Id est vindictam eius per confessionem ne manentes in peccatis puniantur». The French expression *fere deration*, ‘to do wrong’, might depend on a free interpretation of this gloss, but B's reading (*fere narration*) lacks meaning in this context. Of course, Medieval reviewers have rectified the text using the Vulgate.

chetypal error or if the translator has been mistaken:²¹ two daggers (†) report this repetition to the reader's attention.

The transcription criteria here adopted follow the *Conseils* of the École nationale des Chartes (Vieliard 2001). The apparatus aims at representing the complex historical development of the text and records all the substantial (i.e., not merely linguistic) variant readings from all available manuscripts, including the reviews and the *Bible historiale* (according to MS 152). In the apparatus, words and letters in angle brackets indicate scribal deletions, while square brackets signal scribal emendations or additions.

* * *

«BIBLE DU XIII^e SIÈCLE» – PSALM 68 (67)

[Manuscripts: 152, ff. 271r-271v; A, ff. 326r-326v; B, ff. 248v-249r; B1, ff. 302r-302v; Be, ff. 314r-314v; Ch, ff. 389r-389v; E, ff. 284r-285v; L, ff. 299r-299v; L1, vol. II, f. 83v (incomplete); N, ff. 310v-311r; Ph, ff. 292v-293r; S (Reuss 1851: 93-101)]

¹*Exurgat Deus.*

²Dex se liet et si anemi soient dissipé et cil qui l'ont haï fuient devant sa face. ³Il defaillent come fumee, li pecheor perissent devant la face Nostre Seignor come cire decort devant le feu, ⁴et li juste menjucent et s'esleecent devant Deu et se delitent en lieece. ⁵Chantez a Deu, dites seaume a son non, fetes voie a celui qui monta seur Occident. Sires est son non. Esleeciez vos devant lui. Il seront troublé devant lui, ⁶del pere des orfelins et del juge des veves. Dex est en son saint leu, ⁷Dex qui fet habiter en meson cels qui ont une acoustumance. Il amena cels en sa force qui estoient loié et ensement fist il a cels qui se corrocent qui habitent en sepulcres. ⁸Sire Dex, quant tu issis devant ton pueple, quant tu trespasas el desert, ⁹la terre fu meue et li ciel decorrurent devant Deu de Synaï et devant Deu d'Israel. ¹⁰Dex devisera a ton heritage pluie volontaire, et ele fu malade et enferme: adecertes tu la parfeis. ¹¹Tes bestes habiteront iluec. Sire Dex, tu as apareillié au povre en ta douceur. ¹²Nostre Sires dorra parole de grant vertu a cels qui anoncent. ¹³Li rois de vertuz dorra a son ami a deviser les despueilles de

²¹ One could expect a direct object after *devise* (see Lat.: «Dum *discernit* celestis reges»), where the object is *reges*).

la beauté de la meson. ¹⁴Se vos dormez entre les clers, les pennes de la colombe enargentees et les derrieretez del dos en l'empalissement d'or; ¹⁵les rois seront fet blanc plus que noif en Selmon endementieres qu'il devise † en Selmon †. ¹⁶Li monz Nostre Seigneur est mo[nt] gras (ce est a dire plains de richeces); il est mont quaillié, mont gras; et ¹⁷porquoi soupeçonnez vos monz qui sont quaillez? Adeertes Nostre Sires habitera en la fin el mont ou il li plera bien qu'il i habite. ¹⁸Li curre de Deu de .X.M. et les milliers des eslees^{canz} monteploiables: Nostre Sires habitera en els el saint mont de Synai. ¹⁹Tu montas en haut et preis chetivoison et receus dons des homes. Adeertes il ne croient mie Nostre Seignor Deu habiter. ²⁰Nostre Sires soit beneoiz chascun jor. Dex nos fera bone voie de noz saluz. ²¹Nostre Dex nos fera saus et Nostre Sires de l'issue de mort. ²²Nequedent Dex fraindra les chiés de ses anemis et le somet des cheveus a cels qui vont en lor deliz. ²³Nostre Sires dist: «Ge convertirai, ge convertirai de Basan el parfon de la mer. ²⁴Que ton pié soit entaint en sanc, et les langues de tes chiens, des anemis de lui meismes». ²⁵Dex, il virent tes entrees, les entrees de mon Deu et de mon roi qui est el ciel. ²⁶Li prince vinrent devant joint as chantanz enmi les joventes timpanizanz. ²⁷Beneissiez a Deu Nostre Seignor es yglises des fontaines Israel. ²⁸Iluec est Benjamin, juenes en excés de pensee, les princes de Juda et lor dux, les princes de Zabulon et les princes de Nephtalim. ²⁹Dex, mande a ta vertu, conferme ce que tu as fet en nos. ³⁰Li rois t'aporteron et t'offerront dons de ton temple, qui est en Jerusalem. ³¹Blasme les bestes sauvages del rosel, la congregacion des toreaus sera en vaches des pueples, qu'il forscloent cels qui sont esprové d'argent. Dissipe les genz qui vuelent batailles. ³²Li messagier venront d'Egypte, et Ethiope venra devant *totes genz* fere *derahon* a Deu. ³³Vos, reaumes de terre, chantez a Deu, chantez a Nostre Seignor, ³⁴chantez a Deu qui monta seur le plus haut ciel a Orient. Vez ci, qui dorra voiz de vertu a sa voiz. ³⁵Donez gloire a Deu sor Israel, sa grandor et sa vertu est es nues. ³⁶Dex est merueilleus en ses sainz. Meismes Dex d'Israel dorra vertu et force a son pueple. Nostre Sires soit beneoiz.

[APPARATUS]

1. Exurgat Deus B B1 L N A Ch 152 Ph] *no rubric in Be E S; the psalm is numbered LXVII in Ph and L1 (other manuscripts do not include numbering); En fin la psalme (p^sl^e) de la cantique David L1*

2. se liet] s'esliesce B1 ◇ dissipé B Be B1 S E (dissipentur V)] confonduz L N; confundus et d. Ph; departiz A Ch 152; destruit L1 ◇ l'ont] sont Ph ◇ fuient] fuirent 152

3. defaillent B Be B1 S E A Ch L1 152] defaillirent L N Ph ◇ fumece] défaut *add.* A Ch 152 ◇ li (et li B) pecheor B Be L N A Ch L1] devant le p. et S E; les p. et B1 Ph ◇ Nostre Seignor] Deu A Ch 152 ◇ come cire decort] si come la cire L N ◇ devant le feu] de la face du f. A Ch 152

4. devant Deu] ou regart de D. A Ch 152 ◇ en lieece] en lui L N

5. dites seaume a son non] e saumoyez a son non L (*marginal add.*); *om.* N ◇ monta seur] est souz L; est son N ◇ Sires est son non] S. est ton n. S; «en son regart ilz seront trublés de la face» nom est Sires 152 ◇ devant lui] en son regart A Ch 152 ◇ Il seront trublé devant lui] il s. t. de sa face L (*marginal add.*); *om.* N ◇ devant lui] de la face A Ch 152

6. del juge des veves B A Ch L1] des juges d. v. Be B1 S E; [juge] des «ioew[ve]ues L; des joennes N; des juges des nues Ph; du juge des venus 152 ◇ Dex est] Dieux 152 ◇ leu] *om.* S ◇ Dex] *om.* L N

7. en meson B Be S E Ph L1] en son non L N; *om.* B1; en la m. A Ch 152 ◇ cels qui ont une acoustumance] d'une coustume A Ch 152 ◇ une B Be B1 E A Ch] mie S; bone L N ◇ Il amena ... se corrocent] Qu'il mena les liez en sa force et aussi ceuls qui s'en aapriissent (aprirent 152) A Ch 152; Qui ameine les liez en sa force et ensement fist il a cels qui se corroucent L1 ◇ amena] li mena[e] L; li mena N ◇ loié B (vinctos V)] loé Be B1 S L N E Ph ◇ ensement] aussi L N

8. Dex] *om.* L N ◇ devant] ou regart de A Ch 152

9. meue] muee S; «mue» meue E ◇ decorrurent] descouvrirent S E; decourent 152 ◇ devant ... devant] de la face de ... de la face de A Ch 152 ◇ de Synai et devant Deu B Be B1 Ph] de Syon et d. D. S; de Sytai (*si*) et d. E; *om.* L N

10. devisera] tu deviseras A Ch 152 L1 ◇ ton heritage] son h. L N ◇ et ele fu malade et enferme B Be B1 L N Ph] ele est enferme A Ch; elle enfferme 152; et ele fu malade L1 ◇ la parfeis] les p. 152

11. iluec] en icele A Ch 152 L1 (in ea V) ◇ Sire Dex] *om.* L N; Tu Deus L1 ◇ povre en] pueple L N

12. a cels qui anoncent] aus euvangelizanz A Ch 152 ◇ anoncent] sa vertu *add.* L N

13. Li rois ... de la meson] Rois de vertuz, ti ami, ti ami et ceuls de la biauté de la meson deviserent les despoillemenz A Ch 152 ◇ Li rois] Si r. Be ◇ dorra] donna Ph ◇ despueilles B Be B1 S Ph L1] pueples L N; des pueples E

14. Se vos] Le vos Ph ◇ les clers] mil c. A; mi c. Ch; midi cleres 152 ◇ enargentees] deargentees A; seront deargentees Ch 152 ◇ et les derrieretez del B Be B1 Ph E L1] et les desirrers d. S; seront desriere L N; et les derrenieres choses de son A Ch 152

15. Les rois seront ... devise en Selmon] Endementieres que li celestieu devisent les reis sor icele il seront enblanchié de neif en Selmon L1 ◇ en Selmon¹] sus icele *add.* A Ch 152 ◇ qu'il devise en Selmon] que li celestiaus devise A Ch 152 ◇ devise] devisent N ◇ en Selmon² B Be B1 S E Ph] et L N; *om.* A Ch

16. Li monz] et vivonz E ◇ Nostre Seigneur] de Dieu A 152; Deu L1 ◇ *est monz gras ... richeces (mons Dei mons pinguis V)] est moult gras, ce est a dire p. d. r. B Be

B1 S E Ph; est plains de richescs L N; est cras A Ch 152; est monz gras L1 ◇ plains] *om.* Ph ◇ mont (moult E B1) quaillié, mont (et moult B1) gras, et] il est moult gras S; il est mons cras 152

17. el mont ou] ou m. S; du m. ou 152 ◇ bien qu'il i (i *om.* L1) habite B Be S E Ph L1] habiter L N A Ch 152

18. Li curre ... Deu habiter] *om.* L N ◇ Li curre de Deu de .X.M. (de .M. B) B Be B1 E Ph L1] le cuer de D. de .X. mille S; Li c. de D. est moins doubles a .X. milliers (a .X. milliers | milliers Ch; .X.M. milliers 152) A Ch 152 ◇ esleesçanz Be B1 E Ph L1] esleuz B; esleescemenz S; esjoissanz A Ch 152 ◇ monteploiables] *om.* A Ch 152 ◇ habitera en els el saint mont de Synai] est en iceuls en S. en son saint A Ch 152; h. el saint | el saint m. de S. L1 ◇ el saint mont de Synai] ou mont de Syon B1 ◇ chetivoison] çainture 152

19. receus] as pris A Ch 152 ◇ des homes] en h. A Ch 152; es h. L1 ; ◇ il ne croient ... Deu habiter] les non creanz en habiter (n. c. habiteront 152) la meson Damedieu A Ch 152

20. chascun jor B Be B1 S E Ph L1] de jour A Ch 152; touz jorz. Nostre Sires habitera ou mont de Synai. Tu montas en haut et preis chetivoison et receus dons des hommes. Adecertes q̄b les ne[nt] creœienbantz (il ne creœient N) mie habiter [dampnedeu] (*marginal add.* L). Nostre Sires soit beneoit touz jorz L N ◇ Dex nos fera ... de mort] Il fera sa voie chascun jor seue (souvent 152) a nos. Il est Dieux de noz saluz (nostre salut 152). Dieux est nostre Dieux de nos faire sauf du sire (f. s. et Nostre Sires est 152), sire d'issue de mort A Ch 152 ◇ saluz] sainz L N

21. nos fera saus] est Deus a fere saufs L1 ◇ et Nostre Sires] *om.* L N

22. Nequedent Dex ... cheveus a cels] Il metra au desouz ses ennemis et ceuls L N ◇ fraindra] froissera A Ch 152 ◇ anemis et le] *last words of* L1 (*f.* 84^r) ◇ le somet] la haustece A Ch 152 ◇ cheveus] chevrel 152 ◇ cels] touz c. S ◇ deliz] denz E; pechiez A Ch 152

23. Ge convertirai ... el parfon] Je convertiray Basam, je convertiray le parfont 152 ◇ ge convertirai] *om.* L N E ◇ la mer] l'ami Ph

24. Que (Et S) ton pié soit] que tes piez soient L N ◇ de tes (ces B1) chiens (chies E), des anemis de lui meismes] de ses ennemis L N

25. il virent (verront 152) tes entrees B Be S Ph A Ch] il virent, Sire, il virent tes entrees (tentes N) L N; ilz v. tes euvres B1 ◇ les entrees S E Ph A Ch 152 (ingressus V)] et les e. B Be B1 L N ◇ de mon Deu et (et *om.* A Ch 152) de mon roi qui est] Dieu qui sunt L N ◇ qui est] qui est est B ◇ el ciel] en saint A Ch 152

26. Li prince ... timpanizanz] *marginal add.* L; *om.* N; Les princes conjoinz aus chantanz ou milieu des tympananz vindrent devant A Ch 152 ◇ vinrent] virent E ◇ joint B Be B1 E Ph] ceint S; lés L ◇ enmi] et je oÿ B1 ◇ joventes B L] jouvenciax S Be B1

27. a (et a Be B1 S E) Deu Nostre Seignor es yglises] les y. a N. S. 152; es y. N

28. juvenes en B Be B1 S E Ph] juge et L N; adolescent (a. est 152) A Ch 152

29. mande (manda 152) a ta vertu, conferme] c. en ta v. L N ◇ as fet] as ouvré A Ch; as confermé 152 ◇ nos] «moi» [nos] L; moi N

30. t'aporteron et t'offerront dons] t'aporteren dons et offreren dons L N; t'offerront dons A Ch 152 ◇ dons de ton temple Be B1 L N A Ch (a templo tuo ... munera V)] d. de ton pueple B Ph; de ton temple S E (*om.* dons); dons de peuple 152

31. Blasme ... des toreaus] Thoriaux 152 ◇ sauvages] *om.* L ◇ del rosel] le r. S; du r. de B1 ◇ des pueples] *om.* B1 ◇ d'argent B Be B1 S E Ph] come a. L N A Ch 152 ◇ Dissipe B Be B1 S E Ph (Dissipa V)] de[De] pert L; Je part N; Depart A Ch 152

32. Ethiope venra ... a Deu] li Esgyptiens vendront devant leur mains L N; li Echyopiens vendra devant ses mains a Dieu A Ch 152 ◇ totes genz fere deration Be B1 E Ph] fere narracion B; t. g. fera deracion S

33. Vos B Be B1 S E Ph] Touz L N; Li A Ch 152 ◇ de terre] decertes S

34. le plus haut ciel] le ciel du ciel A Ch 152 ◇ Vez ci] Oez cil L; Oez N ◇ voiz de vertu] vertu L N

35. Donez] Donne N ◇ sa grandor et sa vertu B S L N E A Ch] sa v. et sa g. Be B1; la g. est sa v. 152

36. Meismes B Be B1 S E Ph] *om.* L N; icil A Ch 152 ◇ et force] *om.* L N ◇ Nostre Sires soit beneoiz] *missing in Be after the removal of an illumination*; amen *add.* S E ◇ Nostre Sires] Dieux A Ch 152

Claudio Lagomarsini
(Università di Siena)

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

PRIMARY LITERATURE

Biblia latina (Rusch) = Adolph Rusch (ed.), *Biblia latina cum Glossa ordinaria*, Strasbourg, A. Koberger, 1480-1481 (digital edition accessible on the *Gloss-e* Project website: <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/livres-liste.php>).

Biblia sacra (Benedictines) = Monachi Ordinis Sancti Benedicti (ed.), *Biblia sacra iuxta Latinam vulgatam versionem ad codicum fidem*, vol. 10: *Liber Psalmorum*, Roma, Typis polyglottis Vaticanis, 1953.

Biblia sacra (Weber-Gryson) = Robert Weber, Roger Gryson (ed.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Genèse BH (Michel) = Bénédicte Michel, *La «Bible historique» de Guiart des Moulins: édition critique de la Genèse d'après le manuscrit Bruxelles II 1987*, Ph.D. Thesis, Université de Dijon, 2004.

Genèse BXIII (Quereuil) = Michel Quereuil (éd. par), *La Bible française du XIII^e siècle. Édition critique de la Genèse*, Genève, Droz, 1988.

Oxford Psalter (Short) = Ian Short (ed. by), *The Oxford Psalter (Bodleian MS Douce 320)*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2015.

Ruth-Judith-Esther BXIII (Lagomarsini) = *La Bible française du XIII^e siècle. Édition critique des livres de Ruth, Judith et Esther*, Genève, Droz, 2024.

SECONDARY LITERATURE

Agrigoroaei 2017 = Vladimir Agrigoroaei, *Les traductions en vers du Psautier au Moyen Âge et à la Renaissance*, in Claudio Galderisi, Jean-Jacques Vincensini (éd. par), *La traduction entre Moyen Âge et Renaissance: Médiations, auto-traductions et traductions secondes*, Turnhout, Brepols, 2017: 139-158.

Berger 1884 = Samuel Berger, *La Bible française au Moyen Âge. Étude sur les plus anciennes versions de la Bible écrites en prose de langue d'oïl*, Paris, Imprimerie nationale, 1884.

DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, ATILF-CNRS; Nancy Université (online: www.atilf.fr/dmf).

Komada 2016 = Akiko Komada, *La première génération de la «Bible française du XIII^e siècle»*, «Lusitania sacra», 34 (2016): 105-35.

Lagomarsini 2021 = Claudio Lagomarsini, *Primi accertamenti sulla trasmissione manoscritta della «Bible du XIII^e siècle» (Antico Testamento)*, «Medioevo romanzo», 45/2 (2021): 253-83.

Leblanc 1960 = Paulette Leblanc, *Les paraphrases françaises des Psaumes à la fin de la période baroque (1610-1660)*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.

Reuss 1851 = Eduard Reuss, *Der acht und sechzigste Psalm. Ein Denkmal exegetischer Noth und Kunst zu Ehren unsrer ganzen Zunft*, Jena, Mauke, 1851.

Reuss 1852 = Eduard Reuss, *Fragments littéraires et critiques relatifs à l'histoire de la Bible française*, «Revue de théologie et de philosophie chrétienne», 4/1 (1852): 1-26.

Robson 1969 = Charles A. Robson, *Vernacular Scriptures in France*, in Geoffrey W.H. Lampe (ed. by), *The Cambridge History of the Bible*, vol. 2: *The West from the Fathers to the Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969: 436-51.

Sneddon 1979 = Clive R. Sneddon, *The «Bible du XIII^e siècle»: its Medieval Public in the Light of its Manuscript Tradition*, in Willem Lourdaux, Daniël Verhelst (ed. by), *The Bible and Medieval Culture*, Leuven, Leuven University Press, 1979: 127-40.

Sneddon 1999 = Clive R. Sneddon, *The Origins of the Old French Bible: the Significance of Paris, BN, MS fr. 899*, «Studi francesi», 127 (1999): 1-13.

Sneddon 2012 = Clive R. Sneddon, *The Bible in French*, in Richard Marsden, E. Ann Matter (ed. by), *The New Cambridge History of the Bible*, vol. 2: *From 600 to 1450*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012: 251-67.

Vieliard 2001 = Françoise Vieliard (dir.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, Paris, École nationale des Chartes, 2001, 3 vols.

ABSTRACT: Following S. Berger's pioneering studies on the Bible in the Middle Ages, a widely accepted notion emerged that all Old French versions of the Psalter were derived from an initial translation created in the 12th century, subsequently adjusted with minor modifications by later translators. This contribution aims to reassess this hypothesis, based on a close analysis of Psalm 68 (67). The study involves comparing the *Bible du XIII^e siècle* (edited in the appendix) with other notable French versions from the 13th and 14th centuries.

KEYWORDS: History of the Bible; Old French Psalter; Medieval Translations; *Bible du XIII^e siècle*.

RIASSUNTO: Fin dai pionieristici studi di S. Berger sulla Bibbia nel Medioevo, si è diffusa l'opinione che tutte le versioni francesi medievali del Salterio risalgano a una traduzione primitiva compiuta nel XII secolo e poi recepita con minimi aggiustamenti dai successivi traduttori. Il contributo propone di rimettere in discussione questa ipotesi a partire dall'analisi del Salmo 68 (67). Lo studio comporta un'analisi capillare della *Bible du XIII^e siècle* (pubblicata in appendice), messa a confronto con altre importanti versioni francesi del XIII e XIV secolo.

PAROLE CHIAVE: Storia della Bibbia; Salterio antico-francese; volgarizzamenti; *Bible du XIII^e siècle*.

PER L'EDIZIONE DI GUITTONE D'AREZZO:
CHERO CON DIRITTURA (III)¹

Partecipare a questa raccolta di saggi in onore di Federico Bo significa tornare con la memoria al 2010, quando ero vice-coordinatore del Dottorato in Filologia romanza di Siena. Nel settembre di quell'anno facevo parte della commissione per l'ammissione dei nuovi candidati, e fu in quell'occasione che conobbi Federico. Mi colpirono fin da allora, e poi nei mesi seguenti, le sue qualità di studioso impegnato e serio, insieme a quelle di un giovane uomo pienamente maturo, sereno, disposto al confronto, desideroso e felice di vivere. Lo incontrai poi spesso in occasione delle attività del dottorato, seguendo a distanza la sua crescita scientifica e lo sviluppo del suo lavoro. Ricordo bene quando mi parlò con entusiasmo di un suo viaggio in India, avendo io adottato una bambina indiana. La sua morte così inattesa fu difficile da accettare, anche per noi. Ne ricordo ancora il sorriso aperto, e ricordo l'intelligenza indipendente dei suoi interventi nelle discussioni dei seminari.

Ho pensato di dedicare alla sua memoria una canzone di Guittone, estratta dall'edizione critica a cui sto lavorando insieme a due altri allievi dello stesso Dottorato, di qualche anno più giovani di Federico, come segno di una piccola comunità di studi alla quale per qualche tempo abbiamo partecipato entrambi, e nella quale il suo ricordo non verrà certamente meno.

1. METRICA

La canzone *Chero con dirittura*, terza della serie assegnata al Guittone pre-conversione nell'ordinamento del canzoniere Laurenziano, ha una struttura metrica semplice, ma nello stesso tempo non banale. Le consuete cinque stanze sono infatti di soli otto versi, cioè la misura in assoluto più breve nell'insieme del corpus guittoniano (pari soltanto alla stanza

¹ All'edizione critica di Guittone partecipano Vittoria Brancato e Andrea Beretta per il *corpus* morale, rispettivamente per le canzoni e per i sonetti. La canzone che qui si pubblica è stata oggetto di un intervento della studentessa Laura Vailati nel corso del mio seminario alla Scuola Normale di Pisa (a.a. 2018-2019): sono grato a lei e alle/agli altre/i partecipanti per quelle discussioni, che devono molto al loro impegno.

di XIII *La Gioia mia, che de tutt'altr'è sovra*, dove però la brevità si giustifica per l'estrema difficoltà del sistema delle rime equivoche). La sequenza metrico-rimica della nostra canzone (a b, a b; c (c)D, e (e)D) applica nella fronte un modulo di due coppie alternate di settenari, che Guittone non usa mai altrove. Queste due caratteristiche (stanza di otto versi, fronte a b, a b) sono invece piuttosto frequenti in ambito siciliano, anche combinate tra loro: delle 25 occorrenze di stanze su otto versi repertorate da Gorni per il Duecento² ben 15 sono di ambito siciliano, anche se una sola è composta di settenari, *Madonna mia, a voi mando* del Notaio Giacomo da Lentini: la sua struttura complessiva, a b, a b; c d d c, è in effetti «uno degli schemi più frequentati dai Federiciani».³ Questa apparenza di adesione della canzone guittoniana alla prassi siciliana viene meno nella sirma, che introduce in sesta e ottava posizione un endecasillabo con rima al mezzo che ripete la rima del settenario precedente, in quinta e settima posizione: c (c)D, e (e)D. La sirma di 4 versi è piuttosto rara tra i siciliani, e il repertorio di Antonelli ne registra un solo caso costruito come quello di Guittone, cioè a settenari ed endecasillabi alternati (7 11, 7 11), per di più con rima al mezzo settenaria: si tratta però della canzone del fiorentino Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimoranza*, che niente assicura essere precedente alla nostra, e in cui comunque la successione delle rime è diversa (a b (b)C, a b (b)C; d (d)E, d (d)E).⁴ Più interessante il riscontro con lo schema rimico della sirma nella canzone *Amore, avendo interamente voglia* di Mazzeo di Ricco, l'unico testo effettivamente siciliano in cui ricorra il modulo x Y z Y usato da Guittone, anche se in Mazzeo è seguito da un ulteriore endecasillabo finale che ribadisce la penultima rima: A B C, C A B; d E f E F. Questo riscontro appare non casuale se si osserva che nella canzone di Mazzeo la rima d, irrelata secondo lo schema, nelle prime due stanze trova un appoggio nella rima interna dell'endecasillabo seguente (d (d)E f E F): è un meccanismo che Guittone – applicando un modulo ben noto alla lirica siciliana⁵ – rende sistematico ed estende anche al secondo settenario della sirma, altrimenti anch'esso irrelato nel suo schema, visto che manca

² Gorni 2008: 70-76.

³ Antonelli 2008: 280; cfr. Antonelli 1984, schema 98: 1-7.

⁴ Cf. Antonelli 1984, schema 159:1; per i dati biografici di Guglielmo, cf. la sintesi di Marco Berisso in Coluccia 2008: 280.

⁵ La casistica, a partire da *Madonna, dir vo voglio* del Notaio, è raccolta e commentata da Berardi 2015: 17-19.

l'endecasillabo finale di Mazzeo. Che la canzone di Mazzeo possa aver fornito lo spunto per l'inedita variazione introdotta da Guittone nella sirma rispetto al banale schema della fronte lo suggerisce non solo il rapporto diretto tra i due autori, documentato nell'invio da parte dell'aretino al messinese dell'emblematica canzone *Amor, tanto altamente*,⁶ ma soprattutto il fatto che proprio lo schema rimico di *Amore, avendo interamente voglia*, unico tra i siciliani ad adottare per la fronte un andamento quasi speculare su tre rime, sia ripreso da Guittone in un'altra canzone d'amore, *Manta stagione veggio*, anche qui 'perfezionandone' in qualche modo la struttura in senso speculare (a b c, c b a; d e e, f f d).⁷

Del resto, vedremo che la canzone di Mazzeo offre spunti interessanti anche per l'impostazione tematica del testo di Guittone. In quest'ottica, è da rilevare che un'altra canzone siciliana esplicitamente evocata da Guittone alla fine della prima stanza, *Amor non vole ch'io clami* del Notaio (vedi oltre), pur essendo di soli ottonari, presenti lo schema a b, a b; c c d, e e d, che è perfettamente corrispondente nella successione delle rime a quello della canzone di Guittone, fatta salva la rima interna.⁸ A tale precedente si accompagna anche la canzone *In un gravoso affanno* di Rinaldo d'Aquino, con lo stesso schema e per di più con l'endecasillabo alla fine di ogni volta (a b, a b; c c D, e e D), implicata anche tematicamente con il testo del Notaio. E dovremo aggiungere che nel retroterra dei due testi siciliani si colloca l'unica canzone trobadorica con lo stesso schema, tutta di *decasyllables*, *E mon fin cor regna tan fin'amors* di Lanfranc Cigala (BdT 282,3).⁹

La canzone di Guittone dunque, nella sua semplicità, si presenta sul piano delle scelte metriche come un'originale rielaborazione di precedenti siciliani, pur senza applicare esattamente uno schema già usato, ma piuttosto rendendo più sistematici e complessi alcuni moduli tradizionali. In questo senso va anche la rigorosa adozione del collegamento a *coblas capfinidas*, che non solo riprende nella prima parola di ogni stanza

⁶ Vedi *infra*, n. 13.

⁷ Per la canzone di Mazzeo cf. Antonelli 1984, schema 320:1; per i rapporti tra la canzone di Guittone e quella di Mazzeo, cf. Leonardi 2023: 353-55 (a p. 354 si corregga il refuso nello schema del testo di Mazzeo: non A B C, C B A, ma A B C, C A B).

⁸ Il meccanismo per cui la successione di rime di un modello è riprodotta trasformandone alcune in rime interne è del resto già presente nella lirica siciliana, in rapporto ai modelli trobadorici: cf. ad es. Santini 2007: 38.

⁹ L'altro testo che corrisponde alla stessa successione rimica è una canzone mariana di Guiraut Riquier, *Sancta Verges, maires pura* (BdT 248,73).

l'ultima parola della precedente, ma in tutti e quattro i passaggi fa in modo che questa ripresa sia impreziosita da una forma di equivocità: tra la prima e la seconda stanza per una sfumatura semantica (8 *provo* 'metto in pratica' vs 9 *provo* 'sperimento'), tra la seconda e la terza per una distanza più sostanziale (16 *mala parte* 'mal partito' vs 17 *parte* 'spazio, luogo'), tra la terza e la quarta per la morfologia (24 *fôr mancare* sost. 'senza difetto' vs 25 *mancare* v. 'far difetto, essere assente'), tra la quarta e la quinta per la persona (32 *viveria* 3^a pers. vs 33 *viveria* 1^a pers.). Per apprezzare l'exploit, occorre rilevare che tra i siciliani si trovano solo due canzoni collegate in modo così rigido: *In amoroso pensare* di Rinaldo d'Aquino (ma di sole tre stanze) e *Poi non mi val merzé né ben servire* del Notaio, di cinque stanze come quella di Guittone, che ne riprende proprio l'incipit alla fine della sua prima stanza (vedi oltre). L'equivocità delle riprese è dunque in Guittone quel tratto che contraddistingue il suo abituale posizionamento rispetto ai precedenti siciliani: selezione di modelli difficili e accrescimento del livello di difficoltà.¹⁰

2. TEMATICA

Come abbiamo anticipato, lo sfondo siciliano che emerge dai riscontri circa la struttura metrica della canzone si precisa facilmente tramite la scoperta citazione che chiude la prima stanza: il verso conclusivo, 8 «merzé né ben servire – non val ch'eo provo», ricalca infatti un verso del Notaio, *Poi no mi val merzé né ben servire*, l'incipit dell'unica sua canzone con *coblas* perfettamente *capfinidas*, come in Guittone. Ed è un'allusione ricca di armoniche, perché quell'incipit non solo evoca una formula ben diffusa già fra i trovatori, ma anche perché a partire dal testo di Giacomo l'inutilità della richiesta di mercede e del servizio d'amore è oggetto di discussione in vari altri testi siciliani, almeno con l'intervento di Iacopo Mostacci, *Umile core*, e per suo tramite poi fino a Guinizelli.¹¹ La posizione del Notaio di fronte a tale conclamata inutilità degli strumenti tradizionali del rapporto amoroso, e al conseguente im-

¹⁰ Guittone applica il collegamento *capfinit* in forma così rigorosa in altre tre sue canzoni – *Gioia ed allegranza* (Egidi V, su 3 stanze: cf. Leonardi 2018), *Sì mi destringe forte* (Egidi XXIII, su 3 stanze) e la canzone di Montaperti, *Ai lasso, or è stagion de doler tanto* (Egidi XIX, su ben 6 stanze) – ma mai nella forma equivoca.

¹¹ Cf. almeno Brugnolo 1999: 71 sgg. e Santini 2000: 883 sgg., ma si veda ora soprattutto la sintesi di Antonelli 2008: 317-19, nel cappello introduttivo al testo.

motivato rifiuto da parte della donna (22-23 «senza misfatto no·m dovea punire / di far partenza de la nostra amanza»), è comunque l'accettazione di una sofferenza senza sbocco, «nel riconoscimento dell'impossibilità di accettare le decisioni dell'amata e nella determinazione però di non allontanarsi, in nessun caso, dal suo servizio».¹²

Del resto anche nell'altra canzone del Notaio evocata per lo schema metrico di Guittone, *Amor non vole ch'io clami*, di fronte al rifiuto della richiesta di mercede esibita nell'incipit l'autore finisce, stando all'ultima interpretazione di Antonelli, «per magnificare iperbolicamente la propria dedizione al servizio amoroso e alla stessa *merçé*».¹³ Nel corto circuito del codice trobadorico operato dal Notaio, la sofferenza del servizio d'amore e l'invocazione di una risposta benevola risultano entrambe vane, non solo a proposito della realizzazione del desiderio, ma anche per la constatazione dell'impossibilità di allontanarsene, di *far partenza*.

Guittone allude a questo contesto anche in altre sue canzoni, in particolare *Gioia e allegrezza* (Egidi V) e *Amor, tanto altamente* (Egidi XXI), contrapponendo alla disillusione del Notaio un approccio euforico, in cui l'amore è pienamente corrisposto e il problema è semmai spostato sull'effettiva sincerità del sentimento provato dall'io¹⁴. In questa contrapposizione ha un ruolo anche Mazzeo di Ricco: *Amor, tanto altamente*, che utilizza lo stesso schema metrico della prima canzone del Notaio, *Madonna dir vo voglio*, è inviata nel congedo proprio a Mazzeo, come abbiamo già ricordato.

Nella nostra canzone, invece, nessun atteggiamento positivo, e se il Notaio in *Amor non vole ch'io clami* aveva precisato «a voi *non dimanderia / mercede né pietanza*» (16-17), Guittone inizia con la stessa formula, invertendola e rivolgendola però provocatoriamente ad Amore, con piena consapevolezza di averne diritto (1-2 «*Chero con dirittura / ad Amore pietanza*»), e la richiesta iniziale si precisa subito in direzione opposta alla rassegnazione di Giacomo, dichiarando la volontà di allontanarsi da un amore crudele (3-4 «che *parta* mia 'namora / di sì villana amanza»), per arrivare nel finale ad auspicare di poter tornare in possesso di sé stesso (39-40 «Ma sia 'n vostro piacere / ch'eo torni in meo poderę senza di-

¹² Antonelli 2008: 318.

¹³ *Iv.* 90.

¹⁴ Sempre alla luce della sintesi cit. di Antonelli, per *Gioia e allegrezza* cf. Leonardi 2018, per *Amor, tanto altamente* cfr. Leonardi 1995: 148-62 e Antonelli 2009; per altri riscontri cf. anche Fratta 1991.

mora»). Ciò che il Notaio constatava impossibile, la separazione e l'abbandono della donna e di amore, Guittone lo chiede e lo pretende, da Amore e dalla donna.

Nei richiami incrociati che suggerisce l'impostazione metrica e tematica della canzone può trovare dunque una spiegazione il fatto che Guittone abbia ripreso, come abbiamo visto, nella scelta dello schema metrico-rimico, la canzone di Mazzeo *Amore, avendo interamente voglia*: quel testo infatti, come il nostro, è una *mala canso*, in cui più d'una volta il poeta dichiara di voler *partire* dalla donna (25 «da voi *mi parto*, ancor mi sia pesanza»; 40-41 «Ma di *questa partenza* / pur so ch'eo n'aggio addolorato il core»; 51-52 «Dunque ben è ragione / che 'l nostro amore *si parta* 'ntrasatto»), in ragione del fatto che non sono più l'uno dell'altra (38 «non sono più vostro e voi non tegno mia»). Sembrano proprio i termini usati da Guittone, la partenza e il non-possesto, a sancire una presa di posizione estrema rispetto alle esitazioni del Notaio, così come estrema è negli altri suoi testi la positività del rapporto amoroso che Guittone contrappone alla tradizionale pena d'amore. E si ricordi che nel più volte ricordato congedo di *Amor, tanto altamente* Guittone apostrofava Mazzeo sottolineando «ch'e' 'l servir più dispregia / e guiderdon non pregia» (vv. 95-96).

Ma le allusioni ai testi di Mazzeo di Ricco potrebbero moltiplicarsi, come indicherà un commento puntuale della nostra canzone: ne anticipiamo per ora due, che riguardano ancora la prima e l'ultima stanza. Colpisce in primo luogo la contrapposizione tra l'incipit di Guittone, che contiene la richiesta ad Amore, «con dirittura», di essere esonerato da una «villana amanza», e l'affermazione opposta di Mazzeo nella canzone che Guittone prende di mira già nella sua *Amor, tanto altamente*, cioè *Madonna, de lo meo 'namoramento*,¹⁵ quando si riconosce che Amore, «usando diritura», produce l'innamoramento per la «donna avenente»: «E fin ch'Amore, usando *diritura*, / di voi, donna avenente, *m'inamora*...» (vv. 31-32). Riscontro avvalorato dal fatto che questa di Mazzeo è una delle due sole occorrenze del lemma *diritura* (per di più in rima) nell'intero corpus siciliano, e che compare in rima con *inamora*, come nel nostro testo (vedi oltre, per la lezione del v. 3 di Guittone). L'altro elemento che rinvia a un testo di Mazzeo è il sintagma *donna altera*, anticipato da Guittone al v. 19 («sì sete *altera* bene») e poi esposto nel vocativo che apre l'ultima stanza (33-34 «Viveria in maggio gioia / che

¹⁵ Cfr. Ciccuto 1979: 181-90 e Leonardi 1995: 152-54.

null'om, *donn'altera*). Tra i Siciliani l'unica occorrenza della *iunctura*¹⁶ è appunto in un'altra canzone di Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso* 31-33 «Certo ben fece Amore *dispietanza*, / che di voi, *donna altera*, / *m'namorao*, poi non v'è in piacimento»: è la stessa «donna avenente» (37) di *Madonna, de lo meo 'namoramento*, e la sua ostilità dipende dalla *dispietanza* di Amore, che provoca l'assenza di *pietanza* nella donna (34 «Or come troveraggio in voi *pietanza*...?»). Difficile non vedere un'allusione a questo contesto da parte di Guittone, nella richiesta di *pietanza* ad Amore, al fine di distogliere la *'namora* dell'io dalla *villana amanza* di una *donna altera*.

Un'annotazione speciale merita infine la comparsa, nella seconda stanza, di un singolare termine di paragone per l'eccessivo 'sdegno' della donna: «...magiormente isdegnosa / ver' l'amoroso usaggio / che non fo l'Orgogliosa» (10-12). Questa 'sdegnosa' per antonomasia, che Guittone evidentemente dà per ben nota al suo pubblico, non ha alcun riscontro nel retroterra siciliano che finora la canzone risulta evocare, né ha precedenti tra i *senhal* trobadorici,¹⁷ e sembra rinviare piuttosto alla tradizione romanzesca in lingua d'oïl. Già Pellegrini (1901: 215) aveva proposto di identificare questo modello di orgoglio nella protagonista femminile del *Blanchandin*, romanzo anonimo che si data in genere all'inizio del XIII secolo: il personaggio infatti è fin dall'inizio identificato col soprannome di *Orgueilleuse d'amors* (ed. Sweetser 1964, vv. 561-62 «Comment a non? dites le nos. / – Ma dame Orgueilleuse d'amors»), tanto che in uno dei manoscritti la rubrica iniziale intitola l'opera *Le romanç de Blanchandin et de Orgueilleuse d'amors* (BnF, fr. 19152, f. 174v). Margueron aveva creduto di suffragare questa identificazione vedendo nell'*amoroso usaggio* in cui si esercita lo sdegno della dama un corrispettivo del termine *drièrie*, che in un passo del romanzo definisce l'oggetto del desiderio dell'amante negato dalla dama.¹⁸ Il parallelo è in realtà molto generico e quindi inconcludente, e nel farlo presente Rossi ha proposto di identificare invece l'Orgogliosa cui allude Guittone con un altro personaggio della tradizione cavalleresca francese, e precisamente con la dama che

¹⁶ La si ritrova poi soltanto in Chiaro Davanzati VI 7, Tomaso da Faenza V 10, Dante da Maiano XXXIII 5 (i contesti nel *Corpus LirIO*, consultabile dal sito web dell'OVI).

¹⁷ Cf. Vallet 2003.

¹⁸ Cf. Margueron 1966: 283; il passo citato è ai vv. 537-41: «qui molt souvent li dit et prie / qu'ele donast sa *drièrie* / ... / mais de tot ce n'a ele cure».

anch'ella «a non Orgueilleuse» nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes.¹⁹ In effetti la probabilità che Guittone abbia presente il *Blancandin*, per cui non si ha traccia di una diffusione italiana,²⁰ appare senza dubbio minore rispetto alla possibile conoscenza del romanzo di Chrétien: non solo è documentata la circolazione della sua opera in Italia, e più precisamente del *Cligès*,²¹ ma per di più è certo che Guittone conosce almeno proprio il *Cligès*, di cui traduce due versi in una lettera menzionandone l'autore («Cristiano»).22

È comunque singolare che Guittone utilizzi questo personaggio per una figura di antonomasia, che presuppone la sua notorietà presso il pubblico. È vero che nell'opera di Chrétien l'appellativo "orgueilleux" non è isolato²³, ma nel *Conte du Graal* esso è attribuito alla dama – che peraltro ha un ruolo del tutto marginale, tra le avventure di Gauvain – solo una volta, quando se ne indica il nome (ed. Busby, vv. 8635-39 «Je puis bien, fait il, tesmoignier / Qu'ele fait bien a esloignier, / Que trop est male et desdaigneuse; / Et por che a non Orgueilleuse / De Logres ou ele fu nee»), mentre nelle menzioni precedenti non ve ne è traccia (8373 *pucele sanz merchi*, 8414 e 8458 *male pucele*, 8469 *male damoisele*, 8551 *male pucele*, 8597 *la renoiee*), il che potrebbe mettere in dubbio la riconoscibilità del riferimento, rispetto al personaggio del *Blancandin* che è identificato con quel nome lungo tutto il romanzo, e – abbiamo visto – fin nel titolo. Inoltre, l'*Orgueilleuse* di Chrétien non pare dovere il suo nome al topico rifiuto di amore, dato che si accompagna con il suo *ami* (8569), prima che questi venga ucciso da Gauvain (ma non per amore di lei), e che anche lui è nominato *li Orguellens* (8646): è vero che l'altro cavaliere che ne svela poi il nome a Gauvain racconta di essere stato da lei rifiutato (sono i vv. citati da Rossi, dove compare il verbo 'degnare' – 8564 «N'ami ne me *daignoit* clamer», e in alcuni manoscritti anche al v. prec. «Qu'ele onques me *deingnast* aimer», altri *volsist*, cui potrebbe corrispon-

¹⁹ Cf. Rossi 1995: 20-21.

²⁰ Desumo la situazione dalle schede presenti nel database *Jonas* dell'IRHT, che rispondono più o meno alla valutazione dell'ed. Sweetser 1964: 6-9.

²¹ Cfr. Giannini 2006.

²² Lett. XXI 16. Cf. Margueron 1990: 235-36. Per ulteriori indizi circa la conoscenza anche di altri romanzi di Chrétien da parte di Guittone cf. Leonardi 1994: 153 e 214; la menzione di Perceval nella canzone *Amor, tanto altamente*, vv. 74-80, potrebbe essere stata mediata dalla celebre canzone di Rigaut de Berbezilh, *Atressi com Persavaus* (cf. Rossi 1995: 25-27).

²³ Cf. Morcovescu 1966.

dere l'aggettivo *sdegnosa* di Guittone v. 10), ma confessa anche di averla rapita e posseduta con la forza (vv. 8560-79). La dama si caratterizza piuttosto per crudeltà, nell'ingannare Gauvain con l'obiettivo di mandarlo a morte certa (8601-4), e in questo tratto forse è riconoscibile l'*ira* che Guittone attribuisce alla donna di fronte al solo sguardo dell'innamorato e la sua azione distruttiva («ché solo chi ve mira / giamai de la *vostr'ira* non si parte / e, se n'aveste albire, / *farestelo venire in mala parte*» 13-16).

Se dunque questa allusione evocherebbe piuttosto un contesto di violenza, da parte della donna ma anche da parte dell'amante da lei respinto, facendo pensare ad alcuni retroscena del codice cortese che Guittone porta in primo piano nel cosiddetto "manuale del libertino",²⁴ l'ipotesi alternativa per cui l'allusione sarebbe alla dama del *Blancandin* avrebbe anch'essa un'interessante implicazione, già suggerita da Margueron. Anche quel personaggio in realtà non si contraddistingue particolarmente per la sua ritrosia nei confronti del protagonista: deve il suo nome al fatto di non aver mai ceduto alle lusinghe di alcun cavaliere, ma ben presto nello sviluppo del romanzo, dopo un primo rifiuto, è lei a innamorarsi di *Blancandin* e a doverne riconquistare l'attenzione fino a una conclusione nuziale. Tale riferimento sarebbe in effetti del tutto congruente con il fatto che questa canzone 'negativa' è inserita in una serie in cui Guittone presenta in genere il rapporto d'amore come realizzato positivamente, talvolta con un maggiore coinvolgimento da parte della donna.²⁵ Non si può dunque del tutto escludere, per quanto improbabile, una conoscenza del *Blancandin*, che peraltro per più di una linea narrativa risulta debitore proprio del *Conte du Graal* di Chrétien.²⁶

3. RECENSIO E CONSTITUTIO TEXTUS

La canzone *Chero con dirittura* è presente in tre dei quattro canzonieri duecenteschi latori del *corpus* guittoniano:

L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, ff. 61v-62r (L27, al terzo posto tra le «chansone d'amore»), rubrica: «G. d'Aresso».

R = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533, ff. 10v-11r (R13), rubrica

²⁴ Cf. Avalle 1977, Leonardi 1988.

²⁵ Cf. la bibliografia cit. alla nota 13, e almeno anche le canzoni II, V, VI, su cui rispettivamente Leonardi 2014, 2018, 2021.

²⁶ Cf. Français 1942.

«f. Guitton», ma anche qui nella serie delle «cansone d'amore».

V = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3793, f. 48r (V153), rubrica: «Guitone medesimo», nel secondo fascicolo dei due guittoniani.

Il testo, privo di particolari difficoltà, offre esili argomenti per la definizione dei rapporti genealogici fra i tre canzonieri. Il modello di LR si intravede comunque in due luoghi. A 37 *sguardasse* (peraltro in L ridotto a *guardasse* per espunzione della *s*-, ad opera non saprei dire se del copista originario) può essere inteso come ripetizione di 22 *sguardare*, sempre in rima, e quindi come un'innovazione comune. Più delicata è la valutazione di 3 *natura* LR vs *namora* V. Pellegrini ed Egidi, e con loro Rossi (1997), adottano la lezione di LR, che in effetti non può dirsi erronea: Rossi semplicemente parafrasa «che parta mia natura» 'perché mi allontanai', e si potrebbero addurre usi analoghi del sintagma nell'anonima *Donna, lo fino amore* (V 94) 7-8 «E certo lo gioioso cominzare / sforza l'amorosa mia natura», o in Ugo di Massa, *Eo maladico l'ora che 'n promero* 5-7 «E nullo amante trovo, assai lo chero, / che s'asimigli de la mia natura, / ch'Amore è 'n meve tutto...». È vero però che nel contesto non risulta evidente l'uso del lemma *natura*, mentre l'alternativa di V *'namora* 'innamoramento', sostantivo deverbale di probabile conio guittoniano, essendo attestato solo in un'altra sua canzone d'amore e in una del fiorentino Pallamidesse Bellindote, prima di riemergere due volte in Cino da Pistoia,²⁷ appare non solo *difficilior*, ma tale da impreziosire ulteriormente la figura etimologica della richiesta ad *Amore* (2) di allontanare la *'namora* (3) dalla *villana amanza* (4), con una ridondanza che appare ben guittoniana.

In assenza di altri fenomeni congiuntivi (solite sviste del solo R a 29 e 33, una anche di L a 28), si può assumere come valida anche per questa canzone la consueta configurazione dello stemma, con LR congiunti e opposti a V. Non fa problema la *distinctio* anomala presente a 23 sia in R (*natura gensa*) sia in V (*natura gienza*), attribuibile a poligenesi di fronte al non ovvio lemma *agenzare*.

²⁷ Guittone, *Tutto ch'eo poco vaglia* = Egidi XXIV 26-28 «così di mia 'nnamora / non prendo disconforto / né mi dispero ancora»; Pallamidesse, *Amore, grande peccato* (V 188, ed. CLPIO) 34-35 «ma mis'ài tua 'namora / i[n] llei amare a tutora»; Cino, *Di quella cosa che nasce e dimora* = Marti XCVII 7 «o forse perch'io cangi mia innamor»; *Avegna ched el m'aggia più per tempo* = Marti CXXV 59-60 «ond'è la vostra spene in paradiso / e tutta santa omai vostr'innamora» (è la canzone consolatoria a Dante per la morte di Beatrice).

Tale opposizione LR vs V produce in vari luoghi lezioni deteriori di quest'ultimo (12, 15, 33, tutte corrette anche da Aualle nel testo CLPIO), che si assommano ai casi in cui è lo stesso copista a correggersi in corso d'opera (18, 31, 33). Altre soluzioni sembrano possibili alternative. Del tutto adiafora è l'inversione dei vv. 37-38, e anche ai vv. 21-22 il testo di V può essere plausibile: la forma *si* a inizio del v. 21, leggibile in LR sia come congiunzione ipotetica sia come avverbio *sì*, è in V disambiguata nel primo senso (*se*), e Aualle intende la proposizione ipotetica limitata a *se non vedete* 'se siete cieca', leggendo ciò che segue come un'interrogativa: *como / sempre tenere l'omo di sguardare / laove natur'agenzia / tuta dolze plagienza fôr manchar?* Mancando in V il verbo *si pò* a reggere l'infinito *tenere*, Aualle interpreta quest'ultimo come un infinito con valore interrogativo (CLPIO: CLXXVII), parafrasando 'se siete cieca, come pretendete di impedire [*tenere*, infinito interrogativo] all'uomo di guardare là dove la natura perfeziona ogni dolce piacenza, senza alcun difetto?'²⁸. Per quanto l'interpretazione dell'infinito sia discutibile, questa soluzione evita un problema della lezione di LR *si pò tenere l'omo de non sguardare* etc., che gli altri editori intendono 'è del tutto impossibile che l'uomo si trattenga di guardare' (Pellegrini 1901), 'non ci si può trattene- re dal rivolgere lo sguardo' (Rossi 1997), anticipando la negazione, che nel testo di LR è grammaticalmente riferita a *sguardare*, per associarla a *si pò*. Il problema non è tanto la presenza del *non* prima di *sguardare*, interpretabile facilmente come una costruzione latineggiante dopo *verbum impediendi* (quindi *tenere di non sguardare* 'trattenersi di guardare'), quanto l'assenza di negazione prima dell'ausiliare. Tuttavia il senso sarà in effetti quello: 'non vi rendete conto di come si possa guardare', cioè 'che in realtà non si possa'.²⁹

Un altro luogo variato in V e conservato nelle CLPIO è ai vv. 30-32:

LR		V
ed alcun om dottante non saria	30	d'alchuno non dotante più saria
de voi isguardar ch'è vago,	31	di voi sguardare vago
che solo per ciò pago viveria	32	ché solo di ciò pago viveria.

²⁸ Ricavo la parafrasi dagli appunti manoscritti di Aualle nel materiale preparatorio delle CLPIO, di prossima pubblicazione in rete.

²⁹ In alternativa, si può supporre che la negazione *non*, assente in V, fosse originariamente collocata a inizio verso (**non si pò tener l'omo – de sguardare*), e fosse poi caduta e aggiunta nell'interlinea o nel margine dell'archetipo, da cui la dislocazione di L.

In realtà Avalle avvicina il testo di V a quello di LR legando la *-e* finale del rimante del v. 29, *amante*, alla *d-* iniziale del v. 30 (...*amant'* / *ed al-chuno...*), in modo tale da far combaciare il significato delle due lezioni: 'nessuno, (che sia) desideroso di guardarvi, avrà più timore etc.'. Invece Pellegrini, seguito da Rossi, interpretava diversamente la lezione di LR, distinguendo 30 *e d'alcun om* etc., e mantenendo così il soggetto alla prima persona: 'e non avrei più timore di nessuno che sia vago di contemplarvi, ma vivrei contento sol per questo (del fatto che siate divenuta cortese)' (Rossi 1997: 109). Ma già Egidi (1939: 157-58) aveva obiettato che nelle stanze precedenti era stata evocata l'idea che chiunque è attratto dalla vista della donna, e che questi soli sguardi suscitano la sua contrarietà. E si può aggiungere che l'immagine della gelosia verso altri pretendenti, evocata dalla lettura Pellegrini-Rossi, appare del tutto incongrua con il contesto, e che per di più quella lettura imporrebbe di intendere 32 *viveria* come prima e non come terza persona, vanificando così l'equivoco con 33 *viveria* previsto dal collegamento *capfinit* che abbiamo commentato più sopra.

Altri due luoghi, infine, senza varianti nei codici, sono stati nuovamente interpretati da Rossi. A 7-8 la virgola, invece che dopo *languire*, è da lui posta dopo *merzé*: *Meo penare e languire / merzé, né ben servire non val ch'eo provo*, intendendo – se capisco bene dalla sua parafrasi – *languire merzé* 'implorare pietà'. Ma non trovo occorrenze di *languire* transitivo, e d'altra parte abbiamo visto come il precedente del Notaio obblighi alla solidarietà del binomio *merzé né ben servire*, e che comunque la formula 'non vale merzé' sia ampiamente cristallizzata nella tradizione trobadorica e siciliana.

L'altro luogo è in chiusura, ai vv. 39-40, dove il *ma* introduttivo è inteso da Rossi – anche qui riprendendo la lettura di Pellegrini ('salvo che...') – come 'a meno che': 'a meno che (cf. prov. *mas que*) non vi piaccia ch'io torni senza indugio padrone di me stesso (avendo finalmente cessato d'amarvi)'. Il senso di questi ultimi due versi è evidentemente contrapposto a ciò che precede, cioè all'immagine ipotetica di una donna benevola che appaga il desiderio dell'amante. La lettura di Pellegrini-Rossi esplicita questa contrapposizione intendendo *ma* (direi meglio *ma'*) come congiunzione che introduce una proposizione eccettuativa. La lettura non mi pare impossibile, ma occorre tenere presente due difficoltà: la prima formale, perché la congiunzione è sì presente nel corpus lirico delle origini, e nello stesso Guittone, ma sempre nella forma piena *ma(i) che*; è vero che l'ellissi del *che* nelle locuzioni congiun-

tive, dette asindetichiche, è normale in questo ambito, ma in tutto il corpus A valle non si dà neanche un caso di *ma(i)* per *ma(i) che*.³⁰ Infatti, le pochissime occorrenze prive del *che* individuabili – ma spesso in luoghi assai impervi, quindi discutibili – nel corpus lirico duecentesco hanno tutte un valore preposizionale, non reggono cioè un verbo di modo finito, come ad esempio nella lettura di Minetti (accolta nelle CLPIO) del sonetto guittoniano *Messer Giovanni amico, 'n vostro amore*, 8-9: «No 'n voi, dunque, am'or e' / *ma'* amadore comon retto amare» 'Non io dunque amo ora in voi *se non* (ri)amare onestamente uno che (mi) ama, a prescindere dalle sue connotazioni specifiche'.³¹

La seconda difficoltà è di ordine semantico, perché il valore di *mas que* / *ma(i) che* ha in genere una sfumatura condizionale ('se non che', 'a condizione che', 'pourvu que') piuttosto che limitativa ('a meno che', 'tranne che'). Già Parodi del resto aveva obiettato alla lettura di Pellegrini che quel *ma* poteva intendersi come una normale congiunzione con valore esortativo,³² e la stessa interpretazione dà A valle, parlando di «*ma* esortativo con il verbo al congiuntivo»: ³³ quindi si dovrebbe intendere 'ma invece vogliate che io torni in possesso di me stesso', cioè un'esortazione, o una concessione ('vogliate pure che...'), dal tono autodistruttivo: io sarei felice se solo mi guardaste benevolmente, ma invece fate il contrario, e lasciatemi padrone della mia vita. Tutto sommato preferisco quest'ultima soluzione, anche perché in questo modo la conclusione richiama l'avvio della canzone, la richiesta di allontanamento da un amore tossico, la *villana amanza* del v. 4, nei termini della liberazione dal possesso, in linea con il precedente di Mazzeo di Ricco evocato più sopra.

A parte la variante deteriore di 3 e la svista di 28, per il testo critico di questa canzone la lezione di L è dunque da accogliere rispetto all'alternativa di V. Da notare che delle dieci rime interne, tutte settenarie, tre si configurano come sovranumerarie (vv. 8, 22, 40), ovvero presentano un'atona che è necessaria per la rima, ma che deve considerarsi 'virtuale' quanto al computo prosodico: si adotta la convenzione di

³⁰ Il repertorio allestito da Richter-Bergmeier 1990 è esaustivo, e non registra alcun caso della nostra congiunzione. Cfr. anche CLPIO: CCXI.

³¹ Testo e parafrasi da Minetti 1974: 78-79 (corsivi miei).

³² Cfr. Parodi 1902: 140: «non mi par necessario intendere il *ma* altrimenti che nel suo solito significato, il quale s'avvicina qui a quello di "adunque"».

³³ CLPIO: CCVIII.

mantenerla a testo con un punto sottoscritto.³⁴

Di L si segue anche la forma linguistica, secondo il protocollo adottato nel 1994.³⁵ Si rimuovono dunque dalla sua *scripta* soltanto alcuni tratti vistosamente pisani, che per questa canzone si limitano all'endemica /s/ per /z/ sorda (2 *pietansa*, 4 *amansa*, 8 *mersé*, 23 *agensa*, 24 *piacensa*, 35 *sensa*, 40 *sensa*) e alla parallela grafia <z> per /s/ sonora (6 *uzaggio*, 10 *isdegnoza*, 11 *amorozo uzaggio*, 12 *orgoglioza*, 18 e 27 *cortezia*).

L'apparato registra tutte le varianti sostanziali dei tre testimoni, includendo anche quelle variazioni di natura fonetica che possano determinare una diversa lettura prosodica. In grassetto si segnalano le varianti di V plausibilmente alternative al testo di L(R).

4. TESTO CRITICO

I	Chero con dirittura	
	ad Amore pietanza,	
	che parta mia 'namora	
	di sì villana amanza	
	com'eo da voi, donn', aggio,	5
	c'amor né bono usaggio	in voi non trovo.
	Meo penare e languire,	
	merzé né ben servire	non val ch'eo provo.
II	Provovo con ver saggio	
	magiamente isdegnosa	10
	ver' l'amoroso usaggio	
	che non fo l'Orgogliosa;	
	ché solo chi ve mira	
	giamai de la vostr'ira	non si parte
	e, se n'aveste albire,	15
	farestelo venire	in mala parte.

³⁴ Per il fenomeno, molto dibattuto, rinvio a Lannutti 2009: 29-33; per un riesame della situazione nei Siciliani cfr. poi Facini 2019: 270-306, e infine Checchi 2021: 318-19. Nelle canzoni giovanili di Guittone se ne registrano altri casi in tutte le canzoni che presentano rime interne, canzoni giudicate «metricamente sicilianeggianti» da Menichetti 1995: 211: IV 18, IX 16 19 35, XXI 12 60 64, XXII 54.

³⁵ Leonardi 1994: 274-78. Scioglio naturalmente le abbreviazioni, disambiguo *u/v* e normalizzo la grafia per la velare in 31 *uagho*.

III Parte in voi non tene
 cortesia ni sapere;
 sì sete altera bene,
 non date lor podere; 20
 sì non vedete como
 si pò tenere l'omo de non sguardare
 là 've Natura agenza
 tutta dolce piacenza fòr mancare.

IV Mancare non poria, 25
 se lo pensaste bene,
 de voi gran cortesia;
 sì cessaria di pene
 eo che'sson vostro amante,
 ed alcun om dottante non saria 30
 de voi isguardar ch'è vago,
 che solo per ciò pago viveria.

V Viveria in maggio gioia
 che null'om, donn'altera,
 solo che senza noia 35
 la vostra dolce cera,
 sempre ch'eo la guardasse,
 enver' me s'allegrasse, e pago fora.
 Ma sia 'n vostro piacere
 ch'eo torni in meo podere senza dimora. 40

3. 'namora] **natura** LR 4. di] da RV 8. merzé] Mee | cie R 9. Provovo] Provo R,
 Provovi V 12. fo] so R, fa V 15. n'aveste] no naveste V 18. cortesia] «savere» e
 cortesia V, *con* sapere *espunto* – ni] ne RV 21. si] se V 22. si pò] **sempre** V – de
 non] **di** V 23. natura gensa RV 28. sì cessaria] secessaria L, sì cresceria V 29.
 eo che] E non R 30. **d'alchuno non dotante più saria** V 31. isguardar ch'è va-
 go] **sguardare** «vegio» **vago** V, *con* vegio *espunto* 32. per] **di** V 33. Viveria] Diverria
 R – in maggio] «sanza» [magio] V, *con* senza *cassato e magio soprascritto* 34. null'om]
nullo di V 37-38. **inver' me s'allegrasse . sempre ch'io la guardasse** . e pago fo-
 ra V *con* 37 e il primo emistichio di 38 invertiti 37. guardasse] «sguardasse L *con* s- *espunto*,
 sguardasse R 39. 'n] *om.* V

I. Chiedo a buon diritto pietà ad Amore, affinché allontani il mio innamoramento da un amo-
 re così villano, come è quello che ricevo da voi, donna, dato che in voi non trovo né amore né un buon
 comportamento. Non servono [a nulla] il mio penare e il soffrire, la [richiesta di] mercede e il buon
 servizio che pratico.

II. Con un'esperienza veritiera provo che siete più sdegnosa nei confronti delle consuetudini
 amorose di quanto non fu l'Orgogliosa; infatti chi [anche] soltanto vi guarda non può più sottrarsi al-
 la vostra avversione e, se ne avete intenzione, lo ridurreste a mal partito.

III. *In voi non hanno luogo né cortesia né saggezza; siete tanto altera che non lasciate a loro alcun potere [su di voi]; e così non capite come ci si possa trattenere dal rivolgere lo sguardo là dove la Natura abbellisce ogni dolce piacere senza alcun difetto [cioè: verso di voi].*

IV. *Se pensaste correttamente, non potrebbe farvi difetto una grande cortesia; allora terminerei le mie pene io che vi amo, e non avrebbe paura nessuno che desidero guardarvi, che vivrebbe contento solo per questo.*

V. *Vivrei felice più di chiunque altro, donna altera, se solo il vostro dolce volto senza risentimento, ogni volta che io lo guardassi, si mostrasse benevolo nei miei confronti, e ne sarei appagato. Ma invece vogliate che io torni in possesso di me stesso, senza più indugiare.*

Lino Leonardi

(Scuola Normale Superiore, Pisa)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli 1984 = Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.
- Antonelli 2000 = Roberto Antonelli, *Ri-pensamento guittoniano?*, in *Filologia aperta, ovvero per amicizia, scritti offerti a Fabrizio Beggato*, a cura di Sabina Marinetti, Perugia, Pliniana, 2009: pp. 1-12.
- Antonelli 2008 = *I Poeti della Scuola Siciliana*, I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.
- Avalle 1977 = d'Arco Silvio Avalle, *Il manuale del libertino*, in Id., *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977: 56-86.
- Berardi 2015 = Lucia Berardi, *Le rime al mezzo e interne nella Scuola poetica siciliana*, «Stilistica e metrica italiana», 15 (2015): 3-40.
- Brugnolo 1999 = Furio Brugnolo, *I siciliani e l'arte dell'imitazione: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino e Iacopo Mostacci "traduttori" dal provenzale*, «La parola del testo», 3 (1999): 45-74.
- Cecchi 2021 = Davide Cecchi, *La filologia al servizio della metrica: rima siciliana e vocali virtuali*, in M. Berisso, M. Berté, S. Brambilla, C. Calenda, C. Corfiati, D. Gionta, C. Vela (a c. di), *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021: 295-322.
- Ciccuto 1979 = Marcello Ciccuto, *Meo e Guittone* [1979], in Id., *Il restauro de «L'Intelligenza» e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985: 159-91.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, vol. I, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- Coluccia 2008 = *I Poeti della Scuola Siciliana*, III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.

- Egidi 1939 = Francesco Egidi, *Postille guittoniane*, «Studi romanzzi», 29 (1939): 155-67.
- Egidi 1940 = Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Facini 2019 = Laura Facini, *Il verso della Scuola Siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.
- François 1942 = Charles François, *Le Roman de Blanchandin et le Gral de Chrétien*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 21 (1942): 25-51.
- Fratta 1991 = Aniello Fratta, *Correlazioni testuali nella poesia dei Siciliani*, «Medioevo romanzo», 16 (1991): 189-206.
- Giannini 2006 = Gabriele Giannini, *Il romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia: il Cligès riccardiano*, in *Modi e forme della fruizione della materia arturiana nell'Italia dei sec. XIII-XV (Milano, 4-5 febbraio 2005)*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006: 119-58.
- Gorni 2008 = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati, 2008.
- Lannutti 2009 = Maria Sofia Lannutti, *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento (con un excursus sulla rima interna da Guittone a Petrarca)*, «Stilistica e metrica italiana», 9 (2009): 21-53.
- Leonardi 1988 = Lino Leonardi, *Guittone cortese?*, «Medioevo romanzo», 13 (1988): 421-55.
- Leonardi 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- Leonardi 1995 = Lino Leonardi, *Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani*, in Picone 1995: 125-64.
- Leonardi 2014 = Lino Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Amor, non è podere»*, «Studi di filologia italiana», 72 (2014): 37-59.
- Leonardi 2017 = Lino Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Ai, bona donna, che è divenuto» (IV)*, in «Or vos conteron d'autre matiere». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, a cura di Luca Di Sabatino, Luca Gatti, Paolo Rinoldi, Roma, Viella, 2017: 171-84.
- Leonardi 2018 = Lino Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Gioia e allegrezza» (V)*, in «que ben devez conoisser la plus fina». *Per Margherita Spampinato*, studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, a cura di Mario Pagano, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018: 511-523.
- Leonardi 2021 = Lino Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Tutto mi strugge, in pensiero e 'n pianto» (VI)*, in «Qui fruit ne sap collir». *Homenatge a Lola Badia*, 2 voll., Edició a cura de Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach i Albert Soler, Barcelona, Edicions UB - Editorial Barcino, 2021, vol. I: 391-401.

- Leonardi 2023 = Lino Leonardi, *Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: «Manta stagione veggio» (X)*, in *«La sua chiarezza séguita l'ardore». Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023: 343-371.
- Margueron 1966 = Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo. Sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Margueron 1990 = Guittone d'Arezzo, *Lettere*, edizione critica a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.
- Menichetti 1995 = Aldo Menichetti, *Metrica e stile in Guittone*, in Picone 1995: 205-17.
- Minetti 1974 = Francesco Filippo Minetti, *Sondaggi guittoniani. Rifacimenti della vulgata laterziana, con l'aggiunta della missiva di Finfo*, Torino, Giappichelli, 1974.
- Morcovescu 1966 = Nicolas Morcovescu, "Orgueilleux de la Lande", "Orgueilleuse de Logres", "Château Orgueilleux" et autres appellations semblables dans les romans de Chrétien de Troyes, «Australian Journal of French Studies», 3 (1966): 113-28.
- Parodi 1902 = Ernesto Giacomo Parodi, *Per un'edizione delle rime di Guittone* [1902], in Id., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, Venezia, Neri Possa, 1957: I, 132-41.
- Pellegrini 1901 = *Le rime di fra Guittone d'Arezzo*, a cura di Flaminio Pellegrini, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1901.
- Picone 1995 = *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 1995.
- Richter-Bergmeier 1990 = Reinhilt Richter-Bergmeier, *Strutture asindetiche nella poesia italiana delle origini*, Firenze, Accademia della Crusca 1990.
- Rossi 1995 = Luciano Rossi, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in Picone 1995: 11-31.
- Rossi 1997 = Luciano Rossi, *Poeti siculo-toscani*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, I. Duecento-Trecento, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1997: 102-64.
- Santini 2000 = Giovanna Santini, *Intertestualità incipitaria tra provenzali e siciliani*, «Critica del testo», 3 (2000): 871-902.
- Santini 2007 = Giovanna Santini, *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto, 2007.
- Sweetser 1964 = *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amour, roman d'aventures du XIII^e siècle*. Nouvelle édition critique d'après plusieurs manuscrits en vers par Franklin P. Sweetser, Genève, Droz / Paris, Minard, 1964.
- Vallet 2003 = Edoardo Vallet, *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, «Studi testuali», 5 (2003): 111-67.

RIASSUNTO: La canzone di cui si propone l'edizione critica contiene spunti interessanti per il rapporto di Guittone con i Siciliani, e rivela una probabile citazione da Chrétien de Troyes.

PAROLE CHIAVE: Guittone d'Arezzo, edizione critica, Poeti Siciliani, Chrétien de Troyes.

ABSTRACT: Guittone's poem, which is presented in a critical edition, is particularly interesting for the relationship with the Sicilians' *corpus*, and it reveals a possible quotation from Chrétien de Troyes.

KEYWORDS: Guittone d'Arezzo, critical édition, Sicilian Poets, Chrétien de Troyes.

ENTRE SES BRAZ... EN VAIT TUT DREIT: ALCUNE CONSIDERAZIONI DI SEMIOTICA DEL GESTO NELLE *FOLIES TRISTAN*

1. PREMESSA

La genesi unitaria delle *Folies Tristan*¹ è un dato, ormai, generalmente acquisito dagli interpreti. L'ipotesi monogenetica² prevede, per entrambi i poemetti, una vicinanza iniziale a un modello vicino a Bérout; FO avrebbe arricchito il racconto ricavando elementi narrativi (e un certo tono complessivo) dal “ramo” della tradizione tristaniana cui appartiene Thomas; FB sarebbe invece il risultato di un accorciamento del modello, evidente anche da alcune incoerenze presenti nel testo.³

Le due *Folies* sono casi di enucleazione⁴ il cui testo presenta caratteristiche drammatiche, simil-teatrali. Nella loro struttura, infatti, perfettamente sovrapponibile, è presente un luogo con valenza scenica, dove ha luogo un doppio livello di finzione: il primo è – letteralmente – rappresentato dal mascheramento del protagonista in vesti da folle,⁵ mentre il secondo coincide con il procedimento anamnastico, nei termini di una (appunto) sostanziale *mise en scène*.⁶ Vi sono, poi, due tipologie di

¹ Qui anche *FT*; utilizzo, per i singoli poemetti, le sigle FO (*Folie Oxford*) e FB (*Folie Berne*). Adotto le sigle B e T per Bérout e Thomas, come in Bédier 1902-1905.

² Formulata in Segre 2001a, cf. in particolare il § 2 (168-72).

³ Cf., per questa sintesi, Punzi 2005: 105; cf., per l'ipotesi del testo “accorciato”, ancora Segre 2001a: 177-80, ipotesi su cui lavora anche Brunetti 2003.

⁴ Sul concetto di enucleazione in relazione alle *Folies*, cf. Segre 2008; più in generale, sulla struttura del racconto nelle *FT*, si tengono come riferimento le considerazioni di Zambon 2019, Infurna 1999, Varvaro 1999. Sul tessuto ironico complessivo della saga, rinvio alle considerazioni espresse vieppiù da Cesare Segre (Segre 2006).

⁵ Cui si somma – lo ricorda ad esempio Zambon 2019: 29-30 – l'evocazione dello stesso Tristano come esecutore (menestrello o musicista), menzionato nel racconto e rivendicato dallo stesso protagonista di fronte alla corte.

⁶ Sulla teatralità della situazione narrativa nelle *FT* si è espresso Cesare Segre (Segre 2001b), che accosta la situazione narrativa dei due poemetti a quella che costruisce Shakespeare nell'*Amleto* (dove il “copione”, diversamente che nelle *Folies* è recitato non dal protagonista ma da una compagnia di attori). La ricezione del testo enunciato da Tristano è ovviamente differente a seconda del diverso codice semiotico a disposizione del ricevente, che si tratti di Marco e della corte, di Isotta e Brangiana, del pubblico dei lettori.

pubblico intradiegetico, distinte sulla base del codice semiotico di cui sono depositarie: una prima è rappresentata da Marco e dai cortigiani, l'altra (con le dovute precisazioni che faremo) da Isotta e Brangiana.

In una struttura narrativa come questa, così come avviene (per ragioni leggermente diverse) nella versione di Bérout, il gesto riveste una peculiare importanza, veicolando una costruzione semiotica che permette di meglio definire e interpretare il ruolo dei personaggi e la loro caratterizzazione; in precedenti interventi (Mantovani 2018 e 2022),⁷ ho provato a esplorare il valore del gesto all'interno del contesto pragmatico di alcuni testi epici e romanzeschi, come strumento utile alla significazione e come elemento utile a delineare l'architettura discorsiva. La classificazione dei gesti che ho operato, qui come per il romanzo di Bérout, riprende quella a suo tempo messa a punto in Zumthor 1984: 244: il corpo è suddiviso in distretti, distinguendo così tra gesti del capo (movimenti della testa, degli occhi, mimica e colorito facciale), gesti della parte superiore del corpo (braccia e mani, con particolare attenzione al movimento e al trasferimento di oggetti; in particolare, di oggetti simbolici, di cui la costellazione narrativa tristaniana è particolarmente ricca), gesti della parte inferiore del corpo (gambe e piedi), gesti del corpo intero. Di ciascun gesto si è valutato se esso sia attivo o passivo, se esso crei interazione tra personaggi, se sia reciproco, se coinvolga degli oggetti; come avviene in Bérout, anche nel caso delle *FT* – dove è in atto una procedura di *fictio* – è utile qui appurare se il gesto sia reale o *fictus*, utile cioè a distinguere i momenti in cui prevale la menzogna da quelli in cui emerge la sincerità dei personaggi. A riprova del fatto che i parametri devono essere graduati in base al testo che è oggetto dell'indagine, risulta dirimente, almeno per l'interpretazione di *FO*, la semiosi non di un semplice gesto ma della voce.

Operativamente, per pura comodità, ho proceduto seguendo lo svolgimento narrativo dei due testi, partendo da *FO* e proseguendo con *FB*. Come è ragionevole che sia, associo le necessarie riflessioni sul gesto ad analoghe e corrispondenti riflessioni sul lessico. Più abbondanti, come vedremo, risulteranno le occorrenze, diremmo, cinesiche nella *FO*, rispetto al testo "accorciato" della *FB*.

⁷ Per la bibliografia essenziale rinvio a quanto contenuto nei due saggi; ai fini del ragionamento che qui vorrei svolgere, è utile menzionare almeno Schmitt 2021, Segre 1979 e Zumthor 1984, da cui ricavo le linee generali teoriche e metodologiche.

2. “ANDARE DIRITTO”. I GESTI NELLA *FOLIE OXFORD*

L'esordio rispetta lo psicologismo caratteristico del romanzo di Thomas: Tristano è addolorato e cova pensieri suicidi, se non troverà consolazione al proprio dolore non potrà sfuggire alla morte. Il testo insiste, cinesicamente e lessicalmente, sulla “dirittura”: ai v. 31-32 (*ço voleit | Aler en Engleterre droit*) e ai v. 62-64 (*Acuilt sun erre e sun chemin. | Il ne finat unke d'erer, | si est venu droit a la mer*) il lessico, attraverso l'impiego di *droit*, enfatizza l'idea che il movimento di Tristano sia rettilineo (e, come si evince dal v. 63, rapidissimo); questo movimento che nei versi pare quasi fulmineo, privo di deviazioni, è semioticamente da connettere al valore che Tristano dà al suo ritorno in Inghilterra: per lui, infatti, questo rappresenta una soluzione alle tortuosità della sua condizione psicologica, vistosamente soggetta all'avvitamento.

Giunto Tristano al porto, il sistema semiotico della velocità, del “procedere rettilineo” è rappresentato attraverso l'operosità dei marinai (vv. 71-72: *Li notiner alent lur treff | E desancrent cele nef*); a loro Tristano (chiamato *li pruz*, v. 75: l'aggettivazione sostanziale, per analogia, l'idea di un movimento energetico) chiede di essere trasportato al di là del mare, in Cornovaglia. Un'espressione “indiretta” e non umana del movimento è quella del “buon vento” per navigare (v. 74, *Li venz est bon pur ben sigler*), sorta di rappresentazione della spinta in linea retta che muove Tristano verso Isotta; i marinai (v. 84) esortano Tristano a imbarcarsi e nei versi successivi (un distico, legato dunque dalla rima), la salita di Tristano a bordo è connessa con il soffiare del vento che gonfia la vela (vv. 85-86: *Tristran i vent e si entre enz. | El vail amunte s'i fert li venz*), in un abbinamento giudizioso che combina il movimento di Tristano e quello della nave; la navigazione è rapida, impetuosa: è effettuata *a grant esplait* (v. 87), la velocità è sottolineata al v. 91 (con *droit*, ancora, rafforzato da *tut* e dal vb. *curent*), così che in un tempo rapido (vv. 92-93: *Dous nuiz e un jur i demurent; | Al secund jur venent al port*) la nave approda a Tintagel.⁸

⁸ L'attenzione alle vele e al vento è notevole, in un testo che presenta evidenti contiguità con la versione di Thomas, dato che alla fine del romanzo sono proprio la presenza/assenza del vento e le vele a determinare lo snodo tematico decisivo per la trama e per la sorte dei due protagonisti; la velocità della navigazione, qui in *FO*, richiama l'analoga velocità menzionata in *T* – cf. Thomas (Gambino), *Douce* 1531-1548 – prima che la tempesta e la bonaccia fermino l'avanzata della nave di Isotta verso la *Petite Bretagne*.

Appena sbarcato,⁹ Tristano chiede dove sia la corte e dove siano Isotta e Brangania; l'autore di *FO* è molto attento a organizzare la narrazione alternando sequenze in movimento, nelle quali il gesto ha una sua evidenza marcata, a sequenze in cui si descrive l'interiorità dei personaggi, in primo luogo di Tristano, quindi di Isotta e Brangania.

Gesti obbligati, necessari al procedimento narrativo della *FO* sono lo scambio di vestiti effettuato con il pescatore (190-204), la rasatura del capo e il completamento della trasformazione con la faccia annerita e il bastone (205-222), attraverso una gestualità che contiene elementi di valore comico: i gesti qui descritti, infatti, sono perlopiù privi di solennità e, soprattutto, sono associati alla dinamica del travestimento.¹⁰ Rilevante è anche, qui, il cambiamento di voce di Tristano (v. 212, *Tristran sout ben müier sa voiz*), che ha corrispondenza con la parte finale del poemetto. Il v. 223 (*Vers le chastel en vait tut dreit*) mostra una volta di più il movimento rettilineo di Tristano: la reazione dei cittadini al suo passaggio è anch'essa di tipo comico, dato che si mostra il terrore degli astanti per un individuo grottesco, dalle fattezze mostruose.

Giunto all'ingresso del castello, la guardia si rivolge a Tristano chiamandolo *fol bricun* (v. 226); l'espressione, con lessico fortemente connotato, ha sapore parodico, dato che con un appellativo pressoché identico Tristano è apostrofato da Brangania nella parte conclusiva di *T*;¹¹ la parodia emerge anche nei vv. immediatamente successivi: il racconto surreale delle nozze tra l'abate di Mont Saint Michel e una badesa contiene, infatti, alcune delle coordinate geografiche presenti nel no-

⁹ La notazione cinesica dei vv. 143-144 mette in luce, come spesso avviene in Bérout, la fisicità di Tristano: *Tristran salt sus, si s'en ist | E sur la rive si se asist*.

¹⁰ Sugli elementi di comicità nella saga tristaniana, si rinvia una volta di più alle considerazioni espresse in Segre 2006; lo stesso Segre (1990: 89-90) classifica la follia di Tristano come "popolare", basata (secondo gli studi sulla storia della follia di Michel Foucault) sull'esclusione del folle, in quanto "diverso", dalla società; il gesto della tonsura è da riconoscere come semioticamente associato all'esclusione del folle dalla società, segno invertito rispetto alla tonsura clericale, che è invece determina l'inclusione in una comunità (cf., per queste considerazioni, Gross-Thibault-Schaefer 1995); analoghe le valutazioni sulla rasatura del capo (segno di follia e strumento di umiliazione) espresse in Ménard 1977: 448-50; il bastone o *pel*, che pure è un marchio del folle, è però anche un elemento comico, generatore (come si vedrà *infra*) di entropia: si pensi, come analogia, al *tinel* di Rainouart nella *Chanson de Guillaume* (*E de sur sun col portat un tinel*, v. 2651; analogamente, nella *FO*, Tristano *ad de une haie un pel pris | E en sun col le ad il mis*, vv. 221-222).

¹¹ Thomas (Gambino), *Douce* 573: *Dit lui qu'il est fols e bricuns*.

tissimo episodio della *Chanson de Roland* in cui sono descritti i prodigi che avvengono al momento della morte di Roland (vv. 1423-1437). Parodico è, infine, il riferimento a Urgan le Velu: la difformità di Tristano, *graz e velu*, è richiamata analogicamente attraverso la parentela con il gigante (vv. 244-245), personaggio menzionato in altri punti della saga, connesso al racconto di come Tristano diviene padrone del cane magico Petit-Crû.¹²

L'ingresso nella corte di Tintagel vede il folle assaltato da una torma di fanciulli:¹³ tra grida e lazzi, i *valet* (i cui gesti sembrano, in verità, piuttosto festanti che ostili, più tipici di una messinscena che di una vera e propria aggressione) colpiscono Tristano a destra e a sinistra; il protagonista pare subire la gestualità dei ragazzini e si sposta in modo desultorio, anche se poi, una volta di più, procede direttamente verso l'entrata della sala del trono (v. 259, *Vers l'us de la sale aprucha*).

Nella sala del trono, quella del folle è una vera e propria "entrata in scena", ancorché la sua gestualità sia soprattutto passiva: notato da Marco – e da lui salutato ironicamente, per via del bastone, come *sergant*¹⁴ – è accolto dai cortigiani e "collocato" di fronte al re, che siede al centro della sala, la regina al suo fianco. Dopo le prime surreali e iperboliche dichiarazioni, Tristano si rivolge direttamente a Isotta, proclamando il suo amore per lei; ha così inizio una dinamica – verbale e cinesica – che copre tutta la parte restante del testo della FO, fino all'agnizione conclusiva: dinamica che vede il folle sempre più avvicinarsi al proprio oggetto d'amore, e la regina allontanarsi, ma sempre meno capace di mettere distanza tra sé e Tristano. Ai vv. 329-364, introdotta dal vb. *membre*, ha inizio quindi la prima parte della lunga procedura anamnestic di FO, nella quale egli rievoca il duello contro Mo-

¹² Per i dettagli dell'episodio (Tristano, per ottenere il cane, libera le terre di un duca gallese, Gilan, dalla presenza del gigante), presente in Goffredo di Strrasburgo, nella *Tristram saga* norrena e nella versione del romanzo di Thomas ricostruita da Bédier, cf. Benozzo 1997: 107 e *Tristan et Yseut* (Marchello-Nizia): 1333.

¹³ Attraverso una piccola apertura, il *wiket* (v. 247): le piccole dimensioni dell'apertura, rispetto al gigantismo appena evocato di Tristano, creano un effetto di sproporzione comica. L'assalto al folle da parte dei ragazzini è uno dei tratti tipici della descrizione della follia nei testi medievali, probabilmente un tratto di follia popolare trasferito a quella cavalleresca, cf. Segre 1990: 91-2.

¹⁴ Cf. FEW, s.v. *serviens* e DMF, s.v. *sergent1* (consultato il 16/03/2024); il significato del termine è quello di «Homme d'armes non chevalier, monté ou non»: quello utilizzato da Marco è dunque, di per sé, un termine che esclude Tristano dal proprio consesso sociale.

rholt, la sua bravura di suonatore di arpa, la sua guarigione dalle ferite; la conclusione del suo primo monologo chiama in causa direttamente la regina che, tuttavia, rifiuta di riconoscere Tristano nel personaggio che ha di fronte, da lei definito *gros, bidus, laiȝ* (v. 369). L'aspra replica di Isotta provoca nel folle una reazione gestuale che – nell'apparente disordine¹⁵ – ha una funzione di avvicinamento alla regina, perché determina l'allontanamento del pubblico dei cortigiani: il *pel*, in questo, è strumento e marchio semiotico dell'azione del folle. Una seconda rievocazione del passato comune dei due amanti ha inizio, sempre introdotta dal vb. *membrer*, al v. 393 (*Ne vus menbre*): sono ricordati il travestimento da mercante di Tristano, l'uccisione del drago, la scena del bagno, con il riconoscimento della spada attraverso il frammento mancante, fino al racconto del viaggio in nave e del filtro (la lunga anamnesi si conclude al v. 476). Alcuni particolari relativi al gesto mi paiono interessanti:

- la cinesica dei personaggi di Marco e Isotta è analoga a quella che si è registrata nel frammento di Béroul (Mantovani 2022, § 2): Marco perlopiù ride, un riso che è però espressione di fallacia epistemica;¹⁶ sul volto di Isotta, il colorito dell'incarnato ne rivela l'emotività;
- anche Tristano ride, in due momenti, ai vv. 389-390 (*Li fol respunt tut en riant*) e al v. 414 (*Li fols l'entent, si se en rit*); per entrambi i luoghi si notano tangenze testuali con il testo di B;¹⁷
- come in Béroul, e contrariamente a quello che avviene nel racconto *en abyme*, è attiva una finzione sia del gesto, sia della parola.

¹⁵ Che si tratti di un disordine solo apparente, frutto di una finzione pianificata, è ben chiaro dal v. 374, *Si se fet ben tenir pur sot*. Il folle colpisce gli astanti con il suo *pel*, li fa alzare dalla tavola, li sospinge a furia di grida verso la porta della sala.

¹⁶ Sulla fallacia epistemica del re, cf. Paradisi 2005: 106-7, dove a sua volta ci si rifà a Segre 1984.

¹⁷ Nel caso dei vv. 389-390, possiamo osservare un parallelismo con i vv. 496-497 (*se il m'amast de fole amor, | aseȝ en veisiez senblant*), dove *senblant* ha il significato di “evidenza amorosa”. Sia in FO sia in B si tratta di un'evidenza amorosa che l'interlocutore – Isotta in FO, Marco in B – non riesce a cogliere; anche in B, curiosamente, si tratta di un racconto riportato, dato che si tratta del resoconto che Isotta fa a Marco di ciò che è avvenuto nel giardino (e che Marco ha visto, ma non ha compreso). Quanto al v. 414, la stessa clausola testuale è utilizzata per il personaggio di Marco in due luoghi di B, con minima varianza (v. 3192, *Li rois l'entent, rist, si l'enbrace*; v. 3785, *Li rois l'entent, riant s'en part*): per entrambi i luoghi, va notato che è in atto una finzione ai danni di Marco (nel primo caso da parte di Isotta, nel secondo da parte del Tristano-lebbroso al *Mal Pas*), il quale non riesce a comprendere di essere stato ingannato.

Dopo la rievocazione dell'episodio del filtro, in mare, Isotta (vv. 477-482) ha un moto di vergogna segnato dal gesto con cui nasconde il suo capo sotto il mantello e si alza, intenzionata a lasciare la sala; Marco la prende per il mantello, costringendola a restare. La procedura gestuale, che combina un gesto attivo (il mantello, il tentativo di allontanamento) e un gesto passivo (il trattenimento da parte di Marco) rappresenta, semioticamente, l'antitesi motoria di Tristano, che ha attivato sin dai primi versi di *FO* una procedura di avvicinamento.

Marco, intanto, che molto ha riso, da solo e in compagnia,¹⁸ un'ultima volta ride per i lazzi del folle, al v. 533: si mostra così, senza molte alternative, un personaggio pressoché bidimensionale. Senza spiegazioni rimane quindi il gesto (vv. 535-540) di lasciare la sala del trono per andare a passeggiare: a meno che non lo si voglia interpretare come gesto "necessario", brusco ma inevitabile (quasi un sipario calato), per togliere di scena il personaggio e consentire lo sviluppo narrativo successivo, che inizia nella camera della regina, con il colloquio tra Isotta e Brangania.

Prima di recarsi nella sua stanza, la regina chiede il permesso a Marco di rimanere a palazzo, perché ha male alla testa e non può tollerare ulteriormente gli schiamazzi;¹⁹ il gesto di levarsi bruscamente e di allontanarsi dalla sala del trono (v. 546, *et ele salt sus, si s'en vait*) è un gesto di allontanamento che è in opposizione alle varie forme di avvicinamento messe in atto da Tristano. Nella propria stanza, Isotta disperata non sa cosa pensare, al punto da ritenere che il folle sia un indovino; Brangania, con un senso maggiore della realtà, suggerisce che il folle sia, più probabilmente, Tristano stesso o un suo messaggero.

L'ancella si reca quindi nella sala, dove trova Tristano seduto su una panca. La postura e i gesti compiuti da Tristano suggeriscono un radicale cambiamento semiotico del personaggio: egli siede nella sala come un qualsiasi ospite del castello, mentre di fronte a Marco, durante la "recita" del folle, era posizionato in piedi, agitando il *pel*. Il bastone, segno della sua follia e sua "oggettificazione", è lasciato cadere nel momento in cui Brangania giunge nella sala (vv. 610-611: *Tristran mult ben la cunuit. | Le pel jeta lores de sa main*): il gesto è semioticamente decisivo nel mostrare, da parte di Tristano, l'abbandono definitivo dei panni del folle e

¹⁸ Cf. v. 295, *Li reis le entant e si s'en rit*; v. 311, *Li reis e li autre s'en rient*; v. 381, *Li reis s'en rit kar mult li plect*; v. 499, *Marce del fol bonement rit*.

¹⁹ La voce di Tristano è qui ancora, significativamente, *noise* (v. 544).

la riacquisizione, di fronte a Brangania, della propria identità; è pertanto da classificare come spartiacque tra due parti distinte del testo.

Dopo aver provato a farsi riconoscere da Brangania, adottando anche con la fanciulla il procedimento di reminiscenza, Tristano la segue con un movimento di avvicinamento (v. 669, *Cil salt sus si la persivi*) che è, nella sostanza, equivalente all'“andare diritto” della prima parte del testo. All'ingresso della camera della regina, una sequenza di gesti evidenzia la consuetudine di complicità che lega Brangania (che sorride – v. 672 – *cum faire solt*) a Isotta, che raccoglie il segnale dell'ancella e, mutando il colore del viso, finge un malore, pretesto per svuotare la camera da tutti i presenti.²⁰ Brangania, a quel punto, conduce Tristano nella stanza della regina (*en la chambre le menat*, v. 678).

L'arrivo di Tristano nella camera della regina vede lo svolgimento di una composizione gestuale così rappresentabile:

avvicinamento “irruento” (I)	<i>Quant il vint enz e vit Ysolt,</i>
(vv. 679-680)	<i>Il vait vers lu, baisier la volt,</i>
allontanamento (I)	<i>Mais ele se traite lores arere (...)</i>
(v. 681)	
attesa e controllo dello spazio	<i>Si s'est un poi tret ensus,</i>
(I)	<i>Vers le parei, dejuste le us.</i>
(vv. 687-688)	

L'avvicinamento di Tristano è, diremmo, *tut dreit*, ed è in quanto tale rigettato dalla regina, che ha bisogno di prove per credere alle sue affermazioni. Isotta accetta di ascoltare nuovamente Tristano, ed è in una migliore disposizione d'animo; egli riprende dunque il racconto della loro vicenda (il fior di farina, l'arpa e la ròtta, fino alla vita nella foresta e all'addestramento di Husdent), minando sempre più le certezze della dama e conducendola all'exasperazione nel momento in cui Husdent, senza alcuna incertezza, riconosce nello straniero il suo padrone; e poi alla disperazione, nel momento in cui le mostra l'anello (e lei crede di aver perso per sempre l'amato). È d'obbligo, qui, tracciare una considerazione più generale, relativamente alla gestualità e alla *fiction*: nella se-

²⁰ La mimica facciale, e in particolare la capacità di mutare ad arte il colorito del volto, per farvi comparire una certa emozione, è una delle caratteristiche del personaggio di Isotta in Bérout (cf. Mantovani 2022: 198); sempre in Bérout, appare evidente la complicità tra Isotta e Brangania, nella lunga sequenza che si svolge negli appartamenti reali all'inizio del frammento, subito dopo la scena dell'appuntamento spiato nel giardino (vv. 339-567)

conda parte di *FO*, con l'uscita di scena di Marco e lo spostamento della narrazione nella camera di Isotta, la gestualità dei personaggi principali è – con minime eccezioni – complessivamente sincera; Isotta e Brangania non attuano finzioni, con una sola minima eccezione,²¹ e conseguentemente la loro cinesica risulta genuina; la gestualità “canina” è, per definizione, sincera, mentre quella di Tristano è complessivamente sobria: egli accarezza il cane e – anche nell'eloquio – risulta assai misurato rispetto agli eccessi verbali della prima parte del testo; nel pianto diretto di Isotta al momento della riconsegna dell'anello è, infine, del tutto assente l'artificiosità.

L'agnizione avviene, come abbiamo potuto inizialmente accennare, attraverso il tramite sensoriale della voce, che da alterata diviene autentica:²² in un mondo centrato sull'oralità, la voce coincide con l'identità stessa di una persona, identità che Tristano, all'inizio del poema, ha falsificato; proprio per questo egli dichiara a Isotta che, dal momento che non desidera più nascondersi, da quel momento si farà riconoscere e udire (v. 974, *Cunnuistre me frai e oïr*).²³ In questo cambiamento dunque – strutturale, tonale e di cinesica – risiede l'intento di ricomposizione che possiamo osservare nella seconda parte di *FO*; e si attenua, come è ovvio che sia, il prevalente tono comico e farsesco della prima parte del testo. Una ricomposizione che ha, infine, ricadute lessicali, se è vero che *droit/dreit*, che in tutto il testo ha un significato legato alla gestualità, nelle due ultime occorrenze nel testo acquista un nuovo e più conclusivo significato: così al v. 970, *Pité le en prist, e ço fu droit* (“fu assalito dalla pietà, e ciò fu giusto”) e, soprattutto, al v. 975, *Sa voïz müiat, parlat a dreit* (“mutò la sua voce, e parlò in modo non artefatto”).

²¹ La già sopramenzionata complicità che favorisce l'ingresso di Tristano nella camera della regina svuotata di tutti i suoi occupanti.

²² Gli estremi del ragionamento sono ricavati da Scarpini-Cancellu 2013, che a loro volta rinviano a Bruckner 1993; aggiungo, di mio, qualche ulteriore considerazione lessicale.

²³ Cf. Bruckner 1993: 13-4, citata in Scarpini-Cancellu 2013: 376; notano, Scarpini e Cancellu (*ibidem*) che “conoscere” e “ascoltare” sono quasi nello stesso campo semantico; così come molta dell'ironia nel testo è, in fondo, legata all'uso del vb. *entendre*, che contemporaneamente ha il significato di ‘percepire con l'udito’ e “acquisire una conoscenza, comprendere”; cf. DMF, s.v. *entendre*.

3. I GESTI NELLA *FOLIE BERNE*

Più povera di gesti e, del resto, più breve è *FB*. L'analisi del testo di *FB* sotto la specola della cinesica conferma l'impressione di trovarsi di fronte a una scorciatoia del testo, un riassunto che mantiene i tratti caratterizzanti ma li priva di gran parte dell'*actio*.²⁴

Nella prima parte del testo, fino alla decisione di Tristano di farsi tonsurare, non abbiamo di fatto alcuna gestualità, se non i sospiri (a rigore, non si tratta di un gesto vero e proprio, ma di un suono che possiamo immaginare associato a un'espressione gestuale), prima quello di Dinas (v. 33, *Dinas li senechaus sopire*) e poi quello di Tristano stesso (v. 47, *Sovant sopire et mout se dialt*). Il primo gesto che riscontriamo nel testo di *FB* è quello dei vv. 114-115, quando il protagonista rompe gli indugi e si mette in movimento (dinamica che è sottolineata, con analogia semiotica, ai vv. 118-119):²⁵ il gesto di dirigersi con decisione, nettamente, verso una meta corrisponde a quello che è evidenziato, anche lessicalmente, all'inizio di *FO*, con la differenza che in *FB* questo movimento non è altrettanto sostenuto dal lessico (*droit*); nella sua formulazione, comunque, questa gestualità si oppone abbastanza bene (anche se, come dicevamo, sinteticamente) alle tortuosità psicologiche che Tristano mette in evidenza nel suo primo monologo (vv. 43-113).

I vv. 125-138 rappresentano, una volta, di più, una condensazione di quello che, con maggior ampiezza, è raccontato in *FO*: il passaggio del mare, il travestimento (qui, una trasformazione pressoché istantanea),²⁶ i lazzi e la violenza nei suoi confronti. Con l'unica variante del "vagare" a lungo in terra di Cornovaglia (v. 138, *Ensinc ala lonc tans par terre*), laddove in *FO* il folle sbarca a Tintagel e si reca immediatamente a corte. Compare comunque, qui, come in *FO*, il termine *droit*, ed è analoga, ancorché scorciata e ridotta a un solo verso, la notazione del percorso del folle, cui "nessun uscio è serrato" (vv. 148-149, *Droit a la cort en est venuz, | Onques huis ne li fu tenuz*).

Giunto a corte, il discorso del folle è ascoltato più con interesse,

²⁴ Così, confermando l'ipotesi formulata in Segre 2001: 177.

²⁵ Cf. *Folie Berne* (Concina), vv. 114-115: *Quant cē ot dit, plus ne demore, | Ainz s'an torne meismes l'ore*, e *ibi*, vv. 118-119: *D'errer ne fine nuit et jor, | Jusq'a la mer ne prist sejour*.

²⁶ I gesti della trasformazione, ancorché minimalisti, hanno tratti rabbiosi, quasi autolesionistici (lo stracciarsi le vesti, i graffi autoinflitti); in ciò diversi da quelli, meticolosamente pianificati e descritti, di *FO*.

pare, che con divertimento da Marco, mancano infatti le annotazioni insistenti sul riso del re presenti in *FO*. Come ben evidenziato in Segre 2001, non solo i contenuti del discorso in *FB* non collimano con quelli inseriti in *FO*, ma vi sono pure alcune vistose incongruenze.²⁷

Ai vv. 209-210 la gestualità di Isotta, con il capo chino e il volto coperto dal mantello è analoga a quella che si legge in *FO*, ma non perfettamente sovrapponibile. Manca qui il gesto di Marco che trattiene la moglie, facendola risedere; diverso è anche il seguito: nella *FO* il tono del folle rimane, complessivamente, sopra le righe, vi sono risa sia da parte del re sia da parte di Tristano e anche il tono di Marco nei confronti della moglie pare, complessivamente, bonario; viceversa, nella *FB* lo scambio di battute avviene tra Tristano e Isotta ed è piuttosto aspro, con un reciproco scambio di maledizioni e l'uso del termine bassomimetico *cous*, al v. 215 (*Dame, cist cous ait mal dabé!*), riferito a Marco; segue una lunga e vibrante (e sul finire, nuovamente bassomimetica: *Que l'un en l'autre ne vos bot*, v. 243) perorazione di Tristano. Di fronte a questo sorprendente discorso non c'è reazione da parte di Marco,²⁸ che incredibilmente a quel punto chiede i cavalli per uscire a caccia: questo è, con buona probabilità, uno dei segni dello scorciamento del testo, che anche qui risulta incongruo.²⁹

La sequenza successiva all'uscita di scena di Marco è analoga – ancorché accorciata – a quella che si legge in *FO*: la regina si reca nella sua stanza (in *FO*, molto più gradualmente, ella chiede al re il permesso di non accompagnarlo nella sua uscita dal castello). Tristano rimane nella sala, seduto su una panca (vv. 254-255, *Tuit s'an issent, la sale est vuie, | Et Tritanz a un banc s'apuie*): la descrizione corrisponde a quella dei vv. 605-606 di *FO*, con gli stessi elementi (Tristano è seduto su una panca, non

²⁷ Segre 2001: 177-8. La più evidente è la menzione della scoperta, da parte di Marco, degli amanti addormentati nella foresta del Morrois: in questo caso, il folle smaschera sé stesso, dato che i particolari dell'episodio sono noti soltanto ai due amanti e al re; il travestimento, nota Segre (178), a questo punto «è ormai inutile».

²⁸ Concorro, in questo, con quanto afferma Chiara Concina – cf. *Folie Berne* (Concina): 27 –, che riconduce l'assenza di reazioni di Marco a una «inettitudine» che rispecchierebbe un modello di regalità decaduta; l'uso abrupto della *brevitas*, infatti, non esclude la dipendenza di questo passaggio di *FB* dal testo di Bérout: nel quale, come ho avuto modo di mostrare in Mantovani 2022, il personaggio di Marco è legato strutturalmente a un'idea di «non potere».

²⁹ Né, a riequilibrare la «goffaggine» di *FB* (Segre 2001: 178), varrà l'intervento della *vox populi* (vv. 246-249), in questo caso particolare rappresentata dai cortigiani di Marco, che mostrano di comprendere bene la gravità delle affermazioni del folle.

senta uno spartiacque tonale nella narrazione, con modi meno farseschi e una gestualità più sobria. Con l'eccezione, se vogliamo, dell'entrata in scena di Husdent, descritta con estremo dettaglio, e che vede le due *Folies* recare un testo pressoché sovrapponibile.³²

La procedura di riconoscimento attraverso l'anello è, complessivamente, molto più breve che in *FO*, e con qualche differenza sostanziale. Isotta, infatti, non prende l'anello dalle mani di Tristano, e non scoppia in lacrime: vede l'anello in mano a Tristano e scioglie, con ciò, ogni riserva; in *FO*, poi, le lacrime della regina sono di disperazione, perché non ha ancora riconosciuto nel folle Tristano, e il riconoscimento avviene – come ricordavamo *supra* – attraverso il mutamento della voce. Il dettaglio delle lacrime non è assente in *FB*, ma è un particolare memoriale: Tristano (vv. 536-537) ricorda, infatti, rivolgendosi al suo cane, di tutte le volte in cui ha parlato all'anello, come fosse un sostituto dell'amata, versando su di esso calde lacrime.

Più succinta, la scena conclusiva in *FB* sembra dunque, proprio in virtù della sua *brevitas*, anche più teatrale; il repertorio cui si può ricondurre questa tipologia di racconto è forse, per le sue caratteristiche, quello del *jongleur*, più immediato e dinamico.³³ Notevole è, in ogni caso, la notazione gestuale posta a sigillo di questo episodio (*entre ses braz tient la raïne*, v. 572): presente anche nella parte finale di *FO*,³⁴ anche se in posizione meno apicale (v. 988, *Ysolt entre ses bras le tint*), ribalta infatti in modo vitalistico la gestualità con cui ha termine la vicenda umana dei due protagonisti, abbracciati nella morte.³⁵

Dario Mantovani

(Università degli Studi "ECampus")

³² Cf., per il dettaglio delle corrispondenze testuali, la sinossi delle porzioni parallele dei due testi in Segre 2001:170

³³ Per il quale si rinvia alle considerazioni espresse in Brunetti 2003, che si estendono anche alle caratteristiche dei testimoni manoscritti delle due *Folies*.

³⁴ Come è noto, la stessa formula è assai frequente nei testi tristaniani: è presente altrove in *FB* (v. 185, *Entre mes braz tenu raïne*) e nel primo v. della scena del giardino in Thomas, cf. Thomas (Gambino), *Cambridge 1: Entre ses bras Yseut la raïne*.

³⁵ L'abbraccio tra i due amanti è presente, in due versioni simili, nel romanzo di Thomas – faccio riferimento ai luoghi corrispondenti in Thomas (Gambino) – sia nel frammento Douce (vv. 1824 a-b-c), sia nel frammento Sneyd² (vv. 1850-1856).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bérout (Paradisi) = Bérout, *Tristano e Isotta*, a c. di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Chanson de Guillaume* = *La canzone di Guglielmo*, a c. di Andrea Fassò, Roma, Carocci, 2000.
- Chanson de Roland* = *La Chanson de Roland*, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1971.
- Folie Berne* (Concina) = *La follia di Tristano. Redazione del manoscritto di Berna*, a c. di Chiara Concina, Roma, Carocci, 2019.
- Folie Oxford* (Demaules) = *La folie de Tristan. Version d'Oxford*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Mireille Demaules, in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.
- Thomas (Gambino) = Thomas, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a c. di Francesca Gambino, Modena, Mucchi, 2014.
- Tristan et Yseut* (Marchello-Nizia) = *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bédier 1902-1905 = Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle*, Paris, Firmin Didot, 1902-1905, 2 voll.
- Benozzo 1997 = Francesco Benozzo, *Tristano e Isotta. Cent'anni di studi sulle origini della leggenda*, «Francofonia» 33 (1997): 105-30.
- Bruckner 1993 = Matilda T. Bruckner, *Shaping Romance: Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Brunetti 2003 = Giuseppina Brunetti, *Le anamnesi di Tristano: nota sulla «Folie Tristan» di Bern*, «Francofonia» 45 (2003): 109-30.
- Cigni 2003 = Fabrizio Cigni, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in Michael Dallapiazza (a c. di), *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, Trieste, Parnaso, 2003: 29-129.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, <http://zeus.atilf.fr/dmf/>.
- FEW = *Französisches etymologisches Wörterbuch*, hrsg. von Walther von Wartburg et alii, 25 voll., Bonn etc., 1922-2002.
- Gaffney 1992 = Phyllis Gaffney, *Iseut la (dumb) blonde: the portrayal of the queen in the «Folies Tristan»*, «Romania» 113 (1992): 401-20.
- Gross - Thibault-Schaefer 1995 = Angelika Gross, Jacqueline Thibault-Schaefer, *Sémiotique de la tonsure, de l'«insipiens» à Tristan et aux fous de Dieu*, in *Le*

- clerc au Moyen Âge, «Senefiance» 37 (1995): 244-75.
- Infurna 1999 = Marco Infurna, *Intertestualità e "mise en abyme"*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1999: 423-57.
- Mantovani 2018 = Dario Mantovani, *Il gesto nella geste: strategie linguistiche e semiotiche nella Chanson de Guillaume*, «Critica del testo» 21/1 (2018): 9-42.
- Mantovani 2022 = Dario Mantovani, *Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Béroul*, «Carte Romanze» 10/2 (2022): 175-218.
- Ménard 1977 = Philippe Ménard, *Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII^e et au XIII^e siècle*, «Romania» 98 (1977): 433-59.
- Paradisi 2005 = Gioia Paradisi, *Béroul*, in Gioia Paradisi, Arianna Punzi, *Note sul lessico in rima nei Tristani in versi di Béroul e Thomas*, in Simonetta Bianchini (a c. di), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto, 2005: 95-126.
- Punzi 2005 = Arianna Punzi, *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2005.
- Scarpini - Cancellu 2013 = Paola Scarpini, Erika Cancellu, *Il potere delle parole nella Follia Tristano di Oxford: l'abito fa il matto? Tra cognitivismo e narrativa*, in Emili Casanova Herrero, Cesáreo Calvo Rigual (ed. por), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, Valencia, 6-11 de septiembre de 2010, Berlin · Boston, de Gruyter, 2013: 371-82.
- Schmitt 2021 = Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari · Roma, Laterza, 2021.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Segre 1990 = Cesare Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, in Id., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990: 89-102.
- Segre 2001a = Cesare Segre, *Preistoria delle "Folies Tristan"*, in *Le roman de Tristan. Le maschere di Beroul*, Atti del seminario di Verona, 14-15 maggio 2001, «Medioevo Romanzo» 25/2 (2001): 165-80.
- Segre 2001b = Cesare Segre, «*Simulata follia che 'l vero svela*». *Tra le Folie Tristan e l'Amleto*, in Id., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi: 233-8.
- Segre 2006 = Cesare Segre, *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano*, in Pilar Lorenzo Gradín (al c. de), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del Coloquio Internacional (Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006: 3-17.
- Segre 2008 = Cesare Segre, *Un procedimento della narrativa medievale: l'enucleazione*, in Id., *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Arago, 2008: 205-214

- Varvaro 1999 = Alberto Varvaro, *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1999: 387-422.
- Varvaro 2001 = Alberto Varvaro, *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, «Romania» 119 (2001): 1-75.
- Zambon 2019 = Francesco Zambon, *Tantris o il narratore-sciamano*, in Id. *Meta-morfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2019: 27-50.
- Zumthor 1984 = Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

RIASSUNTO: L'articolo sottopone il testo delle due *Folies Tristan* a una lettura di tipo semiotico basata sul sistema della gestualità. Il metodo utilizzato – attraverso una classificazione dei gesti presenti nel testo e un'indagine del lessico connesso – sottolinea l'importanza di questi elementi come vettori di significato: che risultano decisivi, in un'epoca come quella medievale (e per testi come le *Folies* che hanno un'indubbia componente "scenica"), nell'evidenziare particolari aspetti simbolici e rituali della narrazione.

PAROLE CHIAVE: *Folies Tristan*, gesti, semiotica, aspetti simbolico-rituali.

ABSTRACT: The article offers a semiotic reading of the two *Folies Tristan* based on the system of gestures, by classifying gestures in the text and analysing the lexicon connected with them. In doing so, it emphasizes their importance as vectors of meaning and stresses their decisive role in highlighting specific symbolic and ritual aspects of the narration, in an era such as the Middle Ages (and for texts such as the *Folies* that have an undoubted 'scenic' component).

KEYWORDS: *Folies Tristan*, gestures, semiotics, symbolic-ritual aspects.

DAL NEOLITICO A UNA *CANTIGA* DI
JOHAN SOAREZ COELHO
(PASSANDO PER ISIDORO DI SIVIGLIA)

Fra tanti episodi di “cicli” poetici che contraddistinguono il genere satirico della *cantiga de escarnio e maldiçer* galego-portoghese, quello innescato da una canzone d’amore del tutto particolare di Johan Soarez Coelho, trovatore di origine portoghese, ha senza dubbio ricevuto le maggiori attenzioni da parte della critica, già a partire dalla prima *Randglosse* di Caterina Michaëlis (1896). Vale quindi la pena citare per intero il testo in questione:

Atal vej’eu aqui ama chamada
que, delo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por ãa d’estas duas non é:
por aver nom’assi, per bõa fé, 5
ou se lh’o dizen porque est amada,

ou por fremosa, ou por ben talhada.
Se por aquest’ama dev’a seer,
é o ela, podedelo creer,
ou se o é pola eu muit’amar, 10
ca ben lhe quer’e posso ben jurar:
poila eu vi, nunca vi tan amada.

E nunca vi cousa tan desguisada
de chamar ome ama tal molher
tan pastorinh’, e se lh’o non disser 15
por tod’esto que eu sei que lh’aven:
porque a vej’a todos querer ben,
ou porque do mund’è a mais amada.

E oïde como vus eu disser,
que, pero me Deus ben fazer quiser, 20
sen ela non me pode fazer nada!
(*MedDB3* 79.9, con minimi ritocchi editoriali)

La *cantiga* diede vita a un ciclo, ossia a una serie di testi che dialogano con essa in maniera polemica, che coinvolge i trovatori Fernan Garcia Esgaravunha, Airas Perez Vuitoron, Johan Garcia de Guilhade (che nel-

la sua *cantiga* si dirige al giullare Lourenço) e Juião Bolseiro. Ne riportiamo qui soltanto una, generalmente considerata la prima nell'ordine cronologico del ciclo;¹ tutti i testi si possono agevolmente consultare sulla base-dati *MedDB3*.

Esta ama cuj'é Johan Coelho, per bõas manhas que soub'aprender, cada u for achará bon conselho, que sabe ben fiar e ben tecer, e talha mui ben bragas e camisa e nunca vistes molher de sa guisa que mais limpia vida sabia fazer.	5
Ant'é oje das molheres preçadas que nos sabemos en nosso logar, ca lava ben e faz boas quejadas e sabe ben moer e amassar e sabe muito de bõa leiteira. Esto non digieu por ben que lhi queira, mays porque est assi, a meu cuidar.	10
E seu marido de crastar verrões non lhiachan par de Burgos a Carrion, nen a ela de capar galiões fremosamenti, assi Deus mi pardon! Tod'esto faz, e cata ben argueiro e escanta ben per olhie per calheiro e sabe muita bõa escantaçon.	15 20
Non acharedes en toda Castela, graças a Deus, de que mi agora praz, melhor ventrullo nen melhor morcela do que a ama con sa mão faz. E al faz ben, como diz seu marido: faz bon souriç' e lava ben transsido, e de'ta ben galinha choca assaz!	25

(*MedDB3* 43.4, con minimi ritocchi editoriali)

Il testo sviluppa la strategia che ritroveremo lungo tutto il ciclo. Il trovatore sembra cantare le lodi di una donna chiamata *ama*, quindi 'balia', 'nutrice' (ma anche 'governante' o 'donna di casa', tanto in cast. quanto

¹ Sull'argomento si legga senz'altro l'ottima messa a punto di Vieira 1994.

in gal., port. e cat.), evidenziando quanto sia inappropriato chiamarla così in quanto donzella di grande pregio che non ha nulla da invidiare alla nobile *senhor*, mentre i suoi detrattori si concentrano proprio sulla scarsa opportunità di introdurre una *ama*, intesa stavolta inequivocabilmente come ‘donna di casa’, nel repertorio delle figure femminili della *cantiga de amor*. Il tono sarcastico e burlesco di tutte queste risposte (e anche di una delle due repliche di Coelho, *Johan Garcia tal se foi loar*), le riconduce al genere della *cantiga de escarnio e maldizer*, mentre Coelho contribuisce con un’ulteriore *cantiga de amor*, scritta proprio per ribattere alla canzone di Esgaravunha appena citata.

Diversi interventi critici si sono soffermati sia sull’interpretazione del ciclo, sia sulla sua possibile collocazione geo-cronologica. Tra questi, spiccano tre contributi più articolati, che riassumiamo in breve:

1) Michaëlis 1896: secondo la grande studiosa luso-tedesca, il dibattito si sviluppò nella città portoghese di Santarém negli anni 1273-1274, e i testi che lo compongono andrebbero letti come un contrasto fra una visione innovativa della figura femminile proposta da Coelho (cioè una *ama* nutrice ma anche donna di casa, non nobile) e la posizione più tradizionale dei suoi colleghi.²

2) Correia 1996 (poi 2001 e 2016): in base a una rigorosa indagine sui dati biografici dei trovatori interessati, corroborata soprattutto dalle ricerche di António Resende de Oliveira (1994: 340), stabilisce che il ciclo – dal quale espelle un testo di Coelho incluso invece da Michaëlis, *Martin Alvelo* – si sia sviluppato nell’ambiente cortese di Don Alfonso de Molina, fratello di re Fernando III *El Santo*, a Burgos, negli anni 1241-1243, non escludendo che il dialogo si sia potuto svolgere in due momenti diversi (2001: 135-37). L’evidenza del gioco lessicale basato sull’*annominatio ama/amar/amada* si richiamerebbe a un referente onomastico, vale a dire la giovane Urraca Gotérrez ‘Mocha’, appartenente alla famiglia dei Meneses, famiglia castigliana molto vicina alla Corona e alla stirpe del signore di Johan Soarez Coelho, Fernando de Serpa (Correia 2006). Il soprannome *Mochó* (anche nella forma portoghesizzata *Moucho*) si ritrova associato alla famiglia nel *Livro de Linhagens* (LL 58F6) e la presenza in Castiglia del padre di Urraca, Don Gotérrez Suarez de Meneses, è più che probabile nel torno di tempo in cui la studiosa portoghese ritiene si svolga il ciclo, benché non sia dimostrabile che fosse ac-

² L’ottica “rivoluzionaria” di Coelho fu poi ulteriormente rimarcata da Manuel Rodrigues Lapa (Lapa 1934: 194-97).

compagnato dalla figlia. *Mochó*, in galego-portoghese, identifica infatti l'uccello appartenente alla famiglia degli strigidi (la nostra strige o civetta), che Isidoro di Siviglia afferma discendere dalla parola *amma*:

Nycticorax ipsa est noctua, quia noctem amat. Est enim avis lucifuga, et solem videre non patitur. Strix nocturna avis, habens nomen de sono vocis; quando enim clamat stridet. De qua Lucanus:

Quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur.

Haec avis vulgo *amma* dicitur, ab amando parvulos; unde et lac praebere fertur nascentibus.

(Isidoro [Valastro Canale, t. II], *Etym.* XII, 7, 42, corsivi nostri)

Secondo Correia, Coelho avrebbe quindi conosciuto l'etimologia di Isidoro, identificando però la *amma* in senso negativo, sulla base delle leggende già presenti in molte fonti classiche che accostano il volatile non solo all'idea della notte e della morte, ma, più concretamente, al fatto che offrirebbe le mammelle ai bambini per poi succhiare il loro il sangue. La stessa etimologia, segnala Correia, si trova poi in altri esemplari della lessicografia medievale come l'*Elementarium doctrinae rudimentum* di Papias (XI secolo). In definitiva, Coelho si fonderebbe sulla contiguità della parola latina equivalente a *mocha*, cioè, *amma*, e quella polisemica del sostantivo *ama* 'nutrice', 'donna di casa' o 'governante', mentre tutte le *cantigas* del ciclo non comprenderebbero (o fingerebbero volutamente di non comprendere) il suo stratagemma. Il cambio di tono tra la canzone d'amore di Coelho e le sue repliche satirico-burlesche renderebbero quindi difficile pensare che si tratti di un caso di dibattito dottrinale sulla perfetta *senhor* cortese.³ L'attitudine di Coelho, peraltro, rientrerebbe in un congegno satirico già presente altrove nella sua opera, come ad esempio nella canzone satirica *Maria do grave, grav'é de saber*, costruita come una sorta di indovinello onomastico sul significato della parola *grave* (< GRAVIS), da intendersi sia come 'pesante' che come 'gravida': la *Maria do Grave* in questione – dice Coelho – era così difficile da possedere sessualmente in quanto 'pesante', e quindi, appunto 'gravida' (Lorenzo Gradín 2009). L'autoconsapevolezza di Coelho non si limiterebbe soltanto a questi episodi, visto che in altri casi afferma di essere *letrado*,

³ Correia identifica inoltre una *cantiga de amor* di Coelho estranea al ciclo, in cui il trovatore raffigura la sua dama *seendo con sa madre en un estrado*, cioè 'sedendo con sua madre su uno scranno'; ciò evocherebbe la figura tipica delle *chansons de toile* che Correia, sulla scia di Michaëlis, pensa potesse apparire in testi perduti di Coelho, e che rafforzerebbero l'origine nobile della giovane *ama* (2001: 141-42; 2016: 113-24).

ossia alfabetizzato nel latino (Correia 2012).

3) Beltran 1998: criticando l'ipotesi di Correia, lo studioso catalano pensa invece che il ciclo sia da situarsi in un'epoca più tarda e, tornando a Michaëlis, in Portogallo. Il ciclo, già a partire dalla *cantiga* esordiale di Coelho, andrebbe letto interamente in chiave satirico-burlesca, e la *ama* in questione avrebbe anche in questo caso un'identità precisa, poiché si tratterebbe di Maria Migueis, nutrice del futuro re Don Denis. La canzone sarebbe quindi stata composta proprio per celebrare la nascita del giovane principe ereditiere, il 9 ottobre 1261. Allo stesso tempo, così come aveva già avanzato Correia, altri autori come Pero Garcia Buralgalés e Johan Airas de Santiago non rientrerebbero direttamente nel dialogo poetico, ma vi alluderebbero comunque in altre *cantigas* che andrebbero ricondotte allo stesso periodo e al medesimo circolo cortese.

Confrontando le tre ipotesi, i dati storici e la collocazione geografica di Correia sembrano rafforzati da numerosi indizi. Le notizie biografiche dei diversi trovatori coinvolti rendono più verosimile situare il ciclo a Burgos negli anni 1241-43; è questa la decade in cui nascono alcuni tra i principali cicli satirici galego-portoghesi, e diversi di essi coinvolgono lo stesso Coelho e altri poeti del ciclo come Airas Perez Vuitoron. Ciò è favorito dall'emergere del primo nucleo coeso di trovatori che ruotavano attorno a una figura carismatica, quella dell'Infante Alfonso (futuro Alfonso X), mentre fino ad allora i *trobadores* avevano agito in contesti più ristretti, spesso legati alla nobiltà locale della Galizia e del Portogallo settentrionale.⁴

Tuttavia, l'interpretazione della *cantiga* di Coelho e dell'intero dibattito, basata sull'identità svelata della *ama*, si fonda su una serie di imprecisioni apparentemente non rilevate dalla critica. A partire da qui si potrà sviluppare una riflessione più ampia, che prende le mosse proprio dall'etimologia isidoriana.

Partendo dal dato testuale, è evidente come il significato di *ama* leggibile nella replica di Esgaravunha, e ripreso da tutti gli altri trovatori che rispondono a Coelho, sia diverso da quello di 'nutrice', avvicinandosi piuttosto alla *ama de casa*, cioè alla donna di umili origini esperta nelle varie mansioni connesse sia all'economia domestica (*tever* 'tessere'), sia al mondo rurale e contadino. Lo stesso Coelho, nella tenzone con Juião Bolseiro, sembra confermare questa visione, dicendo infatti che *vi boas*

⁴ Sul tema si possono leggere, tra gli altri, Vieira 1999, Monteagudo 2014, Souto Cabo 2012.

donas lavrar e tecer | cordas e cintas e vi-lhes teer | mui fremosas pastores na pouxada (MedDB3 85.11/79.30). Correia (2016: 111-12) spiega l'evidente contraddizione rifacendosi a un'opinione già di Michaëlis, che pensava a testi perduti in cui Coelho cantasse effettivamente l'amore per *tecedeiras* e figure simili, affini ma diverse rispetto alle balie che, come ella stessa ricorda, erano spesso figure di alto rango sociale. La critica di Esgaravunha risiederebbe non nell'aver cantato una *ama*, ma piuttosto nel fatto che egli percepiva il valore polisemico della parola, che può significare sia 'nutrice' (e quindi non necessariamente di basso rango) ma anche, come s'è detto, 'donna di casa', con tutti gli addentellati dell'essere tessitrice, esperta in cucina, nell'allevamento e nelle arti della vita rurale (castrare capponi, decollare galli, fare un buon sanguinaccio, ecc.).⁵ Gli altri testi del ciclo non si discosteranno molto da questa strategia satirica; ciò però implica che tutti gli autori coinvolti, a parte Coelho, ignorino completamente il legame etimologico istituito in *Atal'vej'en atal ama chamada*. Lo stesso Coelho, infatti, sembrerebbe rinunciarvi proprio nella poc'anzi menzionata risposta a Bolseiro, dicendo che ci sono ottime donne che lavorano e tessono e accudiscono le loro giovani. Pertanto, le possibilità sono due: o Coelho gioca su un'associazione lessicale-etimologica riconosciuta anche dai suoi sodali, i quali fingerebbero di ignorarla spostando il dibattito su un piano più triviale, oppure il trovatore portoghese opera in ambiti referenziali che tutti gli altri autori non comprendono.

Da questi primi rilievi emergono già diverse incertezze nell'impianto argomentativo di Correia. Ma il vero problema è proprio il ruolo di Isidoro per la corretta interpretazione della *cantiga* della *ama*. In primo luogo, Correia sembra mostrare incertezza nel definire lo strato del latino cui Isidoro si riferisce, poiché afferma:

Na jovem língua portuguesa, a palavra «ama» tinha duplo sentido, e cada um dos sentidos envolvia uma classe social diferente. Chamava-se «ama» à puérpera normalmente de baixa condição social, contratada para dar de mamar a uma criança de origem nobre. Mas também se chamava «ama» à mulher encarregada de educar uma criança nobre, entregue desde cedo aos cuidados de um casal: o *aio* ou *amo* e a *ama* ou *aia*. Encontra-se a ideia de alimentação em ambos os sentidos: a alimentação do corpo, no sentido que envolve a condição social baixa; e a alimentação do espírito, no sentido que envolve a

⁵ Un'opinione simile si trova anche in Beltran 1998: 25.

condição social alta. A mesma palavra fazia parte do vocabulário do latim vulgar, a cujo convívio os ouvidos medievais estavam relativamente habituados, graças aos ofícios religiosos, mas também (no caso dos nobres) à prática notarial.

(Correia 2016, p. 32)

Com'è ovvio, la lingua del *vulgus*⁶ cui si riferisce Isidoro è la varietà di livello colloquiale basso, quello usato da persone che egli poteva concretamente vedere e ascoltare; niente a che vedere, quindi, con il latino medievale dei notai o della Chiesa definito erroneamente *latim vulgar*.

Peraltro, per confermare la sua tesi Correia (2016: 93, 354) si appoggia alla presunta autorità di Papias, ma ciò ha scarso valore, poiché è risaputo che egli si serve spesso e volentieri delle etimologie isidoriane, così come puntualmente avviene per la voce *amma*, e come si legge anche nel più moderno *Universal Vocabulario* di Alfonso de Palencia (1492?)⁷ che non menziona per nulla la leggenda dell'uccello succhia-sangue. L'accezione negativa del vocabolo, in realtà, si ritroverà soltanto in pieno *Siglo de oro*, con l'interessante testimonianza della *Historia General de Aves* di Diego Funes de Mendoza, che sotto la voce *strige* segnala ancora la denominazione *ama* e, con spirito enciclopedico, raccoglie diverse *auctoritates* greche e latine, menzionando che «fabulosamente [...] sigue a los muchachos que están en la cuna, y que despedaçandolos con las uñas, les chupa la sangre» (Mendoza 1621: XVII, 105).

Un altro ostacolo risiede in un fraintendimento linguistico. Nel castigliano antico e moderno, infatti, la parola per indentificare il volatile non è *mocho*, bensì *mochuelo*.⁸ *Mocho* è un aggettivo sia del castigliano che

⁶ Sull'uso del *vulgus* come elemento di osservazione linguistica da parte di Isidoro si veda Cordonier 2017: 38-52.

⁷ Se fosse confermata l'ipotesi che l'opera fosse già pubblicata in un incunabolo del 1492, l'*Universal Vocabulario* diverrebbe allora la più antica opera lessicografica di ambito castigliano, precedendo di due anni il celebre *Diccionario Español-Latino* di Nebrija, la cui *princeps*, pubblicata a Salamanca, è datata 1494-1495 (Hamlin 2021). La presenza della voce di matrice isidoriana nel *Vocabulario* era stata notata da Yara Frateschi Vieira (1994: 88, nota 33).

⁸ La prima attestazione di *mochuelo* compare nel *Libro del cavallero et de l'escudero* di Juan Manuel (c. 1327), nel quale lo distingue dalla *lechuza* (cap. XLI, «Commo el cauallero ançiano responde al cauallero nouel que cosa son las aves»). Il DCECH instaura un legame tra il cat. *mussol*, l'occ. *nossol* e il port. *noitívó* (ma si veda anche la forma mozar. *mauch*), supponendo una base NÖCTŪA, da cui NOCTUŌLUS > *nochuelo > *mochuelo* (ma in occ. e cat. è necessaria una base NOCTIŌLUS); il passaggio *n-* > *m-* si dovrebbe all'incrocio con *mocho* 'mutilo', visto che le civette e simili non possiedono i

del galego-portoghese, di etimologia ampiamente dibattuta e traducibile come ‘mozzo’, ‘mutilo’ (si veda però oggi Georgescu 2023). Non si può certo escludere che Coelho e i suoi sodali, non essendo madrelingua castigliani, interpretassero il nomignolo dei Meneses secondo la loro lingua, nella quale *mocho/moucho* identificano la strige, che è appunto priva delle ‘corna’ (i plumicorni), tipici invece del gufo e altre varietà come l’egretta o l’assiolo. Ma dobbiamo ricordare che si tratta di canzoni, eseguite per un pubblico che doveva dividerne il significato; poiché il ciclo nasce e probabilmente si consuma in territorio castigliano, è difficile pensare che l’intera *audience* di Coelho e dei suoi detrattori sapesse decifrare questo passaggio semantico. La stessa famiglia dei Meneses, peraltro, era probabilmente qualificata dall’appellativo castigliano *mocho* proprio in quanto ‘mozzo’, ‘mancante’ di qualcosa (forse dovuto all’aspetto fisico del capostipite del lignaggio?). La comprensione di questi testi comporta insomma una serie eccessiva di passaggi interpretativi, che, come abbiamo appena osservato, avrebbero dovuto essere condivisi da tutti i suoi attori, contraddicendo la pragmatica di questo tipo di testualità dialogica, fondata proprio sulla capacità di tutti gli attori del ciclo di aderire a un significato occulto dietro al *sensus litteralis*, come in tanti altri episodi simili interamente giocati sul piano della *cantiga* satirica.

Ancora più curiosa, a nostro parere, è però la giustificazione data per l’equivalenza *stryx* = *mocho* in accezione negativa: «Quando Isidoro de Sevilha diz que a ave ama os meninos, não está no entanto a falar de um amor positivo como aquele que a Ama de Joam Soares Coelho terá provocado, mas de um amor malévolo» (Correia 2016: 255-56). Isidoro cita spesso le sue fonti, che nel caso del *bubo*, risalgono alle *Metamorfosi* ovidiane (*avis feralis, onusta quidem plumis, sed gravi semper detenta pigritia: in sepulcris die noctuque versatur, et semper commorans in cavernis*, *Etym.* XII, 7), mentre per la *stryx*, lo si è appena visto, si avvale della *Pharsalia* di Lucano, che si limita semplicemente a evidenziare una qualità concreta e reale del volatile, cioè il suo essere animale notturno. La fonte della leggenda che serve a Isidoro per stabilire la sua etimologia, in realtà, deriva dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, il quale, confessando la propria incertezza nel distinguere le specie, riferisce con scetticismo l’antica

plumicorni (che, non a caso, in fr. si definiscono *aigrettes* ‘ciuffi di piume’, dall’occ. *ai-greta*, a sua volta dim. di *aigron* ‘airone’; cf. anche it. *egretta*, che oggi indica lo strigide appartenente alla specie *Asio Otus*).

superstizione che vuole le strigi allattare i neonati: *fabulosum enim arbitror de strigibus, uberas eas infantium labris immulgere. Esse in maledictis iam antiquis strigem convenit, sed quae sit avium constare non arbitror* (XI, 232).

Il passaggio all'accezione negativa – forse dovuto alla quella stessa confusione testimoniata da Plinio, che ha condotto talora a equiparare strigidi e pipistrelli (Oliphant 1913)⁹ – si ritrova in molti autori classici, fra cui Ovidio, il quale, prima di stabilire nei *Fasti* la derivazione della *stryx* da STRIDO (VI, 139-40: *est illis (avibus) strigibus nomen; sed nominis huius | causa, quod horrendum stridere nocte solent*), introduce il tema della strige succhiasangue (*Nocte volant puerosque petunt nutricis egentes | et vitiant cunis corpora rapta suis | carpere dicuntur lactentia viscera rostris | et plenum potu sanguine guttur habent*, VI, 135-138).¹⁰ Non è quindi un caso che il più tardo Sereno Sammonico (di cui si sa poco, ma visse tra la fine del II e i primi anni del III secolo d.C.), il quale nel suo *Liber medicinalis* si serve spesso e volentieri dell'opera pliniana, non segua qui la sua principale fonte aderendo invece alla “leggenda nera” affibbiata ormai stabilmente alla povera strige: *Praeterea si forte premit strix atra puellum | virosa immulgens exerts ubera labri* (vv. 1035-36). Si possono citare molti altri autori in cui la “trasformazione” negativa della *stryx* si è ormai consumata, fra cui Seneca, Properzio o Apuleio. Con essi la visione negativa dell'uccello entra stabilmente nella testualità letteraria; il mito della strige che succhia il sangue e rapisce i bambini – fino ad arrivare alle storie di *changeling* che uniscono Gervasio di Tilbury e Pirandello – si cristallizza e ricopre ambiti culturali che vanno ben oltre i *folk tales*.

Pare invece evidente che Isidoro non segua quella che, a quell'altezza cronologica, era ormai diventata l'accezione principale dell'uccello in questione, al netto delle prevedibili confusioni fra le varie specie di strigidi. Non si spiegherebbe altrimenti il silenzio sul passo dei *Fasti*, laddove invece lo stesso Ovidio viene utilizzato, con le *Metamorfosi*, per il

⁹ Lo studioso americano, nello studiare la riscrittura del mito di Polifonte nelle *Metamorphoses* di Antonino Liberale (II sec. d. C.), concluse che la *stryx* appesa a testa in giù in cui la giovane donna è trasformata da parte di Atena sarebbe in realtà un pipistrello, ma oggi si tende a rivisitare quest'ipotesi; peraltro, soffermandosi sul passo di Isidoro, Oliphant rifiuta la stessa esistenza del legame con *amma*: «The folk-etymology was, in this instance, the reverse of the true. *Amma* had descended from the prehistoric Indo-European nursery, but Isidorus could not know this» (Oliphant 1913: 50-51). Si veda oggi a tal riguardo Cherubini 2009.

¹⁰ Un'esauriente messa a punto delle varie fonti classiche che menzionano la superstizione è dato in Pejenaute Rubio 2007: 225-29.

bubo. La nostra ipotesi è che l'erudito iberico non abbia semplicemente tralasciato le sue fonti nel citare la *amma*, ma si sia invece connesso a un'evoluzione semantica che ha radici antichissime, della quale egli percepiva ancora i residui lessicali nella lingua parlata della sua epoca.

Per spiegare l'etimologia di *ama* (e del maschile *amo*),¹¹ i lessicografi citano generalmente il passo di Isidoro. Così avviene nel ricco dossier del *DCECH*, che sotto la voce *ama* elenca le numerose attestazioni di parole omofone in lingue distanti dal mondo romanzo come il fenicio, l'ebraico, il gaelico o lo svedese, per poi concludere: «Ninguna de estas formas es étimo de la otras, sino que todas ellas se originaron paralela e independientemente». Non sarebbe nemmeno di particolare importanza, inoltre, che *Amma* identificasse anticamente una divinità femminile, secondo una possibile interpretazione di alcune epigrafi rinvenute a Segóbriga (Cuenca). Simili posture si notano in altre voci del *DCECH*, che spesso arrivano ad affermare «el vocabulo no tiene etimología», *DCECH*, s.v. *mocho*). La linguistica più recente ha saputo talora superare questa visione tradizionale (ad es., Georgescu 2021), evidenziando la necessità di impiegare criteri differenti per comprendere l'origine di parole che evadono relazioni univoche e lineari con un etimo preciso, tra cui spiccano proprio molti zoonimi. Per farlo, è forse utile uscire dall'esclusivo perimetro della linguistica storica, per dirigersi verso approcci più ampi.

Lo stesso *DCECH* rende ben chiara la natura di *amma*, «voz del lenguaje infantil, de creación expresiva».¹² In quanto *Lallawort*, tale forma prescinde da un rapporto etimologico lineare, poiché radicata nel sistema neurocognitivo dell'essere umano, e che infatti dà vita a quella costellazione cui ci si riferiva in precedenza, alla quale appartengono, ovviamente, i derivati di *mamma/mammella*, ma anche *amore*, *amico*, o forme connesse all'atto di succhiare il latte come il cast. *mamar* e via dicendo. Non per questo si deve però rinunciare a tracciare le linee evolutive di questa costellazione.

Per prima cosa, che *Amma* sia un teonimo lo si ricaverebbe, come s'è detto, da un'iscrizione votiva su un altare rinvenuto tra i reperti del

¹¹ In realtà, a differenza di quanto afferma il *DCECH*, il maschile *amus* compare con il significato di 'signore' in documenti del latino medievale a partire dal 968, mentre la prima attestazione della variante femminile, già degeminizzata, per indicare la 'padrona', si legge in un cartulario del 1065 (*DHLE* s.v. *ama*).

¹² Si vedano a tal riguardo Chantraine 1946 o Pokorny 1959, s.v. *am(m)a*, *amĩ*.

teatro romano di Segóbriga (*Hispania Citerior*), che recita *Ammae* | *sacr(um)* | *Amata* | *ex voto* (Losada-Donoso 1965: 10-11, fig. IX); un altro reperto, venuto alla luce nel 2000, potrebbe essere interpretato in maniera simile, anche se sussistono dubbi tra la lettura *Amma m[ater]* o *M(arc-) Mam[ili-]* (Abascal-Cebrián 2002: 162, fig. 24). Nella famosa *Tavola di Agnone*, iscrizione osco-umbra oggi conservata al British Museum, poi, si leggono due occorrenze di *Amma*, su entrambe le facce; in questo caso, *Ammai Kerrilai* potrebbe essere inteso come ‘madre di Kerri’, quindi di Cerere (Devoto 1967: 187-88). Più che a un teonimo vero e proprio, quindi, ci troviamo di fronte a una figura che è in rapporto con le divinità in quanto ‘madre’ o ‘nutrice’:¹³ esattamente come avviene, del resto, nei sintagmi dei glossari tardo-antichi e bizantini di Esichio (V d.C.) e Fozio (IX secolo), i quali associano ἄμμή, inteso come ‘nutrice’, ad Artemide, Rea e Demetra. Può essere forse legato al medesimo contesto l’emergere di *Amma* come nome proprio, già visibile nell’antica Grecia (Chantraine 1946: 242-243; Conti 2018) e che durante l’Impero Romano sembra avere una certa diffusione in *Hispania* (Zarate 1978; Urbina Martínez 2000). La parola andrebbe perciò interpretata non tanto come nome di una divinità individuale, ma piuttosto come attributo associato alla divinità stessa.

La nostra ipotesi – del tutto provvisoria, poiché bisognosa di ulteriori ricerche – è che nel gruppo delle divinità di origine preromana *Amma* figurì come ‘nutrice delle dee’, come figura discendente dagli antichissimi culti rivolti a divinità femminili; ma che il vocabolo non possieda un’accezione teonimica autonoma, cioè slegata dalla sua funzione primaria di ‘datrice di latte’ ad altre divinità.¹⁴ Da essa si svilupperà poi il nome rinvenibile in diverse parti dell’Impero, che, per così dire, trasla le virtù della nutrice divina a quello più prosaico della balia terrena, la cui funzione sociale era ritenuta così importante da cristallizzarsi in un nome proprio.

¹³ Molto interessante, in questo senso, è il significato di *amma* ‘nutrice’ attestato in un altro reperto epigrafico iberico, proveniente dalla zona di Zamora: *Amma* (sic) *Nova cum* | *suo pare uno* | *lacte duas domi|nas edocavit* | *id[em] po(suit) t(itulum) m(emoriae) [b(i)c s(itū) | s(unū) | t(erra) l(evis)]*, cfr. Hernández Pérez-Siles Ruiz 2000.

¹⁴ I reperti di area iberica o molisana sono riconducibili allo spazio del *lucus*, il bosco o recinto sacro, mostrando quanto le divinità indigene di varie parti d’Europa fossero rispettate e inglobate nel sistema religioso dell’antica Roma; cf. Fernández Nieto 2010: 547.

La sua presenza in contesti etnici e geografici distanti suggerisce un'origine assai remota, testimoniata in prima istanza dalle numerosissime raffigurazioni della dea-madre, diffusa in tutta l'Europa neolitica, e in particolare alla variante che la vede rappresentata con le fattezze di uno strigide, contraddistinta dalla marcata rotondità degli occhi¹⁵, ma anche da attributi sessuali come la vulva e, in non pochi casi, il seno [figg. 1-5].

Dalle più antiche raffigurazioni paleolitiche di dee ornitomorfe, di ambiente acquatico, talora associate ad altri animali e dotate di caratteri sessuali, la figura strigiforme emerge dal V millennio a.C., con rappresentazioni talora sorprendenti, come la cosiddetta "Madonna di Gradac" (cultura Vinča) [fig. 7], che raffigura una scena di allattamento. Benché la testa della madre sia perduta, il bambino che viene allattato possiede chiaramente un becco.

Va precisato che dalle importanti pagine di Marija Gimbutas non è dato distinguere se si tratti sempre di una civetta o di un gufo, visto che in inglese entrambi gli animali si definiscono *owl*. Tuttavia, a chi scrive pare abbastanza chiaro che in tutti i reperti dove l'uccello è raffigurato con attributi femminili non si trovano mai i plumicorni, mentre ciò si vede in altre testimonianze come, ad esempio, i celebri coperchi, sempre della cultura Vinča (V millennio a.C.) [fig. 6], che sembrano davvero ritrarre il gufo reale invece della civetta non soltanto per i plumicorni, ma anche per la forma degli occhi, che differiscono da quelli, molto più tondeggianti, della civetta.

Già Mario Alinei (1996: 639) aveva sottolineato quanto l'origine mitico-religiosa della civetta appartenesse all'archetipo dell'essere umano discendente da un uccello, connesso alla simbologia della Grande Madre. Tuttavia, egli connetteva in modo diretto le origini paleolitiche del culto e la figura di Atena, identificando un rovesciamento del rapporto totemico, per cui l'animale che prima proteggeva l'essere umano diventa protetto dalla divinità. Non siamo sicuri che un salto cronologico così netto sia appropriato: le *Ammæ* nutrici di divinità delle epigrafi iberiche o italiche, ad esempio, sembrano contraddire l'antichità di tale processo, o almeno rendono la situazione più problematica e articolata; inoltre, bisogna ricordare che Atena non sempre è accompagnata da una civetta,

¹⁵ Nell'era neolitica la prominenza degli occhi come attributo divino si ritrova nell'Europa occidentale anche al di fuori delle figure ornitomorfe, tanto da coniare la definizione *Eye-Goddess* (Crawford 1957).

ma in alcuni dipinti vasali viene identificata con l'uccello stesso (Gimbutas 2005: 221).

L'associazione dell'uccello all'ambito religioso di carattere matrificale dà vita a un insieme di entità divine e mitiche alla cui origine e sviluppo non si potrebbe nemmeno accennare in questa sede. La figura può anche apparire in connessione alla morte, come si nota nelle urne ungheresi e anatoliche databili circa 3000-2500 a.C. [figg. 4-5], ma questa ambivalenza si comprende bene nella necessità di raffigurare, e quindi esorcizzare, la paura di perdere il proprio figlio (Asplund Inge-mark-Inge-mark 2013). Ciò non è quindi un elemento negativo a sé stante, ma costituisce la normale controparte della maternità e del nutrimento.

Certamente, la morte infantile e l'idea del volatile messaggero di morte si riscontrano in tante altre culture, come quella araba pre-islamica (Homerin 1985) o quella egizia (Newberry 1951); tuttavia, se ci limitiamo all'ambito indoeuropeo e semitico, il versante macabro degli strigidi emerge molto spesso da un elemento specifico, cioè l'essere creature notturne. Così come notturne, del resto, sono figure ambivalenti come *Lilith*, dotata di attributi ornitoformi nella sua origine sumero-accadica e definita come strigide nel Masoretico (*Libro di Isaia*)¹⁶, che dalla cultura ebraico-cristiana si cristallizzerà come entità femminile malvagia, opposta all'idea di maternità, nutrimento o fertilità. Oppure, le *lamiae*, demoni femminili dell'area mesopotamica poi entrate nella mitologia greca, che sono forse le migliori candidate a spiegare il cambio di segno testimoniato da Ovidio e tanti altri.¹⁷ Le fonti latine che abbiamo citato in precedenza sembrano infatti effettuare una vera e propria crasi tra la *lamia* come mostro che succhia il sangue agli infanti preso dalla mitologia greca e i rapaci, probabilmente in ragione della co-

¹⁶ Isaia 34:14 menziona Lilith usando l'enigmatico *hapax* traslitterabile come *quippoz*. Si tratta di uno zoonimo di difficile interpretazione, ma che nelle traduzioni moderne di ambito protestante che su di esse si basano, come ad esempio la Bibbia di Ginevra o quella di Re Giacomo, viene tradotto come *schreech owl*, cioè 'gufo stridente': insomma, la strige. Che Lilith possa unirsi a figure di strigidi nelle raffigurazioni mesopotamiche è stato ipotizzato citando il celebre *Rilievo Burney*, sulla cui datazione e addirittura autenticità sorge però più di un dubbio.

¹⁷ Nella sterminata bibliografia al riguardo, un'ottima *mise au point* si legge in West 1995. La nascita di questa tipologia di demoni femminili intenti a rubare e/o uccidere infanti deriva, com'è intuibile, dalla figura della donna sterile, negazione della maternità e della fecondità, sovente accostata alla vecchiaia.

mune natura notturna: *fit bubo Pamphile*, scrive Apuleio nelle *Metamorfosi* nell'introdurre Panfila, definita *lamia* assieme a Meroe a Pantia (III, 21; cf. Leinweber 1994).

Questa nuova simbologia, è bene ricordarlo, occorre in un contesto di elevato sincretismo e stratificazioni metamorfiche che coinvolgono anche altri animali (Björklund 2017) e si rifletterà anche nella creazione di zoonimi popolari come il CAPRIMULGUS che dà origine ai vari *chotacabra-chupacabra*, *succiacapre*, *xotacabras*, *tettechèvre*, ecc.¹⁸ Va però ricordato che, al netto della confusione tra i vari uccelli cui s'è più volte accennato, il materiale mitico-simbolico che stiamo esaminando sembra distinguere bene gufi, da un lato, e strigi/civette/barbagianni dall'altro. Il fatto che il gufo abbia dimensioni decisamente maggiori delle altre strigi potrebbe avere portato a identificare queste ultime, di proporzioni minori, con il genere femminile, come dimostrerebbero i graffiti rupestri paleolitici (Gimbutas 2005: 54) e le figure neolitiche riprodotte qui in appendice.

Ecco perché, tornando alla visione di Alinei e di altri commentatori, indicare Atena come naturale evoluzione di questa complessa relazione tra dea e uccello non convince. Chiamata non a caso da Omero γλαυκῶπις,¹⁹ la dea pare piuttosto testimoniare una discontinuità, poiché qui lo strigide cui essa si accompagna (o nella quale talora si trasforma) perde l'aspetto negativo dell'essere un uccello notturno, mentre quello positivo del materno e dell'alimentazione viene sottoposto a un processo metonimico che trasla la funzione del nutrimento dal corpo allo spirito.

¹⁸ Il consueto processo di allegoresi cristiana del mondo animale, com'è facile intuire, non risparmia neppure gufi, civette e strigidi varie: nell'*Aviarium* di Ugo de Fouilloy, ad esempio, si legge «Nycticorax est avis quae amat tenebras noctis. In parietinis habitat, quia in minis maceriarum quae sunt sine tecto domicilium servat. Lucem refugit; in nocte volitans cibos quaerit. Mystice nycticorax Christum significat qui noctis tenebras amat, quia non vult mortem peccatoris, sed ut convertatur et vivat. Ita enim Deus Pater dilexit mundum ut pro redemptione mundi morti traderet filium. Quod autem peccatores tenebrae vocentur. Apostolus testatur, dicens, Fuistis aliquando tenebrae, nunc autem lux in Domino. Habitat nycticorax in minis parietum, quia Christus nasci voluit de populo iudeorum» (cap. XXXIX, ed. Clark 1992: 172). Il volgarizzamento portoghese, risalente al XIV secolo, è purtroppo mutilo in questa parte, ma traduce già la *nycticorax* come *noitivó*. Sulla visione degli strigidi nei bestiari cfr. Hassig 1995: 97.

¹⁹ Il termine, come si sa, può indicare 'dagli occhi scintillanti' o 'viso di civetta', con i due attributi ovviamente connessi dall'ancestrale figura degli occhi cui si è accennato prima.

La polarità nella concezione degli strigiformi si riflette anche sul piano lessicale. Jean-Philippe Dalbera, nel negare la supposta origine onomatopeica del fr. *chouette* (2006: 273-338), ha affrontato il groviglio inestricabile di paronimie, analogie e para-etimologie che segnano le definizioni della civetta in varie lingue dell'ambito romanzo e greco, proponendo che la chiave per interpretare la maggior parte di esse sia proprio l'accezione positiva, legata al latte e al nutrimento. Anche formazioni apparentemente lontane da tale campo semantico come, ad esempio, quelle dei dialetti italo-romanzi meridionali *cuccuvaia* o *cuccuveggia* risulterebbero alla stessa matrice (< *κουκουβάγια*, dove *κόκκς* 'grano' *βάια* 'nutrice').²⁰ Forse eccessivo, invece, è comprendere anche la stessa *civetta* alla stessa radice, sulla base di CIBUS 'grano' (cf. occ. *cevada* 'avena', sp. gal. *cebada*, port. *cevada* 'orzo').²¹ Seppure da prendere *cum grano salis*, comunque, le ipotesi di Dalbera offrono comunque spunti interessanti; e pare evidente, inoltre, che alcuni nomi per la civetta che evocano l'accezione negativa come il corso *malacella* o forme dell'it. merid. come *ucellu da mort* siano formazioni più recenti (Dalbera 2006: 288).

Un'ipotesi possibile è che la «double personnalité de la chouette» si consolidi, attraverso quella convergenza tra le *lamiae* succhiasangue e gli strigidi, in modo più incisivo nel bacino mediterraneo – ricordiamoci che Plinio testimonia una credenza popolare, probabilmente anteriore alla romanizzazione – per poi trovare diverse articolazioni in tutti gli strati della cultura europea, letteraria e del *vulgus*. Disegnare il percorso dei riflessi linguistici di questa evoluzione è molto difficile, ma non è da escludere che lessicalmente sia proprio il mondo latino ad avere introdotto il legame di segno negativo con la notte, nelle forme NŌCTŪA (it.

²⁰ Però si veda il cremonese *cucubio* (Ferrari 2010: 43), alquanto eccentrico in ambito dei dialetti gallo-italici, che non prevedono quasi mai forme con occlusiva velare.

²¹ L'ipotesi di Dalbera vede infatti, probabilmente a ragione, non in CAVANNU (da CAPUT) l'origine di *chouette*, bensì nel significato traslato del verbo *chuer* 'carezzare', 'coccolare' (da cui vezzeggiativi con cui le madri si rivolgono ai propri bambini come *chou* o *chouchou*), semanticamente contiguo al campo della cura della madre verso i propri figli e, quindi, associabile all'idea di nutrimento e allattamento di *amma* (2006: 309-10). Vero è che l'evidente similarità fonica con il tipo *civetta* e tutte le forme simili attestate in varie aree italo-romanze potrebbe anche spiegarsi con una forma galloromanza in seguito penetrata verso oriente. La testimonianza del lomb. *sciguètt* 'lattonzolo' (Cherubini 1843, s.v. *sciguètt*), ad esempio, conferma l'evidente legame di una base con fricative [siw]/ [ʃiw] o affricata [tʃiw], connessa all'ambito dell'allattamento e del materno, che però è ammissibile in francese, molto meno in italiano.

nottola, port. *noitívó* < NOCTE + VŮLO) e simili. Certamente, nell'età romana non mancano fossili dell'accezione positiva, anche se risemantizzati; ciò accade ad esempio nella *Romulea* di Draconzio, dove un'anziana *nutrix* è paragonata a una strige (vv. 302-10).²²

L'evoluzione lessicale vede una distinzione abbastanza netta. Da un lato, le uniche voci che sembrano appartenere alla costellazione di *amma* sono quelle mozarabiche *mamáyra/mammáira*, identificata con la *coruja* o con la *lechuza* (Simonet 1888: 328)²³. Il meridione iberico in cui operava Isidoro, dal punto di vista linguistico, avrebbe visto circa un secolo dopo l'invasione araba e la progressiva creazione delle parlate mozarabe; la sua osservazione della lingua del *vulgus* potrebbe quindi individuare un lessema, nel caso di *amma*, che si situa in quella zona grigia fra il latino ormai tardo – che Isidoro chiamava lingua *mixta* – e l'emergere di forme protoromanze. Ciò indicherebbe quindi che la parola mozaraba, dal punto di vista semantico, sia l'unica di sicura attestazione a conservare la sostanza fonetica di *amma*, indubitabilmente connessa all'allattamento.

In tutti gli altri casi, per identificare il volatile, come s'è visto, si attinge tanto alla “leggenda nera” quanto all'antico valore positivo. La chiara derivazione italoromanza di *strega* da *stryx* e di altre denominazioni dialettali che richiamano l'ambito ornitologico sono ben conosciute e studiate (Caprini 2003; Ronzitti 2009; Barillari 2014); ma ci pare significativo che in area iberica il gal. *meiga* non abbia alcun legame con possibili origini zoonimiche.²⁴ Il cast. *bruja* (e cat. *bruixa*, gal.-port *bruxa/bruja*), di etimologia incerta, viene talora avvicinato alle strigi nelle fonti lessicografiche, ma senza mai indicare una precisa derivazione etimologica.²⁵ Il cast. *lechuza*, che può indicare sia la civetta sia il barba-

²² Sulla visione mitico-simbolica degli uccelli rapaci nel mondo classico si veda, fra gli altri, Curletto 1987.

²³ Incomprensibile il motivo che porta Pilar García Mouton a confondere questi uccelli con il già citato CAPRIMULGUS, vale a dire il *chotacabra*, che appartiene a una specie diversa dagli strigidi (García Mouton 1999: 333).

²⁴ Molto interessante, a tal riguardo, che una delle denominazioni della fata in galego sia *lamia*, altro patente grecismo.

²⁵ Le fonti lessicografiche più antiche associano raramente la *bruja* alla civetta/strige; il vocabolario castigliano più antico a riportare tale accezione è il *Diccionario enciclopédico* (1853), s.v. *bruja*, definendola come «Especie de ave nocturna sin penacho, bastante común en España y en otras rejiones de Europa, que los modernos han reunido al género mochuelo». Il significato secondario permane talora in zone di lingua spagnola, anche modernamente, ma spesso con lievi mutamenti del referente zoologico: nello spagnolo del Cile, ad esempio, oggi *bruja* identifica la moderna *nycticorax*, spe-

gianni, poi, può essere interpretato come residuo lessicale della credenza testimoniata da Isidoro. L'evoluzione tracciata nel *DCECH* NÖCTŪA (cf. it. *nòttola*) > **nochua* > *nechuz̃a* è più che verosimile; *nechuz̃a* è attestato in una Bibbia escurialense del XIII secolo, mentre dal XIV si riscontra più generalmente *lechuz̃a*. Nella voce del *DCECH*, Corominas inquadrava però il passaggio *n-* > *l-* e il suffisso *-uz̃a* esclusivamente sul piano morfologico, negando il legame con la superstizione testimoniata da Isidoro presentata all'inizio della voce,²⁶ mentre noi crediamo che sia un caso di etimologia popolare. Evidenziare il valore difettivo di *-uz̃a* come ostacolo al legame con *leche* ha infatti poco senso, poiché la suffissazione con tale valore precede il cambio della consonante iniziale. Da un termine segnato negativamente, perché associato alla NÖCTE, si ritorna a un'accezione positiva, quella del LĀCTE, evidentemente più radicata in Iberia rispetto ad altre zone della Romania.

Amma 'civetta', in definitiva, non prosegue in nessuna lingua romanza (ad eccezione, forse, del mozarabo), come definizione di specie appartenente all'ordine degli strigidi. Le lingue della penisola iberica, però, testimoniano non solo la continuità lessicale con *ama* 'nutrice' condivisa con altre lingue, ma, almeno a partire dal latino tardo del X secolo, anche un'ulteriore specificazione semantica arrivando a indicare il concetto di 'possessione', che si spiega proprio con la relazione di dipendenza che il bambino ha con la propria nutrice. Allo stesso tempo, se si segue Dalbera, la semiosi positiva di *amma* si riflette in altre denominazioni della civetta un po' in tutta Europa (e la *lechuz̃a* non fa eccezione), che sostituiscono il significante ma proseguono il significato. Tutto ciò porta a pensare che l'etimologia isidoriana, a dispetto delle tante paraetimologie leggibili nella sua opera, sia corretta e si fondi sull'acutissima capacità di osservazione della lingua colloquiale delle popolazioni iberiche all'altezza del VII secolo, dove *amma*, con tutta evidenza, era un relitto lessicale capace di aprire un amplissimo squarcio di storia umana, che oltrepassa il ristretto ambito linguistico-etimologico.

cie facente parte delle *Ardeidae*, uccelli pellicaniformi.

²⁶ «Sobre todo, por ignorante que sea el vulgo, sería difícil hacerle creer que un ave tiene tetas, de modo que un nombre como *mamaira*, que tan claramente alude a las mamas se aplica mucho mejor al murciélago [...] Todo ello aumenta nuestra duda de que en su origen *lechuz̃a* fuese un mero derivado de *leche*» (*DCECH*, t. III, s.v. *lechuz̃a*). Se si confronta il lomb. *seignètt* citato alla nota 20 e il cast. *lechuz̃o*, entrambi indicanti il lattonzolo, l'impressione che Corominas abbia affrontato la questione con eccessiva leggerezza non fa che rafforzarsi.

Il ragionamento ci ha portati a percorrere a ritroso un arco cronologico di millenni, partendo dalla testimonianza di un trovatore galego-portoghese. Questo dimostra che la storia delle parole e dei concetti che esse esprimono può essere talora affrontata utilizzando ottiche di diversa profondità. Se ci fermiamo al XIII secolo, possiamo concludere che l'ipotesi di Correia, ineccepibile dal punto di vista del contesto geocronologico in cui inserire il ciclo della *ama*, sia da abbandonare definitivamente sul piano ermeneutico, perché:

a) si fonda su un malinteso linguistico (cast. *mocho* ≠ lat. *stryx* e lat. volg. *amma*);

b) interpreta sbrigativamente le fonti latine di Isidoro e dà importanza a quelle posteriori, inutili per l'indagine etimologica;

c) stravolge il dettato di Isidoro associando alla *stryx* un valore negativo che non emerge in nessun modo dal testo delle *Etymologiae*;

d) ignora le implicazioni semantiche e culturali della "leggenda" cui Correia si riferisce (per esempio, non menzionandone la conseguenza lessicale più immediata, cioè l'it. *strega*).

Probabilmente, le *annominationes* tra *ama* e le forme del verbo *amar* nella canzone di Johan Soarez Coelho rimandano a un personaggio femminile che era davvero una nutrice (la stessa Urraca Gotérrez, ironicamente, lo diventerà in età più tarda, nientemeno che del futuro re Fernando IV). Va ricordato, a tal proposito, che nel medioevo le nutrici assegnate alle case nobiliari erano effettivamente considerate di rango sociale più alto rispetto a quello della semplice balia, come ad esempio testimonia l'attaccamento mostrato da Alfonso X verso la propria *ama*, di nuovo una Urraca, ma stavolta Pérez e non Gotérrez, che figura tra i pochissimi assistenti alle nozze del monarca con Violante d'Aragona e riceve in eredità le località castigliane di Portillo e Villainfierno (Ballesteros Beretta 1963: 48).

Poiché nel settembre 1243 il giovane Alfonso, ancora infante, è attestato nella zona di Burgos in cui si ritiene che il ciclo si sia svolto (Beretta 1963: 1060), non si può nemmeno escludere che si trattasse proprio della sua *ama*. In ogni caso, al di là dell'identità della misteriosa *pastorinha* il dibattito si può agevolmente inquadrare nella casuistica cortese, e il fatto che si svolga quasi interamente su un piano satirico, dopo il primo impulso più tradizionale di Coelho, non dovrà stupire più di tanto nella tradizione galego-portoghese, in cui la testualità dialogica agisce sempre sui binari della *cantiga de escarnio e maldizer*.

Se invece ci spingiamo molto più a ritroso nel tempo e nello spazio, utilizzando lo spunto lessicografico evocato – purtroppo erroneamente – da Correia, ci accorgiamo che la parola di Isidoro, scomparsa nella posteriore evoluzione lessicale del campo zoonimico, testimonia una credenza popolare di radici antichissime, probabilmente ancora viva nei territori meridionali in cui Isidoro nacque e operò e perfettamente riflessa nell'evoluzione che porta al moderno *ama* 'nutrice', 'balia' e i suoi posteriori sviluppi. Isidoro, pertanto, assume qui la veste di inconsapevole antropologo ed etnografo, come accade in diverse parti della sua opera²⁷, ed è il più nitido testimone di una stratificazione mitico-simbolica la cui persistenza in area iberica meridionale andrà senza dubbio approfondita.

Simone Marcenaro
(Università del Molise)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

a) Dizionari e glossari

Alfonso de Palencia = *Universal Vocabulario en Latín y en Romance*, Alicante-Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Biblioteca Nacional, 2005.

Cherubini 1843 = Francesco Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, t. 4, Milano, Regia Stamperia, 1843.

DCECH = *Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 voll.

DHLE = Real Academia Española (2013-): *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* [en línea]. [Consulta: 24/11/2023].

Diccionario enciclopédico = *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas* [...], t. I, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853.

Ferrari 2010 = Valerio Ferrari, *Lessico zoologico popolare della provincia di Cremona, dialettale, etimologico*, Cremona, Monografie di Pianura, Provincia di Cremona, 2010.

Simonet 1888 = Francisco Javier Simonet, *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes precedido de un estudio sobre el dialecto hispano-mozárabe*, Madrid, Real Academia Española, 1888.

²⁷ Si legga al riguardo Gasti 1998.

b) Edizioni critiche

Hue de Fouilloy, *Aviariusum* (Clark) = *The Medieval Book of Birds: Hugh of Fouilloy's 'Aviariusum'*. Edition, Translation and Commentary by Willene B. Clark, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 1992.

Isidoro (Valastro Canale) = Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a. c. di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2013, 2 voll.

LL = Joseph Piel - José Mattoso (eds.), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa, *Portugaliae monumenta historica / iussu Academiae Scientiarum Olisiponen-sis edita*, 1980.

c) Sitografia

MedDB3 = Mercedes Brea-Pilar Lorenzo Gradín (dir.), *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 3.11 (2021), Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades <http://www.cirp.gal/meddb>.

LETTERATURA SECONDARIA

Abascal-Cebrián 2002 = Juan M. Abascal - Rosario Cebrián, Inscripciones romanas de *Segobriga* (1999 - 2001 e inéditas), «SAGVNTVM (P.L.A.V.)», 34 (2002): 151-186.

Alinei 1996 = Mario Alinei, *Origini delle lingue d'Europa. I. La teoria della Continuità*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Asplund Ingemark-Ingemark 2013 = Camilla Asplund Ingemark, Dominic Ingemark, *More than scapegoating: the therapeutic potential of stories of child-killing demons in Ancient Greece and Rome*, in C. Asplund Ingemark (ed.), *Therapeutic Uses of Storytelling: An Interdisciplinary Approach to Narration as Therapy*, Lund, Nordic Academic Press: 75-84.

Barillari 2014 = Sonia Maura Barillari, *Protostoria della strega. Le fonti medievali latine e romanze*, Aicurzio, Virtuosa-Mente Edizioni, 2014.

Beltran 1998 = Vicenç Beltran, *Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soares Coelbo y el ama de Don Denis*, «Bulletin of Hispanic Studies», 55.1 (1998): 13-43.

Beretta 1963 = Antonio Ballesteros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Salvat, 1963.

Björklund 2017 = Heta Björklund, *Metamorphosis, mixanthropy and the child-killing demons in Hellenistic and Byzantine period*, «Acta Classica», 60 (2017): 22-49.

Caprini 2013 = Rita Caprini, *I nomi della 'strega' in Europa: dalla lingua alla storia, ai testi*, «Strumenti critici», 18.2 (2003): 161-182.

Chantraine 1946 = Pierre Chantraine, *Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec*, «Revue d'Études Grecques», 59-60 (1946): 219-250.

- Cherubini 2009 = Laura Cherubini, *The Virgin, the Bear, the Upside-down “Stryx”*: an interpretation of *Antoninus Liberalis* 21, «*Arethusa*», 42.1 (2009): 77-97.
- Conti 2018 = Eleonora Angela Conti, *Lessico familiare nei papiri greci dell’Egitto romano e bizantino: alcune considerazioni su ἄμμά*, «*Aegyptus*», 98 (2018): 147-160.
- Cordoñer 2017 = Carmen Codoñer, *De nuevo las palabras en Isidoro de Sevilla*, «*Archivum Latinitatis Medii Aevi*», 75 (2017): 21-57;
- Correia 1996 = Ângela Correia, *O outro nome da ama – uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho*, «*Colóquio | Letras*», 142 (1996): 51-64.
- Correia 2001 = *As cantigas de amor de D. Joan Soares Coelho e o “ciclo da ama”*, Tesi di Dottorato inedita, Lisboa, 2001.
- Correia 2006 = Ângela Correia, *O enquadramento histórico das cantigas à ‘ama’ do trovador Joam Soares Coelho*, in Alves, Teresa Vitória F. (ed.), *And gladly wolde (s)he lerne and gladly teche. Homenagem a Júlia Dias Ferreira*, Lisboa, Edições Colibri, 2006, pp. 111-120.
- Correia 2012 = Ângela Correia, *Ser letrado e trovador*, «*eHumanista*», 22 (2012): 27-48.
- Correia 2016 = *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotrónica Portuguesa, 2016.
- Crawford 1957 = O.G.S. Crawford, *The Eye Goddess*, Los Angeles, Phoenix House 1957.
- Curletto 1987 = Silvio Curletto, *Il contesto mitico-religioso antenato/anima/uccello/strega nel mondo greco-latino*, «*Maia*», 39 (1987): 143-156.
- Dalbera 2016 = Jean-Philippe Dalbera, *Des dialectes au langage*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- Devoto 1934 = Giacomo Devoto, *Il Panteon di Agnone*, «*Studi Etruschi*», 67 (1967): 179-197.
- Fernández Nieto 2010 = Francisco Javier Fernández Nieto, *Encuesta sobre las regulaciones de los luci hispanos*, «*Paleohispanica*», 10 (2010): 537-550.
- García Mouton 1999 = Pilar García Mouton, *Los nombres de la lechuga: creencia e superstición*, in *Tes philies tade dora. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*: 329-327.
- Gasti 1998 = Fabio Gasti, *L’antropologia di Isidoro. Le fonti del Libro XI delle Etimologie*, Como, New Press, 1998.
- Georgescu 2021 = Simona Rodina Georgescu, *La regularidad en el cambio semántico: las onomatopeyas en cuanto centros de expansión en las lenguas románicas*, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2021.
- Georgescu 2023 = Simona Rodina Georgescu, *Mozo, mocho y muchacho, ¿palabras sin etimología?*, in Emili Casanova, Cesáreo Calvo (eds.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, t. IV, Berlin · Boston, De Gruyter, 2013: 203-228.

- Gimbutas 2001 = Marija Gimbutas, *The language of the Goddess*, San Francisco, Harper and Row, 2001.
- Gimbutas 2005 = Marija Gimbutas, *Le dee viventi*, Milano, Medusa, 2005.
- Hamlin 2021 = Cinthia María Hamlin, *Alfonso de Palencia: ¿Autor del primer vocabulario romance latín que llegó a la imprenta?*, «Boletín de la Real Academia Española», 101 (2021): 173-218.
- Hassig 1995 = Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Hernández Pérez-Siles Ruiz 2012 = Ricardo Hernández Pérez, Jaime Siles Ruiz, *Nueva lectura e interpretación de una inscripción latina de Villalpando (Zamora)*, «Studia philologica valentina», 14 (2012): 89-98.
- Homerin 1985 = T. Emil Homerin, *Echoes of a Thirsty Owl: Death and Afterlife in Pre-Islamic Arabic Poetry*, «Journal of Near Eastern Studies», 44.3 (1985): 165-184.
- Lapa, Manuel Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1934.
- Leinweber 1994 = David Walter Leinweber, *Witchcraft and Lamiae in "The Golden Ass"*, «Folklore», 105 (1994): 77-82.
- Lorenzo Gradín 2009 = Pilar Lorenzo Gradín, *Los trovadores gallego-portugueses y el arte de la rima*, in J.M. Fradejas Rueda *et al.* (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 135-160.
- Losada-Donoso 1965 = Helena Losada Gómez, Rosa Donoso Guerrero, *Excavaciones en Segóbriga*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas, 1965.
- Mendoza 1621 = Diego Funez de Mendoza, *Historia General de Aves, y Animales, De Aristoteles Estagirita, Traduzida de Latin en Romance y añadida de otros muchos Autores Griegos, y Latinos, que trataron de este mismo argumento*, Valencia, Juan Baustista Marçal Impressor, 1621.
- Michaëlis 1896 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. I. Der Ammen-streit*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 20.2 (1896): 145-218.
- Monteagudo 2014 = Henrique Monteagudo Romero, *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII*, Noia, Toxosoutos, 2014.
- Newberry 1951 = Percy E. Newberry, *The Owls in Ancient Egypt*, «The Journal of Egyptian Archaeology», 37 (1951): 72-74.
- Oliphant 1913 = Samuel Grant Oliphant, *The Story of the Strix: Ancient*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 44: 133-149.

- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. Estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII-XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Pejenaute Rubio 2007 = Francisco Pejenaute Rubio, *Consideraciones en torno al búho, “nocturna avis, quae ab hominibus est ingrata”*, «Estudios Humanísticos Filología», 29 (2007): 223-252.
- Pokorny 1959 = Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, I, Bern/München, A. Francke Verlag, 1959.
- Ronzitti 2009 = Rosa Ronzitti, *L’etimologia di latino stryx fra indoeuropeistica e romanistica*, «Romance Philology», 63.1 – *Special Issue* (2009): 183-199.
- Souto Cabo 2012 = José Antonio Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editorial Fluminense, 2012.
- Urbina Martínez 2000 = Dionisio Urbina Martínez, *Talaveira de la Reina en la Antigüedad. Una ciudad romana. De los orígenes al siglo VI d.C.*, Talaveira de la Reina, Ayuntamiento de Talaveira de la Reina, 2000.
- Vieira 1994 = Yara Frateschi Vieira, “O processo da ama”: *passado e presente de uma polémica trovadoresca*, in M. Brea (ed.), *O Cancioneiro da Ajuda, cena nos despois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 79-98.
- Vieira 1999 = Yara Frateschi Vieira, *En Cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.
- West 1995 = David R. West, *Some Cults of Greek Goddesses and Female Daemons of Oriental Origin*, Kevelaer, Butzon & Bercker, 1995.
- Zarate 1978 = Luis Sagredo San Eustaquio Santos Crespo Ortiz de Zarate, *Epigrafía romana de la Provincia de Palencia. Estudio social, análisis antroponímico y corpus de inscripciones*, Valladolid, Universidad, 1978.

RIASSUNTO: L’articolo offre una riflessione su una *cantiga* galego-portoghese di Johan Soares Coelho e sul “ciclo” poetico cui essa diede vita, negli anni 1241-1243, riconsiderando una delle posizioni critiche più accreditate e proponendo un percorso etimologico-semantic del termine chiave attorno al quale si articola la retorica del testo, la parola galego-portoghese *ama* ‘balia’.

PAROLE CHIAVE: Poesia trobadorica galego-portoghese; linguistica; etimologia.

ABSTRACT: The article proposes a reflection on a Galician-Portuguese *cantiga* by Johan Soares Coelho and the poetic “cycle” to which it gave birth, in the years 1241-1243, reconsidering one of the most credited critical positions and proposing an etymological-semantic path of the keyword around which the rhetoric of the text articulates, the Galician-Portuguese word *ama*, ‘nurse’.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Troubadour poetry; linguistics; etymology.

APPENDICE – IMMAGINI



Fig. 1: Figurina proveniente da Bükk (Ungheria), ca. 5000 a.C.
(Gimbutas 2001: 37, fig. 59)



Fig. 2: Vaso della cultura Vinča (Croazia), ca. 5200-5000 a.C.
(Gimbutas 2001: 38, fig. 62)



Fig. 3: Dea-civetta scolpita su un muro, zona di Épernay (Marna-Grand est), ca. 3500–3000 a.C. (Gimbutas 2001: 192, fig. 295)



Fig. 4: Urne funerarie, probabilmente di madre e figli, della cultura Baden (Ungheria), ca. 3000 a.C. (Gimbutas 2001: 191, fig. 291)

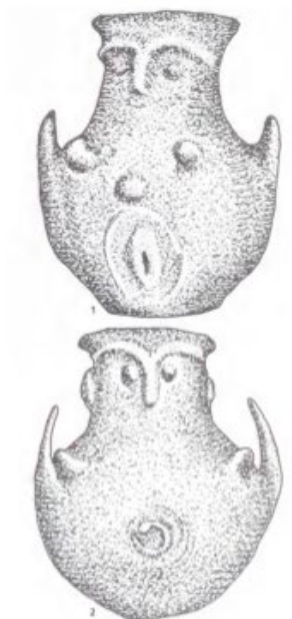


Fig. 5: Urne funerarie provviste di seno, vulva e cordone ombelicale, di zona anatolica, compresa tra 3000 e 2500 a.C. (Gimbutas 2001: 191, fig. 292)



Fig. 6: Coperchi della cultura Vinča (Croazia), compresi tra ca. 5200 e 4500 a.C.
(Gimbutas 2001: 53, fig. 89)



Fig. 7: “Madonna” di Gradač (Croazia), ca. 5000 a.C.
(Gimbutas 2001: 37, fig. 58)

INTERTESTUALITÀ DECAMERONIANA: BOCCACCIO EUROPEO*

La prospettiva dalla quale spesso nella Scuola e nell'Università italiane si guarda alla letteratura medievale, centrata sulle cosiddette *Tre corone*, finisce sostanzialmente per raffigurare Dante, Petrarca e Boccaccio – nel loro splendido isolamento – quasi come fiori magicamente spuntati dal nulla, obliterando quello che *sul piano europeo* (dell'Europa romanza, germanica, mediolatina, greco-bizantina, araba, ecc.) viene prima di Dante, Petrarca e Boccaccio, ovvero, se si riflette, proprio quello che delle Tre corone fa comprendere meglio la particolarità, se non vogliamo parlare di “grandezza”. Questa rimozione del *con-testo* (e del *pre-testo*) in cui Dante, Petrarca e Boccaccio vanno necessariamente inseriti non è peraltro solo di oggi e non è solo italiana: con l'eccezione di alcune importantissime riprese (Boiardo, Ariosto, Shakespeare, per fare solo alcuni esempi), sarà soltanto col Romanticismo, epoca che si sostanzia anche del mito delle origini, che la letteratura medievale verrà riscoperta. Ma, poiché quella romantica è l'epoca in cui prende forma il concetto di nazione, quella letteratura viene «messa al servizio delle varie letterature nazionali, di cui rappresenta una sorta di preistoria» (Mancini 2014: 21), a nutrire, appunto, lo spirito nazionale. Le esperienze letterarie medievali che si esprimono in una lingua romanza vivono invece di una sostanziale unità, che certo si fonda sul comune ceppo linguistico neolatino, ma che trova anche altre spiegazioni, su cui ha ben attirato l'attenzione soprattutto Alberto Varvaro. Ne cito una sola soltanto, perché funzionale a quel che intendo qui discutere (Varvaro 1985: 14):

le letterature romanze medievali possono considerarsi in certo modo unitarie soprattutto per la forza coesiva rappresentata dal forte predominio culturale della Francia, che si concretizza in irradiazione di mode, di temi, di forme e soprattutto di idealità e di esempi. Quando in questo caso diciamo Francia, non vogliamo certo escludere il mezzogiorno provenzale, a cui fa capo la maggior parte della lirica romanza, come al nord fanno capo la narrativa e buona parte della produzione didattica. Influenza, questa francese, che si impone attra-

* Ringrazio l'amica e collega Antonella Negri per i suoi fondamentali consigli.

verso le opere, ma anche direttamente per il viaggiare degli scrittori ed infine, in grado non certo minore, attraverso i molteplici canali della giulleria internazionale, poiché i giullari [...] hanno superato ogni barriera linguistica e politica ed hanno contribuito in modo capillare ma imponente alla circolazione della produzione letteraria romanza.

Di tale predominio francese ebbe sicuramente consapevolezza un grande autore come Chrétien de Troyes, quando nel *Cligés*, scrive (vv. 28-33, ed.: Harf-Lancner 2006):

Ce nos ont nostre livre apris / Qu'an Grece ot chevalerie / Le premier los et de clergie. / Pus vint chevalerie a Rome / Et de la clergie la some, / Qui or est an France venue.¹

Aggiungo che oggi (in epoca di attualizzazioni molto “spinte” e di «assedio del presente», per riprendere il titolo di un saggio di Giunta 2008) si tende a considerare esclusivamente i tratti di continuità tra la letteratura medievale romanza e la cultura moderna e contemporanea; e però bisogna sottolineare che per molti versi tale letteratura è *lontana*, è “*altro*” da noi:² è stato in particolare, come si sa, Hans Robert Jauss (1977) a insistere sulla discontinuità tra la letteratura medievale e la nostra sensibilità di donne e uomini della contemporaneità; e a invitarci a pensare che, se l'opera d'arte esiste, e può essere compresa, solo entro l'orizzonte d'attesa del pubblico, il lettore di oggi può vivere l'esperienza del piacere estetico assumendo entro il proprio orizzonte convenzioni letterarie e modelli del mondo diversi, estranei: *altri*, appunto. Rimane tuttavia il fatto che *oggi* la letteratura medievale appare distante anche al pubblico mediamente colto: innanzi tutto (e ovviamente) perché essa è lontana nel tempo, e dunque quanto a lingua, a coordinate culturali e a visione del mondo; ma essa è lontana (e il dato mi pare davvero rilevante) anche in relazione ai meccanismi della comunicazione letteraria. Difatti, e si tratta di riflessioni di cui siamo debitori soprattutto a Paul Zumthor (in particolare 1983 e 1987), per capire la letteratura romanza medievale è fondamentale tenere conto della di-

¹ «Questo ci hanno insegnato i nostri libri, che in Grecia c'era per prima la fama della cavalleria e della cultura. Poi passarono a Roma la cavalleria e la totalità della cultura, che ora sono venute in Francia» (trad. mia.)

² Fondamentale al riguardo (per le riflessioni proposte e per le indicazioni bibliografiche fornite) il recente intervento di Barbieri 2019.

menzione orale o parzialmente orale di molte delle sue manifestazioni, dal momento che la presenza della voce (della fisicità della voce) incide sui meccanismi costitutivi e sulla natura stessa dell'opera e anche sulle modalità della sua fruizione, che avviene spesso mediante una *performance* collettiva in cui un esecutore recita (o in alcuni casi canta) e un pubblico ascolta. Lo studioso delle esperienze letterarie medievali romanze si trova dunque a fare i conti con la natura intrinsecamente teatrale (quanto a modalità di esecuzione/fruizione, almeno, e distinguendo dunque la trasmissione in sincronia dalla tradizione in diacronia) di molte di tali esperienze.

Non solo: va tenuto conto che molta della letteratura romanza medievale giunta fino a noi (giunta appunto perché *scritta*) per certi versi non è altro che il punto di approdo di un processo che per secoli è vissuto di pura oralità (e dunque è per noi attingibile solo indirettamente e parzialmente), e che nella sua ultima fase dota di un nuovo statuto (e a volte, ma non sempre, del sigillo dell'"autorialità") il circuito di produzione/fruizione letteraria: una sorta di "emersione" (e "fissazione") al livello della scrittura, e dunque per noi al livello della documentazione, di esperienze letterarie che prima hanno vissuto nella continua "varianza". In questo senso, la scrittura stessa è, da un lato, tentativo di porre fine a tale "varianza", dando forma definita e definitiva all'opera letteraria e sottraendola all'autorialità collettiva, al *mare magnum* indistinto dei *performer*; e, dall'altro, volontà di capitalizzare e di trasmettere ai posteri creando un deposito di memoria.³

Nell'ambito della letteratura in lingua d'*oïl*, per esempio, e più in particolare della narrativa lunga, è esemplare da questo punto di vista la riflessione metaletteraria spesso sviluppata da Chrétien de Troyes nei prologhi dei suoi romanzi, la sua volontà di distinguersi dai cantori anonimi presentandosi come colui che ri-crea i *contes* popolari e orali e li dota di *conjointure* ('composizione', 'architettura'), dunque di forma e costruzione artisticamente, letterariamente e retoricamente elaborate (giacché *bien dire* e *bien apprendre* 'dire bene' e 'insegnare bene' sono intrinsecamente legati, ovvero una costruzione retoricamente e artisticamente ben elaborata del messaggio letterario è indispensabile per l'utilità del messaggio medesimo). O – ancora – passando all'ambito della narrativa breve, si veda come Maria di Francia manifesti una preci-

³ Per una sintetica *mise au point* della questione mi permetto di rimandare a quanto dico in Noto 2022.

sa coscienza (e autocoscienza) letteraria nel prologo ai suoi *Lais*, ritagliandosi (Noto 2021: 29-31)

il ruolo di colei che, per non far *oblier* i racconti di cui si discute, li dota di statuto letterario, li mette in rima e, come sotto dettatura, ne fa una composizione scritta (*ditié* < DICTATUM): operazione che giustifica la forte autocoscienza del proprio ruolo di autrice letteraria da parte di Maria poiché comporta una notevole elaborazione artistico-retorica [...]. Maria è perfettamente consapevole che non è la scrittrice di per sé a garantire la durata e la trasmissione nel tempo di un testo, bensì il valore letterario della scrittura stessa e l'inscrivere di quel testo in una tradizione cui siano riconosciuti valore e dignità letterari.

Da questo punto di vista, non può non colpire la persistenza (anche nella manualistica per l'Università e a volte finanche nella ricerca specialistica) del luogo comune secondo il quale Boccaccio darebbe uno straordinario contributo alla narrativa sul piano dell'«invenzione» dei «contenuti» (temi, motivi, trame): questione che, posta in questi termini, rischia seriamente di far pensare *sic et simpliciter* ad un'«originalità che Boccaccio, come ogni altro scrittore medievale, non perseguiva in quanto tale» (Di Girolamo-Lee 1995: 144).

Difatti, le sette giovani donne e i tre giovani uomini del *Decamerone* compiono un viaggio esemplare da un mondo e da una civiltà ormai in crisi irreversibile (la peste) verso un nuovo ordine che è condizione indispensabile per il ritorno nella città e che va conquistato per il tramite della socialità collettiva e della cultura (della letteratura e della parola letteraria): fanno insomma – attraverso la letteratura, appunto, ovvero attraverso la lente e la scrittura autoriale di Boccaccio – quello che tutti i giovani di qualunque epoca di norma fanno, cioè immaginano collettivamente un mondo diverso, ri-creano il mondo, ri-scrivono un'intera tradizione letteraria alla luce della propria (nuova) sensibilità e dunque stravolgendo l'orizzonte d'attesa del pubblico. In questa prospettiva, sarà il confronto delle singole novelle con le loro fonti a permettere «una riflessione sul contesto culturale in cui la fonte ha visto la luce e su come l'autore lo reinterpreta nel riproporre un racconto a un nuovo pubblico» (Di Girolamo-Lee 1995: 145). Ecco dove sta l'essenza profondamente politica del *Decamerone*: un libro dove al vecchio mondo travolto dalla peste si contrappone (come ha ben scritto Antonelli 2013: 11) un mondo nuovo creato attraverso la «letteratura come esperienza civi-

lizzatrice e vitale».⁴ E questo implica anche passare da un mondo dove la comunicazione letteraria (il circuito di produzione/fruizione) è a dominante orale (o comunque marcato da larghi tratti di oralità) a un mondo ove regna la scrittura autoriale, che produce un *libro* scritto: organico, coerente, complesso (attraverso l'artificio della cornice), un libro che come ha scritto Luciano Formisano (2014: 35), «può essere paragonato a quelle compilazioni medievali in cui il lettore poteva trovare riuniti, in perfetta sincronia, romanzi, racconti edificanti, *lais*, *fabliaux*, magari con l'accompagnamento di qualche testo lirico». L'*oralità* dei dieci componenti della brigata che raccontano storie si traduce nella *scrittura* unica e irripetibile dell'*auctor* Boccaccio, grazie alla quale si può giungere (lo ricorda Antonelli 2013: 4) alla «riscoperta della scrittura e della fruizione letteraria come *piacere* conoscitivo, di se stessi e del mondo».⁵

[109] sì come volle la lor reina [Pampinea], tutti sopra la verde erba si puosero in cerchio a sedere, a' quali ella disse così: [110] Come voi vedete, il sole è alto e il caldo è grande, né altro s'ode che le cicale su per gli ulivi, per che l'andare al presente in alcun luogo sarebbe senza dubbio sciocchezza. Qui è bello e fresco stare, e hacci, come voi vedete, e tavolieri e scacchieri, e puote ciascuno, secondo che all'animo gli è più di piacere, diletto pigliare. [111] Ma se in questo il mio parer si seguisse, non giucando, nel quale l'animo dell'una delle parti convien che si turbi senza troppo piacere dell'altra o di chi sta a vedere, ma novellando (il che può porgere, dicendo uno, a tutta la compagnia che ascolta diletto) questa calda parte del giorno trapasseremo. [112] [...]. [113] Le donne parimente e gli uomini tutti lodarono il novellare (*Dec., Intr.* I, 109-13; qui e dopo cito secondo l'ed. Quondam-Fiorilla-Alfano 2017²).

⁴ Barbiellini Amidei 2022: 244 ricorda giustamente che Boccaccio appartiene a un'epoca in cui «la letteratura è eminentemente “popolare”, nel senso che ambisce a conquistare un pubblico vasto e a farsi modello, talora anche in una prospettiva politica e civile. Ideali, come ha osservato Bartuschat [2007], che Boccaccio esprimerà, riguardo alla letteratura in volgare, nel suo *Trattatello in laude di Dante* (in tre stesure), già per la verità situandosi in una posizione “difensiva”, poiché a breve l'avanguardia della letteratura italiana si sarebbe spostata umanisticamente dalla parte del latino».

⁵ Sui temi di cui qui si discute rimane fondamentale Alfano 2006; si veda anche il recente studio di Beatrice Barbiellini Amidei (2022, in particolare ove la studiosa parla giustamente di «fortissimo residuo di oralità presente [...] in modo notevole nel *Decameron*, a tutti i livelli della sua struttura narrativa»: 243).

Rapportarsi all'universo comunicativo e conoscitivo della letteratura vuol dire dunque per Boccaccio anche mettere in relazione la propria scrittura con un'oralità che nel *Decamerone* agisce a un doppio livello: quello dei componenti della brigata e quella di molti dei "materiali" coinvolti nella narrazione dei dieci giovani. Siamo di fronte a una svolta davvero epocale sul fronte dei meccanismi della comunicazione letteraria e sul fronte delle concezioni stesse della letteratura (ben lo sintetizza Antonelli 2013: 4) come «un'arte non solo attentissima ai valori linguistici ma anche ricca di valori conoscitivi ed emozionali essenziali per la convivenza civile: un'arte *utile* e dunque di interesse generale ed autonoma»; un'arte entro il cui perimetro istituzionale Boccaccio rivendica con forza la propria autorità e la propria autorialità: si vedano le ancora fondamentali osservazioni di Di Girolamo e Lee (1995: 159), che ricordano come con Boccaccio, ovvero con l'Umanesimo, l'influenza della cultura classica ponga di nuovo l'autore come responsabile unico della propria opera, mentre nel Medioevo gli autori, spesso anonimi, rimandavano all'autorità delle loro fonti, quando non a Dio (e già Dante, d'altro canto, era stato commentatore di sé stesso nella *Vita nuova* e nel *Convivio*, oltre che nella *Commedia*). Ciò comporta una profonda rielaborazione stilistica di quel che preesiste a Boccaccio, uno stile narrativo che, citando nuovamente Di Girolamo-Lee (1995: 160-1), sottopone le "fonti" a una

rielaborazione retorica unitaria, che servirà a rinnovare il genere narrativo breve in modo da toglierlo dall'ambito dei generi marginali e fare di esso qualcosa di nuovo, la *novella*, appunto. Prova della preoccupazione di Boccaccio per la forma dell'opera è del resto la sopravvivenza del manoscritto autografo del *Decameron* che, insieme con gli autografi petrarcheschi, rappresenta una novità assoluta nella tradizione manoscritta di opere romanzesche.⁶

Come bene emerge dall'analisi dei due studiosi, tale «rielaborazione retorica» si rivela d'altro canto estremamente funzionale al progetto ideologico del *Decamerone*: che non è affatto (lo coglie molto bene in un recente intervento Francesco Bausi 2019: 123) un'«opera priva di profondi significati e di finalità didattico-morali, composta da Boccaccio con meri intenti di sperimentazione formalistica e retorica, e con il solo

⁶ Si veda al riguardo anche il bel saggio di Paolo Squillacioti 2000 (utile anche per la bibliografia esibita).

obiettivo di in trattenere e divertire i lettori, all'insegna del disimpegno». In realtà, con la composizione del suo libro, Boccaccio dimostra la verità dell'assunto di Franco Brioschi (1983: 160), ovvero che qualunque testo «non è letterario, ma (in un certo senso) lo *diventa* in rapporto a un comportamento sociale»; e si noti che nel caso del *Decamerone* ciò comporta quella che chiamerei una “femminilizzazione” dell'esperienza di socializzazione e di conoscenza di sé, esperienza, appunto, soprattutto “al femminile” e tutta interna all'universo della letteratura. Lo ha notato acutamente Roberto Antonelli (2013: 8-9), ricordando quanto afferma Boccaccio sugli uomini, i quali,

se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare: de' quali ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopravviene o diventa la noia minore (*Dec., Proemio*, 12).

Commenta lo stesso Antonelli (*ibidem*):

Boccaccio non definisce gli uomini come rozzi, ma si noti come nella lettura riservata alle donne si riconosca la capacità catartica di sollevarsi dalle “ristrettezze” e dalla noia, comprendendo attraverso le storie e i fatti degli altri la propria storia, *liberandosene* con un atto razionale e sovraneamente “umano”. Gli uomini invece, grazie, o a causa, dei passatempi a loro disposizione possono certo godere di un conforto ma solo inconsapevole e dunque *non razionale*: il loro conforto, il ritorno dell'animo «a sé», è dovuto all'abbandono meccanico di ciò che disturba, e risulta quindi parziale e primitivo perché dovuto a *rimozione* (un termine sorprendentemente anticipatorio, oggi usato per definire una fondamentale categoria d'interpretazione freudiana), ossia a frequentazione abitudinaria d'altro, non a «ragionamenti».

D'altro canto, Boccaccio doveva probabilmente conoscere l'epistola metrica di Lovato dei Lovati *ad Bellinum* (di norma indicata come epistola III, databile agli anni 1287-1288⁷), che ai vv. 1-11 presenta una delle

⁷ Cf. Delcorno Branca 1990: 55, nota 11. Conosciamo un frammento (sei versi) del poema latino che Lovato scrisse su Tristano proprio grazie alla trascrizione che ne fece lo stesso Boccaccio (nella *Miscellanea laurenziana*, plut. 33.31): il frammento è studiato da Delcorno Branca 1990 (a Tristano Lovato allude anche a conclusione

più pregnanti riflessioni prodotte dall'Umanesimo (o, se si preferisce, dal pre-Umanesimo) sul rapporto tra concezione classica e concezione medievale dei meccanismi della comunicazione letteraria e su come «il modello umanistico del testo classico» implichi tra le altre cose (lo ricorda Jauss 1977: 11) la trasformazione del «libro nell'*opera* o singolare prodotto del suo creatore». Come afferma Maria Luisa Meneghetti (1992²: 26), i citati vv. 1-11 dell'epistola di norma sono «oggetto d'attenzione più che altro per quanti hanno cercato di chiarire la natura del cosiddetto franco-italiano»,⁸ e invece rappresentano soprattutto, come si accennava, una testimonianza fondamentale per cogliere le specificità medievali del rapporto che sempre esiste tra «modo di trasmissione delle opere» e «variare delle situazioni culturali e delle condizioni socio-ideologiche» (ivi: 25), fornendoci nel contempo un quadro dei «livelli della comunicazione letteraria» (Delcorno Branca 1990: 55) e delle «modalità approssimative» con cui il testo viaggia nell'oralità «a forza di tramutazioni e deformazioni successive» (Allegri 1988: 83), modificandosi continuamente in funzione delle reazioni del pubblico e dell'interazione tra pubblico e interprete (cito secondo l'ed. Ludwig 1987: 7-9):

Fontibus irriguam spatiabar forte per urbem, / que tribus a vicis
nomen tenet, ocia passu / castigans modico, cum celsa in sede thea-
tri / Karoleas acies et gallica gesta boantem / cantorem aspitio. Pen-
det plebecula circum / auribus arrectis; illam suus allicit Orpheus. /
Asculto tacitus; Francorum dedita lingue / carmina barbarico passim
deformat hiatu, / tramite nulla suo, nulli innitentia penso / ad libi-
tum volvens. Vulgo tamen illa placebant. / Non Linus hic illum, non
hic equaret Apollo.⁹

Già dall'*incipit* è chiara l'impronta oraziana (*Sat.* I, 9.1: «Ibam forte via sacra...») della riflessione di Lovato, tutta all'insegna di un'idea "monumentale" dell'opera letteraria (appunto, l'oraziano *exegi monumentum*

dell'epistola IV, del 1268: cf. *ibi*: 55 ss.).

⁸ Cf. per tutti Roncaglia 1965.

⁹ «Passeggiavo a caso per la città ricca di fonti, che prende il nome dai tre quartieri [*scil.* Treviso], ingannando il tempo con una tranquilla passeggiata, quando vedo su un palco un cantore che sbraita delle armate di Carlomagno e delle gesta dei francesi. La plebaglia tutto attorno pende dalle sue labbra, con le orecchie attente; il suo Orfeo l'attira a sé. Ascolto in silenzio; egli, col suo barbarico berciare, deforma qua e là i versi consegnati alla lingua dei Franchi, modificandoli come vuole, senza nessun ordine e senza nessuna cura. Ma al popolino quei versi piacevano. Qui Lino non eguaglierebbe costui, qui non lo eguaglierebbe Apollo» (trad. mia).

aere perennius di Odi, III, 30). E tuttavia a differenziare Lovato da Boccaccio c'è ovviamente la scelta da parte di quest'ultimo del volgare, ovvero la scelta di rivolgersi – con acuta attenzione sociale¹⁰ – a un pubblico concepito in maniera differente da quello della precedente tradizione letteraria. E c'è la scelta della prosa, però stilisticamente elevata al livello dei maggiori autori latini: ed è questa la scelta che in qualche modo determinerà un'effettiva scarsa popolarità (leggibilità) del *Decamerone*: come non ricordare, a tal proposito, le perplessità che un intellettuale così importante per la cultura letteraria italiana del secondo Novecento come Gianfranco Contini (1970: 697) non lesinava a proposito dell'importanza “fondante” di Boccaccio, del quale egli parla come di una «personalità rilevante, ma non risolutamente primaria», come invece sono Dante e Boccaccio, le prime due corone fiorentine? Scrive Contini (*ibidem*):

La terna fiorentina era stata elaborata nella capitale medicea anche in funzione di supremazia politica. Ripresa da un non toscano, Pietro Bembo, al principio del Cinquecento, significò la fissazione della nostra lingua a un livello di indiscutibile fiorentinità, però di fiorentinità passata, filtrata nella tradizione letteraria, non presente. Ma il genio linguistico di Dante e del Petrarca li trasferiva necessariamente in un'attualità perenne, trascendente i limiti della loro storica contingenza. [...] Altra era la situazione del Boccaccio, ricavare dal quale, come fece il Bembo, un modello intangibile di prosa [...] non si poteva senza incorrere in gravi forzature. [...] Il *Decameron* è un mirabile capolavoro, a patto però di essere goduto, come merita, fuori di ogni proposta all'imitazione, che [...] gli conferirebbe un'indebita responsabilità nell'aver sospinto la letteratura italiana verso forme non popolari.

E (aggiungo io: *si parva licet...*) a patto di essere, per così dire, sottratto alla letteratura esclusivamente nazionale e dotato di un *con-testo* (e di un *pre-testo*) sul piano della storia dei meccanismi della comunicazione letteraria e sul piano della comune cultura europea. Risuonano sempre attuali (starei per dire tragicamente attuali) le parole che un grande maestro della Filologia romanza come Aurelio Roncaglia scriveva settant'anni fa (1954: 108) nella sua *Prolusione a un corso di filologia romanza*:

Le origini romanze s'identificano, in sostanza, con le origini

¹⁰ Cf. da ultimo il volume di Renzo Bragantini 2022.

dell'Europa, ossia della civiltà moderna; e il filologo romanzo si trova proprio sul passaggio obbligato a penetrare, attraverso i documenti della sua formazione, questa civiltà nella cui tradizione, nel cui linguaggio ancora viviamo [...]. L'unità d'Europa non è un fatto geografico od etnico, non è in altre parole un dato di natura; ma neppure è un fantasma astratto. È una complessa unità ideale, meglio un processo storico d'unificazione; ed appunto per questo suo inerire alla libera azione umana rappresenta un "valore" sempre in gioco. [...] Qui è il motivo di un interesse non dilettantesco o accademico, ma concretamente storico, che dà significato e valore ai nostri studi. Qui la responsabilità che impegna la nostra preparazione tecnica a non rimanere puramente tale.

Giuseppe Noto
(Università di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Harf-Lancner 2006 = Chrétien de Troyes, *Cligès*. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion, 2006.
- Ludwig 1987 = Walther Ludwig, *Lovatos Versepistel über die Dichtkunst. Edition und Interpretation*, «Humanistica Lovanensia», 36 (1987): 1-43.
- Quondam-Fiorilla-Alfano 2017² = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, edizione rivista e aggiornata, Milano, Rizzoli, 2017².

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfano 2006 = Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- Allegri 1988 = Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Antonelli 2013 = Roberto Antonelli, *Il «Decameron» oggi*, «Critica del testo», 16 (2013) [= *Boccaccio autore e lettore*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi]: 3-13.
- Barbiellini Amidei 2022 = Beatrice Barbiellini Amidei, «*In pubblico*». Tra oralità e scrittura. La «*vexata quaestio*»: sulla tradizione dell'ottava dei cantari "popolari" e

- del Boccaccio, «Carte romanze», 10 (2022): 232-52.
- Barbieri 2019 = Alvaro Barbieri, *Medievistica storica e medievistica letteraria: le ragioni della storia negli studi romanzzi*, «Le forme e la storia», 12 (2019): 101-21.
- Bartuschat 2007 = Johannes Bartuschat, *Les «vies» de Dante, Petrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.
- Bausi 2019 = Francesco Bausi, *Sull'utilità e il danno della ricerca delle fonti. Il caso del «Decameron»*, «Carte romanze», 7 (2019): 121-42.
- Bragantini 2022 = Renzo Bragantini, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.
- Brioschi 1983 = Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 1983 (cito da *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Net, 2006).
- Contini 1970 = Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Bompiani, 1970.
- Delcorno Branca 1990 = Daniela Delcorno Branca, *Tristano, Lovato e Boccaccio*, «Lettere italiane», 42 (1990): 51-65 (da cui si cita; poi in Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991: 51-68).
- Di Girolamo-Lee 1995 = Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee, *Fonti*, in Renzo Bragantini e Pier Massimo Forini (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 142-61 [del fondamentale contributo in questione è uscita di recente una versione in inglese: *Sources*, in *The «Decameron»: A Critical Lexicon. Lessico critico decameroniano*, ed. by Pier Massimo Forni and Massimo Bragantini, English Edition ed. by Christopher Kleinhenz, Translated by Michael Papio, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2019: 129-46].
- Formisano 2014 = Luciano Formisano, *Sul contatto tra narrativa cortese e fabliaux nel «Decameron»*, «Le forme e la storia», 7 (2014): 27-36.
- Giunta 2008 = Claudio Giunta, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Jauss 1977 = Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale* [1977], presentazione di Cesare Segre, trad. di Maria Grazia Saibene Andreotti e Roberto Venuti, Torino, trad. it. Bollati Boringhieri, 1989.
- Mancini 2014 = Mario Mancini, *Introduzione*, in Adone Brandalise et alii, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, 2014: 13-27.
- Meneghetti 1992² = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992 [nuova edizione di *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984].
- Noto 2021 = Giuseppe Noto, *Scrittura e scrittori nelle letterature medievali romanze*, in Marino Zabbia (a c. di), *Storici per vocazione. Tra autobiografia e modelli letterari*, Roma, Viella, 2021: 23-33.

- Noto 2022 = Giuseppe Noto, *Chiamiamola 'letteratura', 'faute de mieux'*, in Cristofano Guidini, *Cantari sulla «legenda aurea» e altri (Rieti, Bibl. Paroniana, ms. I.2.45)*, a c. di Attilio Cicchella e Thomas Persico. Premessa di Concetto Del Popolo, con un saggio di Giuseppe Noto, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2022: XXIII-VII.
- Roncaglia 1954 = Aurelio Roncaglia, *Prolusione a un corso di filologia romanza*, «Aut aut», 2 (1954): 93-110.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *La letteratura franco-veneta*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura Italiana*, II (*Il Trecento*), Milano, Garzanti, 1965: 727-59.
- Squillacioti 2000 = Paolo Squillacioti, *Tristano risarcito e Folchetto vendicato: tracce di tradizione cortese in «Decameron» II 3 e IV 3*, in *Studi sul Boccaccio*, fondati e diretti da Vittore Branca, volume ventottesimo, Firenze, Le Lettere, 2000: 73-86.
- Varvaro 1985 = Alberto Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Zumthor 1983 = Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], trad. it. Bologna, Il Mulino, 1984.
- Zumthor 1987 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale* [1987], trad. it. Bologna, Il Mulino, 1990.

RIASSUNTO: Le sette giovani donne e i tre giovani uomini dell'*onesta brigata* compiono un viaggio esemplare da un mondo e da una civiltà ormai in crisi irreversibile (la peste) verso un nuovo ordine che è condizione indispensabile per il ritorno nella città e che va conquistato per il tramite della socialità collettiva e della cultura (della letteratura e della parola letteraria): fanno insomma – attraverso la letteratura – quello che i giovani di qualunque epoca di norma fanno: immaginano collettivamente un mondo diverso, ri-creano il mondo, ri-scrivono un'intera tradizione (letteraria) alla luce della propria nuova sensibilità, e stravolgendo l'orizzonte d'attesa del pubblico "tradizionale". In tale prospettiva, il confronto delle singole novelle con le loro fonti permette «una riflessione sul contesto culturale in cui la fonte ha visto la luce e su come l'autore lo reinterpreta nel riproporre un racconto a un nuovo pubblico» (Di Girolamo-Lee 1995: 145): attraverso un processo che implica anche il passaggio da un mondo dove la comunicazione letteraria (il circuito di produzione/fruizione) è, se non più a dominante orale, comunque largamente marcato da larghi tratti di oralità a un mondo ove regna la scrittura autoriale, che produce un *libro* scritto: organico, coerente, complesso.

PAROLE CHIAVE: Boccaccio; intertestualità, Decameron; Europa.

ABSTRACT: The seven young women and the three young men of the *onesta brigata* make an exemplary journey from a world and a civilisation now in irreversible crisis (the plague) towards a new order that is an indispensable condition for a return to the city and that must be conquered through collective sociality and culture (of literature and the literary word): in short, they do – through literature – what young people of

any age normally do: they collectively imagine a different world, they re-create the world, they re-write an entire (literary) tradition in the light of their own new sensibility, and distort the expectation horizon of the “traditional” public. In this perspective, the comparison of the individual novellas with their sources allows «una riflessione sul contesto culturale in cui la fonte ha visto la luce e su come l'autore lo reinterpreta nel riproporre un racconto a un nuovo pubblico» (Di Girolamo-Lee 1995: 145): through a process that also implies the transition from a world where literary communication (the production/use circuit) is, if no longer orally dominant, at any rate largely marked by broad traits of orality to a world where authorial writing reigns, producing a written *book*: organic, coherent, complex.

KEYWORDS: Boccaccio; Intertextuality; Decameron; Europe.

L'ESPRESSIONE DEL PLURALE NELLA *SCRIPTA* DEI MANOSCRITTI VALDESI E NEI DIALETTI OCCITANI ALPINI

Donca nos mesquins perque tarczen de ben far e perque volen mal
obrar, car lo temp trapassa e la vita defalh? Enayma dis Job: “Li dia
de l’ome son breo e lo nombre de li mes de lui es enapres Tu”.¹

Una questione “inevitabile” che si presenta studiando la *scripta* dei manoscritti valdesi è quella del raffronto con le varietà parlate nell’area alla quale i codici sono legati, sia per la storia della comunità valdese che li ha prodotti e conservati, sia perché la lingua nella quale sono composti presenta tratti che indubbiamente trovano riscontro nelle varietà occitane ancora oggi parlate nelle valli alpine (non soltanto valdesi), sebbene l’insieme di essi non permetta di riconoscerli, come qualcuno ha tentato di fare, una varietà dialettale specifica. Lo studio filologico dei manoscritti valdesi ha pertanto preso in considerazione, si può dire sin dai suoi albori, i dati dialettologici.

Federico Bo, il giovane e valente studioso alla cui memoria è dedicato questo volume, nel momento in cui, sotto la guida della sua Maestra Luciana Borghi Cedrini, si avviò allo studio dei codici valdesi, non si sottrasse a questa sfida e poiché all’epoca già ci conoscevamo per altre vie, mi coinvolse sottoponendomi un paio di questioni, alle quali io purtroppo non trovai risposta. Una riguardava eventuali riscontri dialettali della forma *brucol* ‘bruco’ trovata nel sermone delle “tre nozze” alla quale aveva dedicato una scheda nella sua tesi di laurea triennale,² l’altra riguardava l’annosa questione dello scioglimento di *enay*³ come *enaysi coma*, anziché come prudenzialmente si faceva in *enayma*,³ anche in questo caso alla ricerca di possibili riscontri nell’oralità.

¹ Si tratta dell’incipit del *Sermone del ‘mesquin’* oggetto della tesi magistrale di Federico Bo (*Prove di edizione dei sermoni valdesi: il sermone del “mesquin” ed il sermone su “Erodiade”*, Tesi di laurea in filologia romanza, rel. prof.ssa L. Borghi Cedrini, Università di Torino, a.a. 2008-2009).

² Cf. Federico Bo, *Materiali per un’edizione degli antichi sermoni valdesi (dal ms. 263 di Dublino)*, Tesi di laurea, rel. prof.ssa L. Borghi Cedrini, Università di Torino, a.a. 2006/2007.

³ Andrea Giraudo, che di Bo ha raccolto il testimone, nel procedere all’edizione definitiva dei sermoni considera la questione risolta e abbandona definitivamente la forma abbreviata *enayma*, sinora mai documentata, a favore appunto di *enaysi coma* (cf. *Serm.*: 25).

Il confronto tra *scripta* e dialetti, tuttavia, interessa anche i dialettologi che si occupano di varietà occitane alpine, perché la lingua dei manoscritti rappresenta l'unico possibile termine di confronto in prospettiva diacronica, pur con tutti i problemi di effettiva comparabilità che solleva. Per questo motivo il dialogo continua, sia cercando di affinare l'impostazione teorica e metodologica sul quale esso debba essere fondato, sia sfruttando l'accrescimento delle conoscenze che permette l'edizione dei testi, per un verso, e la ricerca dialettale per un altro.

Queste note vogliono essere un piccolo e modesto omaggio a quei primi scambi così tragicamente interrotti.

1. LA *SCRIPTA* VALDESE: AI “MARGINI DELLA LINGUA D’OC”

Sulla lingua dei manoscritti valdesi, com'è noto, si sono espressi già i primi storici che si sono occupati delle vicende della comunità valdese. Per loro – da Gerolamo Miolo (1597, *Historia*), a Jean-Paul Perrin (1618, *Histoire*), a Pierre Gilles, per arrivare a Jean Léger (1669, *Histoire*) – non vi era dubbio che essa corrispondesse ai dialetti parlati dai valdesi delle attuali Valli Valdesi.⁴ È precoce anche l'osservazione della sua parentela con le varietà occitaniche: già Perrin (*Histoire*: 60) definisce la lingua dei manoscritti «en partie provençale, en partie piedmontoise», mentre per Jean Crespin (*Histoire des Martyrs*: 23r) la lingua degli antichi manoscritti è «l'ancienne langue provençale et du Languedoc».⁵ Sarà però uno dei padri stessi della filologia romanza, François Raynouard (1817), a consacrare questa identificazione,⁶ riportando il testo della *No-*

⁴ Su questo mi sono soffermato brevemente in Rivoira (2023a) e Rivoira (2023b).

⁵ Anche Marcellin Fornier (1592-1649), autore cattolico che tratta della storia del distretto di Embrun, se associa le pratiche dei valdesi a quelle delle streghe nei sabba, a proposito della lingua afferma che «ce language qu'ils appellent vaudois est un vieil provençal, comme il s'en voit quantité dans les archives d'Ambrun» (Fornier, *Histoire*, II: 200). Cf. Comba (1901: 663-664).

⁶ In realtà questa classificazione è stata più volte messa in discussione negli studi successivi, da Herzog (1853: 31) a Diez (1874³: 100), i quali tuttavia nell'impostare il confronto con le varietà contemporanee, si fondano sulla traduzione dei vangeli di Pierre Bert (*Li Sênt Evangile*), ripresa anche da Biondelli (1853), che pur presentando notevolissimi elementi d'interesse linguistico (a differenza di quanto è stato sin qui sostenuto), rappresenta indubbiamente le varietà locali più vicine al piemontese (e per converso, più lontane dalla lingua dei manoscritti; cf. Rivoira 2024b). La questione verrà impostata su base ancora diversa da Morosi (1890-1892) per poi trovare una sua più pertinente definizione con Borghi Cedrini (2017c); sulla questione mi permetto di ri-

bla Leiçon e altri estratti dalla letteratura valdese nel suo *Choix de poésies originales des troubadours*. Per Raynouard (1817: CXL), «le dialecte vaudois est identiquement la langue romane»; tale affermazione è ricca di implicazioni per lo studioso, poiché, come lui stesso afferma, la loro antichità (la *Nobla Leiçon* all'epoca si considerava risalente al 1100)⁷ costituisce una prova della validità della sua nota ipotesi secondo la quale tra il latino e le lingue romanze è da postulare una lingua intermedia che lui identifica con il provenzale, da lui chiamato *langue romane*:

si l'on rejetait l'opinion de l'existence d'une langue romane primitive, c'est à dire un idiôme intermédiaire qui [...] a fourni le type commun d'après lequel se sont successivement modifiés les divers idiômes de l'Europe latine, il serait difficile d'expliquer comment, dans les vallées du Piémont, un peuple séparé des autres par ses opinions religieuses, par ses mœurs, et sur-tout par sa pauvreté, a parlé la langue romane à une époque très-ancienne et s'en est servi pour conserver et transmettre la tradition de ses dogmes religieux (Raynouard 1817: CXXXVII).

Oltre a queste considerazioni – rilevanti solo nella prospettiva della storia della filologia e, in particolare, degli studi sulla *scripta* valdese⁸ – Raynouard fornisce in nota alcuni esempi di quelle «legères modifications» che la lingua dei manoscritti valdesi presenta rispetto a quella dei trovatori, modello da lui preso a riferimento. Tra queste vi sono il «changement de voyelles», in verità perlopiù legato a meri fatti grafici (*seo* per *seu* 'suo' ecc.), le «voyelles ajoutées à la fin du mot, A, I et O» in alcuni casi riconducibili forse a italianismi (*aiuto* per *aiut*), altri legati alle caratteristiche specifiche delle varietà alpine – cisalpine nello specifico – (*aquisti* per *aquist*), e la «suppression de consonnes finales» che riguardano in particolare *-t* (*bonta* per *bontat*) e *-s* (*ma* per *mas*). Di queste dà poi esempi tratti dai paradigmi verbali. Questi elementi sono ripresi da Diez (1836: 224; 1874³: 101) e, soprattutto, in modo decisa-

mandare anche a Rivoira (2023b).

⁷ Attualmente la si considera risalente al XV secolo, assai più prossima, dunque, della maggior parte dei testi valdesi. La storia del dibattito sulla datazione del poemetto è riassunta in Papini (2003: 32-36).

⁸ Con alcune ricadute di rilevanza storiografica: Alexis Muston, ad esempio, il prolifico autore dell'*Israël des Alpes* (Muston 1851) si rifà all'opinione di Raynouard, perché funzionale all'ipotesi che vede i valdesi delle valli piemontesi più antichi di Valdo stesso.

mente più ampio, da Grüzmacher (1854) il primo a proporre una descrizione linguistica della lingua dei manoscritti valdesi⁹. Quest'ultimo rileva nello specifico gli effetti di questa "soppressione" sulla morfologia nominale che risulta essere particolarmente originale in relazione al provenzale:

[...] das *s* als Zeichnen des Nominativus oder des Plurals meist weggelassen, bei einigen Wörtern sogar durch *i* ersetzt wird, so dasz in der That der grözste Theil der consonantischen Endungen der Provençalén verschwunden ist (Grüzmacher 1854: 372).

L'assenza delle consonanti finali occlusive – in particolare nei participi, ma più in generale, come rileva anche Raynouard, nei suffissi del tipo *-at* – riflette le caratteristiche delle parlate alpine che, come noto, presentano una lenizione assai spinta delle occlusive intervocaliche e, collegata ad esse (senza che sia possibile stabilirne la priorità), la caduta delle occlusive finali, ma non quando queste compaiono in strutture sillabiche complesse: *chantà* [ʧan'ta] 'cantato', *pra* [pra] 'prato', ma *fort* [fɔrt] 'forte', *grant* [grant] 'grande' ecc.

Le forme nei testi (es. *pecca, bla, dona* ecc., *poer, veer* ecc. vs *sovent, segont* ecc.)¹⁰ corrispondono, in altre parole, a quelle documentate per le parlate contemporanee. Allo stesso modo, il mantenimento di *-r* negli infiniti (*venjar, juiar* ecc.) coincide con quanto si osserva nelle varietà alpine più conservative (Regis-Rivoira 2023: 88-89 e cf. Bec 1986: 41).

Più complesso è invece il discorso per *-s*, poiché in questo caso, se lasciamo da parte le desinenze verbali e alcuni esiti etimologici e consideriamo la sua funzione come morfema indicante il plurale, possiamo osservare come nella *scripta* valdese vi siano paradigmi asimmetrici, per cui se da un lato i femminili si comportano come l'occitano (antico e, in larga misura, anche moderno), i maschili propongono uno schema che si colloca a uno stadio intermedio tra quello dell'occitano classico e quello gallo-italico. Dove il primo risolve il sistema bicasuale, già limitato al solo maschile, generalizzando il plurale sigmatico dell'obliquo (derivante dall'accusativo e dunque sigmatico) a tutti i casi, mentre il secondo sembrerebbe¹¹ preferire una soluzione speculare in cui è il caso

⁹ Cf. Borghi Cedrini-Giraud (2022: 463).

¹⁰ Cf. Grüzmacher (1854: 371-73).

¹¹ Adotto un pilatesco condizionale per non entrare nel dibattito sull'origine dei plurali in *-e* e in *-i*, per il quale altri propongono un'origine "fonetica"; su questo tema

retto (che continua il nominativo) a estendere il suo impiego.

Poiché il modello – ricostruibile con una certa chiarezza al di là della variazione osservabile nei testi – trova riscontri nelle attuali parlate occitano-alpine, e considerando che la comparazione degli aspetti morfologici e morfosintattici tra la *scripta* e le varietà dialettali può offrire interessanti spunti per riconsiderare il rapporto tra queste e quella,¹² nelle pagine che seguono cercherò di riassumere i termini del confronto, concludendo con due considerazioni più generali da questo sollecitate.

2. L'ESPRESSIONE DEL PLURALE NELLA *SCRIPTA* VALDESE

2.1. *Sostantivi e aggettivi*

Per quanto riguarda i sostantivi, sebbene si possano individuare due macroclassi, l'una composta da quelli senza marca di genere esplicita (*man*,¹³ *tribulacion*,¹⁴ *angel*,¹⁵ *ome*,¹⁶ *frayre*,¹⁷ *evangeli*,¹⁸ *hubriota*,¹⁹ *vertu*²⁰), discendenti dalle declinazioni latine diverse dalla prima (fa eccezione *propheta*²¹), l'altra che raccoglie invece i femminili continuatori della prima declinazione che la esplicita mediante il morfema *-a*,²² la formazione del plurale è strettamente vincolata al genere grammaticale. In altre parole, i femminili di entrambe le classi formano il plurale aggiungendo *-s*, sia in sintagmi indeterminati *epistollas*,²³ sia in sintagmi introdotti dall'articolo determinativo: *las obras*,²⁴ *las tribulacions*,²⁵ *las mans*,²⁶ *las vertucz*.²⁷ I sostan-

rimando alla lucida trattazione di Faraoni (2018) e a Forner (2022). La questione sarà ripresa nell'ultimo paragrafo alla luce delle considerazioni di Sibille (2009).

¹² È quanto ho cercato di mostrare in Rivoira (2023b).

¹³ *Serm.* 2AVV.1: 107. Riporto le occorrenze segnando la sigla usata dall'editore seguita dal numero di riga.

¹⁴ *Serm.* 2AVV.1: 79.

¹⁵ *Serm.* 1AVV.4: 110.

¹⁶ *Serm.* 1AVV.2: 5.

¹⁷ *Serm.* 1AVV.4: 38.

¹⁸ *Serm.* 1AVV.3: 55.

¹⁹ *Serm.* 1AVV.1: 53. In questo caso la *-a* è tonica.

²⁰ *Serm.* 1AVV.2: 33.

²¹ *Serm.* 1AVV.5: 27.

²² La *-a* è il morfema indicante il femminile singolare negli aggettivi. Nei casi come *propheta* non si può considerare come tale.

²³ *Serm.* 1AVV.1: 1.

²⁴ *Serm.* 1AVV.1: 4.

tivi maschili, tutti appartenenti alla prima classe, al plurale possono (1) rimanere invariati se introdotti da un articolo determinativo: *li meo frayre*,²⁸ *li ome*,²⁹ *propheta*³⁰ (ed è il caso di gran lunga più frequente) o (2) aggiungere -s nel caso di sintagmi indeterminati: *o frayres*,³¹ *d'omes*,³² *mas fals prophetas*.³³

Vi è poi una terza classe di nomi che, stante lo spoglio dei testi, risultano essere invariabili. Ne fanno parte i nomi e gli aggettivi, sia femminili sia maschili, in -t come *part*,³⁴ *noyt*,³⁵ *semblant*.³⁶ plur. *Las part*,³⁷ [*las*] *noyt* (per *noyt* mancano attestazioni del plurale nei *Sermoni*, ma il fenomeno risulta da altri testi che per il resto si comportano come i sermoni: *tres noit*,³⁸ *per caranta noit*³⁹), *li peccador son semblant*⁴⁰ e quelli in -s: *cors*,⁴¹ *lebrors*,⁴² es. *e son cors celestials*,⁴³ *e vevos lebrors venent*,⁴⁴ *decz barons lebrors*,⁴⁵ anche se in questi ultimi casi proprio perché si tratta di maschili gli esempi non sono dirimenti.⁴⁶

Un modello flessivo del tutto analogo quanto alla formazione del plurale si può osservare negli aggettivi qualificativi e nei participi passati:

²⁵ *Serm.* 2AVV.4: 89

²⁶ *Serm.* 1AVV.1: 29.

²⁷ *Serm.* 1AVV.1: 45.

²⁸ *Serm.* 2AVV.1: 108.

²⁹ *Serm.* 1AVV.1: 11.

³⁰ *Serm.* 1AVV.5: 27.

³¹ *Serm.* 1AVV.1: 2.

³² *Serm.* 1AVV.3: 159.

³³ N.T. Zurigo, 2Pt, II: 265.

³⁴ *Serm.* 1AVV.1: 76.

³⁵ *Serm.* 1AVV.1: 3.

³⁶ *Serm.* 1AVV.2: 19.

³⁷ *Serm.* 1AVV.3: 62.

³⁸ N.T. Carpentras: 21.

³⁹ *Genesi* (Fumagalli), 7: 4.

⁴⁰ *Serm.* 1AVV.2: 19.

⁴¹ *Serm.* 1AVV.3: 100.

⁴² *Serm.* 2AVV.5: 23.

⁴³ N.T. Zurigo, 1Co, XV: 201.

⁴⁴ N.T. Zurigo, Mt. VIII: 12.

⁴⁵ N.T. Zurigo, Lc, XVII: 91.

⁴⁶ Vi sarebbe, infine, il caso di *miracol*, che occorre sempre al plurale nelle forme *miracol* (*Serm.* 1AVV.3: 15), *miracols* (*Serm.* 2AVV.5: 18), *miracle* (*Serm.* 2AVV.4: 9) e *miracles* (*Serm.* 1AVV.3: 79). L'assenza di riscontri di forme singolari nei testi scrutinati non permette però di determinare se vi siano due varianti distinte: *miracol* ~ *miracol(s)* e *miracle* ~ *miracle(s)*.

per i femminili, *aquellas cosas vesiblas*,⁴⁷ *dictas*,⁴⁸ per i maschili *li* [*miracol e segnals*] *corporal*,⁴⁹ ma *corporals e speritals*,⁵⁰ i participi maschili (e gli aggettivi da essi derivati) sono invariabili: *li paures son predica*,⁵¹ *son ordona*⁵² (vs *fai-tas*,⁵³ *legias*⁵⁴).

Questo schema flessivo generale è già descritto da Grüzmacher (1854) che, pur generalizzando, ne individua gli elementi fondamentali:

- presenza sistematica della marca di plurale nei sostantivi che continuano la prima declinazione (*ibi*: 378);
- assenza negli altri se preceduti da articoli, presenza della marca in caso contrario (*ibi*: 378-379);
- assenza di marche esplicite nel caso in cui il numero sia desumibile dal sintagma o più in generale dal contesto sintattico (*ibi*: 379);
- aggettivi femminili sempre con *-s*, maschili senza *-s* (*ibid.*).⁵⁵

Lo stesso Grüzmacher però evidenzia come questo schema sia da considerarsi tendenziale, dal momento che non viene sistematicamente rispettato, tant'è che *-s* può non essere indicata nei femminili,⁵⁶ così come nei maschili anche là dove ci aspetteremmo di trovarla e, viceversa, ci sono alcuni casi in cui *-s* compare nei maschili là dove il contesto lo escluderebbe: *hosta li dios strang*,⁵⁷ *el vol judicar li omes*,⁵⁸ *de li payres*⁵⁹ ecc.

Alla constatazione della variabilità dei testi si sono prudenzialmente limitati Montet (1885: 13), Salvioni (1890: 4), De Stefano (1909: XXXII), Nüesch (1979 II: 98), Borghi Cedrini (2017b: 197) che riporta l'opinione di Salvioni secondo il quale la maggiore o minore presenza di *-s* potrebbe essere indicativa dell'età dei manoscritti: più recenti sono e maggiore è la frequenza dello «smarrirsi di *-s* di pl. dei femm. della 1^a»

⁴⁷ *Serm.* 2AVV.6: 51.

⁴⁸ *Serm.* 1AVV.1: 67.

⁴⁹ *Serm.* 2AVV.5: 7.

⁵⁰ *Serm.* 2AVV.5: 6.

⁵¹ *Serm.* 2AVV.2: 6.

⁵² *Serm.* 2AVV.4: 98.

⁵³ *Serm.* 1AVV.3: 7.

⁵⁴ *Serm.* 1AVV.5: 7.

⁵⁵ Come si vedrà nell'esemplificazione, gli aggettivi maschili nei sintagmi indeterminati presentano invece spesso *-s*.

⁵⁶ Cf. Barth (1893: 320).

⁵⁷ *Serm.* 1AVV.2: 24.

⁵⁸ *Serm.* 1AVV.4: 15.

⁵⁹ *Serm.* 2AVV.1.: 8.

(Salvioni 1890: 4)⁶⁰ e, ancora, Borghi Cedrini (1979: LXXI) dove si legge che «il plurale dei sostantivi e aggettivi maschili è di regola uguale al singolare; in vari casi però persiste l'uso antico (occitanico) di formare il plurale maschile aggiungendo una *s* al singolare».

Hanno invece tentato di individuare correlazioni con le funzioni sintattiche studiosi come Barth (1893: 320)⁶¹ che rileva nei poemetti editi da Apfelstedt 13 occorrenze di femminile plurale con valore di soggetto in *-as*, con un solo caso (ms. Cambridge, University Library, Dd.15.30) di assenza: *las aiga* peraltro abbastanza particolare, 71 occorrenze in funzione di complemento oggetto, anche qui con alcuni casi di caduta di *-s* nel ms. di Cambridge che riporta anche un caso di plurale in *-e* di matrice italiana. Nei femminili che continuano nomi della terza declinazione, la situazione è comparabile, salvo che *part* ricorre senza *-s*. Per quanto riguarda i maschili, Barth rileva 58 casi di soggetto senza *-s* e sette con (*mesquins, cars amics, frayres carissimes, crestians, homecidis, verms, doctors*) a fronte di 94 casi di accusativo senza *-s* e 17 con.

Lo stesso fa Nüesch (1979 II: 98-99), il quale a sua volta, analizzando il *N.T. Carpentras* in relazione al femminile, dopo aver anch'egli rilevato come i sostantivi femminili esprimano il plurale «meistens in der Form der Morphems *-s*», propone una tassonomia per i casi in cui la marca del plurale non compare nel sostantivo e l'espressione della pluralità è affidata (1) al solo determinante oppure (2) espressa semanticamente dalla nome stesso che ha valore collettivo: *son gent, sian poesta, canta sporta* o da un numerale *caranta noyt, doas part*.⁶²

⁶⁰ L'ipotesi così formulata sarebbe da riconsiderare alla luce del fatto, ormai acquisito, che i testi risalgono pressoché nella loro totalità un lasso di tempo assai limitato, in ogni caso non sufficientemente lungo da giustificare un'evoluzione linguistica in tal senso (cf. Giraudo 2024). Saranno semmai da considerare le tendenze dei singoli copisti che potrebbero avere riferimenti dialettali parzialmente differenti.

⁶¹ Per la *Nobla Leiçon* si avvale dell'edizione di Montet (*Nobla Leiçon* Montet) condotta sul ms. Cambridge, University Library, Dd.15.30 con le varianti di Genève, Bibliothèque de Genève, l.e. 2017 e Dublin, Trinity College Library, 261 per *La Barca, Lo Novel Sermon, Lo Novel Confort, Lo Payre Eternel, Lo Despreczi del Mont* dell'edizione di Apfelstedt dal ms. di Ginevra, *L'Avangeli de li Quatre Semencz* e il *Bestiari* da materiali di Foerster relativi al manoscritto di Dublino.

⁶² Si noti, tuttavia, che nel caso di *vertu*, i *Sermoni* presentano forme con il regolare plurale sigmatico, mentre in effetti sostantivi come *gent* sono singolari anche nelle varietà cisalpine; nel caso di *part* e *noyt* potrebbe trattarsi di nomi invariabili come osservato sopra (ma anche *gent* rientra in questa categoria), ed effettivamente Nüesch poco oltre rileva che i femminili che escono in *-l*, *-r*, *-t* si comportano come i maschili.

Quanto ai maschili anche Nüesch non può che definirne il comportamento «etwas komplizierter» (*ibi*: 99). Rileva infatti che (1) nella maggior parte dei casi i nomi preceduti da articolo determinativo non presentano *-s* (*li ome* ecc.), con le sole eccezioni rappresentate da casi obliqui: *li apostols*, *li dias*, *li fellon crociadors*, *li sotintra fals frayres* ecc.; (2) con i sostantivi introdotti da numerali, 118 non presentano *-s* (39 esempi di caso retto, 70 di caso obliquo), mentre 116 hanno il plurale sigmatico (di questi, 11 esempi di caso retto e 105 di caso obliquo); (3) i sostantivi che non rientrano nei casi (1) e (2) in 338 casi non hanno *-s* (di questi 239 esempi di caso retto, 99 di caso obliquo) e in 419 hanno invece *-s* (in questo caso 171 esempi di caso retto, 248 di caso obliquo).

In (1) le eccezioni sarebbero da ricollegarsi alla *koinè* occitana antica, trattandosi di casi obliqui e lo stesso discorso potrebbe valere, a suo avviso, per gli obliqui in (2), salvo che il discorso non vale ovviamente per i casi retti che presentano *-s*.

Sulla questione si è espresso anche Sibille (2009: 242-243) il quale di fatto individua uno schema analogo a quello descritto da Grüzmacher ed evidenzia come dal punto di vista morfosintattico, in relazione all'espressione del plurale, la lingua dei manoscritti valdesi possa essere descritta come varietà che, abbandonato il sistema flessionale bicasuale dell'occitano antico, a differenza di quanto accaduto nella maggior parte dell'ambito occitano ha generalizzato la forma *li* del caso retto per l'articolo determinativo (estesa poi per via analogica agli altri determinanti), rendendo superflua la marcatura (in questo caso mediante *-s*) dei nomi che compaiono in sintagmi determinati, mentre questa riappare nei casi in cui il determinante manchi. Il fenomeno sarebbe a suo avviso «tout à fait régulier»⁶³ nei testi considerati e trova riscontro nelle parlate attuali.

2.2. *Articoli e altri determinanti*

A questo punto è opportuno considerare rapidamente gli articoli determinativi dal momento che, come si è visto nel caso dei maschili nella maggior parte dei casi, è il solo elemento del sintagma a veicolare il valore di plurale. Questo lo schema rilevabile in tutti i testi:⁶⁴

⁶³ Sibille considera soltanto *Tribulacions*, *Nobla Leiçon* (De Stefano), *Epistola Morel*.

⁶⁴ In Borghi Cedrini (1979: LXV) si segnalano alcune occorrenze della forma *li* per il femminile singolare nella *Glosa Pater* nel ms. Genève, Bibliothèque de Genève,

*

- maschile: sing. *lo*, *l'* ~ plur. *li*
- femminile: sing. *la*, *l'* ~ plur. *las*

Il maschile plurale è caratteristico, poiché se pure la forma è attestata anche nella *koinè* antica, in essa vi ricorre soltanto nel caso retto, in opposizione a *los* del caso obliquo, che è la forma estesa successivamente a tutti i contesti nelle diverse *scriptae* occitane, ivi compresa quella provenzale, almeno sino al XVI sec. (Gleißgen 1995: 438). Il morfema *-i* compare, in modo analogico secondo Nüesch (1979 II: 102-103), anche in alcuni determinanti e pronomi: *alcanti*, *canti*, *moti*, *tanti* ecc., nonché *aquisti*, *aquilbi* dove si manifesta anche l'innalzamento condizionato di *-e-*. Anche con queste forme è osservabile una certa variazione, ma non diversamente da quanto emerso con i sostantivi lo spoglio accurato di Nüesch non sembra lasciar intravedere un legame chiaro con uno stadio linguistico più arcaico caratterizzato dalla declinazione bicasuale.⁶⁵

3. L'ESPRESSIONE DEL PLURALE NELLE VARIETÀ OCCITANE ALPINE⁶⁶

L'originalità della *scripta* valdese in relazione all'espressione del plurale, sia in relazione alla *koinè* trobadorica sia alle *scriptae* regionali e subregionali come quella brianzonese studiata tra gli altri da Sibille (cf. *Passion*), rende particolarmente interessante il confronto con le varietà parlate nell'area di riferimento, pur nella consapevolezza che tale confronto non è esente da rischi di eccessiva semplificazione, se non di incongruenza. È questa una difficoltà ben nota agli studiosi, da Morosi (1890-1892) a Borghi Cedrini (2017c), a Cornagliotti (1995), rispetto alla quale io stesso ho tentato di discutere alcuni punti in prospettiva dialettologica (cf. Rivoira 2023b: 322 e ss.).

In particolare, mi è parso utile ricordare come il confronto possa trarre giovamento nel considerare non solo le varietà delle attuali Valli Valdesi e l'alta Val Chisone (aree di provenienza dei manoscritti le cui varietà, in ogni caso, trovano più di un punto di contatto con la *scripta*). La lingua dei manoscritti, infatti, difficilmente potrà essere concepita

l.e. 206, considerata dalla studiosa un «esotismo», le cui attestazioni occitane coeve (XV-XVI sec.) sono tutte limitate alle Hautes-Alpes.

⁶⁵ Si noti, a *latere*, che la *scripta* del *Trattato cataro* contenuto nel ms. Dublin, Trinity College Library, 269 (Cesena 2019/2020), le cui differenze rispetto a quella valdese lo hanno fatto ritenere estraneo al *corpus*, ha un sistema bicasuale pienamente operante.

⁶⁶ Cf. la mappa riportata in Appendice per la collocazione delle località principali.

come elaborazione di una singola varietà locale (la parlata, poniamo, di Angrogna, di Prali o di Inverso Pinasca), ma piuttosto come il risultato di un processo che ha visto confluire elementi di varietà differenti supportate dal riscontro in più autorevoli tradizioni scritte, occitane transalpine *in primis*. D'altro canto, in assenza di altri documenti coevi, il confronto con le varietà dialettali non potrà mai emanciparsi del tutto da una dimensione congetturale. In questo senso l'osservazione della variazione in prospettiva geolinguistica ci permette di formulare ipotesi sulle dinamiche evolutive che hanno presieduto alla situazione attuale e quindi quanto meno ipotizzare datazioni relative dei singoli fenomeni. Sappiamo infatti, a livello generale, che il tipo di contatto sbilanciato tra occitano e piemontese ha determinato la diffusione di tratti pianigiani nelle parlate alpine, soprattutto nell'area più esterna, mentre le alte valli hanno conservato meglio la fisionomia originale. Il che significa che possiamo considerare i tratti "galloromanzi" la cui diffusione coinvolge anche l'area transalpina, come tratti recessivi di fronte alla pressione galloitalica piemontese.

I paradigmi nominali della *scripta* valdese (ma anche quelli relativi ai determinanti e ai pronomi) appaiono come una soluzione intermedia, non diversamente dalla maggior parte di quelli che possiamo osservare nei dialetti parlati nelle Alpi, dove anzi sono documentate ulteriori soluzioni intermedie (alcune molto vicine al modello della *scripta*), alcune più arcaiche e altre più evolute.

Per quanto riguarda i femminili, lo schema in assoluto più vicino a quello della *scripta* valdese, anche al livello più superficiale delle realizzazioni fonetiche, si può reperire nell'alta Valle Stura, ad Argentera e a Sambuco (cf. Rivoira-Celauro-Boschero 2022: 59 e ss. e Rivoira 2024a: 295-296), dove tutti i sostantivi femminili – in qualunque contesto – aggiungono *-s* [s], sia ad *-a* [a] (desinenza che caratterizza il femminile, oltre che alcuni cultismi), sia alle uscite a morfema *-Ø*, dunque: *vacha* ['vatʃa] 'vacca' ~ *vàchas* ['vatʃas] 'vacche', *maire* ['maïre] 'madre' ~ ['maïres] 'madri', *man* [maŋ] 'mano' ~ *mans* [maŋs] 'mani'; si diversificano soltanto i sostantivi che escono in consonante diversa da *-l*, *-m*, *-n*, *-r* che aggiungono *-es*: *crous* [krus] 'croce' ~ *croûses* ['kruses] 'croci', *mait* [maït] 'madia' ~ *màites* ['maïtes] 'madie'. Limitatamente a Sambuco, anche l'articolo determinativo è del tutto identico a quello dei testi: *las* [las] (mentre Argentera ha *les* [les]). La situazione è sovrapponibile a quella di Barcelonnette (Cugnet 2015: 43 e 47). Superficiali differenze si posso-

no riscontrare in Valle Stura, a Pietraporzio o a Vinadio, dove abbiamo forme del tipo *la vacho* [la 'vatʃɔ] ~ *les vachos* [lez 'vatʃɔs] e, rispettivamente, *les vachous* [lez 'vatʃus]; nell'alta Val Maira, dove però ad Acceglio l'articolo non è sigmatico; a Castelmagno in Valle Grana; a Chianale (Pontechianale) in alta Val Varaita, dove tuttavia il sottogruppo dei sostantivi in consonante che aggiungono *-es* è limitato alle sole forme terminanti in *-s* al singolare (cf. Regis-Rivoira 2023: 78). In tutta quest'area il tipo di plurale femminile più diffuso è rappresentato da *les vaches* con l'evoluzione del timbro vocalico (e sono possibili realizzazioni aferetiche dell'articolo: *e*). Lo stesso è documentato nel Queyras (Chabrand-Rochas d'Aiglun 1877: 10-11). In territorio italiano, generalizzando un poco, possiamo rilevare come scendendo verso le medie valli *-s* scompare dapprima nei sostantivi uscenti in consonante (che rimangono pertanto invariati come accade con i maschili) e poi da quelli in vocale, dove tuttavia rimane l'opposizione *-a/-o* ~ *-e*: *vacho* ['vatʃɔ] / *vacha* ['vatʃa] ~ *vache* ['vatʃe] (un caso isolato è rappresentato da Aisone, dove i sostantivi di tutte le classi rimangono invariati e la distinzione è affidata al solo determinante: *la vacho* [la 'vatʃɔ] ~ *les vacho* [lez 'vatʃɔ]). Le medie e basse valli occitane del Cuneese e del Saluzzese presentano l'articolo *i* che ha la stessa forma del maschile (es. *i vache*, *i man*). Perde quasi ogni traccia di *-s* la morfologia nominale delle varietà attuale della Val Po (cf. Zörner 2008: 71 e ss.), se non in forma relittuale in alcune condizioni nella parlata di Crissolo o nella toponomastica (cf. Rivoira 2019: 33). Le varietà delle Valli Valdesi rispetto alla flessione del plurale per i femminili si orientano parzialmente verso quelle settentrionali: in questo caso l'elemento sigmatico si mantiene solo nei determinanti in posizione prevocalica, mentre in posizione preconsonantica l'articolo si riduce a *lâ* [la:] (con allungamento compensativo, in Val Germanasca e Val Chisone) o a *la* [la] in alta Val Pellice. Per quanto riguarda sostantivi in *-a/-o*, l'opposizione è di tipo vocalico: *-o* ~ *-a* nel primo caso⁶⁷, *-a* ~ *-e* nel secondo: *la vaccho* [la 'vatʃɔ] ~ *lâ vaccha* [la: 'vatʃa] / *la vaccha* [la 'vatʃa] ~ *la vacche* [la 'vatʃe], *l'abëllo* [l 'abəɫɔ] 'lape' ~ *laz abëlha* [laz a'bəɫa] 'le api' / *l'abëlha* [l a'bəɫa] ~ *z'abëlhe* [z a'bəɫe] (cf. Pons-Genre 1997: XXIX-XXX e XXXII-XXXIII; Rivoira 2007:

⁶⁷ Fanno eccezione gli aggettivi in posizione prenominali che possono avere *-â*. A Pomeano di Pramollo in Val Chisone e ad Angrogna in Val Pellice, i sostantivi di questa classe rimangono invariati: *la vacha* ~ *lâ vaccha*.

3-4 e 7-8). La situazione per quanto riguarda il femminile è simile, ma con una casistica assai più complicata nell'alta Val Chisone e in Val Susa (cf. Martin 2020: 27 e ss.; Sibille 2013; Sibille 2019: 40 e ss.).

La distribuzione areale dei diversi paradigmi maschili ricalca solo in parte quella che ho sommariamente descritto per i femminili. Anche in questo caso troviamo i riscontri più esatti nell'alta Valle Stura e a Chianale (Pontechianale), alla testata della Val Varaita: qui i maschili possono formare il plurale aggiungendo *-s* nei sintagmi non introdotti da determinante, mentre rimangono invariati quando è presente un determinante: *de òmes* [de 'òmes], ma *li ome* [lj 'òme] (cf. Regis-Rivoira 2023: 78). Come per i femminili, il morfema del plurale è *-s* (*-es* per i sostantivi e gli aggettivi uscenti in consonanti diverse da *-l*, *-m*, *-n*, *-r* in Valle Stura, o solo per quelli in consonante diversa da *-s* a Chianale). Ad Argentera, tuttavia, si osserva un più largo ricorso al morfema *-s* in sintagmi complessi, es. *li omes sans* [lj 'òmes saŋs] 'gli uomini sani' senza che questo sia obbligatorio (sono accettabili, in altre parole, anche *li ome sans* e *li ome san*). La flessione dei maschili si differenzia da quella documentata per la Valle dell'Ubaye, dove abbiamo *lous omes*, ma si avvicina a quanto è stato registrato ad Acceglio, alla testata della Val Maira, e in Queyras, dove abbiamo sistematicamente *li òmes* (Chabrand-Rochas d'Aiglun 1877: 11). Plurali sigmatici si ritrovano nella media e alta Val Chisone e in Val Susa, dove però localmente gli esiti possono variare notevolmente aumentando il numero delle classi nominali, non molto diversamente da quanto osservato per il femminile.⁶⁸ Come nella maggior parte dell'area transalpina, l'articolo determinativo maschile plurale, in quest'area, è *lous* [lu(:)z] davanti a vocale, *loù* [lu:] davanti a consonante.⁶⁹

In tutta la restante parte dell'area, i nomi e aggettivi⁷⁰ maschili rimangono invariati, mentre gli articoli determinativi sono del tipo *li* o *i*, salvo in Val Germanasca dove l'articolo è *lí* [li:] (*lh* [ʎ] davanti a vocale) con un allungamento che potrebbe essere "di compenso" per la caduta di una *-s*, così come in *lá* [la:] 'le' o in *bâtoun* [ba:'tuŋ] 'bastone', oppure essersi sviluppato per analogia con il femminile (*lá* [la:]) (v. oltre).

⁶⁸ Sibille (2013: 637-38) conta fino a 10 classi flessionali (maschili e femminili) nella varietà di Ramats in alta Val Susa.

⁶⁹ A Chiomonte, Sibille (2019: 53) registra davanti a consonante *loun* [lũ] e davanti a vocale *louns* [lũz]. Cf. inoltre Sibille (2013).

⁷⁰ A parte gli aggettivi in posizione preominale che possono avere *-i* (o *-î*) e altri, come *bêl* [bɛl] 'bello' che in alcuni luoghi ha un plurale del tipo *biei* [bjɛi] 'belli'.

Più complessa ancora è la situazione dei determinanti e dei pronomi, poiché in questo caso convivono soluzioni con *-i* o con *-s*, come ad esempio in Valle Stura dove abbiamo *aquesti* ‘questi’, *tuchi* ‘tutti’, ma *àntre(s)* ‘altri’.

4. PROSPETTIVE DI STUDIO

Alla luce di questa cursoria sintesi di fatti noti, emergono a mio avviso due questioni rispetto alle quali si possono avanzare alcune considerazioni, volte più a definire ulteriori possibilità di studio che a formulare interpretazioni conclusive. La prima riguarda i riscontri con le varietà parlate nelle valli: l’osservazione dei fatti morfosintattici, nella *scripta* come nelle parlate, ci permette in certa misura di mettere a confronto “fatti di lingua” strutturali non vincolati al solo impiego di una scrittura codificata (per cui, ad esempio, le grafie *ca* sia per /ka/ sia per /tʃa/ rendono parzialmente opache le corrispondenze con le varietà orali). Si potrebbe naturalmente obiettare che lo stesso discorso può valere per i morfemi flessionali, tant’è che grafie come *las obras* potrebbero corrispondere tanto a realizzazioni come /les ‘òbres/, /lei ‘òbra/ o /la: ‘òbra/ per limitarci ad alcune di quelle documentabili nelle varietà attuali. Sarà inoltre da considerare che i testi valdesi erano composti sì per essere letti dai *barba*, ma dovevano presumibilmente servire soprattutto come supporto alla *performance* orale, il che significa che *las obras* potrebbe essere una realizzazione grafica “astratta”, nel senso che l’atto di lettura ad alta voce poteva attualizzarla in una delle tante forme locali. Cionondimeno, la regolarità che si riscontra – anche nell’uso, a un primo sguardo irrazionale, delle marche nei maschili – mi pare che suggerisca che (1) la norma linguistica, oltre che grafica s’intende, era tutto sommato chiara e corrispondeva verosimilmente a una varietà elaborata e non sovrapponibile ad una sola varietà locale, ma che al contempo (2) i copisti potevano avere un modello linguistico differente, il che giustificerebbe le incertezze e gli scarti che pure ci sono; scarti rispetto a una forma attesa che non sarebbero da spiegare, come proponeva Salvioni, con lo iato temporale della composizione dei testi, ma forse con la diversa varietà del copista (o la diversa perizia): solo la comparazione delle analisi “verticali” dei singoli manoscritti potrebbe dare qualche indicazione in tal senso. Rispetto a (1) aggiungo che lo scarto tra la lingua in cui furono composti i manoscritti e la sua rappresentazione grafica in

relazione alla notazione delle marche flessionali non doveva essere così ampia, vale a dire la lingua difficilmente poteva aver marginalizzato e men che meno obliterato la funzionalità del morfema di plurale *-s*: in altre parole mi pare più che probabile che per *las obras* siano da immaginare realizzazioni del tipo /les 'ɔbres/ (o anche ovviamente /las 'ɔbras/), piuttosto che /la: 'ɔbra/ o /la 'ɔbre/. Se diamo per buono questo assunto, si apre però il problema della localizzazione del modello linguistico che andrà considerato in una prospettiva più ampia e complessa. Come già osservato per il paradigma dei possessivi (cf. Rivoira 2023b), i riscontri più immediati anche in questo caso ci portano fuori dalle Valli Valdesi per orientarci verso le estremità superiori delle valli Stura e Varaita, con quasi altrettanto facili confronti con l'estremità superiore della Val Maira e del Queyras, in un'area cioè dove meglio si conserva quello stato di lingua che più si avvicina per alcuni aspetti specifici alla lingua dei manoscritti valdesi. Se consideriamo le dinamiche del contatto sbilanciato con le varietà piemontesi pianigiane, che hanno visto queste ultime esercitare per lungo tempo una pressione sulle varietà occitane, non vi sono troppe difficoltà ad estendere l'area oggi conservativa anche alle medie valli, le cui parlate anticamente potevano essere assai più simili a quelle delle alte valli. Anche nelle Valli Valdesi? Probabilmente è impossibile rispondere in modo univoco a tale domanda: intanto queste dal punto di vista linguistico sono assai meno unitarie di quanto si potrebbe pensare⁷¹, in secondo luogo il confronto con la varietà di Guardia Piemontese mostra che la fisionomia dei secoli immediatamente precedenti al Cinquecento non doveva essere tanto diversa dall'attuale. Sebbene infatti il guardiolo si possa considerare come frutto di un processo di koinizzazione che ha coinvolto diverse varietà occitane (Genre 1986: 10), è altrettanto vero che esso presenta puntuali riscontri con le varietà della Val Pellice e, più limitatamente, della Val Germanasca (oltre che in misura minore ancora di altre località delle valli occitane cisalpine). E d'altra parte mancano gli elementi per dimostrare l'ipotesi che nel giro di pochissimi secoli – tanto possiamo estendere la forbice tra la prima codificazione della lingua dei manoscritti e la data di composizione dei testi conservati (quasi tutti a inizio Cinquecento) – nelle Valli Valdesi le varietà locali siano cambiate in modo così rilevante.⁷²

⁷¹ Cf. su questo Hirsch (1970) e Pons (2023).

⁷² Su questo aspetto si veda in particolare Genre (1980: 82-83).

L'osservazione dei paradigmi morfosintattici relativi all'espressione del plurale ci pone una seconda questione, di tutt'altra portata e questa volta relativa all'evoluzione diacronica delle parlate attuali, che riguarda il ricorso al morfema *-i* come marca di maschile⁷³ e plurale negli articoli determinativi, in altri determinanti nonché in alcuni aggettivi anteposti. L'origine, come accennato, è dibattuta, e si oppongono da un lato i sostenitori dell'ipotesi della continuità morfologica con il caso retto (che prosegue il nominativo) e dall'altra coloro che sono propensi a un'evoluzione fonetica in senso palatalizzante innescata da *-s* (è la trafila osservabile in diatopia per il femminile: *las* > *les* (1) > *le*; (2) > *lei* > *li*, ricostruita anche per le desinenze italiane, ad esempio, da Maiden 1996: 151). Secondo Sibille (2009: 239; 2012: 78) non vi sono dubbi che le forme in *-i* delle valli occitane piemontesi discendano da forme del nominativo, a differenza di quanto si può osservare in altre aree occitane, dove la trafila *los* > *loi* > *lui* [lyi] > *lu* [ly] > *li* è attestata. La comparazione dei testi valdesi con altri coevi o di poco precedenti provenienti da aree vicine sembrano essere dirimenti in tal senso, poiché permettono di ricostruire come si è detto il passaggio da un sistema bicasuale a due diversi modelli possibili, con generalizzazione in un caso dell'obliquo, nell'altro del retto. Rimangono tuttavia alcune forme per le quali l'ipotesi "morfologica" che deriva le forme *li* dal nominativo, non mi pare che chiarisca tutti i passaggi; penso innanzitutto alle forme del Queyras e di Acceglio del tipo *li òmes*, dove sarebbe da ipotizzare per il determinante il ricorso al caso retto, mentre per il sostantivo al caso obliquo, ma anche a quelle di alcune borgate di Roure in media Val Chisone del tipo *lis ommi*⁷⁴ (e *li garsouns*) che paiono corrispondere allo stadio precedente a quelle della Val Germanasca del tipo *li òme*,⁷⁵ dove *li* [li:] presenta, come si è detto, un allungamento di compenso che lascia presupporre una precedente forma *lis*, così come il femminile *lâ* deriva da *las* (a meno di ipotizzare per entrambe uno sviluppo analogico successivo proprio su *lâ*). Alla base di queste forme vi potrebbero quindi essere tipi "obliqui" come *los òmes*, nel primo caso con un passaggio *-es*

⁷³ Non considero qui le forme dell'articolo determinativo femminile plurale in *i* cui si è fatto cenno più sopra. Uno studio recente che tratta della distribuzione areale dei modelli di paradigma degli articoli determinativi è Benedetto Mas/Pons (2022).

⁷⁴ Cf. Hirsch (1978: 33); il dato mi è stato confermato con una comunicazione personale da Franco Bronzat, che ringrazio.

⁷⁵ Forma ormai sostituita da *lb'òme* [l'òme] (Pons-Genre 1987: xxix).

> *-i* ben documentato nella parlata, anche nelle forme verbali dove abbiamo *parli* [parli] 'parli' che deriva senza dubbio da una forma *parles* (Martin 2020: 30), e uno sviluppo dell'articolo osservabile in altre varietà occitane *los* > *li*. Più complesso è invece il caso di *li ome*, poiché se possiamo ipotizzare la stessa trafila per il determinante, il sostantivo rimane invariato. La parlata come si è detto prevede un'allomorfia limitata ad alcuni aggettivi in posizione preminale dove aggiungono *-î: dē boūnî prus* [də 'buni: prys] 'delle buone pere', a fronte di *dē prus boun* [də prys buŋ] 'delle pere buone' (Pons-Genre 1997: XXXIII).

Esiste naturalmente un secondo modello esplicativo che interpreta queste forme come il risultato di un compromesso tra schemi evolutivi differenti, l'uno dove la marca del plurale (in origine *-s*) è distribuita sull'intero sintagma nominale (cf. Sibille 2013: 631, che riprende la terminologia di Sauzet 2011), a uno dove può essere limitata al solo determinante (in *-i* al maschile) o anche al nome o aggettivo a seconda delle classi nominali («*systèmes distribués filtrés*» secondo la terminologia di Sibille).

L'area occitana alpina per la sua posizione di cerniera tra due tipi romanzi per più di un aspetto divergenti, si rivela una volta di più di particolare interesse, in prospettiva sia diacronica sia sincronica, per osservare come i sistemi linguistici si strutturano a fronte di modelli differenti. In questa prospettiva, la lingua dei manoscritti valdesi si rivela una testimonianza preziosa di stadi linguistici passati, ancorché non semplice da interpretare per le implicazioni legate alla sua natura di codice elaborato. Come scrisse lo storico Emilio Comba (1901: 673) da tutt'altra prospettiva: «*quoiqu'il en soit, ces écrits ont trop vécu pour nous laisser indifférents*».

Matteo Rivoira
(Università di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Apfelstedt *Religiöse* = Friedrich Apfelstedt, *Religiöse Dichtungen der Waldenser*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*» 4 (1880): 330-46, 521-41.
Bert *Li Sént Evangilé* = Pierre Bert, *Li Sént Evangilé de Notre Seigneur Gésu-Christ*,

- counfourma Sént Luc et Sént Giann: rendu en lengua valdésa*, Londra, Moyes, 1830-1832.
- Epistola Morel* = Théophile [Teofilo] Pons, *George Morel, prosateur occitan du XVI^e siècle*, «Annales de l'Institut d'études occitanes», 4^e série, 3 (1968): 341-47.
- Crespin *Histoire* = Jean Crespin, *Histoire des Martyrs, persécutez et mis a mort pour la verité de l'Evangile, depuis le temps des Apostres jusqu'à présent*, Genève, Pierre Aubert, 1619.
- Fornier, Marcellin, *Histoire* = Marcellin Fornier, *Histoire générale des Alpes Maritimes ou Cottienes*, ed. Paul Guillome, II vol., Paris, Champion, 1891.
- Genesi* (Fumagalli) = Marina Fumagalli, *All'origine dell'albero della vita. Genesi I-IX, versione valdese*, in *Mélanges de langue et de littérature occitane en hommage à Pierre Bec*, Université de Poitiers, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1991, pp. 123-40.
- Gilles, *Histoire* = Pierre Gilles, *Histoire ecclésiastique des Églises Vaudoises de l'an 1160 au 1643*, Genève, 1644.
- Léger, *Histoire* = Jean Léger, *Histoire générale des Eglises Evangéliques des Vallées du Piémont ou Vaudoises. Divisée en deux livres...*, Leyde, 1669.
- N.T. Carpentras (Nüesch) = Hans-Rudolf Nüesch, *Altvaldensische Bibelübersetzung. Manuskript nr. 8 der Bibliothèque Municipale Carpentras*, Bern, Francke, 1979, 2 voll.
- N.T. Zurigo (Salvioni) = Carlo Salvioni, *Il Nuovo Testamento valdese, secondo la lezione del codice di Zurigo*, «Archivio glottologico italiano» 11 (1890): 1-308.
- Nobla Leçon* (Montet) = Edouard Montet, *La Noble Leçon, texte original, d'après le manuscrit de Cambridge, avec les variantes des manuscrits de Genève et de Dublin*, Paris, Fischbacher, 1888.
- Nobla Leçon* (De Stefano) = Antonino De Stefano, *La noble Leçon des vaudois du Piémont*, Paris, Champion, 1909.
- Miolo, *Histoira* (Balmas) = Gerolamo Miolo, *Historia breve & vera de gl'affari de i Valdesi delle Valli*, a c. di Enea Balmas, Torino, Claudiana, 1971.
- Passion* (Sibille) = Marcellin Richard, *La «Passion de saint André». Édition critique suivie d'une étude linguistique comparée*, par Jean Sibille, Paris, Champion, 2007.
- Perrin, *Histoire* = Jean-Paul Perrin, *Histoire des Vaudois*, Genève, Matthieu Berjon, 1618.
- Serm.* = *Sermoni valdesi medievali. I e II domenica di Avvento*, edizione critica a cura di Andrea Giraudo, Torino, Claudiana, 2016.
- Tribulacions* = Anne Brenon, «Las Tribulacions. *Traité Vaudois*» (copie fin XV^e, début XVI^e), «Heresis» 4 (1985): 25-36.

LETTERATURA SECONDARIA

- Arnaud 2015 = Bernard Cugnet, *Grammaire du parler valèian, d'après François Arnaud*, [s.l.], Nombre7, 2015.
- Barth 1893 = Andreas Barth, *Laut- und Formenlehre der Waldensischen Gedichte*, «Romanische Forschungen» 7 (1893): 293-330.
- Bec 1986 = Pierre Bec, *La langue occitane*, Paris, PUF, 1986⁵.
- Benedetto Mas-Pons 2022 = Paolo Benedetto - Aline Pons, *Il sistema dell'articolo nelle Alpi Occidentali*, «Géolinguistique» 22 DOI: <https://doi.org/10.4000/geolinguistique.7463>.
- Biondelli 1853 = Bernardino Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1853.
- Borghi Cedrini 1979 = Luciana Borghi Cedrini, *Indicazioni filologiche e linguistiche*, in A. Degan Cecchini (a c. di), *Il Vergier de cunsollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*, Torino, Claudiana, 1979: XLI-XCVI.
- Borghi Cedrini 2017a [1976] = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario Valdese*, Torino, Claudiana, 1976 [ora in Borghi Cedrini 2017: 135-212 con modifiche].
- Borghi Cedrini 2017b [1977] = Luciana Borghi Cedrini, *Appunti per la lettura di un Bestiario medievale. Il Bestiario Valdese. Parte II. Schede linguistiche*, Torino, Claudiana, 1977 [ora in Borghi Cedrini 2017: 135-212 con modifiche].
- Borghi Cedrini 2017c [1980] = Luciana Borghi Cedrini, *La lingua dei manoscritti valdesi e gli attuali dialetti delle Valli*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 148, 1980: 37-47, poi in: Enea Balmas (a c. di), *Nuove ricerche di letteratura occitanica*, Torino, Claudiana, 1982: 9-21 [ora in Borghi Cedrini 2017: 213-26].
- Borghi Cedrini-Giraud 2022 = Luciana Borghi Cedrini, Andrea Giraud, *Ancient Waldensian Literature*, in Marina Bendetti, Euan Cameron (eds.), *A Companion to the Waldenses in the Middle Ages*, Leiden - Boston, Brill: 459-77.
- Chabrand-Rochas d'Aiglun 1877 = Jean-Armand Chabrand, Albert de Rochas d'Aiglun, *Patois des Alpes cottiennes (Briançonnais et vallées Vaudoises) et en particulier du Queyras*, Grenoble-Paris, Maisonneuve-Champion, 1877.
- Comba 1901 = Emile Comba, *Histoire des Vaudois. Première partie. De Valdo à la Réforme*, Paris-Lausanne-Firenze, Fischbacher-Bridel-Claudiana, 1901.
- Cornagliotti 1995 = Anna Cornagliotti, *Sprache der Waldenser. Il valdese*, in Günther Holtus, Michael Metzelin, Christian Schmidt (hrsg. von), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, 8 voll., vol. II.2 (1995): 467-73.
- Diez 1836 = Friedrich Diez, *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Weber, vol. 1, 1836.
- Diez 1874³ = Friedrich Diez, *Grammaire des langue romanes*, 1° vol., Paris, Franck, 1874³.
- Faraoni 2019 = Vincenzo Faraoni, *L'origine dei plurali italiani in -e e -i*, Alessan-

- dria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Forner 2022 = Werner Forner, *Morphologie comparée du mentonnais et du ligurien alpin. Analyse synchronique et essai de reconstruction*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022.
- Genre 1980 = Arturo Genre, rec. a Annabella Degan Cecchini (a c. di), *Il Vergier de consollacion e altri scritti (manoscritto GE 209)*, Torino, Claudiana, 1979, «Bollettino della Società di Studi Valdesi» 147 (1980): 79-83.
- Genre 1986 = Arturo Genre, *A proposito degli studi sulla parlata e l'origine dei Calabro-Valdesi*, «Bollettino dell'Atlante linguistico italiano», 8-10 (1986): 5-25.
- Giraud 2024 = Andrea Giraud, *La letteratura valdese medievale. Testi, lingua, manoscritti*, in Francesca Tasca, Susanna Peyronel Rambaldi, Gian Paolo Romagnani e Paolo Naso (a c. di), *Storia dei valdesi*, Torino, Claudiana, 2024, 4 voll., I: 375-95.
- Gleißgen 1995 = Martin-Dietrich Gleißgen, *Okzitanische Skriptiformen III. Provence*, In: Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/ Schmitt, Christian (hrsgs) *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, II,2, Tübingen: Max Niemeyer, 425-34.
- Grüzmacher 1854 = Wilhelm Grüzmacher, *Die waldensische Sprache*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 16 (1854): 369-407.
- Herzog 1853 = Johan Jakob Herzog, *Die romanischen Waldenser*, Halle, Eduard Anton, 1853.
- Hirsch 1970 = Ernst Hirsch, *Zur lautlichen Gliederung der Mundarten der piemontesischen Waldenser*, «Studia Neophilologica» 42/2: 368-76.
- Hirsch 1978 = Ernst Hirsch, *Provenzalische Mundarttexte aus Piemont*, Max Niemeyer, Tübingen.
- Maiden 1996 = Martin Maiden, *On the Romance Inflectional Endings -i and -e*, «Romanische Philologie», 50/2 (1996): 147-82.
- Martin 2020 = Ezio Martin, *Il provenzale alpino di Villaretto*, a cura di M. Tron, La Valaddo, Roure, 2020.
- Montet 1885 = Édouard Montet, *Histoire littéraire des Vaudois du Piémont*, Paris, Fischbacher, 1885.
- Morosi 1890-1892 = Giuseppe Morosi, *L'odierno linguaggio dei valdesi del Piemonte*, «Archivio Glottologico Italiano», 11 (1890): 309-416 e 12 (1890-1892): 28-32.
- Muston 1851 = Alexis Muston, *L'Israël des Alpes*, 3 voll., Paris, Ducloux, 1851.
- Papini 2003 = Carlo Papini (a c. di), *La Nobile Lezione. La Nobla Leixon. Poemetto medievale valdese*, Ed. critica di Antonino De Stefano (1909). Nuova traduzione italiana di Luciana Borghi Cedrini, Torino, Claudiana.
- Pons 2023 = Aline Pons, *Sull'unità delle "Valli Valdesi" dal punto di vista linguistico*, Versione 1 (24.10.2023, 10:41). In Roland Bauer - Thomas Krefeld (a c. di), *Lo spazio comunicativo dell'Italia e delle varietà italiane*, Versione 89. In *Korpus im Text*, <https://www.kit.gwi.uni-muenchen.de/?p=109884&v=1>.

- Raynouard 1817 = François Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, 2° vol., 1817.
- Regis-Rivoira 2023 = Riccardo Regis, Matteo Rivoira, *Dialecti d'Italia: Il Piemonte e la Valle d'Aosta*, Roma, Carocci, 2023.
- Rivoira 2019 = Matteo Rivoira, *Il repertorio linguistico di Crissolo*, in Gustavo Malan, *Il gergo dei canapini di Crissolo*, a c. di Aline Pons e Matteo Rivoira, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019: 29-33.
- Rivoira 2023a = Matteo Rivoira, *Storia linguistica dei valdesi alpini*, in Susanna Peyronel Rambaldi (a c. di), *Storia dei valdesi. 2. Diventare protestanti*, Torino, Claudiana, 2003: 715-35.
- Rivoira 2023b = Matteo Rivoira, *La lingua dei manoscritti valdesi medievali e i dialetti occitani alpini*, «Carte Romanze» 11/2 (2023): 317-42.
- Rivoira 2024a = Matteo Rivoira, *L'occitano*, in Enrica Autelli - Marco Caria - Riccardo Imperiale (eds.), *Varietà storiche minoritarie in Italia. Vol. I: L'Italia settentrionale*, «Linguistik online» 130/6: 281-307.
- Rivoira 2024b = Matteo Rivoira, «*Li Sént Evangile de Notre Seigneur Gésu-Christ rendu en lenga valdésa*» di Pierre Bert. Una traduzione ottocentesca nell'occitano della val Pellice, «La Beidana» 110: 61-74.
- Sauzet 2011 = Patrick Sauzet, *Los morfêmas de plural nominal a Sant Julian de Cremsa: [-w] e lo ton bas*, in *Actes du 9e congrès de l'AIEO*, 2 vol., Aachen, Shaker, 2011, vol. 2: 827-42.
- Sibille 2009 = Jean Sibille, *Les formes en -i issues du nominatif pluriel de la deuxième déclinaison latine en occitan: essai d'approche panchronique*, in Claudine Fréchet (dir.), *Langues et cultures de France et d'ailleurs. Hommage à Jean-Baptiste Martin*, Lyon, Presses Universitaires, 2009: 233-50.
- Sibille 2012 = Jean Sibille, *Parentés génétiques, affinités aréales et évolutions spécifiques dans les parlers occitans des vallées d'Oulx et du Haut-Cluson (Italie)*, in Mario Barra-Jover (éd.), *Études de linguistique gallo-romane*, Presses universitaires de Vincennes, 2012: 67-84.
- Sibille 2013 = Jean Sibille, *Le marquage du nombre dans le parler occitan des Ramats (TO, Italie)*, «Zeischrift für romanische Philologie» 129/3: 629-51.
- Sibille 2019 = Jean Sibille, *Le parler de Chaumont (Chiomonte) et des Ramats*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

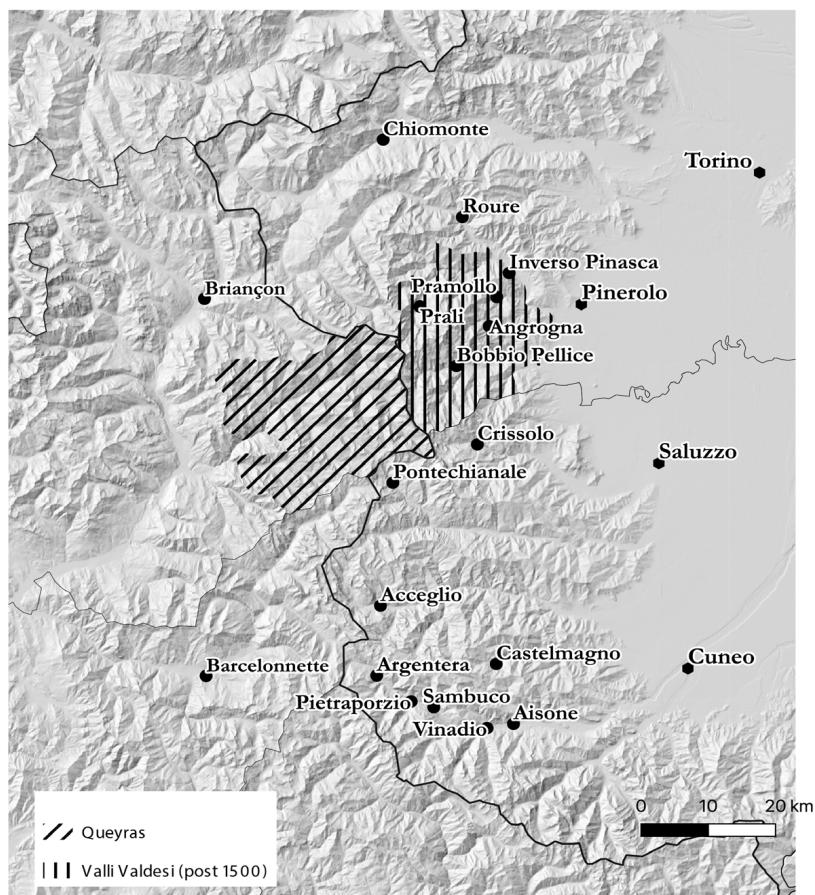
RIASSUNTO: La morfologia nominale della *scripta* valdese, in particolare in relazione alla formazione del plurale, si caratterizza per una certa originalità rispetto alle *scriptae* occitane. I modelli flessionali riscontrati trovano invece riscontri puntuali nelle varietà occitane alpine contemporanee. L'articolo, dopo aver riassunto le caratteristiche dei primi e dei secondi, illustra i punti di contatto e propone alcune riflessioni a partire dai risultati del confronto.

PAROLE CHIAVE: *Scripta* valdese, occitano alpino, morfologia nominale.

ABSTRACT: As for the formation of the plural, the nominal morphology of the Waldensian *scripta* is characterized by a certain originality in relation to the Occitan *scriptae*. On the contrary, the inflectional models find precise confirmation in the contemporary Alpine Occitan varieties. The article, after dealing with the characteristics of both these linguistic features, presents the points of contact between them and, starting from the results of the comparison, it proposes some reflections.

KEYWORDS: Waldensian *scripta*, alpine Occitan, nominal morphology.

APPENDICE



IL VOLGARIZZAMENTO TOSCANO DELLA *CHARTULA AD RAINALDUM* E LE MISCELLANEE DIDATTICHE¹

1. LA *CHARTULA*

L'epistola latina in versi comunemente denominata *Chartula ad Rainaldum*, o *Chartula de contemptu mundi*, dovette senza dubbio la sua vasta fortuna medievale al fatto di essere inclusa dal XIII secolo nel piccolo numero di opere utilizzate nelle scuole per i primi anni di apprendimento del latino, come la raccolta di favole esopiche, i *Disticha Catonis*, l'*Ecloga Theoduli*, il *Facetus*, il *Floretus*, il *Liber parabolarum* (o *Parvum doctrinale*) e la *Vita Tobiae* di Mathieu de Vendôme;² all'ampia diffusione manoscritta che ne seguì – oltre 150 testimoni secondo Robert Bultot (1967: 808) – si aggiunse poi la diffusione a stampa nel gruppo degli *Auctores octo morales* (o *minores*) inaugurata nel 1488, con 60 edizioni fino al 1544. In effetti tanto l'interesse per il testo in questa sede quanto le sue limitate menzioni da parte della critica dipendono proprio dalla ricorrenza in tale repertorio: è in questa chiave che la troviamo citata, ad esempio, dagli studi più recenti sulle tracce manoscritte del riuso dei medesimi autori nelle scuole del tardo medioevo, come il lavoro di Robert Black (2001) che ne attesta la diffusione fino al secolo XV.³ Gli studi specifici sul testo sono invece molto rari; tra questi uno recente di Cedric Giraud (2011), che tuttavia prende in considerazione l'opera come termine di raffronto rispetto a forme più celebri e complesse di *contemptus mundi*, in particolare il *De vanitate mundi* di Ugo da S. Vittore e il *Dialogus de mundi contemptu vel amore* di Corrado di Hirsau.

¹ Queste prime note sulla fortuna romanza del testo in oggetto si inquadrano entro l'attività di ricerca del progetto «Medieval Romance Miscellanies as Instructional Devices» (MERMAID), finanziato dall'Unione Europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP G53D23005960006 (codice progetto 2022CA8BW3).

² In merito alla costituzione e circolazione di tale *corpus* testuale, che presenta notevoli variazioni nel tempo, cf. almeno Boas 1914, Avesani 1967, Munk Olsen 1991 e Gillespie 2005.

³ È significativo tuttavia che in quel lavoro il testo sia denominato semplicemente *Cartula*, senza ulteriori dettagli, a differenza di quanto accade con altre opere più note della medesima serie.

Le informazioni assodate sulla *Chartula* rimangono quindi piuttosto esigue: oltre alla diffusione di cui sopra, sono elementi noti l'attribuzione non solo a Bernardo di Clairvaux, o a Bernardo di Cluny (autore a sua volta di un celebre *Carmen de contemptu mundi*, di estensione molto maggiore), ma anche a molti altri autori dal nome differente (Bultot 1976: 802); la datazione approssimativa alla seconda metà del XII secolo; il fatto che l'autore si rivolga a un destinatario di giovane età, ammaestrandolo sull'argomento principale nonché su vari passaggi chiave della storia sacra; e infine la peculiarità della struttura formale dell'opera, nella quale vengono combinati – all'insegna della *variatio* – due tipi di esametro, in quanto dei circa 370 versi della redazione più antica 84 si trovano disposti in distici a rima baciata, mentre gli altri 287 sono dei leonini (qui i vv. 1-4, del primo tipo, e 11-12, del secondo):⁴

Chartula nostra tibi portat, Rainalde, salutes;
 plura videbis ibi, si non haec dona refutes.
 Dulcia sunt animae solatia quae tibi mando:
 sed prosunt minime, nisi serves haec operando.
 [...]
 Vox divina sonat, quod nemo spem sibi ponat
 in rebus mundi, quae causam dant pereundi.⁵

Questo meccanismo compositivo, fondato sulle microstrutture bimembri create dal gioco delle rime all'interno e alla fine del verso (che ricorreva peraltro anche nel *Carmen* di Bernardo di Cluny) produce un andamento sintattico elementare, marcato da frasi brevi, domande retoriche, parallelismi e strutture antitetiche. Ne risulta un'esposizione densa ma ritmata, che sollecita il rifiuto delle vanità del mondo senza ricorrere alla cupezza e alla violenza, verbale e figurata, di Bernardo o di Lotario

⁴ Sulla seconda redazione (*Chartula II*), che si estende per quasi novecento versi, e che a sua volta approda alla stampa, cf. Bultot 1967: 803, 807.

⁵ Traggo questa citazione e le successive da *Chartula* (Migne), il cui testo riproduce quello edito tra gli apocrifi di Bernardo di Clairvaux nell'edizione Mabillon (1667), a sua volta basata (Bultot 1967: 803 n. 67) sui ff. 1r-7v del ms. Chigiano L.IV.106 della Biblioteca Apostolica Vaticana; al suo interno, come è noto, i fogli contenenti l'operetta latina, originariamente autonomi, si trovano legati assieme a quelli del canzoniere provenzale *F*, cf. Lombardi-Careri 1998: 115-6 (sull'uso di tale codice da parte di Pierre Poussin, a sua volta editore della *Chartula* nel 1663, cf. Pilati 2018); un'edizione più recente – ma a sua volta assai lontana nel tempo – basata su sette testimoni si legge in *Chartula* (Schröder), a cui farò riferimento per la numerazione dei versi.

di Segni; piuttosto presenta le seduzioni terrene – dalle ricchezze agli amori, alle gioie della tavola – come una realtà instabile e ingannevole da cui è meglio tenersi lontani, per evitare delusioni e perdite. In effetti, come si chiarisce negli ultimi versi, l'autore presuppone che il destinatario, per la sua giovane età, non sia ancora in grado di cogliere appieno il senso dell'insegnamento, conoscendo poco di quel mondo a cui è opportuno sottrarsi. Il fatto che il giovane venga a più riprese denominato *frater* ha sollecitato l'ipotesi di Bultot che si trattasse di un oblat, votato quindi fin dall'infanzia alla vita conventuale, a cui tali esortazioni potevano semmai essere d'aiuto nel rafforzare una decisione già presa (vv. 352-359):

Nam Rex coelestis, quem nil latet, est mihi testis,
 nil tibi narravi, nisi quod prodesse putavi.
 Nec ratio veri debet tibi dura videri:
 namque per angustum tibi dixi currere iustum;
 sic probus ascendi, dum semper ad ardua tendit:
 hunc facies cursum si vis ascendere sursum.
 Fortassis puero tibi frustra mittere quaero
 istum sermonem, quia non capis hanc rationem.

Sempre Bultot (1976: 799-801) rilevava, d'altra parte, come diverse altre fra le opere comprese nello stesso canone scolastico fossero a loro volta marcate, in varia misura, dal tema del *contemptus mundi* (in particolare il *Floretus* e la *Vita di Tobia*), pur essendo tutte quante selezionate per un pubblico di chierici in via di formazione: un pubblico per il quale l'esperienza dell'apprendimento delle arti liberali era per lo più concepita in chiave di ascesi e distacco dal mondo. Ma nella serie suddetta solo la *Chartula* pare dedicata programmaticamente a tale tema, a cui peraltro associa, con evidente efficacia didattica, la memoria del peccato originale e l'annuncio della Salvezza attraverso l'Incarnazione, così come la minaccia delle pene infernali e la prefigurazione della beatitudine celeste che attende i veri credenti.

2. LA CARTICCIUOLA A RINALDO

Il riesame delle miscellanee manoscritte del Medioevo romano a dominante didattica condotto dall'équipe di ricerca del progetto *MERMAID*, che ha riservato un'attenzione specifica alla diffusione dei testi di tradizione scolastica latina, tanto nella forma originaria quanto in tra-

duzione (talvolta in combinazione fra loro)⁶ ha permesso di constatare da un lato la comparsa sporadica della *Chartula* anche in alcuni mss. che combinano le operette latine di scuola con altri testi, sempre di genere grammaticale, ma in lingua volgare;⁷ dall'altro la sua limitatissima fortuna vernacolare, della quale non risultano al momento indizi in ambito galloromanzo, mentre qualche traccia è stata segnalata in quello iberico;⁸ sempre all'epoca medievale risale invece almeno una versione in lingua tedesca, databile alla metà del XIV secolo, edita in *Chartula* (Schröder: 357-74).⁹

Il volgarizzamento toscano pare dunque rappresentare un piccolo *unicum* nel panorama romanzo, e per questo merita la nostra attenzione, pur nei limiti oggettivi della sua qualità letteraria.¹⁰ La *carticciuola*, adespota, databile al più tardi alla fine del Trecento sulla base della tradizione manoscritta superstite (per la quale v. oltre) si presenta infatti in forma di prosa, ma non sostituisce i moduli illustri propri di quest'ultima a quelli della fonte; al contrario tenta assiduamente di riprodurre il tracciato del modello, tanto nel lessico, disseminato di calchi, quanto nell'articolazione sintattica, che privilegia la paratassi e la brevità (di rado i periodi superano la misura corrispondente a uno o due versi). Ne risulta così una lunga sequenza di frasi apodittiche – di tanto in tanto inframmezzate da interrogative retoriche e da esortative – che solo raramente serbano un'eco della ricca tessitura fonica della *Chartula*

⁶ Per ulteriori informazioni e aggiornamenti sul progetto, a cui collaborano due unità di ricerca attive presso le Università di Milano e Torino, rinvio alla relativa pagina web, disponibile all'indirizzo <https://mermaid.unimi.it>.

⁷ Così ad esempio nel ms. Digby 26 della Bodleian Library di Oxford, di origine portoghese, su cui cf. Fernandes 2013.

⁸ Cf. Amasuno 2011; per una disamina più ampia della fortuna iberica del *contemptus mundi* rinvio senz'altro a Valero Moreno 2010.

⁹ Di segno opposto, per la numerosità e la varietà delle riscritture in campo romanzo, è stata la fortuna di un'altra operetta pseudo-epistolare latina, attribuita a sua volta a un Bernardo, ovvero l'*Epistula Bernardi ad Raimundum de gubernatione rei familiaris*, per la quale cf. Delsaux 2011 sul versante francese e Riera 1981, Sola-Solé 1986, Miguel Franco 2009 su quello iberico; come si vedrà poco oltre, un suo volgarizzamento toscano, su cui mi propongo di tornare in futuro, segue la *Carticciuola* nei testimoni oggi noti di quest'ultima.

¹⁰ Non mi risultano al momento studi specifici sul testo volgare; ricordo però che Claudio Ciociola ne ha offerto, ormai quasi trent'anni fa, una trascrizione diplomatica entro il volume contenente l'ed. facsimile del ms. Bartolini 83 della Biblioteca Arcivescovile di Udine, cf. *Chartula* (Ciociola).

(ad es. i vv. 228-229: «*Stirps miserorum plena dolorum postea crevit. / His quoque damnis pluribus annis subdita flevit*», resi con «La schiatta de' miseri crebbe poi piena di dolori e sottoposta a questi danni piagniente più anni»), o ne riproducono con buona approssimazione la trama retorica (ad es. il ricorso al poliptoto e alla figura etimologica nei vv. 244-245: «*Sponte sua moriens mortem moriendo peremit / et sic perpetua miseros a morte redemit*», da cui «E morente spontaneamente uccise la morte morendo, e così riconperò i miseri della perpetuale morte»). Più spesso l'aderenza letterale al dettato latino produce semmai esiti poco felici, soprattutto dove la densità del testo avrebbe richiesto uno scioglimento più puntuale (per es. il v. 36 «*Mors resecat, mors ecce necat quod carne creatur*», tradotto «La morte sega, la morte uccide ogni cosa creata con carne»), con il risultato che anche i passaggi più intensi del modello, costruiti appunto su omeoarcti e omoteleuti (come ai vv. 208-9, riferiti all'inferno: «*Immiserabilis, insatiabilis, illa vorago / hic ubi mergitur, horrida cernitur omnis imago*») vengono nettamente impoveriti e resi con una certa confusione («Quella voragine è da quella non potere ritornare e da non potere essere saziata, così ogni immagine è veduta aspra poi ch'ivi è attuffata»). Sacrificata in tal modo gran parte dell'*ornatus* dell'originale, ciò che rimane è un discorso parenetico di qualità elementare, che trova i suoi passaggi più disinvolti nelle allocuzioni all'interlocutore, dove al gioco rimico di partenza si sostituisce una vivace spontaneità (es. vv. 264-265 e 268-269: «*Frater, id ausculta, venient tibi comoda multa / si retinere velis, quia sic eris ipse fidelis. / [...] Ergo verborum semper memor esto meorum / cura tuae mentis semper sit in his documentis*», da cui «o fratello, ascolta questo e a te molte cose acconce verranno, se tu questo voglia tenere, inperò che tu così sarai fedele. [...] Ora aduncque senpre sarai ricordevole delle mie parole: la sollecitudine della tua mente senpre sia sollecita in questi ammaestramenti»).

3. I TESTIMONI

I quattro testimoni attualmente noti del volgarizzamento toscano presentano un profilo molto simile sia dal punto di vista materiale che da quello del contenuto; eccone di seguito una descrizione sommaria, in attesa di completarne un esame più accurato e di tracciarne le relazioni.

Cambridge (Mass.), Harvard University, Huntington Library, Typ. 479: cart.,

fine XIV-XV sec. (?), Toscana; consta di 112 ff. antichi (270 x 190 mm), preceduti e seguiti da una carta di guardia; copiato da tre mani diverse: la prima ha esemplato in scrittura bastarda su base mercantesca i testi sui ff. 1r-97v, con iniziali filigranate in blu e rosso, di modulo maggiore a inizio di testo; la seconda, successiva, in alfabeto ebraico e lingua catalana ha copiato i ff. 110v-112v; la terza, gotica corsiva con tratti dell'umanistica, ha aggiunto i testi sui ff. 109v e 112v. Le carte delle favole esopiche (v. oltre) sono accompagnate da 64 disegni a penna. Contiene: ff. 1r-16v, *Uno libro il quale chompuose Senacha* [volgarizzamento della *Formula honestae vitae* di Martino di Braga]; ff. 7r-61r, *Il libro d'Isopo* [*Esopo toscano*]; ff. 61v-70r, *Il libro degli ammestramenti i quali ci dice Chato* [volg. dei *Disticha Catonis*]; ff. 70v-78r, volg. di Ps.-Bernardo, *Chartula ad Rainaldum*; ff. 78r-80v, volg. di Ps.-Bernardo, *Epistola de cura et modo rei familiaris*; ff. 81r-88v, volg. di Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi*; ff. 89r-97v, *Vita di S. Eustachio*; ff. 98r-109r, bianchi; f. 109v, sonetto caudato («Sempre se dixé que un ffa malle a cento») attribuito a Antonio Pucci; f. 110r, bianco; ff. 110v-112r, ricette alchemiche in catalano, scritte in alfabeto ebraico; f. 112v, ricette mediche, in catalano.¹¹

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1645: cart., XV sec., Toscana; cart., consta di 67 ff. (290 x 220 mm) e una guardia membranacea; copiato a tutta pagina in minuscola notarile, è accompagnato da disegni nella sezione esopica (v. oltre). Contiene: ff. 1-5v *Libro di Cato* [volg. dei *Disticha Catonis*]; ff. 6r-10r volg. di Ps.-Bernardo, *Chartula ad Rainaldum*; ff. 10v-11v, volg. di Ps.-Bernardo, *Epistola de gubernatione rei familiaris*; ff. 12r-17v, volg. di Albertano da Brescia, *Doctrina de arte tacendi et loquendi*; ff. 18r-22r Seneca, *Libro delle Quattro virtù* [volg. di Martino di Braga, *Formula honestae vitae*].¹²

New York, Columbia University Library, Lodge 07: cart., 1440-1460; consta di 60 ff. (275 x 212 mm); copiato in scrittura mercantesca, parte a due colonne, parte a tutta pagina, con capitali filigranate in blu e rosso a inizio di testo. Contiene: ff. 1r-43v *Esopo* volgarizzato; ff. 43v-49r volg. dei *Disticha Catonis*; ff. 49v-54v volg. di Ps.-Bernardo, *Chartula ad Rainaldum*; ff. 54r-56r volg. di Ps.-Bernardo, *Epistola de gubernatione rei familiaris*; ff. 56v-60v bianchi.¹³

Udine, Biblioteca Arcivescovile e Bartoliniana, Bartolini 83: cart., metà XV sec. (datato 1449 a f. 76r), Montevarchi; consta di 98 ff. antichi (266 x 203 mm), preceduti da 5 fogli moderni e seguiti da altri due; copiato a tutta pagina in mercantesca per mano di Francesco Orlandi; il testo delle favole esopiche è accompagnato da 64 disegni a penna colorati a aquerello. Contiene: ff. 1r-7r, *I*

¹¹ Per la ricostruzione delle diverse scritture cf. Cifuentes 2020, Gutwirth 2021, Colombo 2022: 323-4.

¹² Sul ms. cf. *Esopo toscano* (Branca): 56-7 n. 6.

¹³ Il ms. è censito da Faye-Bond 1962: 323.

libro di Senecha sopra le quatro virtù [volgarizzamento della *Formula honestae vitae* di Martino di Braga]; ff. 7v-76r, *Isopo volgaricato per uno da Siena* [Esopo volgarizzato]; ff. 76v-85v, *Libro degli amaestramenti i quali ci diè Cato* [volg. dei *Disticha Catonis*]; 86r-94v, volg. di Ps.-Bernardo, *Chartula ad Rainaldum*; 95r-98r, volg. di Ps.-Bernardo, *Epistola de gubernatione rei familiaris*; f. 98v, *Sperimenti di molte cose* [uno scongiuro e di due ricette mediche, in volgare].¹⁴

All'interno di questo gruppo i codici più celebri sono il Riccardiano 1645, su cui Branca fondò la sua edizione dell'*Esopo* toscano;¹⁵ e il Bartolini 83, oggetto come è noto di un'edizione in facsimile anche in ragione della vivacità della decorazione delle pagine delle favole esopiche; essa in effetti ricorre pure in diversi altri testimoni di queste ultime, più o meno coevi, ed è stata analizzata di recente da Federico Botana (2020) proprio nella prospettiva della funzione didattica delle immagini, associata alle tracce di un uso dei libri da parte di lettori giovani. Come accennato sopra, anche il manoscritto Typ. 479 della Huntington Library presenta questo tipo di decorazione, mentre la sezione catalana in alfabeto ebraico dovrebbe risalire, secondo Lluís Cifuentes (2020), al passaggio del manoscritto nella biblioteca di un ebreo maiorchino trasferitosi a Firenze e forse convertitosi alla fede cristiana. Dal nostro punto di vista, ovviamente, il tratto comune più rilevante fra i primi quattro testimoni è la combinazione del volgarizzamento della *Chartula* con quello di altre due opere di matrice scolastica, cioè la raccolta esopica e i *Disticha Catonis*, e dell'altra, ben più fortunata, epistola pseudo-bernardina a cui si è già accennato, cioè l'*Epistola de cura rei familiaris*; anzi, l'unico elemento costante nelle diverse sequenze dei testi da un codice all'altro sembra proprio l'accostamento inedito delle due lettere pseudo-bernardine, originariamente lontane tanto nella forma quanto nei contenuti. A quanto pare in queste miscellanee rivolte a un pubblico laico, il cui interesse privilegiava chiaramente l'insegnamento morale e l'applicazione pratica delle nozioni tradizionali, i volgarizzamenti della *Chartula* e dell'*Epistola*, accomunati dal ricorso a una prosa media e scabra, potevano dare l'idea di completarsi a vicenda; di fatto esse condividevano un assunto di fondo, cioè la mutevolezza delle sorti umane, a cui era possibile reagire o ritirandosi dal mondo, o scegliendo di pratica-

¹⁴ Per una descrizione minuziosa si veda *Chartula* (Ciociola): 219-28.

¹⁵ Branca segnalava la presenza nei mss. di Firenze e di New York della stessa redazione del testo, distinta da quelle di Harvard e di Udine, fra loro diverse; cf. *Esopo toscano* (Branca): 58-9.

re una condotta specchiata e rispettosa del messaggio cristiano, facendo buon uso delle proprie sostanze.

4. IL TESTO

La trascrizione di quanto si legge ms. Typ. 479 della Huntington Library (ff. 70v-78r) viene qui sottoposta a una limitata serie di interventi di ammodernamento grafico. Rendo «j» con «i» in fine di parola e distingo «w» da «v»; sostituisco i digrammi «ch» e «gh» con «c» e «g» davanti alle vocali «a», «o», «u», e così pure i di-/trigrammi «ci», «gi» e «sci» con «c», «g» e «sc» davanti a «e»; analogamente sostituisco «lg» con «g» e «ngn» con «gn» in ogni posizione, e «gni» con «gn» davanti a vocale; introduco «h» con valore diacritico nelle forme del verbo «avere». Scioglio le abbreviature, separo le parole, introduco le maiuscole e la punteggiatura secondo l'uso moderno. Inserisco il punto in alto nelle assimilazioni in *sandbi*, mentre non segnalo il semplice raddoppiamento fonosintattico (che il copista marca in maniera discontinua, per lo più dopo *a*, *che*, *se*); introduco accenti e apostrofi (distinguendo in particolare *e'* pronomi da *e'* congiunzione + articolo). Segno sul rigo tra parentesi quadre la foliazione del ms., le eventuali integrazioni e le lacune (indicate con tre puntini), tra parentesi uncinate le espunzioni. Inserisco infine in pedice, sempre tra parentesi quadre, i commi corrispondenti ai versi della fonte latina secondo l'edizione Schröder, in modo da facilitare i raffronti e da evidenziare i pochi punti in cui il testo volgare presenta divergenze di rilievo, per omissione o dislocazione di un segmento originale.

*

[70v] Qui comincia la *chartula* che mandò santo Bernardo a Rinaldo, dove amaestra che dispregiamo il mondo per acquistare la grolia di [*rasura*].¹⁶

[1] O Rinaldo, la nostra carticciuola ti porta salute; [2] in quella tu vedrai più cose, se tu non rifiuti questi doni. [3] I sollazzi i quali io ti mando sono dolci all'anima, [4] ma queste cose non fanno pro se tu non le conservi operandole. [5] Tu non volere dare al vento quello che le mie parole t'amuniscono; [6] queste cose suonino nell'orecchie del cuore, e così ti ricordo di tenerle, [7] acciò che i nostri ammonimenti aoperino in te grande bene, [8] e i reami del cielo ti sieno apparecchiati per lo dono d'Iddio. [9] Queste parole possono piacere alla mente chiara; [10] queste parole mostrano la via, confortano e non riprendono.

¹⁶ Nel ms. Bartolini 83 «per acquistare i doni di vita eterna», cf. *Chartula* (Ciocciola): 183.

[11] La voce divina suona che niuno ponga a sé isperanza [12] nelle cose del mondo, che danno cagione di perire. [13] Se alcuno ama Cristo non ami questo mondo, [14] ma ispregiando l'amore d'esso mondo come puzzo, [15] stimi brutto ciò che 'l mondo crede dilettevole; [16] a costui diventi vile ciò che risplende nel mondo, [17] costui ischifi l'onore terreno come mortale veleno, [18] e gittato fuori il fango del carnale amore [19] vada al reame del cielo con mente fedele, [20] e già con mente piena sperile cosse dilettevoli del paradiso.

[21] Tu in verità, o fratel mio, così ischifa la corruzione della carne, [22] acciò che tu piaccia a Cristo mentre [71r] che vivi in questo mondo; [23] né a te sieno a sollecitudine le cose che torneranno a niente: [24] le qua' cose tosto trascorrono, e con gran fatica sono adimandate. [25] E non ti rallegrare, però che per l'aventura tu morrai domane: [26] per niuna sorte potrai cacciare la morte. [27] La carne perché si rallegra, la quale è apparecchiata esca a' vermini? [28] Ora è luogo da piangere, ora è luogo da purgare i peccati. [29] Poi colui si rallegrerà che ora piagnerà i suoi peccati: [30] già colui si ralleghi il quale merita l'allegrezze di sopra. [31] L'allegrezza degli stolti rallegrano acrescimenti di dolori; [32] i savi fuggono tali allegrezze e quelle dispregiando. [33] Perché non ispregi tu tosto quelle cose che tu vedi trascorrevoli? [34] Non vedi tu il mondo misero e troppo moritoio [35] perire vegnendo meno sotto il coltello della crudele morte? [36] La morte sega, la morte uccide ogni cosa creata con carne. [37] La morte agrava gli uomini, magnifichi e piccoli; [38] essa morte a ogni cosa signoreggia. [39] Essa morte tanto è avuta comune a duchi quanto a precipi. [40] La morte arrappa i giovani e vecchi, e a niuno ha misericordia. [41] Quella morte stride ogni generazione; di lei triema chi si muove nel mondo. [42] La morte percuote, tutta la carne perisce, mentre che sotto il piè della morte [43] essa carne è abbattuta: l'uomo forte non iscanpa per fortezza. [44] Ora aduncque colui che così muore perché vuole essere magnificato? [45] Colui perché adimanda troppe [71v] ricchezze a lui essere apparecchiate? [46] Noi siamo stabili e deboli e da molte ruine così [47] siamo abbattuti, e già siamo tirati sotto il tenpo del fine. [48] Ciaschedune cose mortali passano e non tornano. [49] Così questo istare istà in dubbio la notte e 'l dì. [50] La vita breve, come onbra leggere, così torna a niente: [51] così va la vita, e subito cade, com'ella è pensata di stare. [52] Chi riconpera quando la morte uccide? Niuno, inperò che patti non mai [53] e prezzo né servigio la morte riceve.

[54] Ma a che parl'io più cose? La morte spiatata a niuno perdona: [55] il povero da lei non iscanpa, né colui che insacca le borse. [56] Ora

aduncque non ristare d'operare quelle cose che sono buone, [57] inperò che la morte non cessa di minacciare la notte e 'l dì. [58] Più nonn isperare nelle cose cadevoli, [59] ma la tua mente disideri l'allegrezze dell'eterna luce. [60] Lo sciocco è ingannato dall'amore della presente vita, [61] ma il savio ha conosciuto di quanto dolore ella sia piena. [62] Qualuncque cosa bella e preziosa il mondo porta, [63] ha usanza di fiore, al quale la natura dà colore; [64] incontantente poi che si secca, tutto il colore torna in niente; [65] poi esso «fiore» non mostra fiore né non manda fuori odore. [66] La maestà reale e ogni terrena potenza, [67] la prosperità delle cose, il lungo ordine de' dì [68] passerà senza dimoranza quando verrà l'ora della morte.

[69] Perché mi sforzo di dirti ora che cosa sia l'onore del mondo? [70] In verità assai ha' cognosciuto ch'egli niuna cosa ha d'utilità. [71] I poderi delle terre, le posissioni delle ricchezze, [72] il maestro [72r] delle mura, il grande ordinamento delle case, [73] la grolia delle mense colle dilicatezze delle vivande, [74] i nobili letti, i coppi e ' nappi adornati, [75] la vesta risplendente la quale contasta agli onesti costummi, [76] la greggia degli armenti, il bello adornamento de' canpi, [77] l'abondevole vignazzo ripieno della diversa vite, [78] la grolia de' figliuoli e 'l dolce amore di loro: [79] tutte queste cose saranno lasciate, né poi queste cose saranno trovate. [80] Qual savio cura d'adomandare quella cosa che brevemente dura? [81] L'aspra morte non teme l'uomo: farà fine [82] alle cose mondane fallaci e malsane, le quali più sono disiderate quanto più sono ragunate. [83] L'amore delle femmine, cagione grave de' peccati, cesserà, [84] il parlare delle quali niuna cosa è se non veleno amaro, [85] dandolo sotto dolcezza di mele beveraggio di fiele. [86] Inperò che la bellezza di quelle è lacciuolo ingannevole dell'anime: [87] la femmina con parole lusinghevoli, fallaci e scellerate [88] allaccia gli stolti e molti ne mena a l'inferno. [89] I tenpi passeranno e le vane allegrezze periranno, [90] e partoriranno tristo frutto e pianto per gli secoli. [91] Questo dico a tutti, che non si sottopongano al Nimico, [92] acciò che co'llui non sia sottoposto piantato il quale in queste cose è tenuto preso. [93] Non volere essere confuso della misera dolcezza del mondo, [94] inperò che la sua dolcezza trascorre con ordine brutto. [95] La qual dolcezza le menti paurose e che seguitano ciascuna cose delicate [96] inganna dilettaando la carne, e miticandola lusinghevolmente: [72v] [97] poi essa dolcezza finisce, né già è trovata dolce, [98] ma ella è fatta troppo amara, nonn aguagliante le cose ultime alle prime, [99] e gravememente punge i miseri i quali ella prima diletta. [100] Inperò che

così ischerniti egli, usate le cose delicate, ^[101] dannati degnamente, ella mette doppo la morte nel fuoco, ^[102] e muta il diletto carnale inn angoscia, e essa dolcezza del mondo ^[103] diventa fiamma furiosa, ardente coloro senza fine. ^[104] Coloro ne porteranno tali guadagni che s'acostano a tali istudi.

^[105] Ma colui che vuole essere salvato e perpetualmente beatificato ^[106] istudi di darsi tutto divoto a Dio, ^[107] accostandosi a' comandamenti d'esso Iddio, e faccendo ^[108] quelle cose le quali gli ammaestramenti delle Sante Scritture dimostrano. ^[109] Colui che vuole tenere questi comandamenti ^[110] riceverà veramente i doni dello eterno riposo nelle sedie liete, ¹⁷ ^[111] i quali doni sono dati a tutti coloro che servono Idio col cuore. ^[112] [...] ^[113] Costui è riposo e vita de' suoi servi; ^[114] niuna tribolazione molesta l'allegrezza le quali è da Dio, ^[115] inperò che in lui è grolia solenne, e pace perpetuale, ^[116] e fa senpre coloro essere onorati e senpre beati ^[117] i quali E' riceve seco. Inperò che, avegna Idio che ¹⁸ giudichi il diritto, ^[118] nondimeno più cose sono date a' santi che non meritano. ^[119] La fonte della divina pietà dà ogni cosa in dono, ^[120] e brieve fatica, e dà e' doni [73r] della perpetuale vita. ^[121] Così molti beni sono apparecchianti, a coloro che sono salvati, ^[122] così la morte etternale apparecchia molti mali a' rei. ^[123] I buoni senza fine si rallegerranno e ' rei sança fine si dorranno. ^[124] Niuno puote parlare né vedere né pensare ^[125] l'allegrezze de' giusti né i tormenti de' rei. ^[126] Quanto male è colui ingannato, e quanto stoltamente è schernito, ^[127] il quale per lo fiore del mondo e per la vana bellezza, ^[128] il quale fiore prima appare come rugiada, al postutto si secca, ^[129] va a l'inferno perdente la corona di sopra; ^[130] la qual corona il Signore dona a tutti i quali Egli incorona.

^[131] Quello uomo erra veramente il quale, concioè sia cosa che possa avere i beni, ^[132] ispuntanamente sottoentra nelle pene e catene infernali. ^[133] La morte di questo mondo apparecchia le cose basse del pozzo profondo: ^[134] colui che v'è messo dentro incontanente muore, e spento costui ^[135] senpre cade alle cose basse, e senpre la morte gli va incontro; ^[136] e la misera età non viene a' termini della morte. ^[137] Ed ella, che non sa

¹⁷ Nel ms. Chigiano, e dunque in *Chartula* (Migne), il verso appare dislocato tra i vv. 106 e 107; manca inoltre – come nella nostra versione toscana – il successivo v. 112 che si legge in *Chartula* (Schröder: 348): «atque ea qui spernunt que pretereuntia cernunt».

¹⁸ Probabilmente errore per «avegna che Idio» (in lat. «quod quamvis iudicet aequum»).

finire, senpre pare nascere, ^[138] e senpre tormentando e senpre rinovando pianti ^[139] dà infiniti ardori e calori. ^[140] Ivi sono i serpenti che cacciano le fiamme della bocca, ^[141] che portano denti mortali e gole crudeli, ^[142] del fiato de' quali l'anime de' miseri periscono. ^[143] Ivi sono tormentatori più crudeli che serpenti, ^[144] sozzi, neri, ma non pi[gr]i alle battiture. [73v] ^[145] Costoro non mai s'affaticano, ma senpre a queste battiture si rinnovano, ^[146] e come al male ferventiscono freschi a' tormenti, ^[147] e senpre sono tristi e senpre sono apparecchiati a ferire, ^[148] senpre si riscaldano in questo e non cessano e non si riposano. ^[149] Così costoro sono essercitati, né non perdonano e nonn hanno misericordia. ^[150] O quanto male è dannato colui, e quanto fortemente è tormentato, ^[151] il quale sostiene la crudeltà di tanti tormenti!

^[152] Ché allotta i tesori, ché il monte dell'oro farà pro, ^[153] quando i peccatori saranno messi al di sotto ^[154] «nasconsione» dello inferno, igualmente fuoco e tenebre ^[155] senpre da sostenere, né che mai [da]¹⁹ questi tormenti torneranno? ^[156] Colui è piagnente e tristo ch'è dato a queste pene; ^[157] e costui più tosto vorrebbe che inn ogni tenpo della sua vita ^[158] e' fosse vivuto senpre povero ch'avere avuto le ricchezze. ^[159] Colui istà mal sicuro ^[160] al quale pena e dolore è apparecchiato. ^[161] Ora duncque non curare d'aquistare molte ricchezze, ^[162] dico ricchezze fallaci, incerte e fugaci, ^[163] le quali sono disiderate quanto più pienamente sono ragunate, ^[164] e non saziano la mente, che senpre adimandano cose maggiori: ^[165] cotali ricchezze sono a ogni uomo mortali, ^[166] inperò ch'elle fanno gli uomini che a loro credono miseri e abisognanti ^[167] doppo la vita della carne nutricata per lusingamenti. ^[168] E coloro che sono senza parte di bene sono alla perdizione. ^[169] Nondimeno niuno creda che [da] questa tenebra si parti [74r] ^[170] colui che arderà ne' fuochi e perirà per le ricchezze, ^[171] se conservi il propio e raguni ricchezze. ^[172] Bene che sia rado, potrà il possessore delle ricchezze ^[173] giustamente essere salvato se fuga il nome dell'avarò ^[174] e viva avedutamente e saviamente abbia le ricchezze, ^[175] non nascondendole ma a' poveri distribuendole. ^[176] Ma assai è manifesto che lasciare il tutto ^[177] più fa pro che tenere quelle cose che sono incerte. ^[178] Veramente cosa più sicura è schifare la morte fuggendo ^[179] che giacere presso a' serpenti che hanno il veleno. ^[180] Così è del mondo, per la qual cosa io ti do consiglio ^[181] che, questo ispregiato, tu dia te con lieto petto ^[182] al servizio di Dio[*su rasura*] al quale tu medesimo fosti dato. ^[183] Costui ti darà il reame che

¹⁹ Cf. *Chartula* (Ciociola): 189, dove ricorre la stessa omissione.

mancherà di fine; ^[184] se ti darai a costui tu userai l'alte ricchezze, ^[185] le quali [i] ladri non possono tòrre né i topi rodere. ^[186] Raccogli il tesoro che vince le gemme e l'oro; ^[187] addomanda i buoni costummi e i tesori dentro ^[188] l'onestà della mente, avanza le bellezze ragunate. ^[189] Inperò che colui è e sarà misero ch'adomanda le cose prospere del mondo; ^[190] colui è veramente ricco che non cura d'avere quelle. ^[191] L'uomo che è buono dentro, e armato dell'armamento della fede, ^[192] senpre tiene lo studio dell'onestà e della virtù: ^[193] colui che nel mondo si diletta è agravato da gravezza di vizii. Quando alcuno tratta le cose buone, costui acconcia sé alle virtù, ^[194] se niuna cosa è in lui di bruttura che corronpa ^[74v] i segreti del cuore; ^[195] in costoro si diletta il Signore che raguarda il cuore; ^[196] cotale tesoro prezioso e spirituale ^[197] acquista etternale vita e patria superna. ^[198] Ciascheduno fedele raguna i tesori in cielo, ^[199] e per buoni costummi e' va a' sommi onori, ^[200] né ora vuole essere fatto ricco né essere avuto grande, ^[201] ma senpre poverissimo, dispregiato e basso, ^[202] disiderante più la povertà che la prosperità; ^[203] e però sostiene queste cose, inperò che egli disidera l'allegrezze del cielo.

^[204] Il povero amabile e venerabile è benedetto, ^[205] il ricco inutile e miserabile è maladetto: ^[206] colui dispregia i beni e ama i mali entra inn abisso, ^[207] e niuna pecunia né niuna potenza dilibera lui. ^[208] Quella voragine è da quella non potere ritornare e da nnon potere essere saziata, ^[209] così ogni immagine è veduta aspra poi ch'ivi è attuffata. ^[210] Questi tormenti pe' loro peccati meritano ^[211] l'uomo misero e Eva dolorosa, in questi sottoentrarono. ^[212] S'egli avessono tenuti i piatosi e salutevoli comandamenti di Dio, ^[213] l'uomo e la femmina e ' suoi semi non sarebbono periti con morte; ^[214] ma inperò che non temettero dispregiare e sciogliere i comandamenti, ^[215] la morte grave sopravvenne e perirono, e questo fu degnamente. ^[216] Il peccato di loro, porta di morte e offensio-
ne forte, ^[217] recò al mondo seme d'infermità e tanti mali. ^[218] Quella colpa uccise i padri e ' seguitanti, ^[219] e tolse il dono delle pietose ^[75r] ricchezze. ^[220] [...] dando dolorosa morte, tormento e dolore, ^[221] è meritare queste cose e perdere l'amore del vero Re! ^[222] E perire con morte tanto lagrimosa e dolorosa, ^[223] e sottentrare ne' precipi de' crudeli tormenti! ^[224] La crudele cagione della perdizione è data per Eva, ^[225] mentre ch'ella spera migliore onore per la voce del dragone. ^[226] Ella credette male queste cose, e offendette noi con gran peccato, ^[227] con trista istificanza sottopuose i secoli a questo danno. ^[228] La schiatta de' miseri crebbe poi piena di dolori ^[229] e sottoposta a questi danni piagniente più anni.

[230] Allotta Idio onipotente, che criò tutte le cose colla parola, [231] dogliendosi gli uomini così essere caduti, i quali E' senpre amò, [232] mandò il suo Figliuolo alle cose basse del mondo, [233] ad aprire la via del tornare a' miseri isbanditi. [234] Aduncque il figliuolo di Dio discendette della rocca di sopra, [235] non mai partendosi dalla maestà del Padre; [236] il quale pigliante il corpo animato, salva la deità, [237] procedette del santo ventre della vergine, [238] nato vero uomo e vero Idio, e pietoso misericordiatore [239] e vero salvatore e amatore della nostra salute, [240] e vogliendo dimostrare a noi la regola del vivere, [241] diede sé esemplo e diritta forma per tutte le cose. [242] Ancora Egli volle sostenere molte fatiche, [243] e tòrre i nostri dolori col suo dolore. [244] E morente spontaneamente uccise la morte morendo, [245] e così riconperò i miseri della [75v] perpetuale morte. [246] E così la fonte di pietà, pagante quello che non dovea, [247] soccorse a noi gravati di mortale pistilenzia, [248] e portante i nostri pesi al postutto isgravò noi [249] e raquistò ciò che il vecchio peccato ci avea tolto, [250] imperò che, levandosi dalla morte piatosa come forte liono, [251] E' ci rendé la vita, abbattuto il prencipe della morte. [252] Così la pietà del Signore, che non sostenne il mondo perire, [253] fece noi miseri tornare alle prime allegrezze.

[254] O fratello, in verita tu assai hai [udito]²⁰ che nella grazia di Dio [255] così salvò noi e rinnovò la nostra generazione. [256] Se tu se' savio credi questo, né non ti partire da questa ragione. [257] Ma l'uomo credente quello che nonne aopera che guadagna? [258] Costui male offende sé, l'uomo male vivente non bene crede. [259] Credi a me, quella fede fa a sé grande danno, [260] ella guadagna la morte, inperò che con ragione ell'è chiamata morta: [261] ella fa costui morire sotto più grave giudicio [262] che s'egli nonn avesse saputo che cosa fosse istato l'ammaestramento della fede. [263] Tutto quello che io parlo è noto a coloro che ritengono la cosa utile: [264] o fratello, ascolta questo e a te molte cose acconce verranno [265] se tu questo voglia tenere, inperò che tu così sarai fedele. [266] Per questa virtù tu potrai sperare salute [267] e tu sarai beato se tu aoperrai quelle cose che sono buone. [268] Ora aduncque senpre sarai ricordevole delle mie parole: [269] la sollecitudine della tua mente senpre sia sollecita in questi [76r] ammaestramenti. [270] Se tu vuoi essere salvato senpre istudia di seguitare [271] la vita de' giusti, fuggendo gli asenpri de' rei, [272] sia congiunto con coloro i fatti de' quali tu ora seguiti. [273] Eleggi la compagnia de' santi e non de' rei. [274] O come sono arricchiti coloro i quali

²⁰ Cf. *ivi*: 193.

guadagnano i celestiali reami! ^[275] Così sono essaltati coloro i quali sono
accompagnati co' santi. ^[276] Coloro viveranno giocondi i quali spregiano
l'allegrezze del mondo ^[277] e i quali hanno conosciuto di schifare le cose
viziose della carne misera, ^[278] sotto i piedi de' quali il Nimico loro giace
vinto. ^[279] A costoro sarà dato veramente di vedere il Signore senza fine,
^[280] e le compagnie degli angiolì cantanti con divina voce, ^[281] colli quali
innanzi a Dio porteranno vittoria con loda. ^[282] Se tu servirai ora con
puro cuore quelle cose ch'io ti dico, ^[283] tu viverai lieto senza tenpo tra
queste compagnie; ^[284] ma i miseri piagneranno, i quali niune allegrezze
vedranno. ^[285] Non mai a noi la parte sia data co' riprovati: ^[286] egli an-
dranno alle pene, e così periranno senza fine. ^[287] Il mondo è tirato a
questa parte per l'arte del dimonio, ^[288] coloro ne porteranno questi
danni che s'accostano alle brutture sue. ^[289] Ora duncque tu, tocco da
questi ammonimenti tante volte, ^[290] ripentiti e schiferaì con discreto
senno quelle cose che sono da nuocere. ^[291] Tu «tu» senpre pensa le cose
future con molta sollecitudine: ^[292] e quanto fiera e quanto forte verrà
[76v] la distruzione della morte; ^[293] e che via si manifesterà quando lo
spirito uscirà fuori; ^[294] e che tu farai, overo che compagni tu averai; ^[295] e
quanto sia misero lo inferno e come sia nobile l'ordine superno; ^[296] che
mali sono apparecchiati a' dannati, e che beni sono apparecchiati a' bea-
ti; ^[297] e quanto si rallegreranno coloro i quali le somme allegrezze rien-
pierano, ^[298] i quali alluminerà senpre e senpre letificherà ^[299] la santa vi-
sione di Dio e lo splendore della sua Fama. ^[300] In verità allegrezze ver-
ranno alla mente ta' cose adomandate. ^[301] O quanto si rallegreranno
coloro che senpre avranno allegrezza con tale studio e dolcezza ispiri-
tuale! ^[302] La tua mente sarà pasciuta se continovamente ella pensi queste
cose. ^[303] Questo istudio fa la mente a Dio essere piacente, ^[304] e le solle-
citudini terrene, piene di grandi tormenti, ^[305] al postutto caccia e divegli
la moltitudine de vizii. ^[306] Così la mente, tocca dal timore degli etternali
dolori, ^[307] abbandona l'errore e caccia l'amore del mondo. ^[308] E poi ella
riscalda sé nell'amore de' sommi beni: ^[309] il maraviglioso dono di Dio
dà cotale bene. ^[310] Inperò che quando la mala mente si muta e Idio que-
sto aopera, ^[311] solo Iddio puo prestare il dono della virtù ^[313] a coloro
che seguitano, dicono overo pensano le cose buone. ^[314] Così Iddio lieva
coloro a migliore costummi, ^[312] il quale così ammaestra dentro i cuori
de' suoi servi, ^[315] e coloro i quali E' vede piagnenti addomandante.

^[316] Ora aduncque cura di rendere te a Cristo con fede [77r] pura, ^[317]

con l'aiuto del quale tu fuggirai i mali di questa vita, ^[318] i palagi del quale sono aperti all'uomo fedele. ^[319] Senpre tu «vivi»²¹ ricco del divino dono viverai, ^[320] senpre tu vogli i comandamenti di Dio chiaramente tenere. ^[321] Coloro sono congiunti a Cristo che seguitano i suoi comandamenti, ^[322] inperò che onore eterno e il reame di sopra ^[323] è dato a costoro, e la grolia celestiale dovuta alle feste del paradiso ^[324] farà costoro lieti, e la pace eterna quieti. ^[325] Già rallegra, con ciò sia cosa che tu pensi tali cose, ^[326] e volentieri odi tali cose, e fati festa a queste pietose allegrezze. ^[327] E nondimeno sappi per gran fatiche queste cose ^[328] essere acquistate da' santi, e non per fortuna essere trovate. ^[329] Ma bene che Idio dia queste cose e doni a' beati, ^[330] nondimeno niuno pigro ne porta i doni della vita perpetuale, ^[331] se egli fatto migliore nonn ispregerà i propri atti. La grolia del regno celestiale non sarà data al pigro. ^[332] Il Signore vuole costui essere benigno il quale E' fa degno di queste cose, e vuole costui essere ^[333] pronto e servente, e non seguitare vani riposi. ^[334] Al reame del cielo non va con fedele cuore ^[335] lo sciocco e 'l pigro, ma tu bene dei credere ^[336] a Cristo che dice che 'savi possegono quello regno, ^[337] e 'casti e coloro che seguitano il vero, che sanno discernere il falso dal vero, ^[338] i quali dispregiano le cose delicate, e che fanno forza alla carne, ^[339] e coloro che senpre sono attenti a ubbidire Iddio comandante. ^[340] La cosa ch'io ti dico è assai nota e nonn ha in sé niuna cosa d'utilità ^[341] se lo spirito da questo perisce e se il [77v] corpo addomanda le cose dolci. ^[342] E mentre che la carne è tormentata lo spirito è alleviato, ^[343] e quando la carne è allargata lo spirito mortalmente è agravato.

^[344] Tu medesimo leggendo potrai vedere ciò ch'io ti dimostro, ^[345] la Scrittura essendone dimostratrice tu potrai conoscere più cose: ^[346] la santa lezione dà la via alla mente che domanda la vita. ^[347] E sopra queste cose ricevi gli ammaestramenti delle mie scritture, ^[348] quelle cose ch'io t'ho mostrato e dolcemente dichiarato. ^[349] Queste fa che tu non veggia con grave mente ma con soave cuore: ^[350] ciò ch'io t'ho scritto molto farà pro a te medesimo, ^[351] se la via della virtù e la via della salute ti diletta, ^[352] inperò che il Re celestiale, al quale niuna cosa si nasconde, è a me testimonio ^[353] che io niuna cosa t'ho narrato se non quella ch'io ho pensato che ti faccia pro. ^[354] Né la ragione del vero ti dee parere dura; ^[355] non perch'io t'abbia detto il correre per la cosa istretta essere giusta cosa. ^[356] Così il virtuoso sale mentre che senpre va alle cose alte: tu farai questo corso se tu lo voli salire di sopra.

²¹ Cf. *ivi*: 195.

[357] Forse indanno a te fanciullo io adimando di mandare [358] questo parlare, inperò che tu non comprendi questa ragione. [359] Ma il Padre grandissimo a te dia chiari sentimenti: [361] Egli fortifichi la tua età, e in-siememente ti dia virtù. [362] E esso Figliuolo d'Iddio, speranza della nostra ischiatta, [363] ch'è acrescitore d'onestà e fonte di perpetuale bontà, [364] ti dia i fiori delle virtù e onesti costummi. [365] Lo Spirito d'amendue, il quale tocca il cuore de' suoi, [366] e senza suono di parole è fatto dottore di loro, [367] Egli regga [78r] la tua mente e facciati savio [368] e dirittamente credente e ' buoni costummi ritegnente, [369] acciò che bene vivendo e ' santi comandamenti seguitando tu meriti d'aver[e]²² [370] la letizia della vera luce, [371] la quale non sa tenebre e risplende con grande bellezza; [372] e a chiunque questa è data senza fine è beatificato. [373] Questo dono ti dia Colui che regna tre e uno. Amen.

Luca Sacchi
Università degli Studi di Milano

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Chartula* (Ciociola) = *L'Esopo di Udine (cod. Bartolini 83 della biblioteca Arcivescovile di Udine)*, intr. di Chiara Frugoni, nota paleog. di Armando Petrucci, trascr. di Claudio Ciociola e Cristina Moro, Udine, Casamassima, 1996: 183-203.
- Chartula* (Migne) = *Patrologia Latina*, vol. CLXXXIV, coll. 1307-14.
- Chartula* (Schröder) = Edward Schröder, *Ein niederrheinischer 'Contemptus mundi' und seine Quelle*, «Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse» (1910): 335-74.
- Esopo toscano* (Branca) = *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, a c. di Vittore Branca, Venezia, Marsilio, 1989.

LETTERATURA SECONDARIA

- Amasuno 2011 = Marcelino V. Amasuno, *Foemina res fragilis, res lubrica, res puerilis. De nuevo ante «Mira a Bernardo»*, «eHumanista» 17 (2011): 1-77.
- Avesani 1967 = Rino Avesani, *Quattro miscellanee medievali e umanistiche. Contributo alla tradizione del 'Geta', degli 'Auctores octo' e di altra letteratura scolastica*,

²² Nel ms. *davera*.

- Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967.
- Black 2001 = Robert Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Boas 1914 = Marcus Boas, *De librorum catonianorum historia atque compositione*, «Mnemosyne» 42 (1914): 17-46.
- Botana 2020 = Federico Botana, *Learning through Images in the Italian Renaissance. Illustrated Manuscripts and Education in Quattrocento Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Bultot 1967 = Robert Bultot, *La Chartula et l'enseignement du mépris du monde dans les écoles et les universités médiévales*, «Studi Medievali» ser. 3, vol. 8 (1967): 787-834.
- Cifuentes 2020 = Lluís Cifuentes, Cambridge (MA, EUA) – Houghton Library (Harvard University Library) – Manuscripts – Typ 479, Temes de Ciència.cat (publ. 2020), in linea, disponibile all'indirizzo: www.sciencia.cat/db/sciencia-?ms=2707.
- Colombo 2022 = Michele Colombo, *I volgarizzamenti toscani della Formula vitae honestae di Martino di Braga: edizione critica e commento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Siena – Universidad de Salamanca.
- Delsaux 2011 = Olivier Delsaux, *Epistola de cura rei familiaris ad Raimundum*, in Claudio Galderisi (dir. par), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XIe-XVe siècles)*, II. *Repertoire*, Turnhout, Brepols, 2011: 434-6.
- Faye-Bond 1962 = C.U. Faye, W.H. Bond, *Supplement to the Census of medieval and renaissance manuscripts in the United States and Canada*, New York, The Bibliographical Society of America, 1962.
- Fernandes 2013 = *Vernacular and language teaching in the Portuguese Middle Ages. The ms. Digby 26 and the Reglas para enformarmos os menãos en Latim*, «Beitrage zur Geschichte der Sprachwissenschaft», 23 (2013): 55-70.
- Gillespie 2005 = Vincent Gillespie, *The Study of Classical Authors. From the Twelfth Century to c. 1450*, in Alastair Minnis, Ian Johnson (ed. by), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005: 145-235.
- Giraud 2011 = Cedric Giraud, *Le De vanitate mundi d'Hugues de Saint-Victor et la tradition littéraire du contemptus mundi au XIIe siècle*, in Ugo di San Vittore. Atti del XLVII Convegno storico internazionale (Todi, 10-12 ottobre 2010), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (CISAM), 2011: 67-89.
- Gutwirth 2021 = Eleazar Gutwirth, *Alquimia y armamento: sobre un fragmento aljamiado en un manuscrito de la Houghton Library*, «Sefarad», 81/1 (2021): 69-88.
- Lombardi-Careri 1998 = «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana*

- na. A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), L (Vat. lat. 3206) e O (Vat. lat. 3208) a c. di Antonella Lombardi. H (Vat. lat. 3207) a c. di Maria Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Miguel Franco 2009 = Ruth Miguel Franco, *La Epistola de cura rei familiaris atribuida al Pseudo Bernardo: consideraciones sobre la génesis y difusión de sus traducciones hispánicas*, «Bulletin of Hispanic Studies» 86 (2009): 485-502.
- Munk Olsen 1991 = Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1991.
- Pilati 2018 = Filippo Pilati, *Per la ricezione secentesca dei trovatori. Indagini attributive sulle Annotationes del ms. Chig. L. IV. 106 (A)*, «Critica del testo» XXI/2 (2018): 123-53.
- Riera 1981 = Jaume Riera, *Una versión aragonesa de la Epistola de cura et modo rei familiaris utilius gubernande atribuida a San Bernardo (siglo XV)*, «Archivo de Filología Aragonesa» 28-29 (1981):121-41.
- Sola-Solé 1986 = Josep Sola-Solé, *Las versiones castellanas y catalanas de la Epistola de gubernatione rei familiaris atribuida a San Bernardo*, in Thomas Halton & Joseph P. Williman (eds.), *Diakonia. Studies in Honor of Robert T. Meyer*, Washington D. C., The Catholic University of America Press, 1986: 261-78.
- Valero Moreno 2010 = Juan Miguel Valero Moreno, *Mejor no aver nacido. Contextos y variantes en la tradición castellana del contemptu mundi*, «La Corónica» 39.1 (2010): 273-314.

RIASSUNTO: il saggio presenta brevemente il volgarizzamento toscano della *Chartula ad Rainaldum*, epistola in versi del XII secolo che esorta al disprezzo del mondo. Attribuita ora a Bernardo di Clairvaux ora a Bernardo di Cluny, ora ad altri autori, la *Chartula* godette di una vasta circolazione manoscritta grazie all'uso che se ne fece come testo di scuola per lo studio del latino. L'unica versione romanza oggi nota, frutto di un lavoro traduttivo che riconduce alla prosa media – con non poche approssimazioni – il vivace dettato originale, è tramandata da un piccolo gruppo di codici toscani dei secoli XIV-XV che associano, ognuno a modo proprio, diverse opere di matrice scolastica assieme ad altre affini, ma tutte in forma volgare, con obiettivi didattici differenti. Lo studio è accompagnato dal testo dell'opera, tratto dal ms. Cambridge (Mass.), Houghton Library, Typ. 479.

PAROLE CHIAVE: *Chartula ad Rainaldum*, Pseudo-Bernardo, *contemptus mundi*, volgarizzamento, miscellanea didattica

ABSTRACT: the paper shortly presents the Tuscan translation of the *Chartula ad Rainaldum*, a 12th century epistle in verse praising contempt for the world. Attributed to Bernard of Clairvaux, Bernard of Cluny and other authors, the *Chartula* enjoyed wide manuscript circulation due to its use as a school text for the study of Latin. The only Romance version known today, result of a translation work that brings the lively ori-

ginal verse down to the average prose – with several approximations – is preserved in a small group of Tuscan codices of the 14th-15th centuries that combine, each in its own way, various works of scholastic tradition together with others that are related, but all in vernacular form, aiming at different didactic objectives. The study is accompanied by the text of the work, based on the ms. Cambridge (Mass.), Houghton Library, Typ. 479.

KEYWORDS: *Chartula ad Rainaldum*, Pseudo-Bernard, *contemptus mundi*, translation, didactic miscellanies.

INDICE DEL VOLUME

Simone Marcenaro	<i>En Memoria de Federico, contemplando a súa última imaxe</i>	4
Maria Luisa Meneghetti	<i>Premessa</i>	5
Erica Baricci	<i>Nota</i>	7
	<i>Federico Emidio Bo (1985-2013)</i>	9
Walter Meliga / Luca Sacchi	<i>Presentazione</i>	11
Erica Baricci	<i>Rešit ha-leqah: una traduzione in ebraico dell'Ars minor di Donato</i>	19
Mercedes Brea / Pilar Lorenzo Gradín	<i>Poemas espurios na lírica profana galego-portuguesa</i>	37
Antonio Calvia	<i>La ballata Tutta soletta si gia mormorando di Guiglielmo di Francia</i>	65
Alfonso D'Agostino	<i>Cantigas de Santa María y pactos diabólicos</i>	87
Andrea Giraudo	<i>Gli studi di letteratura medievale valdese all'Università di Torino</i>	105
Claudio Lagomarsini	<i>Notes on the history of the Old French Psalms with an edition of Ps. 68 (67) from the «Bible du XIII^e siecle»</i>	125
Lino Leonardi	<i>Per l'edizione di Guittone d'Arezzo: Chero con dirittura (III)</i>	141
Dario Mantovani	<i>Entre ses braz... en vait tut dreit: alcune considerazioni di semiotica del gesto nelle Follies Tristan</i>	161
Simone Marcenaro	<i>Dal neolitico a una cantiga di Johan Soares Coelbo (passando per Isidoro di Siviglia)</i>	177
Giuseppe Noto	<i>Intertestualità decameroniana: Boccaccio europeo</i>	205
Matteo Rivoira	<i>L'espressione del plurale nella scripta dei manoscritti valdesi e nei dialetti occitani alpini</i>	219
Luca Sacchi	<i>Il volgarizzamento toscano della Chartula ad Rainaldum e le miscellanee didattiche</i>	243

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee* (NCRF, 83). Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco* (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188). Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «E nadi contra suberna». Essere “trovatori” oggi, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
16. Calogero Giorgio Priolo, «Che credono col suo intelletto potere misurare»
17. Il volgarizzamento veneto della *Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris*, a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni
18. *Façonner le texte et l'oeuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVIe siècle*, Études réunies par Laura-Mai Dourdy
19. *Il trovatore Blacasset*. Edizione critica a cura di Barbara Francioni
20. *Fernan Gonçalves de Seabra: Cantigas*. Edizione critica a cura di Mariagrazia Staffieri
21. Anna Maria Cabrini, *Non sono favole, ma vere istorie. Studi sulla novella*, a cura di Cristina Zampese

