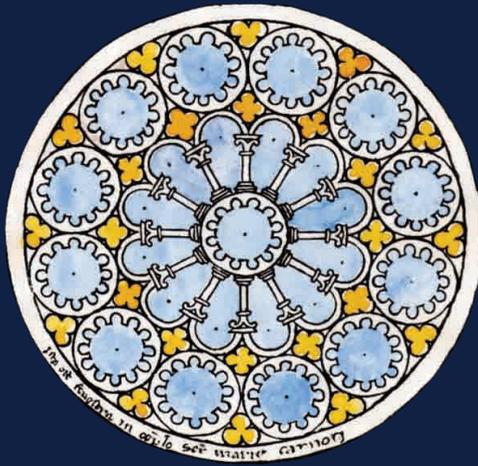


Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali



7-2021

Edizioni Fiorini
Verona

Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali

7-2021

Edizioni Fiorini
Verona

DIREZIONE

Anna Maria Babbi, Università di Verona

COMITATO SCIENTIFICO

Alvise Andreose, Università di Udine
† Giovanna Angeli, Università di Firenze
Anna Maria Babbi, Università di Verona
Alvaro Barbieri, Università di Padova
Roberta Capelli, Università di Trento
Fabrizio Cigni, Università di Pisa
Adele Cipolla, Università di Verona
Chiara Concina, Università di Verona
Vicent Josep Escartí, Universitat de València
Antoni Ferrando Francés, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona
Claudio Galderisi, Université de Poitiers - CESCO
† Simon Gaunt, King's College, London
Paolo Gresti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Gioia Paradisi, Università di Roma "La Sapienza"
Claudia Rosenzweig, Università di Bar-Ilan
Gioia Zaganelli, Università di Urbino
Michel Zink, Collège de France - Académie française

COORDINATORE DI REDAZIONE

Chiara Concina, Università di Verona

COMITATO DI REDAZIONE

Vladimir Agrigoroaei, CNRS - CESCO, Poitiers
Matteo Cambi, Università di Pisa
Cecilia Cantalupi, Università di Verona
Anna Cappellotto, Università di Verona
Nicolò Premi, Università di Verona
Marco Robecchi, Libera Università di Bolzano
Tobia Zanon, Università di Padova

Tutti gli articoli pubblicati su *Medioevi* sono sottoposti alla valutazione di due revisori mediante il sistema del *double blind*

INDIRIZZO

Redazione Medioevi
Anna Maria Babbi
Università degli Studi di Verona
Viale dell'Università, 4 – 37129 Verona (IT)
redazione@medioevi.it
www.medioevi.it

ISSN: 2465-2326

Autorizzazione del Tribunale di Verona n. 2040 del 03/04/2015
Progetto grafico a cura di Chiara Concina & Edizioni Fiorini



UNIVERSITÀ
di **VERONA**

Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Sommario

7-2021

MONOGRAFICA

Ausiàs March: testo e contesto

- Paolo Di Luca, *Le fonti dei non-rimanti degli estramps catalani (da Jaume March a Ausiàs March)* 13
- Federico Guariglia, *Algunos casos de duplicación de los poemas en la tradición de Ausiàs March* 47
- Cecilia Cantalupi, *Ausiàs March nella biblioteca di Pinelli* 65
- Vicent Josep Escartí, *Nota sulla memoria di Ausiàs March nel Seicento e nel Settecento: le bio-bibliografie* 81
- Zeno Verlato, *Darsi una storia, darsi un canone. Lingua e letteratura catalana nella Crusca provenzale (1724) di Antoni Bastero* 93
- Francesc Granell Sales, *La historia del (no) retrato de Ausiàs March* 131

STUDI

- Fortunata Latella, *L'egoismo di Isotta (e altre devianze cortesi). La donna reale dietro lo schermo letterario* 147
- Mauro de Socio, *Tana di volpe, castello feudale, sesso-gorgo: metamorfosi di Malpertuis* 199
- Roni Cohen, *From Ridicule to Ritual: Standardization and Canonization Processes in the Transmission of Purim Parodic Literature* 225

NOTE

- Vladimir Agrigoroaei, *De David le prophécie (and the Old French Eructavit poem) as a Synecdoche of the Psalter in the manuscript British Library, Additional 15606* 253

SCHEDE E RECENSIONI

- Le Lingue nordiche nel medioevo, 1. Testi*, a cura di Odd Einar Haugen, Oslo, Novus Press, 2018 (Paola Peratello) 263
- Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del XIII secolo*, edizione critica a cura di Davide Checchi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019 (Pierandrea Martina) 267
- Alessandro Zironi, *Il Carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, Milano, Meltemi, 2019 (Lorenzo Ferroni) 269
- Davide Bertagnolli, *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Milano, Meltemi, 2020 (Anna Cappellotto) 273

MONOGRAFICA

Ausiàs March: testo e contesto

Le fonti dei non-rimanti degli *estramps* catalani (da Jaume March a Ausiàs March)*

Paolo Di Luca
Università di Napoli Federico II

RIASSUNTO: *Gli estramps sono un modulo metrico tipico della poesia catalana medioevale, caratterizzato dall'uso di versi che terminano con parole rare senza corrispondenza rimica fra loro. La critica ha evidenziato che alcune di queste parole sono in realtà dei rimanti celebri della tradizione occitana del trobar car e, in misura minore, della produzione "aspra" di Dante e altri poeti italiani. Esse verrebbero riutilizzate, o meglio citate, dagli autori catalani in maniera consapevole, per creare un raffinato gioco intertestuale coi loro predecessori. Partendo da questo assunto, l'articolo analizza le possibili fonti dei non-rimanti degli estramps catalani da Jaume March a Ausiàs March per verificare quanti di questi possano essere ricondotti a una o più tradizioni poetiche illustri.*

PAROLE-CHIAVE: *Metrica catalana – estramps – Ausiàs March*

ABSTRACT: *The estramps are a typical metrical form of medieval Catalan poetry, characterised by the use of lines ending in rare words without rhyming correspondence between them. Scholars have pointed out that some of these words are in fact famous rhymes from the Occitan trobar car tradition, and to a lesser extent from the "harsh" production of Dante and other Italian poets. They would be consciously reused, or rather quoted, by Catalan authors to create a refined intertextual game with their predecessors. Starting from this assumption, the article analyses the possible sources of the rhymeless ending words of the Catalan estramps from Jaume March to Ausiàs March in order to verify how many of them can be reconducted to one or more illustrious poetic traditions.*

KEYWORDS: *Catalan poetic forms – estramps – Ausiàs March*

* Le edizioni critiche dei testi citati sono riportate in nota solo la prima volta, ed elencate nella bibliografia finale.

0. *Preliminari: origine e interpretazioni del modulo*

Gli *estramps* costituiscono un modulo metrico caratteristico della poesia catalana medioevale: possono essere definiti come dei componimenti in versi i quali, pur essendo organizzati in periodi strofici fissi, terminano con delle parole parossitone, in prevalenza bisillabiche, rare e foneticamente aspre che non hanno corrispondenza rimica fra loro. Lo studio più completo sulla genesi e l'evoluzione di questa forma, considerata generalmente come l'antecedente più prossimo del verso libero, si deve a Josep Pujol:¹ lo studioso riconduce l'origine degli *estramps* catalani allo sperimentalismo metrico – il cosiddetto *trobar car* o *prim* o *ric* – di una determinata linea di trovatori che si sviluppa da Marcabru fino a Arnaut Daniel, passando per Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Borneil. Questi poeti cominciano da un lato a posizionare in fine di verso dei rimanti cari, dall'altro a sottrarre alla rima la sua funzione di elemento strutturante della strofe, preferendole spesso o la rima grammaticale, ovvero il *rim derivatiu*, o la rima irrelata nell'ambito della *cobla*, ovvero il *rim dissolut*.² Al magistero di questo particolare filone poetico si affianca, secondo Costanzo Di Girolamo,³ l'influsso di Dante il quale, oltre a continuare a suo modo la sperimentazione tipica del *trobar car* nelle rime petrose, fa uso, assieme a un manipolo di poeti siculo-toscani, della rima 'negativa', ossia la rima completamente irrelata:⁴ è forse proprio questo il precedente illustre che hanno in mente i poeti catalani quando iniziano a estendere una tecnica fino ad allora marginale a un intero componimento poetico.⁵

¹ Pujol 1988-1989. L'autore ha dedicato un ulteriore studio all'argomento che sfortunatamente risulta ancora in corso di stampa al momento della pubblicazione di questo articolo.

² Su questa particolare fase di sperimentazione metrica dei trovatori che anticipa il modulo degli *estramps* e in particolare sul *rim derivatiu*, si veda Di Luca 2021; sulle *coblas dissoludas* Bampa 2015.

³ Di Girolamo 2019, pp. 609-618. Per la parte relativa agli *estramps*, l'autore rifonde uno studio pubblicato in collaborazione con Donatella Siviero: Di Girolamo - Siviero 1999.

⁴ La formulazione si deve a Baldelli 1970, mentre Menichetti 1993, pp. 120-121, preferisce usare il termine «anarimia». Per un regesto parziale di canzoni che presentano rime negative si veda Gorni 1981, p. 29.

⁵ Fra i poeti italiani che generalizzano l'uso della rima negativa non si può non menzionare il fiorentino Noffo Bonaguide, che compone la canzone *In un gioioso stato* in strofi di quattordici versi di cui solo sei rimano a coppia, mentre gli altri otto risultano totalmente irrelati: siamo, in sostanza, di fronte a una sequenza di endecasillabi sciolti attenuata dalla presenza di tre rime bacciate (si veda Gorni 1993, p. 39). La struttura metrica della canzone è analizzata da Gambino 1996, pp. 28-31.

Finora non si è riusciti a individuare un preciso collegamento fra la forma e il contenuto, poiché i componimenti in *estramps* sono molto diversi fra loro nei temi e nell'intenzione poetica. Tuttavia, Di Girolamo ha suggerito un'interpretazione globale del modulo, almeno nella sua fase aurorale, a partire dalle parole che compaiono in fine di verso, che egli propone di chiamare efficacemente non-rimanti. Appurato che, almeno nei primi *estramps*, molti non-rimanti sono in realtà rimanti d'autore – soprattutto di quegli autori afferenti alla vena poetica del *trobar car* cui accennavo prima –, e i restanti potrebbero esserlo ma la loro riconoscibilità è pregiudicata dalla perdita delle fonti, lo studioso propone di affiancare questa forma metrica alla canzone *cum auctoritate*, ossia farcita di inserti lirici di altri poeti. Rispetto a questa tipologia testuale, l'innovazione consisterebbe nel citare «non des vers célèbres mais des mots rimants célèbres, en un jeu de sollicitation et de provocation de la compétence littéraire [du] public». ⁶

L'analisi di Di Girolamo si basa soprattutto sugli *estramps* di Andreu Febrer, considerato l'iniziatore del modulo, e Jordi de Sant Jordi, ma apre anche una prospettiva sugli sviluppi della forma, segnalando ad esempio che i poeti successivi si sarebbero distaccati dall'intento citazionistico, servendosi di un 'non-rimario' ormai convenzionale e ripetitivo, o, nel caso di Ausiàs March, rarefatto nella sua portata intertestuale. Partendo da questo assunto, ho deciso di riprendere in mano la questione e di passare in rassegna i non-rimanti degli *estramps* catalani da Jaume March a Ausiàs March, per verificare quanti effettivamente possano essere ricondotti a una o più tradizioni poetiche illustri. ⁷

1. *Jaume March*, *Llibre de concordances*

La disamina dei non-rimanti degli *estramps* catalani non può non cominciare dalla lista di *rims de fènix* compilata da Jaume March nel *Llibre de concordances* – o *Diccionari de rims* –, un rimario databile al 1371. I *rims de fènix* vengono definiti in questo modo: «Aquests rims son rims de fenix per ço com fenix es un sols, axi aquests rims son singulars sens par». La

⁶ Di Girolamo 2019, p. 617.

⁷ Nel condurre la ricerca mi sono servito per la tradizione occitana dei rimari di Beltrami - Vatteroni 1988 e Santini 2011, e della COM2; per quella italiana del corpus OVI.

lista di parole che secondo March non possono trovare delle compagne di rima a causa della loro rarità è la seguente:⁸

fenix, cambra, dolça, nebda, marfa, garga, upega, India, noble, cella, unglà, rambla, nespla, trapanà, orfena, orfe, vanoua, sucre, sepulcre, aspre, cofre, porxe, malaute, jaspí, duptí, Tuniç, David, pressech, marcha, Aristotil, pesol, estrigol, estrangol, olm, Josep, espondils, gibres, restaure, tortra, tracta, secta, manleuta, selva, perxa, betxa, orde, cercle, libres, crespà, lombre, simple, aesme, Jacme, pintre, escarpe, ardre [*aggiunte del manoscritto B*: timpre, margens, Africa, canter].

Molte delle parole dell'elenco figurano già, come entrate isolate, nel rimario: ciò induce a pensare che l'autore «per confeccionar la seva llista de rims de fenix, no hagi fet sinó repassar el diccionari i afegir-hi alguns mots nous».⁹ Alcune di esse, tuttavia, si ritrovano nel rimario regolarmente classificate insieme ad altre che presentano la medesima terminazione. Ci sono poi altre parole che figurano nel *Llibre* come voci singole, ma non nella sezione dei rims de fènix. Questo stato di cose proverebbe, al contrario, che «the list of rims fenix existed independently from the dictionary, and before the dictionary was compiled. This list was either compiled by Jacme March himself, or else he used a pre-existing source».¹⁰

Si è molto dibattuto sulle fonti del rimario, senza arrivare a conclusioni definitive. In un primo momento si è creduto di individuare uno dei possibili modelli nel *Donat proensal*, mentre in seguito si è suggerita una almeno parziale influenza diretta di materiali lirici trobadorici, soprattutto arnaldiani: in merito a quest'ultima ipotesi permane il dubbio che simili prelievi autorevoli siano piuttosto da addebitare a una fonte perduta, forse condivisa dal *Torcimany* di Lluís d'Averço.¹¹ In ogni caso, diversi rims de fènix richiamano palesemente la tradizione lirica occitana, e in particolare quel filone di trobar car che è alla base degli *estramps* catalani. Qui e in seguito elenco i riscontri reperiti nel corpus trobadorico in base al maggior grado di possibile conoscenza diretta che i poeti catalani potevano avere dei modelli occitani per la loro influenza e/o circolazione, ovvero in base alla maggiore plausibilità che non si tratti di co-occorrenze fortuite.

⁸ Jaume March, *Diccionari* (ed. Griera), p. 74.

⁹ Pujol 1988-1989, p. 55, nota 49.

¹⁰ Field 1984, pp. 278-279.

¹¹ Jaume March (ed. Pujol), p. 29, nota 12, con bibliografia.

fenix e *orde* sono entrambi rimanti della canzone di Raimbaut d'Aurenga *Après mon vers vueilh sempr' ordre* (BdT 389.10), v. 1: «Après mon vers vueilh sempr' ordre | una chanson»; vv. 64-65: «Plus qe ja fenis fenics | non er q'ieu non si' amics». ¹² Il componimento si apre con una chiara professione metapoetica – il trovatore dichiara di voler comporre «una chanson leu per bordre | en aital rima sotil» (vv. 2-3) – e dispiega una nutrita serie di rime care. Peire Vidal in *Pus ubert ai mon ric thesaur* (BdT 364.38), vv. 92-94, riprende da Raimbaut sia il rimante *fenics*, sia il gioco di parole fra *fenics* e *fenir* per esprimere il *topos* dell'irripetibilità dell'amore provato per la dama: «vuelh esser en vos Fenics, | qu'atra jamais non amarai | et en vos m'amor fenirai». ¹³

gibres, *libres* sono in rima nella canzone di Raimbaut d'Aurenga *Ar vei bru, escur, trebol cel* (BdT 392.5), v. 3: «e chai neus e gels e gibres»; v. 12: «s'auzes desplejar mos libres». Il trovatore dichiara di voler parlare di «fag d'amor ab digz escurs» (v. 14), e questa oscurità si traduce nell'uso di rime rare e di un dettato poco intellegibile. I due rimanti saranno ripresi da Cerveri de Girona in *Segons que ditz, e no men, aquest libres* (BdT 434a.56), v. 1; v. 14: «e can d'ivern nutz, can xay neus e gibres»; vv. 18-19: «Aycest libres | de femna vil no ditz mal ses poynar». ¹⁴ Secondo Joan Coromines il testo sarebbe stato composto per accompagnare, con funzione di prologo o epilogo, il *Maldit bendit*, un contrasto in forma narrativa sulla natura positiva o negativa della donna che godrà di grande fortuna e ispirerà numerose imitazioni presso i poeti catalani. ¹⁵

marcha è rimante del *vers* di Gavaudan *Lo mes e-l temps e l'an deparc* (BdT 174.7), v. 18: «qu'Engans lo caussic' e-l marca». ¹⁶ Il componimento rielabora in maniera originale la struttura di *Cars, douz e fenbz del bederesc* (BdT 389.22) di Raimbaut d'Aurenga, riproponendo anche molte delle rime care del modello. ¹⁷ La canzone di Raimbaut rappresenta uno dei vertici della sua sperimentazione metrica, poiché vi si ritrova il primo esempio di retrogradazione intrastrofica di rimanti derivativi, un singolare

¹² Raimbaut d'Aurenga (ed. Pattison).

¹³ Peire Vidal (ed. Avallé). La somiglianza fra le due immagini è stata segnalata anche da Fukasas 2002, p. 94, nota 52.

¹⁴ Cerveri de Girona (ed. Coromines).

¹⁵ *Ibidem*, II, p. 63. Sul *Maldit bendit* e la sua fortuna in area catalana, si veda Cantavella 1988-1989.

¹⁶ Gavaudan (ed. Guida).

¹⁷ Marshall 1980, p. 29.

schema palindromico che anticipa la struttura della sestina.¹⁸

cambra, unгла sono parole-rima della sestina di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler* (BdT 29.14), usate anche da due dei suoi imitatori, Bartolomeo Zorzi e Guillem de Saint Gregori.¹⁹

restaure è in rima nella canzone in *coblas dissoludas* di Arnaut Daniel *Ab gai so conde e leri* (BdT 29.10), v. 33: «e si·l maltraï no·m restaura | ab un bais». ²⁰ Nell'incipit il trovatore dichiara di voler smussare con la lima le parole del suo componimento perché queste diventino «verai e sert» (v. 3), segno evidente che egli desidera «realizzare uno stile impegnato e severo: se non un chiuso trovare, quanto meno un *trobar ric* – e, infatti, non mancano [...] le *caras rimas* e molteplici altri artifici». ²¹ Alcune di queste rime su clausole rare, come *-aura*, troveranno precise risonanze nella produzione di Petrarca.²²

sepulcre è rimante del sirventese di Rostainh Berenguier de Marseilha contro l'ordine dei Templari *Pos de sa mar man cavalier del Temple* (BdT 427.4), v. 11: «Car pos ho an per cobrar lo Sepulcre». ²³ A testimonianza della rarità della clausola, si noti che nel testo *sepulcre* è in rima franta con *Sabul, cre*: «contrafasen Guolias e Sahul, cre | que deplassan a Dieu [...]» (vv. 14-15); gli altri rimanti pure possono essere classificati come cari.

A questo elenco si può aggiungere *cercle*. Figura nella redazione in versi delle *Leys d'Amors* in un esempio volto a illustrare la tecnica delle *coblas estrampas caras*, ovvero prive di rime intrastrofiche, che vengono distinte dalle *comunas* proprio per l'uso di clausole rare: *Pres ez enclaus estau dedins un cercle* (BPP 569.33), v. 1.²⁴

Nella lista di *rims de fènix* si nota anche un lieve ma molto ben caratterizzato influsso della tradizione lirica italiana: la parola *aspre* potrebbe infatti avere una matrice dantesca, poiché l'aggettivo è il primo rimante della petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*;²⁵ *selva*, invece, oltre a

¹⁸ Basti qui il rinvio a Di Luca 2021, con bibliografia.

¹⁹ Si veda D'Agostino 2009 per un utile orientamento bibliografico sulla sestina. Andreu Febrer userà il rimante *unгла* nella poesia in stile arnaldiano *Combas e valbs, puigs muntanyes e colhs* (R 59.4).

²⁰ Arnaut Daniel (ed. Perugi).

²¹ Pulega 1991-1992, p. 13.

²² Perugi 2009.

²³ Rostainh Berenguier de Marseilha (ed. Barberini).

²⁴ *Leys d'Amors* (ed. Anglade). Cfr. anche Bampa 2015, pp. 17-18, nota 7.

²⁵ Dante Alighieri, *Rime* (ed. De Robertis). Il rilievo è di Di Girolamo 2019, p. 616, in relazione all'uso che di questo rimante fa Andreu Febrer nei suoi *estramps*, per cui si veda *infra*.

figurare due volte in rima nel *Purgatorio* di Dante,²⁶ è una delle parole-rima della sestina di Petrarca *A qualunque animale alberga in terra* (Rvf XXII).²⁷

2. *Jaume March*, Si·m fay amor magresir los espondils (R 95.4b)

Si tratta di una *cobla* che esplica l'impiego dei *rims de fènix* nel *Libre de concordances* di *Jaume March*:²⁸

Si·m fay amor magresir los espondils
 tan fort qu'ades seray pus frets que gibres,
 e ges non trop nul restaurandi 'n libres
 mas mon esper, qui m'es axi com çucre.
 Quan vey lo ros sus fuyla de col crespà
 e li riu clar qui gin refresco l'erba,
 mon cor reviu, qu'era poyrits com nespla,
 qu'ab bon esforç say que mant hom restaura.

La *cobla* codifica per la prima volta nella tradizione poetica catalana l'uso generalizzato di non-rimanti, con la vistosa eccezione dei vv. 2-3, che rimano fra loro: l'irregolarità, per quanto sporadica, tornerà anche negli autori successivi, a riprova della difficoltà che comporta questo particolare congegno metrico. Tutte le parole in fine di verso si ritrovano nella lista di *rims de fènix* approntata dal poeta, tranne *erba*, che potrebbe rievocare una delle sei parole-rima della sestina di Dante *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, ed è impiegata anche nella petrosa *Io son venuto al punto de la rota*.²⁹

Nella tradizione lirica italiana, Dante è il primo a utilizzare questa parola in rima, il cui impiego resta comunque molto limitato nei poeti successivi.

²⁶ Dante Alighieri, *Commedia* (ed. Petrocchi). Le altre due occorrenze di *selva* sono in *Purg.* XIV, 64 e XXXII, 158.

²⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. Santagata). Sul rimante *selva* nella sestina di Petrarca, si vedano Di Girolamo 1976, p. 162, e Shapiro 1976.

²⁸ Qui e altrove i testi dei poeti catalani, incluso Ausiàs March, sono citati dal *Rialc*.

²⁹ Di Girolamo 2019, p. 616, sempre rispetto al reimpiego di *erba* da parte di Andreu Febrer (si veda *infra*). Prima di Dante, che la utilizza diverse volte anche nella *Commedia* (ad esempio in *Inf.* XV, 72; *Purg.* XI, 115; *Par.* I, 68) la parola figura in rima in Monte Andrea, *S'e' convien, Carlo, suo tesoro elgli apra*, v. 14 (ed. Minetti); in seguito la si ritrova di frequente nel *Canzoniere* di Petrarca (si veda Zenari 1999, *rimario*). Sulla sua funzione semantica nella sestina dantesca, si veda Di Girolamo 1976, p. 162.

3. *Andreu Febrer, Sobre'l pus naut alament de tots quatre* (R 59.16)

Il primo componimento interamente in *estramps* della poesia catalana è *Sobre'l pus naut alament de tots quatre* di Andreu Febrer, che è generalmente ritenuto, come si è detto, l'inventore del modulo. Il testo, databile fra il 1390 e il 1401, è un panegirico astrologico e mitologico dedicato alla regina Maria di Sicilia.³⁰ Vediamo quali sono le parole collocate in fine di verso dal poeta:

- I quatre, roda, tempore, apercebre, pença, contendre, pati, força, quatorsa
- II movibles, spera, fabra, orde, regna, Venus, senyoreja, occupa, Saturnus
- III natura, visque, acordança, planeta, face, bona, causitiva, segle, forma
- IV guerra, sobrevesta, regines, Lampheto, Sinope, Pantasilea, mundana, scrites, femenina
- V spandre, tanca, Uzerna, Caspis, freda, aspra, granda, senyoria, comperades
- VI parellas, cossistori, gasanya, eclipsa, muda, sobremunta, cuberta, tralha, erba
- VII fortunada, fortuna, benigna, tira, abaxa, enfoscha, linatge, Sepulcre, naturalesa
- VIII Trinacle, vanguarda, fama, Mahoma, secta
- IX becedari, adorni, bocha, digna, biaxi

Notiamo innanzitutto che alcuni non-rimanti non sembrano affatto dei *rims de fènix*: termini come *pença*, *contendre*, *força*, *regna*, *senyoreja*, *natura*, *acordança*, *bona*, *guerra*, *regines*, *granda*, *senyoria*, *gasanya*, *muda*, *cuberta*,³¹ *tira*, *linatge* sono abbastanza diffusi nel lessico rimico dei trovatori, come *pati*, *spera*, *face*, *forma*, *occupa* e *fortuna* lo sono nella tradizione

³⁰ Il testo ha con ogni probabilità influenzato gli *estramps* del valenzano Dionís Guiot *Reys magniffichs, trop me par causa folla* (R 81.1), composti nel 1453 per celebrare Alfonso il Magnanimo e dunque eccedenti i limiti cronologici di questo studio. Da Febrer, Guiot riprende lo strofismo – *coblas* di nove decenari, laddove i continuatori del modulo preferiranno l'ottava –, numerosi non-rimanti, l'impianto allegorico, il gusto per l'erudizione astrologica e classica, l'intento encomiastico: si vedano Andreu Febrer (ed. Riquer), pp. 64-65, e Riquer 1962. Le altre parole in fine di verso sono ugualmente debitrice della tradizione catalana degli *estramps* precedente a Ausiàs March: in particolare si riscontrano diverse riprese dal rimario di Jaume March e da *Jus lo front* di Jordi de Sant Jordi (su cui cfr. *infra*).

³¹ Nella forma maschile è già rimante rambaldiano in posizione incipitaria nel celebre anti-gap *Lonc temps ai estat cubertz* (BdT 389.31).

poetica italiana, dai Siciliani fino a Dante;³² alcuni di questi, inoltre, non terminano nemmeno con clausole rare o foneticamente aspre.

Fra i non-rimanti che si avvicinano di più alla tipologia dei *rims de fènix*, cinque provengono proprio dalla lista di Jaume March: *orde*, *aspra*, *erba*, *Sepulcre*, *secta*. Ricordo che *aspra* e *erba*, secondo Di Girolamo, costituiscono una citazione diretta dei rimanti che Dante usa nelle petrose;³³ non si può escludere, ad ogni modo, che essi possano essere derivati a Febrer attraverso la mediazione di Jaume March.³⁴ Lo stesso discorso è applicabile ai rimanti trobadorici *orde* e *Sepulcre*, anch'essi già presenti nel *Llibre de concordances*. Nel caso di *erba*, tuttavia, se confrontiamo il verso di Febrer, «crey ne sanas plus tart que de colp d'erba» (v. 54), con una delle occorrenze del rimante in *Al poco giorno*, «e 'l colpo suo non può sanar per erba» (v. 20), l'influenza dantesca appare evidente: in entrambi i luoghi il termine significa 'erba medicamentosa'.

Un secondo gruppo di non-rimanti, *parelhas*, *consistori*, *tralba*,³⁵ *benigna*, *digna* – queste ultime in rima perfetta –, *vanguardia*, trova impiego minoritario nella produzione dei poeti provenzali tardi di scuola tolosana.³⁶

Un terzo gruppo, molto nutrito, è costituito da nomi propri di luogo o di persona che testimoniano dell'originale predilezione di Febrer per il cultismo lessicale:³⁷ *Venus*, *Saturnus*, *Lampheto*, *Sinope*, *Pantasilea*, *Uzerna*, *Caspis*, *Trinacle*, *Mahoma*. Fra questi nomi propri: *Uzerna* deriva direttamente da un rimante, o meglio da un intero sintagma, della canzone a *coblas dissoludas* e *rimas caras* di Arnaut Daniel *Ans que sim reston de branchas* (*BdT* 29.3), v. 27: «las palutz d'Uzerna»;³⁸ *Saturnus* e *Pantasilea* sono in rima nella *Commedia* di Dante, mentre *Trinacle* pure vi figura benché non in rima.³⁹

³² Naturalmente alcune di queste parole sono comuni a entrambe le tradizioni poetiche.

³³ Di Girolamo 2019, p. 616.

³⁴ Pujol 1988-1989, p. 64.

³⁵ Il rimante, anzi l'intero sintagma usato da Febrer, *amorosa tralba*, compare anche in due poesie di Jordi de Sant Jordi: *No pot ren dir ne far que be estia* (*R* 164.12), v. 35: «qu'amors qui'l te de s'amorosa tralha», e *Ara bojats, dompnas, que-us fau sauber* (*R* 164.3), v. 33: «com suy desbosts de l'amorosa tralha».

³⁶ Si veda il rimerio di Santini 2011. Per un orientamento bibliografico generale su questa produzione, si rinvia a *BPP*; l'edizione della maggior parte dei testi coinvolti è a cura di Jeanroy - Noulet 1914.

³⁷ Pujol 1988-1989, p. 64.

³⁸ Andreu Febrer (ed. Riquer), p. 45, e Di Girolamo 2019, p. 613.

³⁹ Rispettivamente, *Purg.* XIX, 3; *Inf.* IV, 124; *Par.* VIII, 67 (*Trinacria* non è mai in rima nella tradizione italiana).

Vediamo quali sono le altre possibili riprese dalla tradizione occitana: ho escluso, naturalmente, alcune co-occorrenze reperite nella produzione di trovatori poco noti e parole poco marcate da un punto di vista semantico e/o fonetico, come *tancha*, *fama*, *bocha*.

spandre è rimante della canzone a *coblas dissoludas* e *rimas caras* di Arnaut Daniel *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (BdT 29.4), v. 45: «que d'aussor sen li auri' ops espandres», che eserciterà una profonda influenza anche su Dante e Petrarca.⁴⁰

apercebre è in rima nella canzone di Elias Cairel *Era no vei puoi ni comba* (BdT 133.2), v. 48: «mos huoills entenda | ma domn', e pot s'apercebre».⁴¹ La sua struttura rivela una chiara influenza della vena poetica del *trobar car*: «Se la sequenza [rimica] di *Era no vei* è stata escogitata da Raimbaut d'Aurenga [in *Una chansoneta fera* (BdT 389.40)], e modificata da Cairel con l'uso di parole rima fisse e di rime tutte femminili, ma cela la tradizione della sestina e dei suoi derivati, anche la scelta delle rime mostra il ricorso alla tradizione chiusa e ricca».⁴² Il verbo *apercebre* è anche rimante della canzone di Aimeric de Pegulhan *Ses mon apleich* (BdT 10.47), v. 9: «Si per merce fetz Amors apercebre | la bella».⁴³ Il componimento presenta una forma metrica complicata da rime grammaticali e da rime interne intrastrofiche.

segle si ritrova in rima identica, a testimonianza della rarità della clausola, nel già menzionato sirventese di Rostainh Berenguier de Marselha *Pos de sa mar man cavalier del Temple* (BdT 427.4), vv. 12-13: «e guastan ho menan rumor el segle | ez enguanan lo pobol d'aquest segle».

planeta figura in un sirventese di Guillem Figueira indirizzato a Federico II, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (BdT 217.8), v. 25: «En bon ponh fon natz et en bona planeta | nostr'emperador».⁴⁴ Questi versi sembrano trovare un tenue riscontro nel passo corrispondente di Andreu Febrer: «cal que [tot] mortals visque | per calitat, ab que fay acordança | al punt que nays ab la sua planeta», vv. 20-22. Si potrebbero tuttavia chiamare in causa anche altri luoghi corrispondenti della tradizione lirica ita-

⁴⁰ Perugi 2000.

⁴¹ Elias Cairel (ed. Lachin), cui si rimanda, alle pp. 242-245, anche per la dettagliata analisi della forma metrica.

⁴² *Ibidem*, pp. 244-245.

⁴³ Aimeric de Pegulhan (ed. Sanguineti).

⁴⁴ Guillem Figueira (ed. Paterson).

liana, ad esempio: Chiaro Davanzati, *Allegrosi cantari*, vv. 29-31: «Si ho ferma credenza | che lo mio nascimento | fosse in mala pianeta»;⁴⁵ Monte Andrea, *Più soferir no'm posso*, vv. 18-19: «Aimè tapino, che vit'è mio corso | e come sono in forte pianeta».

quatre è in rima nel *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392.32), v. 105: «mas non lur val, s'eran per una quatre»,⁴⁶ e in un sirventese comico-satirico di Guillem de la Tor, *Una, doas, tres e quatre* (*BdT* 236.10), v. 1.⁴⁷ *scrites* è invece rimante della *mala canso* di Albertet, *Donna pros e richa* (*BdT* 16.11), v. 9: «m'arma en fora escricha»,⁴⁸ che condivide lo schema metrico con il summenzionato *Carros*, anche se la direzione dell'imitazione è tutt'ora incerta.⁴⁹ Entrambi i testi sono dei panegirici enumerativi: mi pare significativo ricordare che in questa modalità poetica di matrice gallo-romanza si è cimentato anche Andreu Febrer con *Si 'n lo mon fos gentilesa perduda* (*R* 59.15), dove vengono lodate le dame della corte di Cardona.

Altrettanto importanti sono le riprese, evidenziate da Di Girolamo, di rimanti danteschi.⁵⁰ Oltre ai già menzionati *erba* e *aspre*, si possono segnalare: *roda*, che è usato da Dante al primo verso della petrosa *Io son venuto al tempo de la rota*; *freda*, al maschile, è parola-rima, ripetuta quattordici volte, della petrosa *Amor, tu vedi ben che questa donna*.⁵¹ Aggiungo un altro possibile riscontro:

Sobre'l pus naut alament de tots quatre,
prop del cendier on la jusana roda
celestials naut ab sa fredor tempre
(Andreu Febrer, vv. 1-3)

⁴⁵ Chiaro Davanzati (ed. Menichetti).

⁴⁶ Raimbaut de Vaqueiras (ed. Linskill). Sulla forma metrica del *Carros*, si veda Pulega 1958.

⁴⁷ Guillem de la Tor (ed. Negri). Sulla ripresa abusiva, e dovuta probabilmente a un guasto nella tradizione manoscritta, della prima e della terza *cobla* del componimento di Guillem de la Tor in un sirventese di Guillem de Berguedan (ed. Riquer), *Cel so qui capol'e dola* (*BdT* 210.6b), si veda Sansone 1993.

⁴⁸ Albertet (ed. Sanguineti).

⁴⁹ Sanguineti 2009.

⁵⁰ Di Girolamo 2019, p. 616.

⁵¹ La forma femminile è in rima – ma figura diverse volte anche all'interno del verso – nella canzone delle similitudini di Petrarca *Qual più diversa e nova* (*Rvf* CXXXV), v. 49, caratterizzata da una struttura metrica arcaica rispetto alla prassi versificatoria invalsa a partire dagli stilnovisti e dall'impiego di numerose rime tecniche. Per un'analisi del componimento, si veda Berra 1986.

*In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
e già le notti al mezzo di sen vanno
(Inf. XXIV, 1-3)*

Pur restando comune il contesto astrologico, nei versi di Dante il sole addolcisce il rigore invernale, mentre in quelli di Feber è la luna con la sua freddezza a temperare il calore del sole.

4. *Jordi de Sant Jordi*, *Jus lo front port vostra bella semblança* (R 164.10)

Gli *estramps* di Jordi de Sant Jordi, databili entro il 1424, sono quelli meglio studiati sul versante che qui interessa; converrà in ogni caso ricapitolare e in qualche caso integrare le conclusioni dei principali studiosi che se ne sono occupati. Ecco i non-rimanti di *Jus lo front port vostra bella semblança*, poesia d'amore composta entro il 1424:

- I semblança, festa, figura, empremta, forma, segle, sepulcre, signe
- II retaule, himatges, partre, environa, sercle, enrama, contemple, penetra
- III carçre, coffre, dintre, encontre, ferma, angoxa, torres, colomba
- IV noble, totas, pedra, stella, flota, carvoncles, passa,
- V ascla, homens, obre, arma, Aristotills, desferma, setla, unglà
- VI delicte, dona, peresca, afferma, arbres, ombra, cambra, visque
- VII timbre, registre, revida, Pantasilea

Come nel caso di Andreu Febrer, conviene innanzitutto sgombrare il campo dai non-rimanti tutto sommato comuni e poco o affatto aspri o rari, come *semblança*, *figura*, *stella*, *passa*. Nondimeno, alcuni di questi sembrano caratterizzati da un certo grado di allusività alla tradizione poetica italiana. Aniello Fratta ha infatti ricondotto *semblança*, che esprime l'immagine della dama impressa nella mente del poeta, al congedo della petrosa di Dante *Amor, tu vedi ben che questa donna*: «Canzone, io porto ne la mente donna | tal, che con tutto ch'ella mi sia petra, | ond'ogni uom mi par freddo» (vv. 61-63). Parimenti, il sintagma *bella figura* richiamerebbe un'espressione contestuale reperibile nella canzone *E' m'incresce di*

me s'è duramente: «Qui giugnerà, in vece | d'una ch'io vidi, la bella figura, | che già mi fa paura» (vv. 79-81).⁵² La parola *passa* e il verso che la contiene, «que de virtuts les finas pedres passa» (v. 31), sono stati infine messi in relazione con un sonetto di Giacomo da Lentini, *Diamante, né smiraldo, né zafino* (PSs 1.35), v. 9: «E di vertute tutte l'autre avanza».⁵³

Venendo ai veri e propri *rims de fènix*, è stato evidenziato che nove parole sono riprese dalla lista approntata da Jaume March nel *Libre de concordances*: *sepulcre, sercle, coffre, noble, Aristotils, setla, unglà, cambra, timbre*.⁵⁴ Altre, pur non essendo catalogate come *rims de fènix*, sono registrate nel rimario come voci singole, come *esmirle* e *retaule*, o con una frequenza molto bassa di compagne di rima, come *segle, encontre, carvoncles, colomba*,⁵⁵ *ascla, arma, ombra* e *registre*: anche queste potrebbero dunque derivare direttamente dal *Llibre* di March.⁵⁶ Va in ogni caso ricordato che molti di questi non-rimanti sono già celebri *rimas caras* trobadoriche: oltre a quelli già incontrati in precedenza, segnalo *arma*, altro *mot-refrain* della sestina di Arnaut Daniel, e *colomba*, impiegato dallo stesso trovatore nelle canzoni *Lancan son passat li giure* (BdT 29.11), v. 34: «cogul tenga per colomba», e *Si'm fos Amors de ioi donar tant larga* (BdT 29.17), v. 28: «per cel Seignor qe-is mostret en colomba».⁵⁷ Dal canto suo *sercle*, che in *Jus lo front* assume una valenza sacrale, si ritrova, benché non in rima, anche nel *Paradiso* di Dante a simboleggiare il mistero trinitario e l'incarnazione di Cristo.⁵⁸

⁵² Jordi de Sant Jordi (ed. Fratta), pp. 116-118.

⁵³ Fratta 1992, pp. 13-14. Giacomo da Lentini (ed. PSs). Secondo lo studioso, questa e altre riprese deporrebbero per una discreta e inusuale conoscenza da parte di Jordi de Sant Jordi della tradizione poetica siciliana e siculo-toscana.

⁵⁴ Jordi de Sant Jordi (ed. Riquer - Badia), pp. 165-166.

⁵⁵ Pujol 1986, p. 240, nota 42, sottolinea la particolare predilezione di Jaume March per questa parola, che costituisce un *senhal* usato nelle *Cobles de Fortuna*, e viene registrata come prima entrata nel *Llibre de concordances*, dopo essere stata impiegata nel prologo in versi.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 229.

⁵⁷ Il rimante verrà in seguito ripreso da Elias Cairel nella già citata *Era non vei puoi ni comba* (BdT 133.2), v. 48: «Plus es ses fel que colomba», e da Guillem de Durfort (ed. Appel) nel sirventese *Quar say petit, mi met en rason larga* (BdT 214.1), vv. 4-5: «e dic que cum colomba | viu et esta en pretz», *contrafactum* di *Si'm fos Amors*. Tuttavia, secondo Jordi de Sant Jordi (ed. Fratta), p. 127, nota 24, l'appellativo *blanxa colomba* riferito alla dama amata potrebbe essere derivato al poeta catalano da Petrarca, che con la medesima espressione designa Laura nel *Canzoniere* (Rvf CLXXXVII, 5-6) e nel *Triumphus Cupidinis* (II, 90; ed. Appel).

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 118-119: il passo segnalato è *Par.* XXXIII, 127-138.

Di Girolamo ha individuato altri non-rimanti di probabile derivazione arnaldiana.⁵⁹ Il primo è *fasta*: si ritrova nella già citata *Si·m fos Amors*, v. 32: «e tenc a nonçalens | los enoios cui dans d'Amor es festa».⁶⁰ Il secondo è *ferma* che, riferito a *amor* del v. 21 («car tant es gran l'amor que·us ay e ferma»), ricorda il *ferm voler* dell'incipit della sestina. Tuttavia, quest'ultimo potrebbe essere giunto a Febrer anche per un'altra via: Aniello Fratta⁶¹ ha infatti evidenziato che *ferma*, *desferma*, *aferma* si ritrovano in rima svariate volte nella canzone di Aimeric de Pegulhan *En Amor trop alques en qe·m refraing* (BdT 10.25),⁶² di cui conviene riportare per intero l'ultima *cobla* e le due *tornadas* (vv. 33-48).

Dompna, ieu vos ai mon cor tant fin e ferm
 que ges non ai poder que l'en desferm;
 abanz vos jur sobre sainz e-us afferm
 cum plus m'en cuich partir, plus mi referm;
 e si Mercés, qe·ls partimens referma,
 per Chausimen en vos plus no s'aferma,
 totz mos afars si destrui e·is desferma,
 c'autra del mon no vuoil que m'estei ferma.

L'adreitz Guillems Malespina referma
 Don e Dompnei, si que chascus aferma
 qe de bon pretz no·is lascia ni·s desferma,
 per c'om en lui deu tener prova ferma.

Na Biatritz d'Est, tant etz fina e ferma
 qe·l vostre sens no·is camja ni·s desferma,
 don vostre laus si meillura e s'aferma;
 e puous mos chans e mos digz o referma.

⁵⁹ Di Girolamo 2019, p. 614.

⁶⁰ Il rimante gode di grande fortuna presso i trovatori, ed è particolarmente caro a Bertran de Born (ed. Gouiran), che lo utilizza in ben tre sirventesi: *Al nou doutz termini blanc* (BdT 80.2), v. 9; *Mal o fai domna cant d'amor s'atarja* (BdT 80.24a), v. 9; *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (BdT 80.29), v. 42. Esso figura anche in una canzone di Raimbaut d'Aurenga, *Entre gel e vent e fanc* (BdT 389.27), vv. 8-9: «no·m planc | l'ivern, anz m'o tenc a festa», e nel già citato *contrafactum* arnaldiano di Guillem de Durfort, *Quar say petit*, v. 50: «que·t coferme e·th chant' e·n fassa festa».

⁶¹ Jordi de Sant Jordi (ed. Fratta), p. 126, nota 21.

⁶² Aimeric de Pegulhan (ed. Càiti-Russo).

Particolarmente interessante, secondo Fratta, è il verso 46, «qe-l vostre sens no-is camja ni-s desferma», che potrebbe aver suggerito a Jordi l'immagine di amore che «desferme» i suoi «sinch senys» (v. 38). La canzone è interamente costruita su rime ricche, grammaticali e derivative, e costituisce uno dei vertici dello sperimentalismo formale di Aimeric. Sarà imitata, riutilizzando anche diverse parole in rima, da Guillem Anelier de Tolosa nel sirventese morale *Vera merce e dreitura sofranh* (BdT 204.4).⁶³ I rimanti *ferma* e *aferma* sono impiegati anche da Peire d'Alvernhe in *L'airs clars e-l chans dels auzelhs* (BdT 323.20), v. 38: «s'apropch' e s'aferma»; v. 42: «qui no-m pliu ni-m ferma». ⁶⁴ Il solo *aferma* è presente nella già citata canzone di Raimbaut d'Aurenga *Après mon vers vueilh sempr' ordre* (BdT 389.10), v. 46: «qar mos cors miels no s'aferma».

Per quanto riguarda la tradizione italiana, oltre a *ombra*, già presente nel *Llibre* di Jaume March, fra i non-rimanti di Jordi de Sant Jordi figurano altre due parole-rima della sestina di Dante, *pedra*, *dona*. Va ricordato che *petra* e *donna* compaiono sistematicamente in tutte e quattro le petrose dantesche, mentre *ombra* è parola in rima anche in *Io son venuto al punto della rota*.⁶⁵ Altre possibili citazioni dantesche sono *empremta*, *himatges*, *penetra*, *angoxa* e *torres*: (*e*)*mprenta* e *penètra* sono in rima una volta sola nel *Paradiso* («tal mi sembiò l'imgo de la 'mprenta», XX, 76; «de la sampogna vento che penètra» XX, 24);⁶⁶ *images*/*imago* ricorre in rima tre volte nell'intero poema,⁶⁷ ma è significativo soprattutto il contesto sopraccitato dove, pur non essendo in rima, la parola è appaiata a (*e*)*mprenta*; *angoscia* e *torre* sono usate nelle rime (rispettivamente in *Li occhi dolenti per pietà del core*, v. 57: «Pianger di doglia e sospirar d'angoscia»; *Per quella via che la bellezza corre*, v. 5: «E quando è giunta a piè di quella torre») e alcune volte nella *Commedia*.⁶⁸ Si deve a Fratta, infine, il riconoscimento di un antecedente siciliano per *peresca*. Il verbo figura in rima siciliana nella canzone di Giacomo da Lentini *Guiderdone aspetto avere* (PSs 1.3), vv. 43-44: «Donna mia, ch'eo non perisca, | s'eo vi prego,

⁶³ Guillem Anelier de Tolosa (ed. Straub).

⁶⁴ Peire d'Alvernhe (ed. Fratta).

⁶⁵ Di Girolamo 2019, p. 616.

⁶⁶ Jordi de Sant Jordi (ed. Fratta), pp. 115 e 119-120.

⁶⁷ *Inf.* XX, 123; *Par.* XIII, 2 e XIX, 21.

⁶⁸ *Angoscia* in *Inf.* XXIV, 116 e XXXIV, 78; *Purg.* IV, 115 e XXX 98. *Torre* in *Inf.* VIII, 2 e *Purg.* XIV, 96.

no vi 'ncresca». Fratta evidenza che anche il contesto è simile a quello degli *estramps* di Jordi, «e no suffrats quez aman vos peresca», v. 43: in entrambi i casi siamo di fronte a proposizioni ottative riferite al soggetto lirico.⁶⁹

Come già notato per gli *estramps* di Febrer, due non-rimanti, *signe*⁷⁰ e *arbres*, sono impiegati esclusivamente da poeti provenzali della scuola tolosana. In questa produzione ritroviamo in rima anche *carvoncles* e *registre*, pure presenti nel rimario di Jaume March.⁷¹

Per concludere il ricco quadro delle fonti rimiche di *Jus lo front*, bisogna menzionare le numerose citazioni dagli *estramps* di Febrer, *segle*, *sepulcre* – entrambi già nel *Llibre* di March, e a loro volta di probabile ascendenza trobadorica –, *forma*, *visque*, *Pantasilea*; le possibili autocitazioni, ovvero i non-rimanti già usati da Jordi de Sant-Jordi in altre sue poesie: in *Axi com son sus l'espera los signes* (R 164.1) ritroviamo *segle*, *signe*, *retaula*, *enrama*, *noble*, mentre in *D'aver lo nom e lo dret tall d'aymia* (R 164.4) *figura*.⁷²

5. *Francesc de la Via*, No fonc donat tal joy en tot lo setgle (R 192.4)

Gli *estramps* di Francesc de la Via, che ruotano attorno al tema dell'«exaltació amorosa, ultrada i contrafeta humoristicament a traves de metafores obscenes»,⁷³ sono coevi a quelli di Jordi de Sant Jordi. L'autore introduce una novità nel modulo: le strofe presentano un collegamento *capcaudat*, di modo che l'ultima rima di ogni strofe viene ripresa all'inizio della successiva, e una *tornada* a rime abbracciate. Sembra, dunque, venire meno il principio per cui i componimenti in *estramps* non debbano prevedere versi che rimano fra loro. Vediamo quali sono i non-rimanti:

⁶⁹ Fratta 1992, p. 13, il quale ricorda che nella tradizione trobadorica il rimante è usato solo da Aimeric de Belenoi «con senso e contesto lontanissimi dai due *loci* in esame».

⁷⁰ Il rimante *signe* è in realtà presente, con un significato ben diverso da quello che riveste in *Jus lo front*, anche nella canzone a *rimas caras* *Entre'l Taur e'l doble signe* (BdT 411.1), la cui paternità è contesa fra Arnaut Daniel e Raimon Vidal de Besalù, su cui si veda in ultimo Poe 2004, anche per l'edizione critica.

⁷¹ Si veda Santini 2011.

⁷² Pujol 1986, p. 230; Di Girolamo 2019, p. 615.

⁷³ Pujol 1988-1989, p. 66. Il componimento sembra prendersi gioco della tradizione cortese e in particolare della sestina di Arnaut Daniel, come messo in luce da Pacheco 1961-1962, p. 188.

- I setgle, noble, senyora, cambra, gaubança, enveya, confondre, noure
- II loure, ciscle, torra, linda, sincogesma, gornada, porta, porpra
- III porpre, stella, liri, arbitre, persona, violeta, destre, trenta
- IV calenta, batre, spulsiva, pedra, tremolava, arbre, ora, jaure
- V caure, metre, seda, bella, despulla, alcandora, algaliada, espona
- VI 'stona, asta, claustra, morta, desempara, lengua, donari, vida
- VII sbahida, ferides, rebatre, sollemnna, ferre, gorga, entendre, spariença
- VIII semença, crispells, sitrells, valença

Le parole in fine di verso che non risultano significative nella prospettiva di questa analisi, o perché ricorrenti nel lessico rimico della poesia romanza medievale, o perché non marcate foneticamente e semanticamente, sono: *enveja*, *gornada*, *porta*, *persona*, *trenta*, *bella*, *ora*, *morta*, *vida*, *entendre*, *sbahida*, *semença*, *valença*.

I non-rimanti in comune con gli *estramps* di Jordi de Sant Jordi sono: *setgle*, *noble*, *cambra*, *torra*, *stella*, *pedra*, *arbre*.⁷⁴ Come si è mostrato in precedenza, molti di questi presentano già una lunga tradizione d'impiego: l'influsso di Jordi è forse più chiaramente ravvisabile in *torra*, *stella* e *arbre*, anche se i contesti di utilizzo restano diversi.

I non-rimanti che si possono far risalire alla tradizione trobadorica sono molteplici.

ciscle è una delle sei parole-rima della celeberrima *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389.16) di Raimbaut d'Aurenga, capolavoro del *trobar ric* e riconosciuto antecedente della sestina.⁷⁵

lengua è *mot-refrain* usato da Raimbaut d'Aurenga al quinto verso di ogni *cobla* di *Pois tals sabers mi sortz e-m creis* (BdT 389.36); il trovatore lo usa anche in *Er quant s'embla-l foill del fraisse* (BdT 389.15), v. 30: «E cofonda Deus la lenga».⁷⁶

confondre è in rima nella canzone di Guillem de Saint Gregori *Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori* (BdT 233.4), v. 42: «que no·lh cal ost logar per me cofondre»,⁷⁷ e nel *contrafactum* da questa derivato, il sirventese di

⁷⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁵ La nutrita bibliografia dedicata al testo è registrata da D'Agostino 2009.

⁷⁶ Il rimante sarà in seguito usato molto raramente nella tradizione tolosana (si veda Santini 2011) e in quella italiana, ad esempio da Dante (*Inf.* XI, 72; *Par.* XI, 23 e XXIII, 55).

⁷⁷ Guillem de Saint Gregori (ed. Beltrami).

Cerveri de Girona *En breu sazo aura·l jorn pretentori* (BdT 434a.20), v. 14: «e pas la mar per totz los tartz confrondre», composto in occasione della futura crociata di Giacomo I d'Aragona. Di chiara ispirazione arnaldiana, il modello è a *coblas dissoludas* e si caratterizza per un'alta frequenza di rime difficili: lo stesso Petrarca nella canzone a citazioni *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi* (Rvf LXX) lo attribuisce erroneamente a Arnaut Daniel.⁷⁸

violeta è rimante della pastorella in forma di danza di Guiraut d'Esanha *Per amor soi gai* (BdT 244.8), v. 6: «anei m'en en un vergier | per cuillir violeta»,⁷⁹ caratterizzata da un'*allure* arcaizzante che si traduce sul piano rimico nella presenza di assonanze, rime imperfette e rime completamente irrelate.

batre e *metre* figurano entrambi in rima nella canzone di Guillem de Saint Didier *Pois tant mi forss' Amors que m'a faich entremetre* (BdT 234.16), v. 4: «Ben deuri' enplegar mon sotil sen e metre»; v. 28: «Mas negus hom non pot cor destreigner ni batre».⁸⁰ Il componimento si struttura in *coblas unissonans* monorime su clausole rare e ha ispirato numerosi *contrafacta*.

despulla è un rimante particolarmente caro a Bernart de Ventadorn, che lo utilizza in ben tre canzoni in contesti simili se non identici a quello di *No fonc donat: Lancan vei per mei la landa* (BdT 70.26), v. 30: «venir lai on se despolha»; *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70.27), v. 43: «c'una noih lai o·s despolha»; *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70.42), v. 42: «tro per merce·m meta lai o·s despolha».⁸¹

desempara è in rima nella canzone di Rostainh Berenguier de Marseilha *Tot en aisi con es del balasicz* (BdT 427.8), v. 44: «e si de se mi part ni·m desampara»,⁸² anche se il contesto più prossimo a quello in esame, «que·l cor me fall, e l'arma·m desempara», v. 45, lo si ritrova in uno degli anonimi *Cocirs de la mort delle Leys d'Amors*, v. 123: «totz se rons al cors | quan l'arma·l desempara» (BPP 569.42).⁸³

⁷⁸ Su tutta la questione, oltre all'edizione citata, si vedano Perugi 1985 e 1991, Santagata 1987.

⁷⁹ Guiraut d'Esanha (ed. Radaelli), cui si rinvia anche per l'esaustiva analisi metrica.

⁸⁰ Guillem de Saint Didier (ed. Sakari).

⁸¹ Bernart de Ventadorn (ed. Appel).

⁸² Il rimante è ripreso in *tornada*.

⁸³ *Leys d'Amors* (ed. Fedi).

Da Dante potrebbero derivare i non-rimanti *destre* e *espona*, usati diverse volte nella *Commedia* e in un caso insieme nella stessa terzina (*Inf.* XVI, 112-114): «Ond'ei si volse inver' lo destro lato, | e alquanto di lunge da la sponda | la gittò giuso in quell'alto burrato».

Infine, tre non-rimanti sono impiegati solo da poeti di scuola tolosana, in contesti peraltro assai diversi da quelli di Francesc de la Via: *седа*, *astra*, *gorga*.⁸⁴

6. *Gli estramps di Ausiàs March*

Ausiàs March compone ben nove poesie in *estramps*, un numero considerevole che fa di questo metro il terzo più utilizzato dal poeta, subito dopo i componimenti in ottave *capcaudadas* e *unissonas* di decenari. Gli editori di March non hanno dedicato un'analisi d'insieme a questa produzione, ma si sono limitati a simili considerazioni di natura statistica.⁸⁵ Amédée Pagès nel suo *Commentaire* afferma che l'assenza di rima «convient mieux à l'exposition des idées morales et philosophiques. Aussi la pensée est-elle plus claire et le raisonnement plus suivi dans les estramps [...] que dans ses autres œuvres»;⁸⁶ riconduce l'uso del metro da parte del poeta all'influsso dell'endecasillabo italiano, così come questo era stato formalizzato da Dante e Petrarca.⁸⁷ Queste vaghe conclusioni vengono ribadite da Rafael Ferreres nell'unico studio dedicato alla metrica di Ausiàs March.⁸⁸ Pujol ha fornito fino ad ora l'analisi più completa degli *estramps* marchiani, contestualizzandoli nell'ambito della tradizione catalana, ma pervenendo tuttavia a conclusioni contrastanti.⁸⁹ Vediamo innanzitutto in quali componimenti il poeta si avvale del modulo:

- 1 XVIII *Ffantasiant, Amor a mi descobre* 7 ottave + *tornada* (*Lir entre carts*)
(R 94.32)

⁸⁴ Si veda Santini 2011.

⁸⁵ Ausiàs March (ed. Pagès), I, p. 154; Ausiàs March (ed. Bohigas), p. 54; Ausiàs March (ed. Archer¹), p. 31; Ausiàs March (ed. Archer²), p. 88.

⁸⁶ Pagès 1925, p. 25; cfr. anche Pagès 1911, p. 251.

⁸⁷ Ausiàs March (ed. Pagès), I, 152-153; Pagès 1911, p. 409.

⁸⁸ Ferreres 1981.

⁸⁹ Pujol 1988-1989, pp. 72-76.

- | | | |
|---|---|--|
| 2 | XXIV <i>No sech lo temps mon pensament immobile</i> (R 94.69) | 5 ottave + <i>tornada</i> (<i>Lir entre carts</i>) |
| 3 | XLV <i>Los ignorants Amor e sos exemples</i> (R 94.50) | 12 ottave + <i>tornada</i> (<i>Lir entre carts</i>) |
| 4 | LXXII <i>Paor no-m sent que sobreslaus me vença</i> (R 94.77) | 8 ottave + <i>tornada</i> (elogio di Alfonso il Magnanimo) |
| 5 | XCIV <i>Puys me trob sol en amor, a mi sembla</i> (R 94.84) | 16 ottave + <i>tornada</i> (<i>Cant de mort</i>) |
| 6 | XCVIII <i>Per lo cami de mort e cercat vida</i> (R 94.78) | 9 ottave + <i>tornada</i> (<i>O foll' Amor</i>) |
| 7 | CIV <i>Qui ne per si ne per Deu virtuts busa</i> (R 94.94) | 36 ottave (poema didattico) |
| 8 | CV <i>Puys que sens Tu algu a Tu no basta</i> (R 94.85) | 28 ottave (<i>Cant espiritual</i>) |
| 9 | CXVII <i>Lo cinquen peu del molto ab gran cura</i> (R 94.45) | 30 ottave (poema didattico) |

Come si può notare dallo schema, il verso sciolto è applicato a poesie di contenuto molto diverso: amoroso – con destinatari diversi nelle *tornades* che individuano altrettanti cicli poetici – celebrativo, didattico. Secondo Pujol, in qualche caso è possibile collegare la scelta di questa forma particolare al tema portante o a una precisa esigenza espressiva. Ad esempio, nella poesia LXXII, che contiene un elogio di re Alfonso il Magnanimo, «March ha triat els estramps per vehicular la lloança de qui, confós amb Jesucrist, podia merèixer el renom de fènix»;⁹⁰ lo studioso inoltre avvicina il testo agli *estramps* di Andreu Febrer per la comune occasione celebrativa. Nel caso del *Cant espiritual*, Pujol sostiene che l'assenza della rima si associa «al to de pregària que March vol conferir-li»,⁹¹ arrivando a una conclusione tutto sommato simile a quella espressa da Pagès. Infine, per la poesia XVIII, in cui il poeta dichiara di essere depositario di un segreto che Amore gli ha rivelato, e pertanto di essere l'unico a provare un sentimento puro, «s'hi expressa una singularitat ultrada que es resol formalment en els versos estramps i que dins el text fa del poeta un home fènix».⁹²

Questa estrema duttilità di impiego dimostra, a mio avviso, che non sussiste un preciso collegamento fra forma e contenuto nelle poesie in

⁹⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁹¹ *Ibidem*, p. 74.

⁹² *Ibidem*.

estramps di March, così come non sussisteva in quelle dei suoi predecessori. È certo, ed è stato ben messo in luce da Pujol e Di Girolamo, che nelle sue mani il modulo cambia sensibilmente.⁹³ Rispetto al versante che qui interessa, notiamo che il poeta pone in fine di verso soprattutto voci verbali, spesso non connotate da un punto di vista semantico o fonetico. Egli ricorre anche a parole aspre e rare assimilabili ai *rims de fènix* di Jaume March, ma queste il più delle volte non sono riconducibili con certezza ad alcun modello noto. Di Girolamo afferma che Ausiàs March

utilise des non-rimants qui font allusion à la tradition du genre, mais ils émergent désormais à un tel degré de dilution qu'il est impossible de comparer ses *estramps* à ceux de ses contemporains et des poètes qui lui sont postérieurs: chez March, les vers *estramps* semblent vraiment sur le point de devenir des vers blancs, même s'ils sont encore contenus dans des strophes uniformes.⁹⁴

Analizziamo a titolo di esempio il già citato componimento LXXII, *Paor no-m sent que sobreslaus me vença* (R 94.77), l'elogio di Alfonso il Magnanimo, paragonato a Cristo. Alcuni non-rimanti figurano già nei predecessori catalani di Ausiàs March, benché i rispettivi contesti non siano mai del tutto sovrapponibili: *natura* e *fama* in Andreu Febrer, *homens* in Jordi de Sant Jordi, *persona* e *arbitre* in Francesc de la Via.⁹⁵ Altri potrebbero derivare dalla tradizione poetica italiana, ma senza riscontri precisi:

on tota res en ell es pus perfeta (v. 4)
che vuol, quanto la cosa è più perfetta (*Inf.* VI, 107)
sono in la mente ch'è da sé perfetta (*Par.* VIII, 101)
con esso Amore e l'opera perfetta (Dante, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*,
 v. 107)⁹⁶

Tant son en ell les virtuts manifestes (v. 13)
ambo le corti del ciel manifeste (*Par.* XXX, 96)⁹⁷

⁹³ Pujol 1988-1989, pp. 74-75; Di Girolamo 2019, p. 618.

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Pujol 1988-1989, p. 73.

⁹⁶ Il rimante compare rare volte anche al maschile singolare e plurale nella *Commedia* (ad es. in *Purg.* XXV, 69; *Par.* VIII, 111).

⁹⁷ Il rimante figura numerose altre volte al maschile singolare e plurale e al femminile singolare, nonché come voce verbale, nella *Commedia*.

qu'en breu espay haja la monarchia (v. 22)
in stato la piú nobil monarchia (Rvf LIII, 95)

hoen l'aquells qui son a Tremuntana (v. 39)
In quella parte sotto tramontana (Guido Guinizzelli, *Madonna, il fino amor ched
 eo vo porto*, v. 48)⁹⁸

L'occorrenza di rimanti trobadorici è invece minima:

com de tot cert es dels homens pus savi (v. 24)
fol no-n fassa lo plus savi (Marcabru, *Dire vos vuoill ses doptanssa*, BdT 293.18,
 v. 47)⁹⁹

colpa no y cau, si venen per contrari (v. 44)
querra baratz car tal son sey contrari (Cerveri de Girona, *En breu sazo aura-l jorn
 pretentori*, BdT 434a.20, v. 3)¹⁰⁰

Se volgiamo la nostra attenzione a un componimento amoroso, come la già menzionata poesia XVIII, *Ffantasiant, Amor a mi descobre* (R 94.32), ci rendiamo conto che la situazione non cambia. Sono numerose le consonanze con i precedenti *estramps* catalani – *mundana* è usato da Andreu Febrer, *contempla e carçre* da Jordi de Sant Jordi – e col rimario di Jaume March – *ardre, fenix e arma*, benché questi ultimi due non-rimanti siano di ascendenza trobadorica. Sparuti e non meglio precisabili appaiono i debiti con la tradizione italiana: ad esempio *profunda* (v. 43) compare diverse volte in rima nella *Commedia*, ma mai nel medesimo contesto;¹⁰¹ parimenti *misteris* (v. 34) è un rimante usato esclusivamente da Guittone d'Arezzo in numerose poesie, ma con significato diverso.¹⁰² Più stringente appare il richiamo fra questi *loci*:

⁹⁸ Guido Guinizzelli (ed. Contini). Altri poeti italiani usano il rimante, ma mai come riferimento geografico, bensì in metafore della navigazione.

⁹⁹ Marcabru (ed. Gaunt - Harvey - Paterson). La rima in *-avi* è usata per la prima volta nel celebre *vers* marcabruniano *Dire vos vuoill ses doptanssa* e viene ripresa, spesso con gli stessi rimanti, solo da altri due trovatori, Bertran de Preissac (ed. Latella), *Eras, quan plou et iverna* (BdT 88.1), v. 62, e Guillem de Berguedan, *Un trichaire* (BdT 210.22), v. 67.

¹⁰⁰ Il rimante è usato da Cerveri de Girona nel già citato sirventese sulla spedizione in Terrasanta di Giacomo I d'Aragona, *contrafactum* della celebre *Razo e dreyt*.

¹⁰¹ Ad esempio in *Purg.* XXIII, 121; *Par.* IV, 121.

¹⁰² Basti il rinvio a Guittone d'Arezzo, *Rime* (ed. Egidi).

e mon jorn clar als homens es nit fosqua (v. 3)
voi che correte sì per l'aura fosca (Inf. XXIII, 78)
*levando i moncherin per l'aura fosca (Inf. XXVIII, 104)*¹⁰³

Nessun riscontro preciso neanche con la tradizione trobadorica, se non con un sirventese di Peire de la Roca, poeta di scuola tolosana:

Yo, per muntar al delit perdurable (v. 45)
de batalhar fondamen perdurable (BPP 547.2, v. 36)

È interessante notare, tuttavia, che nel medesimo sirventese compaiono altri due rimanti usati da March nei due componimenti fin qui oggetto di analisi: *reasonable* («Si fos Amor substança rahonable» R 94.77, v. 17) e *divina* («Si com los sants, sentints la lum divina» R 94.32, v. 25).

Anche nel poema didattico XLV *Los ignorants Amor e sos exemples* (R 94.50), in cui March illustra la sua teoria dei tre tipi di amore, non mancano i consueti punti di contatto con la tradizione catalana: *simple* è già nel *Llibre* di Jaume March, *bona*, *tempra*, *força* e *ocupe* negli *estramps* di Andreu Febrer, *passa* e *ombra* in quelli di Jordi de Sant Jordi, *entendre* in quelli di Francesc de la Via; ricordo che due di questi non-rimanti, *tempra* e *ombra*, potrebbero avere un'ascendenza dantesca.

Si registrano in questo testo, a differenza dei precedenti, alcune interessanti risonanze del lessico rimico trobadorico, e in particolare di poeti afferenti al filone del *trobar car* come Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga, Elias Cairel.

A llur semblant un gran miracle sembra (v. 5)
*se-il o di ni ver li sembra (Arnaut Daniel, Lancan son passat li giure, BdT 29.11, v. 35)*¹⁰⁴

Aquest'amor per nostres senys nos entra (v. 33)
*Lo ferm voler qu'el cor m'intra (Arnaut Daniel, Lo ferm voler, BdT 29.14, v. 1)*¹⁰⁵

¹⁰³ Un'altra occorrenza si ritrova in *Inf.* XIII, 4 al maschile singolare: «non fronda verde, ma di color fosco».

¹⁰⁴ Tutti i rimanti in *-embla* della canzone di Arnaut Daniel verranno ripresi da Peirol (ed. Aston) in *Cora qu'amors vuelha* (BdT 366.8).

¹⁰⁵ Il rimante è impiegato esclusivamente nella sestina di Arnaut Daniel e nelle imitazioni da essa derivate.

si no l'ateny viu d'esperança sola (v. 79)
qui m'a sol e eu lei sola (Arnaut Daniel, *Autet e bas entre-ls prims foilz*, BdT 29.5, v. 48)

ira dins pau, e turment molt alegre (v. 11)
Cil qi m'a vout trist-alegre (Raimbaut d'Aurenga, *Après mon vers vueilh sempre ordre*, BdT 389.10, v. 19)¹⁰⁶

ne fa reptar si·ls infinits no cerqua (v. 60)
e enclau Joven e serca (Raimbaut d'Aurenga, *Cars, douz e fenbz del bederesc*, BdT 389.22, v. 26)¹⁰⁷

a mi vinents ab manera diversa (v. 19)
qu'ieu tem que·m fos del respondre diversa (Elias Cairel, *Abril ni mai*, BdT 133.1, v. 28)¹⁰⁸

lo seu semblant, sentit de vici munda (v. 22)
e de totz mals aips casta e monda (Folquet de Lunel, *Quan beutatz me fetz de premier*, BdT 154.5, v. 22)¹⁰⁹

Ritroviamo testi già individuati come possibili fonti per i non-rimanti degli *estramps* composti dai predecessori di March; quasi tutti si caratterizzano per il dispiego di strutture metriche complesse e rime care, e alcuni sono legati fra loro da un rapporto di imitazione.¹¹⁰ In almeno due

¹⁰⁶ Il rimante è usato anche da Elias Cairel sotto forma di voce verbale in *Freit ni ven* (BdT 133.4), v. 2: «qu'ieu no chant e no m'alegre».

¹⁰⁷ Il rimante si ritrova anche nell'imitazione del componimento di Raimbaut d'Aurenga ad opera di Gavaudan, *Lo mes e-l temps e l'an deparc* (BdT 174.7), v. 18: «mas selh que tostemps lo serca» (vedi *supra*). La lezione qui riportata non è quella dell'edizione di riferimento (Pattison), dove la rima viene corretta in *serga* per il rispetto dello schema rimico, seppure a scapito dell'attestazione prevalente di *serca* nella tradizione manoscritta. La correzione non appare necessaria perché «all'interno del testo [e dell'imitazione di Gavaudan] si osserva un'oscillazione tra forme con velare sorda e sonora per le rime *érga* e *órga*» (Santini 2011, p. 13). Seguo pertanto l'edizione Appel di Raimbaut d'Aurenga: «e enclau Joven e serca». Sui possibili significati e sulle proposte di emendazione della lezione si veda la sintesi di Marshall 1969, pp. 21-22.

¹⁰⁸ Il rimante, in qualità di voce verbale, figura in *Amors m'auci, que·m fai tant abelbir* (BdT 248.9) v. 5 di Guiraut Riquier: «per que mos chans diversa» (ed. Pfaff).

¹⁰⁹ Folquet de Lunel (ed. Tavani). Il rimante è impiegato in un contesto diverso da Bernart de Venzac in *Lanquan cort la doussa bia* (BdT 71.1a), vv. 36-37: «Aquest parelhs fai paria | don nays semensa non monda» (ed. Picchio Simonelli).

¹¹⁰ Oltre al già citato caso dell'imitazione di Gavaudan di *Cars, douz e fenbz del bederesc*, si può segnalare il legame intertestuale, comprovato dalla condivisione di elementi formali e contenu-

casi – il secondo e quarto dell’elenco – l’influsso della fonte permea anche il contenuto: nel verso «Aquest’amor per nostres senys nos entra» riecheggia l’incipit della sestina arnaldiana, riproponendo l’immagine del sentimento amoroso che penetra nell’animo; nel contrasto provato dai *fins amadors*, espresso dal verso «ira dins pau, e turment molt alegre», ritroviamo il senso dell’ossimoro *trist-alegre*, che nella canzone di Raimbaut d’Aurenga pure sintetizza la condizione tipica dell’amante cortese.

Segnalo alcuni rimanti impiegati esclusivamente nella produzione tolosana: *faula, suferta, separables, ministre, nombre, terme*.¹¹¹ Non risultano invece particolarmente significativi i punti di contatto con la tradizione italiana, perché riguardano rimanti molto diffusi o poco marcati sul piano fonetico e semantico.

6. Conclusioni

In base ai dati fin qui raccolti vediamo confermati i due principali canali di influenza individuati da Pujol e Di Girolamo sul modulo degli *estramps*. Da un lato c’è la tradizione occitana del *trobar ric*, che si caratterizza per l’utilizzo contestuale di diversi artifici metrici – *rimas caras, coblas dissoludas, rim derivatiu* – ed è spesso accompagnata da professioni metapoetiche che sottolineano l’originalità delle sperimentazioni operate. All’interno di questa vena, il vero *auctor*, riconosciuto come tale dai poeti catalani, è Arnaut Daniel, ma non è escluso che questi possano aver avuto conoscenza diretta anche delle liriche più ornate di altri trovatori.¹¹²

Accanto a questa indiscussa conoscenza delle fonti trobadoriche, emerge tuttavia un altro tipo di influsso, che potremmo definire di ritorno, o di secondo grado, quello dei trattati di poetica, e quindi dei rimari spesso ivi contenuti, che a loro volta avevano codificato una certa maniera artificiosa di fare poesia proprio a partire dall’esempio fornito dai maestri occitani.¹¹³ Così, i non-rimanti che sembrano alludere a componi-

tistici, fra *Après mon vers vueilh sempre ordre* di Raimbaut d’Aurenga e *Lancan son passat li giure* di Arnaut Daniel: quest’ultimo componimento costituirebbe «una risposta polemica ad *Après mon vers*» sul tema della *fals’amor* (Fratta 2008, p. 5).

¹¹¹ Si veda Santini 2011.

¹¹² Si vedano gli studi recenti di Grifoll 1999 e 2006, Cabré - Torró 2015.

¹¹³ Sulla tradizione marcatamente catalana della maggior parte dei trattati di poetica trobadorica, si veda ora la sintesi di Cabré 2013, pp. 286-290.

menti di trovatori probabilmente meno noti in area catalana, essi stessi a loro volta imitatori del *trobar ric*, come Gavaudan, Elias Cairel o Aimeric de Pegulhan, ma soprattutto quelli, pure numerosi, che trovano riscontro nella produzione tolosana, potrebbero derivare da rimari che si erano stratificati nel corso del tempo e che avevano fornito ai discepoli dell'Accademia occitana i ferri del mestiere. I punti di contatto reperiti con quest'ultima classe di poeti costituiscono a mio avviso la controprova che si era venuto a creare, a partire dagli inizi del secolo XIV, un lessico rimico comune, anche nella sua declinazione più cara, attraverso le diverse iniziative di codificazione della lirica trobadorica.¹¹⁴ Più in generale, tali riscontri rappresentano un ulteriore aspetto del ruolo fondamentale che la scuola tolosana ha avuto sulla formazione, ideologica, linguistica e retorica della poesia catalana.¹¹⁵ La differenza fra i modesti poeti di Tolosa e i più blasonati lirici della Corona aragonese sta nel fatto che i primi si limitano a riprendere stancamente il repertorio di rime difficili senza l'emozione del gioco intertestuale con il passato poetico.

L'esistenza di un simile repertorio, stratificato nel tempo e condiviso dai continuatori del modello lirico occitano, non permette, in ogni caso, di determinare con sicurezza la gerarchia delle fonti rimiche degli *estramps* catalani: talvolta è impossibile stabilire se l'uso di un non-rimante sia da addebitare all'influsso del trovatore che per la prima volta lo ha introdotto nel linguaggio della lirica, oppure a uno stadio successivo della sua diffusione e fortuna.

Da un altro versante, affiora l'influenza della tradizione poetica italiana, soprattutto del Dante delle petrose e, in misura minore, della *Commedia*, di cui, come è noto, Andreu Febrer aveva procurato la prima traduzione in versi nel 1429; appare invece senza dubbio secondaria l'incidenza di Petrarca e di altre voci del Duecento italiano.¹¹⁶

¹¹⁴ Un'ipotesi simile formula Perugi 1985 in relazione alla paternità della canzone *Razo e dreyt* (vedi *supra*) attribuita dalla maggior parte della critica a Guillem de Saint Gregori, ma da lui considerata opera di un epigono di Arnaut Daniel, che nella composizione della sua imitazione si sarebbe aiutato con un rimario contenente clausole care: lo studioso arriva a questa conclusione anche dopo aver constatato che alcuni rimanti della canzone si ritrovano in componimenti esemplificativi inseriti nelle *Leys d'Amors*.

¹¹⁵ Basti qui il rinvio agli studi recenti di Cabré - Martí - Navàs 2010, Cabré 2013, pp. 269 e seguenti, Zinelli 2015.

¹¹⁶ Sulla conoscenza e l'influsso di Dante e di altri poeti italiani in area catalana si vedano ora Espadaler 2015, Gómez 2016, Marrani - Aldinucci 2018. Sull'influenza dell'opera dantesca su Ausiàs March, si vedano in particolare Di Girolamo 1997, Pinto 2016 e 2020.

A fronte, però, dei richiami che possiamo far risalire per via diretta o indiretta a queste due tradizioni, restano negli *estramps* della prima generazione numerosi non-rimanti che non si lasciano ricollegare a una fonte autorevole, e non perché non riusciamo a individuarla; al contrario, essi sono molto diffusi nel lessico rimico della poesia romanza e non particolarmente connotati da un punto di vista semantico e fonetico. Bisogna allora forse attenuare la conclusione, già avanzata con molta prudenza da Di Girolamo, di riconoscere dietro tutti i non-rimanti di Andreu Febrer e Jordi de Sant Jordi dei rimanti d'autore, e di conseguenza di interpretare il modulo nella sua globalità come una raffinata pratica intertestuale. Solo gli *estramps* di Jordi de Sant Jordi si avvicinano il più possibile a una canzone *cum auctoritate*, perché quasi tutti i non-rimanti alludono, talvolta scopertamente, alla tradizione della poesia romanza medievale: un'operazione simile è del resto in linea con la sua produzione, visto che il poeta è autore della *Passio amoris*, un centone di citazioni liriche inserite nella cornice allegorica di un poemetto non strofico.

La presenza di non-rimanti tutto sommato ordinari aumenterà esponenzialmente nei continuatori della forma, a cominciare da Ausiàs March che, come si è visto dalla campionatura offerta in questo studio,¹¹⁷ non fa un uso consapevole di rimanti provenienti dalla grande tradizione poetica occitana e italiana, ovvero non cita in maniera palese il lessico rimico di venerati *auctores*. Ciò è dovuto alla frattura che la sua opera segna «nei confronti delle poetiche medievali, incentrate su forme molto spinte di intertestualità», e al tempo stesso alla fondazione di una nuova, personalissima poetica «dichiaratamente a basso grado di letterarietà».¹¹⁸ Negli *estramps* di Ausiàs March non sopravvive la tradizione dei grandi trovatori del passato e nemmeno la convenzione dettata da operazioni accademiche, non il lessico rimico d'autore e nemmeno il rimario, ma soltanto la non-rima.

¹¹⁷ La tesi di laurea magistrale di Alessia Santelia, condotta sotto la mia supervisione e incentrata sull'analisi dei non-rimanti degli *estramps* marchiani di estensione maggiore e dal contenuto prettamente dottrinale ed etico-morale – i *dictats* XCIV, CIV, CV, CXVII –, giunge alle medesime conclusioni.

¹¹⁸ Di Girolamo - Siviero 1999, p. 94.

BIBLIOGRAFIA

- Aimeric de Pegulhan, *En Amor trop alques en qe-m refraing*, Gilda Càiti Russo (ed.), in *Rialto*, 2017.
- , *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima*, Francesca Sanguineti (ed.), in *Rialto*, 2016.
- Albertet, *Il trovatore Albertet*, Francesca Sanguineti (ed.), Modena, Mucchi, 2012.
- Andreu Febrer, *Poesies*, Martí de Riquer (ed.), Barcelona, Barcino, 1951.
- Arnaut Daniel, *Canzoni*, Maurizio Perugi (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015².
- Ausiàs March, *Les obres d'Auzias March*, Amédée Pagès (ed.), 2 voll., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914.
- , *Poesies*, Pere Bohigas (ed.), Barcelona, Barcino, 2000².
- , *Obra completa*, Robert Archer (ed.¹), 2 voll., Barcelona, Barcanova, 1997.
- , *Dictats: obra completa*, Robert Archer (ed.²), Madrid - Alicante, Catedra - Universidad de Alicante, 2017.
- Baldelli Ignazio 1970, *Rima*, in *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, IV, pp. 931-933.
- Bampa Alessandro 2015, *Primi appunti sulle coblas dissolutas dei trovatori*, «Medioevi», 1, pp. 15-43.
- BdT* = Pillet Alfred - Carstens Henry, *Bibliographie des Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.
- BPP* = Zufferey François, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz, 1981.
- Beltrami Pietro G. - Vatteroni Sergio 1988, *Rimario trobadorico provenzale*, 2 voll., Pisa, Pacini.
- Bernart de Ventadorn, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Carl Appel (ed.), Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart de Venzac, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Maria Picchio Simonelli (ed.), Modena, Mucchi 1974.
- Berra Claudia 1986, *L'arte della similitudine nella canzone CXXXV dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Giornale storico della letteratura italiana», 163, pp. 161-199.
- Bertran de Born, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Gérard Gouiran (ed.), 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

- Bertran de Preissac, *Un indiscusso caso di intertestualità trobadorica*, Fortunata Lettella (ed.), «Pluteus», 6-7, 1988-1989, pp. 45-65.
- Cabré Lluís - Torró Jaume 2015, *La poesia d'Andreu Febrer: el trobar ric i el Dante líric*, «Medioevo romanzo», 39, pp. 152-65.
- Cabré Miriam 2013, *La lírica d'arrel trobadoresca*, in Badia Lola (dir.), *Història de la Literatura Catalana, Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XV*, Barcelona, Barcino, pp. 219-296.
- Cabré Miriam - Martí Sadurní - Navàs Marina 2010, *Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV*, in Alberni Anna - Badia Lola - Cabré Lluís (ed.), *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Actes del primer col·loqui internacional del grup NARPAN (Barcelona, 22-23 novembre 2007), Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, pp. 349-376
- Cantavella Rosanna 1988-1989, *Sobre el Maldit bendit de Cerverí*, «Llengua & literatura», 3, pp. 7-40.
- Cerverí de Girona, *Lírica*, Joan Coromines (ed.), 2 voll., Barcelona, Curial, 1988.
- Chiaro Davanzati, *Rime*, Aldo Menichetti (ed.), Bologna, il Mulino, 1971.
- COM2 = *Concordance de l'occitan médiéval. Les troubadours. Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-ROM, Turnhout, Brepols, 2005.
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Giorgio Petrocchi (ed.), 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994².
- , *Rime*, Domenico De Robertis (ed.), 5 voll., Firenze, Le Lettere, 2002.
- D'Agostino Alfonso 2009, *Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM.
- Di Girolamo Costanzo 1976, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, pp. 155-167.
- 1997, *Ausiàs March e Dante*, «Bollettino del Rial».
- 2019, *La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans* (2003), in Id., *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 599-627.
- Di Girolamo Costanzo - Siviero Donatella 1999, *Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un'interpretazione degli estramps catalani*, «Revue d'études catalanes», 2, pp. 81-95
- Di Luca Paolo 2021, *La rima assente nella lirica romanza medievale: dal rim derivatiu agli estramps*, in Di Santo Federico (ed.), *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*, Berlin, Freie Universität Berlin, i.c.s.

- Elias Cairel, *Il trovatore Elias Cairel*, Giosuè Lachin (ed.), Modena, Mucchi, 2004.
- Espadaler Anton M. 2015, *Petrarca en la lírica catalana medieval*, «Quaderns d'Ital·lià», 20, pp. 89-109.
- Ferreres Rafael 1981, *La métrica de Ausias March*, «Revista valenciana de filología», 7, pp. 313-349.
- Field William Hugh W. 1984, *Jacme March's Libre de Concordances*, in Torres-Alcalá Antonio et al. (ed.), *Jose Maria Solá-Solè: Homage, Homenaje, Homenatge (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, 2 voll., Barcelona, Puvill, I, pp. 275-284.
- Folquet de Lunel, *Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, Giuseppe Tavani (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Fratta Aniello 1992, *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 17, pp. 7-21.
- 2008, *Arnaut Daniel*, *Lancan son passat li giure* (BdT 29.11), «Lecturae tropatorum», 1, pp. 20.
- Fuksas Anatole Pierre 2002, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri.
- Gambino Francesca 1996, *Le rime di Noffo Bonaguide (edizione critica)*, «Studi di filologia italiana», 54, pp. 5-95.
- Gavaudan, *Il trovatore Gavaudan*, Saverio Guida (ed.), Modena, Mucchi, 1979.
- Gómez Francesc J. 2016, *Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona*, «Magnificat. Cultura i literatura medievals», 3, pp. 161-198.
- Gorni Guglielmo 1981, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore: studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki.
- 1993, *Le forme primarie del testo poetico* (1984), in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 13-134.
- Grifoll Isabel 1999, «...*Ab milans caç la ganta / y ab lo branxet la lebre corredora*» (LXIV, 25-26): *Arnaut Daniel i Ausiàs March*, in Alemany Ferrer Rafael (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 95-133.
- 2006, «*Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs*». *Andreu Febrer i els trobadors*, in Beltran Vicenç et al. (ed.), *Trobadors a la península ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 195-221.
- Guido Guinzelli, *Poeti del Duecento*, Gianfranco Contini (ed.), Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll., 1960, II, pp. 450-73 e 475-84.
- Guillem Anelier de Tolosa, *Les sirventes de Guilhem Anelier de Tolosa*, Richard

- Straub (ed.), in Rossi Luciano (ed.), *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 127-168.
- Guillem de Berguedan, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Martí de Riquer (ed.), Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- Guillem de Durfort, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Carl Appel (ed.), Leipzig, Fues's Verlag, 1890.
- Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta*, Linda Paterson (ed.), in *Rialto*, 2013.
- Guillem de Saint Didier, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Aimo Sakari (ed.), Helsinki, Societé Néophilologique, 1956.
- Guillem de Saint Gregori, *Appunti su Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*, Pietro G. Beltrami (ed.), «Rivista di letteratura italiana», 5, 1987, pp. 9-39.
- Guillem de la Tor, *Le liriche del trovatore Guilhem de la Tor*, Antonella Negri (ed.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- Guiraut d'Esanha, *Pastorella danzante*, Anna Radaelli (ed.), in Ferrari Anna - Romualdi Stefania (ed.), «*Ab nou cor et ab nou talen*»: *nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Modena, Mucchi, 2004, pp. 263-286.
- Guiraut Riquier, *Guiraut Riquier*, S. L. H. Pfaff (ed.), in Mahn Carl August Friedrich (ed.), *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin, Dümmler, 1846-1853, IV.
- Guittone d'Arezzo, *Rime*, Francesco Egidi (ed.), Bari, Laterza, 1940.
- Jaume March, *Diccionari de rims de Jaume March*, Antoni Griera (ed.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- , *Obra poetica*, Josep Pujol (ed.), Barcelona, Barcino, 1994.
- Jeanroy Alfred - Noulet Jean-Baptiste 1914, *Les Joies du gai savoir: recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324-1484)*, Toulouse, Privat.
- Jordi de Sant Jordi, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, Martí de Riquer - Lola Badia (ed.), Valencia, Eliseu Climent, 1984.
- , *Poesies*, Aniello Fratta (ed.), Barcelona, Barcino, 2005.
- Leys d'Amors, Las leys d'amors. Redazione lunga in prosa*, Beatrice Fedi (ed.), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Leys d'Amors, Las flors del gay saber*, Joseph Anglade (ed.), Barcelona, Institució Patxot, 1926.
- Marcabru, *Marcabru: A Critical Edition*, Simon Gaunt - Ruth Harvey - Linda Paterson (ed.), Cambridge, D.S. Brewer, 2000.

- Marrani Giuseppe - Aldinucci Benedetta 2018, *Le fonti poetiche italiane della poesia di Ausiàs March*, in Aldinucci Benedetta - Nadal Pasqual Cèlia (ed.), *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 185-215.
- Marshall, John H. 1969, *On the Text and Interpretation of a Poem of Raimbaut d'Orange* (Cars douz; ed. Pattison, I), «Medium Aevum», 37, pp. 12-36.
- Marshall John H. 1980, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101, pp. 289-335.
- Menichetti Aldo 1993, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.
- Monte Andrea, *Le rime*, Francesco Filippo Minetti (ed.), Firenze, Accademia della Crusca, 1979.
- OVI = *Corpus OVI dell'italiano antico*, direttori Pär Larson e Elena Artale, on-line, 2005ss.
- Pacheco Arsenio 1961-1962, *El «poeta remullat» del Cancionero Vega-Aguiló*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 29, pp. 155-203.
- Pagès Amédée 1911, *Auzias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion.
- 1925, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Paris, Champion.
- Peire d'Alvernhe, *Poesie*, Aniello Fratta (ed.), Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- Peire Vidal, *Poesie*, d'Arco Silvio Avalle (ed.), 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Peirol, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Stanley Collin Aston (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Perugi Maurizio 1985, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore.
- 1991, *A proposito di alcuni scritti recenti su Petrarca e Arnaut Daniel*, «Studi medievali», s. 3, 32, pp. 369-384.
- 2000, *“Verdi piani” non “Verdi panni” (La canzone Er vei vermeilz di Arnaut Daniel in Dante e in Petrarca)*, in Gérard-Zai Marie-Claire et al. (ed.), *Carmina semper et citbarae cordi. Études de philologie et de métrique offertes a Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, pp. 323-339.
- 2009, *Aux origines de l'aura de Pétrarque: la femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel (avec une note sur Arnaut c'amas l'aura)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 52, pp. 265-275.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Marco Santagata (ed.), Milano, Mondadori, 1996.

- , *Die Triumphe Francesco Petrarca in kritischem Texte*, Carl Appel (ed.), Halle, Niemeyer, 1901.
- Pinto Raffaele 2016, *Ausiàs March e gli italiani*, «Quaderns d'italià», 21, pp. 131-149.
- 2020, *March: il dialogo con Dante*, in Alberni Anna - Badia Lola - Pinto Raffaele (ed.), *El pensament d'Ausiàs March*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, pp. 77-108.
- Poe Elizabeth W. 2004, *A fiery arrow from the flanks: defending Arnaut Daniel's claim to Entre'l taur e'l doble signe*, «Romania», 112, pp. 111-134.
- PSs = *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.
- Pujol Josep 1986, *Sobre els "stramps" de Jordi de Sant Jordi*, in Badia Lola - Massot i Muntaner Josep (ed.), *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, 2 voll., Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, II, pp. 223-252.
- 1988-1989, *Els versos estramps a la lírica catalana medieval*, «Llengua & literatura», 3, pp. 41-87.
- Pulega Andrea 1958, *Considerazioni sulla metrica del Tournoiement des dames di Huon d'Oisy e del Carros di Rambaldo di Vaqueiras*, «Filologia romanza», 6, pp. 247-255.
- 1991-1992, *Arnaut Daniel e il pubblico: lettura di Ab gai so conde e leri*, «Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature neolatine [Università di Bergamo]», 6, pp. 7-25.
- R = Parramon i Blasco Jordi, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Raimbaut d'Aurenga, *Raimbaut von Orange*, Carl Appel (ed.), Berlin, Weidmann, 1928.
- , *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, William T. Pattison (ed.), Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952.
- Raimbaut de Vaqueiras, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Joseph Linskill (ed.), The Hague, Mouton, 1964.
- Rialc = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, 1999ss.

- Rialto* = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, 2001ss.
- de Riquer Martín 1962, *Poesía catalana en elogio de Alfonso el Magnánimo*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 8, pp. 97-103.
- Rostainh Berenguier de Marseilha, *Il trovatore Rostainh Berenguier de Marseilha*, Fabio Barberini (ed.), Modena, Mucchi, 2013.
- Sanguineti Francesca 2009, *Albertet*, Donna pros e richa (BdT 16.11), «Lecturae tro-patorum», 2, pp. 25.
- Sansone Giuseppe E., *Guilhem de Berguedan e Guilhem de la Tor: plagio?*, in Guida Saverio - Latella Fortunata (ed.), *La Filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina, Sicania, I, pp. 649-661.
- Santagata Marco 1987, *Petrarca e Arnaut Daniel (con appunti sulla cronologia di alcune rime petrarchesche)*, «Rivista di letteratura italiana», 5, pp. 40-89.
- Santini Giovanna 2011, *Rimario dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Shapiro Marianne 1976, *The petrarchan selva revisited: sestina XXII*, «Neuphilologische Mitteilungen», 77, pp. 144-160.
- Zenari Massimo 1999, *Repertorio metrico dei Rerum vulgarium fragmenta*, Padova, Editrice Antenore.
- Zinelli Fabio 2016, *Costruire una lingua. Elementi linguistici tolosani nella poesia catalana del medioevo tra prestito e convergenza*, in Alborn Anna - Ventura Simone (ed.), *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, Roma, Viella, pp. 33-92.

Algunos casos de duplicación de los poemas en la tradición de Ausiàs March*

Federico Guariglia
Università di Verona

RESUMEN: *A pesar de una amplia bibliografía crítica, la tradición de Ausiàs March sigue presentando algunos problemas filológicos. Una de estas críticas es la duplicación de los poemas en los cancioneros ausiasmarquianos. La duplicación fue estudiada en el cancionero G, pero necesita todavía de una revisión crítica general. El artículo es un tentativo de analizar la cuestión para preparar un estudio sistemático de la duplicación en la poesía de Ausiàs March. Al largo de este artículo, el autor se focaliza, sobre todo, sobre la posible existencia de algunos folios sueltos, o Liederblätter, que podrían haber conservado unas versiones alternativas de algunos poemas de Ausiàs March que encontramos duplicados en los manuscritos del autor valenciano.*

PALABRAS CLAVE: *Ausiàs March – Liederblätter – Cancionero – Poesía valenciana – Tradición*

ABSTRACT: *Despite an extensive critical bibliography, the tradition of Ausiàs March continues to present some philological problems. One of these criticisms is the duplication of poems in the Ausiàs Marchian songbooks. The duplication was studied in the songbook G, but it still needs a general critical revision. The article is an attempt to analyse the question in order to prepare a systematic study of duplication in Ausiàs March's poetry. Throughout this contribution, the author focuses, above all, on the possible existence of some loose folios, or Liederblätter, which could have preserved the alternative versions of some of Ausiàs March's poems that we find duplicated in the manuscripts of the Valencian author.*

* Para este artículo quería agradecer a Anna Maria Babbi su relectura; a Vicent Escartí y Francesc Granell sus consejos lingüísticos y temáticos. Por último, quería dar las gracias a Ivo Elies Oliveras por su ayuda fundamental y su amistad.

KEYWORDS: *Ausiàs March* – *Liederblätter* – *Songbook* – *Valencian poetry* – *Tradition*

1. *Premisa*

Preparar un artículo sobre la obra de Ausiàs March, significa enfrentarse a un autor fundamental de la literatura catalana que necesita un estudio profundo para comprender su trabajo. Y también intentar dominar un poeta que ha sido largamente estudiado en la mayoría de sus aspectos. A pesar de que la obra de Ausiàs March presenta una bibliografía muy precisa y omnicomprendiva, hay algunas características filológicas que siguen necesitando aclaración. Como por ejemplo la cuestión del orden de las poesías o la elección de los manuscritos bases en las ediciones, la autoridad de algunos poemas y el *status* de algunos códices, como el C y el I, que se consideran *descripti*.¹

Una de las cuestiones mas importantes es la de la circulación de la obra del poeta valenciano. Como ha analizado atentamente Vinçent Beltran,² en la bibliografía de Ausiàs March, existen diferentes opiniones sobre la transmisión textual de las poesías y sobre la existencia de un cancionero ordenando por el autor.

Pagès³ supuso un arquetipo común de donde proviniera toda la tradición de la obra de Ausiàs March, compuesto por el mismo autor valenciano. El poeta, al momento de la muerte, habría tenido en su casa «dos llibres [...] desquernats ab cobles»,⁴ que Pagès y Joan Ferraté⁵ identificaban como los originales de las poesías del autor. El primer libro habría constituido la estructura original que nos encontramos en los cancioneros mas antiguos, como *F*. Sin embargo, la propuesta de Pagès no fue aceptada universalmente, dado que sea Pere Ramírez i Molas⁶ sea Carlos Ro-

¹ Se trata de cuestiones que se encuentran, por ejemplo, en los estudios de Costanzo di Girolamo: Di Girolamo 1997, 1999a, 1999b, y Ausiàs March (ed. Di Girolamo¹), Id. (ed. Di Girolamo²). También una reciente tesis (Poveda 2013) subrayo la necesidad de “una nova metodologia” en el estudio de la tradición textual del autor. Véase también Poveda 2014.

² Véase Beltran 2005.

³ Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 146-147.

⁴ Véase Villalmanzo 1999, p. 411; Di Girolamo 1999b, p. 51 y Beltran 2005, p. 13.

⁵ Véase Ausiàs March (ed. Pagès) y Ferraté 1979.

⁶ Véase Ramírez i Molas 1970.

mero Muñoz⁷ rechazaron la idea de un cancionero de autor.

En este sentido, una propuesta innovadora es la de Di Girolamo que no reconoce la mano del autor y opina que «l'opera di March così come ci è giunta sembra seguire il filo di una fabula, mancando di un vero e proprio intreccio che è [...] al più locale e sembra tutt'altro che intenzionale». Di Girolamo propuso una «graduale sedimentazione dei testi nel passaggio di copia».⁸

Finalmente, Vinçent Beltran confirmó la ascendencia común de toda la tradición, basándose en datos codicológicos y literarios, pero limitando la influencia directa de Ausiàs March como artífice del cancionero, a los poemas I-C.⁹ El resto de la tradición se habría constituido por, utilizando las palabras de Di Girolamo, sedimentación.¹⁰

Para definir “sedimentación” se recurre frecuentemente al concepto, desarrollado por Gustav Gröber, de *Liederblätter*, es decir pequeños cuadernos (o folios sueltos) en los cuales los autores habrían difundido sus propias poesías en pequeños grupos, quizás recogidas por tema.¹¹ Sin embargo, el concepto de *Liederblätter* ha sido utilizado para la poesía trovadoresca, que tuvo un público y una difusión diferente de la de Ausiàs March. Por esta razón, no todo lo que Gröber escribió sobre los *Liederblätter* puede ser aplicado a la poesía del autor valenciano, sobre todo por la distancia temporal, que produjo diferencias en la recepción de los poemas y su difusión.

Pero, podemos admitir la existencia en la tradición del autor, de algunos folios volantes que llamaremos simplemente “folios sueltos” para prevenir una confusión anacrónica con los *Liederblätter* de los trovadores. Estos folios deben ser considerados como los sucesores de la tipología de transmisión textual descrita por Gröber.¹²

La duplicación en la poesía trovadoresca ha sido objeto de contribuciones y comunicaciones que tenían la intención de estudiar algunos ele-

⁷ Véase Romero Muñoz 1979.

⁸ Di Girolamo 1999b, pp. 50-51.

⁹ Véase Beltran 2005 y 2006.

¹⁰ Véase Di Girolamo 1999b, p. 51.

¹¹ Véase, sobre el termino *Liederblat*, el clásico Gröber 1877 y Zinelli 2002. Sobre la cuestión, hay que señalar el trabajo de D'Arco Silvio Avalle y Lino Leonardi que investigaron el *status quaestionis* de los *Liederblätter* en 1993 (véase Avalle - Leonardi 1993, pp. 61-106). Y también hay que recordar que la poesía ibérica conserva un claro ejemplo de *Liederblat*: el pergamiño Vindel con las poesías de Martin Codax.

¹² Véase Gröber 1877 y Zinelli 2002.

mentos de la tradición de los cancioneros. Por ejemplo, Giuseppina Brunetti se concentró sobre la duplicación en los cancioneros I y K, proponiendo una metodología de trabajo para analizar el fenómeno.¹³

Aunque la duplicación en Ausiàs March nunca ha sido objeto de un estudio general, algunos estudiosos han analizado los casos de duplicación en el cancionero G con la intención de subrayar el carácter antológico del códice y la diferente proveniencia de los materiales que lo constituyen.¹⁴

El presente artículo no tiene como objetivo la solución de los sobredichos problemas filológicos sino la observación y la evaluación de algunos fenómenos de duplicación de los poemas en los manuscritos del autor que puedan ayudar a esclarecer el concepto de sedimentación y, quizás, ayuden a comprender mejor la historia de la tradición.

2. La duplicación en Ausiàs March

La obra de Ausiàs March se conserva en trece manuscritos, a los cuales habría que añadir cinco ediciones impresas.¹⁵ No todos presentan duplicación, de ahí que para el análisis el artículo se concentre en los manuscritos mas importantes, excluyendo los que no muestran este fenómeno. La

¹³ Véase Brunetti 1994.

¹⁴ Esta es una referencia a Martos 2009.

¹⁵ Los cancioneros de Ausiàs March son los siguientes: A (Paris, Bibliothèque nationale de France, Es. 225); B (Paris, Bibliothèque nationale de France, Es. 479); C (Madrid, Biblioteca del Escorial, L.iii.26); D (Madrid, Biblioteca nacional de España, 2985); E (Madrid, Biblioteca nacional de España, 3695); F (Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, 2244); G (Valencia, Biblioteca Històrica de la Universitat de València, 210); H (Zaragoza, Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, 210); I (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10); K (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2025); L (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 9); M (Barcelona, Ateneu Barcelonès, 1); N (New York, Hispanic Society of America, 2281); O (Cambridge, Trinity College, R. 14-17). Los impresos principales son *a* (*Las obras del famosísimo filósofo y poeta mossén Osias Marco, caballero valenciano de nación catalán*, Juan Navarro, 1539; véase Escartí 1997), *b* (*Les obres de mossén Ausiàs March, ab una declaratió en los marges de alguns vocables scurs*, Carles Amorós, 1543), *c* (*Les obres del valerós y extremu cavaller, vigil y elegantíssim poeta Ausiàs March, novament revistes y estampades ab gran cura y diligència*, Carles Amorós, 1545), *d* (*Las obras del poeta mossén Ausiàs March, corregidas de los errores que tenían*, Gonçalo Fernández de Córdoba, 1555), *e* (*Les obres del valerós cavaller y elegantíssim poeta Ausiàs March, ara novament ab molta diligència revistes y ordenades y de molts cants aumentades*, Claudi Bornat, 1560). Todos los manuscritos y las ediciones se pueden consultar en *Cervantesvirtual*.

duplicación afecta, en particular modo y de maneras diferentes, los manuscritos A, B, C, D, G y puede verificarse en maneras distintas.

El primer caso, que podemos llamar duplicación aparente, es el de la poesía XVI: *Junt és lo temps que mon goig és complit* en el cancionero A (Paris, Bibliothèque nationale de France, Es. 225):¹⁶ aunque pueda parecer que la poesía ha sido conservada dos veces en el cancionero, su doble presencia es debida a un error del copista que copió la poesía XXX, *Vengut és temps*, modificando el título en *Junt és lo temps* (XVI). El índice de las obras presenta el título de *Junt es lo temps* para las dos poesías, la XXX y la XVI. Es una tipología que no es muy útil en la definición de la tradición de Ausiàs March.

Hay también casos intermedios como el de la poesía LXXXIII *Si col malt*, siempre en el cancionero A. La *sparça* de Ausiàs March es repetida en los *folios* 140v y 184v, la primera en la sección miscelánea de los autores y la segunda en la sección ausiasmarquiana. Si observamos el índice, podemos notar la ausencia de las dos poesías que los dos copistas intentaron añadir en un segundo momento, quizás después la compilación del índice. Las dos no presentan variantes importantes frente de la tradición del *Cancionero* y no nos ayudan en la definición de la trasmisión textual.

Hay casos que parecían mas interesantes y sobre los cuales intentaremos focalizarnos a lo largo del artículo.

3. Ausiàs March, Sobresdolor m'a tolt l'imaginar (XXVII), cancionero A

En el cancionero A se encuentra la poesía *Sobres d'amor* que no se configura como duplicación de *Sobres dolor*, sino como la poesía *Sobres d'amor* de Luis de Vilarosa, poeta y caballero catalán, aunque los manuscritos A y I la atribuyen a Ausiàs March. Hay también un caso de duplicación que afecta la tornada de la poesía: después de la tornada, hay una estrofa, llamada *endreça* ('corrección') que presenta una variante.

Plena de seny / no's pot ben sofferir
 Vide dolor / sens pendr'algun espay
 Lo meu desig / se converteix en glai
 Quant me record / que res vos haia dir
 (*Tornada*)

Plena de seny lo cors meu depertir
 Del spirit veurets ans que us desam
 En layre alta fara cridant vn clam
 Pensant en vos sius volrets penedir
 (*Endreça*)

¹⁶ Sobre el cancionero A, véase Beltran 1999.

Se trata de dos variantes distintas y la segunda solo se encuentra en el manuscrito A y en su *descriptus* I, que la acoge como continuación del poema y la añade tras de la tornada. Leyendo el *stemma codicum* de Pagès (Fig. 1),¹⁷ la duplicación no parece justificada, dado que A proviene de un arquetipo X² y de A provienen los manuscritos L, M y G₂, que, sin embargo, no presentan la *endreça*. De X² proviene también

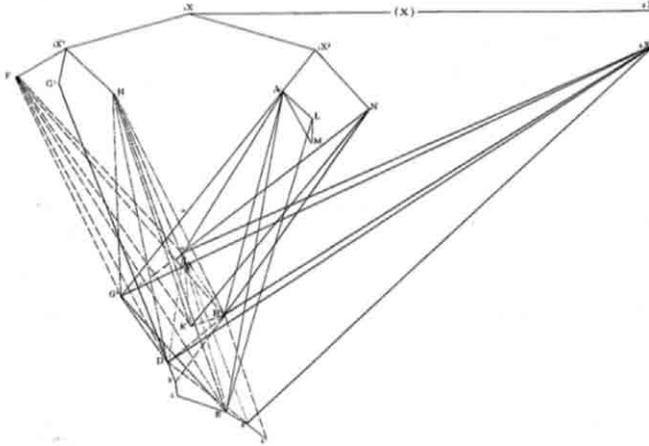


Fig. 1. *Stemma* de Pagès, en Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 146-147.

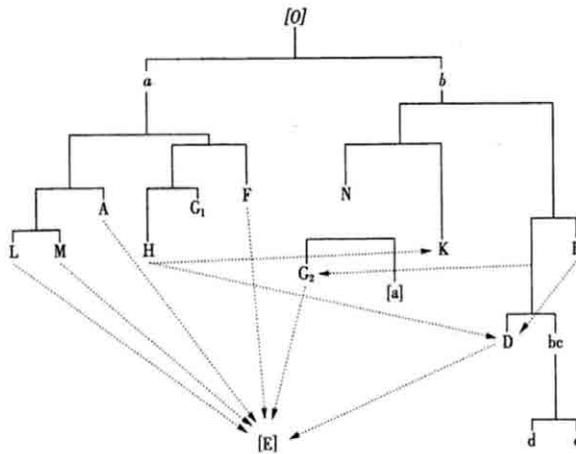


Fig. 2. *Stemma* de Archer, en Ausiàs March (ed. Archer), p. 33.¹⁸

¹⁷ Véase Ausiàs March (ed. Pagès).

¹⁸ Véase también Poveda 2013, p. 99.

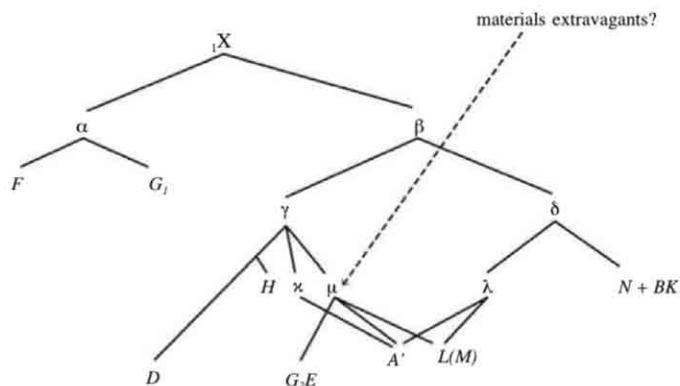


Fig. 3. *Stemma* de Gómez 2019, p. 96.

el manuscrito de Nueva York (N). Y tampoco es justificada en el *stemma* de Archer que propone la relación entre el cancionero A y L, M, H, G₁, F (Fig. 2).¹⁹

Innovadora es la corrección de Francesc Gómez²⁰ que admite una triple filiación de A (Fig. 3) y, sobre todo, la posible presencia de «materials extravagants» en la composición de la antología μ , se trate de otro antígrafo o de los «quaderns solts»²¹ de los cuales habla Vincent Bertran por la poesía de Ausiàs March. Algunas poesías del autor, sobre todo las posteriores al C, se dispersaron y circularon en pequeñas recopilaciones y en cuadernos sueltos.

A pesar de la corrección, el problema de la unicidad de la *sparça* sobrevive, dado que de la antología μ provienen también, directa o indirectamente, los manuscritos G₂, E, L y M, que no presentan la corrección del códice A. De ahí que tengamos probablemente que admitir la presencia de otros materiales en la composición del códice A, quizás los “materials extravagants” que intervinieron también en la antología μ .

La tradición de *Sobresdolor* es particularmente compleja dado que también en la edición *c* y en el manuscrito C,²² su *descriptus*, el texto se du-

¹⁹ Véase Ausiàs March (ed. Archer).

²⁰ Véase Gómez 2019, p. 96.

²¹ Beltran 2005, p. 19.

²² Sobre el manuscrito C, véase Ramírez i Molas 1981; Martos 2013 y 2014a. Para consultar el *status quaestionis* de la bibliografía crítica sobre el códice, véase Martos 2014, p. 265, nota 2.

plica de manera diferente. La primera versión es completa, mientras la segunda mutilada.

Esta segunda versión se encuentra también en D y sobre todo en G₁,²³ que contiene el testimonio más antiguo del poema mutilado, y en la edición *d*. Esta segunda versión se debe a una mutilación en la transmisión del texto. De nuevo, tenemos que interrogarnos sobre la entidad y calidad de la tradición ausiasmarquiana: la forma mutilada no puede provenir de un cancionero original, sino que debería tener otro origen, sea un folio suelto, sea un caso de doble filiación de un cancionero, es decir un códice copiado de dos antologías, una con la versión integral y otra, que no conservamos, con la versión mutilada. Este códice debió de ser copiado por un copista que no se dio cuenta de la duplicación.

Lo que habría que subrayar es que no se trata de una de las poesías posteriores al C, cuya tradición podría conectarse con los *Liederblätter* en la opinión de Beltran, sino que se trata de la poesía número XXVII.

Por lo tanto, podría ser que el fenómeno afecta también a las poesías anteriores al C como sugeriría el caso de *Sobres dolor*.

4. *Ausiàs March*, Vós qui sabeu de la tortra·l costum (XLII), cancionero A

Siempre en el cancionero A, hay la duplicación de la estrofa V de la poesía XLII *Vos qui sabeu*.

Quant hoyreu / alcauota prouada
 Responeu prest / que per vos ho diran
 Epuy per nom / propius nomenaran
 En lo respost / nous mostreu empexada
 Interrogant / amichs e que voleu
 En fets damor / ayres que io fer pusque
 En tracte tal / iames me trobi cruscha
 Presta sere / aquant demanareu
 (f. 206v)

Quant hoireu / alcauota prouada
 Responeu prest / que per uos ho dira
 Epuy en nom / propius cridara
 Nous mostreu gens / en luyr empaxada
 Dient senyors / eques lo queno leu
 Hay res afer / que seruey damor puixa
 Quen tracte tal / iames mj trobi fluixa
 Sius mjinformau / axi ho trobareu
 (f. 162v)

Esta duplicación está justificada por el uso de la estrofa *Quant hoireu Alcauota prouada* (CLXIV) por Francesc Ferrer, que la incluye en su *Co-*

²³ Sobre el complicado cancionero G, véase los estudios de Josep Lluís Martos (Martos 2003, 2009, 2010, 2014b).

nort.²⁴ Según el *Conort*, Ferrer, traicionado, llegó a la corte del rey para encontrar a alguien que insultara las mujeres y su ingratitud. Sin embargo, los poetas cortesanos contemporáneos solo cantaban las alabanzas de las mujeres. Entonces, aparecieron a Ferrer los antiguos poetas catalanes (junto con Bertran de Ventadorn) que le cantaron sus estrofas mas misóginas. Ausiàs March cantó *Alcavota provada*.

En primer lugar, la duplicación de la poesía confirma la estrecha relación entre los manuscritos A, L, M,²⁵ dado que la versión del *Conort* se encuentra en A y M²⁶ (y en el *descriptus* I) y se habría encontrado probablemente también en el manuscrito L si éste no hubiera perdido algunos *folios*.

Entre las dos versiones (AMA₁M₁) hay variantes comunes, pero hay también formas que no se encuentran en A y M, y algunas que faltan en la tradición de Ausiàs March. A pesar de que se admita una innovación por parte de Francesc Ferrer, que utilizó y modificó la poesía para demostrar la falsedad de las mujeres, existe también la posibilidad que Ferrer, como sugiere Gómez,²⁷ conociera una variante alternativa y, quizás, mas antigua, dado que, algunas veces, A₁M₁ concuerdan con los manuscritos antiguos G₁, H, N.²⁸

5. Ausiàs March, Alt e amor, d'on gran desig s'engendra (III)

Otro caso de duplicación en el cancionero A interesa la poesía *Alt e Amor* que se encuentra en la versión *Per molt Amor* (A₁BKLN) y *Vençut per alt* (E).

Alt he amor / don gran desig sengendre	Per moltamor / don gran desig sengendra
Esper uinent / per tots aquests grahons	Esper vinent / per tots aquests granos
Me son delits / hem donen passions	Me son delits / mes donem passions

²⁴ Sobre el *Conort*, véase Auferil 1989; Cantavella 1989.

²⁵ Véase Gómez 2019.

²⁶ Sobre el códice L, véase Torruella 1995. Sobre el manuscrito de l'Ateneu, véase Rodríguez Risquete 2010.

²⁷ *Ibidem*, pp. 81-82: «Encara que Ferrer – o la seva tradició – podria haver innovat, també és probable que hagués conegut una versió primerenca del poema, lleugerament diferent de la transmesa per l'arquetip i testimoniada per manuscrits antics».

²⁸ Sobre el manuscrito de Zaragoza, véase Torró 2010.

Lapor del mal / quim fa magrir carm tender	La por del mal / quim famagrir carn tendre
E portal cor / sens fum continuu foch	E port al cor / sens fum continuu foch
E el calor / no surt apart deffora	E la calor / no surt apart defora
Socorreu me / dins los termens dunora	Socorreu me / dins los termens dunota
Car mos senyals / demostren viure poch	Car mos senyals / demostren viure poch
(XLVIIIv)	(Lv)

Solo en el manuscrito F un copista se dio cuenta de la duplicación y tachó *Per molt amor*, substituyendo con *Alt e Amor*. Mientras en el *descriptus* I el copista comprendió que se trataba del mismo poema y, a lado de *Alt e Amor*, escribió «Aquesta ja es scrita con lo nombre 19».

Las dos formas corresponden, en el *stemma* de Pagès,²⁹ a los dos rasgos de la tradición textual: de un lado, *Alt e Amor* y del otro *Per molt amor*. Sin embargo, ¿Cómo se explica la presencia de *Per molt amor* en F, que se localiza en la parte izquierda del *stemma codicum*, la zona de *Alt e Amor*? ¿Deberíamos suponer un origen antiguo de la duplicación que remonta al antígrafo 1X1 de Pagès? Éste me parece otro ejemplo donde los materiales sueltos podrían haber modificado la lección original.³⁰

6. *Ausiàs March*, Aquell ateny tot quant atényer vol (CIII), *cancionero* B

En su edición Pagès ya advirtió que la poesía CIII estaba presente dos veces en el *cancionero* B, en los folios 102v-103 y 172v-174r. Como ya explicó María Mercé López Casas,³¹ el poema CIII nos remite a una tradición textual compleja. Ya que el poema se hay conservado en tres versiones distintas. La primera, 60 versos, se encuentra en los testimonios *FDEHKbc* y en los folios 102v-103 de B, mientras la segunda, con 84 versos, solamente en el *cancionero* B. Esta segunda versión incorpora tres estrofas nuevas. La tercera versión contiene también 84 versos.

Para estudiar la duplicación del código de Paris, hay dos aspectos fundamentales que tenemos que subrayar. En primer lugar, el hecho que el manuscrito B parece terminado tras el *folio* 172r, dado que la larga poesía

²⁹ Véase *Ausiàs March* (ed. Pagès).

³⁰ La modifica en el íncipit no se verifica solo en *Alt e Amor*, sino también en la poesía XXXII, *L'home pel mont*.

³¹ Véase Casas 2014, p. 259.

A *mi acorda un dictat* se concluye con «Deo gratias» y un espacio blanco. Después de *Deo gratias* se copiaron dos poesías, la CIII y la CXXIV. Por lo tanto, podemos pensar que Pere Vilasaló, único copista del código, ya había concluido la obra cuando recibió otro antígrafo. Como ya hemos visto por el manuscrito A, este antígrafo no debe ser considerado necesariamente un manuscrito, sino uno de los *folios* sueltos que conservaban las poesías de Ausiàs March posteriores al C.³²

Esta observación, me parece confirmada por el segundo aspecto fundamental de la duplicación: las dos poesías CIII no son iguales, y ésta es probablemente el origen de la duplicación. Por alguna razón, «quizás por ser más largo o por ser bastante diferente en sus versos»,³³ se tomó la decisión de copiar la segunda CIII. La diferencia principal entre las dos poesías consiste en la presencia, en B₂, de tres estrofas que B₁ no acoge. Sin embargo, hay también variantes textuales menores que distinguen las dos versiones.³⁴

La duplicación afecta la poesía CIII en diferentes maneras. La primera versión de la poesía, la de los folios 102v-103, duplica la estrofa seis. En la disposición siguiente, la forma de izquierda a sido rallada por el copista que se dio cuenta de la duplicación. A pesar de esto, el origen de los materiales de la estrofa sigue siendo desconocida.

Rey es tot hom aquest lo fa sclau
Com plau emou als quil han engenrat
Dells lesser pren de que lom es torbat
Vehent dells fets lançant natura part
Aquest destruu aquells don lesser trau
Ell es fill cert de falsopinio

Rey es tot hom aquest lo fa sclau
Donal dolor pels desitxs no complir
Senyor lo fa subiugat aseruir
E pel costum no sentiut que passau
Ell es aquell qui lom portan lo mon
Cercant la fi que james trobara
Car fora si james hi peruendra
Sa fi no es en natura ne fon

La segunda versión del texto y las variantes sugieren que Vilasaló recibió las dos poesías después de la conclusión del manuscrito B y tomó la decisión de copiarlas, aunque la CIII estuviera ya presente. Los antígrafos provenían de dos ramos diferentes de la tradición de Ausiàs March.

³² La referencia es siempre a Beltran 2005.

³³ Casas 2014, p. 261.

³⁴ Véase *ivi*, pp. 260-263.

Como ya hemos dicho, existe una tercera versión, también de 84 versos, transmitida por las ediciones *de*, que mezcla en cierta forma la primera con la segunda versión. En particular, por las estrofas que se encuentran en B₁, casi siempre concuerda con B₁, rechazando las lecciones de B₂. Sin embargo, en las tres estrofas añadidas, siempre coincide con B₂, y solo hay tres variantes.³⁵

21 Dins nos sta lo be que obs hauem B₂: prest e sens cost es quant mester hauem BDEbcde : Prest sens gran cost es quant mester hauem FHK

23 La voluntat ab conçell elegex B₂: Tant que la fam com mes nauem nos [hauem nos Dbcde] creix : DFHKbcde : Tant que la fam com mes hauem mes crex BE

25 conciliatiu direm B₂: compost no fartarem BDbcde : per [que K] null temps FEHK

28 Amb ells concort virtut moral traurem B₂: Aquests reglats en terms lo [los e] metrem B : Aquests reglats en terms lo [los e] metrem Dbcde : Y aquell maior que dentendre prenem FEHK

33 Tal apetit B² : Aquest voler BDbcde : Aquell voler FEHK

35 Lo finit fa ab linfinit vn ent B² : Dells lesser pren de que lom es torbat BDbc : Semblals [Semblas K] mas poch de quel om es torbat FEHKde

40 Quel rational B²: Han per dolent BDbc : E quill segueix FEHKde

44 James a port atteny la sua nau B² : E pel costum no sentiu que passau BDbcde: Al desijat e fa lo quel plau FEHK

45 Ell portab si vn altre quil confon B²: Ell [Çell Ed] es aquell qui lom portan lo mon BDFEHKbcde

47 per null temps y vendra B²: james hi peruendra BDFEHKbcde

52/76 ason stat li ve B² : al necessari son BDFEHKbc : al neçessarils te de

54/78 lobesta en dar enon tenir B²: non traura daquells son propi be BDFEHKbcde

55/79 Aço no pot home auar sentir B² : Hoc hun be fals que tost sen ua o ue BDFEHKbcde

56/80 Entendre si e creurab dolor gran B² : Tal quel [qual K] pus rich es lo mes pobreiant BDFEHKbcde

58/82 Contentament B² : Lo gran delit BDFEHKbcde

59/83 sperança B²: cobeiança BDFEHKbcde³⁶

7. La duplicación en el cancionero D

En el cancionero D³⁷ existen, al lado de la versión mutilada de *Sobresdolor*, tres casos de duplicación: la poesía xxx *Vengut es temps*, la xxxii *L'home pel mont*, y la xl *Cell qui altruy*. Las poesías duplicadas fueron copiadas, junto a la versión mutilada de *Sobresdolor*, desde el folio 114v hasta el 118r, mientras las originales ocupan la primera parte del cancionero. La particularidad de estas poesías es que una segunda mano, proba-

³⁵ A los versos 56, 69 y 65, quizás introducidos por una copia mnemónica.

³⁶ Se utiliza aquí el *stemma* de Casas 2014, p. 260.

³⁷ Véase Lloret 2008.

blemente antes de la edición impresa, se dio cuenta de la duplicación y tachó las poesías duplicadas, excepto la versión mutilada de *Sobresdolor* que no reconoció. Por eso, solo ésta se encuentra en los impresos. La comparación entre las poesías me parece confirmar que las dos provinieran de dos autógrafos diferentes, aunque deberían ser muy parecidos. Sin embargo, la cuestión de la justificación de esta presencia permanece poco clara. De nuevo, la solución debería tener en cuenta una posible doble filiación del cancionero *D*, dado que las dos versiones presentan algunas variantes. La proximidad de las poesías tachadas en el códice sugiere que éstas provinieran de un único autógrafo, quizás un cuaderno suelto que contenía los poemas duplicados.

8. *La duplicación en otros manuscritos*

En este análisis, por la presencia de varios estudios, hemos dejado de parte el cancionero *G*, una antología ausiasmarquiiana compuesta por cuatro cuadernos (*G*₁, *G*₂, *G*₃, *G*₄) de procedencia, edad y familia filológica diferente, como han demostrado Pagès, Archer y Martos.³⁸ En extrema síntesis, podemos subrayar como propio el cuaderno *G*₃, una sección formada por un solo poema, el CXII, y escrita por una mano diferente, se configura como «un exemple feaent de full de poesia o *Liederblatt*».³⁹

Por último, hay también casos que pueden ser justificados a través de la complejidad de la tradición del cancionero, sin recurrir a los *folios sueltos*. Como el manuscrito *E*, del cual ya Pagès y Archer⁴⁰ subrayaron la múltiple filiación como posible explicación de los casos de duplicación de los poemas LXXX y LXXXI.

9. *Conclusiones*

Las distintas versiones de los poemas en la tradición del poeta valenciano pueden justificar el recurso a los conceptos de doble filiación y contami-

³⁸ Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 35-41; Ausiàs March (ed. Archer) y Martos 2003, 2009, 2010, 2014b.

³⁹ Beltran 2005, p. 22.

⁴⁰ Véase Ausiàs March (ed. Pagès), pp. 28-31; Ausiàs March (ed. Archer).

nación en la tradición de Ausiàs March. Examinando el *stemma* de Pagès estos conceptos se visualizan fácilmente (Fig. 1).

Sin embargo, parece justificado también el recurso a la idea de los folios sueltos. Ya Pagès había pensado a una difusión de la obra de Ausiàs March a través de «quaderns solts» sin desarrollar su afirmación.⁴¹ Ahora, a distancia de un centenario del trabajo de Pagès, hay algunos indicios que testimonian el utilizzo de esta tipología de transmisión en la poesía del poeta valenciano, en primer lugar, de carácter codicológico, como evidenciado por Beltran.⁴²

La poesía CIII, por ejemplo, es un caso evidente de que dos versiones del texto circularan en la tradición de Ausiàs March, aunque desconocemos el origen de la segunda versión. La transmisión a través de *quaderns solts* podría ser una explicación convincente y compartida con los resultados de Beltran y de Costanzo di Girolamo.⁴³ Pero hay algunos datos que pueden añadirse a estos estudios. Por ejemplo, la duplicación de la *Endreça* de *Sobresdolor* en el manuscrito A, que podría sugerir la circulación de una segunda versión de la poesía que no se encuentra en los manuscritos conservados.⁴⁴

Los casos hasta aquí expuestos evidencian la fuerte complejidad de la tradición de Ausiàs March. Al lado de los cancioneros conocidos, habría que suponer la existencia de algunos «materials extravagants»⁴⁵ que difundieron otras versiones de las poesías del autor valenciano. El problema real es la identificación de estos materiales y su origen. Como ya propuesto, desarrollando las afirmaciones de Beltran,⁴⁶ tendríamos que admitir la existencia de *folios sueltos* en la tradición del cancionero, ahora bien la presencia de versiones dobles en las poesías anteriores al C podría sugerir una mayor influencia de esta tipología de tradición de la que supuso Beltran.⁴⁷ Estas conclusiones podrían confirmar la opinión de Costanzo di Girolamo que describió la tradición del poeta refiriéndose a «una difusió

⁴¹ Véase Ausiàs March (ed. Pagès), I, p. 123.

⁴² Léase las premisas en Beltran 2005, p. 19.

⁴³ Véase *ibidem*; Di Girolamo 1999b y Poveda 2013.

⁴⁴ Sin embargo, la duplicación en el cancionero D es otro caso de duplicación problemática, porque se manifiesta antes de la poesía C.

⁴⁵ Por la definición, véase Gómez 2019, p. 96.

⁴⁶ La referencia es siempre a Beltran 2005.

⁴⁷ Véase *ibidem*, p. 25.

“capil·lar” de l’obra de March, que s’hauria divulgat en petits grups de poemes a mesura que l’autor l’anava composant». ⁴⁸

Un estudio sistemático de la duplicación podría ayudar en la definición de algunos rasgos de la difusión de la obra del autor y, quizás – lo escribo de manera provocadora – a solucionar finalmente el problema de la existencia de un cancionero de autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Ausiàs March, *Les obres d’Auzias March*, Amédée Pagès (ed.), 2 voll., Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1912-1914.
- *Obra completa*, Robert Archer (ed.), 2 voll., Barcelona, Barcanova, 1997.
- *Pagine del Canzoniere*, Costanzo Di Girolamo (ed.¹), Milano-Trento, Luni, 1998.
- *Páginas del Cancionero*, Costanzo Di Girolamo (ed.²), José María Micó (trad.), Madrid - Buenos Aires - Valencia, Pre-textos, 2004.
- Avalle D’Arco Silvio 1993, *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, Lino Leonardi (ed.), Torino, Einaudi.
- Beltran Vicent 1999, *Tipologia i gènesi del cançoner J, ms. Esp. 225 de la Bibliothèque Nationale de París*, en Ortuño Santiago - Martínez Tomàs (ed.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 1997)*, 3 voll., Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, I, pp. 337-352.
- 2005, *Aspectes de la transmissió textual d’Ausiàs March*, en Alemany Rafael - Martos Josep Luís - Manzanaro Josep Miquel (ed.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval: Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, 3 voll., Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, I, pp. 13-30.
- 2006, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló - Barcelona, Fundació Germà Colón Doménech - Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- Brunetti Giuseppina 1994, *Il testo riflesso: appunti per la definizione e l’interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, en Guida Saverio - Latella Fortunata (ed.), *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno della Società Filologica Romana (Messina, 19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina, Sicania, II, pp. 609-628.

⁴⁸ Véase la relectura de Di Girolamo 1998-1999 en Beltran 2005, p. 25.

- Cantavella Rosanna 1989, *Del Perilhos tractatz al Conhort de Francesc Ferrer*, en *Actes del VIIIè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Tolosa de Llenguadoc 1988*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 449-58.
- Casas María Mercé Lopéz 2014, *De la doble versió al poema fantasma: la creativitat de la impremta*, «Revista de poètica medieval», 28, pp. 245-264.
- Cervantesvirtual* = *Biblioteca virtual "Miguel de Cervantes"*, secció Ausiàs March, <http://www.cervantesvirtual.com> [fecha de ultima consultación: 13/05/2021].
- Di Girolamo Costanzo 1997, *Tradurre Ausiàs March*, «Llengua & Literatura», 8, pp. 369-400.
- 1998-1999, *El Cançoner d'Ausiàs March*, «Canelobre», 39-40, pp. 69-76.
- 1999a, *Una nuova edizione di Ausiàs March*, «Medioevo romanzo», 23, pp. 121-144.
- 1999b, *Il canzoniere di Ausiàs March*, en Alemany Rafael (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 45-58.
- Escartí Vicent Josep 1997, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*, València, Fundació Bancaixa - Universitat de València - Generalitat Valenciana - Biblioteca Nacional.
- Ferraté Joan 1979, *Les poesies d'Ausiàs March*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ferrer Francesc 1989, *Obra completa*, Jaume Auferil (ed.), Barcelona, Barcino.
- Gómez Francesc J. 2019, *La tradició textual d'Ausiàs March en els manuscrits ALM: aportació a un nou stemma codicum*, «Llengua & Literatura», 29, pp. 59-99.
- Gröber Gustav 1877, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2, pp. 337-670.
- Lloret Albert 2008, *La formazione di un canzoniere a stampa*, «Ecdotica», 1, pp. 103-125.
- Martos Josep Lluís 2003, *Cuadernos y génesis del Cancionero O¹ de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)*, en Serrano Reyes Jesús Luis (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II congreso internacional, "in memoriam" Manuel Alvar*, 2 voll., Baena, Ayuntamiento de Baena, II, pp. 129-142.
- 2005, *La restauración de las obras de Ausiàs March: los cancioneros impresos del siglo XVI*, en Baldissera Andrea - Mazzocchi Giuseppe (ed.), *I Canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia*, Atti del Convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII, Ferrara, Unipress, pp. 409-425.
- 2009, *La duplicació de poemes en el cançoner d'Ausiàs March i el copista G² B*, «Cancionero General», 7, pp. 35-69.

- 2010, *La gènesi del Cançoner G de Ausiàs March: les mans dels copistes de G² y G⁴*, en Fradejas José Manuel (ed.), *Actas del XIII congreso internacional asociación hispánica de literatura medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, pp. 1349-1359.
 - 2013, *Estructura codicológica de transmisión del cancionero C de Ausiàs March (Real Biblioteca, El Escorial, L-iii-26)*, «eHumanista», 25, pp. 156-178.
 - 2014a, *Ausiàs March en Italia: variants y contextos de un codex descriptus*, «Revista de poètica medieval», 28, pp. 265-294.
 - 2014b, *El cançoner G² d'Ausiàs March i l'edició de Baltasar de Romani*, «Estudis Romànics», 36, pp. 273-301.
- Poveda Vicent Ramon Clement 2013, *La tradició textual de l'editio princeps d'Ausiàs March*, Tesis doctoral, dirigida pel Dr. Josep Lluís Martos Sánchez, Alacant, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana.
- 2014, *Els límits dels stemmata codicum de les poesies d'Ausiàs March*, «eHumanista/IVITRA», 6, pp. 12-31.
- Ramírez i Molas Pere 1970, *La poesia d'Ausiàs March: anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics*, Basel, Privatdruck der J. R. Geigy.
- 1980, *Un manuscrit inèdit d'Ausiàs March*, en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, Homenatge a Josep M. Casacuberta*, 2 voll., Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, II, pp. 217-240.
- Rodríguez Risquete Francisco Javier 2010, *El cançoner de l'Ateneu (Biblioteca de l'Ateneu de Barcelona, ms. 1)*, en Alberni Anna - Badia Lola - Cabré Lluís (ed.), *Transllatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edènum - Universitat Rovira i Virgili, pp. 425-473.
- Romero Muñoz Carlos 1979, *Re-imaginaciones de Ausiàs*, «Rassegna iberistica», 4, pp. 3-60.
- Torró Jaume 2010, *El cançoner de Saragossa*, en Alberni Anna - Badia Lola - Cabré Lluís, *Transllatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edènum - Universitat Rovira i Virgili, pp. 379-423.
- Torruella Joan 1995, *Cançoner L. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 9*, Bellaterra, Fundació «La Caixa» - Seminari de Filologia i Informàtica del Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villalmanzo Jesús 1999, *Ausiàs March. Col·lecció documental*, València, Institució «Alfons el Magnànim», Diputació de València.
- Zinelli Fabio 2002, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)*, «Studi mediolatini e volgari», 48, pp. 229-274.

Ausiàs March nella biblioteca Pinelli

Cecilia Cantalupi
Università di Verona

RIASSUNTO: Sulla base della bibliografia esistente e degli epistolari antichi, editi o in corso di stampa, l'articolo tenta di precisare quante e quali edizioni di Ausiàs March Gian Vincenzo Pinelli – umanista e bibliofilo del XVI secolo, napoletano, ma vissuto per lo più a Padova – riuscì a procurarsi. Si proverà inoltre a seguirne le sorti attraverso il processo di dispersione che interessò la ricchissima biblioteca padovana a partire dagli ultimi mesi della sua vita.

PAROLE-CHIAVE: Ricezione italiana di Ausiàs March nel Cinquecento – Gian Vincenzo Pinelli – Jacopo Corbinelli – Claude Dupuy – Biblioteca Pinelli

ABSTRACT: On the basis of the existing bibliography and ancient collections of letters, published or in print, the article attempts to specify how many and which editions of Ausiàs March Gian Vincenzo Pinelli – a sixteenth-century Neapolitan humanist and bibliophile who mostly lived in Padua – managed to obtain. We will also try to follow their fate through the process of dispersion that affected the rich Paduan library starting from the last months of his life.

KEYWORDS: Reception of Ausiàs March in sixteenth-century Italy – Gian Vincenzo Pinelli – Jacopo Corbinelli – Claude Dupuy – Pinelli's Library

1. Premessa

Al centro di questo breve studio sta la figura di Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601),¹ umanista di spicco della *Respublica litteraria* e bibliofilo collezionista di libri e manoscritti, che in circa quarant'anni di ricerche e ac-

¹ Per la biografia del Pinelli cfr. Gualdo 1607, Rivolta 1914 e, da ultimi, Callegari 2015 e Rau-gei 2018, pp. 13-53.

quisti, avvalendosi di una vasta rete di corrispondenti in tutta Europa, mise insieme a Padova un'enorme ed eclettica biblioteca.

Il posseduto manoscritto e a stampa di questo singolare personaggio, ricostruibile grazie agli antichi cataloghi² e agli epistolari conservati,³ era sorprendentemente ricco e vario, spaziando dalle *humanae litterae* al diritto, dalle scienze alla filosofia, dalla storia alla religione alla musica e alla medicina, e contava anche una piccola sezione catalana tra cui figurava il canzoniere di Ausiàs March.

Partendo dalla bibliografia esistente⁴ e tornando sugli scambi epistolari editi o in corso di stampa, si tenterà di precisare quante e quali edizioni del poeta valenziano Pinelli riuscì a procurarsi e si proverà a seguirne le sorti nel tumultuoso processo di dispersione che interessò la grandiosa biblioteca padovana a partire dagli ultimi mesi della sua vita.

2. Ausiàs March nei carteggi pinelliani

Il primo germe dell'interesse di Pinelli per Ausiàs March sembra essere di tipo linguistico più che letterario o poetico⁵ e si rintraccia in una lettera indirizzata al magistrato francese Claude Dupuy, consigliere del Parlamento del Regno di Francia dal 1575, nonché uno dei pilastri dell'umanesimo d'oltralpe e, assieme a Jacopo Corbinelli, interlocutore privilegiato di Gian Vincenzo Pinelli in materia di libri e di novità bibliografiche dal mercato parigino.

² Per un elenco descrittivo dei numerosi cataloghi manoscritti, generali e parziali, del posseduto pinelliano cfr. *ibidem*, pp. 109-145. Vd. inoltre *infra*, § 3.

³ La maggior parte dell'epistolario superstite è attualmente conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano in una quarantina di codici. I carteggi sono parzialmente editi in studi generali o monografici più o meno recenti: cfr. almeno Ceruti 1867, De Nolhac 1887, pp. 74-78 e 408-418 (Fulvio Orsini); De Toni 1911 (Carlo Clusio), Calderini De Marchi 1914 (Jacopo Corbinelli), De Toni 1919-1920 (Ulisse Aldrovandi), Pastorello 1960 (Aldo Manuzio), McCuaig 1989 (Carlo Sigonio), Rauegi 2001 (Claude Dupuy), Martinelli Tempesta 2008 (Pietro Vettori), Rusnáková 2012 (Nicasio Ellebodio). Si attende l'edizione completa delle lettere di Jacopo Corbinelli a cura di Maria Grazia Bianchi e Marisa Gazzotti, in corso di stampa (al momento si può far riferimento alle due tesi dottorali Bianchi 2016 e Gazzotti 2017, e a Gazzotti 2018).

⁴ Le voci imprescindibili sono Calderini De Marchi 1914, pp. 154-158, Debenedetti 1995 (1911), pp. 160-162, Rauegi 1984 e 2001, e Lazzarini 2018.

⁵ Cfr. Rauegi 1984, pp. 38-39 e Lazzarini 2018, p. 220.

La lettera del 14 ottobre 1578 reca il seguente *post-scriptum*:

Favoriscami .V.S. di vedere, se costà si trovi in mano d'alcuno (se non di librari) il libro, che gli noterò qui appresso in lingua limosina, et mi dirà .V.S., se la lingua limosina è la medesima, ò simile à quella, nella quale scrissero da prima .i. poeti che chiamano provenzali. //

Las obras del Excellentissimo poeta Mossen Ausias March cavallero Valentiano, traduzida de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor. En Caragoça. 1562. 16.⁶

Il libro richiesto è la stampa saragozzina del '62, che riproduce la traduzione castigliana di Jorge de Montemayor uscita due anni prima a Valencia, e la integra con parti della traduzione di Baltasar Romaní contenuta nell'*editio princeps* del 1539.⁷ Tale edizione è identificata col n. 8 del regesto del Toynbee,⁸ consta di 172 fogli ed è in realtà un in-8°.

La risposta di Dupuy giunge dopo oltre un anno, in una lunga lettera datata 12 dicembre 1579. Su di essa si tornerà *infra* perché nel frattempo anche Jacopo Corbinelli⁹ manifesta all'amico la propria curiosità verso il poeta valenziano. Il giorno 14 gennaio 1579 scrive infatti:

[...] Et vorrei sapere se havete notitia d'un Osias March poeta catalano che è stampato in Barzalona se ben mi ricordo. [...] ¹⁰

L'interesse per il poeta da parte dell'esule fiorentino doveva verosimilmente risalire a qualche tempo prima (è opportuno precisare che dello scambio epistolare tra Pinelli e Corbinelli si è conservata soltanto la seconda voce, per cui possiamo solo ipotizzare che Pinelli avesse rivolto all'amico italiano la medesima richiesta indirizzata a Dupuy). Come infatti si apprende dagli accenni contenuti nelle lettere che adesso vedremo, Jacopo aveva iniziato a muoversi su più fronti. Circa due mesi dopo questa

⁶ Raugéi 2001, I, p. 253. La lettera è conservata nel ms. Paris, BnF, Fonds Dupuy 704, c. 62r.

⁷ Cfr. *ibidem*, II, pp. 584-585.

⁸ Toynbee 1899, p. 291.

⁹ Sulla vita dell'esule fiorentino cfr. Benzoni 1983.

¹⁰ Non avendo avuto accesso alle tesi di dottorato di cui alla nota 3, in corso di rielaborazione per la versione a stampa, si citano questa e le altre epistole del Corbinelli direttamente dagli originali conservati nei mss. Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 9 inf. e T 167 sup., di cui si riproducono le sottolineature. La lettera in oggetto è alle cc. 228-229 (secondo la numerazione moderna) del primo faldone.

lettera, il 16 marzo, Corbinelli fa sapere all'amico che quattro mesi prima (dunque almeno dal dicembre del 1578) Ascanio Pucci gli avrebbe inviato da Salamanca un «Osias March», però l'esemplare non è ancora giunto («non comparisce»); contemporaneamente ha invece ottenuto da Jean-Antoine de Baïf una copia dell'edizione barcellonese del 1560 uscita dai torchi di Claudi Bornat:

[...] Il Pucci Ascanio mi mandò un Osias March di Salamanca et è 4 mesi che dice d'havermelo mandato. Non comparisce. Vedete quello che me ne scrive il Bayf pur oggi. [...] ¹¹

Corbinelli allega inoltre a Pinelli il biglietto di accompagnamento del Baïf:

Monsieur, Je vous envoie l'Osias Marc que demandez. Le vostre est de la traduction de Montemayor qui n'a pas entendu le catelan, ainsi que m'a dit le secretaire d'Espagne, qui le vouloyt faire francoys: mais il l'estoyt aussi mauvais de langage que de courage [...] ¹²

e, con orientamento verticale del foglio, aggiunge di suo pugno il riferimento completo dell'edizione ricevuta:

Les Obres del valeros Cavaller y elegantissim Poeta Ausias March: ara novament ab molta diligencia revistes y ordenades y de molts cants aumentades. Imprimides en Barcelona en casa de Claudi Bornat. 1560.

Sul foglietto si legge infine un'ultima postilla, sempre di mano del Corbinelli, direttamente rivolta al Pinelli:

Et questo è quel libro che V.S. dice essere in 16mo ma è 16mo che pende nel 8.

Dalle parole del Baïf sembrerebbe di capire che l'umanista fiorentino gli avesse richiesto la traduzione castigliana di Montemayor (e, anzi, è probabile che l'esemplare che sta aspettando da Salamanca appartenga a questa tiratura) oppure, come aggiunge Lazzarini, che questa traduzione Corbinelli già la possedesse.¹³ Escluderei però l'eventualità del possesso,

¹¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 9 inf., cc. 236-237.

¹² Calderini De Marchi 1914, p. 155. Anche il biglietto è conservato nel ms. B 9 inf., c. 249r.

¹³ Cfr. Lazzarini 2018, p. 222.

perché sicuramente Pinelli ne sarebbe stato reso partecipe: da quanto appena letto nella lettera del 16 marzo e dagli sviluppi della ricerca sappiamo infatti che quando Corbinelli ha per le mani un esemplare di March ne condivide sempre la notizia con l'amico.

Quattro giorni dopo, il 20 marzo 1579, Corbinelli scrive una nuova lettera, contenente due periodi relativi ad Ausiàs March dei quali il soggetto sottinteso, precedentemente nominato, è Giuseppe Giusto Scaligero:

[...] Vi ha mandato un Osias March de' buoni che gli fu donato da un poeta del re et io n'aspetto un altro di Salamanca perché il primo è ito male. L'ha dato secondo che m'ha detto a quel vostro cenciolino di Mons. Dupuy. La moglie infatti lo consuma. [...] ¹⁴

Una lettura parzialmente scorretta del primo verbo (*Vi ho mandato* invece che *Vi ha mandato*) ha indotto i critici a sostenere che sia stato il Corbinelli a spedire a Padova un esemplare del canzoniere di March di buona qualità.¹⁵ Come si vedrà *infra*, la lettera di Dupuy del 12 dicembre 1579 conferma la lettura *Vi ha mandato*. Ma prima seguiamo fino in fondo il filo delle lettere del fiorentino. In quella del 1° aprile 1579 si legge un accenno minimo e difficile da decifrare:

[...] Il P. Maldonato mi scordava di dirvi che era tornato et che ha notizia ~~et intellie~~ di Ausias Marc. [...] ¹⁶

Infine, dalla lettera del 15 agosto 1579 apprendiamo come e quando Corbinelli entra in possesso di un secondo esemplare di Ausias March.

[...] Il chiar.mo Morosino mi manda uno Ausias Marc che io ricevetti hieri stampato in Valladolid 1555. Con un bel dizionario di quelle voci che quel cappellano di S. M.

¹⁴ Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 9 inf., c. 240.

¹⁵ Cfr. Raugèi 1984, p. 38, nota 21: «Sull'opera del poeta valenziano il Corbinelli ritorna nella lettera del 20 marzo 1579, avvisando il Pinelli di avergliene inviato un buon esemplare» e Lazzarini 2018, p. 222: «Il 20 marzo Corbinelli – che, non è chiaro quando, riuscì a procurarsi anche una copia dell'edizione di Valladolid del 1555 – spedì a Pinelli un buon esemplare delle opere di March». Corretta la lettura di Calderini De Marchi 1914, p. 158 e nota 3.

¹⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 9 inf., c. 242. Il personaggio si può forse identificare col teologo gesuita Juan Maldonado, nato a Llerena in Estremadura, addottorato in teologia a Salamanca, tra Parigi e Bourges dal 1563 e infine morto a Roma nel 1583, dove si era recato due anni prima.

che l'ha ristampato¹⁷ tiene che sieno limosine et che habbia scritto in limosino. Non credo che habbi alterato il testo proprio, massime che dice d'haverlo corretto et amplificato secondo più testi antichi. Ma questo è quello che ha il Baïf anteriore a questo et sarebbe bene haver anco un di questi ancor che io pensa che questo che io ho sia il migliore. [...]¹⁸

Si tratta dell'edizione n. 5 del regesto del Toynbee,¹⁹ in lingua originale, col corredo finale di un glossario «limosino»-castigliano. Corbinelli starebbe dicendo che il Baïf possiede un'edizione anteriore a questa del 1555,²⁰ e che Corbinelli vorrebbe *anco un di questi*, cioè uno dei *testi antichi* con cui è stata corretta e amplificata l'edizione Valladolid, che, comunque, viene reputata la migliore.

Ricapitolando, all'altezza del mese di agosto 1579, Corbinelli possedeva sicuramente almeno due edizioni marchiane – Barcellona, Claudi Bornat, 1560 e Valladolid, Sebastián Martínez, 1555 – e forse finì per averne anche una terza – quella che a un certo punto gli giunse da Salamanca e che, come si è detto, si può identificare con la traduzione castigliana del 1562, o con la sua recente ristampa (Madrid, Francisco Sanchez, 1579).

Pinelli al momento ancora nessuna.

Un Ausiàs March arriva finalmente a Padova qualche mese dopo, nel dicembre del 1579, assieme alla lettera di Dupuy cui si è fatto cenno *supra*:

[...] Mossen Ausias March a escrit en Cathelan, et non en Limosin; je vous en ai envoie un, que ledit S^r de la Scala vous donne. La langue Limosine est une dialecte de la Prouvençale, de laquelle elle peut differer comme la Piemontoise de celle de Padoue. Le Langage Cathelan est presque semblable à celui, duquel usent ceux du bas Languedoc; qui est une autre dialecte de la langue Prouvençale. Mais la Limosine est la plus rude et grossiere de toutes les dialectes de ceste langue; comme vous diriez le Bergamasque en Italie. [...]²¹

Oltre a rispondere al quesito linguistico, Dupuy dice di essere riuscito

¹⁷ Cfr. Calderini De Marchi 1914, p. 157, nota 2: si tratta di Juan de Resa, cappellano di Filippo II.

¹⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, B 9 inf., c. 254v.

¹⁹ Toynbee 1899, p. 290.

²⁰ Così Calderini De Marchi 1914, p. 157, nota 4 interpreta «cette phrase embrouillée».

²¹ Raugei 2001, I, p. 274. La lettera è nel ms. T 167 sup., cc. 209-212. La sottolineatura è nell'originale.

a procurargli un esemplare di March, specificando ciò che Pinelli sa già da Corbinelli, ovvero che si tratta di un dono da parte di Giuseppe Giusto Scaligero. E il volume in questione figura nella lista, allegata, dei libri che Dupuy aveva fatto pervenire all'amico italiano tramite la fiera di Francoforte della Pasqua del 1579, secondo il loro consueto sistema di scambio:²²

Mossen Ausias March. 8.º Barcelona²³

Dal riferimento si apprende che l'esemplare che entra in casa Pinelli non coincide con quello richiesto, che, si ricorderà, era la traduzione castigliana stampata a Saragozza nel 1562. Il formato e il luogo di stampa, da soli, non sono sufficienti per identificare in maniera univoca la cinquecentesca ricevuta, poiché sono compresenti sia in quella impressa da Carles Amoros nel 1545²⁴ sia in quella del 1560 per i tipi di Claudi Bornat.²⁵

Semplicemente guardando alle date, è più probabile che il libro che arriva a Padova sia un esemplare di quest'ultima edizione, la più recente e, come abbiamo visto, circolante negli ambienti frequentati da Dupuy e Corbinelli.

La conferma che si tratta proprio dell'edizione Bornat si trova, un'altra volta, tra le righe del Corbinelli, in una lettera, anteriore a questa, datata 25 settembre 1579:

L'Ausias March è come io vi dico. Quel che havete²⁶ non è si buono. Il dictionario è fertile et necessario. Il vostro del 60 ha 2 o 3 carte di voci dichiarate.²⁷

Tutto torna: l'edizione Bornat è del 1560 e alla fine ha proprio una *Taula y alphabet dels vocables scurs*, che occupa quattro pagine.

Tra i fondi dell'Ambrosiana, dove è confluito il grosso della biblioteca Pinelli, non risulta conservata né questa né alcuna cinquecentesca marchiana. Tuttavia, incrociando i dati ricavabili dai cataloghi antichi del pos-

²² Cfr. Raugei 2018, pp. 82-83.

²³ Cfr. Raugei 2001, I, p. 279.

²⁴ Cfr. Toynbee 1899, p. 290, n. 3.

²⁵ Cfr. *ibidem*, p. 291, n. 7.

²⁶ Il libro non si trovava ancora fisicamente nelle mani di Pinelli ma Corbinelli sapeva che a breve lo avrebbe ricevuto.

²⁷ Milano, Biblioteca Ambrosiana, T 167 sup., c. 41.

seduto pinelliano, si può tentare di stabilire in quale punto della storia delle collezioni se ne sono perse le tracce.

3. *Sulle tracce di alcune cinquecentine perdute*

Le sorti della biblioteca padovana dopo la morte del suo creatore si possono seguire grazie a una serie di recenti contributi²⁸ e non sfigurerebbero in un romanzo d'avventura.

Già durante gli ultimi giorni di vita del proprietario, gravemente malato, le sottrazioni iniziano per opera di «un servo disonesto» che, approfittando della situazione, «si impossessa di un certo numero di volumi che vende a proprio profitto», probabilmente, per non dare nell'occhio, «pochi pezzi, ma di ragguardevole valore». ²⁹

L'erede principale, il nipote Cosmo, residente a Napoli col resto dei Pinelli, dispone che l'imponente collezione dello zio sia trasportata nel palazzo di famiglia a Giugliano: i libri devono dunque lasciare Padova, imballati in oltre cento casse ed essere trasportati via mare fino alle coste dell'attuale Molise, da dove proseguiranno via terra. Prima che il viaggio abbia inizio, circa 400 pezzi riguardanti gli affari della Repubblica di Venezia vengono sequestrati dalla Serenissima e sono ancora consultabili presso l'Archivio di Stato della città, nel fondo *Secreta, Archivio proprio Pinelli*, 2. Il resto salpa ai primi di settembre del 1601, sistemato su tre imbarcazioni: all'altezza di Ancona, però, i pirati turchi attaccano la spedizione e si impossessano di una delle tre. Indispettiti per non aver trovato il bottino che si aspettavano, cominciano a gettare in mare i volumi, e infine la nave, abbandonata a se stessa, si incaglia sul litorale tra Ancona e Jesi: 8 delle 33 casse che trasportava sono andate perdute.

Una volta riuniti a Giugliano tutti i libri sopravvissuti, Cosmo Pinelli intende riorganizzare la biblioteca dello zio ma prima deve partire per un lungo viaggio, che lo porterà a Genova, città natale della moglie Nicoletta Grillo, a Milano e nella stessa Padova, e dal quale Cosmo non farà mai ritorno, morendo a soli 33 anni dopo un improvviso malore. Tutti i beni

²⁸ Le fonti antiche sono Gualdo 1607 e le lettere inviate al cardinale dai propri emissari in loco tra 1603 e 1609 (cfr. *Indice delle lettere*). Gli studi di riferimento sono Grendler 1980, Rodella 2003, Nuovo 2005, Nuovo 2007, Ferro 2007 e Raugei 2018, pp. 93-107.

²⁹ *Ibidem*, p. 93.

della famiglia, biblioteca compresa, passano al figlio minore Galeazzo Francesco, di cui sono tutori la madre e un cavaliere di origine spagnola, don Francesco Cagnes: la politica della famiglia riguardo alle collezioni cambia radicalmente e si decide di vendere *in toto*.

La fama della biblioteca desta subito l'interesse di alcuni mercanti di libri, del duca di Urbino, dei Gesuiti napoletani e soprattutto del «cardinale Federico Borromeo, che proprio in quel periodo si accinge a fondare la biblioteca Ambrosiana e cerca volumi in grado di degnamente figurare in questa nuova istituzione».³⁰

Il 7 ottobre 1604, a Giugliano, viene compilato un inventario «volto a fissare la consistenza di questa sezione dell'eredità spettante a Galeazzo Francesco»: ³¹ il ms. marciano italiano X, 61 (=6601) ne è una copia. Esso è il più antico catalogo della biblioteca come realtà ormai chiusa, da cui mancano i libri sottratti dal servitore, i materiali sequestrati a Venezia, i volumi naufragati.³² Ausias March non è però sicuramente tra questi, perché a c. 10v23 si legge: «Opera Matias March: Valen: 8°. spag.», dove l'etichetta finale sta a indicare non la lingua bensì il luogo di stampa, affiancando nel catalogo tutti i volumi stampati nelle città della Penisola Iberica. Ma non è tutto, perché a c. 11r12 è registrato un secondo esemplare marchiano: «Obras de Cavalier Valentiano 8°. spag: Spagna».³³

Le entrate sono molto vaghe ma ci permettono intanto di dire che gli Ausiàs March posseduti da Pinelli furono in realtà due. In particolare, l'etichetta «Cavalier Valentiano» sembra riflettere quel *cavallero Valentiano* sul frontespizio della traduzione castigliana stampata a Saragozza nel 1562 (e della reimpressione madrilenà del 1579), la prima che Pinelli andava cercando. È forse poco per confermare l'identificazione del secondo esemplare proprio con questa stampa e l'epistolario corbinelliano non ci soccorre oltre, ma è abbastanza per ipotizzare che Corbinelli abbia condiviso con l'amico uno dei volumi in suo possesso: l'esemplare di Valladolid, dopo averne più volte ribadito la bontà e la necessità; o, più probabil-

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

³¹ *Ibidem*, p. 101.

³² Bisogna tuttavia aggiungere al posseduto confluito a Giugliano da Padova anche 22 casse di libri che Pinelli aveva affidato in custodia all'abate Ravaschieri nel 1574 e che Cosmo era riuscito con fatica a ottenere indietro. Sulla genesi e le caratteristiche del catalogo cfr. *ibidem*, pp. 117-122.

³³ Cfr. Raugèi 2001, II, p. 585.

mente, proprio la traduzione castigliana di Montemayor, accontentando finalmente Pinelli.

Dei due volumi, comunque, non c'è più traccia negli inventari stilati negli anni immediatamente successivi: né in quello particolareggiato redatto sempre a Giugliano tra la fine del 1607 e gli inizi del 1608 dagli emissari di Federico Borromeo, che il 14 giugno di quell'anno si aggiudicano all'asta l'intera biblioteca, e che oggi è nella miscellanea ambrosiana X 289 inf., cc. 158r-186r;³⁴ né in un secondo catalogo completo, compilato stavolta a Napoli nel monastero di San Severino, per ordine del bibliotecario dell'Ambrosiana Antonio Olgiati, e conservato nella copia ambrosiana segnata B 311 suss.;³⁵ né tantomeno nella lista dei volumi a stampa, stilata dallo stesso Olgiati sulla base di quest'ultimo inventario, con indicati i libri che il cardinale Borromeo desidera siano trasportati a Milano, e che oggi è conservata alle cc. 190r-204v del già citato faldone X 289 inf.³⁶ I volumi scartati saranno oggetto di una seconda vendita a Napoli, della quale non si sa assolutamente nulla.

Ma, come si vede, degli Ausiàs March si perdono le tracce molto prima: i due volumi sembrano infatti coinvolti nel trafugamento di libri che si verifica a Giugliano dopo il 1604 e che si riflette anche nelle differenze numeriche tra il primissimo catalogo della Marciana e il catalogo del 1607-1608: nel giro di circa tre anni vengono a mancare all'appello più di mille unità. Gli unici due possibili responsabili di queste sottrazioni sono la duchessa Grillo, forse spinta dal padre Gesuita Bartolomeo de Amici, e l'altro tutore del piccolo Galeazzo Francesco, lo spagnolo Cagnes, detentore delle chiavi che consentivano l'accesso alla biblioteca.

Stando al Catalogo unico del Servizio Bibliotecario Nazionale, in Italia si conservano attualmente due copie dell'edizione Bornat: una a Cagliari e una alla Casanatense di Roma; interrogando però il database dei Cataloghi Storici Digitalizzati, emerge l'esistenza di un esemplare³⁷ anche alla Biblioteca Nazionale "Emanuele III" di Napoli, che conserva inoltre una copia della ristampa della traduzione castigliana di Montemayor fatta a Madrid nel 1579.³⁸ Purtroppo nessun elemento permette di ricondurre

³⁴ Cfr. Raugei 2018, pp. 122-125.

³⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 125-130.

³⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 130-131.

³⁷ Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritti e Rari, 40.C.30.

³⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritti e Rari, 40.B.13.

con sicurezza i due libri a Gian Vincenzo Pinelli: non è presente alcun segno di lettura né vi si legge il tipico *ex libris*, nelle due forme *Io. Vinc. Pinelli* o *I. V. P.^{li}*,³⁹ saltuariamente accompagnate dall'iscrizione *et amicorum*.⁴⁰

4. Prospettive per la sezione catalana della biblioteca Pinelli

Una ricerca simile a quella esperita per Ausiàs March si può tentare anche per gli altri volumi della piccola sezione catalana della biblioteca Pinelli. Dallo studio più recente di Anna Maria Rauegi si apprende che i libri in catalano erano cinque.⁴¹

In una comunicazione personale, la studiosa me ne ha gentilmente fornito la lista, che, quanto a March, conferma la ricostruzione esposta *supra*, § 2:

1. Ramón Llull, *Blanquerna*, Valencia, 1521
2. Ramón Muntaner, *Chronica o descriptio dels fets e hazanyes del inclyt rey don Jaume*, Valencia, 1558
3. *Constitutiones fetes per lo illustríssimo senyor rey don Ferrando*, Barcellona, 1495
4. *Chronica o commentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Iacme*, Valencia, 1557
5. Ausiàs March, *Les obres*, Barcellona, 1560.

³⁹ Cfr. Nuovo 2007, p. 52.

⁴⁰ Cfr. Nuovo 2006, pp. 111-112 e note. Al momento, nulla si sa nemmeno degli Ausiàs March di Jacopo Corbinelli: non figurano infatti nella lista più aggiornata della sua biblioteca di stampati, ricostruita da Maria Grazia Bianchi in Motolese - Procaccioli *et al.* 2009, pp. 177-195, che arriva a contare 99 libri. Alla Bibliothèque nationale de France, la più ricca di volumi corbinelliani – 47 stampe e 4 manoscritti – sono conservati sia un esemplare dell'edizione Bornat 1560 (segnatura: YG-3399) sia uno dell'edizione Valladolid 1555 (RES-YE-3259), nonché tre copie della seconda ristampa madrilenza del 1579 (YE-12516, RES-YE-3260 e 8-BL-16017, quest'ultima presso la Bibliothèque de l'Arsenal): di essi il catalogo non registra alcuna peculiarità ed effettivamente non si rilevano tracce di sottoscrizioni o postille dell'umanista fiorentino (desidero ringraziare il dott. P. A. Martina per avere gentilmente fotografato per me gli esemplari conservati a Tolbiac).

⁴¹ Cfr. Rauegi 2018, p. 149.

Al momento si può affermare quanto segue. Nessun esemplare delle altre quattro edizioni si trova attualmente all'Ambrosiana, però sia Llull sia una delle due *Cròniques* sono ancora presenti nel catalogo compilato tra 1607-1608 e sicuramente *Blanquerna* è anche nel B 311 suss. È verosimile che i volumi siano andati a fuoco nel 1943, a causa del bombardamento anglo-americano che distrusse la Sala Federiciana della biblioteca, e con essa la quasi totalità degli stampati pinelliani che qui avevano finalmente trovato collocazione.⁴²

Per poter dire di più servono altre indagini che coinvolgano gli epistolari, il catalogo marciano e un altro catalogo ambrosiano, stavolta autografo del Pinelli, che si ferma però al 1565.⁴³ Nel frattempo, si può intanto correggere il numero dei volumi in catalano, aggiungendone un sesto, ancorché di non certa identificazione:

6. *Las obras del excelentissimo poeta Mossen Ausias March, cauallero Valenciano*, Zaragoza, 1562 (o Madrid 1579) oppure *Las obras del poeta Mosen Ausias March corregidas de los errores q[ue] tenian. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en ellas contenidos*, Valladolid, 1555.

⁴² Cfr. Nuovo 2007, p. 52.

⁴³ Ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 249 sup./2, sul quale cfr. Raugèi 2018, pp. 109-110.

BIBLIOGRAFIA

- Benzoni Gino 1983, *Corbinelli Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 28, pp. 750-760.
- Bianchi Maria Grazia 2016, *Il codice Ambrosiano B 9 inf. e le lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli. Interessi eruditi e storici tra Italia e Francia (1565-1578)*, Thèse de Doctorat, Lausanne, Université de Lausanne.
- Calderini De Marchi Rita 1914, *Jacopo Corbinelli et les érudits Français d'après la correspondance inédite Corbinelli-Pinelli (1566-1587)*, Milano, Hoepli.
- Callegari Marco 2015, *Pinelli Gian Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 83, pp. 727-732.
- Ceruti Antonio 1867, *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI tratte dagli autografi della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile ditta Boniardi-Pogliani di Ermenegildo Besozzi.
- Debenedetti Santorre 1995, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali* (1911), edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con postfazione di Cesare Segre, Padova, Antenore.
- De Nolhac Pierre 1887, *La bibliothèq̃ue de Fulvio Orsini. Contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, E. Bouillon - E. Vieweg.
- De Toni Giovanni Battista 1911, *Il carteggio degli italiani con il botanico Carlo Clusio nella Biblioteca Leidense*, «Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena», s. III, X, pp. 67-153.
- 1919-1920, *Lettere di Giovanni Vincenzo Pinelli bibliofilo del secolo XVI. (Spigolature Aldrovandiane XVIII)*, «Archivio di storia della scienza», I, pp. 297-312.
- Ferro Roberta 2008, *Per la storia del fondo Pinelli all'Ambrosiana. Notizie dalle lettere di Paolo Gualdo*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Atti del Convegno, Milano, 15-18 maggio 2007, 2 voll., Milano, Cisalpino, I, pp. 255-288.
- Gazzotti Marisa 2017, *Scambi culturali tra Italia e Francia nel XVI secolo: le lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli (1579-1587) nel codice ambrosiano T 167 sup.*, Thèse de Doctorat, Lausanne, Université de Lausanne.
- 2018, *Erudizione e medicina nelle lettere di Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli (1579-1587)*, in Berra Claudia - Borsa Paolo et al. (ed.), *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Milano, Università degli Studi, pp. 611-632.

- Grendler Marcella 1980, *A Greek collection in Padua: the library of Gian Vincenzo Pinelli*, «Renaissance Quarterly», 33, pp. 386-416.
- Gualdo Paolo 1607, *Vita Ioannis Vincentii Pinelli, Patricii Genuensis, Augustae Vindelicorum, Ad Insigne Pinus*.
- Indice delle lettere dirette a Federico Borromeo conservate all'Ambrosiana*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1960.
- Lazzarini Andrea 2018, *Appunti sulla ricezione italiana di Ausiàs March. Prima e dopo le Considerazioni di Alessandro Tassoni*, in Aldinucci Benedetta - Nadal Pascual Cèlia (ed.), *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 217-249.
- Martinelli Tempesta Stefano 2008, *Notizie sull'Isocrate di Michele Sofianòs in alcune epistole di Gian Vincenzo Pinelli a Pietro Vettori*, in Moretti Paola Francesca - Torre Chiara et al. (ed.), «Debita dona». *Studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli, M. D'Auria, pp. 285-297.
- McCuaig William 1989, *Carlo Sigonio. The changing world of the late Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.
- Motolese Matteo - Procaccioli Paolo et al. (ed.) 2009, *Autografi di letterati italiani*, Tomo I. *Il Cinquecento*, Roma, Salerno.
- Nuovo Angela 2005, *Dispersione di una biblioteca privata: la biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli dall'agosto 1601 all'ottobre 1604*, in Ead. (ed.), *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*, Atti del Convegno Internazionale, Udine, 18-20 ottobre 2004, Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 43-54.
- 2006, *Et amicorum: costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento*, in Borraccini Verducci Rosa Marisa - Rusconi Roberto (ed.), *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del Convegno Internazionale, Macerata, 30 maggio-1 giugno 2006, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 105-127.
- 2007, *The creation and dispersal of the library of Gian Vincenzo Pinelli*, in Myers Robin - Harris Michael et al. (ed.), *Books on the Move: tracking copies through collections and the book trade*, London, British Library, pp. 39-68.
- Pastorello Ester 1960, *Inedita manutiana 1502-1597. Appendice all'inventario*, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale.
- Raugei Anna Maria 1984, *Un abbozzo di grammatica francese del '500. Le note di Gian Vincenzo Pinelli. Introduzione, testo critico e note*, Fasano, Schena - Nizet.

- 2001, *Une correspondance entre deux humanistes. Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy*, 2 voll., Firenze, Olschki.
- 2018, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève, Droz.
- Rivolta Adolfo 1914, *Un grande bibliofilo del secolo XVI. Contributo ad uno studio sulla biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli*, Monza, Scuola Tipografica Artigianelli.
- Rodella Massimo 2003, *Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, «Bibliotheca», 2/2, pp. 87-125.
- Rusnáková Natália 2012, *The correspondence of Nicasius Ellebodus Casletanus to Gianvincenzo Pinelli in the course of Ellebodus's stay at Bratislava*, «Bollettino di italianistica», n.s. IX, pp. 131-144.
- Toynbee Paget 1899, *The bibliography of Ausias March*, «The Modern Quarterly of Language and Literature», 1, 4, pp. 289-292.

Nota sulla memoria di Ausiàs March
nel Seicento e nel Settecento:
le bio-bibliografie*

Vicent Josep Escartí
Universitat de València / IIFV

RIASSUNTO: Il presente saggio si propone di indagare la diffusione dell'opera del poeta valenciano Ausiàs March nei secoli XVII e XVIII, e dunque nel periodo che segue il grande successo riscosso nel Cinquecento, secolo in cui March è praticamente l'unico poeta catalano ad essere pubblicato e tradotto in castigliano. L'articolo tenta dunque di rintracciare notizie relative ad Ausiàs March negli scritti dei bibliografi valenciani dall'età barocca al Settecento, mostrando come egli diventi da poeta celebrato e ammirato un semplice ricordo da evocare negli studi di erudizione. Infine, si mette in evidenza come anche le informazioni su March circolanti in Europa derivino dai lavori di questi studiosi.

PAROLE-CHIAVE: Ausiàs March – Barocco – Settecento – Bibliografie – València

ABSTRACT: This study has in aim to investigate the presence of the Valencian poet Ausiàs March in the seventeenth and eighteenth centuries, after the great success of the sixteenth century, when he is practically the only Catalan poet to be published and translated into Spanish. The article focuses on the informations on March in the writings of Valencian bibliographers of the Baroque age and of the eighteenth century, and shows how he passes from being a poet admired to a simple memory for scholars. Also, it shows how the news circulating in Europe about March come from these scholars.

* Questo lavoro fa parte dei progetti di ricerca *Biografías marginales: violencia, sexo, género e identidad. Edición y análisis de fuentes documentales valencianas de la Época Foral* (PGC2018-097011-B-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

KEYWORDS: *Ausiàs March – Baroque – 18th century – Bibliographies – Valencia*

1. *Introduzione*

Se prendiamo in considerazione le edizioni catalane di March e le traduzioni castigliane della sua opera che apparvero nel XVI secolo (quella di Romaní e quella di Montemayor nelle loro diverse ristampe), si osserverà che tanto i testi di March in lingua originale quanto quelli circolanti in traduzione, riscosero il favore del pubblico.¹ Tale successo è giustificato anche dall'ampia disponibilità di edizioni di March nel Cinquecento: infatti, oltre all'edizione valenciana del 1539, alle tre impresse a Barcellona e a quella stampata a Valladolid, dobbiamo considerare anche le quattro stampe (due complete e due più frammentarie) di Romaní (1539, 1553, 1562, 1579) e le tre edizioni di Montemayor (1560, 1562 e 1579). Di conseguenza, per i lettori di quel secolo non era difficile procurarsi e leggere l'opera del poeta valenciano. Per quanto invece riguarda i lettori castigliani, va notato come essi non si curassero particolarmente dell'assetto e della tipologia di traduzione messa in atto nella versione spagnola, dal momento che essa assembla indistintamente (vale a dire sottoponendole a uno stesso trattamento) in uno stesso volume l'edizione di Montemayor e quella di Romaní. E questo avvenne nonostante i giudizi negativi espressi nei confronti della traduzione di Montemayor da Lope de Vega, il quale si considerava – probabilmente per via del suo soggiorno a Valencia – un esperto della lingua dei valenciani, affermando, nell'epilogo delle sue *Rimas* (1602): «Castísimos son aquellos versos que escribió Ausias March en lengua lemosina, que tan mal y sin entenderlos Montemayor tradujo».²

Al di là della loro effettiva qualità e come è già stato ampiamente riscontrato,³ le edizioni in catalano e in castigliano di March testimoniano l'ampia diffusione e il vasto successo di cui godette l'opera di questo poeta nel XVI secolo. Tale premessa porta tuttavia con sé una serie di domande, che ne sono quasi la logica conseguenza: cosa succede a March in epoca

¹ Per una edizione in spagnolo e catalano, si veda Ausiàs March, *Dictats* (ed. Archer).

² Escartí 1997.

³ Duran 1997; Escartí 1997 e 2018; Lloret 2013 e 2014. Cfr. anche Escartí 2020. Per l'interesse per la vita di March nel Cinquecento si veda Escartí 2019.

barocca? Quali sono i motivi per i quali la sua opera non si edita nuovamente o si pubblica in forma diversa? Nel Seicento e nel Settecento chi svolge la funzione di ricordare March alla sua patria, Valencia?

2. *Il Barocco: March in latino e di nuovo in spagnolo*

Con l'affermarsi delle idee che si diffusero con la Controriforma, il desiderio di comprendere il poeta valenciano si spinse ancora più lontano. Alla fine di quello che potremmo definire come il periodo del manierismo, quando ancora era diffusa la cultura dominante dell'umanesimo cristiano che sfociò nel Barocco, Vicent Mariner d'Alagó († 1642), valenciano e prefetto del fondo greco della biblioteca de El Escorial, tradusse in latino l'opera di March. Mariner, un umanista abituato a scrivere panegirici d'occasione con la speranza di ottenere favori e incarichi dalla classe dominante – cosa che non gli riusciva –, fu poeta abile e fecondo sia in latino che in greco. Egli infatti tradusse le opere di alcuni autori dal greco in latino e quelle di altri dal greco in spagnolo. Quando Mariner si accinse a mettere a disposizione del mondo culturale del suo tempo un poeta 'antico' come March, optò per un'operazione che ai nostri occhi appare estremamente complessa: tradusse in distici elegiaci latini i *cants d'amor*, cioè la sezione amorosa del canzoniere di March. Si trattava di una manipolazione assolutamente coerente, ma effettuata in conformità con quelle che erano le idee di un umanista post-tridentino. Il latino, dopotutto, aspirava in quegli anni ad assurgere (e lo farà almeno fino al Settecento inoltrato) a lingua universale e di cultura. Questa versione (considerata unanimemente dalla critica come un eccellente lavoro di traduzione),⁴ vide la luce a Tournon, nel 1633, all'interno di un volume miscelaneo in cui figurava anche uno scritto di Mariner che sintetizzava con grande puntualità il pensiero di March.

Il lavoro di Mariner si basava sull'edizione barcellonese del 1545, anche se in virtù del suo legame con il monastero de El Escorial egli avrebbe potuto benissimo utilizzare il testo tradito dal manoscritto C (El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. .iii.L.26; XVI secolo) – che aveva a portata di mano – e metterlo a confronto unicamente, seppur

⁴ Coronel 1994.

in modo parziale, con l'edizione di Juan de Resa, sulla quale egli si basò per la redazione di una *Vita* di March. Non sappiamo, però, quale influsso riuscì a esercitare in Castiglia o in qualsiasi altro luogo la traduzione di Mariner.

D'altro canto, varrà la pena di ricordare anche un lavoro di cui non abbiamo una conoscenza completa, dal momento che, salvo nuove acquisizioni, esso risulta oggi perduto: si tratta della traduzione di March in castigliano che, secondo Vicent Ximeno⁵ – sul quale torneremo fra poco –, venne allestita da Narcís d'Arano Onyate, personaggio per il quale non disponiamo che di uno scarno manipolo di informazioni. Dalle recenti indagini di Enric Querol,⁶ emerge che Narcís d'Arano Onyate era attivo tra Valencia e Sant Mateu (nel nord del Regno di Valencia), zona in cui possedeva dei benefici ecclesiastici, e che riceveva uno stipendio come cappellano a Vilalba dels Arcs (Terra Alta). Questo legame di Narcís d'Arano Onyate con la Catalogna – messo in luce da Querol – rende più comprensibile l'interesse di questo personaggio per March e inquadra meglio sotto il profilo biografico e geografico la sua traduzione in castigliano dell'opera del poeta di Valencia (traduzione che, secondo Martín de Riquer, era già stata portata a compimento intorno al 1646).⁷ È inoltre ipotizzabile che tale versione fosse destinata ad essere data alle stampe dal momento che, stando a quanto afferma l'erudito Francesc Cerdà i Rico, l'Onyate «no se contentó con darnos en rima española todas las poesías de March, colocando a continuación de cada octava lemosina la correspondiente española, sinó que emendó el texto y declaró al margen los vocablos oscuros».⁸

Il Seicento non offre ad oggi altri dati su March: all'improvviso il massiccio interesse manifestato nel Cinquecento per questo poeta sembra scomparire quasi del tutto. Questo atteggiamento risulta ovvio se si considerano non solo gli interessi e la tipologia di poeti e di lettori di quest'epoca, ma anche e soprattutto l'ideologia religiosa che permeava la società e la cultura del mondo ispanico e cattolico seicentesco, che certo non aveva interesse a destinare troppa attenzione al tipo di individualità e di 'Io amoroso' veicolato dai componimenti di Ausiàs March. Il mondo era

⁵ Ximeno 1747-1749, I, pp. 356-357.

⁶ Querol 2018, pp. 53-54.

⁷ Riquer 1946, p. XL.

⁸ Gil Polo 1778, p. 290 (Gil Polo si dovrà tuttavia leggere con cautela, Rossich 1986).

decisamente cambiato: infatti, per tutto il secolo l'amore, come sentimento privilegiato di espressione dell'anima, sarà indirizzato principalmente a Dio, relegando l'*afflatus* lirico erotico-amoroso rivolto a una donna nella sfera del peccato, con conseguente svilimento e ridicolizzazione dello stesso.

3. Dal barocco all'Illuminismo: l'isolamento di March nelle opere bibliografiche

Passata rapidamente in rassegna la sopravvivenza di March dopo il Cinquecento (che fu il secolo *marquiano* per eccellenza), vale a dire nella prima metà del Seicento, epoca in cui si trovano flebili e sporadiche manifestazioni di interesse per la sua opera (come la traduzione latina e la nuova traduzione spagnola ricordate sopra), rimane da sondare quale memoria conservò di March il Settecento.

Alla fine del XVII secolo, momento in cui vide la luce la *Biblioteca valentina* del mercedario fra Josep Rodríguez (terminata intorno al 1700, ma pubblicata solo nel 1747), March era sentito come un autore molto distante dalla sensibilità e dai modi adottati dai poeti del periodo. Così Rodríguez,⁹ nel suo eruditissimo e lungo articolo dedicato al poeta valenciano, non si cura di fornire un giudizio personale sulla produzione di March, ma si limita unicamente da una parte ad offrire un florilegio di citazioni e dall'altra a riportare le opinioni su March di coloro che lo hanno preceduto.

Tuttavia, è interessante notare che Rodríguez si preoccupa di sottolineare che March non poteva essere anteriore a Petrarca, opponendosi dunque ai suoi predecessori, che affermavano il contrario. Rodríguez prende parte anche alla polemica in cui si discuteva se March fosse catalano – come sostenuto da alcuni – oppure (come di fatto era) valenciano. Ancora, egli propende per accettare il nome di Ausiàs, rifiutandone la variante *Osías*, che si trova in altri autori. Ma, certamente, quanto scritto da Rodríguez merita una disamina approfondita, che mostri come lo spirito critico dei *novators* valenciani si manifestasse solitamente in maniera chiara nelle pagine dedicate al nostro poeta medioevale.

⁹ Rodríguez 1747, pp. 68-74.

Così, Rodríguez prende le mosse da una lode della famiglia di March e della moglie, Joana Escorna, premurandosi però di precisare subito dopo che il poeta «vivió muy pagado y aficionado de una dama natural de Valencia, que se dezía Teresa Bou», la quale era di fatto «blanco y argumento de todos sus honestos versos, a imitación de los que hizo Petrarca por madama Laura, por donde mereció que, sin vergüença, le pudiesen llamar el Petrarca de España». Come dichiara lo stesso Rodríguez, si tratta di informazioni desunte dallo storico Escolano.¹⁰

Proseguendo, Rodríguez afferma poi che March era «nobile» e parla della sua opera, che egli considera scritta in «lemosín» (che era la denominazione in uso per indicare il catalano antico), e concepisce soprattutto a Valencia. A queste informazioni bio-bibliografiche viene aggiunto un elenco delle edizioni marchiane di Barcellona e Valladolid.

Ed è proprio in questa sezione che Rodríguez ci fornisce una prima valutazione dei versi di March:

En dichos *Cantos* se hallan con gracia y erudición preceptos y liciones de vivir bien, de conversar bien y de morir bien, representando, como en claro espejo, toda la vida humana, con agradables y graciosos dichos, esforzados con doctrina segura, con graves sentencias y con perfeta elegancia de autores griegos y latinos. Templado todo con tal filosofía y arte que ni lo severo mortifica ni lo agudo ofende, ni excede lo jocoso ni desazona lo serio.¹¹

Tra queste considerazioni (certo un po' generiche, ma fondamentalmente positive), figura però anche una critica: «Verdad sea que para el tiempo presente que todos los idiomas están muy purificados y el materno nuestro muy culto, la letura de aquel lemosín antiguo fastidia e impacienta demasiado!», mitigata dall'affermazione che questa 'imperfezione' «no le excluye la bondad». In questo caso l'opinione positiva si basa su quelle già espresse da Juan de Resa, dal padre Mariana, e da altri ancora.¹²

Rodríguez passa poi a valutare le traduzioni dell'opera di March: quella latina di Mariner e quella castigliana di Jorge de Montemayor, dicendo che Gaspar Escolano «se quexa» del lavoro di Montemayor e riportando il giudizio di Escolano, il quale affermava che il vescovo di

¹⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹¹ *Ibidem*, p. 69.

¹² *Ibidem*.

Osma – il valenciano Honorat Joan – leggeva le opere di March al suo allievo, il principe don Carlo, figlio di Filippo II, e che avrebbe addirittura compilato un dizionario ‘marchiano’ per aiutarlo a capire meglio il poeta. Tuttavia, Rodríguez cade in errore pensando che il vocabolario redatto dal vescovo di Osma fosse quello che si trova impresso nell’edizione del 1560 stampata a Barcellona.¹³ Sempre in questa sezione, Rodríguez si cura di segnalare, nella parte finale, l’esistenza della traduzione spagnola di Baltasar de Romaní, rinviando direttamente all’autore per ulteriori informazioni.¹⁴

Dopo le prime pagine introduttive, Rodríguez passa al vaglio alcune questioni riguardanti il poeta medioevale. Si domanda per prima cosa se la patria di March fosse o meno Valencia, concludendo che lo fosse non solo perché è lo stesso March a dichiararlo in un suo verso, ma anche perché si tratta di un dato comunemente accettato (fatta eccezione, ovviamente, per gli autori catalani che Rodríguez si preoccupa di ricordare).¹⁵

In secondo luogo, Rodríguez si chiede se March sia da considerare anteriore a Petrarca o se egli sia un contemporaneo del re Alfonso il Magnanimo. Rodríguez non fa altro che riprendere qui una vecchia polemica alla quale aveva preso parte insieme a diversi altri eruditi, sostenendo giustamente la seconda delle due opzioni.¹⁶

Il terzo punto sul quale si sofferma Rodríguez è molto più banale: si tratta della difesa della forma dell’antroponimo Ausiàs contro a *Osías*, e del cognome March contro *Marco*, portata avanti mediante il supporto di una nutrita serie di riferimenti e di evidenze tratte da autori e da studiosi ben noti.¹⁷

Come si può notare grazie alle pur sintetiche osservazioni appena riportate, dalle pagine di Rodríguez traspaiono più che altro intenti di natura meramente erudita e l’unica eccezione è costituita dalla breve sezione occupata dalla valutazione critico-letteraria dell’opera di March, sebbene rimanga in dubbio se l’autore abbia letto o meno i testi del poeta valenciano.

Cronologicamente posteriori – malgrado siano state pubblicate prima – sono le osservazioni su March inserite dal catalano Antoni Bastero

¹³ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 74-75.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 70-71.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 71-72.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 72-74.

nella sua celebre *Crusca provenzale*.¹⁸ Nel primo volume di questa compilazione, stampato a Roma nel 1724, Bastero riconosce che March è valenciano, e lo compara con il Petrarca – pur senza considerarlo un suo predecessore, dal momento che egli conosce bene la corretta cronologia del poeta valenciano. Bastero evoca anche le traduzioni spagnole, le opinioni di Gaspar Escolano, e riporta frammenti in cui si parla del poeta medievale di autori come Ubaldini, Tassoni, Boscà e Fontanella. Di quest’ultimo Bastero cita anche i versi dedicati a March che egli recitò «nell’Academia che fu fatta in Barcellona verso la metà dell’ultimo secolo, per la festività di S. Tommaso d’Aquino»:

Viu aquí Ausiàs March,
poeta cast y eloqüent,
com a fènix dels antics,
com a pare dels moderns.¹⁹

Entro questo stesso periodo si colloca l’opera *Escritores del reyno de Valencia* di Vicent Ximeno, pubblicata in due volumi nel 1747-1749 a Valencia.²⁰ Nel primo tomo, Ximeno dedica qualche pagina ad Ausiàs March, e si tratta, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, di informazioni ben documentate e particolarmente erudite.²¹ Ximeno comincia rievocando la diatriba tra valenciani e catalani relativamente alla questione riguardante la patria del poeta: «Sobre la naturaleza de este cavallero se ha escrito con mucha variedad, haciéndole unos catalán y otros valenciano». A questo riguardo, andrà sottolineato che, dopo aver ribadito che March era originario di Valencia (dato, questo, suffragato da un verso del poeta stesso: «la velledat en valencians mal prova»), per sostenere ulteriormente questa tesi, Ximeno fornisce la trascrizione di una parte del prologo del manoscritto di Luis Carròs de Vilaragut, oggi conservato a Madrid (Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. n. 3695), ma che si trovava all’epoca «en la copiosa bibliotheca que tiene en esta ciudad [Valencia] don Juan de Castellví, marqués de Villatorcas». Ximeno ricorda anche la *querelle* sulla presunta anteriorità di March rispetto a Petrarca (schierandosi a

¹⁸ Bastero 1724.

¹⁹ *Ibidem*, I, p. 76-78.

²⁰ Ximeno 1747-1749.

²¹ Ximeno 1747, I, pp. 41-43.

favore della contemporaneità del poeta e di Alfonso il Magnanimo), prosegue riportando che il vescovo Honorat Joan recitava March dinnanzi alla corte del re di Spagna (seguendo dunque, come già aveva fatto Rodríguez, le notizie derivanti da Escolano), e precisa che «porque la aspereza de los vocablos lemosines no les azidasse del gusto, hizo un abecedario de las palabras más incógnitas y las virtió en castellano», affermazione che mostra un cambiamento di prospettiva riguardo al presunto autore del vocabolario pubblicato nell'edizione del 1555, che Ximeno crede, ora, opera del vescovo Joan. Ximeno antologizza anche frammenti tratti da autori che avevano elogiato March, mentre per quel che riguarda la data di morte del poeta, egli si riferisce a dei documenti che la collocano «cerca del año 1460». Infine, in maniera molto sintetica, l'erudito fa cenno alle opere di March e alle loro traduzioni.

Le tre opere erudite brevemente ricordate sopra sono, dal del nostro punto di vista, le fonti principali sulle quali si basarono tutti i testi in cui vennero riportate notizie su Ausiàs March non solo durante l'Illuminismo, ma anche nel corso dell'Ottocento. Tale situazione perdurò almeno fino all'arrivo della *renaixença* e all'allestimento delle nuove edizioni dell'opera del poeta, che ne favorirono la riscoperta e che lo innalzarono sugli altari della poesia nazionale.²² Pur ricordando l'autore medievale, la tendenza del Settecento fu principalmente quella di fornire su di lui informazioni bio-bibliografiche, che, più che incitare alla lettura di March, si proponevano di preservarne, come in un archivio o in una banca dati, la memoria. Va da sé che tale atteggiamento non giovò alla popolarità del poeta valenciano, considerato parte di un glorioso ma lontanissimo passato.

Certo, sarebbe risultato assai più interessante se nel XVIII secolo fossero state preparate e date alle stampe nuove edizioni dell'opera di March, come domandava il frate domenicano Lluís Galiana in una ben nota lettera del 1763, indirizzata al notaio Carles Ros. Galiana, dopo aver fatto presente il suo desiderio di pubblicare una serie di classici medievali in catalano (in *llemosí*, come si diceva dell'epoca), afferma che «síguese el famoso Ausias March, que convendría reimprimir con alguna traducción, la qual, si fuese la que hizo el Dr. Narciso Arano, sería la mejor, i se haría un grande beneficio, por ser de todos los poemas i no haverse impresso aún».²³

²² Roca 2018.

²³ Citato in Campabadal i Beltran 2003-2004, I, p. 208.

Per personalità come Rodríguez, Bastero e Ximeno, March era soltanto un ricordo, quasi un reperto archeologico, del passato letterario, da rilegarsi nell'arido spazio di una citazione bibliografica (più o meno ben documentata), il cui unico scopo era quello di permettere loro di sfoggiare un virtuosismo erudito entro la ristretta cerchia di quei letterati che a loro volta si sarebbero basati proprio su queste informazioni, mantenendo vivo il ricordo del poeta medievale anche in aree geograficamente e culturalmente distanti da quella catalana o iberica.

A questo riguardo basterà fare un esempio: nel 1822 l'inglese sir Eger-ton Brydges, nelle sue *Res literariae* pubblicate a Ginevra e impresse, come dichiarato sul frontespizio, in soli 75 esemplari, dedica una parte dell'opera alla trattazione di Petrarca e dei trovatori, senza dimenticarsi di March, per il quale egli riporta quasi letteralmente le notizie che ne dava Bastero.²⁴ Come già ribadito, gli interessi dei *novators* valenciani o degli eruditi del Settecento non oltrepassavano il gusto archeologico o l'attenzione per questioni squisitamente erudite, come la conoscenza dei dati esatti relativi alla vita di March, ai fini di poterlo ubicare correttamente sotto il profilo cronologico.²⁵

Alla luce di queste considerazioni, la richiesta di Galiana sembra ancor più anacronistica, anche se essa non ebbe risvolti concreti. Galiana proponeva infatti un'edizione – nel caso di March, una riedizione – di diverse opere scritte in catalano che sarebbero andate a formare una collana di testi letterari che, secondo lui, avrebbe dovuto essere finanziata dalle città di Barcellona, Valenza e Palma. Questo desiderio di ristampare March e altri autori, non rispondeva solo al gusto erudito, ma costituiva un vero e proprio preludio (siamo nel 1763) a ciò che sarebbe poi stato messo in pratica durante la *renaixença*. Infatti, egli voleva rieditare i classici perché essi potevano servire da modello agli autori del suo tempo e contribuire così a rivitalizzare e a perfezionare il catalano in cui si scrivevano ancora certe opere. Tuttavia, perché la prima edizione di March della *renaixença* vedesse la luce, si sarebbe dovuto aspettare fino al 1864, fino a Francesc Pelai Briz, che avrebbe aperto una nuova strada per gli studiosi dell'opera e della poetica di March.²⁶

²⁴ Brydges 1822, pp. 372-380.

²⁵ Un esempio di questa tendenza viene offerto in Sarmiento, 1775, pp. 220-221 e 388, dove l'autore tenta di fissare in modo esatto la cronologia di March e di Petrarca.

²⁶ Roca 2018.

Ma questa è già un'altra storia.

BIBLIOGRAFIA

- Aldinucci Benedetta - Cèlia Nadal Pasqual (ed.) 2018, *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Ausiàs March, *Dictats*, Robert Archer (ed.), trad. al español de Marion Coderech y José María Micó, Madrid, Cátedra, 2017.
- Bastero Antoni 1724, *La Crusca provenzale ovvero, Le voci, frasi, forme e maniere di dire che la gentilissima e celebre lingua toscana ha preso dalla provenzale: arricchite e illustrate e difese con motivi, con autorità e con esempj*, Roma, Antonio de' Rossi.
- Brydges Egerton 1822, *Res literariae*, Geneva, W. Fick.
- Campabadal i Bertran Mireia 2003-2004, *El pensament i l'activitat literària del Setcents català*, 3 voll., Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Coronel Marco Antonio 1994, *La traducción latina en verso de la obra completa de Ausiàs March, realizada por Vicente Mariner (Turnon, 1633)*, Tesi doctoral, València, Universitat de València.
- Duran Eulàlia 1997, *La valoració renaixentista d'Ausiàs March*, in *Homenatge a Arthur Terry, 1* (= «Estudis de llengua i literatura catalanes», XXV), Barcelona, PAM, pp. 93-108.
- Escartí Vicent Josep 1997, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March (1539)*, València, Fundació Bancaixa.
- 2018, *L'interesse per Ausiàs March nel Cinquecento castigliano*, in Aldinucci - Nadal Pasqual (ed.) 2018, pp. 273- 293.
- 2019, *L'interesse per la biografia di March nel Cinquecento*, «eHumanista/IVITRA», 16, pp. 3-10.
- 2020, *El pensament d'Ausiàs March, de l'edat mitjana a la Il·lustració*, in Alberni Anna - Badia Lola - Pinto Raffaele (ed.), *El pensament d'Ausiàs March*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, pp. 233-254.
- Gil Polo Gaspar 1778, *La Diana enamorada*, A. Cerdán Rico (ed.), Madrid, Antonio de Sancha.

- Lloret Albert 2013, *Printing Ausiàs March: Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- 2014, *La posteritat d'Ausiàs March i la transmissió impresa*, in Broch Àlex (dir.), *Història de la literatura catalana*, II. Badia Lola (ed.), *Literatura medieval*, II. Segles XIV-XV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Barcino - Ajuntament de Barcelona, pp. 435-440.
- Querol Enric 2018, *Melcior Febrer, poeta i dramaturg del Baix Maestrat de la primera meitat del segle XVII*, «Scripta», 11, pp. 52-73.
- Riquer Martí de 1946, *Traducciones castellanas de Ausiàs March en la Edad de Oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- Roca Rafael 2018, *Il Petrarca valenziano: la mitizzazione di Ausiàs March nell'Ottocento*, in Aldinucci - Nadal Pasqual (ed.) 2018, pp. 293-310.
- Rodríguez Josep 1747, *Biblioteca valentina*, València, Josep Tomàs Lucas.
- Rossich Albert 1986, *La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana*, «Els Marges», 35, pp. 3-20.
- Sarmiento Martín 1775, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- Ximeno Vicent 1747-1749, *Escritores del reyno de Valencia*, 2 voll., València, Josep Esteban Dolz.

Darsi una storia, darsi un canone.
Lingua e letteratura catalana nella *Crusca provenzale* (1724)
di Antoni de Bastero

Zeno Verlato
CNR - OVI Opera del Vocabolario Italiano

RIASSUNTO: *Mentre si trovava in esilio a Roma, il canonico catalano Antoni de Bastero i Lledó (1675-1739) si affidò il compito di scrivere un lessico di parole dell'italiano derivate dal provenzale. Questo saggio si propone di ricostruire i fondamenti ideologici sui quali Bastero costruì un canone del catalano letterario e di mostrare come e perché assegnò ad Ausiàs March la posizione più rilevante.*

PAROLE-CHIAVE: *Filologia romanza – Letteratura catalana – Lessicografia – Ausiàs March*

ABSTRACT: *During his exile in Rome, the Catalan priest Antoni de Bastero i Lledó (1675-1739), undertook the task of writing a vocabulary of Italian words derived from Provençal language. This study, retracing the ideological basis on which Bastero built a canon of the Catalan literature, shows how and why the most important place was assigned to Ausiàs March.*

KEYWORDS: *Romance Philology – Catalan Literature – Lexicography – Ausiàs March*

Todas las Naciones anellan en embellir sa llengua, y en propagarla, perque es credit de sos ingenis, gosar Alumnos de sa facundia a los alienigenos curiosos; pero la paciò, que en las demes se extrema en la alabança, en la nostra inadvertidament se precipita al despreci, ab impaciencia de quants ò adverteixan.

(Romaguera 1681, p. [1r-v]).

Premessa

Autore della *Crusca provenzale* (1724), opera di lessicografia provenzale-italiana pubblicata solo in parte, e di una *Història de la llengua catalana* lasciata interminata nella sua versione manoscritta a causa della morte,¹ il canonico gironino Antoni de Bastero i Lledó (1675-1739) è definito dal suo maggiore studioso, il catalano Francesc Feliu i Torrent, con queste decise parole:²

Avui Bastero apareix, als ulls dels especialistes, com el filòleg català més important del segle XVIII, autèntic precursor dels estudis literaris i lingüístics moderns al nostre país.

Un compimento straordinario, per chi, come Bastero, s'era introdotto agli studi letterari in risposta a un evento inaspettato, vale a dire la sua relegazione in esilio per quasi tre lustri a Roma, dove si era recato per discutere una causa innanzi alla Sacra Rota.³ Sul filo della curiosità personale, dell'assiduità dello studio e della capacità di tessere rapporti con personaggi della 'repubblica letteraria' romana e fiorentina del rango di un Giovan Maria Crescimbeni e di un Anton Maria Salvini, Bastero era giunto in effetti a impossessarsi in breve tempo di nozioni elaborate in Italia nei due secoli precedenti, e nel rivolgerle in una direzione nuova, cioè verso una definizione del ruolo storico del catalano entro la storia delle lingue romanze. Un'impresa innovativa, se è vero che, appetto a lingue e letterature consorelle come l'italiano e il francese, il catalano soffriva allora di un ritardo di studi. Come afferma il medesimo Feliu i Torrent:⁴

Als Països Catalans, tanmateix, eis plantejaments del nostre canonge no són pas encara gens habituals [...], i se segueixen produint textos i tractats sobre la llengua d'un caràcter tan marcadamen essencialista com les apologies d'Augustí Eura o Carles Ros. Com ja ha estat advertit en repetides ocasions, les defenses del català, que apa-

¹ Sulla quale cfr. Feliu i Torrent 1994 e 1999.

² Feliu i Torrent 1998a, p. 235. Per un regesto degli studi di Feliu i Torrent su Bastero (in buona parte disponibili e scaricabili all'URL <<https://www.raco.cat/>> [ultimo accesso: 09/09/2021]), cfr. Verlato 2020, p. 27.

³ Sulla carriera ecclesiastica di Bastero e sulla causa discussa a Roma, cfr. Feliu i Torrent 1998a, pp. 239-250.

⁴ Feliu i Torrent 1999, pp. 91-92.

reixeran encara durant tot el segle XVIII, defugen moltes vegades la dialèctica històrica, i s'aferren a unes suposades perfeccions intrinseques, a uns postulats totalment acrítics i de caracter immutable.

Per quanto nella *Crusca provenzale* emergano qua e là scorie di tale dibattito tradizionalmente portato su argomenti estetico-retorici (in particolare, in certi giudizi negativi sul castigliano, su cui non mi soffermerò),⁵ in essa Bastero lascia apprezzare la volontà di motivare obiettivamente, di ricostruire su basi razionali la storia della sua lingua, per costituire intanto una base teorica necessaria alla sua opera lessicografica. Fu tuttavia verosimilmente proprio la specificità del lavoro lessicografico a condurre l'erudito verso scelte metodologiche improntate a dare un ordine originale ai materiali su cui lavorava, servendosi, a mano a mano che le scopriva, di membrature di discorso presenti nella critica europea dei due secoli precedenti, e soprattutto di metodi e criteri che trovava già esposti e sperimentati in quel *Vocabolario della Crusca* di cui la sua stessa *Crusca provenzale* si poneva come strumento e integrazione.⁶

'Darsi una storia', questo mi sembra il primo imperativo che Bastero si pose nel suo studio della lingua catalana, condizione preliminare ad assolvere al secondo imperativo: 'darsi un canone', cioè stabilire in elenchi di autori e opere almeno embrionalmente organizzati e gerarchizzati, gli elementi di continuità, dai secoli più remoti sino alle soglie della contemporaneità: da Arnaut Daniel, attraverso Ausiàs March, sino a Vicent Garcia e Francesc Fontanella. Continuità di una cultura, di una lingua, di una nazione, che appariva ai suoi occhi, in quel primo scorcio di secolo, tanto straziata e pericolante.

⁵ D'altronde lo stesso Bastero, in una lettera al fratello Baltasar, si mostrava dubbioso sull'esito che la sua *Crusca provenzale*, non per singoli punti critici ma per la portata generale delle argomentazioni svolte, avrebbe potuto sortire in Castiglia: «No sols en Itàlia y en Catalunya, sinó y també en Castella pot servir esta obra, per raó dels orígens dels vocables de aquella castellana llengua, com sia que molts y molts de aquells són immediatament originats o presos dels nostres [...]; si bé que la nació castellana no sè si hi convindrà molt bé» (cit. in Feliu i Torrent 1998a, pp. 275-276).

⁶ Come espressamente annunciato nella *Premessa* all'opera (Bastero 1724, p. 13): «E tanto più il sopraddetto motivo [cfr. *ibidem*, p. 12], che ebbero quegli Accademici [*scil.* della Crusca] di accoppiare le voci volgari, con le greche, m'indusse a far l'istesso del Toscano col Provenzale, quanto che la lingua Toscana non si può ben intendere, senza l'intelligenza della Provenzale».

1. *Darsi una storia*

Nel medaglione di Bastero intagliato da Santorre Debenedetti nel saggio *Tre secoli di studi provenzali* (1930), le lodi per la sua infaticabile attività e per alcuni raggiungimenti teorico-pratici negli studi sul provenzale sono controbilanciate dall'idea che un preconconcetto per così dire proto-nazionalista ne limitasse i progressi: «gli offuscava il giudizio [...] la voglia a tutti i costi di nobilitare la sua favella». ⁷ Che uno dei moventi di Bastero nel farsi studioso, nel suo esilio romano, fosse quello di servire a una patria lontana e in pessime acque non è in dubbio, ⁸ e lo dice senza mezzi termini egli stesso in più occasioni. Già nella premessa alla *Gramática italiana* in catalano, ⁹ primo progetto editoriale poi abbandonato, egli dichiarava di aver intrapreso il lavoro: «per benefici públic y servey de ma nació»; uno scopo che si mantenne poi per la *Crusca provenzale*, elaborata, come il canonico enuncia in una lettera privata a un connazionale: «en benefici y servei del públic, y en lustre y glòria de nostra nació catalana». ¹⁰

È chiaro come il giudizio riduttivo di Debenedetti sia rivolto al cuore teorico stesso della *Crusca provenzale*, cioè all'idea di un'identità storica di catalano e provenzale, e ancor più all'idea della precedenza del primo sul secondo, tale per cui: «la Contea di Catalogna ha dato più tosto la sua lingua alla Provenza, che da essa Provenza ricevutala». ¹¹ Pure, non si dovrà pensare che la *Crusca provenzale* fosse pregiudizialmente e in partenza rivolta da Bastero alla dimostrazione di simili assunti teorici. Ho già mostrato altrove come l'idea dell'opera nascesse quasi per un'illuminazione intellettuale, se non folgorazione, durante la lettura delle *Prose* del Bembo e dell'*Ercolano* del Varchi, opere in cui Bastero trovava non solo teorizzata la genesi della lingua poetica italiana da quella dei trovatori, ma anche la prova concreta di ciò in liste di provenzalismi nei più antichi poeti toscani. ¹² La folgorazione fu che quelle parole provenzali Bastero le intendeva perfettamente, e come viventi parole catalane. Vale la pena di leggere

⁷ Debenedetti 1995, pp. 372-373.

⁸ Sull'esilio di Bastero nel quadro delle vicende politiche della sua patria, cfr. Verlatò 2020, pp. 27-30.

⁹ Cfr. Feliu i Torrent 1998b.

¹⁰ Verlatò 2020, pp. 30-31. Per i testi citati, cfr. Feliu i Torrent 1998a, pp. 306-311 e Feliu i Torrent 1998b, p. 20.

¹¹ Bastero 1724, p. 7.

¹² Verlatò 2020, pp. 33-35.

l'immediata conseguenza che egli ne trasse, secondo quanto ricordava pochi anni dopo nell'orazione tenuta in occasione della sua ammissione tra gli accademici Arcadi (1723):¹³

E conoscendo ben io che la suddetta lingua provenzale è la stessa appunto che la mia materna limosina, ovvero catalana [...], per tutto ciò determinai di andare raccogliendo tutte le voci provenzali che potessi ritrovare usate dagli italiani, e farne un alfabeto.¹⁴

In questa citazione c'è tutto quanto serve a riconoscere come l'intuizione di Bastero si confortasse di una visione tradizionale. La fiducia nel riconoscimento autoptico dell'identità tra catalano e provenzale in quelle liste di parole era senz'altro appoggiata a un'idea, corrente da non meno di due secoli anche tra gli eruditi italiani, e cioè che esistesse un profondo legame di continuità storica tra la cultura e lingua catalana vivente e l'antica ed estinta provenzale. Un legame provato, oltre che sui fatti e sull'esperienza, sulla comune denominazione di 'lingua limosina', tanto che due secoli prima l'umanista napoletano Pietro Summonte (1453-1526) poteva affermare con assoluta sicurezza, parlando di Bartolomeo Casassagia nipote del Cariteo, in una lettera del 1515 ad Angelo Colocci:¹⁵

Lo qual iovene, *per essere Catalano*, versato in Franza et exercitato pur assai in sì leggere, como in scrivere cose toscane, *tene non poca dextrezza in interpretare lo idioma e la poesia limosina*.

Da lungo tempo l'aggettivo *limosino* si era reso capace di indicare a un tempo l'antico provenzale e il moderno catalano, ed era d'altronde *llemosí* il termine con cui i catalani stessi nominavano la loro parlata.¹⁶ Si interpreti in quest'ottica, nella lettera a Colocci, la circolazione dei termini tra

¹³ Per leggere più in largo il contesto del brano, cfr. Feliu i Torrent 1998a, p. 262-263. Sulle circostanze che portarono all'ammissione all'Arcadia di Bastero, cfr. *ibidem*, pp. 264-267 e Verlato 35-38.

¹⁴ Cioè una lista di dette voci ordinata alfabeticamente da apporre alla sua *Gramàtica italiana*, di fatto l'embrione donde nascerà di lì a poco il progetto della *Crusca provenzale*.

¹⁵ Cit. in Debenedetti 1995, p. 299 (corsivi d'enfasi miei). Per i pochi dati noti della vita di Bartolomeo Casassagia, sostanzialmente legati alla sua collaborazione con Angelo Colocci, cfr. Corral Díaz - Campo Fernández 2000.

¹⁶ Sulla 'questione limosina' cfr. almeno Colón Domenech 1978 e Rafanell 1991; e, con *focus* sui risvolti otto-novecenteschi, Zantedeschi 2010.

l'etnonimo (*per essere Catalano*) e il glottonimo (*lo idioma e la poesia limosina*). E si torni poi con lo sguardo alla citazione dalla lettera di Bastero: «la suddetta lingua *provenzale* è la stessa appunto che la mia materna *limosina*, ovvero *catalana*». Si corra infine ai dubbi espressi dall'umanista Gian Vincenzo Pinelli (1531-1601), in una lettera del 1578 a Charles Dupuy:¹⁷

Mi dirà v.s. se la lingua limosina è la medesima o simile a quella nella quale scrissero da prima i poeti che chiamiano provenzali.¹⁸

La risposta di Dupuy è corretta ai nostri occhi:¹⁹

Mossen Ausias March a escrit en cathelan, et non en limosin [...]. La langue limosine est une dialecte de la provençale [...]. Le langage cathelan est presque semblable à celui duquel usent ceux du bas Languedoc; qui est une autre dialecte de la langue provençale.

E addita nel contempo come l'ambiguità del termine fosse cosa catalana, diffusasi tra gli eruditi italiani probabilmente nello stretto giro dei rapporti personali, tra cultori di lirica antico-provenzale e sudditi del Regno aragonese di Napoli.

Bastero non forza quindi le nozioni comuni affermando nella *Premessa alla Crusca provenzale*, con parole di poco diverse da quelle sopra riportate dell'orazione (ma si noti ora l'uso esclusivo dell'aggettivo *catalana*): «E riflettendo, che la Lingua Provenzale, è la stessa appunto, che la mia materna Catalana».²⁰ Anzi si compiace di proporre in nota citazione di diverse autorità a sostegno, combinando fonti antiche e moderne. Prima fra tutte, il venerabile trattato delle *Razos de trobar* (citate come *La maniera di trobar*), di cui gli avrà elargito conoscenza a Firenze l'abate Anton Maria Salvini:²¹

¹⁷ Raugei 2001, p. 253, per il testo dell'intera epistola.

¹⁸ Il dubbio di Pinelli riguardava il fatto che la lingua di Ausiàs March fosse dichiarata «lengua lemozina» nel volume in suo possesso (cioè la stampa di Saragozza del 1526, con la versione castigliana di Jorge de Montemayor).

¹⁹ Raugei 2001, p. 274.

²⁰ Bastero 1724, p. 5.

²¹ Cito il testo secondo la trascrizione di Bastero 1724, p. 5, nota 11, cui segue una letterale traduzione: «Tutt'uomo che vuole trovare, (poetare) ed intendere, debbe primieramente sapere, che niuna parlatura è naturale, e dritta del nostro Linguaggio, se non quella del Limosino, e di

Raimondo Vidal nel suo Libro titolato: *La dreita manera de trobar* (la diritta maniera di trovare, cioè poetare) antico MS. della Libreria Medicea Laurenziana al Banco 41 [= canzoniere provenzale C]. *Totz hom qe vol trobar ni entendre deu primieramens saber qe neguna parladura non es natural ni drete del nostre Lengatge mas aquela de Lemosi e de Proenza e Dalvergna e de Caersin. Per que eu vos dic qe quant ren parlerai de Lemosin qe totes estas terras entendats e totes lor vezinas e totes cellas que son entre ellas e tot lome qe en aqellas terras son nat ni norit an la parladura natural e drete.*

Bastero interpretava *lemosin* senz'altro nel senso più ampio, e quindi l'antica fonte ai suoi occhi non faceva che confermare quanto egli trovava in fonti moderne, in cui al catalano/limosino si attribuiva un'estensione da una parte all'altra dei Pirenei. Così in primo luogo la testimonianza della *Década primeira* (1610) dello storico valenzano Gaspar Escolano (1560-1619), cui la *Crusca provenzale* frequentemente si affida:²²

La tercera, y vltima lengua maestra delas de España, es la Lemosina, y mas general que todas, [despues de la Castellana], por ser la que se hablava en la Proença, y toda la Guiayna, y la Francia Gotica: y la que agora se habla en el Principado de Cataluña, reyno de Valencia, Islas de Mallorca, Menorca, Yuiça, y Sardeña.

E, a rincalzo, più brani dall'opera non di un catalano, ma del poligrafo sivigliano Nicolás Antonio (1617-1684), tra i quali il più attinente risulta l'ultimo, che, come specifica Bastero, «parla del nostro Poeta Ausias March» (dove si noti che con *nostro* Bastero intende 'catalano', Antonio intendeva 'spagnolo'):²³

Provenza, e d'Alvernia, e di Caorsa: Perchè vi dico, che quando parlerò alcuna cosa di Limosino, che per esso Limosino intendiate tutte le suddette terre, e tutte le loro vicine, e tutte quelle che sono poste tra loro: E tutti gli uomini, che in quelle terre sono nati, e nodriti anno la parlatura naturale, e dritta». Per i rapporti tra Bastero e Salvini, cfr. Verlatto 2020, pp. 36-41. Tutto lascia pensare che Bastero non avesse nozione dell'origine catalana di Raimon Vidal de Bezalet, altrimenti è da credere che non avrebbe mancato di segnalarla, come farà, ad esempio, qualche decennio dopo, il suo connazionale Joan Andrès, ponendo come indizio della originalità della letteratura catalana fra quelle romanze, il fatto che: «la prim'arte poetica ch'io sappia essersi scritta in lingua volgare, è di Raimondo Vidal di Bessalù» (Andrès 1782, p. 297).

²² Escolano 1610, coll. 88-89. Tra quadre si segnala l'inciso relativo alla lingua castigliana che Bastero, forse con qualche malizia, omette di trascrivere. Avverto qui, una volta per tutte, che, nel riportare le citazioni di Bastero da fonti a stampa, essendo esse talvolta imprecise, mi sono rivolto, salvo indicazione contraria, agli originali.

²³ Antonio 1696, I, p. 105, corsivi d'enfasi miei.

Sed honesto, ut Francisci Petrarchae, nostro tamen inferioris, exemplo contenditur, amore Theresiae cujusdam de Boü Valentinae captus, vernaculi, hoc est, *Provincialis, seu Lemosini* pangendi carminis omnem facultatem [...].

L'identità storica di provenzale e catalano non era quindi per Bastero un fatto da provare, ma una nozione condivisa e un assioma. Non per nulla, sin dalle prime righe della *Premessa* alla *Crusca provenzale* parla senz'altro di «mia Lingua Provenzale», e accenna all'opera di Raimon Vidal come alla «antica Grammatica Provenzale, o Catalana, ch'è tutt'uno».²⁴ Ma, come s'è detto, Bastero andava oltre, proponendo una precedenza storica del catalano sul provenzale:²⁵

E riflettendo inoltre, che la Contea di Catalogna, ha dato più tosto questa nostra lingua alla Provenza, che da essa Provenza ricevutala, siccome l'ha donata a i Regni di Valenza, Majorca, Minorca, Sardinia, Murzia, ed altri [...].

Il ragionamento, come si vede, corre sul filo di un'analogia. Poiché l'estensione moderna del catalano fuori dai suoi originari confini risultava come esito di un allargamento progressivo dei domini territoriali provato su fatti storici conosciuti (Valencia, le Baleari, la Sardegna), lo stesso poteva essere posto anche per il rapporto con la Provenza, purché fosse possibile provarlo su un fatto storico altrettanto noto e oggettivo. Che Bastero riconobbe nell'allargamento transpirenaico del dominio feudale dei conti di Barcellona e Tolosa, a partire da Berengario III il Grande (1082-1131, conte di Provenza dal 1113), sino almeno al quinto del medesimo nome (1148-1194) e oltre ancora, sino cioè a quando la dinastia, dopo la battaglia di Muret (1213), fu sostituita da quella degli Angiò francesi. Un cambio di dominazione capace di influire anch'esso sulle sorti linguistiche della regione, provocando però, con l'infranciosamento, una decadenza e un imbarbarimento del provenzale/catalano:²⁶

Sì perché i nostri Conti di Barzellona furono per lungo tempo sovrani del Contado di Provenza, sotto 'l comando de' quali cominciarono in essa Contea a fiorire i Poeti, e nel medesimo tempo, quei popoli, colla pratica, e soggiorno della Corte Catalana purirono il lor dialetto, e di nobili, e cortigiani abbigliamenti a uso di Barcellona, il re-

²⁴ Bastero 1724, pp. 1 e 2.

²⁵ *Ibidem*, p. 7.

²⁶ *Ibidem*, p. 9.

sero molto vago, e dovizioso; e all'incontro finita in quella Contea la discendenza de *l'alta stirpe d'Aragone antica*, ovvero de' Serenissimi Conti Catalani, per morte del quinto, ed ultimo Raimondo Beringhieri, e succeduti ad essi gli Angioini, cominciò a declinare in quelle parti la poesia; anzi la stessa lingua, estinto che fu in Provenza il Real sangue di Catalogna, *e sottratto per così dire, il latte, che la nutriva, venne a poco a poco mancando*, e dileguandosi da quelle Contrade, come affermano Filippo, e Jacopo Giunti.

La tenuta di tale teoria richiedeva ovviamente di ammettere che una lingua d'*élite*, una lingua di corte e di poeti di corte, potesse divenire volano, nel giro di un paio di secoli, del cambiamento linguistico generale di un territorio tanto ampio. E proprio a conforto di ciò Bastero chiamava la riconosciuta autorità dei fratelli Giunti, nella dedicatoria *Al Serenissimo Gran Principe di Toscana Signor Nostro* dell'edizione 'rassetata' del *Decameron* (1573), nella quale si confermava il diretto influsso del principe sulla salute di una lingua. Invocando infatti la protezione di Cosimo I, gli stampatori affermavano: «Non essendo cosa alcuna, che più mantenga il pregio alle Lingue, che il favore de' Principi Grandi: per virtù de' quali elle fioriscono e si mantengono onorate». ²⁷ E ciò provavano proprio con ricorso all'esempio del provenzale nel suo rapporto coi principi catalani: ²⁸

Di che può essere vivo esempio la [*scil.* lingua] Provenzale, al tempo de' nobili Conti di quella Provinzia, specialmente del buon Ramondo Beringhieri, tanto celebrato Signore, per cui ella salì in grandissimo onore, e poco meno che per tutta l'Europa si sparse, e come si sa, fu da' nostri studiosamente, ne' primi tempi adoperata, e poi lungamente imitata; e mancata quella Corte, e sottratto, come dire, il latte che la nutriva, venne a poco a poco mancando, ed oggi è poco meno che del tutto spenta.

Quanto alla matrice catalana della poesia trobadorica, Bastero poteva contare sull'autorità di storici francesi, e in particolare di storici del *Midi*. Così Jean Scholastique Pitton (1621-1689), il quale nella *Histoire de la ville d'Aix capitale de la Provence* (1666) autorizzava nel modo più chiaro, e certo alieno da ogni sospetto di pregiudizio filocatalanista (e casomai con qualche pregiudizio verso italiani e spagnoli), la medesima ricostruzione: ²⁹

²⁷ Giunti F. - Giunti J. 1573, p. 3r.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Pitton 1666, p. 104.

Ce fut sous eux [*scil.* i principi catalani] que nos Prouençaux trouuerent l'art de rimer [...]. Les Italiens qui loüent fort rarement ceux qui ne sont pas de leur nation, le disent; et les Espagnols touïjours enflés de vanité le confessent [...].

Non meno netto d'altronde quanto Bastero trovava nell'erudito provenzale César de Nostradamus (1553-1629), nella sua *Histoire et chronique de Provence*, sotto la rubrica *Provence sous les Contes de Barcelonne*:³⁰

Ce fut de ce temps que la Poësie Prouençale commença de se monstrier en honneur, et de resonner heroïquement sous le belles et doctes rithmes d'infinis Gentilshommes et personagges de haute qualité, qui se mirent [*sic*, leggi: *misent*] à vulgairement romanser et poëtiser [...] dont il furent appelez Trobadours.

E infine nel *Recueil des antiquités gauloises et françoises* (1579) dello storico non meridionale ma parigino Claude Fauchet (1530-1602):³¹

Les Berangiers entretenoient en Languedoc, Provence, et Catalogne, des homes d'esprit, comme deça les Comtes de Champagne les Trouvers, et Chanterres (car ainsi appelloit-om les Pöetes vulgaires) les quels au son de la vielle, ou violle chantoient des vers vulgaires finissans en unison, que depuis l'on appellait rhimes.

Per Bastero quindi il rapporto tra provenzale e catalano si propone nelle forme del cambio linguistico rimesso a una logica di influenza determinata in due aspetti, quello politico della dominazione, e quello per così dire estetico, il fatto cioè che la lingua dei dominatori si proponesse come lingua matura, già capace di provarsi in un'alta poesia di corte. Un influsso dall'alto verso il basso capace di penetrare sino nel dialetto del popolo rendendolo *vago e dovizioso*, – un influsso eguale e contrario a quello angioino, capace invece di corromperlo e condurlo a morte. Il nesso logico e storico tra la fine di tale epoca dorata e l'avvento angioino (che è poi, *mutatis mutandis*, concetto critico ancora oggi corrente) Bastero poteva avvalorarlo con ricorso alle ricostruzioni della scuola italiana. Dopo i fratelli Giunti, è chiamata a sostegno un'opera di massima autorità, come le *Origini della Lingua Fiorentina* (1549) di Pierfrancesco Giambullari.³²

³⁰ Nostradamus C. 1614, p. 132.

³¹ Riporto il testo così come citato in Bastero 1724, p. 9, nota 20, non essendomi stato possibile consultare l'opera originale.

³² Giambullari 1549, p. 139.

Mancata quiui [*scil.* in Provenza] la corte, per la morte del Conte Ramondo, et per la passata in Italia di Carlo d'Angiò, non solamente mancarono i Poeti et le Rime si celebrate; ma la lingua stessa per si fatta maniera ui uenne meno, e ui si annullò; che i Prouenzali medesimi, non la intendono già dugento anni.

Ma tale assunto necessitava per Bastero di un'integrazione, con la quale egli concludeva circolarmente e provava il suo ragionamento. Con la fine del dominio catalano in Provenza, la lingua limosina non aveva fatto altro che ripiegare nei suoi confini storici originari, conservandosi viva nella continuità (conseguenza implicita, ma di evidente momento, l'elezione dei suoi moderni parlanti a interpreti privilegiati di quella lingua altrove scomparsa):³³

In bocca de i popoli del Principato di Catalogna, e de' Regni di Valenza, Majorica, Minorica, e Iviza, [*scil.* il buon linguaggio nativo] sempre si è conservato vivo, e poco meno, che nel suo intero essere, fuorché in alcuni vocaboli de' più antichi, a cui ne sono stati sostituiti altri di nuovi, siccome sogliono far sempre tutte le lingue viventi.

Esperienza personale e autorità storiografiche sono quindi i due piani su cui si basa la ricostruzione della vicenda della lingua limosina/provenzale/catalana. Una ricostruzione non fine a sé stessa, che si pone invece come il riferimento solido e necessario a nuove concettualizzazioni, inerenti alla storia letteraria. Intanto, una periodizzazione del tutto nuova, capace di superare quella che aveva appresa dal Bembo e dagli italiani, i quali fissavano la fine dell'esperienza poetica provenzale con la presa di potere in Provenza degli Angioini. Bastero elimina tale punto di catastrofe, fissando l'epoca d'oro della «purezza, e bellezza del nostro Provenzal Idioma» tra il principio del secolo XI e una data spostata più innanzi, intorno al 1479:³⁴

Nel qual anno s'unì la Corona d'Aragona con quella di Castiglia [...]; imperciocchè in tutto detto spazio, e corso di tempo, e si parlò, e si scrisse in Catalogna [...] senza quella varietà, per non dir barbarie, che introdusse poi a poco a poco il rimescolamento con altre lingue, ed in ispeziale lo studio posto nella Castigliana, che indusse per così fatto modo trascuranza della materna [...]; onde alcuni, perduto l'amore alla natural favella, di nuove, e stravaganti forme di parlare, ed al genio di essa non punto

³³ Bastero 1724, p. 21.

³⁴ *Ibidem*, p. 20.

convenevoli la infettarono, ed altri, non istimando se non quel che è forestiero, a scrivere si posero in Castigliano, mettendo in non cale la propria.

Il paradigma istituito assegna in questo modo al catalano una duplice autonomia, tanto rispetto al mito, proprio della scuola italiana e bembesca, che stringeva il provenzale in un nesso catastrofe-origine; quanto rispetto alla storia politica del rapporto con le forze esogene e confinanti del Regno di Francia e del Regno di Castiglia, il cui dominio avrebbe nell'un caso accelerato la decadenza linguistica in Provenza ma non altrettanto in Catalogna; nel secondo avrebbe recato una successiva fase di corruzione linguistica che, proprio nei giorni in cui Bastero scriveva, andava realizzandosi come sopraffazione e censura politica.

2. *Darsi un canone*

Si intende come la ricostruzione più generale della storia delle origini, del rapporto tra catalano e provenzale, e quella più particolare dei rapporti viventi con il castigliano, fosse agli occhi di Bastero la base necessaria a una ricostruzione delle articolazioni interne al canone del catalano. È così fissata un'età dell'oro, parallela a quella stabilita dall'Accademia della Crusca per il toscano, ma di diversa periodizzazione, non limitata al Trecento, ma estesa sino a comprendere tutto il fenomeno trobadorico dai suoi albori (inizi dell'XI sec.) oltre la catastrofe di Muret, sino allo sfrangiamento dovuto all'Unione delle Corone (seconda metà del XV sec.). Dico sfrangiamento e non spartiacque, perché Bastero, nell'ottica continuista della sua ricostruzione, non dà nemmeno a tale evento carattere di catastrofe o di fine, quanto di passaggio. Tant'è che individua ancora oltre l'evento politico dell'Unione delle Corone, assieme agli indubitabili fenomeni di imbastardimento e corruzione dovuti all'influsso del castigliano, fenomeni di conservazione e resistenza, visibili nel permanere di un ampio grado di purezza nella lingua viva dei popoli catalano-provenzali.³⁵ Ragione più, per così dire, politica che canonica avrà invece l'estensione in avanti del repertorio autoriale sino quasi ai tempi contemporanei, in un elenco che

³⁵ Una volta tornato in patria, Bastero si dedicherà alla verifica di tale continuità attraverso vere e proprie inchieste dialettologiche sul campo, raccogliendo testimonianze della viva lingua parlata (cfr. Feliu i Torrent 1999, pp. 107-117).

Bastero prende di peso (e in forma di pura citazione) dai versi di un *romans* di uno dei più valorosi poeti in lingua catalana dell'epoca appena trascorsa, cioè Vicent Garcia, *El rector de Vallfogona* (1579-1623).³⁶

Anzi nel Principato di Catalogna sul principio dell'ultimo trascorso secolo, il nostro rinomatissimo Poeta il Dottor Vincenzo Garzia, e con esso lui *Lo Regalo* (delizia) *de las Musas Don Joan de Boxadòs*, e *Lo esglay* (spavento) *d'Apolo Cordellas*, oltre agli altri molti, che in quel tempo fiorirono, come *Don Francisco d'Ayguaviva*, *Don Felip de Guimerà*, e cento più, de' quali fa egli menzione, gli fecero mirabilmente [*scil.* al catalano] rialzar il volo.

È proprio appuntandosi su un'idea di mutamento nella continuità, su un'idea sostanzialmente ciclica della storia, che Bastero poteva auspicare un futuro risollevarsi del catalano dalla triste situazione dei tempi in cui scriveva queste righe.

È ora il caso di volgere lo sguardo al repertorio di opere e autori posto da Bastero nella *Tavola dei poeti provenzali della età d'oro*,³⁷ e alle brevi schede relative a tutti i trovatori da lui spogliati sui manoscritti delle biblioteche romane e fiorentine, compilate combinando notizie ricavate da *vidas* e *razos* antiche e, per integrazione, dall'insostituibile (quanto inaffidabile) repertorio delle *Vies de plus célèbres poètes provençaux* di Jean de Nostradamus (1575), che egli leggeva nella versione italiana posta dal Crescimbeni nel volume secondo dei *Comentarj* (1710). Ma ci sorprenderebbe che Bastero si limitasse a un'opera di supina compilazione, che anzi la parte più rilevante del suo impegno è nell'integrare, discutere e talvolta correggere quanto ricavava dalle sue fonti, in particolare per gli autori di nazione catalana. È quanto avviene nella lunga scheda dedicata al re Alfonso I d'Aragona (pp. 72-75), in buona parte dedicata a individuare imprecisioni della *vida*, nel confronto con fonti storiche antiche e con le ricostruzioni ricavate da storici moderni come Pere Tomich (XV sec.) e

³⁶ Bastero 1724, p. 22. Il filologo gironino nelle note rimanda sicuramente (fa fede il riscontro del numero di pagina) all'edizione delle poesie del *Rector de Vallfogona* stampata a Barcellona nel 1703 per cura dell'*Academia dels Desconfiats* (non quindi a quella del 1700, probabilmente apocrifia), che dovette trovare in qualche libreria romana, da cui probabilmente trasse una copia di lavoro (cfr. Feliu i Torrent 2000, p. 138). I versi citati nella *Crusca provenzale* provengono tutti da un medesimo *romans* preceduto dalla didascalia: «Celebraren los poetas, de aquella era, al autor per lo Romans dalt dit, elogiantlo ab algunas Poesias, als quals responguè ab lo seguent Romans» (cfr. Garcia 1703, pp. 120-122).

³⁷ Bastero 1724, pp. 71-102.

Pere Miquel Carbonell (1434-1517). Ma la scheda si volge anche ad aumentare la lista dei sovrani poeti di nazione catalana, affiancando al nome di Alfonso I quello di Pietro (ma è incerto se si tratti del primo, del secondo o del terzo di questo nome) sino, in pieno Trecento, a Giovanni I, raccogliendo anche in questo caso notizie da fonti storiche antiche che andava assiduamente ricercando e compulsando, o da storici moderni. Così al capo XV (indicato erroneamente come V) della *Proclamacion Catolica* dell'abate Gaspar Sala i Berart (1605-1670, opera uscita adespota nel 1641), scovata nella Biblioteca Vaticana, trovava riscontro dell'attività poetica di Giovanni I;³⁸ mentre dalle *Mémoires sur l'Histoire du Languedoc* del tolosano Guillaume Catel (1560-1626, opera uscita postuma nel 1633), cavava notizia sull'arte di uno dei sovrani di nome Pietro.³⁹

Ma val la pena di dare l'elenco degli autori catalani (in alcuni casi, si vedrà, supposti tali) che Bastero pone nella sua *Tavola*.⁴⁰

ALBERTO DI SISTERON (p. 71). || Albertet de Sestero (*BEDT* 016). Per *DBT*, pp. 36-37, in accordo con la *vida*, originario di Gap nell'Alto Delfinato, ma «è plausibile sia avvenuta una sua *tournee* oltre i Pirenei, con sosta prioritaria presso la corte di Pietro II d'Aragona». Bastero dà anche testo e traduzione di una cobla del suo serventese col Monaco di Montaudon «nella quale si disputa: Quale delle Nazioni sia più d'apprezzare; la Catalana, o Francesca inverso di quà da Guascogna, e da Provenza; e la Limosina, Alvernese, e di Vianes di là dalla terra dei due Re».

ALFONSO I D'ARAGONA (pp. 71-75). || V. qui sopra.

* *Anselmo di Aguglione* «o vero Anselmotto dell'Aguglione, detto *Anselmot del Aguillon*» (p. 75). || Bastero ne trova traccia nel cod. Vatic. 3205 (il canzoniere provenzale M), e vi riconosce un appartenente alla nobile

³⁸ Cfr. Sala i Berart 1641, p. 106: «Los Reyes de Aragon, y mas en particular el Rey don Iuan el Primero, hizieron tanta estimacion de la poesia Catalana, que llamauan el Gay saber, ò ciencia gaya, que para alentar los ingenios al trabajo con el premio, concedieron muchos priuilegios a los que se esmerauan en esto».

³⁹ Catel 1633, p. 398 «même les Pöemes ou Chansons de Pierre Roy d'Aragon, qui est appellé *Mossen Peire Rey d'Aragou*». Non è possibile dall'appunto stabilire se si trattasse di Pietro II (1174-1213) o di Pietro III (1240-1285), entrambi poeti (cfr. *DBT*, pp. 378-380).

⁴⁰ Seguendo un procedimento dello stesso Bastero, un asterisco segnala autori e opere che egli aveva aggiunto di bel nuovo alle liste di Nostradamus e Crescimbeni. Ho fatto seguire, dopo doppio separatore, una breve nota per gli autori sui quali non ho avuta o non avrò occasione di trattare altrove.

famiglia catalana degli Aguglioni. Si tratta di Lantelmet de l'Aguillo (*BEdT* 284), che *DBT*, p. 337, dà di patria incerta ma sicuramente attivo in Provenza nella prima metà del sec. XIII, ai tempi di Raimon Berenguer V.

* AUSIAS MARCH, «Catalano d'Origine, natio della Città di Valenza» (pp. 76-78). || V. oltre.

BERLINGHIERI DI PALAZZUOLO «detto *Berenguers de Palazol* Catalano del Contado di Rossiglione» (p. 78). || *BEdT* 047. I dati, che Bastero ripete dall'antica *vida*, sono confermati dalle moderne ricerche biografiche (cfr. *DBT*, pp. 81-82).

* IL CONTE D'IMPORIA «detto *lo Coms d'Empuria*» (p. 81). || È il conte Pons Uc IV d'Ampurias (1264?-1313). *BEdT* 180; cfr. *DBT*, p. 433. Bastero precisa, a beneficio dei lettori italiani, e ad onore della sua città: «La Contea d'Impòria, o Empuria è in Catalogna sotto il Vescovado di Girona».

* GIORGIO «Gentiluomo Valenzano, detto *Mossen Jordi*» (p. 84). || Cioè il valenzano Jordi de Sant Jordi (1390 ca - 1424), del quale Bastero aveva solo imprecisa e indiretta notizia (v. oltre).

GUGLIELMO DI BERGHEDANO «detto *Guillems de Berguedan* Barone Catalano, e Visconte di Berghedano, o di Berga, ch'è tutt'uno» (pp. 85-86). || Cfr. *BEdT* 210, *DBT*, pp. 246-248. La scheda si compiace di riportare, a onore della «nobilissima Famiglia de' Berghedani, o di Berga» alcuni versi d'occasione del già ricordato Vicent Garcia, corredati di traduzione italiana di Bastero stesso. Più importante la citazione dalle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* di Alessandro Tassoni, circa il possibile influsso sul poeta toscano di alcuni versi del trovatore, dei quali Bastero dà il testo insieme con una traduzione di essi di Anton Maria Salvini (riportata in Verlato 2020, pp. 39-40).

MOLA «Catalano» (p. 89). || Di un Mola riportava secca notizia Crescimbeni nell'ed. del 1710 dei *Comentarj*, ripetendola ancora in quella del 1722, con riguardo a quel trovatore che scambiò cobbole con Gulhem Raimon, e che oggi si tende a identificare con Peire de la Mula, giullare attivo in Italia a metà Duecento (cfr. *DBT*, pp. 361 e 402-403). Bastero gli attribuisce nazionalità catalana identificando il personaggio, ma per errata interpretazione, con quello citato in un verso della canzone satirica del Monaco di Montaudon: «En Tremoleta ·l Catalas», letto come: «Entre Moleta 'l Catalans», con Moleta diminutivo ricondotto a Mola. L'edizione postuma dei *Comentarj* di Crescimbeni accoglierà, ripetendola alla lettera ma senza citarne la fonte, la proposta di Bastero (Crescimbeni 1730, p. 200). Sulle questioni identificative riguardanti Tremoleta, tutt'ora aperte, cfr. *DBT*, pp. 506-507.

* MAESTRO RAIMONDO LULLIO «Majorchino, ma originario da Barcellona, detto *Mestre Ramon Lul*, o *Lull*, o *Llull* [...]. Nacque egli circa l'anno 1235. e morì nel 1315.» (p. 92). || Bastero lo immette nella lista dei poeti volgari precisando: «Oltre alle sue Opere in Latino nelle quali mirabilmente tratta di tutte l'arti, facultà, e scienze, ne scrisse anche molte in Provenzale, o Catalano, in Prosa, e in Verso». La scheda si conclude con la lunga citazione di un encomio «di questo celebratissimo Maestro, e Trovatore», presente nella *Proclamacion Catolica* al capitolo XV intitolato *Son los Catalanes inteligentes* (Sala i Berart 1641, p. 161).⁴¹

* RAIMONDO MONTANER, Raimon Montaner, «Gentiluomo Catalano [...]. Nacque egli nella Terra di Peralada della Diocesi di Girona, nell'anno 1265.» (p. 93). || È immesso tra i poeti per il *sermo* inserito nella *Crònica*, opera storica di cui Bastero si compiace di ricordare il valore oltre i confini nazionali: «Della sua autorità si prevagliano molti scrittori Francesi».

UGO DI MATAPLANA «detto *Nuc*, *Nuguet de Mataplana* Barone Catalano» (pp. 101-102). || Cfr. *BEdT* 454; *DBT*, pp. 514-515. Bastero precisa: «Notisi, che nove principali, ed antichissime Baronie, tra l'altre, vi sono in Catalogna; e questa, cioè di Mataplana è una di esse nove» (con rimando al cronista catalano Pere Tomich). Segue citazione dell'*incipit* di un serventese con traduzione propria.

La classificazione neutralmente alfabetica della *Tavola dei poeti dell'età d'oro* non ne nasconde il motore concettuale. Al di là delle sparute e incerte identificazioni di poeti catalani delle epoche antiche,⁴² l'immissione degli autori più tardi, fuori da ogni idea di epigonismo, fissa l'idea della

⁴¹ L'importanza che Bastero assegnava a Lull è degna di nota, posto che si trattava di «un autor ben conegut pels seus contemporanis però no pas com a literat, ni molt menys com a poeta; en això Bastero s'apunta un mèrit que fins ara tothom havia estat d'acord a buscar en les recerques d'autors molt posteriors» (Feliu i Torrent 1999, p. 120). Nella copia della *Crusca provenzale* conservata a Barcellona, Reial Acadèmia, 3 II 4, usata da Bastero come base per incrementi e revisioni in vista di una possibile seconda edizione dell'opera, risultano aggiunti quattro fogli in parte occupati da una nuova scheda relativa a Ramon Lull «que ha estat refeta completament i molt ampliada» (Feliu i Torrent 2000, p. 62).

⁴² Bastero, in un appunto manoscritto (ms. di Barcellona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 3 II 2, cc. 56-57, *Algunes observacions y apuntaments que feu sobre Bembo*, Prose, lib. 1, a la partícula «Non solamente catalani», cfr. Feliu i Torrent 2000, pp. 37-51) aveva affrontato il problema del numero minoritario di trovatori attestati chiaramente come catalani, risolvendolo così: «Encara que entre los poetas de aquell temps que componían en esta nostra materna lengua n'i agué molts que foren catalans, emperò no se anomenàvan ni éran coneguts en Itàlia,

piena continuità del canone spostando il *focus* dalla Provenza, e quindi dalla catastrofe duecentesca, sino al XV secolo di Ausiàs March, il cui posto in tale canone si esaminerà tra poco.⁴³

Per ora, conviene vedere più in largo la scelta degli autori catalani proposta da Bastero ai lettori della *Crusca provenzale*, spostando l'attenzione verso la *Tavola delle abbreviature* (pp. 103-118), cioè al regesto generale di tutti gli autori «citati per entro l'Opera», tra i quali si trovano altri scrittori catalani, non citati nella precedente *Tavola* in quanto o scrittori in prosa o, se poeti, in quanto di epoche posteriori all'epoca d'oro. Si tratta pur sempre di autori di valore canonico, capaci di fare da autorità nelle voci del progettato *Vocabolario*, ma la cui selezione dipende anche da fattori contingenti, vale a dire dalla loro disponibilità nelle biblioteche romane, di pochissimo incrementata da documenti che il canonico aveva tra mani. Una collezione di emergenza quindi, ma certo non priva di criterio, in cui entrano opere di diversa natura e genere, dal poemetto, al trattato medico, alla cronaca storica, al documento privato:

ARNALDO DI VILLANOVA, *Regiment en temps de pestilència*. || Dell'opera del medico e scienziato valenzano Arnau de Vilanova (1240-1313), Bastero aveva trovato una copia manoscritta nella Biblioteca Vaticana (= Vat. 3824). Preso inizialmente per un autore del XV secolo,⁴⁴ nella *Crusca provenzale* è ricondotto, sulla base di comparazioni con altre fonti, alla sua vera epoca: «Fiorì questo Autore nel principio del secolo XIV., e ancora prima» (p. 104).

França y altres regnes [mes] que ab lo renom de poetas provençals, ja per ésser la Provença molt més vehina de aquellas parts de Itàlia, el la qual floriren molts excel·lents poetas, com y també per los viatjes y sojorns que hi feren loc comtes de Barcelona, com a senyors y soberans que també foren de dit comtat de Provença» (cit. in Feliu i Torrent 1999, pp. 107-108).

⁴³ È in questa ottica di continuità del fenomeno che sembrerebbe da spiegare l'importanza assegnata ai trovatori epigonalici del *Consistori del gay saber*, cui è dedicata una lunga scheda (la più lunga del repertorio) sotto la voce *I sette Trovatori di Tolosa* (Bastero 1724, pp. 94-101), di cui si sottolinea (*ibidem*, p. 95) la volontà di «seguire l'orme, e antico costume degli altri Trovatori, o Poeti, che erano stati prima» radunando per il concorso poetico «i Poeti Provenzali, o della stessa lingua d'oc» (accenno implicito alla continuità transpirenaica del *limosino*?).

⁴⁴ Cfr. la lettera del 26 febbraio 1724 al fratello Baltasar, pubblicata in Feliu i Torrent 1998a, p. 316: «Del sobredit Arnau de Vilanova [...], ne he trobat en un còdice manuscrit de la Vaticana un tractat [...], lo qual Vilanova floria en lo principi de la centuria XV. Però estas y otras semblants notícias las sabràs per menor luego que jo sia arribat en Barcelona, puix de allí te embiaré alguns de meus originals que tinc treballats y sé cert que ne has de gustar».

GIOVANNI, O GOVANOTTO MARTORELLI «detto *Mossen Joanot Martorell, Cavaller*» (p. 108). || Joanot Martorell, valenzano (1410-65), autore del *Tirant lo Blanc* (v. oltre).

JACOPO ROGGIO. || Jaume Roig (1401-1478), autore dell'*Espill*, è indicato col solo nome italianizzato e con la sola notizia del ms. della Bibl. Vaticana (v. oltre).

PIETRO TOMIC «Cavaliere Catalano natio di Bågano (*Bagà*, Terra nella Diocesi di Urgelli)» (p. 113). || Pere Tomic, o Tomich (XV sec.), autore delle *Histories e conquestas del reyalme d'Aragó* (1438, prima ed. 1495), citato più volte come fonte storica nella *Premessa*. Bastero lo leggeva in un «Codice antico MS. della Libreria del Signor Abate Anton Maria Salvini» (p. 113). Nelle stesse *Abbreviature* ricorre la sigla *Ant. Mar. Salvin.*, *Postill.*, che rimanda alle «Postille marginali sparse per entro il suo Codice antico MS.» dall'abate fiorentino (p. 104). Non mi è riuscito per ora di identificare tale codice.

RAIMONDO MONTANER (p. 113). || Già citato tra i poeti dell'età d'oro (v. sopra), è ora richiamato per la sua opera di prosatore. Bastero lo leggeva in stampe possedute dalle biblioteche Casanatense e della Sapienza.

A tali autori dell'epoca più antica sono associati anche il già ricordato Vicent Garcia e il poeta barcellonese Francesc Fontanela (1610-1685), indicati tra gli «autori de' tempi bassi» (p. 24) che tuttavia «fecero mirabilmente rialzare il volo» al catalano (p. 22), e che Bastero riteneva di poter includere nella scelta degli autori citabili, per analogia coi criteri di allargamento del canone che vedeva adottati dalla *Crusca* fiorentina, almeno a partire dalla Terza Impressione (1691).

È probabilmente sempre sull'esempio di criteri cruscanti che Bastero dava patente di autorità linguistica, oltre che agli autori letterari, alle fonti documentarie, la cui selezione tuttavia dipendeva dalla materiale disponibilità nelle biblioteche romane. Nella Biblioteca Casanatense reperì le *Costituzioni del Regno di Aragona* e nella Biblioteca Barberina le *Costituzioni di Catalogna*, di cui si servì per un duplice uso: come fonti storiche in senso stretto nella *Premessa*, e come documenti di lingua, tanto che per le *Costituzioni d'Aragona* Bastero avverte nella *Tavola delle abbreviature*: «Si citano solamente quelle, che sono scritte in puro, e netto Linguaggio Provenzale, ovvero Catalano» (p. 106); e per quelle *di Catalogna*: «Si allegano solamente le antiche» (p. 106). Data la difficoltà a reperire fonti di prima mano, molto si rifece anche alle trascrizioni riportate nell'opera di un altro

illustre barcellonese, l'archivista reale Pere Miquel Carbonell (1434-1517), autore delle *Cròniques d'Espanya* (1494, prima ed. 1547). Ancora poté includere nel novero dei citati, certo con soddisfazione, anche tre lettere dall'archivio vescovile della natia città di Girona datate al secolo XIV (forse impetrando l'invio di trascrizioni?).⁴⁵ Un ultimo documento notevole è il testo giuridico degli *Usatges de Barsalona* (evidentemente nella versione catalana),⁴⁶ di cui però non ci rende che la secca menzione: «Usaggi di Barzellona. Copia a penna di Don Antonio Bastero» (p. 117).⁴⁷ Notevole infine, anche questo in linea con criteri già proposti dalla Crusca, l'innalzamento ad autorità lessicografica della paremiologia, sulla base dei *Refranes o Proverbios en Romance* di Hernán Núñez de Guzmán (1475-1553), monumentale raccolta di motti e proverbi in tutte le lingue della Penisola iberica, pubblicata postuma nel 1555, da cui Bastero trae quelli che riconosce come catalani.

Le contingenze nelle quali Bastero si ritrovava a operare, l'abbiamo già detto, erano di fortuna. Autori e opere catalani materialmente disponibili nelle biblioteche romane non erano così numerosi da permettere a Bastero opere di selezione.⁴⁸ Così, se la sorte gli fu generosa nel fargli repe-

⁴⁵ I documenti rimandano a tre diverse entrate della *Tavola delle abbreviature* (p. 111): «*Lett. B. V. G.* Lettere di Monsignor Beringhieri di Cruylas Vescovo di Girona, scritte l'anno 1360. Testo a penna dell'Archivio della Chiesa di Girona»; «*Lett. M. C. E.* Lettera di Donna Marchesa Contessa d'Empurias, e Viscontessa di Cabrera, scritta a Monsignor Don Pietro de' Visconti di Roccaberti Vescovo di Girona nell'anno 1325. MS: della Cancelleria della Chiesa di Girona»; «*Lett. P. V. G.* Lettere di Monsignor Don Pietro de' Visconti di Roccaberti Vescovo di Girona scritte l'anno 1325. Testo a penna della Cancelleria della Chiesa di Girona». Non trovo menzione di alcuno di tali testi nel repertorio di Feliu i Torrent 2000.

⁴⁶ Sulla complessa tradizione bilingue degli *Usatges*, cfr. almeno Mayer Olivé 2011, p. 1000.

⁴⁷ Pur senza notizia esplicita, si può ritenere che ne traesse copia personalmente in qualche biblioteca romana.

⁴⁸ Che il canone fosse idealmente aperto a nuovi ingressi lo dimostra d'altronde il fatto che, nella copia della *Crusca* utilizzata dal canonico una volta tornato in patria (ms. di Barcellona, Reial Academia, 3 II 4, cfr. Feliu i Torrent 2000, pp. 57-64), segnando aggiornamenti in vista di una seconda edizione dell'opera, sono aggiunti, in fogli bianchi, i nomi di ulteriori autorità catalane, quali il predicatore e poeta barcellonese Felipe de Malla (1380-1431) e lo scrittore francescano e poeta in catalano (poi convertito all'Islam e poeta in arabo) Anselm de Turmeda (1355-1423). Nelle carte raccolte nella medesima Biblioteca al numero 3 II 11-16 (Feliu i Torrent 2000, pp. 78-83), contenenti la redazione delle voci che avrebbero dovuto essere stampate nel secondo volume dell'opera, sono citati come autorità scrittori catalani non inclusi nelle *Tavole*, come Francesc Eiximenis (1330-1409) e il poeta barocco Francesc Fontanella (1622-1681). Nessuna traccia risulta di una conoscenza o di un interesse per uno dei maggiori prosatori valenzani del Quattrocento, Joan Roís de Corella (1435-1497).

rire alla Vaticana, e annunciare per primo al pubblico degli studiosi,⁴⁹ il ms. unico dell'*Espill* di Jaume Roig; non lo fu altrettanto per Jordi de Sant Jordi, di cui a Roma non era disponibile alcunché. L'urgenza di colmare tale vuoto bibliografico è palpabile in una delle ultime lettere inviate da Roma in patria al fratello Baltasar (26 febbraio 1724), al quale si rivolge perché investighi sull'eventuale reperibilità delle rime di *mossen Jordi* in Valencia, in attesa di poterlo fare di persona una volta tornato dall'esilio.⁵⁰

Lo que jo desitjaria molt y molt és lo poder trobar en eixos paratges de Espanya las obras de mossèn Jordi, valencià, citat dal doctor Gaspar Escolano en la sua *Istoria de Valencia* [...], que no puc deixar de persuadir-me que no se troben en alguna llibreria de València o en poder de alguna persona curiosa, etc., y és cert que quant sia arribat a Espanya he de fer tot lo possible per encontrar-los; y si tu en lo ínterim poguesses fer sobre açò alguna positiva diligència y podies descubrir-los escrivint a València, ne tindria particular complacència.

La menzione di Escolano lascia intendere come l'urgenza fosse aumentata dal riferimento in esso a una tradizione patria, che voleva Petrarca emulo di *mossen Jordi*. Della lunga citazione che di Escolano è fatta, a tal proposito, nella *Premessa* della *Crusca provenzale*, riporto qui solo lo stralcio decisivo:⁵¹

No se puede dexar entre renglones, que se pagaron tanto los Italianos de esta poetica inuencion y estilo de los Lemosines, que no solo les cogieron el arte y metro, pero aun las mesmas rimas traduzian en su lengua Italiana. Cien años antes que floreciese el Petrarca, es a saber, el año Mil doscientos y cinquenta, bivio en nuestra ciudad de Valencia un Cauallero famoso Poeta, llamado mossen Iordi, criado en la Corte del Rey don Iavme el Conquistador; el qual con mucha gala vsò de Sonetos, Sextiles, Terce-roles, y Octauas rimas en lengua Valenciana Lemosina. Y viniendo despues al mundo el Petrarca, en el año del Mil trescientos, y veyntisiete, que se enamoro de madama Laura, llamandose su estrella al mayor lauro que Poeta vulgar ha podido conseguir, se valio de las obras deste insigne Valenciano, vendiendolas al mundo por suyas en lengua Italiana.

Della medesima tradizione d'altronde Bastero trovava traccia nella *Proclamacion Catolica*, dove il poeta valenzano veniva a collocarsi in posizione

⁴⁹ Come conferma Carrè 1994, p. 234.

⁵⁰ Cfr. il testo dell'intera epistola in Feliu i Torrent 1998a, pp. 315-316.

⁵¹ Bastero 1724, p. 16 (di su Escolano 1610, coll. 89-90).

d'ecceellenza in una galleria di poeti nazionali, proprio per la sua influenza sul maggiore poeta della poesia italiana. Vale la pena di riportare estesamente il passo, per il piccolo canone letterario che ivi si dispone.⁵²

Los primeros padres de la poesia vulgar fueron los Catalanes; passando despues esta arte a Italia, Aragon, y Sicilia. El Petrarca con las obras de George Valenciano [*scil.* Jordi de Sant Jordi], compuestas en Catalan, dió propiedad, y dulçura al lenguaje. Florrecieron muchos en esta arte, como el Cauallero Ausias Marc, Ramon Montaner, Iayme Roig, y otros muchos. En nuestros tiempos, floreció en la poesia Catalana el Dotor Garcia Retor de Valfogona, cuyos poemas son celebrados por insignes en la agudez, dulçura, y propiedad de pensamientos; y los admiró por raros el Fenix de la Castellana Lope de Vega Carpio [...].

Per la sua estensione dalle origini sino ai contemporanei, per la selezione degli autori, è evidente come tale galleria presenti decisivi punti di riscontro con le ricostruzioni della storia della letteratura catalana proposte da Bastero. Ma una volta di più emerge come l'erudito gironino agisse sulla tradizione patria come su un canovaccio, irrobustendone per quanto possibile la trama, immettendovi più solidi argomenti critici e più razionali membrature storiche, e adattando a una tradizione fondamentale di impianto estetico-retorico, procedure e principi ricavati dalle riflessioni ed esperienze della scuola critica italiana.

Tutto ciò Bastero doveva farlo con ricerche di prima mano, soppe-
rendo a carenze e ritardi nell'elaborazione critica della sua nazione, la cui causa egli identificava in particolare nell'assenza di adeguate istituzioni accademiche, per ragioni politiche che tanto esplicitamente quanto amaramente mette in luce:⁵³

E oggi giorno col mezzo della moderna Accademia *dels Desconfiats* (de' Diffidati) eretta in Barcellona nel 1700. [...], per far argine, e difesa alle inondazioni di stralvo-
lucuzioni, che sovrastavano, opponendosi a così precipitoso torrente di nuovi barbari, e stranieri vocaboli, e i suoi legittimi, che dolcissimi, e belli sono, con franco cuore valorosamente riparando, sarebbe forse la Lingua Provenzale salita altra volta a quel grado d'onore, e di gloria, in cui ella salì nell'età d'oro, o del *gay saber* [...] se non fossero sopraggiunti i travagli, e flagelli delle guerre, che misero il Principato sottosopra, ed in particolare la sua Capitale mia Patria, come è ben noto.⁵⁴

⁵² Sala i Berart, 1641, pp. 161-162.

⁵³ Bastero 1724, pp. 21-22.

⁵⁴ Di tale attività di salvaguardia e garanzia della lingua si fatica a trovare testimonianza negli atti prodotti dall'Accademia nel breve circolo (1700-1703) della sua esistenza (ricostruita in

Nel suo soggiorno italiano Bastero aveva avuto occasione di dialogo con esponenti di prima vaglia del mondo accademico ed erudito romano e fiorentino. E aveva avuto la possibilità di meditare metodo e principi di un'opera come il *Vocabolario* della Crusca, al cui modello si era in tanta parte conformato. Da essa è molto probabile che accogliesse il principio critico fondamentale di *purità* della lingua, non come principio estetico ma storico-linguistico. Per Bastero d'altronde la questione ricopriva carattere decisivo, di salvaguardia di una lingua che sentiva sopraffatta e in pericolo. La ricerca di elementi di continuità linguistica nella travagliata storia della sua nazione emerge in modo assai chiaro dalla dichiarazione che chiude la *Premessa*, in cui si addensa in un solo periodo la ragione principale della *Crusca provenzale*, che dice intrapresa:⁵⁵

per far risorgere, ed innalzare [...] quel puro, semplice, netto, e dolce Provenzale Idioma in cui sono stato allevato, a quell'antico grado di onore a cui era egli salito prima che ne cadesse, siccome per legge di natura sono obbligato.

Questa ricerca della *purità* certamente è alla base dello spaziare del repertorio delle autorità linguistiche, come visto, fuori dallo stretto canone letterario, sino alle scritture documentarie. Ma certamente anche dell'investigazione dei livelli e dei registri della lingua. Così, Bastero si applica, in una digressione, a mostrare le potenzialità della lingua, la sua capacità di adattarsi ai mutamenti dello stile propri di un singolo autore, come Peire de Corbian, trattatista nel *Tresor* e poeta lirico;⁵⁶ o come Raimon de la Tor,

Muntada i Artiles 2002). La menzione che ne fa Bastero ha d'altronde fatto affermare a Feliu i Torent 1999, pp. 123-124: «No recordo aver llegit mai, en cap dels estudis actuals sobre el tema, un plantejament de la institució de la primera acadèmia barcelonina en aquest terms, i tanmateix alguna cosa d'aixó hi devia haver». Bastero in effetti indica un frutto di tale attività nella cura ortografica portata all'edizione delle rime di Vicent Garcia, operazione critica che Bastero comparava a quella dei Deputati fiorentini all'edizione del *Decameron*, e i cui principi riteneva di poter applicare nella sua trascrizione dei testi trobadorici (Bastero 1724, p. 27): «L'ortografia degli antichi era pessima, e confusissima [...]. Onde per agevolare al lettore l'intelligenza degli esempj, e de' passi antichi Provenzali, ho procurato di ridurli alla più chiara, e distinta ortografia; circa la quale mi sono per lo più conformato con quella, che ritengono gli Accademici Barcellonaesi nella impressione delle Rime del nostro Garzia». È però tutto da stabilire se tali criteri li avesse recuperati dall'esame critico in proprio dell'opera, o se davvero gli accademici barcellonaesi avessero allestito un qualche prontuario analitico (di cui almeno a oggi non si ha riscontro).

⁵⁵ Bastero 1724, p. 70.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 26: «Diversamente usò Pietro di Corbiacco, uno de' Padri, e Maestri della Poesia

poeta e cronista; o ancora come Peire Guilhem e Lanfranc Cigala, scelti ad esponenti del canto religioso, diversi nello stile dai poeti autori di serventesi moralisti.⁵⁷ O infine, nel mutare dello stile di Joan Martorell, dai testi prefatori del *Tirant lo Blanc* al romanzo vero e proprio, e, in esso, nell'adattamento della lingua a diverse esigenze retoriche.⁵⁸

Sebbene proposte saltuariamente e in modo rapsodico, tali notazioni, possibili a chi come Bastero si era applicato a dar colori alle *grisailles* dei trovatori raffigurate dai letterati catalani nelle loro gallerie mitico-storiche, indicano il formarsi nel filologo gironino di un'idea articolata del canone. Nel discutere l'alto rango letterario di Martorell e del suo *Tirant*, presentato come «uno de' più chiari lumi della nostra Lingua» (p. 26), si farà caso come il riferimento sia alla *lingua* (non alla letteratura). E si farà caso al fatto che la centralità dell'autore sarà precisata, nella *Tavola delle abbreviature*, ponendone l'opera non come un astratto vertice di Parnaso, ma nel luogo e nel ruolo ricoperto da Boccaccio nel canone italiano, sulla base prima di tutto della *purità ed eloquenza di lingua*, prima ancora che sui suoi valori estetico-poetici o di contenuto:⁵⁹

Questo Libro, per quel che appartiene a purità, ed eloquenza di lingua, debbe avere il primo luogo tra i nostri Prosatori, né più né meno, come il Decamerone tra i Toscani.

E d'altronde quale fosse l'interesse specificamente linguistico verso quest'opera di primo rango del canone catalano – la 'corona' della sua prosa, se vogliamo così dire – lo mostra a bisogno l'opera di spoglio lessi-

volgare, allora che delle più alte materie, e scienze prese altamente a trattare in quel suo veramente aureo Poema titolato il Tesoro, detto Provenzalmente *Lo Tresor de Maestre Peire* (o *Peire*) *de Corbiac*, esistente nella Biblioteca Vaticana, che quando a diporto della sua Donna vaghe canzonette dispose».

⁵⁷ *Ibidem*: «Con altre frasi, molti de' nostri Maestri, e Padri della volgar Poesia si misero divinamente a cantare le lodi della Beatissima Vergine, e fra essi Pietro Guglielmo, e Lanfranco Cigala, che quando i vizj di quella età ne' loro famosissimi Serventesi presero a rimproverare».

⁵⁸ *Ibidem*: «Nella Storia di *Tirant lo Blanc* [...], composta dal Cavalier Pietro Giovanni Martorell [...], con altre forme risponde esso Tirante al Cavalier delle Ville-Erme, suo rivale; e con diverso stile scrive alla sua bella ugualmente, e costante Principessa Carmesina. Lo stesso Martorelli [*sic*], non in persona d'altri, ma per se proprio, con altri modi scrive [...] alla Maestà del Re di Portogallo Don Fernando, dedicandole la suddetta Storia; e con altra maniera parla co' Lettori nel Proemio della medesima».

⁵⁹ Bastero 1724, p. 108.

cale cui Bastero si dedicò sulla copia che ritrovava nella Biblioteca della Sapienza di Roma, di cui rimane preziosa testimonianza nelle sue carte.⁶⁰

3. *Al centro del canone poetico: Ausiàs March*

Se quindi il *Tirant* rappresenta l'opera centrale nell'ambito della prosa, quali opere e autori considerava 'corone' del canone poetico? Bastero su ciò non si esprime esplicitamente, ma l'esame dei contenuti critici delle schede della *Tavola dei poeti dell'epoca d'oro* tuttavia lascia intendere – tenuta forzosamente in sospeso la questione di *mossen Jordi* – l'esistenza di due elementi centrali, l'uno riguardante la fase antica della lingua o fase 'comune', l'altro la fase più moderna o 'catalana', individuabili in Arnaut Daniel e in Ausiàs March. La scheda dedicata al trovatore provenzale, relativamente breve, è occupata in buona parte a rendere nota l'alta posizione canonica dell'autore attraverso la citazione di giudizi di altri autori del medesimo rango, ma di diversi canoni 'nazionali', come Petrarca e come il medesimo March:

Fa onorata menzione di questo Poeta, Ausias March nel Cant. 55. d'Amore, ove dice:

*Envers alguns açò miracle par,
Mas sin's membran d'en Arnau Daniel,
E de aquels que la terra los es vel
Sabrem Amor vers nos que pot donar.*⁶¹

Appo alcuni ciò sembra meraviglia,
Ma se ci membreremo del Daniello,
E di quei, che la terra è loro velo,
Sapremo, Amor ver noi, quanto egli possa.

Il Petrarca, allorchè nel cap. 4. del Trionf. d'Amore nominò alcuni de' nostri Poeti,
e

Fra tutti il primo Arnaldo Daniello,

⁶⁰ Lo spoglio è conservato nel ms. di Barcellona, Reial Acadèmia di Bones Lletres, 3 II 5 (descritto in Feliu i Torrent 2000, pp. 64-66).

⁶¹ *Rialc* 49.1, vv. 25-28 (con *mostrar* per *donar* al v. 28).

gli diede il titolo di

*Gran Maestro d'Amor, ch'alla sua Terra
Ancor fa onor col dir polito, e bello.*

Nella scheda dedicata ad Ausiàs March si procede parallelamente ad esibire il rango del poeta. In questo caso, tuttavia, le citazioni dai poeti sono precedute dalla menzione di autorità di eruditi italiani, quali Federigo Ubaldini, molto stimato da Bastero,⁶² e Alessandro Tassoni (su cui si dovrà tornare). Alla fine della scheda sono riportati quindi giudizi di letterati catalani, in primo luogo quello di Joan Boscan (1490?-1542), il quale, nella dedica delle sue rime alla Duchessa di Soma, poneva Ausiàs March, in un'indeterminatezza di Parnaso,⁶³ come «el mas eccellente» tra i «muchos auctores catalanos» che, tra i trovatori provenzali, fiorirono «un poco antes» rispetto a Dante;⁶⁴ e ancora è riportata dai suoi versi un'intera ottava, dal libro terzo della sua raccolta, i cui versi iniziano con un encomio che pare trascinato (nel plesso *gran maestro, sua terra, amore*) da quello petrarchesco di Arnaut Daniel visto sopra:⁶⁵

Y al grande Catalan de Amor Maestro
Osias March, que en verso pudo tanto,
Que enriqueció su pluma el nombre nuestro
Con su fuerte, y sabroso, y dulce llanto:
Amor le levantò, y le hizo diestro
En levantar su Dama con su Canto,
Y en estender su nombre de tal suerte,
Que no podrá vencerse con la muerte.

⁶² Tanto che nell'incisione a tutta pagina posta all'inizio della *Crusca provenzale*, alle spalle delle due figure allegoriche femminili (la lingua provenzale e la lingua italiana), si vede uno scaffale di biblioteca, in cui figura tra altri di eruditi italiani, un volume col nome *Ubaldini* (certo Ubaldini 1640, e con rif. alla *Tavola delle voci e maniere*, dove sono fatte anche citazioni da Ausiàs March). Sull'interpretazione dei diversi elementi della raffigurazione allegorica, cfr. Verlato 2020, pp. 43-44.

⁶³ Nota giustamente Pagès 1912, p. 262: «Ces quelques phrases prêtaient à l'équivoque. L'auteur semblait faire d'Auzias March un contemporain de Dante».

⁶⁴ Boscan 1543, p. 21r.

⁶⁵ La citazione di Bastero (di cui qui si riproduce il testo) è dall'ed. di Venezia del 1553 («Imprimiose en casa de Gabriel Gilito de Ferrariis y sus hermanos»), che non mi è stato possibile controllare (nella prima ed. del 1543, il componimento è a p. 143r).

Segue quindi una seconda fonte poetica catalana, il *Vexamen* (1643), poemetto di satira letteraria del poeta barocco Francesc Fontanella,⁶⁶ in cui Ausiàs March compare come capofila di una piccola galleria di poeti catalani, e come punto di raccordo tra antichità e modernità. Questi i versi che lo concernono, secondo la lezione di Bastero stesso (p. 78):⁶⁷

Viu aqui Ausias March
Poeta cast, i eloquent;
Com a fenix dels antics,
Com a pare del moderns.

Così la scheda di Bastero, mentre prosegue una linea patria di rispetto e dedizione alla maggior gloria poetica locale, la rafforza col ricorso a giudizi esterni di eruditi italiani. Quanto alla detta linea, non dovrà sorprendere il silenzio tombale circa le testimonianze del secolo che separa Boscan da Fontanella, che esso è il secolo della decadenza catalana, della trasmigrazione di tanti autori al castigliano, ed è il secolo in cui si impone la traduzione castigliana di March a opera di Jorge de Montemayor (1560, prima ed.). E in effetti, a che poteva valere citare voci genericissime, che mettevano in luce più l'ignoranza critica che la consapevolezza, come i seguenti versi del canonico Francesc Tàrrega (1554 o 1556-1602 ca.), valenzano e membro dell'*Academia de los Nocturnos*, il quale, in una affollata galleria di autori, restringeva le antiche glorie poetiche della sua città a tre soli nomi, e proprio solo ai tre nomi (anzi due, che il terzo è posto solo per allusione):⁶⁸

Puédense contar también
tres antiguos valencianos:
Ausias y Jaime Rojo,
y uno que hà también soñado.

E ciò ci introduce alla notazione che apre la scheda di Bastero, in cui è data la seguente notizia bibliografica: «Le sue Poesie, stampate, esistenti

⁶⁶ Sulle circostanze di composizione e i contenuti del poemetto, è sempre utile Brown 1987.

⁶⁷ Del poemetto, composto e recitato per un'occasione celebrativa, non esistevano versioni a stampa, e Bastero, che sembra essere il primo a darne una citazione diretta, ne avrà posseduta una copia personale manoscritta (cfr. Brown 1987, p. 179).

⁶⁸ Citato in Fuster 1984, p. 51, il quale riscontra nell'ultimo verso un riferimento a Jaume Gasull e al suo poemetto satirico *Lo somni de Joan Joan* (1497).

nella Libreria Casanattense, e in quella della Sapienza» (p. 76). I cataloghi delle due biblioteche ci permettono di stabilire che la seconda conservava il volume della traduzione di Montemayor, nell'ed. del 1560; mentre la prima, la stampa col testo valenzano curata da Claudi Bornat a Barcellona nel medesimo anno.⁶⁹ Ovviamente solo di questa si servì per i suoi spogli. Al di là del merito lessicografico, che poneva di per sé in non cale la traduzione in castigliano, Bastero aveva per essa una fiera avversione, che non manca di rendere nota, facendo ricorso a un celebre giudizio di Gaspar Escolano,⁷⁰ vertente sulla dispari natura di castigliano e limosino, e sull'inadeguatezza della prima lingua a tradurre le naturali sottigliezze della seconda:⁷¹

Y bolviendo a lo que arriba deziamos, ques es don proprio desta lengua [*scil.* limosina], dezir sutiles, y marauillosas razones en breues palabras, con grande suauidad; digo, que viene a ser esto con tanto extremo, que de la manera que para traduzir vn verso Latino, necessitan los Castellanos de dos y tres versos en su lengua, si han de estrujar todo el concepto del Latino y assi tambien para trasladar algo de la nuestra en la suya.

Dopo aver portato un esempio di traduzione inesistente proprio perché ritenuta impossibile (con riferimento a Jaume Roig), Escolano passava quindi a trattare del caso reale della traduzione di Ausiàs March fatta da Montemayor:⁷²

Nomenos goloso, por sacar el oro de las venas del otro profundissimo Poeta Valenciano, Ausilla March, y embiarle a Castilla traduzido, el buen Iorge de Monte Mayor Poeta Portugues, puso con grande cuydado la mano en la labor, traduziendo en Castellano sus obras, escritas con tanta pujança de conceptos en Lemosin. Mas saliole tan mal su desseo, que puestos en paralelo el original y el traslado, son tan dessemejantes, que pueden passar por obras diferentes, como si lo fueran de diferentes sugetos, y de diferentes autores.

⁶⁹ Per curiosità, segnalo che il volume su cui materialmente Bastero mise gli occhi è disponibile in versione digitalizzata in Google Libri (link nella scheda bibliografica dell'opera al sito <<https://www.iccu.sbn.it/>> [ultimo accesso: 09/09/2021]).

⁷⁰ Bastero 1724, p. 78: «Le sue Opere furono trasportate in versi Castigliani dal Cavaliere Don Giorgio di Montemaggiore Portoghese, e pubblicate così in Valenza l'anno 1560., e poi in Madrid: Ma su questo proposito non debbo tralasciare la seguente osservazione del letteratissimo Gasparo Scuolano nella sua Storia di Valenza [...]».

⁷¹ Escolano 1610, col. 91.

⁷² *Ibidem*, coll. 91-92.

La severità del giudizio pare appena lenita dalla consapevolezza del sincero impegno (*con gran cuydado*) con cui il ‘buon poeta’ straniero intraprese la sua opera. Cui si dovrà a posteriori aggiungere quanto meno il merito da una parte di aver diffuso la conoscenza del poeta valenzano oltre l’orizzonte patrio; e dall’altra di aver promosso un geloso impulso domestico a rivalutare il testo nella sua lingua originale. Ma l’elemento che avrà più interessato Bastero, sarà stato proprio quella proposizione del concetto di *intraducibilità*, portato sul generale della polemica politico-linguistica, ma anche sul particolare di singoli autori, e in particolare di Ausiàs March. Non credo sia necessario puntualizzare l’attinenza che esiste tra intraducibilità e centralità canonica di un autore.

Grande spazio è quindi dedicato, non poteva essere altrimenti, alla questione vessata di Petrarca imitatore di March, che aveva coinvolto eruditi catalani e italiani, sino a che il giudizio di Alessandro Tassoni ne aveva decretato la conclusione. Senza tornare ora su attori e pareri in dibattito,⁷³ basterà ricordare le parole del *Parecer* di Juan López de Hoyos, aggiunto all’impressione del 1578 della traduzione di Montemayor:⁷⁴

En lo que toca a sus conceptos [*scil.* di March], estan subido, que los de muy delicado juyzio creen que Petrarca tomo muchos de los muy delicados que tiene, deste autor.

Tassoni, nelle sue *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1609), presentò la questione nel modo acceso che gli era congeniale, bollando cioè la teoria che andava falsificando, a buon diritto ma senza troppi eufemismi, come appoggiata su «male accozzate testimonianze», e i loro sostenitori catalani e italiani come «inaueduti ed errati».⁷⁵ Prova delle prove della recenziarietà del poeta valenzano è l’identificazione della «*Señora Vcleta Borja, sobrina del Padre Santo*», interlocutrice della *demanda* in versi *Entre-ls ulls y les orelles* (*Rialc* 94.31), con *Eucleta* (*scil.* Tecla) nipote di papa Callisto III, al secolo Alfonso Borja, eletto nel 1455, «ottantun’anno dopo la morte del Petrarca».⁷⁶

⁷³ Per una recente storia della questione, cfr. Lazzerini 2018.

⁷⁴ March 1579, p. 2.

⁷⁵ Tassoni 1609, pp. †4r e †5r.

⁷⁶ *Ibidem*, p. †5r.

Nella *Tavola* Bastero non fa alcuna parola della questione, e cita il nome di Tassoni solo *en passant*, tra gli eruditi che, come già visto, «della sua [*scil.* di Ausiàs March] autorità si vagliono». ⁷⁷ Pure, è indubitabile il suo debito verso l'erudito italiano, sin già dalle prime righe della scheda, in cui dati e dettato appaiono riportati di peso dalle *Considerazioni*, con appena minimi scostamenti:

Innamoratosi egli d'una gentildonna Valenziana chiamata Donna *Teresa Bou* [Tassoni 1609, p. †4r: «Teresa Boui»], molte Rime compose de' suoi amori; e dopo ch'ella mancò [*ibid.*: «fu uscita»] di vita, celebrò la sua morte, come fece [*ibid.*: manca *fece*] il Petrarca quella di Madonna Laura.

Il silenzio sulla fonte delle sue informazioni potrebbe essere indizio di un risentimento verso i modi con cui Tassoni si era pronunciato con riguardo ad altra questione, cioè quella sopraccennata del rapporto tra Jordi de Sant Jordi e Petrarca, sulla quale Bastero, come visto, aveva dato piena fiducia a Gaspar Escolano. Nel tratteggiare questo tema, il nome di Tassoni è fatto esplicitamente. Per quanto l'erudito italiano non spendesse nella sua opera una sola parola sull'*affaire Mossen Jordi-Petrarca*, Bastero introduce una critica per le parole, dette «ingiustamente e a gran torto», ⁷⁸ in dispregio dell'intera poesia provenzale, giudicata priva di ogni «cosa degna, che un'ingegno come quello del Petrarca se n'invaghisse». ⁷⁹ E ancora, a rincaro: ⁸⁰

Così son elle [*scil.* le opere dei trovatori] per lo più, scarse al peso, e di quà dal segno della mediocrità. Onde sommi a credere, che que' fossero una mano di Musici eccellenti in quel secolo scarmigliato; e che a versi loro più coll'armonia del canto, che coll'arte del poetare dessero nome.

Bastero rintuzza sul piano critico un simile giudizio con le autorità di Bembo, in ordine al rapporto genetico tra poesia provenzale e poesia ita-

⁷⁷ Bastero aggiunge che Tassoni nelle sue *Considerazioni* se ne sarebbe valso «in più luoghi» (Bastero 1724, p. 78), ma, salvo errori, i confronti tra luoghi petrarcheschi e ausiasmarchiani sono solo tre (Tassoni 1609, pp. 124, 360 e 499). E d'altronde Tassoni stesso, nelle pagine di premessa all'opera, aveva dichiarato: «Ma perche nel veder c'ho fatto le Rime d'Ausias, sono andato eziandio qua entro tutto ciò trasportando, a ch'io mi sono auuenuto (quantunque poco) ch'al Poeta nostro possa far paragone [...]» (ivi, p. †5r).

⁷⁸ Bastero 1724, p. 17.

⁷⁹ Tassoni 1609, pp. †4r.

⁸⁰ *Ibidem*.

liana, e di Salvini, in ordine all'influsso dei trovatori su Petrarca. E a Tassoni non risparmia inoltre d'essere andato oltre il suo «genio sempremai critico, e alla censura inclinato» (p. 17), volgendo nel caso specifico nei pressi della malafede e del ragionamento pretestuoso (p. 18):

Giacchè egli voleva liberar il Petrarca, come dice di simili opposizioni, potea prevalersi per la difesa, ed apologia, senza biasimare l'Opere di quei nostri Maestri, e Padri della Poesia volgare, dell'autorità del Bembo [circa il debito della poesia italiana da quella provenzale].

Per quanto riguarda i dati della biografia di March, è da credere che Bastero, all'epoca del suo soggiorno romano, non possedesse molto più di quanto ritrovava in Tassoni.⁸¹ Non so se sulla base di qualche altra lettura critica, o per impulso proprio, integra le informazioni in suo possesso rivolgendosi direttamente ai testi poetici, suggerendo, sulla falsariga petrarchesca (peraltro già suggerita da Tassoni stesso), una bipartizione tra componimenti in vita e in morte della predetta Teresa. La morte della donna avrebbe causato in March una palinodia e un rivolgimento morale (*ibid.*):⁸²

Ma avvedutosi poi, di aver perduto il tempo, e consumata la sua gioventù in così vani amori [...], voltò tutto 'l suo affetto verso la Beatissima Vergine.

Importa qui notare come la citazione di versi di Ausiàs March a integrazione dei dati biografici comporti l'aggiunta, accanto al testo originale, di un'immediata traduzione, allo stesso modo di quanto fatto qua e là per alcuni trovatori antichi nella *Premessa* e nelle *Tavole*. L'accostamento al testo originale di Ausiàs March di una traduzione fedele avrà avuto non solo uno scopo informativo generico, ma probabilmente anche quello di far conoscere la parola e il senso di una poesia che in Italia (e non solo) era conosciuta soprattutto mediante la deprecata traduzione di Montemayor.⁸³

⁸¹ Nella copia di lavoro della *Crusca provenzale* conservata a Barcellona già più volte ricordata, Bastero intercala alcune pagine con ampliamenti alla scheda di Ausiàs March (Feliu i Torrent 2000, p. 61), che purtroppo non ho avuto l'occasione di vedere direttamente.

⁸² Sulla modellizzazione petrarchesca del *corpus* ausiasmarchiano nelle stampe del Cinquecento, e già in alcuni mss. della fine del Quattrocento, cfr. Pujol 2018, pp. 60-61, e la bibliografia ivi citata.

⁸³ Sulla quale d'altronde si basava anche Tassoni, al tempo delle *Osservazioni*. Solo in séguito verosimilmente egli si provvide del testo originale, nell'ed. barcellonese del 1545 (cfr. Lazzarini 2018, pp. 239-241).

Il primo testo riportato è l'ottava iniziale di *Que m'ha calgut contemplar en Amor* (Rialc 94.89), di cui sono solo chiosati termini ritenuti di comprensione meno immediata:⁸⁴

*Quem' ha calgut (caluto) contemplar en Amor,
E be sentir sos amagats (nascosti) secrets?
De mos treballs quins (chenti, quali) comptes me son fets?
Vanament be despesa ma dolor:
Tot lo meu seny (senno) franc arbitre l'he dat,
Lo meu jovent tot per ella (cioè per l'Amore) he despes;
Fins al present no men' so may reprès,
Preant un mal per be gran estimat.*

Le chiose tra parentesi sono volte a risolvere dubbi di diversa natura, di significato (con preferenza per la proposizione di glosse a calco: *caluto*, *chenti*, *senno*), e forse, in un caso, di morfologia (*Amor* femminile).

Per i tre testi citati successivamente, minuzzoli di pochi versi, Bastero si prova a dare una traduzione metrica. Così per la *tornada* di *La so ates d'on so volgut fugir* (Rialc 94.42):

*Mare de Deu ajas mercè de mi,
E fesme ser de tu enamorat;
De las amors que so passionat
Ja conec cert, que so mes que mesqui.*

Abbi pietà, Madre di Dio,
E di Te fammi essere innamorato;
Per gli amori cui sono passionato
Conosco già, ch'io son più che meschino.

E per distici tratti rispettivamente dalle *tornadas* di *La vida 's breu e l'art se mostra longa* (Rialc 94.40);

*Mare de Deu, tu es aquella escala
Ab quel' peccant lo Paradis escala.*

⁸⁴ A riprova dell'applicazione da parte di Bastero di propri criteri ortografici nella riproduzione dei testi antichi, propongo per questo solo caso, a modo di esempio, un apparato degli scostamenti rispetto al testo dell'ed. Bornat su cui si basava. Posto che tutti i segni di interpunzione sono di responsabilità di Bastero, si segnala: *Quem'*] *Quem*; *franch*] *franc*; *ella*] *ell*; *men'*] *men*; *reprès*] *repres*.

Tu sei Madre di Dio, quella scala
 Con che 'l peccante il Paradiso scala.

e di *Cobrir no pusch la dolor qui·m turmenta* (*Rialc* 94.25):

*Mare de Deu, Advocada mia
 Fes a ton Fill que piadòs me sia.*

Madre di Dio, Avvocata mia,
 Fa, che tuo Figlio piadoso mi sia.

Si noteranno anche qui i ricalchi, con i quali Bastero mantiene oltretutto sensibile la continuità tra lessico limosino e lessico poetico italiano, in un'ottica che altrove ho definito di 'traduzione filologica'.⁸⁵

Infine è riportato il testo dell'intera *demanda* a Tecla Borja con parafrasi. I lettori italiani che avevano assaggiato in Tassoni i soli primi versi del componimento tradotti (o piuttosto travolti) da Montemayor,⁸⁶ avevano ora almeno la possibilità di leggere il testo originale di March e di comprenderne passo passo il senso:

<i>Domanda feta per Mossen Ausias March a la Senyora Naclera de Borja Neboda del Pare Sant.</i>	Dimanda fatta da Monsignor Ausias March alla Signora Donna Eucleta di Borgia Nipota del Padre Santo.
---	--

*Entrel's ulls, e las orellas
 Yom' trob un contrast molt gran,
 E d'aquell Jutgessau's fan
 Parlant de vos maravellas:
 Dien los ulls, que val molt mes
 De vos lo veurer, que l'oir;
 Ellas no volen consentir
 Dient que lo contrari es.*

Fra gli occhi, e le orecchie
 Io mi trovo un contrasto molto grande,
 E di quello Giudicessa vi fanno
 Parlando di voi maraviglie.
 Dicono gli occhi, che vale molto più
 Il guardarvi, che l'udirvi;
 Ma le orecchie non vogliono consentire,
 Dicendo, che è tutto il contrario.

⁸⁵ Cfr. Verlato 2017. Per l'esame di alcuni saggi di traduzione di tal fatta in Bastero e in Salvini, cfr. anche Verlato 2020, pp. 39-41.

⁸⁶ Riporto per confronto la versione castigliana (di cui lo stesso Tassoni citava nelle *Considerazioni* i primi tre versi): «Los oydos cada hora, | con los ojos contendiendo; | juyzios estan haciendo, | de vuestra merced señora, | dize el uno que mas vale, | de vos el oyr que el ver, | y otros que no puede ser | porque al ver no ay quienle ygual, | vos cuyo ser tan perfecto, | hizo enste mundo Dios, | ved los fines destos dos, | y juzgaldo sin respecto» (March 1579, p. 129r).

*Vos, qui de tots valeu mes
Axi de fora com dins,
D'aquest dos mirau los fins,
No l'esguart qui propil's es.*

Voi, che valete più di tutti
Sì nello esteriore, che nell'interiore,
Di questi due mirate i fini,
Non già lo sguardo, che è loro propio.

Come è evidente, anche qui si bilanciano necessità di chiarezza (ad es. l'esplicitazione del soggetto *le orecchie* al v. 7, o la resa dei più concreti avverbi *de fora*, *dins* con i più astratti complementi *nello esteriore*, *nello interiore*) e intento di mantenere visibile la parentela delle lingue, scegliendo di preferenza, per l'italiano, parole corradicali, o particolari varianti fonetiche, come parrebbe per la scelta della forma *propio* per *proprio* (più usuale, la seconda, nella lingua di Bastero trattatista) di fronte a *propi* dell'originale.

Per quanto obbligato a ricostruzioni rapsodiche e a fare di necessità virtù, Bastero senza dubbio riuscì a proporre almeno i primi barlumi di una visione storica alquanto articolata della lingua e della letteratura catalana all'interno del più ampio panorama romanzo, trapassando finalmente oltre la critica delle gallerie e delle genealogie, che, per quanto talvolta brillanti per l'ingegno degli allestitori (Boscan, Escolano), denunciavano spesso una fatale distanza dal cuore della riflessione intellettuale europea. Solo le avventure della sorte impedirono che la sua sistemazione storico-canonica della letteratura provenzale-catalana conoscesse una maggiore diffusione. La pubblicazione della *Crusca provenzale* non andò oltre il primo volume (e Bastero aveva netta l'idea che così sarebbe stato, a causa delle ristrettezze economiche in cui si trovava).⁸⁷ L'opera in cui, una volta tornato in patria, intendeva riversare gli acquisti teorici della sua opera lessicografica, ossia la *Historia de la llengua catalana*, non vide la luce a causa dell'improvvisa morte dell'autore. Pure, non tutto fu perduto. Elementi critici della *Crusca provenzale* si riversarono nell'edizione postuma veneziana dei *Comentarj* di Giovan Maria Crescimbeni, che dell'opera di Bastero era stato appassionato promotore, e tra essi soprattutto le schede

⁸⁷ Ne fa fede, nero su bianco nella stessa *Crusca provenzale*, la seguente nota (Bastero 1724, p. 171): «Poichè non ho il comodo, o (per dirlo con ischiettezza) non ho denari per far istampare insieme, ed in una tirata medesima tutti i Volumi della mia *Crusca* [...]».

relative ai poeti catalani prese dalle *Tavole* della *Crusca provenzale*, inclusa quella, trasposta integralmente, di Ausiàs March (Crescimbeni 1730, pp. 171-174).⁸⁸ E, con forse minore risonanza, nell'opera di un altro religioso catalano per un tratto della sua vita esiliato in Roma, Joan Andrès, critico di ingegno a un tempo rigoroso e bizzarro, il quale nella sua ricostruzione delle origini delle lingue romanze si valse esplicitamente della teoria di Bastero, che identificava nel catalano la *lingua romana* ponte tra latino e moderne lingue volgari.⁸⁹

Quanto a March, sarà opportuno toccare un ultimo punto. Bastero non fa riferimento in alcuna parte della sua opera all'evoluzione della lingua poetica degli autori catalani e valenzani nel trapasso dei secoli. Quel che oggi è elemento cruciale storico-canonico della letteratura catalana, cioè la demarcazione tra un Jordi de Sant Jordi, conservatore della lingua provenzale trobadorica, e un Ausiàs March, innovatore nell'usare della sua moderna lingua valenzana, non pare minimamente negli interessi o nella sensibilità di Bastero. Egli pure riconosceva un'evoluzione della sua lingua nel lungo trapasso dei secoli, ma faceva di questo un fenomeno naturale proprio di tutte le lingue.⁹⁰ Quel che gli premeva non era d'altronde osservare le fratture nella storia della sua lingua, ma la continuità, sopravvivate oltre i travagli storici, i cambi di potere, le mode e le influenze. Tra i trovatori e Ausiàs March non ci doveva essere insomma soluzione di continuità, così come non ce ne doveva essere tra la lingua di quelli e il catalano moderno: «E riflettendo, che la Lingua Provenzale, è la stessa appunto, che la mia materna Catalana...». Il fulcro si dovrà mettere su quel *mia materna*, su quella perdurante consanguineità tra antichi e moderni, punto d'arrivo del cuore e del raziocinio di tutta l'opera di Bastero.

⁸⁸ Le schede cadono nella *Giunta al Nostradama*, dove esplicitamente si avverte che essa è «In questa edizione mirabilmente accresciuta di varj Poeti, e di molte notizie ricavate dalla Tavola de' Poeti Provenzali dell'Età d'oro pubblicata dal Sig. D. Antonio Bastero nel vol. I. della sua Crusca Provenzale stampato in Roma nel 1724. in foglio» (Crescimbeni 1730, p. 166).

⁸⁹ Andrès 1782, pp. 293-297. Per uno specchio della diffusione della *Crusca provenzale* tra gli eruditi europei, cfr. Feliu i Torrent 1998c. Per i giudizi che su di essa espresse Schlegel, e per le implicazioni che essi ebbero sul progredire degli studi di romanistica, cfr. Verlato 2020, pp. 15-25 e 54-57.

⁹⁰ Cfr. Bastero 1724, pp. 21-22.

BIBLIOGRAFIA

- Andrès Joan 1782, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Dalla stamperia Reale.
- Antonio Nicolás 1696, *Bibliotheca Hispana vetus, siue Hispanorum qui usquam unquamve scripto aliquid consignaverunt, notitia, Complectens scriptores omnes qui ab Octaviani Augusti imperio usque ad annum M. floruerunt [...], opus postumum*, 2 t., Romae, ex typographia Antonii de Rubeis.
- Bastero Antonio 1724, *La Crusca provenzale, ovvero, Le voci, frasi, forme, e maniere di dire, che la gentilissima e celebre Lingua Toscana ha preso dalla Provenzale; arricchite, e illustrate, e difese con motivi, con autorità, e con esempi [...]*, vol. I., in Roma, Nella Stamperia di Antonio de' Rossi.
- BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, direzione scientifica di Stefano Asperti, <<http://www.bedt.it>> [ultimo accesso: 09/09/2021].
- Boscan Joan 1543, *Las Obras de Boscan y algunas de Garcilaso dela Vega repartidas en quatro libros*, Barcellona, en la oficina de Garles [sic] Amoros.
- Brown Kenneth 1987, *Context i text del Vexamen d'academia de Francesc Fontanella*, «Llengua & Literatura», 2, pp. 173-252.
- Carbonell Pere Miquel 1547, *Chroniques de Espanya fins aci no divulgades*, Barcelona, por Carles Amoros.
- Catel Guillaume 1533, *Memoires de l'Histoire du Languedoc, curieusement et fidellement recueillies de diuers Autheurs Grecs, Latins, François & Espagnols; & de plusieurs Titres & Chartes tirés des Archifs des villes & Communautez de la mesme Prouince, & autres circonuoisines [...]*, A Tolose, Par Arnaud Colomiez.
- Colón Domenech Germà 1978, *Llemosí i llengua d'oc a la Catalunya medieval*, in Id., *La llengua catalana en el seu textos*, Barcelona, Curial, I, pp. 39-59.
- Corral Díaz Esther - Fernández Campos Francisco 2000, *O ms Vat. lat. 4796 de Angelo Colocci a súa historia e as súas apostilas*, «Critica del Testo», 3, pp. 725-752.
- Crescimbeni Giovan Mario 1710, *Comentarj [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, vol. II, parte prima, contenente l'ampliazione del Secondo Libro dell'Istoria, mediante le Vite, i giudizi e i saggi de' poeti provenzali, parte prima e seconda, in Roma, per Antonio de' Rossi.
- 1730, *Comentarj [...]*, intorno alla sua Istoria della volgar poesia, vol. II, parte prima, contenente l'ampliazione del secondo libro dell'Istoria, mediante le Vite, i giudizi e i saggi de' poeti provenzali, In Venezia, presso Lorenzo Basegio.

- DBT = Guida Saverio - Larghi Gerardo, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.
- Debenedetti Santorre 1995, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura e con post-fazione di Cesare Segre, Padova, Antenore.
- Escolano Gaspar 1610, *Decada primera de la Historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reino de Valencia [...], Primera parte [...]*, en Valencia, por Pedro Patrici.
- Fauchet Claude 1579, *Recueil des Antiquitez Gauloises et Françoises*, A Paris, Chez Jacques du Puy.
- Feliu i Torrent Francesc 1994, *La Historia de la llengua catalana d'Antoni de Bastero*, «Estudi general», 14, pp. 163-183.
- 1998a, *Els inicis de la filologia catalana moderna. Estudi biogràfic d'Antoni de Bastero i Lledó, canonge de Girona (1675-1737)*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironin», 39, pp. 235-290.
- 1998b, *La gramàtica italiana d'Antoni de Bastero i Lledó*, in Maninchedda Paolo (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, Atti del Convegno (Cagliari, 11-15 ottobre 1995), Cagliari, C.U.E.C., pp. 7-29.
- 1998c, *L'emprenta d'Antoni de Bastero entre els seus contemporanis i la pervivència del seu record. Revisió crítica dels estudis basterians*, «Arxiu de textos catalans antics», 17, pp. 573-595.
- 1999, *Conoixement i percepció de la llengua catalana en l'obra d'Antoni de Bastero*, in Valsobre Pep - Rafanell August (ed.), *Estudis de Filologia Catalana. Dotze anys de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Secció Francesc Eiximendis*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 89-128.
- 2000, *Catàleg dels manuscrits filològics d'Antoni de Bastero*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Fuster Joan 1984, *Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI*, «Estudi General», 4, pp. 31-55.
- Garcia Vicent 1703, *La Armonia del Parnàs, mes numerosa en las poesias varias del atlant del cel poetic, lo D^r Vicent Garcia, rector de la Parroquial de Santa Maria de Vallfogona*, Recopiladas, y emendadas per dos Ingenis de la molt illustre Academia dels Desconfiats, erigida en la excellentissima Ciutat de Barcelona [...], Barcelona, Per Rafael Figueró.
- Giambullari Francesco 1549, *Origine della lingua fiorentina, altrimenti Il Gello [...]*, In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino.
- Giunti Filippo - Giunti Jacopo 1573, *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci Cittadino Fiorentino. Ricorretto in Roma, et Emendato secondo l'ordine del Sacro*

Conc. di Trento. Et riscontrato in Firenze con Testi Antichi & alla sua vera lezione ridotto da' Deputati di loro Alt. Ser., In Fiorenza, Nella Stamperia de i Giunti.

Lazzerini Andrea, *Appunti sulla ricezione italiana di Ausiàs March. Prima e dopo le Considerazioni di Alessandro Tassoni*, in Aldinucci Benedetta - Nadal Pasqual Cèlia (ed.), *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 217-249.

Mayer Olivé Marc 2011, *Algunas notas a propósito de la compilación de los «Usatges» de Barcelona*, in Martínez Gázquez José - de la Cruz Palma Óscar - Ferrero Hernández Cándida (ed.), *Estudios de latín medieval hispánico*, Atti del Convegno (Barcellona, 7-10 settembre 2009), Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, pp. 995-1002.

March Ausiàs 1560a, *Primera parte de las obras del excelentissimo poeta y philosopho mossen Ausias March cauallero Valenciano. Traduzidas de lengua Lemosina en Castellano por Iorge de Montemayor [...]*, Impresso en Valencia, en casa de Ioan Mey.

— 1560b, *Les obres del valeros caualler y elegantissim poeta Ausias March, ara nouament ab molta diligència reuistes y ordenades, y de molts cants aumentades*, Imprimides en Barcelona, en casa de Claude[sic] Bornat.

— 1579, *Las obras del excelentissimo poeta Ausias March, Cauallero Valenciano. Traduzidas de Lengua Lemosina en Castellano por el excelente Poeta Iorge de Monte Mayor [...]*, Impressas en Madrid, en casa de Francisco Sanchez.

Muntada i Artiles Marta 2002, *Els integrants de l'Acadèmia dels Desconfiats (Barcelona, 1700-1703)*, «Butl·letí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 48, pp. 11-84.

de Nostradamus César 1614, *L'Histoire et Chronique de Provence [...]*, Imprime A Lyon chez Simon Rigaud pour la Societe Caldoriene.

de Nostredame Jean, *Les Vies des plus celebres et anciens poetes provençaux, qui ont floury du temps des Comtes de Prouence [...]*, A Lyon, Pour Alexandre Marsillj.

Núñez Hernan 1555, *Refranes o Proverbios en Romance [...]*, En Salamanca, En casa de Iuan Canoua.

Pagès Amadeu, *Auzias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Honoré Champion.

Pitton Jean Scholastique 1666, *Histoire de la Ville d'Aix Capitale de la Provence. Contenant tout ce qui s'y est passé de plus memorable dans son Estat Politique, depuis sa Fondation jusques en l'année mil six cens soixante-cinq. Recueillie des Auteurs Grecs, Latins, Francois, Provençaux, Espagnols, Italiens, & sur tout des Chartres tirées des Archiues du Roy, de l'Eglise, de la Maison de Ville, & des Notaires [...]*, A Aix, Par Charles David.

- Pujol Josep 2018, *La voce di Ausiàs March nella cultura catalana del primo Quattrocento: contesti culturali e modelli letterari*, in Aldinucci Benedetta - Nadal Pasqual Cèlia (ed.), *Ausiàs March e il canone europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 59-90.
- Rafanell August 1991, *Un nom per a la llengua. El concepte de llemosí en la historia del català*, Vic, Eumo.
- Raugei Anna Maria 2001, *Gian Vincenzo Pinelli - Claude Dupuy. Une correspondance entre deux humanistes*, éditée avec Introductions, Notes et Index, Firenze, Olshki.
- Rialc = *Repertorio informatizzato dell'antica lirica catalana*, coordinamento di Costanzo Di Girolamo, <<http://www.rialc.unina.it/>> [ultimo accesso: 09/09/2021].
- de Romaguera Ioseph 1681, *Atheneo de Grandesa sobre eminencias cultas catalana facundia ab emblemas*, part I. [...], En Barcelona, en casa de Ioan Iolis.
- [Sala i Berart Gaspar] 1641, *Proclamacion Catolica a la Magestad piadosa de Felipe el Grande, rey de las Españas, y Emperador de las Indias Nuestro Señor. Los Conselle-res, y Consejo de Ciento de la Ciudad de Barcelona*, [senza luogo e nome dello stampatore].
- Tassoni Alessandro 1609, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* [...], In Modona, Appresso Giulian Cassiani.
- Tomich Pere 1495, *Histories e Conquestas de Cathalunya*, Barcelona, Johan Rosembach Alamany.
- Ubal dini Francesco 1640, *Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino*, In Roma, nella Stamperia di Vitale Mascardi.
- Verlato Zeno 2017, *La "traduzione filologica" da Giulio Bertoni a Martin de Riquer*, «Medioevo Europeo», 1, 2, pp. 161-184 (disponibile online: <<http://www.medioevoeuropeo-uniupo.com>> [ultimo accesso: 09/09/2021])
- Verlato Zeno 2020, *Antonio Bastero e la Crusca provenzale (1724)*, in Cepraga Dan Octavian - Şipoş Sorin - Donatiello Federico - Feurdean Dana-Maria (ed.), *Oltre i confini. Il dialogo transnazionale nelle discipline storiche e filologiche*, Milano, Criterion, pp. 13-57.
- Zantedeschi Francesca 2010, *I nomi dell'«occitano» e la controversia linguistica catalano-provenzale*, «Rassegna Iberistica», 92, pp. 31-44.

La historia del (no) retrato de Ausiàs March

Francesc Granell Sales
Universitat de València

RESUM: *La tabla de san Sebastián de la Colegiata de Xàtiva ha sido, y es, considerada el retrato de Ausiàs March. Esta opinión está muy arraigada a pesar de que ya hay quién se ha encargado de desmentirla. En el presente artículo se presentan los argumentos históricos que evidencian una falsedad que se ha perpetuado al menos desde el segundo cuarto del siglo XX. Se exponen los fundamentos historiográficos, se analiza la iconografía de la tabla en relación con otras obras del artista y se revisa el concepto de retrato en la baja Edad Media.*

MOTS CLAU: *Retrato – Ausiàs March – Joan Reixac – Jacomart – Valencia*

ABSTRACT: *Saints Sebastian's table of Xàtiva's Colegiata has been, and is, considered Ausiàs March's portrait. This belief is very rooted despite it has already been refuted. The aim of this paper is to present more historical arguments in order to deny a falseness which is perpetuated since the second quarter of the 20th century at least. It exposes the historiographical basis, analyzes the iconography of the table in relation to others artist's artworks and looks over the concept of portrait in late Middle Ages.*

KEYWORDS: *Portrait – Ausiàs March – Joan Reixac – Jacomart – Valencia*

La Colegiata de Santa María de Xàtiva conserva dos tablas góticas, un san Sebastián y una santa Elena, que proceden de un retablo perdido de la iglesia del convento de San Francisco de la misma ciudad. De dudosa atribución,¹ aquí nos decantamos por considerarlas obras de Joan Reixac, un distinguido pintor en estilo flamenco del reino de Valencia, activo entre

¹ Ferre Puerto 1998.

1437 y 1486.² La popularización de una de estas tablas, la de san Sebastián, no se debe tanto a su calidad artística, que sin duda alguna ostenta, sino a que ha sido interpretada como el retrato del célebre poeta valenciano del cuatrocientos, Ausiàs March.

Es importante subrayarlo de entrada: el san Sebastián de Reixac no es un retrato de Ausiàs March. El hecho de identificar el rostro y la figura con uno de los poetas más famosos del Siglo de Oro valenciano es una idea muy extendida en la sociedad. Manuales escolares, cómics, portadas de antologías del poeta, monografías, carteles de congresos, presentaciones de conferencias, etcétera, usan dicha imagen como la verdadera efigie que lo representa.

Esta opinión todavía persiste actualmente a pesar de que ya hay quién se ha encargado de desmentirla,³ así pues, el propósito del presente artículo es presentar más argumentos históricos respecto a los ya expuestos para contradecir una falsedad que se ha perpetuado al menos desde el segundo cuarto del siglo XX. En este sentido, el título del artículo confiere un doble sentido a la palabra 'historia': por un lado, entendemos 'historia' como una narración ficticia que no concuerda con los parámetros factuales de su época (equivaldría al término inglés 'story'); por otro lado, se tiene en cuenta la historia del retrato como género artístico para demostrar que determinados atributos iconográficos y rasgos fisonómicos no subrayan la especificidad de esta figura debido a la misma concepción del retrato en la baja Edad Media, la cual es distinta respecto a la que tenemos hoy en día.

Para empezar, se revisa la historiografía que fundamenta esta leyenda. A continuación, se comparan los elementos figurativos de esta tabla con otras pinturas coetáneas para exponer que en ningún caso puede tratarse de un retrato de Ausiàs March. Finalmente, se explica por qué la reproducción de la apariencia física de una persona concreta no se corresponde a la de esta figura.

² Discernir cuál es la producción artística de Reixac y cuál la de Jacomart es una cuestión de enjundia para la historia del arte valenciano. Los primeros catálogos de sus obras (Tormo 1914; Post 1935) se han discutido (Aguilera Cerni 1961; Saralegui 1962) y se han tenido en cuenta a la hora de plantear la identificación de Jacomart con el Maestro de Bonastre (José i Pitarch 1986, pp. 179-182). Estudios posteriores, complementados con nueva documentación de archivo, remarcan las características flamencas del estilo de los dos artistas y profundizan en el periplo vital de Reixac (Ferre Puerto 1997 y 2000; Benito Doménech - Gómez Frechina 2001; Gómez-Ferrer Lozano 2010).

³ Cebrián Molina 1991.

1. *El pretexto de la creación de una leyenda*

Cebrián Molina⁴ expuso sintéticamente y claramente los dos testimonios textuales que propiciaron el hecho de inferir que el san Sebastián de Reixac muestra la apariencia de Ausiàs March. Aquí vamos a reproducirlos y razonarlos. Para comenzar, nos debemos retrotraer a principios del siglo XX, cuando Elías Tormo escribió el libro *Las tablas de las iglesias de Játiva*, publicado por vez primera en 1912. En esta obra se constata la relación entre la tabla de san Sebastián y el poeta:

[Las tablas de san Sebastián y santa Elena] están en perfecto estado de conservación y limpieza. Éstas tienen ese singular encanto de parecer, más bien que santos, dos retratos de príncipes del tiempo del pintor, lujosamente ataviados y elegantemente plantados en el centro de la tabla [...]. El autor de estas tablas singulares pintó muy plantado a un doncel o joven caballero de la corte del rey – cortés de amor y cortesía y de gaya ciencia en aquel entonces –, caracterizado como santo por la aureola. El lector amante del gran poeta Ausiàs March, aquí lo puede imaginar; así vestía y así se comportaría, al menos cuando no dejara traslucir al mundo la hondísima melancolía de sus amores por Na Teresa, causa inmortal de su fama. Plenamente contemporáneo de san Sebastián, tan sutil y discretamente mundano y caballeresco.⁵

Elías Tormo hace constar que el pintor debió de tomar como referente un noble de la corte y que si observamos el cuadro podemos imaginarnos la figura de Ausiàs March, es decir, que nos podemos formar una imagen mental del poeta. Por tanto, la alusión no hace referencia a un posible retrato. No obstante, es plausible aceptar que el argumento de Tormo pudiera contribuir de manera no intencionada a la formación de un juicio incorrecto si sus palabras no fueran interpretadas correctamente.

Otro historiador fue mucho más decisivo en el transcurso de un argumento ficticio que llega hasta nuestros días. Nos referimos a Carlos Sarthou Carreres, quien fue miembro de la Real Academia de la Historia y cronista oficial de la ciudad de Xàtiva a partir del año 1940. Antes de ser nombrado cronista, en 1925, Sarthou Carreres publicó la *Guía oficial de Játiva*. El estudio cataloga y describe el arte y la arquitectura de la ciudad. En el apartado que dedica a la iglesia de San Francisco, mientras está detallando todos los objetos artísticos que se conservan, afirma lo siguiente:

⁴ *Ibidem*.

⁵ Tormo 1912, pp. 105-106.

«En una capilla lateral están las hermosas tablas de Jacomart que representan a santa Elena y san Sebastián, supuesto retrato de Ausiàs March».⁶

Esta es la frase que contribuyó a reafirmar el malentendido, ya que Sarthou Carreres sugiere que si el espectador contempla este san Sebastián puede identificar, ‘supuestamente’, a Ausiàs March. Este testimonio es clave porque insta la primera relación evidente entre la pintura y el retrato del poeta. El cronista de Xàtiva tal vez llegó a esta conclusión fundamentándose en el estudio de Elías Tormo, pero, como se ha comentado más arriba, Tormo planteaba otro razonamiento. En cualquier caso, se creó el pretexto de la creación de una leyenda.

2. *Un san Sebastián común*

Entonces, ¿por qué es una leyenda?, es decir, ¿qué parámetros visuales de la época nos hacen pensar que simplemente estamos delante de la representación de un san Sebastián común y no de un retrato personal del poeta? El espectador observa una figura masculina vestida de corto, con brocados, capa, calzas rojas y alcorques, tocada con una diadema de cuatro perlas al centro que recoge el cabello ondulado con tirabuzones (Fig. 1). Para responder a la pregunta antes formulada nos centraremos en el estudio de dos componentes figurativos concretos, la indumentaria del santo y la ausencia de reproducción de la apariencia física de un individuo particular en este san Sebastián.

En primer lugar, tanto el tipo de diadema como el pelo con tirabuzones no son particularidades distintivas de esta imagen. Es bien conocida la existencia de esbozos y modelos representados sobre papel que los artistas de la Corona de Aragón bajomedieval usaban como diseño previo a la creación artística,⁷ en consecuencia, no sorprende la repetición de patrones figurativos en distintas obras de Reixac. A veces incluso con una precisión exacta, como es el caso de los personajes bíblicos del retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona de Catí y las de los guardapolvos del retablo perdido de Portaceli.⁸

⁶ Sarthou Carreres 1925, p. 153.

⁷ Montero Tortajada 2004 y 2013; Miquel - Serra 2011.

⁸ Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 43.



Fig. 1. Joan Reixac, *San Sebastián*, Colegiata de Santa María de Xàtiva (imagen cedida por Mercedes González). © Museo de la Colegiata



Fig. 2. Joan Reixac, *Virgen de la Porciúncula*, Museo Catedralicio de Segorbe (extraída de: Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 70).
© Museo Catedralicio de Segorbe

Con respecto al san Sebastián de Xàtiva, no se ha documentado la utilización de modelos previos por parte del artista, sin embargo, se puede certificar la reproducción idéntica de elementos iconográficos presentes en otras tablas del mismo pintor. La configuración de un cabello con tirabuzones sujetado en su parte frontal por una diadema con cuatro perlas se repite en los ángeles de la Virgen de la Porciúncula del Museo Catedralicio de Segorbe (Fig. 2), en el san Miguel arcángel pesando las almas de la Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani de Reggio Emilia (número. 275; Fig. 3) y en las figuras angélicas de la Virgen entronizada del retablo de San Martín del Monasterio de agustinas de Segorbe. Además, se ha apuntado la similitud con los mismos mechones de cabello en el san Miguel del retablo de la Eucaristía de Segorbe y con el análogo adorno en la cabeza de la Magdalena de la iglesia de Sant Feliu de Xàtiva.⁹ Cabría añadir, en este sentido, el tipo de cabellera de la santa Catalina del retablo de Villahermosa del Río.



Fig. 3. Joan Reixac, *San Miguel pesando las almas*, Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani (extraída de: Benito Doménech - Gómez Frechina 2001, p. 199).
© Cívica Galleria Anna e Luigi Parmeggiani

⁹ Cebrián Molina 1991, p. 132.

En segundo lugar, es verdad que la compostura y la indumentaria de san Sebastián es propia de un noble como lo era Ausiàs, de ahí que Elías Tormo afirmara tener «un aire de doncel». Sin embargo, esta circunstancia tampoco es una particularidad de la imagen que pintó Reixac, de hecho, usualmente se representaba a estos santos con un atuendo lujoso como símbolo de la pujanza de la aristocracia.¹⁰ En los retablos medievales de la Corona de Aragón estos personajes se pueden identificar gracias a unas características específicas: los protagonistas eran santos jóvenes de elevado rango social o con biografías que narraban su participación en efemérides militares.¹¹ San Jorge, san Martín, san Juliano y, sobre todo, san Sebastián fueron el arquetipo del noble elegante.¹²

La indumentaria sutil de estos santos aparece establecida incluso en los contratos de la época. Por ejemplo, se podía estipular que debían representarse «vestit modernament, segons huy es vesteixen els cavalés; la roba sie broquat, de adzur de Alamanya; l'or de la dita roba sia de or fi partit» («Vestido modernamente, según se visten hoy los caballeros; que la ropa sea de brocado, de azul de Alemania; y el oro de dicha ropa sea de oro fino partido»).¹³ De esta manera los documentos legales determinaban la opulencia con la que los clientes exigían dotar la vestimenta especificando también los materiales pictóricos que debían utilizarse.

Sabemos que este modo de ataviarse coincidía con el de los nobles valencianos del cuatrocientos. Y esto a pesar de que las autoridades municipales, los moralistas y predicadores sancionaran y condenaran un estilo al que calificaban de vanidoso, vergonzante y superfluo.¹⁴ Ciertamente, las élites aristocráticas sabían que la manera de vestir favorecía la creación de una apariencia de éxito en la sociedad estamental, por tanto, no desconcierta el hecho de que ellos debieron verse reflejados en las imágenes de estos santos nobles,¹⁵ como es el caso del san Sebastián de Reixac.

En último lugar, tampoco puede tratarse de una imagen de Ausiàs March porque el concepto de retrato que tenemos hoy en día dista del de la baja Edad Media. Nuestra noción deriva de una época histórica, el Renacimiento, y de las sociedades artísticas creadas en el setecientos, las

¹⁰ Dehoux 2014, pp. 133-135.

¹¹ García Marsilla 2008.

¹² García Marsilla 2011, pp. 67-68.

¹³ Saralegui 1932, p. 42.

¹⁴ García Marsilla 2015.

¹⁵ García Marsilla 2017.

Academias. En el Renacimiento el retrato empezó a entenderse como un género artístico que trataba de individualizar los rasgos fisonómicos de un individuo con el objetivo de evidenciar su carácter emocional.¹⁶ La imitación de la semblanza era una cuestión crucial entre los artistas renacentistas, el axioma base del Humanismo.¹⁷

Aunque creemos que la época de Alfonso el Magnánimo¹⁸ fue decisiva para concebir el retrato según los parámetros del Humanismo en Valencia, sobre todo por la estancia del rey en la ciudad,¹⁹ la situación a mediados del cuatrocientos era diferente. De hecho, esta manera de entender el retrato tarda en aparecer y generalizarse en la península ibérica respecto a otros territorios de la Europa medieval.²⁰

Para representar la identidad de una persona aún se recurría a parámetros medievales: a una figuración que mostrara los atributos iconográficos de carácter social, en detrimento de sus rasgos físicos particulares.²¹ Así, el san Sebastián de Reixac es identificado principalmente por el arco y las flechas que sujeta en sus manos.

Los retratos medievales que reproducían la semblanza física de una persona tenían unas funciones diferentes a las del retrato al vivo del quinientos.²² Una función usual de la representación de la apariencia fisonómica del individuo era la voluntad de contentar al cliente.²³ Asimismo, el iluminador valenciano Lleonard Crespí retrató a Alfonso el Magnánimo en su libro de horas (London, British Library, MS Add. 28962) mediante los atributos iconográficos propios de un rey al mismo tiempo que procuró particularizar su semblante.²⁴ Y la voluntad del artista debió de cumplirse, pues cuando la cancillería del Magnánimo recibió el libro lo calificó de «molt bell».²⁵

¹⁶ Perkinson 2009, pp. 4-26.

¹⁷ Didi-Huberman 1994, pp. 407-408.

¹⁸ Toscano 2010; Capilla 2019.

¹⁹ Cornudella 2016. No obstante, aún es un tema de estudio por investigar y cabe ponderar de qué manera se introdujo y quiénes fueron los actores históricos implicados.

²⁰ Yarza 2004, pp. 61-64.

²¹ Bedos-Rezak 2010; Büchsel 2012; Serrano Coll 2015.

²² Martindale 1988; Campbell 1990, pp. 56, 80-81; Falomir 1996; Wright 2000; Perkinson 2009.

²³ Perkinson 2009, pp. 189-278.

²⁴ Villalba Dávalos 1964, pp. 230-231; Ramón Marqués 2007, pp. 98-108; Granell Sales 2016.

²⁵ Español 2002-2003, p. 92.

En definitiva, no hay ningún indicio fehaciente que nos lleve a afirmar que Joan Reixac pretendiera retratar a Ausiàs March en la tabla de san Sebastián de Xàtiva. Por una parte, porque determinados elementos iconográficos se conforman mediante la duplicación de figuraciones presentes en otras pinturas del artista, y además el atavío responde a un estilo generalizado de pintar a los santos propio de la época; por otra, porque el concepto de retrato en la València bajomedieval induce a ratificar la imposibilidad de tratarse de una efigie individualizada.

3. *Un rostro de los orígenes*

Aunque no haya ningún argumento histórico a favor de que la tabla de san Sebastián pueda tratarse de una efigie de March, esta idea ha perdurado durante el siglo XX y ha llegado hasta nuestros días. Se identifica la imagen del santo con la del poeta y, concretamente, su peinado e indumentaria lujosa se han replicado en la creación de nuevas imágenes de Ausiàs March durante el novecientos.

En 1956 el escultor Josep Rausell Sanchis²⁶ es proclamado catedrático de dibujo del Instituto Técnico de Enseñanzas Medias ‘Ausiàs March’ de Gandia. En este mismo año Rausell Sanchis labra una escultura del poeta para la población que lo había nombrado catedrático. El peinado, la barba, la esbeltez del rostro y la vestimenta nos remiten directamente a la tabla de Joan Reixac, si bien añade un atributo que alude a su oficio de escritor: el libro que está sujetando contra su torso.

Del mismo modo, en 1950 el Ayuntamiento de València, junto con la institución Lo Rat Penat, decidieron colocar una lápida de March en el supuesto emplazamiento de la catedral de València donde yacía sepultado: al este del transepto, cerca la puerta de la Almoina (Fig. 4).²⁷ Se reproducen los elementos figurativos que ya conocemos, pero en esta imagen la efigie del poeta está dispuesta junto a unos atributos propios de la ico-

²⁶ Monjo 1997; Ferrer - Ruíz 2010.

²⁷ La decisión de colocar la lápida conmemorativa en esa parte del transepto debió fundamentarse en los argumentos del canónigo José Sanchis Sivera: Sanchis Sivera 1909, pp. 301-302. Posteriormente, se determinó el verdadero enclave de la tumba del poeta, donde hoy se encuentra la capilla del Santo Cáliz, tal como expresa su testamento: «en lo claustre de la seu, prop lo capítol».

nografía de un caballero yacente: acostado, la cabeza posante, los pies sobre cojines y portando una espada y un puñal, símbolos de su condición social.



Fig. 4. Lápida con la imagen de Ausiàs March en la catedral de València.

Extraída de: <http://www.jdiezarnal.com/> [últim accés: 20/09/2021].

© Catedral de València

Podríamos seguir describiendo más imágenes que han tomado como precedente formal la tabla mitificada de Reixac porque, pese a la publicación del estudio de Cebrián Molina en 1991, la invención del retrato de March perduró en sellos, medallas y portadas de libros. El ‘ruido’ de la leyenda se ha sobrepuesto al bisbiseo de los historiadores. Y es que la idea de que un objeto material artístico de nuestro pasado muestre con cara y ojos a uno de los escritores del Siglo de Oro valenciano ha arraigado en el imaginario colectivo. Es un rostro de los orígenes del pueblo valenciano, de una época histórica esplendorosa, recordada con nostalgia y/o complacencia.

En este sentido, cabe destacar la identificación forzosa de otros personajes históricos en pinturas medievales que también han adquirido relevancia en la sociedad actual. El caso más paradigmático es el de las cuatro tablas de ‘retratos’ regios conservadas en el Museu Nacional d’Art de

Catalunya (núm. 9774-9777). A finales del siglo XIX estos reyes fueron identificados con Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo. Algunos autores mostraron sus discrepancias con la identificación de estos monarcas,²⁸ pero otros la ratificaron.²⁹ El fundamento documental de este razonamiento es que las cuatro tablas podrían relacionarse con un época del año 1427 que estipulaba la realización de una serie regia destinada a la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València. Sin embargo, en este documento consta que son quince los reyes a representar y que las medidas (294 cm cada una) no corresponden a las de las tablas del MNAC.³⁰ Aun así, también los rostros de estos personajes de la historia de los orígenes de València y, principalmente, el de Jaime el Conquistador, han sido entendidos y usados como verdaderas efigies de los monarcas de la Corona de Aragón.

Con todo, no creo que sea casual la instrumentalización involuntaria de una obra de Joan Reixac que pone cara y ojos al pasado de los valencianos. Algunas de las características formales de la pintura flamenca, como son la imitación de la realidad y el detallismo, concuerdan con nuestra manera de entender el retrato al vivo, fiel a la apariencia real del sujeto. Pero si verdaderamente se ponen en práctica los mecanismos de análisis e interpretación de la obra de arte, esta tabla no evidencia ninguna voluntad de individualizar a una persona. La insistencia por parte de la sociedad científica tal vez llegue a contrarrestar la difusión de esta leyenda. O no. En cualquier caso, nuestro único cometido es seguir ejerciendo el oficio de historiador.

²⁸ Tormo 1917, pp. 63-71.

²⁹ Coll i Rosell 1992.

³⁰ Serra Desfilis 2007, pp. 346-347.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilera Cerni Vicente 1961, *Jacomart*, «Archivo de Arte Valenciano», 32, pp. 80-95.
- Bedos-Rezak Brigitte 2010, *When Ego was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Boston, Brill.
- Benito Doménech Fernando - Gómez Frechino José 2001, *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Campbell Lorne 1990, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, Yale University Press.
- Capilla Gema Belia 2019, *Poder y representación en la figura de Alfonso el Magnánimo (1416-1458)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Cebrián Molina Josep Lluís 1991, *El Sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs March*, «L'Espill», 29, pp. 130-134.
- Coll i Rosell Gaspar 1992, *Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I*, in Mir Josep Maria - Ainaud Joan (ed.), *Catalunya medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 116-117.
- Company Ximo 1990, *La pintura hispano-flamenca*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Cornudella Rafael 2016, *Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart*, in Mari Pietrogiovanna (ed.), *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, Padova, Il Poligrafo, pp. 123-132.
- Dehoux Esther 2014, *Saints guerriers: Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XI^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Didi-Huberman Georges 1994, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CVI, 2, pp. 383-432.
- Español Francesca 2002-2003, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, «Locus Amoenus», 6, pp. 91-114.
- Falomir Miguel 1996, *Sobre los orígenes del retrato y la aparición del pintor de corte en la España bajomedieval*, «Boletín de Arte », 17, pp. 177-196.
- Ferre Puerto Josep Antoni 1997, *Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac*, in Talens Josep - Casanova Emili (ed.), *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida (Aielo de Malferit, 1996)*, València, Diputació de València, pp. 311-320.
- 1998, *Santa Elena, San Sebastián, atribuidos a Jacomart o a los Reixac*, in Cruz José

- Manuel (ed.), *Obras maestras recuperadas*, Estados Unidos, Fundación Central Hispano, pp. 111-114.
- 2000, *Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, Actes del Congrès d'Història de la Corona d'Aragó (Nàpols, 1997), 2 voll., Napoli, Paparo, II, pp. 1681-1686.
- Ferrer Albert - Ruíz Enric 2010, *Josep Rausell, una vida plena d'art*, Meliana, Institut Municipal de Cultura de Meliana.
- García Marsilla Juan Vicente 2008, *Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano*, in García Mahiques Rafael - Zuriaga Senent Vicent Francesc (ed.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, València, Generalitat Valenciana, pp. 775-786.
- 2011, *Art i societat a la València medieval*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- 2015, *Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos XIV y XV)*, Brouquet Sophie - García Marsilla Juan Vicente (ed.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 561-591.
- 2017, *La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media*, «Vínculos de Historia», 6, pp. 71-88.
- Gómez-Ferrer Lozano Mercedes 2010, *Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)*, «Archivo de Arte Valenciano», 91, pp. 39-52.
- Granell Sales Francesc 2016, *Lleonard Crespí, un artífex polifacètic de la València baixmedieval*, «Archivo de Arte Valenciano», 97, pp. 25-35.
- José i Pitarch Antoni 1986, *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*, in Llobregat Enric - Yvars José Francisco (ed.), *Història de l'art del país valencià*, València, Tres i Quatre, pp. 165-239.
- Martindale Andrew 1988, *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, Maarsen - The Hague, G. Schwartz - SDU.
- Miquel Matilde - Serra Amadeo 2011, "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". *Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400*, «Artígrama», 26, pp. 33-80.
- Monjo Joan 1997, *De Josep Rausell a Pep Mosca*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- Montero Tortajada Encarna 2004, *El sentido y el uso de la 'mostra' en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450*, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 94, pp. 221-254.

- 2013, *El cuaderno de los Uffizi, un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400*, «Ars Longa», 22, pp. 55-75.
- Perkinson Stephen 2009, *The Likenesses of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ramón Marqués Nuria 2007, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, València, Generalitat Valenciana.
- Saralegui Leandro de 1932, *Para el estudio de la escuela del Maestrazgo*, «Archivo de Arte Valenciano», 18, pp. 33-44.
- 1962, *De pintura valenciana medieval: en torno al binomio Jacomart-Rexach*, «Archivo de Arte Valenciano», 33, pp. 5-12.
- Sanchis Sivera José 1909, *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, València, Imprenta de Francisco Vives Mora.
- Sarthou Carreres Carlos 1925, *Guía oficial de Játiva*, Xàtiva, Imprenta Editorial Económica.
- Serra Desfilis Amadeo 2007, *En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media*, in Mínguez Víctor (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 321-348.
- Serrano Coll Marta 2015, *Effigies regis aragonum: la imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Tormo Elías 1912, *Las tablas de las iglesias de Játiva* (= Cebrián Molina Josep Lluís (ed.), Xàtiva, Ulleye, 2007).
- 1914, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- 1917, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Blass.
- Toscano Gennaro 2010, *Le immagini dei sovrani. Ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona*, in Planas Josefina - Sabaté Flocel (dir.), *Manuscrits il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, Lleida, Pagès, pp. 13-41.
- Villalba Dávalos Amparo 1964, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Wright Georgia Sommers 2000, *The reinvention of the portrait likeness in the fourteenth century*, «Gesta», xxxix, 2, pp. 117-134.
- Yarza Joaquín 2004, *El retrato medieval: la presencia del donante*, in Garín Argullol Rafael (ed.), *El retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 55-89.

STUDI

L'egoismo di Isotta (e altre devianze cortesi). La donna reale dietro lo schermo letterario

Fortunata Latella
Università di Messina

RIASSUNTO: Il saggio si propone di individuare, attraverso lo spoglio di una serie di testi appartenenti alla tradizione narrativa galloromanza dei secoli XII-XIII, spie che permettano di ricostruire, al di là dell'adesione autoriale a topoi e a convenzioni letterarie, la realtà della condizione femminile nella dimensione cortese e la mentalità – essenzialmente quella maschile degli autori – ad essa sottesa.

PAROLE-CHIAVE: Condizione femminile – Narrativa cortese XII-XIII secolo – Letteratura come fonte storica

ABSTRACT: Through the perusal of a series of texts belonging to the Galloroman narrative tradition of the 12th and 13th centuries, the essay aims to identify clues that allow us to reconstruct, beyond the adherence to topoi and literary conventions, the reality of the female condition in the courtly dimension and the underlying mentality – essentially the male mentality of the authors.

KEYWORDS: Female condition – 12th and 13th century courtly fiction – Literature as a historical source

Nell'immaginario moderno, anche in quello competente e critico degli specialisti di letteratura medievale, la figura femminile dello spazio cortese possiede i connotati edulcorati e fissati in cliché dalle rappresentazioni degli autori: una bellezza mai veramente descritta ma comunque eccezionale, modi garbati, spirito equilibrato, abnegazione nei confronti dell'amato e in generale un'aura di superiorità che la fa librare al di sopra delle meschine vicende. Una lettura più attenta, però, permettere di cogliere screziature

nelle personalità letterarie muliebri che movimentano i personaggi e sollecitano negli studiosi la ricerca di adeguate chiavi interpretative.

Un'indagine intrapresa sulle sfaccettature dei caratteri femminili nella produzione cortese¹ mi ha permesso di scorgere una ricchezza e una varietà di temperamenti che vanno molto oltre la mielata fissità dei tratti radicata nella concezione vulgata e che arriva anzi a toccare sentimenti estremi ed efferati.² Lo scenario emerso e la sua possibile riconducibilità al vissuto meritano, a mio parere, di essere ulteriormente definiti e discussi, il che costituisce l'obiettivo di questo saggio.

Ora, non esiste forse rappresentazione meno realistica e più letteraria di quella della donna che si muove nel mondo altrettanto costruito, idealizzato, soprattutto strumentale della società cosiddetta cortese e l'esistenza di spie in un tessuto fittizio altrimenti molto compatto, di elementi in dissonanza rispetto all'ideale descritto sono tanto più preziosi proprio perché non sorvegliati. La domanda che questi comportamenti sollevano riguarda il dibattuto rapporto tra realtà e finzione artistica,³ e dunque pone il dilemma se ci si trovi dinnanzi a un *topos* oppure a squarci di verità, se la realtà dell'arte narrativa, una volta di più, si nutra di quella concreta prima di diventarne modello, in una sorta di complicata *mise en abyme*.

Quando si tratta di esaminare fatti e opere che riguardano la figura femminile nel Medioevo emergono le più grandi contraddizioni: non è un mistero che i secoli segnati da una decisa discriminazione tra i sessi e da una convinta misoginia siano anche quelli caratterizzati dal culto della donna e della donna per eccellenza, Maria, che un abisso corra tra un filone letterario denigratorio, ridicolizzatore, accusatore del sesso debole e uno celebrativo, riverente, ontologicamente legato ad esso. Sarebbe però un errore di prospettiva rappresentarsi questo contrasto come una con-

¹ Impossibile fornire una bibliografia esaustiva dei saggi riguardanti la figura femminile nello spazio cortese: un buon orientamento sugli studi in campo sia sociale che letterario, per quanto da integrare con le acquisizioni più recenti, è fornito da Krueger - Burns 1985; oltre poi ai contributi via via citati a vario titolo nelle note, mi limito a ricordare che una grande attenzione verso la donna nel Medioevo sul piano sociale è stata tributata da Duby, i cui apporti in merito si rinvengono nel saggio di Duhamel-Amado 1998, e che studi classici sul trattamento letterario dei personaggi femminili sono quelli di Jonin 1958 e di Lejeune 1977.

² Un primo resoconto dei dati emersi in Latella i.c.s.

³ Le riflessioni espresse dagli studiosi che si sono interrogati sul rapporto tra realtà e letteratura hanno disegnato un percorso lungo e diversificato nei punti d'approdo: in merito cfr. considerazioni e bibliografia pregressa in Fuksas 2018.

trapposizione netta e definita di posizioni senza mettere in conto la possibilità di sovrapposizioni e articolazioni nei due fronti. Una giusta e realistica prospettiva dell'immaginario medievale – mi riferisco a quello degli strati sociali più alti, l'unico raggiungibile dagli studi – deve infatti tenere in conto l'inevitabile pluralità delle mentalità legate ai gruppi sociali economicamente dominanti che avevano voce in letteratura e al loro vario retroterra culturale, ma va tenuto presente che tali mentalità, coesistenti e ovviamente anche discordi, nella misura in cui permeavano il pensiero collettivo potevano abitare nello stesso individuo e creare collisioni di cui l'individuo stesso non era cosciente.⁴

Dunque il mio intento è, trascendendo la dicotomia tutta letteraria tra filoginia e misoginia e utilizzando le acquisizioni apportate dagli studi sulle relazioni tra i sessi prescindendo dalla loro spesso invadente connotazione ideologica,⁵ di rintracciare e decifrare nelle opere letterarie quella sorta di zona di frontiera da cui è possibile attingere a concezioni più attinenti al vissuto di quanto l'autore abbia voluto lasciar intendere⁶ e che lasciano trasparire in filigrana un quadro molto più sfaccettato e complesso, e di descrivere alcuni dei tratti attribuiti dagli autori alla donna appartenente alla dimensione cortese che, al di là della loro funzione nell'economia del *narratum*, possono imputarsi a realtà o concezioni più che ad esigenze compositive. Non mi sono prefissa un improbabile spoglio completo della narrativa cortese perché più interessata al momento ai caratteri che alla loro distribuzione su basi statistiche,⁷ ma ho concentrato l'indagine sulle opere che possono definirsi dei classici della letteratura di corte

⁴ Una discussione su tali interferenze culturali in Calin 1990. Bisogna sempre tenere presente, poi, che «courtly love fictions encode the divisions and contradictions of court life, and the problematic status of the clerks who made their careers there. As a result, they are both resistant to definition and also powerful transmitters of their struggle with social tension» (Kay 2000, p. 94).

⁵ Una panoramica sugli studi di genere in ambito medievale, utile per il taglio storico-culturale-bibliografico, in Gaunt 2004.

⁶ Pur concordando sulla circostanza che nella letteratura cortese le donne «function [...] primarily as the inspiration of the male poet, lover, or hero, and they are usually presented as projections of the male ideal or the male fantasy, rarely as independent personalities», fatico a seguire l'idea della voluta distinzione autoriale nel dipingere donne ideali e donne realistiche (cfr. Ferrante 1984; la citazione è da p. 67).

⁷ Per non appesantire eccessivamente l'esposizione ho rinunciato a segnalare, nel corso dell'argomentazione, bibliografia ed eventuali discussioni su singoli motivi e componenti narrative se non strettamente funzionali al discorso.

dei secoli XII e XIII proprio per la maggior pregnanza posseduta da eventuali 'sbavature' all'interno di una costruzione fortemente controllata.

1. *Tra autoconsiderazione e ipertrofia del sé*

Iniziando il discorso proprio da quella che nell'immaginario moderno rappresenta l'eroina medievale per antonomasia, Isotta, incarnazione dell'innamorata del romanzo cortese, raggiunta da un amore sfortunato, sofferto, appassionato e mortifero, osserviamo che una caratteristica che la anima – una delle molte di una personalità articolata e composita – e che si rintraccia nella versione di Thomas è uno smisurato egoismo che percorre la storia dall'inizio alla fine, un costante perseguimento del proprio interesse anche a detrimento di quello altrui e addirittura a costo della vita altrui. Mi riferisco in particolare al comportamento di Isotta verso la sua ancella Brangania, cui viene chiesto il sacrificio enorme della propria verginità offerta a re Marco in cambio di quella, ormai perduta, della regina, e che viene poi destinata a propria insaputa all'amico Caerdino. Tale atteggiamento egoistico ha una funzione narratologica e lo confermano tanto le accuse specifiche rivolte dall'ancella alla padrona nel corso del violento diverbio tra le due donne, che testimoniano di una volontà autoriale, quanto le parole con cui Brangania descrive la regina al re Marco quando va a consumare la sua vendetta denunciandola: «Car ele ne se volt pur ren feindre, l s'ele puet a sun vuleir ateindre» (VI, vv. 377-378).⁸ Ma un egoismo più sottile si può cogliere tra le pieghe del racconto: per esempio la prima notte di nozze, quando l'ancella prende il suo posto nel letto del re, Isotta sta nascosta, tremando di paura, e non solo che Marco scopra l'inganno:

En molt grant angu [isse est Ysolt]:
 Quide que la veill[e traïr]
 E vers le rey de[scoverir],
 Que tant li plaisen[t li delit]
 Que guerpir ne v[oldra le lit]
 (I, vv. 140-144)⁹

⁸ «perché non cederà di fronte a nulla, se può raggiungere il suo scopo», Thomas, *Tristano e Isotta* (ed. Gambino), p. 116.

⁹ «Isotta era in preda all'angoscia: pensava che la volesse tradire e denunciare al cospetto del re, che tanto avrebbe preso gusto al piacere da non volere lasciare il letto», *ibidem*, p. 40.

La donna appare concentrata unicamente su sé stessa, senza alcun pensiero per la fanciulla che si è immolata¹⁰ e cui anzi attribuisce malignamente progetti di tradimento o sentimenti di tornaconto personale; lo farà ancora nel corso del litigio che la oppone all'ancella al sentirsi rinfacciare tutto il proprio atteggiamento interessato:

L'en ne poet estre plus traïz
 Que par privez e par nuirriz.
 Quant li privez le conseil set,
 Traïr le puet, s'il le het.
 Brengvein, qui mun estre savez,
 Se vus plaist, hunir me poëz;
 Mais ço vus ert grant reprover,
 Quant vus m'avez a conseiler,
 Se mun conseil e mun segrei
 Par ire descovrez al rei
 (VI, vv. 185-193)¹¹

È chiaro il tentativo di manipolare Brangania, che fino alla presa di coscienza è stata un docile strumento, pur essendo consapevole di esserlo, come risulta dal suo lucido *cabier de doléance* urlato ad Isotta; ed è chiaro anche che Isotta, come tutti gli egoisti, non riesce a guardare alla propria condotta da una prospettiva esogena. Immancabilmente, dà la colpa agli altri delle azioni che le vengono rimproverate o delle situazioni negative in cui si viene a trovare: il discorso su citato rivolto all'ancella e imperniato sull'inganno causa del male presente, si conclude infatti con queste parole: «D'altre part jo l'ai fait par vus» (VI, v. 195)¹² e, più avanti, la regina rincara la dose:

Certes, si jo sui feimentie,
 Parjuré u ren hunie,
 U se jo ai fait malvesté.
 Vus moi avez ben conseilé!

¹⁰ Altri esempi letterari testimoniano l'ingerenza delle aristocratiche nella vita intima delle sottoposte, secondo una pratica comune nella realtà sociale: cfr. in merito Latella i.c.s.

¹¹ «Non c'è tradimento peggiore che quello dei nostri amici. Se l'amico conosce un segreto, può svelarlo, spinto dall'odio. Brangania, sai tutto di me, puoi disonorarmi, se vuoi; ma per ciò sarai molto biasimata se tu, mia confidente, in preda all'ira svelerai al re i miei progetti e il mio segreto», Thomas, *Tristano e Isotta* (ed. Gambino), p. 108.

¹² «e poi, è grazie a te che l'ho fatto», *ibidem*.

Ne fuz la consence de vus,
 Ja folie n'eüst entre nus;
 Mais pur ço que le consentistes,
 Co que faire dui m'apreïstes.
 (VI, vv. 313-320)¹³

Più e più volte Isotta ricorda a Brangania il suo ruolo nella vicenda, attribuendole quasi la veste del *deus ex machina*, immune da qualunque autocritica: «Par vus fud quanque feïmes» (VI, v. 324); «Plus de moi estes a blasmer, | Quant vus me devriez garder | E dunc moi feïtes hunir» (VI, vv. 333-335); «Ore moi volez decovrer | Del mal qu'ai fait en vostre garde!» (VI, vv. 336-337).¹⁴

Identico meccanismo di rimozione della propria parte attiva e pienamente partecipe nell'intera vicenda e di individuazione di un capro espiatorio viene applicato al compagno:

Tristran, vostre cors maldit seit!
 Par vus sui jo en cet destreit,
 Vus m'amenastes el païs,
 En peine ai esté jo tut dis;
 Pur vus ai de mun seingnur guerre
 E de tuit ceus de ceste terre
 (VI, vv. 89-94)¹⁵

Ed è ancora il porre se stessa al centro dei propri pensieri che la spinge, nel confronto con l'ancella, al punto di arrivare a considerare la propria futura eventuale condizione disgraziata come un argomento valido nella propria perorazione:

Si vus me guerpises ici,
 En terre estrange, senz ami,

¹³ «Certo, se io sono bugiarda, spergiura o svergognata, o se ho fatto del male, tu mi hai ben consigliata! Non ci fosse stato il tuo consenso, non avremmo commesso eccessi; ma è perché vi hai acconsentito che mi hai insegnato cosa fare», *ibidem*, p. 113.

¹⁴ «“Tutto l'abbiamo fatto grazie a te”; “Sei da biasimare più di me, tu che dovresti sorvegliarmi e mi hai trascinato in basso”; “Ora mi vuoi denunciare per il male fatto con la tua tutela!”», *ibidem*, p. 114.

¹⁵ «Tristano, sii maledetto! È per te che sono così infelice. Mi portasti in questo paese, dove non ho avuto che pene; per te mi è ostile mio marito e tutti quelli di questa terra», *ibidem*, p. 104.

Que frai dunc? Coment veverai?
(VI, vv. 124-125)¹⁶

Se vus avez vers mei haür,
Ki me voldra puis nul honor?
Coment puse i estre honoré,
Se jo par vus sui avilee?
(VI, vv. 181-183)¹⁷

Tale invocazione di Isotta, che fa appello a sentimenti di altruismo e di protezione della sottoposta, non tiene in alcun conto la condanna a morte di Brangania pronunciata dalla stessa peroratrice poco tempo prima, a salvaguardia della propria persona e della propria condizione, e rimasta senza seguito solo per la pietà dei carnefici, come l'ancella non manca di rinfacciare amaramente alla padrona:

Melz me valuit la lur haür,
Ysolt, que ne fiz vostre amur
(VI, vv. 21-22)¹⁸

Altro atteggiamento rivelatore di un carattere poco incline alla considerazione o all'empatia verso il prossimo emerge nell'episodio in cui Tristano si traveste da lebbroso per avvicinare l'amante: avvistatala, tende la mano per l'elemosina, ma lei non lo riconosce; il finto lebbroso, per richiamare la sua attenzione, la segue chiamandola a gran voce e mendicando «pitusemant, par grant tendrur» (VI, v. 542) senza però riuscire a scalfire l'impassibilità della regina:

Grant eschar en unt li serjant
Cum la reïne vait si avant
(VI, vv. 543-544)¹⁹

Suprema indifferenza davanti a un indigente, che subito si tramuta in irritazione:

¹⁶ «Se tu mi abbandoni qui, in terra straniera, senza amici, che sarà di me? Come vivrò?», *ibidem*, p. 105.

¹⁷ «Se tu provi odio per me, chi avrà poi per me alcun rispetto? Come mi si potrà rispettare, se sei tu a gettarmi nel fango?», *ibidem*, p. 108.

¹⁸ «La loro ostilità mi è valsa, Isotta, più della vostra amicizia», *ibidem*, p. 101.

¹⁹ «I servitori lo deridevano, mentre la regina andava avanti», *ibidem*, p. 123.

Suit lé tresqu'anz en la capele,
 Crie, e del hanap flavele.
 Ysolt en estuit ennuié;
 Regard le cum femme iree,
 Si se merveille que il ait
 Ki pruef de li itant se trait
 (VI, vv. 553-558)²⁰

Il comportamento di Isotta, regina insensibile ai bisogni degli ultimi, viene indirettamente inquadrato come abituale da un commento di Brangania, che vuole impedire che la padrona consegni un anello a Tristano, finalmente riconosciuto da entrambe:

[...] dit a Ysolt qu'ele est feinte:
 "Des quant avez esté si seinte
 Que dunisez si largement
 A malade u a povre gent?
 (VI, vv. 577-580)²¹

E che dire di un'altra eroina rappresentativa di un'etica amorosa assoluta e coerente, la Fenice del *Cligès* di Chrétien de Troyes, la cui morale la contrappone, consapevolmente, ad Isotta, cui però è accomunata da una stessa scala di valori che pone al vertice l'egoistico perseguimento del proprio volere? Con la sua falsa malattia e con la finta morte scatena un enorme dolore nel marito, che dà prova di amare molto la moglie: quasi sviene alla sentenza dei medici (vv. 5747-5748), perde il dominio di sé a vederla defunta (vv. 5879-5880) e spera di poterla far resuscitare (v. 5892). Non si tratta di un dolore provocato solo nella sfera privata e familiare, giacché Fenice, non dimentichiamolo, è un'imperatrice, e la sua scom-

²⁰ «Li seguì fino a dentro la chiesa, gridando e agitando la scodella. Isotta ne era esasperata; lo guardò con grande collera, si chiese che cosa avesse da volersi avvicinare a lei», *ibidem*, p. 123.

²¹ «[...] trattò da ipocrita Isotta: "Da quando siete santa al punto da fare doni così ricchi alla gente malata e povera?"», *ibidem*, p. 124. Da notare che tale atteggiamento combacia con quello assunto dall'Isotta di Béroul nei confronti di Tristano travestito da lebbroso al Mal Passo: la regina gli nega il compenso per il servizio reso (vv. 3969-3988), mentre gran parte degli astanti, re Artù e re Marco gli avevano fatto l'elemosina, e come una popolana fa i conti in tasca al vagabondo non tenendo in nessun conto il favore ricevuto. Nello specifico caso però tale comportamento, contrario a qualunque regola di cortesia, di cristiana pietà e di semplice buona educazione, può motivarsi con la volontà di escludere ogni possibile collegamento con il finto lebbroso.

parsa tocca tutta la corte, colpita da un'afflizione mai provata (vv. 5750-51), e getta nel lutto la città intera. Di tutta questa sofferenza Fenice è spettatrice indifferente dall'interno del suo corpo irrigidito dal filtro:

Et s'antant ele bien et ot
 Le duel que l'empereres mainne
 Et le cri don la sale est plainne.
 Et par tote la vile criënt
 Les genz qui plorent[...]
 (vv. 5768-5772)²²

Eppure neanche una parola viene spesa dal narratore per descrivere un minimo di partecipazione da parte della donna, che invece si duole per l'amato Cligès, ingannato anche lui dalla sua morte apparente:

Et molt se travaille et esforce
 Fenice, qui l'ot regreter,
 Qu'ele le puisse conforter,
 Ou de parole ou de regart.
 A po que li cuers no li part
 Del duel qu'ele ot que il demainne
 (vv. 6214-6218)²³

Come per Isotta, anche per Fenice la partecipazione emotiva riguarda ciò che rientra nella propria sfera personale: tutto ciò che ne esula non viene investito di valore.²⁴

E veniamo a un'eroina non fedifraga né adusa alla menzogna, Enide. Le descrizioni dell'autore ne sottolineano, oltre alla bellezza, le qualità squisitamente cortesi richieste a una donna; la vediamo, al suo apparire

²² Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Walter), p. 312; «[...] intende ed ascolta | Il dolore dimostrato dall'imperatore | e il pianto di cui si è riempita la sala. | Per tutta la città la gente urla | Piangendo [...]», Chrétien de Troyes, *Cligès* (trad. Bianchini), p. 196.

²³ «Fenice, che lo sente disperarsi | Si sforza in tutti i modi | Per poterlo consolare, | con le parole o con lo sguardo; | quasi le si spezza il cuore | al dolore che gli sente manifestare», *ibidem*, p. 208.

²⁴ Lefay-Toury 1972, che riconosce a Fenice una personalità priva di scrupoli, scorge un suo ritorno alla docilità una volta raggiunto il suo obiettivo (p. 202): va però notato che la donna non esita a sguinzagliare Cligès per togliere di mezzo il cavaliere Bertran che ha sorpreso, per puro caso, l'amplesso degli innamorati nel loro rifugio nascosto riconoscendo l'imperatrice (vv. 6312ss).

sulla scena, educata all'obbedienza e al servizio dell'uomo e acquiescente quando ceduta dal padre a Erec come un bene di proprietà. Se esaminiamo però i suoi pensieri nel dettaglio scopriamo qualche particolare rivelatore: la sua contentezza all'idea del matrimonio con lo sconosciuto Erec, ad esempio, è dovuta non solo alla consapevolezza del valore del futuro marito, ma anche ad altro:

Et bien savoit qu'il seroit rois
 Et ele meïsmes enoree,
 Riche reine coronee
 (vv. 688-690)²⁵

Pur senza arrivare al calcolo, va riconosciuta nella personalità della damigella una certa attenzione verso sé stessa. Questa caratteristica si conferma nella vicenda che provoca la crisi nel matrimonio, causata dalla rivelazione da parte di Enide dell'offuscamento della fama di Erec per la sua pretesa *recreantise*: se infatti quando sente parlare di Erec si apprende solo che «de ceste chose li pesa» (v. 2481)²⁶ senza specificazione del motivo, i suoi pensieri nella scena dell'esposizione al marito della situazione che lo riguarda sono eloquenti:

Lasse, fet ele, con mar fui!
 De mon païs que ving ça querre?
 (vv. 2508-2509)²⁷

Enide esprime anzitutto commiserazione per sé stessa, allontanata da casa e condotta a vivere in un luogo estraneo con un sacrificio, probabilmente, superiore ai benefici ricavati, per un cavaliere con prestigio minore di quello occorrente per una solida fama. Le sue lamentele sono presen-

²⁵ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (ed. Dembowski), p. 19; «sapeva bene che sarebbe stato re e che lei sarebbe stata coperta di onori, coronata potente regina», Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (ed. Noacco), p. 99. Il concetto viene ribadito da Enide nel colloquio con la cugina nell'episodio della Gioia della Corte: «Et si me prist et povre et nue, | Par lui m'est tex enors creüe», «je ving a tel hautesce», vv. 6307-6308 e v. 6313, «mi ha presa povera e nuda e mi ha innalzata a un tale onore», «giunsi così in alto», *ibidem*, p. 395.

²⁶ Ed. Dembowski, p. 62; «Ne fu addolorata», trad. Noacco, p. 193.

²⁷ Ed. Dembowski, p. 63; «Ahimé – dice – come sono disgraziata! Cosa sono venuta qui a cercare dal mio paese?», trad. Noacco, p. 195.

tate in modo soggettivo, con manifesta considerazione degli effetti che la condotta del marito ha sulla propria sensibilità:

Cuidiez vos qu'il ne m'an enuit,
Quant j'oi dire de vos despit?
(vv 2568-2569)²⁸

E riguardo al proprio ruolo, si indovina il dispiacere in primo luogo per il biasimo di cui è oggetto e solo secondariamente perché riconosce la propria responsabilità:

Mout me poise quant an l'an dit,
Et por ce m'an poise ancor plus
Qu'il m'an metent le blasme sus:
Blasmee an sui, ce poise moi
(vv. 2570-2573)²⁹

L'impronta fortemente individualistica ed emotiva del suo sfogo risalta dalle iterazioni: del pronome personale, presente in ciascuna delle proposizioni su riportate; del verbo *peser*, che ricorre tre volte; del sostantivo *blasme* e del verbo *blasmer* collocati a stretto contatto.

Una volta esplosa la crisi, Enide si rammarica per se stessa e per le sue mutate condizioni di vita:

Or estoie je trop a eise,
Qu'il ne me falloit nule chose
(vv. 2602-2603)

Or m'estuet aler an essil!
(v. 2608)³⁰

La maestria dell'autore, va da sé, dà vita a personaggi che mostrano coerenza di carattere e si muovono su un piano di verosimiglianza: pro-

²⁸ Ed. Dembowski, p. 64; «Credete che non mi dispiaccia, sentire che siete disprezzato?», trad. Noacco, p. 197.

²⁹ Ed. Dembowski, p. 64; «Ciò che se ne dice mi affligge molto e ciò che mi rattrista ancor più è che ne riversano il biasimo su di me. Mi biasimano, ciò mi addolora», trad. Noacco, p. 197.

³⁰ Ed. Dembowski, p. 65; «Stavo troppo bene, non mi mancava niente», «Adesso mi tocca andare in esilio!», trad. Noacco, p. 199.

prio l'esigenza di verosimiglianza, pena l'impossibilità di un coinvolgimento e dell'immedesimazione dell'uditorio, depone in favore di un riscontro sul piano reale delle qualità descritte in quello fittizio: ci si può chiedere però se si tratti di qualità *osservate* in personalità appartenenti alle sfere più alte della società o nel carattere femminile *tout court* oppure solo *possibili*, attribuite dallo scrittore sulla base di un pregiudizio. Nel primo caso ci si potrà approcciare a tali dettagli dell'opera come a una testimonianza di uno spaccato sociale, nel secondo si avrà accesso a un immaginario personale: in ogni caso, comunque, si avrà uno squarcio della realtà, nelle sue caratteristiche o nelle concezioni sottese alla creazione artistica.

2. *Il potere della parola*

Una proprietà peculiare attribuita al sesso debole dalla cultura occidentale è quella della parola connotata negativamente: che sia assordante, sovrabbondante, inopportuna, maligna, indiscreta, petulante, costituisce ancora correntemente, e per tradizione, un luogo comune.³¹ Se il parlare eccessivo, interessato o sconsiderato è tratto convenzionale nelle figure muliebri dei *fabliaux*, l'ispezione nei nostri testi cortesi ha permesso di scorgere tutta una interessante casistica legata all'uso e all'abuso del linguaggio da parte dei personaggi femminili.

2.1. Dove la parola della donna ha un ruolo fondamentale è nel romanzo cristiano di *Erec et Enide*, per quanto le opinioni degli studiosi si dividano sul valore da attribuire alla voce dell'eroina: se è vero che, guardando ai fatti, il silenzio imposto dal marito assieme ad altre prescrizioni a Enide può essere inteso come un progressivo assoggettamento della personalità femminile alla volontà maschile,³² è lecito pure, considerando le ripetute disobbedienze di Enide, raffigurarsi uno scenario più sfumato nelle linee di forza, una situazione in cui la donna è insieme vittima e decisa ad esercitare il controllo sul consorte.³³ Certo è che la parola

³¹ Sul preconcetto medievale della garrulità come peculiarità femminile cfr. Bloch 1991, p. 15ss.

³² Così per Bossy 1990; e sulla stessa linea di pensiero si colloca Ramey 1993.

³³ Armstrong 1988 individua in Enide come in Lunete dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes il pos-

di Enide è un elemento fondamentale sia dal punto di vista diegetico, valendo a scatenare la crisi che darà il via alla storia vera e propria,³⁴ sia da quello intranarrativo, ponendo la donna nel ruolo di coadiutrice delle imprese del cavaliere.

Non è un caso che le prime battute pronunciate da Enide nel racconto siano quelle che sconvolgono lo *status quo* della storia. Fino a quel momento, tutto negli innamorati era alla pari e su questa eguaglianza da ogni punto di vista l'autore insiste parecchio;³⁵ però, a ben guardare, sin dalla sua prima apparizione e sino a questo momento Enide è esistita sulla scena come un'icona: ammirevole, all'altezza di ogni situazione, arrendevole e di fatto sempre gestita – dal padre, da Erec, dalla regina, da Artù – e, invariabilmente, muta. Le frasi che rompono il silenzio sono pesanti anche perché contengono un sotterraneo giudizio e degradano Erec. L'armonia dunque dura finché Enide non pronuncia il suo primo discorso e quindi finché l'eccellenza di Erec all'interno del rapporto a due non viene minacciata.

A mio parere, qualunque sia la motivazione che muove Erec nell'imporre delle regole alla moglie, è sul filo della parola che si consuma tra i due una vera e propria guerra per il predominio nella coppia. Attraverso l'ingiunzione del silenzio da una parte e la trasgressione sistematica del divieto dall'altra i due protagonisti tentano di sbilanciare gli equilibri in proprio favore: Erec mirando a riconquistare il ruolo di comando con ordini, minacce, divieti, atteggiamento intransigente e un linguaggio perentorio,³⁶ Enide cercando di sottrarsi al controllo e confermando, con il pervicace

sesso di caratteri misti rispetto alla dicotomia, cara alla letteratura patristica e poi cortese, tra donna vittima e donna malvagia; il saggio di Burns 1993 mette in luce, pur all'interno di una lettura in chiave femminista che qua e là presenta forzature, l'uso della parola in Enide come di uno strumento ritenuto negativo dall'autore, ma anche di un mezzo di affermazione di indipendenza.

³⁴ Tutto il romanzo, infatti, è, d'accordo con Castellani 1958 che parla di «bipolarità tematica» (p. 149), la storia di una duplice e simmetrica conquista di una personale maturità che conduce allo stabilirsi di un equo e definitivo assetto della coppia.

³⁵ Cfr. i vv. 1492-1504.

³⁶ Erec cerca da subito di sopraffare Enide dettandole il comportamento: imponendole un *dresscode* (v. 2593), i tempi della preparazione (v. 2680), i modi della cavalcata (v. 2780); le istruzioni culminano nel conferirle la possibilità di parola solo se interpellata (2781ss). Rivelatori del suo contegno i termini, collocati peraltro in posizione rimica, ricorrenti ai vv. 2928-2933: *comandoit* (v. 2928), *menacier* (v. 2930), *done congié* (v. 2933).

perseverare negli interventi verbali, la sua fondamentale sfiducia nelle qualità di Erec.³⁷

L'atto comunicativo in Enide sotto la cappa del divieto è collegato inevitabilmente, e per noi in maniera rivelatrice delle convinzioni dell'autore, alla violazione, quindi alla colpa: assai indicativi i versi che preludono all'avventura con Guivret il Piccolo, in cui Enide si mostra dilaniata dalle alternative tra parlare e tacere (vv. 3734-3736): in verità infatti non dovrebbe esistere per lei alcuna alternativa al tacere e il dilemma stesso è prova della sua disobbedienza innata. La parola ha quasi una propria vita e Enide deve adoperarsi per impedirle di erompere, letteralmente chiudendola in gabbia:

Et si se justise et destraint:
La boche clot, les danz estraint
Que la parole hors n'an aille
(vv. 3744-3745).³⁸

Non è facile reperire, nella ridda di situazioni e di avventure che travolgono la coppia e la cui causa prima è l'avventato parlare, quale sia il messaggio che l'autore vuol far giungere al suo pubblico:³⁹ Enide si è espressa e si esprime – nonostante tutto – a ragione? A prestar fede ai protagonisti si direbbe di no: più volte, infatti, Enide maledice la propria lingua che ha provocato le peripezie e le tempeste che la avviluppano, connotando la propria parola come folle, improvvida, esiziale,⁴⁰ «mortel

³⁷ Concordo con Burns 1993 sull'interpretazione degli avvertimenti del pericolo di Enide come dettati da sostanziale poco affidamento sul valore del marito; vero è infatti che alla prima avventura, il tentativo di rapina, ella parla per sfiducia verso la forza di Erec (v. 2846ss) e lo rimprovera di essere distratto (v. 2857), e rimarrà nella sua convinzione nel corso di tutte le altre avventure. Erec in effetti esprimerà consapevolezza della sfiducia della moglie: «Et ne por quant tres bien savoie | Que gueres ne me proseiez» (vv. 3012-3013), ed. Dembowski, p. 75; «Avevo ragione di pensare che non mi stimaste molto», trad. Noacco, p. 221.

³⁸ Ed. Dembowski, p. 92; «Si tortura e si domina così: chiude la bocca e stringe i denti, perché la parola non ne esca», trad. Noacco, p. 259. Anche nell'episodio dell'attacco ad opera del conte Galoain e dei suoi cento cavalieri Enide, avvistandoli, «De parler ne se pot tenir» (v. 3564), ed. Dembowski, p. 88; «non potè fare a meno di parlare», trad. Noacco, p. 249.

³⁹ Discute l'incertezza interpretativa al riguardo Grau 2010, p. 92, che osserva: «Chretien's story may not have been intended as a response to the claims of misogynistic writers regarding the female voice, but there seems to be powerful potential for this reading».

⁴⁰ Cfr. v. 3126: «Honie soit ma leingue tote», ed. Dembowski, p. 77; «Sia maledetta la mia lingua», trad. Noacco, p. 227; quando crede morto Erec, indica ancora la propria dissennata pa-

parole antoschiee»,⁴¹ di contro lodando l'arte del tacere: «boens teisirs home ne nut | Mes parlars nuist mainte foiee». ⁴² È del suo inopportuno dire che Erec, infine, perdona la moglie: «Et se vos rien m'avez mesdit, | Je le vos pardoing tot et quit | Del forfait et de la parole»⁴³ e tale perdono, non si sa se per rapporto di causa ed effetto, arriva nel narrato dopo la presa di coscienza e la dichiarazione solenne della donna della propria responsabilità nell'aver provocato la crisi con le sue asserzioni.⁴⁴

Per contro, però, è innegabile che gli interventi di Enide ad ogni nuova minaccia siano utili (per quanto non provvidenziali a parere di Erec); in più, la donna utilizza con successo il linguaggio per risolvere situazioni spinose che la riguardano direttamente, dimostrando di saperlo adoperare come arma sia di difesa che di attacco. Una vera tattica viene ad esempio messa in atto quando si tratta di salvarsi dal conte Galoain,⁴⁵ che le ha avanzato profferte amorose e, respinto, ha minacciato di morte Erec: una volta resasi conto del pericolo, Enide dimostra prontezza di spirito e scaltrezza cambiando immediatamente registro e passando dall'orgoglioso rifiuto al pieno consenso. Va *en passant* notato che, nel cambiare strategia, Enide attua una metamorfosi che la porta ad assomigliare ad altre eroine esperte nell'inganno: mente spavalidamente e convincentemente (l'autore ad un certo punto precisa, a scanso d'equivoci, «Ce panse cuers que ne dit boche»),⁴⁶ e anzi impartisce al pretendente puntuali istruzioni, inventate sul momento, per liberarsi di Erec, assumendo autorevolmente il ruolo di leader nella coppia e così inserendosi in una tipologia letteraria ben defi-

rola come causa della disgrazia: «De mon seignor sui omecide; | Par ma folie l'ai ocis: | Ancor fust or mes mes sires vis, | Se ge, come outrageuse et fole, | N'eüsse dite la parole | Por coi mes sires ça esmut» (vv. 4624-4629), ed. Dembowski, p. 113; «Ho causato la morte del mio signore; l'ho ucciso con la mia follia: egli sarebbe ancora vivo se nel mio folle orgoglio non avessi pronunciato le parole che lo hanno condotto qui», trad. Noacco, p. 305.

⁴¹ Ed. Dembowski, p. 114 (v. 4647); «mortalì parole avvelenate», trad. Noacco, p. 307.

⁴² Ed. Dembowski, p. 113 (vv. 4630-4631); «Un buon tacere non ha mai danneggiato nessuno, ma parlare è spesso causa di danno», trad. Noacco, p. 305.

⁴³ Ed. Dembowski, p. 121 (vv. 4929-4931); «E se mi avete offeso con qualche parola, vi perdono e vi assolvo da ogni colpa per le vostre parole», trad. Noacco, p. 321.

⁴⁴ «Et je requenuis et otroi | Que nus n'i a corpes fors moi: | Je seule an doi estre blasmee» (vv. 4649-4651), ed. Dembowski, p. 114; «Riconosco e ammetto che nessuno è colpevole all'infuori di me: solo io merito biasimo», trad. Noacco, p. 307.

⁴⁵ L'avventura con il conte ha inizio dal v. 3131.

⁴⁶ Ed. Dembowski, p. 84 (v. 3394); «La bocca non dice ciò che pensa il cuore», trad. Noacco, p. 241.

nita.⁴⁷ L'autore commenta: «Bien sot par parole enivrer | Bricon, des qu'ele i met l'antante».⁴⁸ Anche se a fin di bene, la dama mostra dunque capacità organizzative, attitudine al predominio e propensione al raggiro, che non volgono al male solo a causa della sua indole onesta di «bone dame et læax»,⁴⁹ ma che appaiono, proprio per questo, connaturate all'essere femminile. Torna utile, a tal proposito, richiamare i versi di una *nova* di Raimon Vidal, il duecentesco *Castia gilos*, che riassumono efficacemente le convinzioni diffuse su tale innata propensione dell'essere femminile:

que donas gran poder an.
 Elas an be tan gran poder
 que messonja fan semblar ver
 e ver messonja eissamen
 can lor plai, tant an sotil sen
 (vv. 418-422)⁵⁰

La *nova* sfrutta il motivo letterario del «cocu, battu et content», che poggia proprio sullo spirito intraprendente e infingardo della protagonista, che, messa alla prova da un marito ingiustamente geloso, finisce, per ripicca, con il concretizzarne i sospetti e riesce paradossalmente a convincerlo di essergli fedele quando non lo è più. L'assunto, peraltro, appare sorprendentemente vicino a quello che si rintraccia nel *fabliau Les perdrix* («Fame est fete por decevoir; | mençonge fet devenir voir, | et voir fet devenir mençonge»),⁵¹ a riprova di uno sfruttamento dei luoghi comuni trasversale ai generi.

Quanto a Enide, ella agisce per proteggere la vita del compagno e le sue finalità sono dunque valide e oneste: dall'ottica del conte, comunque, buggerato, il dolo c'è stato.

⁴⁷ Cfr. il saggio di Latella i.c.s.

⁴⁸ Ed. Dembowski, p. 85 (vv. 3428-3429); «Era esperta, se solo ci si metteva, nell'inebriare con le sue parole quel briccone», trad. Noacco 2009, p. 243.

⁴⁹ Ed. Dembowski, p. 86 (v. 3477); «dama buona e leale», trad. Noacco, pp. 244-245.

⁵⁰ «Esse han davvero un potere sì grande che menzogna fan sembrar verità e verità parimenti menzogna, se a lor piace, sì sottile han l'ingegno», Raimon Vidal, *Il Castia-gilos e i testi lirici*, (ed. Tavani), pp. 107-109.

⁵¹ «La donna è fatta per ingannare; ella fa di menzogna verità, e verità fa passare per menzogna» (vv. 151-153), Belletti (ed.) 1982, pp. 130-131.

In una circostanza analoga, sposata a forza al conte di Limors mentre Erec giace esanime e viene creduto morto, la parola di Enide prorompe ancora (e di nuovo come animata da una propria volontà: «ne se pot cele teisir»)⁵² per opporsi con veemenza al suo rapitore, senza alcuna prudenza addirittura provocandolo: e non si tratta di un caso che il marito si riscuota dal torpore proprio «quant la voiz sa fame antandi»⁵³ risolvendo la situazione. Ancora, è l'intervento verbale di Enide a rendere possibile l'identificazione di Erec da parte di Guivret il Piccolo⁵⁴ che lo aveva affrontato in duello senza riconoscerlo e, di conseguenza, la salvezza del cavaliere e il prosieguo della storia.

2.2. Un ulteriore settore potrebbe essere delineato dall'impiego della comunicazione come arma per nuocere al prossimo, non tanto in una dimensione sociale⁵⁵ quanto in quella privata e personale. In quest'ambito tale strumento, declinato in varie *nuances* dall'insinuazione velata alla maldicenza scoperta, è un espediente utilizzato sul piano narratologico per la sua capacità di scatenare crisi anche esiziali.

Esemplare caso di discorso allusivo è quello della regina nel duecentesco romanzo occitanico *Flamenca*. Al matrimonio della protagonista con Archimbaut de Borbon il re di Francia, invitato assieme alla regina, nel corso dei festeggiamenti sbandiera in torneo sulla lancia una manica che la sovrana crede, a torto, di Flamenca. Convoca dunque il novello sposo e, mostrandosi afflitta e bisognosa di consiglio, gli instilla il seme del dubbio, che darà il via all'intreccio narrativo e segnerà l'inizio della lunga disgrazia della protagonista:

N'Archimbaut, bels amix,
non fai le reis mout ques enix
quan, vezen mi, porta seinal
de drudaria? Trop i fail
vaus mi e vaus vos eissamen.
(vv. 856-861)⁵⁶

⁵² Ed. Dembowski, p. 118 (v. 4840); «Non potè trattenersi», trad. Noacco 2009, p. 317.

⁵³ Ed. Dembowski, p. 119 (v. 4859); «quando sentì la voce della moglie», trad. Noacco 2009, p. 317.

⁵⁴ Vv. 5027ss.

⁵⁵ È ben nota l'importanza posseduta dalla reputazione nel mondo letterario cortese, applicata sia ai valori maschili che a quelli femminili. Sull'argomento si veda Gregoriu 2011.

⁵⁶ «Messer Archimbaut, mio caro amico, non si comporta proprio male il re quando sbandiera

Il discorso scherma abilmente l'informazione principale, la cui conoscenza viene data per scontata, dietro una questione di etica: l'accusa non manifestamente espressa ma sottintesa, non pronunciata ma suggerita riesce, proprio per la sua natura sotterranea, a minare alle basi la sicurezza di Archimbaut. Il fatto che nella persona della regina non vada ravvisata tanto la moglie di Luigi IX in cui va identificato il re di Francia, quanto la madre, Bianca di Castiglia,⁵⁷ toglie all'azione di denuncia la sua liceità e rende più significative, più autorevoli e più gratuitamente maligne le parole.

Alla regina si può affiancare per un'analogia tecnica della comunicazione con tranello la duchessa del racconto (anch'esso appartenente al XIII secolo) *La châtelaine de Vergy*, personaggio dal comportamento globalmente riprovevole, vittima di un amore colpevole e non corrisposto e persecutrice del mancato amante e della sua innamorata clandestina: tra le svariate cattive azioni di cui si macchia e che forniscono materiale essenziale alla narrazione c'è anche quella che determina la conclusione della storia. Venuta infatti a conoscenza che i due fidanzati usano un cagnolino come segnale per gli incontri, si premura di trasmettere alla fanciulla l'informazione sotterranea che il compagno ha rivelato il loro segreto attraverso il cenno allusivo all'espedito del cane-messaggero:⁵⁸ «vous estes bonne maistresse, | Qui aves apris le mestier | Dou petit chienet afaitier» (vv. 710-712).⁵⁹ La rivelazione del presunto tradimento ricevuta subdolamente sarà causa della morte della ragazza e, con effetto a catena, del cavaliere e della stessa duchessa.

Ancora, un passo oltre il sottinteso e verso la maldicenza esplicita è fatto segnare da Maria di Francia alla dama del *Lai du Fresne* che accusa l'amica, invidiata perché fresca madre di due gemelli, di averli concepiti con due uomini diversi. In questo caso l'inganno risiede nella dimensione universale che la denunciante conferisce alla sua diffamazione, enunciando come una legge naturale assodata e nota che due figli nello stesso parto abbiano due padri differenti: il corollario non può che essere l'avve-

un'insegna d'amore sotto il mio naso? La verità è questa, a parer mio: nel farlo, commette una grave mancanza verso di me e al contempo verso di voi», *Flamenca* (ed. Manetti), pp. 130-131.

⁵⁷ Cfr. al riguardo le convincenti argomentazioni di Manetti, *ibidem*, p. 12.

⁵⁸ Bloch 1991, p. 120, definisce quest'opera e il *Roman du Chastelain de Coucy* come «dramas of language».

⁵⁹ *La chastelaine de Vergi* (ed. Stuij), p. 93; «ma siete stata molto abile ad imparare come addestrare il cagnolino», *La Castellana di Vergy* (trad. Angeli), pp. 105-107.

nuto adulterio della donna, sostenuto dall'accusatrice senza mezzi termini; la conseguenza, una volta arrivata la calunnia alle orecchie del presunto offeso, non può che essere una crisi matrimoniale. Anche in questo caso, comunque, l'impostura congegnata si ritorce contro la creatrice che dovrà risolvere il problema di un analogo parto gemellare.

Se dobbiamo tirare provvisoriamente le fila, allora, di quanto esposto sulla calunnia, dobbiamo concludere che, sì, nella finzione letteraria viene conferita alla donna la capacità di servirsi della lingua come di un'arma, usata con perizia e abilità nel dosare e alternare parole esplicite e messaggi sotterranei; e che tale capacità può arrivare a scatenare conflitti e rotture nei rapporti coniugali, per cui viene mal giudicata dagli autori, che invariabilmente puniscono la colpevole di questa doppiezza e in qualche caso (così Maria di Francia) la stigmatizzano apertamente;⁶⁰ che, considerando nel gruppetto esaminato almeno una delle opere anonime come verosimilmente di mano maschile, non v'è distinzione di sesso degli autori nell'attribuzione di queste caratteristiche come nella loro condanna.

2.3. Un discorso a parte merita un altro impiego fraudolento della parola, applicato però generalmente a scopo di difesa, con abilità virtuosistica nella costruzione del discorso e scaltrita perizia nel giocare con le ambiguità semantiche e con piani differenti di intendimento. Ancora una volta bisogna partire da Isotta, che si rivela non solo capace di una dialettica scaltrita ma anche genialmente funambolica nel percorrere il sottile sentiero di confine tra verità e bugia. Thomas connota come oscuro il linguaggio dell'eroina⁶¹ ma è Béroul che dispiega in tutta la sua ricchezza di applicazioni tale competenza della donna. Sin da quella che per noi è la scena di apertura del romanzo, con i due amanti presso la fonte e re

⁶⁰ La dama è definita «feinte e orguilluse | e mesdisanz e enviuse» e parla «mut folement» (vv. 27-28 e v. 29), *Les lais de Marie de France* (ed. Rychner), p. 45; cfr. la trad. it. di G. Angeli in Maria di Francia, *Lais* (trad. Angeli), p. 123. Enunciata anche la disapprovazione generale del suo stesso sesso: «Tutes les femmes ki l'oïrent | povres e riches, l'enhaïrent» (vv. 55-56), ed. Rychner, p. 86; «Tutte le donne che lo seppero, povere e ricche, gliene vollero male», trad. Angeli, p. 123; la stessa protagonista si riferirà al suo atto di calunnia come a «folie» pronunciata «per [...] grant vileinie» (v. 468 e 467).

⁶¹ Il discorso di Isotta che mescola, in una voluta *equivocatio*, elementi poco riconoscibili nel corso del viaggio per mare che porta i due da re Marco e che vede scoppiare la passione, disorienta Tristano che non sa come interpretare il pensiero della sua interlocutrice (I, vv. 38-55), Thomas, *Tristano e Isotta* (ed. Gambino), pp. 36-37.

Marco appostato tra il fogliame del pino, Isotta dimostra, quando intravede il marito intento a spiarli, presenza di spirito e non comuni doti affabulatorie: riesce anzitutto a comunicare contemporaneamente la sua fedeltà a Marco e il suo amore a Tristano, abile mossa con cui rassicura l'amante forse sconcertato da un ragionamento incongruo di cui non conosce la motivazione (v. 1ss, vv. 23-25); inoltre struttura il discorso con una precisa tattica introducendo uno alla volta, dopo l'indispensabile affermazione di fedeltà, elementi favorevoli a Tristano, argomenti di giustificazione della propria condotta, adulazioni a Marco e alternando verità ambigue a bugie assolute. Tristano le si accoda nel comportamento e il risultato della loro costruzione artefatta, del totale sovvertimento della verità è il sovvertimento della convinzione e della fiducia di re Marco. Isotta è ben consapevole del proprio talento nella persuasione, come dimostrano il suo commento quando riferisce l'episodio a Brangania: «Deus me fist parler premeraine!» (v. 352) e la denominazione della situazione «tripot», 'intrigo, imbroglio' (v. 369).

La regina replica la tecnica collaudata durante l'incontro con il marito, che si crede in vantaggio per il fatto di essere a conoscenza di qualcosa che la moglie ignora mentre il lettore/ascoltatore sa che la situazione è esattamente all'opposto. In questo frangente, su specifica raccomandazione di Marco,⁶² Isotta invoca più volte la verità, giustapponendo nella risposta gli elementi che compongono il suo concetto di verità. Dice infatti: «Sire, oncques jor ne vos menti» (v. 394).⁶³

L'attestazione è completamente falsa almeno alla luce del discorso fraudolento pronunciato sotto l'albero, e funge però da premessa veritiera condizionando l'attendibilità delle asserzioni successive. Subito dopo aggiunge:

Se la mort doi recevoir ci,
s'en dirai je le voir du tot:
ja n'i avra menti d'un mot
(vv. 396-398)⁶⁴

⁶² «Si ne me celez pas le voir, | qar la verté en vuel savoir»; «Non nascondetemi il vero, perché voglio sapere la verità» (vv. 393-394), Bérout, *Tristano e Isotta* (ed. Paradisi), p. 96.

⁶³ «Sire, non vi ho mai mentito», *ibidem*, pp. 96-97.

⁶⁴ «Che io sia uccisa qui e ora, se non dovessi dire la verità: non vi mentirò su una sola parola», *ibidem*, pp. 96-97.

Con questa affermazione Isotta confonde i piani della verità rispetto alle *res* e rispetto ai *verba*: la garanzia di sincerità vale infatti senz'altro per l'ammissione di aver incontrato Tristano e per l'esposizione degli argomenti a sua discolpa – tutti fattori, non a caso, ben noti al sovrano che li ha già visti e sentiti – ma non per il comportamento riferito; e però col fargli constatare l'autenticità delle sue dichiarazioni esordiali, Isotta conduce con successo⁶⁵ l'interlocutore a ritenere vero anche il resto, rafforzandone l'illusorio statuto di autenticità con continui richiami alla propria onestà intellettuale.⁶⁶ Con tale sapiente uso della retorica Isotta raggiunge l'obiettivo di *docere* e di *movere* il marito⁶⁷ e si rivela una fredda stratega: la ruscita dell'impresa è suggellata da una risata (v. 527).

Il famoso giuramento ambiguo con cui la regina affronta l'ordalia trionfando sui suoi persecutori rappresenterà una replica, nel meccanismo, dell'asseverazione pronunciata a beneficio di Marco nell'episodio dell'agguato sul pino:

Mais Deus plevis ma loiauté,
qui sor mon cors mete flaele,
s'onques fors cil qui m'ot pucele
out m'amistié encore nul jor!
(vv. 21-25)⁶⁸

Isotta dice la verità sul piano concreto e può impunemente chiamare a testimone Dio, come farà ancora nell'altra ben più rischiosa circostanza: è nella ricezione che si genera il fraintendimento, e la sottigliezza dell'emittente consiste nel congegnare le condizioni dell'equivoco.

Il giuramento successivo, ben più solenne perché ufficiale e pubblico

⁶⁵ Si apprende infatti che «Li rois sout bien qu'el ot voir dit, | les paroles totes oit», «Il re sapeva che ella diceva la verità, | aveva ascoltato tutte le parole» (vv. 459-460), *ibidem*, pp. 102-103.

⁶⁶ «Je t'ai voir dit: si e m'en croiz, | einz croiz parole [fole et] vaine, | ma bone foi me fera saine», «Ti ho detto la verità: se non mi credi, e credi a parole assurde e prive di senso, mi salverà la mia lealta» (vv. 412-414), *ibidem*, pp. 98-99; «Sire, or t'ai dit le voir, sanz falle. | Se je te ment, le chief me talle», «Sire, ti ho detto la verità, senza inganno. | Se dico bugie, fammi tagliare la testa» (vv. 447-448), *ibidem*, pp. 100-101.

⁶⁷ È proprio Marco a informare degli effetti progressivi ottenuti sul piano razionale e su quello emotivo dal discorso di Isotta ascoltato di soppiatto (vv. 477ss), *ibidem*, p. 102ss.

⁶⁸ «Ma Dio è garante della mia lealtà, che egli mi colpisca col suo castigo, se qualcuno, tranne chi mi prese vergine, ebbe mai il mio amore!», *ibidem*, pp. 64-67.

Or escoutez que je ci jure,
 de quoi le roi ci aseüre:
 si m'aït Deus et saint Ylaire,
 ces reliques, cest saintuaire,
 totes celes qui ci ne sont
 et tuit icil de par le mont,
 q'entre mes cuises n'entra home
 fors le ladre qui fist sorsome
 qui me porta outre les guez,
 et li rois Marc, mes esposez.
 Ces deus ost de mon soirement,
 ge n'en ost plus de tote gent.
 De deus ne me pus escondire :
 du ladre, du roi Marc, mon sire.
 Li ladres fu entre mes janbes

 Qui voudra que je plus en face,
 tote en sui preste en ceste place!
 (vv. 4209-4226)⁶⁹

poggia sui medesimi presupposti di offuscamento del discrimine tra verità e menzogna: poco importa che Isotta abbia creato ad arte le condizioni che inverano il suo spergiuo, ciò che le dà la salvezza è la corrispondenza, innegabile, delle parole ai fatti. La dichiarazione della donna però ha, assieme all'effetto di liberare sé e l'amante dall'emergenza, quello di mettere in ridicolo, agli occhi dei personaggi avvertiti del romanzo e dei lettori/ascoltatori, gli astanti che ignorano la situazione e in particolare Artù e Marco, coinvolti nel giuramento a titolo diverso.

Per quanto tutto il sostegno manifesto dell'autore vada agli amanti e tutto il biasimo ai denunciatori e per quanto Béroul addirittura assolva la menzogna detta a buon fine con una sentenza validata dalla duplice *aucto-*

⁶⁹ «Ora ascoltate il mio giuramento, del quale il re Artù qui presente è garante: in nome di Dio e di sant'Ilario, su queste reliquie, sul reliquiario, su tutte le reliquie che non sono qui e su tutte quelle sparse per il mondo, mai tra le mie cosce entrò uomo eccetto il lebbroso che si fece bestia da soma e che mi portò oltre il guado, e il re Marco, mio sposo. Questi due escludo dal mio giuramento, non posso far eccezione per nessun altro. Riguardo a due non posso rivendicare la mia innocenza: riguardo al lebbroso, e al re Marco, mio marito. Il lebbroso fu tra le mie gambe [...]. Chi vorrà che io faccia di più, sono qui pronta!», *ibidem*, pp. 372-373. Sul giuramento ambiguo cfr. Marchello-Nizia 1987; Illingworth 1990; Subrenat 2006.

ritas della saggezza popolare e di quella dell'eremita Ogrin,⁷⁰ non si può fare a meno di notare che vengono attribuite alla donna qualità non esattamente positive legate all'uso della parola: spregiudicatezza nell'alterare la realtà, abilità nell'avanzare argomenti per confondere le idee, perizia nel gestire messaggi dal doppio livello di intelligenza,⁷¹ doti unite a un evidente sprezzo tanto di Dio su cui non si esita a giurare,⁷² quanto del valore della verità, abbattuta e ri-creata mediante le false parole.

Insomma, sembra di captare segnali di pericolo sotterranei e cogliere l'attrazione/repulsione che si prova per un nemico di cui si ammira il valore guerriero ma che, inevitabilmente, si teme.

Lascia da pensare la circostanza che a Fenice, volutamente contrapposta nel *Cligès* da Chrétien de Troyes ad Isotta nella morale ma, come si è visto, meno lontana da lei nelle attitudini di quanto forse l'autore stesso ritenesse o intendesse, venga assegnato un circuito mentale analogo che le fa produrre un enunciato egualmente binario nell'interpretazione ed egualmente poggiante sull'ignoranza dei fatti da parte del consorte:

[...] ja n'a avra
 Mire fors un qui li savra
 Legieremant doner santé,
 Quant lui vendra a volanté.
 Cil la fera morir ou vivre,
 An celui se met a delivre
 Et de santé et de sa vie
 (vv. 5689-5695)⁷³

⁷⁰ «Por honte oster et mal covrir l doit on un poi par bel mentir» (vv. 2355-2356). Si rinven-
 gono detti analoghi nella raccolta di Morawski 1925, n. 280: «Bon fait mentir pour paix avoir»;
 n. 292: «Bons mentirs a la fois aiue»; n. 1269: «Mieiz vaut mentir pur bien avoir que perdre pur
 dire voir»; sull'impiego dei proverbi nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes cfr. Ollier 1976.

⁷¹ Secondo Burns 1993 la formula dell'enunciazione di Isotta nel giuramento esprime, nel
 porre in collegamento marito e amante in rapporto al proprio corpo, la volontà di «reconciling
 the irreconcilable» (p. 214, ma vd. tutto il capitolo 5, *Why Beauty Laughs: Iseut's Enormous
 Thighs*), sancendo il diritto all'esistenza del *ménage à trois* e attuando una ridefinizione dei co-
 dici sessuali del romanzo cortese.

⁷² Peraltro, proprio il giuramento di Isotta è efficace per comprendere la struttura delle idee
 morali di un'epoca, giacché, come dimostra Fumagalli Beonio Brocchieri 2002, la sicurezza
 dell'appoggio di Dio in un frangente di adulterio e menzogna, lungi dal costituire un contro-
 senso, si basava, sulla scorta dell'*Etica* di Abelardo, sulla convinzione delle 'due vie' del giudi-
 zio divino, che pesava diversamente le azioni e le intenzioni (cfr. Cap. 1, *Le bugie di Isotta*).

⁷³ Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Walter), p. 310; «[...] non ci sarà che un medico che saprà

In questo caso l'autore svela esplicitamente l'equivoco, dando anche un giudizio sul comportamento di Fenice:

De Deu cuident que ele die,
 Mes molt a male entencion,
 Qu'ele n'antant s'a Cligès non:
 C'est ses Dex qui la puet garir
 Et qui la puet ferire morir
 (vv. 5696-5700)⁷⁴

Proselita di Isotta nell'asserzione del vero-falso appare Flamenca, risvegliatasi grazie all'amore dalla supina accettazione di una ingiusta clausura, resa esperta nell'arte della comunicazione sottile dal lungo e difficile esercizio del condensare messaggi in battute di due sillabe⁷⁵ e, anche lei, entrata nella *forma mentis* dell'inganno fino alla disinvolta padronanza. Flamenca si libera dalla prigionia prendendo un impegno solenne col marito, e, come Isotta aveva fatto prima di lei al cospetto di Artù, gli conferisce un valore quasi giuridico chiamando a testimoni le sue ancelle:

Mas certas bon plag vos faria:
 marves sobre sanz juraria,
 vezen mas douçellas, ades,
 qu'enaissi tostems mi gardes
 o vos m'aves saïns garada
 (vv. 6689-6693)⁷⁶

Tenuto conto che le damigelle sono complici e che l'adulterio avveniva ai bagni mentre Archimbaut ne sorvegliava, ignaro, la porta d'ingresso, si

facilmente ridarle la salute quando vorrà farlo: lui la farà morire o vivere e nelle sue mani affida la sua salute e la sua vita», Chrétien de Troyes, *Cligès* (trad. Bianchini), p. 194.

⁷⁴ Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Walter), p. 310-311; «Credono che parli di Dio, ma il suo pensiero è malizioso perché pensa solo a Cligès: è lui il dio che la può guarire e che può farla morire», Chrétien de Troyes, *Cligès* (trad. Bianchini), p. 194.

⁷⁵ Vale la pena ricordare che i primi approcci tra i due protagonisti avvengono in chiesa, ove Flamenca viene scortata e sorvegliata dal marito, e che il tempo disponibile per lo scambio verbale si riduce alle due battute possibili di volta in volta nel tempo che la donna impiega a baciare il salterio porto dall'innamorato, finto chierico.

⁷⁶ «Sarei pronta a stringere un patto per voi vantaggioso: alla presenza delle mie damigelle, potrei subito giurarvi sul Vangelo di farmi per sempre la guardia da sola allo stesso modo in cui mi avete fatto la guardia voi qui dentro», *Flamenca* (ed. Manetti), pp. 408-409.

coglieranno appieno valore e significato della promessa. Dunque, come Isotta, Flamenca (concepita letterariamente quasi un secolo dopo), già dimostratasi capace di raggiro, applica tale capacità alla parola e ne sfrutta le possibilità di sensi plurimi, analogamente accattivandosi la fiducia del consorte e relegandolo in una condizione di incomprendimento e ridicolaggine. Come Chrétien, anche l'anonimo autore di Flamenca pone l'accento sulla natura capziosa del giuramento osservando che Archimbaut «el sacramen si fizava | e'l sophisme non entendia | que Flamenca mes y avia».⁷⁷

2.4. Fondamentalmente infida, la parola femminile può divenire pericolosa quando unita alla volontà di dominio, al proposito di realizzare un disegno personale piegando all'uopo la volontà altrui e manipolando il prossimo a sua insaputa. Il personaggio che risponde appieno alla descrizione è quello di Lunete, l'ancella decisionista dell'*Yvain*, fondamentale per lo svolgimento della storia e che abilmente «controls reality by directing the actions of men and women»⁷⁸ facendo uso costante ed energico della propria capacità di convinzione: «The “courtship” of Yvain and Laudine is conducted by Lunete. She manipulates Laudine into agreeing to consider Yvain as a husband, and builds him up in Laudine's mind so that Laudine is well-disposed towards him before she ever sets eyes on him»;⁷⁹ senza addentrarci in un'analisi particolareggiata che richiederebbe uno spazio ben maggiore,⁸⁰ è possibile individuare una coerenza nella sua tecnica manipolatoria, esercitata sin dalla sua prima apparizione nel romanzo e volta ad ottenere l'unione matrimoniale della propria signora, Laudine, con l'uccisore del marito. La tattica usata con Yvain è di farlo sentire isolato e in contrapposizione alla comunità in modo da intimidirlo e nel contempo indurlo a fidarsi di lei; gli svela gli umori della casa e lo mette in guardia, schierandosi subito al suo fianco.⁸¹ Quanto a Laudine, la conduce a una dimensione razionale e non emotiva facendola guardare alla situazione concreta e al futuro, dipingendo un quadro aggravato della situa-

⁷⁷ «Fidandosi del giuramento, senza intendere il sofisma con cui Flamenca lo aveva formulato» (vv. 7688-7690), *ibidem*, pp. 456-457.

⁷⁸ Armstrong 1988, p. 39. Una precisa analisi di tale aspetto del personaggio alle pp. 37-46 del saggio.

⁷⁹ Germain 1991, p. 19.

⁸⁰ Un'analisi del lungo e capitale dialogo tra Lunete e Laudine dall'ottica della teoria degli atti linguistici in Sakari 1988.

⁸¹ Cfr. vv. 976ss.

zione (presenta artatamente re Artù come nemico) e prospettandosi come salvatrice.⁸² Lunete si serve di una non comune capacità di convinzione poggiata su altrettanto spiccate doti di mistificazione: la tattica è quella di enfatizzare i pericoli che si profilano per l'interlocutore, aizzandone le paure e il senso di solitudine e proponendosi come unica alleata. La sua condotta è improntata a un disinvolto distorcimento della realtà, a un pronto e sfrontato ricorso alla menzogna, allo sfruttamento delle condizioni psicologiche dei soggetti. Sarà facendo ancora leva su questi elementi ed estorcendo alla signora inconsapevole una promessa ambigua nei termini che porterà la vicenda e il romanzo all'*happy end*.⁸³

Anche Blancheflor nel *Perceval* è una «coquette intéressée»⁸⁴ che riesce a far affrontare a Perceval un pericolo mortale per proprio tornaconto servendosi di una non comune «linguistic skill»⁸⁵ e impiegando oculatamente nella propria opera di convincimento azioni e discorsi avvicinati e calibrati: la sua scena madre la vede inginocchiarsi discinta, di notte, vicino al letto di Perceval addormentato e svegliarlo con le lacrime mentre «le tenoit | Par le col anbracié estroit»,⁸⁶ proclamando (*excusatio non petita...*) l'innocenza di un comportamento che, nei fatti, è seduttivo:

Por ce que je sui presque nue
N'i pansai ge onques folie
Ne malvestié ne vilenie
(vv. 1986-1988).⁸⁷

Il profluvio di parole con cui subito lo investe alterna informazioni e lamentazioni che si spingono fino alla minaccia di suicidio, e viene brusca-

⁸² Cfr. vv. 1600ss.

⁸³ Cfr. vv. 6636ss.

⁸⁴ La definizione è di Lefay-Toury 1972, p. 282. Secondo Lefay-Toury i personaggi del *Perceval* sono situati al polo estremo di un asse al cui opposto risiede Enide: il percorso segnerebbe la progressiva degenerazione della figura femminile nella concezione cristiana.

⁸⁵ Grimbert 1989, p. 62.

⁸⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval* (ed. Poirion), p. 734, vv. 1975-1976; «lo teneva abbracciato stretto stretto per il collo», Chrétien de Troyes, *La storia del Graal* (trad. Liborio), p. 78.

⁸⁷ Ed. Poirion, p. 734; «per il fatto che sono mezza nuda non ho certo pensato qualcosa di folle né di malvagio o vile», trad. Liborio 2005, p. 78. Grimbert 1989, p. 62, osserva che «the verb *penser* is used to designate her intention, the construction she herself puts on her gesture, but she is mostly concerned with how her interlocutor will construe it [...] she knows he will accept her words at face value, but she also knows that her covert appeal to his sexual desire will do as much to convince him to help her as will her grim description of her situation».

mente e destramente interrotto, spacciato per uno sfogo estemporaneo e disinteressato, una volta esplicita la sua funzione («Or me remetrai a la voie, | Si vos lesserai reposer», vv. 2036-2037);⁸⁸ né la damigella disdegna di raggiungere il cavaliere sotto le coltri e restarvi tutta la notte. Il mattino seguente, infine, finge di volerlo dissuadere quando lo vede pronto alla partenza e ormai deciso all'impresa, con un discorso improntato a pura ipocrisia di cui l'autore sottolinea la doppiezza e l'intento coercitivo:

Tel plet li a cele basti
 Qu'ele li blasme, et si le vialt;
 Mes savant avient que l'an sialt
 Escondire sa volanté,
 Qant an voit bien antalanté
 Home de fere son talant,
 Por ce que mialz li atalant.
 Ausin fet ele come sage,
 Qu'ele li a mis en corage
 Ce qu'ele li blasme mout fort.
 (vv. 2128-2137)⁸⁹

Tutta la condotta di Blancheflor in questo frangente appare ispirata alla finzione e all'orientamento delle azioni altrui; e va rilevato come non si tratti di un personaggio presentato come smalzato o astuto, anzi: il suo tremore, l'emozione incontenibile quando ella si reca nottetempo da Perceval la qualificano come una fanciulla di genuina condotta.⁹⁰ Questo, di conseguenza, classifica il suo contegno come frutto spontaneo di qualità manipolatorie congenite nel genere femminile, coerentemente con quanto si è già osservato in Enide.

⁸⁸ Ed. Poirion, p. 736; «ora me ne andrò e vi lascerò riposare», trad. Liborio, p. 79.

⁸⁹ Ed. Poirion, p. 738; «gli ha imbastito un tale contrasto che sembra biasimare quello che invece vuole; ma avviene spesso che si sappia nascondere il proprio desiderio, quando si vede qualcuno ben disposto a fare tutto quello che uno vuole perché ne sia più voglioso ancora. Così agisce saggiamente, poiché lo ha spinto a volere quello che lei continua a biasimare», trad. Liborio, p. 80.

⁹⁰ «Lors s'est de son lit departie | Et issue fors de sa chanbre | A tel peor que cuit li manbre | Li tranblent et li cors li sue» (vv. 1960-1963), ed. Poirion, p. 734; «Ha lasciato il suo letto e se n'è uscita fuori dalla sua camera con una tale paura che trema in tutto il corpo e si copre di sudore», trad. Liborio, p. 78.

Ancora, oltre alle tecniche subdolamente persuasive di Isotta con re Marco nel discorso abilmente costruito sotto l'albero e in quello della conversazione successiva tra gli sposi, si possono ricordare quelle della duchessa nella storia della *Chastelain de Vergi*, il cui operato presso il marito ignaro è uno squisito gioco di persuasione occulta: fornisce le informazioni sulla vicenda, narrata ribaltando i ruoli proprio e del cavaliere, contestualmente instillandogli l'idea dell'odio nei suoi confronti:

Haes dont fait ele celui
 (sel nomma) qui ne fina hui
 de moi proïer au lonc du jor
 que je li donnasse m'amour
 (vv. 125-128)⁹¹

e della necessità di perseguire il suo nemico, presentata come rispondente a un interesse del signore e non personale:

Si vous requier en gerredon
 que vostre honneur si en gardois
 que vous savés que il est drois
 (vv. 138-140)⁹²

La riuscita della manovra è totale: la duchessa riesce a instradare le emozioni e le azioni del marito, e sono in tal senso indicative le parole con cui l'autore si riferisce al cavaliere, mandato a chiamare dal suo signore: «celui [...] | que sa feme li fait haïr» (vv. 151-152).⁹³

Infine, con un capolavoro di falso vittimismo, mette a segno il raggiro volto a carpire le informazioni che il marito vuole tenerle nascoste.⁹⁴

Il ragionamento sin qui condotto, dunque, genera una serie di riflessioni. Anzitutto, è bene chiedersi, con Lee, se e quanto fosse possibile alle donne del Medioevo, nel quotidiano, far sentire la propria voce:⁹⁵ certo è che, nella struttura cattolica, esse erano escluse dal ministero della parola

⁹¹ Ed. Stuij, p. 76; «“Allora dovete odiare” lei incalza, | “colui che (e ne fa il nome) oggi senza posa | mi ha pregato tutta la giornata | di concedergli il mio amore», trad. Angeli, p. 61.

⁹² Ed. Stuij, p. 77; «Vi chiedo in cambio di fare | ciò che è giusto | per salvaguardare il vostro onore», trad. Angeli, pp. 62-63.

⁹³ Ed. Stuij, p. 77; «colui [...] | che sua moglie lo obbligava a odiare», trad. Angeli, p. 63.

⁹⁴ Ed. Stuij, p. 88ss (v. 553ss); trad. Angeli 1991, p. 92ss.

⁹⁵ Lee 2004, p. 541.

e non potevano predicare,⁹⁶ e nella struttura sociale era analogamente loro precluso parlare in pubblico e venivano rappresentate dal padre o dal marito.⁹⁷ Questa condizione di subordinazione si rivela bene nell'acquiescenza di Enide nell'accettare il marito impostole, nella disinvoltura con cui futuro marito e suocero dispongono della fanciulla, nel diritto di Erec a impartire l'ordine del silenzio alla moglie, nella supina accettazione di Enide (nella forma, per quanto non nella sostanza) di tale divieto. Forse anche nella vita privata la donna, anche maritata – non si dimentichi che ella acquisiva spessore giuridico e importanza col matrimonio e soprattutto con la procreazione – aveva poco spazio per esprimere un parere o una volontà? Forse la donna metteva in atto, per essere ascoltata, una lotta costante quanto molesta per le orecchie maschili? Ecco dunque che dilaga nella letteratura medievale il *topos* delle donne ciarliere, «no doubt motivated by the desire to silence them»⁹⁸ e che si cerca una regolamentazione alla loro facoltà di esprimersi, da un lato descrivendo sottilmente le conseguenze della loro libertà di espressione, dall'altro elogiando la virtù del tacere (assai eloquente a tal proposito la ricorrenza in miniature, seppur della seconda metà del XV sec., dell'immagine della donna col morso alla bocca a rappresentare la poca assennatezza oppure la prudenza verbale)⁹⁹ e sostenendo la necessità di saggezza e misura nel parlare: la parola senza filtri rischia di essere dannosa per sé o per altri, mentre padroneggiare l'impulso a sbottare e bilanciare con giudizio parole e silenzio può segnare il divario tra perdersi e salvarsi, come insegna l'Isotta di Bérout che «fu sage, si se repose»¹⁰⁰ e «qui parler sot».¹⁰¹

⁹⁶ Cfr. Duby 1988, p. 111.

⁹⁷ Casagrande 1990, p. 119ss; Kay 2004, p. 549.

⁹⁸ Bloch 1991, p. 17.

⁹⁹ Cfr. Alexandre-Bidon - Closson 1984, p. 497.

¹⁰⁰ «Essendo saggia, quasi tace» (v. 3210), Bérout, *Tristano e Isotta* (ed. Paradisi), pp. 300-301.

¹⁰¹ «che seppe dosare le parole» (v. 3216), *ibidem* pp. 300-301. Vale la pena riportare qui, a solo titolo di paragone, il caso dell'eroina del duecentesco *Roman de Silence* di Heldris de Cornuälle – non preso in considerazione in questo studio per la particolarità dei contenuti che esorbitano dai canoni del romanzo cortese – che fa sua la bandiera del silenzio impresso nel proprio nome, e in cui l'autore fa pronunciare a un sovrano queste parole: «Sens de feme gist en taisir. | [...] | Car femes n'ont senses que mais un, | C'est taisirs. Toltes l'ont commun, | Se n'est par aventure alcune, | Mais entre .m. nen a pas une | Ki gregnor los n'eüst de taire | Que de parler» (vv. 6398-6403), «La saggezza della donna sta nel tacere [...] le donne non hanno che un senso, ovvero tacere. E vale per tutte, non è certo un caso che tra mille non ve ne sia una che non riceva maggior lode nel tacere che nel parlare», Heldris di Cornovaglia, *Il romanzo di Silence* (trad. Airò, da cui cito anche il testo francese), pp. 285-287.

All'arte verbale spesso in letteratura associata alla donna si può dunque assegnare il valore di contrappunto al suo silenziamento effettivo, ma anche quello di riconoscimento delle sue facoltà intellettive; prova ne è il tentativo, operato dall'intelligenza di ambiente religioso, di indirizzare in senso funzionale loquacità e assennatezza femminili: «From the time of Ermengard to the time of Thomas of Chobham male clerical writers persistently emphasized the ability of women to use spoken language – sweet words and eloquence – to soften men's hearts»,¹⁰² convertendo dunque le forze negative della garrulità in quelle benefiche della predicazione domestica a fini edificanti; nello stesso tempo, l'attribuzione alla donna di un uso subdolo, sconveniente o maligno della parola ovvero, forse peggio, di una perizia nel declinare con sottigliezza e accortezza le sue potenzialità di senso in barba ad ogni controllo è da ricondurre ai pregiudizi della mentalità, quegli stessi che prorompono nella letteratura medievale scopertamente misogina.¹⁰³

3. *L'eroticismo tra istintualità e smodatezza*

Tra le qualità poco esemplari affibbate alla donna dall'immaginario medievale c'è la sensualità, specie quando vira verso la lussuria, l'insaziabilità: il pensiero corre subito alla piccola folla di donne vogliose e trasgressive che popola il mondo dei *fabliaux* – e che, benché programmaticamente escluso da questa indagine, è bene non perdere di vista –, ma, fuori da certi stereotipi imposti anche dal genere letterario, l'osservazione degli atteggiamenti attribuiti alle figure femminili nella produzione cortese reca risultati interessanti.

Vale la pena soffermarsi sul romanzo di Thomas non tanto per discutere della sin troppo scontata carnalità di Isotta, ma delle idee che l'autore manifesta, non sempre volontariamente, sul sesso praticato dalle donne. Torniamo alla scena della deflorazione di Brangiana e della paura che coglie Isotta, appostata dietro l'uscio della camera, al pensiero di essere smascherata:

¹⁰² Farmer 1986, p. 539.

¹⁰³ Convincente, a tal proposito, la dimostrazione di Benkov 1989 della sostanziale universalità del tratto manipolatorio attribuito alla donna, rintracciabile in generi differenti come *fabliaux* e letteratura cortese.

En molt grant anguisse est Ysolt:
 Quide que la veille traïr
 E vers le rey descoverir,
 Que tant li plaisent li delit
 Que guerpir ne voldra le lit
 (I, vv. 140-144)¹⁰⁴

Il suo timore è che l'ancella la tradisca una volta conosciuta la voluttà, cui evidentemente assegna peso maggiore che ai valori di amicizia o lealtà e più grande forza di attrazione rispetto al denaro o al potere: potrebbe trattarsi di un calcolo conferitole dall'autore in coerenza con le esperienze del personaggio, ma il concetto non è isolato nel romanzo, giacché torna altre volte per bocca di Tristano. Nel monologo in cui l'eroe manifesta la sua angoscia per la lontananza dell'amata, ormai sposa di Marco, e i suoi dubbi sul persistere del suo amore per lui, egli esprime a chiare lettere la convinzione che il piacere fisico condiviso con il marito possa farle dimenticare l'amante. Se nel suo arrovellarsi esprime timori e gelosia da innamorato,¹⁰⁵ il concetto che via via si staglia nitidamente è che non c'è amore che tenga rispetto al richiamo della carne per l'essere femminile:

Ne sa nature pas n'i afirt,
 quant de lui ad sun desir,
 Que pur altre deive languir.
 Tant se deit deliter al rei,
 Oblïer deit l'amur de mei.,
 En sun seignur tant deliter,
 Que sun ami deit oblier.
 E quei li valt ore m'amur,
 Emvers le delit sun seignur?
 Naturelment li estuit faire
 (III, vv.100-109)¹⁰⁶

¹⁰⁴ «Isotta era in preda all'angoscia: pensava che la volesse tradire e denunciare al cospetto del re, che tanto avrebbe preso gusto al piacere da non volere lasciare il letto», Thomas, *Tristano e Isotta* (ed. Gambino), p. 40.

¹⁰⁵ Sono infatti insistenti nel suo lamento (frammento III) termini che rinviano al piacere fisico: «joie e deduit», v. 9 (e «deduit e joie», al v. 15); «delit d'amur», v. 12; «tuiz voz bienz ne facez», v. 16; «jo sai bien qu'il se delite», v. 22; «uvlié m'ad pur suen delit», v. 24.

¹⁰⁶ «Non conviene alla sua natura, quando lui appaga i suoi desideri, dover languire per un altro. Prova un tale piacere con il re, che dimentica l'amore per me, con il marito è tanto il piacere che deve dimenticare l'amante. Che le vale ora il mio amore rispetto al piacere con il marito? È la natura che la spinge a questo», Thomas, *Tristano e Isotta* (ed. Gambino), p. 50.

Tost li porra plaisir si bien,
de mei ne li menbera rien
(III, vv. 117-118)¹⁰⁷

Convinzioni maschili, quelle secondo cui la donna sia preda delle proprie passioni e ceda all'istinto senza il freno della ragione: e il fatto che tali credenze coincidano con quelle espresse da Isotta depone decisamente in favore di una mentalità autoriale (nonché, molto probabilmente, di una mentalità condivisa). A individuare come di emanazione maschile la fonte di questa concezione concorre il richiamo alla natura che ricorre due volte nel breve brano (v. 100 e v. 109), a riportare l'essere femminile alla propria condizione di animalità e quindi all'ineluttabilità di certi comportamenti; e vi si può accostare un altro pregiudizio, quello secondo cui una donna iniziata alle pratiche sessuali non può più farne a meno.¹⁰⁸ Si tratta di un argomento che nutre la paura di Tristano di essere tradito da Isotta anche con Caerdino:

Dote, quant n'a son voler,
Que ele se preigne a son poer:
Por ce que ele ne puet avoir lui,
Que son ami face d'autrui.
(IV, vv. 21-24)¹⁰⁹

Da notare che, per quanto lo riguarda, Tristano smentisce coi fatti il predominio della carnalità sull'amore: la risoluzione di sposare Isotta dalle Bianche Mani per «assaier | S'encuntre amur poisse delitier»¹¹⁰ produce un matrimonio bianco perchè l'amore e la fedeltà generano il rifiuto del sesso in queste condizioni, come Thomas eloquentemente ribadisce: «Sis poërs lui est a contraire», «A contraire lui est sun fait», «Icest'ovre m'est a

¹⁰⁷ «presto ci prenderà tanto gusto che non si ricorderà più di me», *ibidem*.

¹⁰⁸ Secondo Jonin 1958, p. 436 sgg., tutta l'opera del chierico Thomas è pervasa da un profondo condizionamento da parte degli insegnamenti patristici che spiega anche tali pregiudizi in ambito sessuale.

¹⁰⁹ «Temeva, se non aveva quel che voleva, che prendesse ciò che era a sua portata: poiché non poteva avere lui, che facesse di un altro il suo amante», Thomas, *Tristano e Isotta* (trad. Gambino), p. 83.

¹¹⁰ «provare se poteva avere piacere senza amore» (III, vv. 187-188), *ibidem*, p. 53.

contraire»,¹¹¹ confinando perciò tale condotta tra quelle prevalentemente femminili, e questo in ragione di un'altra caratteristica ritenuta peculiare del gentil sesso, la volubilità.¹¹²

Che dietro una donna possa insospettabilmente nascondersi una Mesalina sembra convinto Chrétien de Troyes. A voler tacere del lampante esempio rappresentato da Enide che irretisce il compagno fino a provocarne l'insolvenza cavalleresca, troviamo nel *Lancelot* almeno due donne che concupiscono il protagonista e cercano di averlo con l'arma del ricatto: in cambio di ospitalità l'hôtesse nymphomane¹¹³ (vv. 948-953) che addirittura, per piegare il riottoso eroe (per inciso, ancora un uomo che rifiuta il sesso per amore di un'altra donna), simula un tentativo di stupro (v. 1066ss); in cambio di una provvisoria libertà la moglie del siniscalco che lo tiene prigioniero (vv. 5488-5493). Entrambe, va precisato, fanno però buon viso al rifiuto. E, ancora, preda di una tentazione di sconveniente dismisura è la damigella dell'*Yvain* che spalma l'unguento salvifico sul corpo esanime dell'eroe (vv. 2988ss) con una frizione «hautement sexuelle».¹¹⁴

Insomma, scrutando le storie da una adeguata specola è possibile intravedere comportamenti femminili non legati agli stereotipi cortesi e considerabili come squarci di realtà, anche se di una realtà filtrata dalle concezioni degli artefici: le eroine ci mostrano un lato spiccatamente e gioiosamente sensuale registrato dagli autori dietro discorsi evocativi e indiretti – basti pensare a Isotta, a Enide, a Ginevra, alla meno nota nobile Florete che consuma il rapporto con Floriant senza alcuna promessa di matrimonio,¹¹⁵ ma anche all'erotismo sotterraneo nel rapporto di Lancil-

¹¹¹ «I suoi progetti lo ripugnavano», «Lo ripugnava il suo gesto», «Quest'azione mi ripugna» (III, v. 399, 403, 412), *ibidem*, pp. 61-62.

¹¹² «Les dames faire le solent, | Laisent ço q'unt pur ço que volent | E asaient cum poent venir | A lor voleir, a lor desir», «Le donne spesso agiscono così, lasciano ciò che hanno per ciò che vogliono, e si sforzano di appagare la loro volontà, il loro capriccio», (III, 287-290), *ibidem*, p. 57. Sulla mutabilità femminile si esprime anche Chrétien: «Que fame a plus de cent corages. | Celui corage qu'ele a ore, | Espoir, changera ele encore», Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion* (ed. Uitti - Walter), p. 374 (vv. 1438-1440); «perché la donna è volubile. Quello che prova adesso, forse lo cambierà di nuovo», Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone* (ed. Gambino), p. 165.

¹¹³ La definizione è di Rieger 1995, p. 94.

¹¹⁴ McGuire 1991, p. 72.

¹¹⁵ Vv. 4322ss, *Floriant et Florete* (ed. Combes - Trachsler), p. 260ss; *Floriant e Florete* (Prota 2019), pp. 278-281.

lotto con la sorella di Meleagant –¹¹⁶ però compare anche la degenerazione del sesso, la rappresentazione della donna come una virago infiammata tesa a procurarsi il piacere senza troppi scrupoli, come le due aspiranti seduttrici di Lancillotto: la loro descrizione è tanto più significativa in quanto esse non costituiscono elementi funzionali allo sviluppo della storia ma quelle che Kelly chiama «digressiones inutiles».¹¹⁷ Sotto questo aspetto l'immagine femminile nella letteratura cortese si avvicina a quella stilizzata e caricaturale dei *fabliaux*: la circostanza non è delle meno importanti se si considera che, giusta le argomentazioni di Simon Gaunt in un fondamentale saggio sul gender nella letteratura oitanica,¹¹⁸ i generi letterari sono basati su una diversa griglia dei significati che la cultura assegna alle differenze 'naturali' fra i sessi e che si rivela essenziale per la loro corretta comprensione.

4. Dalla risolutezza alla ferocia

Allontanandoci da qualità anche negative ma comunque ancora inscrivibili in una dimensione di normalità caratteriale, approdiamo a prerogative meno comuni e abbastanza inquietanti: ci si aspetterebbe da una damigella scaturita da un immaginario maschile e aderente ai canoni della cortesia la paura del sangue o comunque una certa ritrosia nei confronti di azioni cruente, eppure anche in questo caso non mancano esempi che dimostrano il contrario. Merita senz'altro segnalazione l'impresa, descritta nel romanzo duecentesco *Floriant et Florete*, della dolce Florete, figlia dell'imperatore di Costantinopoli e moglie di Floriant, rampollo del re di Sicilia: nel corso di un viaggio avventuroso la coppia si imbatte in un possente drago, contro cui Floriant, pur eccellente combattente, non riesce ad avere la meglio. Sarà proprio la donna, afferrata la lancia caduta al

¹¹⁶ Ben messo in luce da Di Lella 2017, p. 124ss.

¹¹⁷ Kelly 1984. Chandès 1986, pp. 150-151, interpreta il ruolo della prima damigella, riflesso delle figure di demoni succubi, fate, sirene, come simbolico alla luce della psicologia junghiana e incarnante l'inquietudine dell'eroe cui il protagonista rifiuta di unirsi. Certo è che la sua condotta risente di un punto di vista maschile e si può ricondurre, come dimostra Viscidi 2019, allo stereotipo della moglie di Putifarre.

¹¹⁸ Gaunt 1995; testi fondamentali per gli studi sul genere sessuale sono Ferrante 1975 e Schine-Gold 1985; e cfr. anche Krueger 1993.

marito, a colpire risolutamente il mostro uccidendolo, così compiendo un'azione decisamente insolita – nonché isolata nel panorama del romanzo cavalleresco – e addirittura rivoluzionaria per una rappresentante del gentil sesso.¹¹⁹

Ma ancora una volta è Isotta, questa volta nel romanzo di Bérout, che fornisce più di una dimostrazione di un temperamento addirittura sanguinario: viene mostrata mentre assiste all'omicidio, per mano del fido Govenal, del guardacaccia che aveva rivelato a re Marco il luogo del nascondiglio degli amanti:

Le fer trenchant li mist el cors,
o l'acier bote le cuir fors.
Cil chaï mort [...]

[...]

Yseut, qui ert et franche et simple,
s'en rist doucement soz sa gingle
(vv. 4059-4064)¹²⁰

Giudizio indulgente dell'autore a parte, il lettore avverte una strana sensazione al cospetto di quella che si potrebbe definire una sorta di immagine ossimorica: una dama adeguatamente abbigliata, protetta da un velo, icona di cortesia, che non solo non trema di fronte a un'esecuzione capitale ma addirittura, come assistesse a uno spettacolo ameno, produce un sorriso, reso terribile proprio dalla sua incongruità rispetto al ritratto. Questo sorriso sinistro non è un evento isolato e anzi lo si ritrova, anche allargato in una risata vera e propria, in altre occasioni, in cui Isotta o assiste alle disgrazie altrui, come quando vede i baroni suoi accusatori nel fango e «joïe en a grant, rit et envoise» (v. 3835), o constata la riuscita di un suo inganno, ad esempio dopo aver abilmente convinto della sua innocenza re Marco che l'aveva colta in flagrante adulterio (v. 527)¹²¹ o nel

¹¹⁹ Per l'analisi dell'episodio, che occupa i vv. 6945-6997 del romanzo, e delle sue implicazioni culturali, rinvio al saggio di Prota 2020.

¹²⁰ «Gli ficcò nel corpo la lama tagliente, | con l'acciaio lacera il cuoio trapassandolo. | Quello subito cadde morto [...] | [...] | Isotta, che è nobile e spontanea, | sorride sotto il velo che le incornicia il viso», Bérout, *Tristano e Isotta* (ed. Paradisi), pp. 360-361.

¹²¹ In quella circostanza l'osservazione che «Yseut s'en rist et li rois plus» mette in una posizione di inconsapevole ridicolo re Marco, che viene mostrato ancora più contento della moglie per un motivo esattamente opposto al suo e scopertamente – per tutti tranne che per lui – fallace. La mia interpretazione dell'episodio diverge da quella di Frappier 1972, che considera (p.

drammatico frangente dell'ordalia, in cui la sicurezza della stratega le fa accompagnare il sorriso con una strizzata d'occhio (vv. 3881-3882). Tristano sembra conoscere bene questo aspetto truculento della sua innamorata, perché quando uccide Denoalen, uno dei tre baroni nemici della coppia, bada a recidere e conservarne nei calzoni le trecce per mostrarle a Isotta sapendo che la farà contenta (vv. 4400-4403); a conferma di un temperamento incline alla violenza, quando le porta il macabro trofeo, è la donna a solleccitarlo a tendere l'arco per freddare il comune nemico Godoine che ha scorto in agguato (vv. 4463-4466).

Più spietata ancora si dimostra, nel *Lancelot* di Chrétien de Troyes, la pulzella (che si rivelerà essere la figlia del re Bademagu) che arriva su una mula sulla scena del combattimento vinto da Lancillotto contro un cavaliere orgoglioso e che chiede in dono la testa dello sconfitto (vv. 2816-2817); concessa al perdente la rivincita e battutolo nuovamente, Lancillotto si sente incitare dalla damigella, con molte argomentazioni e con la promessa di ricompense future, a non risparmiarlo e a decapitarlo (v. 2896); alla richiesta di pietà del moribondo, la fanciulla lo solleccita a mozzargli il capo (v. 2928). L'operazione, puntualmente compiuta,¹²² provoca un grande compiacimento:

Cil fiert et la teste li vole
 En mi la lande et li cors chiet;
 A la pucele plaist et siet.
 Li chevaliers la teste prant
 Par les chevox, et si la tant
 A celi qui grant joie an fait
 (vv. 2928-2933)¹²³

219) quello di Isotta il riso nervoso di un personaggio segnato da una continua alternanza di paura e coraggio. Al contrario, Evans 2005 valorizza i tratti ambigui, crudeli e violenti di Isotta riconoscendovi un retaggio dell'antica cultura celtica: Isotta apparterebbe a «la lignée des femmes guerrières et magiciennes que décrivaient les observateurs des Gaulois dans l'Antiquité» (p. 113).

¹²² Sulla decapitazione del nemico – motivo assai ricorrente nei romanzi oitanici del XII e XIII secolo ma senza riscontro nelle pratiche guerresche coeve – come rifunzionalizzazione di un'antica pratica celtica cfr. Barbieri 2007.

¹²³ Chrétien de Troyes, *Lancelot ou Le chevalier de la charrette* (ed. Poirion), pp. 578-579 (vv. 2930-2935); «Lui dà il colpo, e la testa vola | Nella landa. Ed il corpo giace: | alla fanciulla molto piace. | Pei capelli la testa prende | Il cavaliere, e poi la tende | A lei, che grande gioia ne ha», Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)* (ed. Beltrami), pp. 195-197.

L'imperturbabilità davanti alla morte violenta accomuna queste eroine alla forza dei cavalieri che la procurano, ma di femminile rimane nella rappresentazione – e denuncia il pregiudizio maschile – il coinvolgimento emotivo¹²⁴ con la terribile esultazione che dona loro un accento di ulteriore spietatezza.

Pur non arrivando a manifestazioni di efferatezza, una protagonista che dimostra altrettanta domestichezza con la morte provocata è Brunissen nel romanzo occitano *Jaufre*: in questo caso, ad attirare l'attenzione è la frequenza delle minacce di morte e l'assenza di autocontrollo:

E si es hom, sia mort o pres!
(v. 3222)

Que ja, tro que·l veia pendut,
Non manjarai, se Dieus m'aiut!
(vv. 3307-3308)

E s'ieu la testa no l'en tuel,
O no·l faitz morir a dolor,
Jamais non vuel tener honor
(vv. 3328-3330)

E Brunesentz a comandat
C'om ades mantenen lo prenda
E que·l defasa o que·l penda:
«O lo·m faitz a tal mort morir,
Qu'en puesca mo cor esclarzir!»
(vv. 3632-3636)

Dis ella: «Si Dieus me perdon,
Non auret de me autre don,
Mas que seretz justisiatz».
(vv. 3667-3669)

O ja, per Dieu, aur ni argentz
No·us garra, non siatz pendutz.
(vv. 7070-71)¹²⁵

¹²⁴ Anche il comportamento della figlia di Bademagu è dovuto a un odio violento (cfr. vv. 2934-2939) che, non altrimenti spiegato, lascia intuire un rapporto pregresso.

¹²⁵ «e se è un uomo, che sia ucciso o catturato!»; «ché fin quando non lo vedo impiccato non mangerò, che Dio mi aiuti!»; «se io non riesco a tagliargli la testa, o non lo faccio morire con

Il carattere sanguigno della signora condiziona il rapporto con i collaboratori, minacciati di morte per disubbidienze:

O per Dieu o per sa vertut
Tuit es per la gola pendut
(vv. 4101-4102)

Que non i a negun tan fort,
Que ja n'estorça meintz de mort,
Qu'ieu no-l fasa cremar o pendre».
(vv. 4129-31)¹²⁶

Che non si tratti di semplici minacce lo rivela la frase rivolta da uno di loro al protagonista:

Que ma domna s'es irascuda,
Que des membres vos desfara
(vv. 3460-3461)¹²⁷

Anche nel caso di Brunissen, alla spietatezza quasi maschile di chi gestisce un potere si accompagna il coinvolgimento personale con il suo carico di emotività che connota le minacce quasi come un impulso piuttosto che come una risoluzione obiettiva.

Con tale collegamento tra crudeltà e piano dei sentimenti personali osservato nelle figure esaminate, da un lato si dota la donna di qualità guerresche e mortifere che paiono avvicinarla all'ambito maschile, dall'altro si motivano queste stesse qualità come emanazioni estreme della sfera dei sentimenti, riconducendo così le anomalie al dominio femminile.

dolore, mai più voglio avere onori feudali»; «Brunissen ha ordinato di prenderlo subito e di farlo a pezzi o di impiccarlo: "O che me lo facciate morire in tal modo che possa rasserenare il mio cuore"»; «Disse lei: "Che Dio mi perdoni, non avrete altro dono da me se non quello di essere giustiziato"»; «altrimenti, per Dio, né oro né argento potranno evitare che siate impiccato», *Jaufre* (ed. Lee), rispettivamente pp. 154, 157, 166, 167, 263.

¹²⁶ «o, per Dio e per la sua forza, sarete tutti appesi per il collo»; «non c'è nessuno così forte da uscirne se non con la morte, o senza ch'io lo faccia bruciare o impiccare», *ibidem*, p. 180.

¹²⁷ «la mia signora è arrabbiata e vi staccherà le membra dal corpo», *ibidem*, p. 161.

5. *Qualche considerazione*

Non è una novità che la letteratura possa costituire, affiancata agli scavi storici, una valida fonte per la conoscenza di diversi aspetti del mondo medievale; tanto più lo diviene poi quando lo scavo è reso arduo dalla penuria e dalla parzialità dei dati documentari. Nel caso della condizione femminile nella società occidentale del Medioevo, tuttavia, la ricerca di elementi rivelatori nel tessuto letterario deve fare i conti con una doppia limitazione: quella, generale, della trasfigurazione della realtà su un piano spesso ideale e quella della scarsità oggettiva di autrici nel panorama culturale con il conseguente inciampo di una rappresentazione filtrata da una prospettiva prevalentemente esterna e maschile.¹²⁸ Lo sguardo deve perciò a maggior ragione cogliere non soltanto le informazioni aperte ma anche, e soprattutto, quelle nascoste negli anfratti del dettato e spesso non intenzionali. I ritratti delle eroine cortesi osservate nelle loro sfaccettature permettono, a mio avviso, di scorgere la dimensione reale sottesa alla sovrastuttura letteraria, che si tratti di un lato umano o di un coacervo di pregiudizi che ne condizionano la concezione.

Le riserve sulla figura femminile percorrono in lungo e in largo il Medioevo, figlie di una tradizione antica (e anzi atavica, forse antropologicamente riconducibile a parametri originari di potenza fisica), proiettandosi ben oltre nel futuro e costituendo in letteratura un motivo trasversale a generi, registri e lingue, come ben osserva R. H. Bloch, il quale espone validamente tutta la complessità della misoginia medievale, avvertendo che essa va rapportata con la situazione di indubbia discriminazione civile subita dalla donna ma non confusa con essa e che rappresenta piuttosto un fatto culturale di relazioni fra i due sessi.¹²⁹ Ritengo però che vada operata

¹²⁸ Lo notava già Gaunt 1995, p. 72: «If in romance men evolve and assume new identities through love and their relations with women, it follows that what this engagement with femininity articulates is the construction within a male discourse of masculinity through its relationship with femininity construed as the other».

¹²⁹ Bloch 1987. Giova riportare il quadro prospettato da Bloch delle discriminazioni subite dalle donne in tutti i campi del vissuto: «there were from the fourth through the fourteenth centuries essential differences in men's and women's rights to possess, inherit, and alienate property; in their duties to pay homage and taxes; in their qualification for exemptions. To these are added differences in men's and women's civil and legal rights: in the rights to bear witness, collect evidence, represent oneself (or others) in judicial causes; to serve as judges or lawyers, as oath helpers; to bring suit or to stand for election. Legal penalties for the same

una distinzione tra la considerazione della donna come di essere debole e subordinato, nel tempo ammantatasi di sovrastrutture ideologiche di cui sono testimonianza gli scritti della tradizione greca e latina,¹³⁰ e quella della donna come di essere anche moralmente pernicioso, che rappresenta una deriva risalente, e anzi generata, dai Padri della Chiesa. I teologi cristiani avevano elaborato una costruzione teorica ben calibrata tesa a dimostrare la giustezza di una subordinazione della donna all'uomo: non solo per la sua natura a dominante fisica che si contrapponeva a quella maschile, a dominante razionale e di conseguenza deputata a governare l'altra, ma anche per la sua discendenza da Eva,¹³¹ individuata come la vera colpevole della caduta, causata da sottili istinti carnali e generatrice di una consapevolezza della sessualità prima inesistente; da qui l'avversione per la figura femminile e per tutti gli elementi che rinviavano al suo genere e la conseguente smania di controllarne gli istinti e cancellarne la sensualità.¹³² di fatto la misoginia si è trasformata in ginofobia.¹³³

Dunque, discriminazioni sociali e pensiero antifemminile derivano da una stessa corrente e affondano le radici nella cultura ecclesiastica, nella demonizzazione della donna per paura nei confronti di un essere sconosciuto e poco frequentato, causa di tentazioni e possibili attentati al voto

crime often differed substantially, as, for instance, in the punishments for adultery, for bearing children out of wedlock, for beating one's spouse. Even the mode of execution was in certain cases not the same for women as for men. Social historians in conjunction with demographers have raised radically the question of whether sons were treated better than daughters to the extent of creating a higher infant mortality rate among females. Moreover, the questions remain of whether those who survived participated equally in urban privileges such as membership in guilds and opportunity of employment; whether, when employed, wages were equivalent; whether women were allowed a role in affairs of state and especially in those of the Church, whose ideological commitment to the equality of all Christians notwithstanding, still excluded women from participation in certain offices like preaching or setting Church policy or doctrine» (pp. 8-9).

¹³⁰ Su cui cfr. il bel volume di Cantarella 2010.

¹³¹ Un efficace quadro illustrativo della posizione clericale nel Medioevo in Farmer 1986 e in Dalarun 1990.

¹³² Armstrong 1988, pp. 30-32.

¹³³ Duby 1996 illustra l'illuminante scenario che scaturisce dalla lettura del *Livre des manières* di Etienne de Fougères e del *Decretum* di Burcardo di Worms: donne tutte maghe ed esperte di intrugli gastronomici, di unguenti e paste cosmetiche con cui ingannano gli uomini, di pozioni abortive, di erbe malefiche; ostili all'uomo e ribelli; lussuose, dedite a pratiche afrodisiache e tendenti all'adulterio; fornicatrici con ambo i sessi, con bambini e con animali; assassine di feti, fanciulli, adulti.

di castità. È questa stessa paura che si esplica in un tentativo di contenimento e di sottomissione nella vita civile e si traduce in un'avversione sul piano ideologico e letterario.

La necessità di controllare i soggetti femminili informava di sé, sulla scorta delle raccomandazioni patristiche, le leggi e i costumi del Medioevo: il matrimonio, unico sbocco femminile, per l'uomo era un sistema per governare la donna, così come faceva per le nubili, relegandole in convento o nel bordello, o per le vedove dandole di nuovo in moglie; la teoria cortese, come da più parti rilevato, se teoricamente valorizzava ed elevava la figura femminile, in realtà costituiva un organismo immaginato da uomini ad esclusivo beneficio del proprio sesso e del ceto aristocratico e basato su un'ideologia della *fin'amor* utile a fini soprattutto politici: a risollevarne i valori cavallereschi idealizzandoli e circoscrivendoli alla classe nobiliare così creando un ulteriore elemento di distinzione rispetto alla borghesia emergente, ad avallare il servizio feudale attraverso quello amoroso, a educare alla moderazione e stabilire un ordine, una regolamentazione della violenza altrimenti sfrenata degli *iuvenes*.¹³⁴

L'utilità era dunque quella di imbrigliare la donna subordinandola all'uomo, affidandole il ruolo del premio solo agognato e negandole ogni pulsione fisica pur nel contempo permettendo all'uomo l'espressione di quella passione e quella sensualità che non trovavano spazio nel rapporto coniugale cristianamente inteso.¹³⁵ Insomma, sistema sociale e sistema letterario concordavano nell'assicurare, mediante uno stretto controllo, la castità, nelle fanciulle, nelle donne sposate e nelle vedove.

La condizione reale della donna era perciò di (s)oggetto sorvegliato: nulla di strano da un lato che i guardiani temessero fughe e rappresaglie, dall'altro che le donne cercassero autonomia e possibilità di espressione dove potevano. Le rappresentazioni letterarie quindi, con la massa di donne che ingannano, tradiscono, uccidono il consorte, potrebbero essere considerate la traduzione delle paure recondite maschili legate appunto alla minaccia di una rivolta muliebre. Applicare alle opere una chiave di lettura che rapporti il più possibile il piano narrativo a quello reale potrà recare nuova linfa alla comprensione della mentalità e a quella di molti *topoi*: tornando ad esempio a tal proposito al motivo del geloso tradito e

¹³⁴ Sulle radici sociologiche dell'ideologia cortese cfr. i saggi, ormai classici, di Köhler 1976 e Duby 1988.

¹³⁵ Al riguardo: Duby 1988, pp. 110-111.

beffato, si coglierà che una costante nei racconti che lo espongono è quella del marito che si presenta alla moglie sotto le spoglie del presunto amante dopo aver finto il proprio allontanamento da casa: osservandolo al di là del gioco degli equivoci e dei paradossi che occupa la scena, non sarà difficile ricondurne il tema alla preoccupazione maschile di un tradimento durante l'assenza per motivi militari o di lavoro.

Quanto allora alla parola femminile, la percezione della sua pericolosità nell'immaginario collettivo – maschile anzitutto, ma inculcato e generalmente condiviso – può ricomprendersi all'interno del più ampio timore di essere prevaricato, tradito, ucciso da un essere capace di offendere e anelante alla libertà. Riflettendo sui risultati emersi dal già citato studio sulle miniature in manoscritti medievali che ritraggono la violenza domestica,¹³⁶ si possono ricondurre le motivazioni delle percosse alla moglie – adulterio, pratiche magiche e sua superiorità sociale – proprio alla paura di essere sopraffatti, e riportare le cause delle botte (meno ricorrenti nell'iconografia) ai mariti – pigrizia nel lavorare, insufficienza sessuale, eccessiva gelosia – alla stessa paura per due motivi su tre: sia la preoccupazione dell'inadeguatezza sessuale sia la gelosia infatti si ricollegano alla fobia virile dell'adulterio. Uno sguardo d'insieme conduce dunque al tabù maschile della sottomissione alla donna: è lo spauracchio rappresentato dall'immagine di Aristotele cavalcato dalla dama nel *Lai d'Aristotele*, a ragione ricordata dalle autrici del saggio sopra richiamato.¹³⁷

Peraltro, la storia ci trasmette figure di donne che nel Medioevo esercitavano il potere in prima persona: come riassume J. Ferrante, «there are numerous examples of women who acted as regents for their husbands or sons, women who led the defence of their towns, who conspired for power against the rightful heirs, or who mediated between warring parties; [...] women sometimes inherited fiefs for which their husband were permitted to discharge the military duties: some women led armies; some even elicited high praise for their administrative abilities. There was an astonishing number of women, particularly in the twelfth century, who ruled lands as regents or, although rarely, as legal heirs»;¹³⁸ la loro esistenza da un lato depone in favore di un possibile mondo di valori e di

¹³⁶ Alexander-Bidon - Closson 1984.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 497.

¹³⁸ Ferrante 1975, p. 9.

comportamenti femminili diversi da quelli del popolo e magari più vicini a quelli convenzionalmente maschili, dall'altro rafforza l'immagine della donna dominatrice e temibile. Forse non è un caso che le regnanti dei romanzi cortesi siano spesso adultere: senza sminuire il valore di interpretazioni su basi mitiche, letterarie, psicanalitiche, vi si potrebbe accostare una lettura più attinente al reale, dalla motivazione politica¹³⁹ alla pura e semplice resa mimetica. S. Kay ricorda che nel periodo della composizione del Lancelot, nel 1175, Filippo conte delle Fiandre, cui Chrétien de Troyes dedicherà il *Conte du Graal*, scoprì la relazione della moglie Isabella di Vermandois con uno dei suoi cavalieri, vendicandosi di entrambi.¹⁴⁰ Non dimentichiamo che i costumi della società aristocratica del Nord della Francia venivano stigmatizzati nell'XI secolo per l'eccessiva disinvolture anche femminile nelle abitudini sessuali da cronisti come Guiberto di Nogent e Orderico Vitale.¹⁴¹

Come si può intendere, allora, come si deve collocare in seno a una cultura e a una *Weltanschauung* la pittura dei personaggi femminili nella letteratura cortese, che mostra sfumature e contraddizioni tali da aver suscitato giudizi e interpretazioni dissimili e opposte? Donne concepite come subordinate, ancillari all'uomo sia sul piano del narrato che su quello narratologico,¹⁴² oppure detentrici di un potere personale e di categoria; descritte come prigioniere della gabbia convenzionalmente sancita per il sesso femminile oppure fatte consapevolmente muovere in contrapposizione a tali confini. Si tratta di cogliere riflessi di realtà anche nelle loro contraddizioni e nella loro complessità: da un lato il ruolo letterario, funzionale alla crescita maschile, che rispecchia un'effettiva mancanza di autonomia sul piano concreto, dall'altro dei guizzi di insubordinazione e

¹³⁹ Le frequenti accuse di adulterio e avvelenamento che affliggono le regine già nella letteratura d'epoca carolingia sono state rapportate alla realtà sociale e connesse al riconoscimento del ruolo eminente e scomodo da loro posseduto nel mondo politico: cfr. Bühner-Thierry 1992; Ead. 2007.

¹⁴⁰ Kay 2000, p. 82.

¹⁴¹ Entrambi richiamati nell'ampio studio, datato ma insuperato nel respiro, di Bezzola 1960, p. 468ss.

¹⁴² Krueger 1993 attribuisce a Chrétien de Troyes l'intenzionale strategia del porre le eroine in una dinamica di apparente centralità (protagoniste del dilemma cortese, dotate di potere) e reale marginalizzazione rispetto all'azione e al peso posseduto dall'onore cavalleresco. Sul ruolo satellitare delle donne rispetto a quello maschile nel romanzo concordano, tra molti altri, Ferrante 1984, Schine-Gold 1985, Régnier-Bohler 1995, Dessaint 2001.

direttività altrettanto veritieri.

Certo è forte e anzi imprescindibile il condizionamento culturale nella rappresentazione letteraria offerta dagli autori, ma non è verosimile che il mondo prospettato, per quanto alterato per esigenze narrative, poggi sul puro nulla e costituisca unicamente una proiezione, un'invenzione da visionari o la riproduzione di astrazioni prelevate dalla tradizione: occorre ammettere il sincretismo di componenti diverse e reciprocamente poco delimitabili, che insomma alla seduzione costituita dal miraggio dell'ideale, del modello forgiato sulle ali del sogno, alla suggestione misogina mal dominata, al ricorso a prototipi tramandati, si accompagni una necessaria, inevitabile, base di verità, la stessa che arriva a scompigliare categorie morali e modelli di comportamento connessi al gender che una catalogazione a posteriori vorrebbe netti¹⁴³ e che induce ad umanizzare le fate, a razionalizzarne gli interventi nella dimensione terrena;¹⁴⁴ che lo scrittore non possa che ispirarsi, pena l'inattuabilità, a esempi umani (come sociali) reali, e che la consapevolezza dell'esistenza di un paravento di soggettività, di un carico di tradizioni culturali non debba scoraggiare il ricercatore dall'individuare, nell'interazione tra reale e immaginato, l'entità concreta.¹⁴⁵

¹⁴³ Per quanto gli studi di genere abbiano evidenziato una visione medievale meno monolitica di quel che si credesse e meritevole di ulteriori scavi alla luce della più matura consapevolezza oggi posseduta del genere sessuale come categoria culturale (e sul fenomeno del *crossdressing* nella letteratura cavalleresca cfr. ora il saggio di Montesano 2017), sono scettica sulla possibilità che l'uomo dei secc. XII-XIII, per quanto colto, possedesse l'apertura mentale e l'indipendenza intellettuale necessarie all'acquisizione di una consapevolezza della portata e dei confini del condizionamento culturale legato alla concezione binaria dei sessi tanto da metterla in discussione come vuole Krueger (2000 e 2002). La riflessione sull'identità di genere, eccezionale dapprima, inizierà a farsi strada negli scrittori del Medioevo, e non senza paure e pregiudizi, verso la fine del XIII secolo: cfr. Szkilnik 1998 (e vd. tutto il volume sulla questione del gender nella letteratura oitanica).

¹⁴⁴ Già Payen 1968, sostenendo uno scarto qualitativo dei romanzieri oitanici rispetto ai trovatori nelle raffigurazioni «nuancés, objectifs et vrais» (p. 407) dell'essere femminile, notava: «Les grandes héroïnes du Moyes Age sont des femmes de chair, qui ont dépouillé tout vestige de leurs origines féériques. Ainsi en va-t-il d'Yseut, d'Enide, de Laudine et de Guenièvre, toutes anciennes fées qui se sont définitivement métamorphosées en mortelles» (p. 421). Sulla metodica demitologizzazione delle fonti celtiche e fiabesche del romanzo cavalleresco francese cfr. Meletinskij 2016, pp. 116-118.

¹⁴⁵ È a parer mio vero, ma non deve frenare il cammino di ricerca, che «misogynistic discourse tells us far less about its object than about the men that produce it. Misogyny reveals far more about masculinity and male views of the feminine than about real women» e che «as most me-

BIBLIOGRAFIA

- Alexandre-Bidon Danièle - Closson Monique 1984, *L'amour à l'épreuve du temps: femmes battues, maris battus, amants battus à travers les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e s.)*, in Buschinger Danielle - Crépin André (ed.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, Actes du colloque des 24, 25, 26 et 27 mars 1983, Göttingen, Kümmerle Verlag, pp. 493-513.
- Armstrong Grace 1988, *Women of Power: Chrétien de Troyes's Female Clerks*, in Guggenheim Michel (ed.), *Women in French Literature*, Saratoga (CA), Anma Libri, pp. 29-46.
- Barbieri Alvaro 2007, *Cacciatori di teste alla corte di re Artù: il motivo della decapitazione nei romanzi francesi in versi di materia bretone (secoli XII-XIII)*, in Peron Gianfelice (ed.), «L'ornato parlare». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, pp. 139-171.
- Belletti Gian Carlo (ed.) 1982, *Fabliaux. Racconti comici medievali*, Ivrea, Herodote Edizioni.
- Benkov Edith Joyce 1989, *Language and Women. From Silence to Speech*, in Wasserman Julian N. - Roney Lois (ed.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 245-265.
- Bérout, *Tristano e Isotta*, Gioia Paradisi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bezzola Reto Raduolf 1960, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 500-1200*, vol. II. *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, t. II. *Les grandes maisons féodales après la chute des carolingiens et leur influence sur les lettres jusqu'au XII^e siècle*, Paris, Champion.
- Bloch R. Howard 1987, *Medieval Misogyny*, «Representations», 20 (Special Issue: *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*), pp. 1-24.
- 1991, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, The University of Chicago Press.

dieval texts were written by men, women characters are all too often part of a masculine symbolic which privileges men as subjects and denigrates women. Women are 'tools to think with', scapegoats or impossible fantasies» (Gaunt 1995, p. 114 e p. 288). Nella fattispecie dell'argomento di cui si discute, è significativo che, nel saggio di Dufournet 1992 esemplare dell'uso dei testi letterari come testimonianze della realtà vissuta, emerge dall'analisi delle relazioni di coppia osservate nei *fabliaux* – dunque in un genere estraneo alla dimensione cortese ma più volte richiamato in questo saggio per affinità di tratti – lo stesso sbilanciamento in favore dell'uomo, la stessa volontà di sottomissione da un lato e di rimonta dall'altro, la medesima concezione degli istinti sessuali femminili come disinibiti.

- Bossy Michel-André 1990, *The Elaboration of Female Narrative Functions in Erec et Enide*, in Busby Keith - Kooper Erik (ed.), *Courtly Literature: Culture and Context*, Selected papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 23-38.
- Bührer-Thierry Geneviève 1992, *La reine adultère*, «Cahiers de civilisation médiévale», 35, pp. 299-312.
- 2007, *Reines adultères et empoisonneuses, reines injustement accusées: la confrontation de deux modèles aux VIII^e-X^e siècles*, in La Rocca Cristina (ed.), *Agire da donna: Modelli e pratiche di rappresentazione (secoli VI-X)*, Atti del convegno (Padova, 18-19 febbraio 2005), Turnhout, Brepols, pp. 151-170.
- Burns E. Jane 1993, *Bodytalk. When Women speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Calin William 1990, *Contre la fin'amor? Contre la femme? Une relecture de textes du Moyen Âge*, in Busby Keith - Kooper Erik (ed.), *Courtly Literature: Culture and Context*, Selected papers from the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Dalfsen, The Netherlands, 9-16 August, 1986, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 61-82.
- Cantarella Eva 2010, *L'ambiguo malanno: condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Milano, Feltrinelli.
- Casagrande Carla 1990, *La donna custodita*, in Duby-Perrot 1990, pp. 88-128.
- Castellani Arrigo 1958, *La "parole" d'Enide*, «Cultura neolatina», 18, pp. 139-150.
- Chandès Gérard 1986, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi.
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Peter F. Dembowski (ed.), in Id., *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994, pp. 3-169 e 1053-1114.
- *Cligès*, Philippe Walter (éd.), in Id., *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Gallimard 1994, pp. 173-336 e 1114-1170.
- *Yvain ou le Chevalier au lion*, Karl D. Uitti - Philippe Walther (éd.), in Id., *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994, pp. 337-503 e 1170-1234.
- *Lancelot ou Le chevalier de la charrette*, Daniel Poirion (éd.), in Id., *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994, pp. 507-682 e 1235-1299.
- *Perceval*, Daniel Poirion (éd.), in Id., *Œuvres complètes*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994, pp. 685-911 e 1299-1391.
- *La storia del Graal*, Mariantonia Liborio (trad.), in Liborio Mariantonia et al. (ed.), *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, Milano, Mondadori, 2005.

- *Erec e Enide* (1999), Cristina Noacco (ed.), Roma, Carocci, 2009.
- *Il cavaliere del leone*, Francesca Gambino (ed), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- *Cligès*, Simonetta Bianchini (ed.), Roma, Carocci, 2012.
- Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Pietro G. Beltrami (ed.), Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2004.
- Dalarun Jacques 1990, *La donna vista dai chierici*, in DUBY-PERROT 1990, pp. 24-55.
- Dessaint Micheline 2001, *La femme médiatrice dans des grandes oeuvres romanesques du XII^e siècle*, Paris, Champion.
- Di Lella Francesco 2017, *L'altro tradimento. Lancillotto, la sorella di Meleagant e il finale del Chevalier de la Charrette*, «Critica del testo», XX/1, pp. 107-146.
- Duby Georges - Perrot Michelle 1990, *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza.
- Duby Georges 1988, *Medioevo maschio. Amore e matrimonio*, Roma-Bari, Laterza.
- 1996, *Dames du XII^e siècle, 3: Ève et les prêtres*, Paris, Gallimard, Paris (trad. it. *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1997).
- Dufournet Jean 1992, *Les relations de l'homme et de la femme dans les fabliaux: un double discours*, in *Femmes, mariages, lignages: XII^e-XIV^e siècles. Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck, pp. 103-123.
- Duhamel-Amado Claudie 1998, *Genèse d'une réflexion sur les femmes aux XI^e et XII^e siècles. Le thème dans l'œuvre de Georges Duby*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 8, pp. 29-44.
- Evans Claude 2005, *Le personnage d'Yseut dans le Tristan de Béroul et les Folies de Berne et d'Oxford: une perspective inspirée par les textes irlandais et gallois*, «Le Moyen Âge», CXI, pp. 95-114.
- Farmer Sharon Ann 1986, *Persuasive Voices: Clerical Images of Medieval Wives*, «Speculum», 61, pp. 517-543.
- Ferrante Joan M. 1975, *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*, New York and London, Columbia University Press.
- 1984, *Male Fantasy and Female Reality in Courtly Literature*, «Women's Studies», 11, pp. 67-97.
- Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, Roberta Manetti (ed.), Modena, Mucchi, 2008.
- Floriant et Florete*, Annie Combes - Richard Trachsler (éd.), Paris, Champion, 2003.
- Floriant e Florete*, Mariateresa Prota (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

- Frappier Jean 1972, *La Reine Iseut dans Le "Tristan" de Béroul*, «Romance Philology», 26, pp. 215-228.
- Fuksas Anatole Pierre 2018, *Chrétien de Troyes e il realismo del romanzo medievale*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Fumagalli Beonio Brocchieri Mariateresa 2002², *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale* (1987), Laterza, Roma-Bari
- Gaunt Simon B. 1995, *Gender and genre in Medieval French literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 2004, *Letteratura medievale e gender studies: ascoltare voci soffocate*, in Boitani Piero - Mancini Mario - Vàrvaro Alberto (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 651-683.
- Germain Ellen 1991, *Lunete, Women, and Power in Chrétien's Yvain*, «Romance Quarterly», 38, pp. 15-25.
- Grau Anna Kathryn 2010, *Representation and resistance: Female vocality in thirteenth-century France*, PhD Dissertation, Pennsylvania, University of Pennsylvania.
- Gregoriu Brindusa 2011, *Rumeurs et amours courtoises. Voix du XII^e siècle*, in Soria Myriam - Billoré Maïté (dir.), *La rumeur au Moyen Âge. Du mépris à la manipulation, V^e-XV^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 83-100 (disponibile online: <http://books.openedition.org/pur/119604> [ultimo accesso: 31/10/2021]).
- Grimbert Joan Tasker 1989, *Misrepresentation and Misconception in Chrétien de Troyes: Nonverbal and Verbal Semiotics in Erec et Enide and Perceval*, in Wasserman Julian N. - Roney Lois (ed.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, pp. 50-79.
- Heldris di Cornovaglia, *Il romanzo di Silence*, Anna Airò (ed.), Roma, Carocci, 2005.
- Illingworth Richard 1990, *The Episode of Ambiguous Oath in Beroul's Tristan*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 106, pp. 22-42.
- Jaufre*, Charmaine Lee (ed.), Roma, Carocci, 2006 (disponibile online: <http://www.rialto.unina.it/narrativa/jaufre/jaufre-indice.htm> [ultimo accesso: 31/10/2021]).
- Jonin Pierre 1958, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle: étude des influences contemporaines*, Aix-en-Provence, Ophrys.
- Kay Sarah 2004, *Le donne nella società feudale: la dama e il dono*, in Boitani Piero - Mancini Mario - Vàrvaro Alberto (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 545-572.
- 2000 *Courts, clerks, and courtly love*, in Krueger Roberta L. (ed.), *The Cambridge*

- Companion to Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 81-96.
- Kelly Douglas 1984, *The Rhetoric of Adventure in Medieval Romance*, in Scott Noble Peter - Paterson Linda M. (ed.), *Chrétien de Troyes and the Troubadours: Essays in Memory of the Late Leslie Topsfield*, Cambridge, St. Catherine's College, pp. 172-185.
- Köhler Erich 1976, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976.
- Krueger Roberta L. - Burns E. Jane 1985, *A Selective Bibliography of Criticism: Women in Medieval French Literature*, «Romance Notes», 25, pp. 375-390.
- Krueger Roberta L. 1993, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Romance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 2000, *Questions of Gender in Old French Courtly Romance*, in Krueger Roberta (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 132-149.
- 2002, *Beyond Debate: Gender in Play in Old French Courtly Fiction*, in Fenster Thelma S. - Lees Clare A. (ed.), *Gender in Debate From the Early Middle Ages to the Renaissance*, New York, Palgrave, pp. 79-95.
- La chastelaine de Vergi*, René E. V. Stuip (éd.), The Hague et Paris, Mouton, 1970.
- La Castellana di Vergi*, Giovanna Angeli (ed.), Roma, Salerno Editore, 1991.
- Latella Fortunata i.c.s., *Il lato oscuro della dama cortese*, in Dira mulier. *La violenza delle donne nelle letterature del Medioevo*, VII Giornate Internazionali Interdisciplinari di studio sul Medioevo, Torino, 25-27 settembre 2019.
- Lee Charmaine 2004, *La tradizione misogina*, in Boitani Piero - Mancini Mario - Varvaro Alberto (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, pp. 509-544.
- Lefay-Toury Marie-Noëlle 1972, *Roman breton et mythes courtois: l'évolution du personnage féminin dans les romans de Chrétien de Troyes*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 15, pp. 193-204 e 283-293.
- Lejeune Rita 1977, *La femme dans la littérature française et occitane du XI au XII siècle*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 78-79, pp. 201-217.
- Les lais de Marie de France* (1966), Jean Rychner (ed.), Paris, Champion, Paris 1983².
- Marchello-Nizia Christiane 1987, *De l'art du parjure. Les 'serments ambigus' dans les premiers romans français*, «Argumentation», 1, pp. 397-405.
- Maria di Francia, *Lais* (1983), Giovanna Angeli (ed.), Roma, Carocci, 2017².

- McGuire James R. 1991, *L'onguent et l'initiative féminine dans Yvain*, «Romania», 112, pp. 65-82.
- Meletinskij Eleazar Moiseevic 2016, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum.
- Montesano Marina 2017, *Crossdressing e inversioni di genere: alcuni esempi nella letteratura cavalleresca medievale*, in Gensabella Furnari Marianna (ed.), *Identità di genere e differenza sessuale. Percorsi di studio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 149-156
- Morawski Joseph 1925, *Proverbes français antérieurs au XV siècle*, Paris, Champion.
- Ollier Marie-Louise 1976, *Proverbe et sentence: le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes*, «Revue des sciences humaines», 41, pp. 329-357.
- Payen Jean-Charles 1968, *Figures féminines dans le roman médiéval français*, in de Gandillac Maurice - Jeuneau Édouard (dir.), *Entretiens sur la renaissance du 12^e siècle*, Paris, Mouton, pp. 407-436.
- Prota Mariateresa 2020, *Florete. Quando la principessa uccide il drago*, «Polythesis. Filologia, interpretazione e Teoria della letteratura», 2, pp. 23-39.
- Raimon Vidal, *Il Castia-gilos e i testi lirici*, Giuseppe Tavani (ed.), Milano, Luni, 1999.
- Ramey Lynn Tarte 1993, *Representations of Women in Chrétien's Erec et Enide: Courty Literature or Misogyny?*, «The Romanic Review», 84, pp. 377-386.
- Régnier-Bohler Danielle 1995, *La fonction symbolique du féminin: le savoir des mères, le secret des sœurs et le devenir des héros*, in Wolfzettel Friedrich (ed.), *Arthurian Romance and Gender – Masculin/Féminin dans le roman arthurien médiéval*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 4-25.
- Rieger Angelica 1995, *Balade des demoiselles du temps jadis. Essai sur l'entrée en scène des personnages féminins dans les romans arthuriens de Chrétien de Troyes*, in Wolfzettel Friedrich (ed.), *Arthurian Romance and Gender – Masculin/Féminin dans le roman arthurien médiéval*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 79-103.
- Sakari Ellen 1988, *Actes de discours et stratégie argumentative dans le dialogue entre Laudine et Lunete, vers 1593-1880 d'Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, in Cornagliotti Anna - Fontanella Lucia - Piccat Marco - Rossebastiano Alda - Vitale Brovarone Alessandro (ed.), *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza per il suo 65° compleanno*, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, II, pp. 949-975.
- Schine-Gold Penny 1985, *The Lady and the Virgin. Image, Attitude and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press.

- Subrenat Jean 2006, *Questions sur le serment d'Yseut dans le Roman de Tristan de Béroul. Texte et contexte*, in Bel Catherine - Dumont Pascale - Willaert Frank (ed.), «Contez me tout». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à H. Braet*, Dudley, Louvain-Paris, pp. 313-328.
- Szkilnik Michelle 1998, *The Grammar of the sexes in Medieval French Romance*, in Taylor Karen J. (ed.), *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York, Garland, pp. 61-88.
- Thomas, *Tristano e Isotta*, Francesca Gambino (ed.), Modena, Mucchi 2014.
- Viscidi Benedetta 2019, *Zuleika e Melusina: donne violate / donne violente nel Medioevo letterario latino e d'oïl*, «Polythesis. Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura», 1, pp. 77-98.

Tana di volpe, castello feudale, sesso-gorgo: metamorfosi di Malpertuis

Mauro de Socio
Università di Macerata

RIASSUNTO: *Il teriomorfismo dei personaggi del Roman de Renart fa sì che anche la dimora della volpe venga presentata tanto come una semplice tana quanto come un vero e proprio castello. Il presente contributo propone un vaglio dei lemmi con cui è designato Malpertuis, per provare che queste scelte lessicali non sono quasi mai decontestualizzate, ma rispettano la precisa connotazione semantica che, di volta in volta, si vuole dare al luogo. Un confronto con altra letteratura coeva e successiva mostrerà, poi, la fortuna di questo toponimo e la persistenza delle medesime connotazioni simboliche in tutti i testi in cui è citato.*

PAROLE-CHIAVE: *Malpertuis – Renart – Malcreus – Valgris – Malpertugio*

ABSTRACT: *The theriomorphism of the characters of the Roman de Renart means that even the abode of the fox is presented as much as a simple den as a real castle. This paper proposes a screening of the entries with which Malpertuis is designated, to prove that these lexical choices are almost never decontextualized, but respect the precise semantic connotation that, from time to time, authors want to give to the place. A comparison with other contemporary and subsequent literature will show, then, the fortune of this toponym and the persistence of the same symbolic connotations in all the texts in which it is quoted.*

KEYWORDS: *Malpertuis – Renart – Malcreus – Valgris – Malpertugio*

Una disamina dei termini che qualificano Malpertuis nelle varie *branches* del *Roman de Renart* rivela un ricco assortimento di lemmi, distribuiti in base alla particolare connotazione che si vuole dare al luogo, partendo dal

sostantivo designante propriamente la tana dell'animale, passando per un più neutro 'rifugio', fino ad arrivare a una dimora esclusivamente umana, un 'castello' o una 'fortezza'. L'apparente libera interscambiabilità delle soluzioni disponibili è limitata da un criterio contestuale al quale mostrano di adeguarsi in maniera abbastanza compatta, vale a dire la rispondenza al tono complessivo della sequenza narrativa di cui partecipano. Così, ad esempio, Malpertuis non sarà mai definita una tana nelle scene che trattano del suo assedio e, specularmente, la scelta di indicarla come una fortezza non sarà avulsa dalle connotazioni di protezione e invulnerabilità che vi si accompagnano. Naturalmente, la sistematicità totale è impedita da molteplici fattori, primi fra tutti la diversità di trascrittori e l'evidente assenza di un modello stilistico unanimemente riproposto, tuttavia sembra preservarsi ovunque l'accortezza di adeguare anche la scelta del termine designante la dimora della volpe al grado di antropomorfismo che il personaggio e la situazione esprimono. Pertanto, non ci si stupirà di appurare un netto sbilanciamento tra pochi termini attribuibili al dominio animale (perché in tal senso connotati, come *tasniere*, o perché neutri, come *repaire*) e molti altri di esclusiva pertinenza della dimensione umana, come *maison*, *castel*, *forterece*.

L'esito dell'analisi sulle occorrenze nelle *branches* ha inevitabilmente un valore parziale, per due ordini di motivi: l'uno soggettivo, dovendosi sempre mettere in conto la possibilità di una qualche manchevolezza nella ricognizione dei termini, la quale, in questo caso particolarmente, seppur minima potrebbe ledere la percezione globale che si è tratta a proposito del loro uso. L'altro motivo è oggettivo, essendo l'indagine circoscritta a un solo macrotesto della tradizione renardiana, quello risultante dall'edizione allestita da Ernest Martin (1882-1887), benché occasionali raffronti testuali con le altre famiglie di testimoni sembrino confortare la lettura proposta.¹ Esaminati i singoli lemmi, ci si concentrerà sul toponimo in sé e sulle sue varianti, per osservarne la ricorrenza sia nella più ampia tradizione renardiana, sia nei molti altri testi che lo riprendono. Si potrà così apprezzare l'enorme fortuna letteraria di cui gode Malpertuis, la quale dipende principalmente dalla persistenza delle connotazioni simboliche che ovunque il nome evoca.

¹ In particolare, un confronto sistematico si è avuto con il testo del *Roman de Renart* trådito dal ms. H (Paris, Arsenal, 3334), edito sotto la direzione di Armand Strubel (1998).

1. *Definizioni di Malpertuis*

Come si è detto, della dimora di Renart colpisce la quantità di sostantivi adoperati per descriverla. La disposizione delle varianti sembra rispettare delle collocazioni fisse, il più delle volte corrispondenti al secondo emistichio del verso, in posizione isolata oppure come parte di una formula ricorrente che riempie il verso in tutta la sua lunghezza. La loro scelta, però, non si basa solo su esigenze metriche o di rima, ma tiene conto innanzitutto del contesto in cui vanno inserite.

a) *tasniere/tesnere*

Il termine *tasniere* risulta una comoda chiusura di verso e infatti ricorre quasi sempre in posizione finale, affiancato a verbi di movimento, nei costrutti «*issir*» (*br.* 1, v. 813; *br.* 8, v. 13), «*departir*» (*br.* 1, v. 1127) + «*de sa tesnere*», oppure «*se remettre*» (*br.* 1, v. 42), «*entrer*» (*br.* 1a, v. 1823; *br.* 10, v. 1700), «*s'en aller*» (*br.* 1b, v. 2990; *br.* 4, v. 469), «*faire chaoir*» (*br.* 1b, v. 3093), «*amener ariere*» (*br.* 1b, vv. 3191-3192), «*venir*» (*br.* 6, v. 1527), «*s'en revenir*» (*br.* 14, v. 1078) + «*en/a sa tesnere*». Con una minima variazione, il costrutto figura anche in riferimento ad altri soggetti, quando si apprestano a recarsi a Malpertuis, ovvero Grimbert (*br.* 1, v. 963), Poincet e Renart insieme (*br.* 1b, v. 2861), Hersent (*br.* 2, vv. 1259-1260).

Alcune volte, sempre in posizione finale, il termine indica propriamente la tana intesa come luogo di stazionamento (*br.* 1, v. 484;² *br.* 6, vv. 262 e 911), mentre le poche volte in cui non figura in chiusura di verso, rimane comunque legato al costrutto introdotto da *en*: «*Tant qu'en sa taisniere se fiche*» (*br.* 3, v. 445); «*En la ternere, ou ert enclose*» (*br.* 6, v. 926);

² In questa occorrenza, per cui Renart si riposa «*enmi le fonz de sa tesnere*», Jean Dufournet crede di poter leggere una puntuale corrispondenza con la struttura della tana della volpe, forse, però, con eccessiva fiducia nella progettualità del narratore: «*c'est un labyrinthe souterrain [...] qui comprend plusieurs chambres desservies par des couloirs. L'une, appelée maire, est une sorte d'antichambre (ne serait-ce pas la barbacane du vers 499 [Martin 481]?). la fosse est la salle commune où sont déposées les proies: c'est le terme même du v. 503 [Martin 485] (il avoit ja garni sa fouse l d'une geline grasse et frosse); dans l'accul ou donjon, enfin, habite à l'ordinaire la renarde: c'est sans doute de cette partie qu'il est question au vers 502 [Martin 484]: en mi le fonz de sa taisniere*» (Dufournet 1971, p. 104).

«Et en ma taisniere avales» (*br.* 25, al v. 194). L'unico termine afferente al mondo animale sembra, dunque, circoscritto all'atto della volpe di entrare e uscire dalla propria tana, mentre in tutti gli altri contesti si prediligono vocaboli neutri oppure marcatamente umanizzanti.

b) *repaire/repere*

Il primo caso è dato da *repaire*, che ancor più di *tasniere* rivela la sua efficacia pratica, figurando sempre in posizione finale e in una struttura più o meno fissa che riempie l'intero verso, sul tipo «a Malpertuis, en son repere» (*br.* 1, v. 33; *br.* 5a, v. 954; *br.* 9, v. 1631; *br.* 17, v. 1492).³ A riprova della fissità di tale formula sta un esempio tratto dalla *br.* 13, relativo a un segmento narrativo assente dall'ed. Martin, ma presente nel solo ms. H: Renart sogna di trovarsi con Hermeline «a Malpertuis, le sien repaire» (*br.* 14 di H, v. 961).

Infine, svincolato dalla menzione di Malpertuis, «ainz s'en foï a son repere» (*br.* 1, v. 897); «Si vet Renart a son repere» (*br.* 16, v. 1501), e «Renars s'en va a son repaire» (*br.* 25, v. 154).

Anche quando non si riferisce alla dimora di Renart, il costruito *a son repere* si mantiene stabile in apertura o chiusura di verso, come possono mostrare bene le due occorrenze speculari della *br.* 1b: «Chascun s'en va a son repere» (v. 2903), e della *br.* 5a: «A son repere va chascuns» (v. 949). In un senso figurato, invece, Renart «a perdu le repere» quando è costretto a fuggire dal castello in cui si era nascosto, nella *br.* 13 (v. 845).

c) (h)ostel

Al limite tra animale e umano si attestano gli sporadici riferimenti a Malpertuis come *hostel* di Renart (*br.* 9, v. 2126, e *br.* 12, vv. 56 e 95). Nella *br.* 6, la definizione è adoperata dal re in un discorso indirizzato sia a Renart che a Isengrin, ai quali ingiunge di tornare «a vos ostels» (v. 826), ma con un valore forse più figurato, che è poi quello con cui maggiormente ricorre il termine tra le varie *branches* del *Roman*.⁴

³ Nel caso simile della *br.* 9, v. 2170, Renart esce «de Malpertuis, son fort repere».

⁴ Un esempio in questo senso è la battuta che rivolge Isengrin a Renart nella *br.* 3, v. 23: «En

Nell'accezione concreta di 'dimora', invece, *ostel* sembra riferirsi soprattutto ad abitazioni di personaggi umani: è il caso del contadino Constans des Noes (*br.* 2, v. 35); dei carrettieri della *br.* 3 (v. 78);⁵ di preti e monaci nelle *brs.* 6 (vv. 169, 205, 412), 13 (v. 477), 15 (v. 512); del contadino Lietard (*br.* 9, vv. 718, 731, 738, 936, 1046, 1048, 1104, 1888, 2089, 2126, 2194); del contadino Gonbert du Fraine e del mago Mestre Henriz (*br.* 23, rispettivamente vv. 255 e 1227), ecc. Relativamente alle sedi degli animali, invece, oltre Malpertuis si incontra una sola volta nel *Roman* la formula «l'ostel Primaut» (*br.* 8, v. 293), mentre un'altra volta Isengrin parla di casa sua come «mon ostel» (*br.* 11, vv. 216 e 1473). Infine, si può apprezzare una certa coerenza nella *br.* 17, in cui la formula è usata a proposito degli animali della corte ma in quanto baroni, dunque umanizzati («Et li barnages s'en tourna | en son hostel» vv. 1415-1416).

d) maison/meson, pales e manoir

Tutti gli altri sinonimi adoperati sono palesemente estranei alla sfera semantica dell'animalità, a partire da *maison*, cristallizzato in un verso che ricorre in due incipit tra loro pressoché uguali, al v. 4 della *br.* 3:

Seigneurs, ce fu en tel termine
Que li douz temps d'este decline
Et yver revient en saison,
Et Renars fu en sa maison.
Mais sa garison a perdue

Signori, era l'epoca
in cui il dolce tempo estivo declina
e ritorna la stagione invernale,
e Renart era a casa sua.
Ma ha esaurito le risorse⁶

e al v. 4 della *br.* 14:

Ce fu en mai au tens novel,
Que li tans est seriz et bel,
Si com estoit l'Asension,
Que Renars ert en sa meson
Sans garison et sans vitale

Era di maggio, in primavera,
quando il tempo è sereno e piacevole,
nel periodo dell'Ascensione,
che Renart si trovava in casa sua
senza rifornimenti e senza provviste⁷

mon ventre prendras hostel». Nella stessa *branche*, però, Isengrin «en pez se gist a son ostel» (v. 848).

⁵ Nella stessa *branche*, Renart spiega a Isengrin che nessuno che non sia monaco o eremita può «avoir hostel» presso di lui (v. 267).

⁶ Traduzione da *Il romanzo di Renart la volpe* (ed. Bonafin), p. 185.

⁷ Questa e le successive traduzioni sono mie, salvo diversa segnalazione.

oltre che in uno solo parzialmente diverso: «Ou mois de mai qu'esté commence, | ... | A ice temps que vous dison, | Estoit Renart en sa meson» (*br.* 17, vv. 1-6).

Come per i casi precedenti, anche *maison*, quando è riferito a Malpertuis ma non solo, figura quasi sempre in formula fissa a fine verso, con il consueto possessivo (qualche esempio è nelle *brs.* 1, v. 765; 1a, v. 1708; 12, vv. 990 e 1470; 16, v. 32 e così via).

Un'unica volta Malpertuis è indicato con la perifrasi «la meson Renart» (*br.* 3, v. 270), mentre la formula compare in esplicita associazione con Malpertuis nella *br.* 9: «De Malpertus sa maison fort» (v. 1529), in una struttura parallela a quella del v. 5 della *br.* 11: «De Malpertuis son fort manoir», già osservata.

In qualche caso il costrutto *sa maison* persiste integro ma non a fine verso: per esempio nella *br.* 5a, quando Noble chiede al lupo perché «en sa maison aleez sole» (v. 400), e nella *br.* 17, quando Renart «atant de sa meson se part» (v. 14).⁸

Si può precisare che naturalmente le occorrenze di *maison* svincolate da Renart sono anch'esse numerosissime e riferite indifferentemente ad abitazioni di personaggi umani e animali. Un esempio su tutti è nella *br.* 2, in cui indica sia la casa di Constant des Noes (v. 33) che il pollaio di Chan-tecler (v. 88).

Invece, in un solo caso la formula *Malpertuis + son + sost.* si presenta con la variante *pales*: «Jadis estoit Renart en pes | A Malpertus en son pales» (*br.* 8, vv. 1-2). Un termine, cioè, che in tutto il resto del *Roman* è riservato esclusivamente a designare la corte del re.⁹ Ugualmente isolata è la qualifica di *manoir*, che figura in due sole occorrenze nella medesima *br.* 9, al verso 5 già citato e al v. 535: «Ysengrin mon conpere chier. | Apres moi vint a mon manoir», in quest'ultimo caso, in una coppia di versi che torna speculare nella *br.* 16: «Et Ysengrin son chier conpere | S'en est tornez a son manoir» (vv. 1502-1503).

⁸ Lo stesso accade quando si parla del contadino con cui Renart fa affari nella *br.* 13, il quale «tantost a sa maison s'en vet» (v. 1106).

⁹ Fa eccezione un'occorrenza che non è però significativa, figurando all'interno di un accumulo descrittivo di sostantivi posto in apertura della *br.* 1a, quando Noble raggiunge Malpertuis «et vit molt fort le plasseis, | Les murs, les tors, les rolleis, | Les fortereces, les donjons» (vv. 1623-1625).

e) uis/uz e recet

Affianco a *maison*, compare, nella sola *br.* 1, una sineddoche per riferirsi a Malpertuis come «l'uis Renart», in tre casi, di cui i primi due casi pressoché uguali (vv. 745, 949, 952).¹⁰ È una scelta lessicale suggestiva, che rimarca come l'avventore debba, in ogni caso, attestarsi sulla soglia di Malpertuis, senza poter accedervi direttamente.

Un uso altrettanto sporadico ma ricorrente in un costrutto fisso è quello di *recet*, che replica, nelle poche occorrenze in cui figura, la funzione metrica di chiusura del verso propria di *tasniere* e *repeire*, nella forma *a son recet* (*br.* 9, v. 1157; *br.* 11, vv. 1237 e 1244). Si dà poi anche un quarto caso in cui il costrutto si lega al nome di Malpertuis, per riempire, come si è visto già con *tasniere*, l'intero verso: nella *br.* 16, Renart torna «a Malpertuis a son recet» (v. 512).

f) castel/chastel/castax

Diversi sono poi i sinonimi quando il discorso è circoscritto all'ambito bellico, perlopiù dell'assedio, coerentemente con il quale Malpertuis diventa sempre castello o fortezza.¹¹ Per fare qualche esempio, Renart definisce «mes casteax» il territorio su cui ha autorità, quando lo affida alla famiglia con l'ordine di difenderlo da ogni assalto (*br.* 1, v. 1113),¹² e il suo *castel* è ciò che lascia in eredità al primogenito, riservando altri possedimenti alla moglie (*br.* 1a, vv. 1969-1972). Qui, Malpertuis è un «chastax» assai ben fortificato, costruito su una rocca (v. 1633), e resta sempre un «chastel/castax» quando si trova sotto assedio (vv. 1637 e 1715) o quando Renart si preoccupa di fortificarlo (*br.* 10, v. 524) e Isengrin e Noble di abbatterlo (*br.* 10, vv. 766 e 986). Nella *br.* 11, dove si ribadisce che «li castax est si bien asis, | Ja ne sera par force pris» (vv. 2455-2456), Renart «fet son castel garnir» (vv. 2452 e 2459) rendendolo imprendibile. Nella *br.* 23,

¹⁰ Per tutti e tre i casi la formula cambia in «meis Renart» nei testimoni della famiglia β e nei manoscritti compositi H1.

¹¹ Vi è un unico uso che appare svincolato da qualsiasi riferimento militare, ed è quello che se ne fa nell'incipit della *br.* 17, quando Renart esce di casa semplicemente perché «de son chastel vit l'uis ouvert» (v. 10).

¹² Lo stesso termine che adopera Noble nella *br.* 11, quando si lamenta di come i pagani stessero occupando «mes casteax et mes fermetes» (v. 1838).

Malpertuis è un *chastel* quando Renart dichiara che non ne sarebbe uscito, ma avrebbe atteso la dichiarazione di guerra del re (vv. 18-19). A questa idea di protezione definitiva si associa anche l'uso che se ne fa al termine della *br.* 13, quando Renart «en son castel est enfermés» (v. 2365) e dunque nessun'altra avventura può accadergli.

Dipendente da utilità metrica potrebbe essere, invece, la ricorrenza della formula «trestot droit au castel Renart», che si ripete per tre volte nella *br.* 10 (vv. 750, 980, 999) e una volta, con una lieve alterazione, nella *br.* 3 (v. 186), ma va sottolineato ch'essa comunque si inserisce, nel primo caso, all'interno del medesimo contesto bellico in cui se ne paventa l'assedio.¹³ Apparentemente diverso è il caso della *br.* 3, in cui è Isengrin che perviene al castello di Renart, in cerca di cibo, ma anche in questo caso si potrebbe ammettere che la scelta torna utile a salvaguardare il contesto di isolamento e inaccessibilità che il lupo sperimenta rispetto a Malpertuis, in cui vorrebbe entrare senza riuscirci. È lo stesso slittamento che sembra compiersi laddove, nella medesima *br.* 3, si narra nel giro di pochi versi che Renart torna «a son plessié» (v. 143) dopo aver ingannato i mercanti, ma «vint a son chastel tout droit» (v. 149) quando è questione per lui di barricarsi dentro (cfr. il v. 163: «Après lui a close la porte»). Non stupisce che anche nella *br.* 27, per comunicare l'imprendibilità di cui gode Malpertuis, lo si presenti come un castello (v. 90).¹⁴

g) *fortere(s)ce e donjon(s)*

Il costrutto introdotto da Malpertuis ha una variante anche con il sostantivo 'fortezza' (*br.* 1, v. 678; *br.* 1a, v. 96; *br.* 16, v. 21; *br.* 17, v. 1463),¹⁵ ma

¹³ Un'altra formula ripetuta in maniera identica nella *br.* 10 è: «Ses castax sera abatuz» (vv. 766 e 986), ma versi omologhi s'inseguono anche tra *branches* diverse (cfr. *br.* 1a, v. 1733 e *br.* 11, v. 2455).

¹⁴ Si può aggiungere che Malpertuis è un *castel* nel sogno che fa Renart all'interno della versione di H della *br.* 13 (che in H è la *br.* 14, vv. 963), ma qui, evidentemente, trattando il sogno di un incendio dell'edificio, non poteva essere una tana, né era propriamente corretto parlare di fortezza. Alternativa accettabile sarebbe stata, forse, quella del generico riparo, ma anche in questa sequenza il termine è stato usato solamente nella formula fissa già nota: «a Malpertuis, le sien repaire» (*br.* 14 di H, v. 961), indizio che contribuisce a sostenere l'idea di un uso piuttosto in senso figurato di quest'ultimo appellativo.

¹⁵ Nella *br.* 11, con una certa ridondanza, dapprima «Renars fait garnir son castel» (v. 2459), poi «bien fet garnir sa forterece» (v. 2464).

l'unica qualità rilevante del termine parrebbe essere che in tutti gli esempi ricorre in formule fisse e, eccetto un caso, a fine verso, fornendo così un'utile alternativa retorica alle forme già segnalate che sia al contempo più calzante con il contesto bellico. Lo conferma indirettamente la *br.* 10, la quale, particolarmente ricca di versi formulari inerenti a tale ambito, offre un esempio anche con questa variante, modellato sulla falsariga della tripla espressione già segnalata: «Trestot droit au castel Renart», modificandola in «trestot droit a la forterece» (v. 1188).

Sulla stessa scia si colloca *donjon*, vocabolo che figura in due enumerazioni puramente digressive, vale a dire nell'elenco della *br.* 1a già citato (vv. 1623-1626) e in un altro della *br.* 1 (vv. 1595-1596), oltre che in due discorsi diretti (*br.* 1, vv. 1578-1580 e *br.* 22, v. 290), da cui si evince che in tre casi su quattro – del resto provenienti da due *branches* strettamente collegate – il verso presenta la stessa struttura sintattica, consistente nell'accostamento di *forterece* e *donjon* tramite la ripetizione di un articolo, un aggettivo possessivo o una congiunzione. Struttura, quest'ultima, riprodotta anche nel quarto caso, in cui semplicemente si sostituisce il nome proprio di Malpertuis al nome comune di 'fortezza'.¹⁶ Si può aggiungere che anche quando non si riferisce a Malpertuis, il termine figura in un discorso diretto di Noble, che lo usa come sinonimo di castello, peraltro in un verso dalla sintassi non dissimile da quella su osservata: «Ja a de mes castax pris dous | Des melors, des plus fors donjons» (*br.* 11, vv. 1766-1767). Ancora una volta, il contesto d'uso della parola chiarisce bene come la varietà di termini adoperata non risponda soltanto a esigenze formali ma anche a differenti istanze narrative, in questo caso guerresche e dunque di pertinenza del lessico architettonico del castello, non della casa.

h) *varianti toponomastiche: Valgris e Valcrues*

In qualche caso è il nome proprio di Malpertuis a subire delle alterazioni: nella *br.* 10, il luogo non è mai nominato esplicitamente, ma Roonel, che

¹⁶ La prima occorrenza della *br.* 1 riguarda la fuga di Renart a Malpertuis, «son fort chastel et sa meson, | Sa forterece, son donjon» (vv. 1595-1596). Nel primo discorso diretto, Noble assicura a Renart che nulla potrà proteggerlo, «mur ne fosse ne rolleiz | Ne fortresce ne donjons | Crues, ne tesnere, ne boisson» (*br.* 1, vv. 1578-1580); ugualmente nel secondo Isengrin giura che «ne Maupertuis ne fort donjon» lo salveranno (*br.* 22, v. 290).

deve recarvisi, dice di conoscere la strada per «son país» (v. 232), la quale lo conduce nella città di Theroane (v. 284, odierna Théroanne), informazione che colloca, in questo caso, la dimora di Renart in una località reale dell'Alta Francia. Per contro, Renart è qui chiamato «li chasteleins de Valgris» (v. 28), unica occorrenza di tale toponimo nel *Roman*, tant'è che l'autore si perita di esplicitare al verso seguente che «c'est Renart de qui tos maus sort». Col nome di Valgris esiste almeno una località rurale a est di Troyes (ma il toponimo designava anche una piccola signoria a sud di Vienne),¹⁷ tuttavia l'impressione è che il riferimento renardiano guardi altrove, precisamente a un territorio del Vicino Oriente, già connotato negativamente perché abitato da pagani: questo, infatti, è il valore con cui figura sia nel *Folque de Candie*, in cui «cels de Valgris» sono i soldati dell'armata del re saraceno Desramé, che in *Les chétifs*, dove si narra il duello tra Richard de Chaumont e i due migliori soldati del sultano turco, Golias de Mieque e, appunto, Sorgale de Valgris.¹⁸ Forse, allora, quella del 'castellano di Valgris' sarà anch'essa una perifrasi (ormai inintelligibile) per denigrare Renart assimilandolo a un infedele, all'abitante di una terra da cui notoriamente provenivano i pagani.¹⁹

Nella *br. 2*, invece, Renart sfugge a Isengrin ed Hersent arrivando «jusques au recept de Valcrues» (v. 1249), ed è lì che commette la violenza su Hersent, rimasta incastrata all'ingresso della tana durante l'inseguimento. Lì egli si è «entesniez» (v. 1357), è nella sua «croute» (v. 1394): non c'è dubbio che si tratti esattamente di Malpertuis. A proposito di questa

¹⁷ Abbiamo notizia, per l'anno 1378, di una vendita all'abbazia di Saint-Antoine di Vienne condotta da Jean de Romestang, 'seigneur de Valgris' (vedi Mailliet-Guy 1923, p. 56). Il titolo, in questo caso, si riferisce al territorio di Reventin-Vaugris, dotato effettivamente di un castello e di una *maison forte*.

¹⁸ Quest'ultima *chanson de geste* fornirà poi materiale per la compilazione del poema in castigliano *La Gran Conquista de Ultramar*, in cui ugualmente figura Sorgoles de Valgris, che però condivide la sua provenienza con un cavaliere cristiano, tale Erbol de Valgris (vedi Moisan 1986, che non segnala altre occorrenze).

¹⁹ In questa direzione sembra andare anche la costruzione di toponimi a partire dal suffisso *Val-*, cui si affianca il più delle volte un aggettivo di senso negativo per designare località saracene (vedi n. 26). Esempio, a tal proposito, è l'*Aliscans*, nel quale proprio attorno alla figura di Desramé gravitano personaggi legati a toponimi semanticamente simili a Valgris: il re saraceno che guida le sue truppe è Margot de Val Fondée (*Aliscans*, ed. Régnier, v. 5398); c'è poi un Balent di Val Fondée, figlio di Aiquin (v. 5442), e Aarofles del puis de Val Fondée è il fratello di Desramé cui Guillaume usurpa l'identità (v. 2490); un altro emiro dell'esercito ha nome Baudin di Val Betée (v. 5404). Infine, lo stesso Desramé è qualificato come colui «qui tient Sebile et le Val Tenebré» (v. 7966).

forma, già Martin si domandava se non bisognasse leggere piuttosto *Malcreus*, adducendo un richiamo a un passo del *Reinaert* fiammingo,²⁰ proposta ribadita da Tilander (nella forma *Malcrues*)²¹ e ripresa più recentemente da Blakeslee, che ritiene *Valcrues* «an intermediary form in the evolution towards *Malpertuis*».²² L'argomentazione su cui Blakeslee fonda la canonicità dell'occorrenza «val crues/Valcrues» nella *br. 2* non è inattaccabile, dato che dipende dalla descrizione del luogo fornita in altre *branches*, la 3 e la 1, nelle quali la tana di Renart è detta trovarsi «parmi un val» o «parmi le fons d'une valée». Al di là del rischio di fondare l'autenticità di una lezione su conferme esterne alla *branche* in questione, si vedrà che la collocazione fisica di *Malpertuis* non è stabile all'interno del *Roman*.

Nello specifico, Blakeslee suppone una formazione progressiva che, attraverso le varie redazioni del testo, parte dal nome comune per poi specializzarlo in nome proprio, come segue: «*un crues* > *un val crues* > *le val crues* > *Valcrues*», lo stesso postulando per la genesi di 'Malpertuis'.²³ A questa trafila evolutiva bisogna, però, obiettare la difficoltà di realizzarsi all'interno di un testo rimato preesistente all'innovazione che di volta in volta si postula. In primo luogo, già dal primo al secondo passaggio occorrerebbe ristrutturare l'intero verso per scongiurare l'ipermetria che altrimenti verrebbe a crearsi; poi, leggermente artificioso è il passaggio successivo dall'articolo indeterminativo al determinativo, il quale da un lato non fa altro che preparare il terreno a una maggiore familiarità con il luogo, dall'altro potrebbe benissimo anticiparsi al primo stadio della sequenza, senza pretendere una così rigida catena di mutamenti. Inoltre, l'importanza di un nome proprio per la dimora di Renart è evidentemente imprescindibile dalla sua connotazione semantica, e *Valcrues*, dopotutto, non esprime alcun valore morale tale da legittimare l'interesse per una sua, pur temporanea, fissazione, diversamente dalle formazioni con suffisso *Mal-*. Forse, allora, risulterà più economico trattare *Valcrues* come una deformazione occasionale di *Malcrues*, dovuta anche a un'incomprensione dell'informatività che il nome doveva veicolare.

²⁰ Vedi Martin 1887, p. 35. Nel verso in questione, la volpe «Malcroys hevet hi begheven» (*Of Reynaert the fox*, ed. Bowman - Besamusca, v. 273), ovvero «ha lasciato Malcroys».

²¹ Tilander 1924, p. 667.

²² Blakeslee 1985, p. 162, nota 2.

²³ *Ibidem*, p. 164.

Più solide sono le argomentazioni di Zufferey, che inserisce «la tanière de Renart appelée Maucreux et non encore Maupertuis» tra gli indizi di maggiore arcaicità del troncone costituito dalle *brs.* 2 e 5a.²⁴ Per la *br.* 2, però, *Malcrués è una congettura che non trova conferme in alcun manoscritto – si attestano: «jusques a l'entrée d'un val crues» in BKLMn, «del val crues» in E, «trusqu'a son castel de val crues» in HO –, tuttavia figura effettivamente in alcuni testimoni della *br.* 5a, quando Grimbert si reca da Renart «droit a Malpertuis son repere» (v. 954) secondo α (eccetto per «Valpertuis» in E) e HIO, «a malpertuis en son r.» in K, ma «a Malcrués en son r.» secondo BCMn (L scrive: «son crues est son r.»). La stessa *br.* 5a, che termina con una menzione di Malpertuis («Tant l'ont folé et debatu, | Qu'en Malpertuis l'ont enbatu», vv. 1271-1272) presenta verso il finale una variante testuale di 322 versi nei manoscritti di β e γ (BCKLMn), in cui il toponimo ricompare ancora, nelle due forme concorrenti: «Et dant Renart ne [nen B] fu pas lanz | De corocier [tormanter L] ses anemis | Et il se rest en malcreus [malpertuis L] mis [Et Renart s'est en voie mis K] | Moulit li est or [*manca* L] poi [petit K] de menace» [E Renart non si trattenne | dal maltrattare i suoi nemici. | Se ne sta rintanato a Malcreus (Malpertuis L): | ormai più niente lo minaccia] (vv. 316-319 della variante).

La situazione è complessa, poiché CMn sostituiscono con altri i versi immediatamente precedenti a quelli su riportati (vv. 309-314 della variante), poi inseriscono i vv. 1149-1272 di α (e dunque la menzione di Malpertuis), poi seguono di nuovo i versi finali della variante (vv. 315-322), in accordo con BKL, per concludere, infine, con altri versi loro peculiari. Dunque, solo i testimoni di γ (CMn) compiono l'apparente errore di inserire la menzione di Malcreus a quattro versi di distanza da quella di Malpertuis, e, per altro verso, solo i testimoni di γ + B presentano la forma *Malcreus* contro *Malpertuis*. Riepilogando le occorrenze, si hanno:

- per la *br.* 2, «Val crues» in BEHKLMnO;
- per la *br.* 5a, «Malcrués» in BCMn e «son crues» in L;
- per la *br.* 5a var., «Malcreus» in BCMn (ma «malpertuis» in L).

Se ne conclude che la variante è quasi completamente assente dai manoscritti della famiglia α e dai compositi (con un'eccezione su due, sempre

²⁴ Zufferey 2011, p. 129.

la stessa, in EHO), oscilla tra assenza e presenza nei manoscritti di β (sempre occorrente in B, due volte su tre in L, una sola in K), per trovarsi invece stabilmente in γ (CMn, di cui il primo è lacunoso proprio nella *br. 2*). Quest'ultimo dato è confermato dal fatto che il nome torna infine come *Malcrues* un'altra volta, nella *br. 23* (v. 1387), ed è interessante notare che anche in questo caso – come nella *br. 2* e nella parte comune della *br. 5a* – non c'è co-occorrenza, lungo tutto il testo, con il canonico «Malpertuis», ma anche qui, quando se ne parla, si dice semplicemente che Renart se n'è tornato «en son païs» (v. 1158).

L'oscillazione del nome ancora visibile in questa *branche* tarda (metà XIII sec.) è tanto più sorprendente in quanto essa è trädita dal solo ms. M (Torino, Biblioteca reale, varia 151), un testimone allestito in forma di raccolta antologica e cronologica di tutte le avventure note di Renart. Perché il compilatore non è intervenuto sul celeberrimo nome della dimora della volpe per uniformarlo?

Zufferey la considera una riemersione, dipendente dal fatto che l'autore della *branche* doveva leggere il *Renart* – o perlomeno l'*escondit*, cui si sarebbe ispirato – su un codice «où le tronc primitif n'avait pas subi l'altération de Maucreux en Maupertuis». ²⁵ Possiamo seguire Zufferey su questa scia e rilanciare, chiedendoci se il testo da cui l'autore trasse ispirazione fosse effettivamente una *branche* francese e non, magari, una trasposizione fiamminga, precisamente il *Van den Vos Reynaerte* (1179-1279). Anche nel *Reynaerte* il toponimo 'Manpertu(u)s' s'inserisce dopo una prima occorrenza in cui la dimora della volpe è chiamata 'Malcroys': a corte, Grimbeert difende Renart dicendo che ormai ha vestito gli abiti del penitente e «ha lasciato Malcroys, | il suo castello, e ha costruito una cella | in cui vive ora» («Malcroys hevet hi begheven, | sinen casteel, ende hevet upheven| eene cluse daer hi leghet in», vv. 273-275); più avanti, per ricondurlo a corte, Brun deve appunto raggiungerlo a Manpertus, di cui si dichiara subito la preminenza: «Renart ha molte dimore, | ma il castello di Manpertus | era la migliore delle sue fortezze» («Reynaerd hadde so menich huus, | maer die casteel Manpertus | dat was die beste van sinen borghen», vv. 513-515). Peraltro, si può riconoscere che l'alternanza dei due nomi riflette una certa logicità all'interno del testo fiammingo, dato che Malcroys non è più nominato dacché Renart l'ha abbandonato, vivendo ora in un'altra delle sue fortezze, ovvero la migliore che abbia, Manpertus.

²⁵ Zufferey 2012, p. 33.

L'idea che il compilatore della *br. 23* possa aver avuto accesso a un codice del *Reynaert* trova supporto sia in indizi esterni che interni al testo: intanto, l'opera di Willem presume un uditorio ideale bilingue, che conosca la tradizione francese del *Renart*, cui si allude in più occasioni, e che apprezzi alcune trovate stilistiche del poeta fiammingo.²⁶ A queste premesse risponde bene l'autore della *br. 23*, che già Martin riteneva operasse in una zona della Francia geograficamente vicina alle Fiandre, non solo in virtù della coincidenza nell'uso del toponimo, ma anche per via di alcune spie linguistiche, quali «les formes picardes *mi* 961 (à côté de *moi* 47), *veïr* (à côté de *voir*?)», les expressions *manede* 893, *manburnir* 981, *wadel* 1856, *wencher* 1908, la prononciation dissyllabique des mots *beneur* 1440. 1910, *maleur* 1648, les formes trisyllabiques *avera* 732, *deverez* 1180, *vivera* 906». ²⁷

Aggiungiamo pure che il manoscritto M fa seguire alla *br. 23* un'altra (numerata come 22) che ha tutta l'aria di esserle strettamente correlata, forse fin dalla composizione:²⁸ *branche* che ugualmente accenna tratti piccardi e una qualche competenza bilingue, ma soprattutto nota per alterare il nome del leone da Noble a Connin. Questa innovazione va senz'altro ricondotta a un autore capace di concepire un gioco di parole non solo relativo al *con* ma anche all'equivalente germanico di 're', cioè *koning*.²⁹ A questa facile – per un bilingue – sovrapposibilità nel contesto renardiano potrebbe ben aver fornito un *input* la lettura del *Reynaert*, dove moltissime volte si incontra «Noble die coninc» («Noble il re», v. 44), «Coninc lyonen» («il re leone», v. 1833), «Heere coninc» («Mio signore re») e così via. Tanto più che il nome 'Connin' in luogo di 'Noble' parrebbe la soluzione originaria, trovandosi nei codici B ed L (quelli che ripristinano 'Noble' sono CM), vale a dire nei due diversi rami da cui si dipartono i testimoni della famiglia *β*.

La riemersione di cui parla Zufferey è funzionale alla sua tesi secondo cui 'Maucreux' «est une désignation spécifique à Pierre de Saint-Cloud», sostituita con 'Maupertuis' dai suoi continuatori normanni, influenzati dall'episodio della violenza di Renart su Hersent intrappolata proprio nel *pertuis*.³⁰ L'ipotesi è teoricamente sostenibile ma non completamente di-

²⁶ Vedi *Of Reynaert the fox* (ed. Bowman - Besamusca), p. 33.

²⁷ Martin 1887, p. 96.

²⁸ Vedi l'introduzione all'edizione di Sandra Gorla, in Bonafin 2021, p. 83.

²⁹ Già Batany 1989, p. 253.

³⁰ Zufferey 2012, p. 34.

mostrata, anche perché, come si è visto, di fatto trova conforto nella sola attestazione della *br.* 5a, v. 954 secondo la lezione di γ e B. Quello che però si può sottolineare è che una prima macro-opposizione che contrappone le famiglie α da un lato e β e γ dall'altro è proprio il trattamento del toponimo nella *br.* 2, che in β (e γ) resta in realtà un luogo generico, compattamento reso con l'articolo indeterminativo, mentre in α è un luogo definito: «jusqu'à l'entrée d'un val crues» (β e γ) vs «jusqu'au recept de Val Crues» (α). Nel mezzo si colloca E, che mescola le due forme scrivendo «jusqu'à l'entrée del Val Crues», soluzione che parrebbe avvalorare la lezione di β , introducendola nella tradizione di α . Sembra quindi che in α sia intervenuta una specializzazione successiva, la quale sarà poi ulteriormente rimarcata nei compositi III, in cui diventa addirittura «son c(h)astel de Val Crues», innovazione apparentemente irrelata ma che curiosamente ricorda di nuovo il *Van den Vos Reynaerte*, in cui proprio come «il suo castello» («sinen casteel») si qualifica Malcroys.

Quanto alle occorrenze della *br.* 5a, come si è visto, in $\beta(\gamma)$ la tradizione diverge presto, poiché nel primo caso (v. 954) alla forma «Malcrues» di B+ γ il copista di L contrappone «a son crues» e K il canonico «Malpertuis»; nel secondo, alla forma «Malcreus» di B+ γ il copista di L contrappone «Malpertuis» e K cambia in «[s'est] en voie [mis]». In sostanza, il toponimo *Malcrues/Malcreus* resta confinato alla tradizione di B+ γ . D'altra parte, sia B che L possono vantare un maggior grado di fedeltà all'archetipo rispetto agli altri manoscritti, per il fatto di preservare il nome del re Connin.

La questione, dunque, si riduce a una scelta tra *Malcrues* e *son crues*, da cui mi pare di poter trarre un'ipotesi conclusiva, ovvero che la dimora di Renart sia sempre stata solo Malpertuis, mentre il suo doppione nasca da una catena di fraintendimenti tale che, influenzati da Malpertuis e confortati in quest'operazione dall'estrema produttività dei suffissi *Mal-* e *Val-* riscontrabile nella letteratura,³¹ i vari redattori abbiano progressivamente reinterpretato la menzione geografica del rifugio della volpe, da un lato nominalizzandolo (così α : un *val crues* > Val Crues), dall'altro adeguandolo al primo (così B+ γ : la *val crues* > Malcrues). Una conferma di ciò sembra conservata nella stessa *br.* 5a, quando la muta di cani che insegue

³¹ Si pensi alla *Chanson de Roland* (ed. Segre, vv. 3253-3256), che chiama Malprose una contrada pagana abitata da giganti e Val Penuse un'altra, nello stesso elenco.

Renart cerca di agguantarlo «ainz que poüst au crues venir» (v. 1249, vers. di α ; «trou» in CHMn).³²

Il caso della *br.* 23 è diverso, poiché si tratterebbe di una sorta di ‘cavallo di ritorno’, per cui il nome Malcrues, attecchito nel *Van den Vos Reynaerte* e anche liquidato con una sua giustificazione nell’economia del racconto, sarebbe poi rientrato nella *branche* francese essendo quest’ultima opera di un autore che proprio dal testo fiammingo aveva tratto spunto.

Nel suo articolo, Zufferey sembra postulare un radicale ripensamento nelle gerarchie delle famiglie cui anche lui si era affidato per la ricostruzione della tradizione renardiana, negando ad α il più alto grado di fedeltà all’archetipo che le viene da sempre tributato e suggerendo che «dans le recueil d’environ 1205, le tronc primitif portait encore *Malcrués*, avant que cette leçon, conservée par le remanieur de la version β qui sera transmise à γ , ne soit altérée en *Malpertuis* par le compilateur d’ α ». ³³ Ritenendo, al contrario, di dover trattare i due toponimi come cronologicamente concorrenti, possiamo dissentire su una conclusione così netta, che peraltro avrebbe ripercussioni anche sul presunto riferimento renardiano in Bérout (vedi oltre), poiché imporrebbe di credere che – se davvero «Tristan set molt de Malpertuis» – già Bérout avesse sottomano una versione alterata delle prime *branches*, così che la fortuna del toponimo *Malcrues* concepito da Pierre de Saint-Cloud dovrebbe essere stata straordinariamente effimera.³⁴ Occorre però concordare con Zufferey sul principio: la necessità di rivalutare la qualità di molte lezioni di β contro α .

2. Occorrenze esterne al Roman de Renart

a) Tradizione renardiana

La fortuna di Malpertuis nella ricezione successiva delle *branches* è ampiamente confermata dalla tradizione renardiana non francese. Nel *Reinbart Fuchs* tedesco (fine XII sec.), «Daz loch in einem steine was, | Da er vor

³² Anche nella *br.* 1, v. 1079, Renart definisce la propria tana «mon crues».

³³ Zufferey 2012, p. 32.

³⁴ Invece sappiamo che, ad esempio, Philippe de Novare, tra il 1229 e il 1230, ancora si riferisce alla dimora di Renart chiamandola *Maucreus* (vedi Zink 2005, pp. 329-330).

sinen vienden genas. Der bvrck sprichet man noch, | So man si nennet
 “vbel loch”» («La tana era in unantro, | dove egli era al sicuro dai suoi ne-
 mici. | La fortezza, di cui si parla ancora, | si chiama infatti Malpertugio»,
 vv. 1519-1522).³⁵

Il *Reynardus Vulpes* (1279), adattamento latino del *Van den Vos Reynaerte*, non fa menzione di Malcroys ma ribadisce il primato di Malpertuis su tutti gli altri castelli di Renart, caratterizzandolo nei consueti termini di asperità: così Bruno, dirigendovisi,

invenit hic curvas multimodasque vias;	trova qui strade tortuose e varie;
Est mons vicinus quem scandere debet et altus	C'è un monte vicino e alto che
Si Malepertusum Brunus adire velit.	Bruno deve scalare,
Plurima castella adservat. Sed, dum metus instat,	se vuole raggiungere Malpertugio.
incolit hoc, reliquis firmius istud erat ³⁶	(Renart) possiede molti castelli, ma quando incombe un pericolo si stanza in quello che era più resistente degli altri.

Infine, un'allusione a Malpertuis si cela, forse, anche nell'*Ysengrimus abbreviatus*, un rimaneggiamento dell'opera di Nivardo il cui autore, rileva Van Acker, «s'est souvenu plus d'une fois de traits étrangers à l'*Ysengrimus*»,³⁷ tra cui appunto il nome della dimora della volpe. Quando Isengrin ne denuncia l'assenza a corte, dice infatti che «Renart osa persino restarsene nel (suo) maligno territorio» («Audet et in prava Renardus parte manere», v. 57), con un'indicazione, quella di *prava parte*, accostabile al *male pertusum* del *Reynardus Vulpes* su menzionato.

Anche la descrizione di Malpertuis nel *Renart le nouvel* di Jacquemart Gielée conferma la sua aura di inaccessibilità:

C'onques li maisons Dedalus	Che mai il palazzo di Dedalo
Ne fu tele ne si soutieus,	fu simile (a questo) né altrettanto insidioso,
Car tant est diverse que chiex	poiché è così intricato che colui
Qui i entre n'en set issir,	che vi entra non sa come uscirne,
Ains li estuet en fin mourir:	anzi è condannato a morirvi:
C'est li lieus de perdition ³⁸	è un luogo di perdizione.

³⁵ Testo e traduzione da Heinrich der Glíchesære, *La volpe Reinbart* (ed. Del Zotto).

³⁶ Boudewijn de Jonghe, *Reynardus vulpes* (ed. Campbell), vv. 218-222.

³⁷ Van Acker 1966, p. 919.

³⁸ Jacquemart Gielée, *Renart le nouvel*, ed. Roussel, vv. 854-858. Per il tramite diretto del *Renart le nouvel* si arriva poi al palazzo di Fauvel nel *roman* omonimo: un palazzo a suo modo

La stessa descrizione della dimora di Renart come luogo labirintico, che consente alla volpe di spostarsi dentro e fuori a suo piacimento, torna anche nella cosiddetta ‘branca veneta’ (*Rainaldo e Lesengrino*, br. 27 dell’ed. Martin, qui di seguito citata dall’edizione di Anna Lomazzi, secondo i codici della Biblioteca Arcivescovile di Udine e della Bodleiana di Oxford):

Rainald era in una montagna,
De le altre bestie no se dà lagna.
Bein .xv. porte elo à d’andar
E bein quaranta onde el po’ scanpar
(U, vv. 128-131)

E Raynaldo era inn-una montagna,
Che de le altre bestie no se lagna.
Quindexe porte à per entrer
E altretante per eschanper
(O, vv. 92-95)

nel primo caso riproposta anche da un’illustrazione (BUV, Cod. lat. in-4° XIII, f. 52v).

b) *Letteratura extra-renardiana*

Ugualmente i richiami esterni all’universo renardiano rimangono sempre pertinenti alla simbologia originaria:³⁹ particolarmente, nel *Garin le Lorrain* il barone Bernart, ritiratosi nel suo castello, «Renart resemble qu’en la tesniere est mis» (v. 6385). Il paragone è doppiamente calzante, in quanto il luogo in sé è altrettanto misterioso e dotato, proprio come le tane delle volpi, di cunicoli sotterranei attraverso cui il suo signore può liberamente entrare e uscire incognito: «Julien Cesaire, quant il le chastel fist, | Il i fist fere et cotes et chemins | Par desoz terre, s’en puet en bien issir, | Bien .iii. liues ou .vii. ou .ix. ou .x.» («Giulio Cesare, quando edificò il castello, | vi fece costruire grotte e passaggi | sottoterra, per poter uscirne a piacimento, | per la lunghezza di tre leghe o sette, o nove o dieci»),⁴⁰ e in quanto, proprio per questo, egli si garantisce una libertà di movimento estrema, uguale a quella che vedremo riservata al *trickster* Renart: «Ne li

incantato, che intrappola il visitatore *jusqu’à la mort*, seducendolo con immagini ingannevoli e raffigurazioni parietali d’ogni sorta di inganno, tra le quali immancabilmente «de Renart tout l’istoire | Y estoit painte a grant memoire» (Gervais du Bus - Chaillou de Pestain, *Le Roman de Fauvel*, ed. Strubel, vv. 1351-1418, qui 1393-1394).

³⁹ Vedi Flinn 1963, p. 133.

⁴⁰ *Garin le Loberenc* (ed. Iker-Gittleman), vv. 6386-6389.

passage ne seront si garni, | Ne li forrier n'iront par le país | Qu'il ne s'en isse au soir et au matin, | Et qu'il nes voist as loges estormir» («Né i passaggi saranno così ben sorvegliati, | né i furieri si muoveranno per la regione, | senza ch'egli non possa uscire di giorno e di notte, | e andare ad assalire i rifugi (dei nemici)»).⁴¹

Il nome di Malpertuis sembra invece già figurare come sinonimo di astuzia nel *Tristan* di Béroul: «Quant li rois vait a son deduit | Tristan set mot de Malpertuis, | En la chanbre vet congié prendre» (vv. 4295-4297),⁴² variante originale della *renardie* che dunque caratterizzerebbe anche la dimora della volpe. In realtà, la lezione in questo caso è problematica e particolarmente dibattuta, dal momento che implica considerazioni sulla datazione dell'intero testo di Béroul (di cui una panoramica è fornita nell'introduzione all'edizione italiana di Gioia Paradisi).⁴³ Qui ci limitiamo a segnalare il dubbio palesato da Gregory Stewart nella sua edizione, circa la possibilità che il nome Malpertuis potesse arrivare a Béroul anche attraverso un uso colloquiale del termine, indipendentemente, dunque, dai testi renardiani: «It might be conjectured whether *Malpertis* was a term which had a long history in the vernacular, rather than being invented in the 1170s by Pierre de Saint-Clost». ⁴⁴ Uguale cautela mantiene Gioia Paradisi nel leggere la locuzione *savoir de + mal pertis*, che non sarebbe necessariamente un riferimento alla *renardie*, ma forse un'allusione al fatto che «Tristano è esperto di un pertugio che è, letteralmente, la finestra della *chambre*» dalla quale gli amanti potrebbero essere sorpresi, oppure, ancor più semplicemente, un riferimento osceno». ⁴⁵

Ancora, nell'*Aiol* il capo dei briganti Robaut si rifugia nel proprio castello, chiamato Malrepaire: «Et dan Robaus s'enfui, ses compaignons laisa; | Tout aval le grant pont ens el bos se ficha, | Tout droit a Malrepaire son recet s'en ala | U ot laisiet ses armes et son corant ceval» («E Robaut fuggì, abbandonò i suoi compagni; | oltre il grande ponte si infila verso il

⁴¹ *Ibidem*, vv. 6394-6397.

⁴² Cito da Béroul, *Tristano e Isotta* (ed. Paradisi), modificando il testo, poiché l'editrice non interviene sulla lezione del manoscritto, ma lascia «Mal Pertis».

⁴³ *Ibidem*, pp. 54-60.

⁴⁴ Béroul, *The Romance of Tristan* (ed. Stewart), p. xxviii.

⁴⁵ Béroul, *Tristano e Isotta* (ed. Paradisi), pp. 58-59. Sulla scia di Gabriella Ronchi (1989, p. 180), che sosteneva la possibilità di intendere «mal pertis» come un semplice riferimento al pertugio 'funesto' attraverso il quale il barone Goudoine cercherà di spiare i due amanti, venendo per questo ucciso.

bosco, | dritto a Malriparo se ne andò, il suo rifugio, | dove aveva lasciato le sue armi e il suo cavallo veloce».⁴⁶

È seguito dai suoi compagni, i quali, spaventati da Aiol, «plorant s'en son torné, Dex les puist maleïr! | Dessi a Malrepaire ne present onques fin».⁴⁷ Anche qui, se non è pienamente dimostrabile l'influenza diretta del *Roman de Renart* sulla scelta del nome, si può almeno riconoscere che la formazione segue lo stesso meccanismo: il prefisso rispetta l'omologia tra la qualifica peggiorativa del luogo e la qualità morale dei suoi occupanti (*Mal-*) e il sostantivo fa riferimento a uno spazio inteso nella sua funzione abitativa, semmai con la differenza di un focus interno legato all'idea di rifugio, nel caso di *repaire*, e di un focus esterno legato alla percezione di ostilità e asprezza che comunica agli estranei, nel caso del *pertuis*.⁴⁸

La stessa aura di negatività aleggia sul malfamato quartiere napoletano in cui si ritrova Andreuccio da Perugia, nella nota novella del Decameron II, 5: «contrada chiamata Malpertugio, la quale quanto sia onesta contrada il nome medesimo il dimostra».⁴⁹ La forma ha una sua indubbia produttività anche sul versante comico, come attesta l'uso ancora boccacciano del *Laberinto d'Amore* (o *Corbaccio*), in cui, tra le varie metafore corporali, figura il «borgo di Malpertugio». Una filiazione diretta dal Malpertuis renardiano non è da escludere a priori: Boccaccio dovette effettivamente conoscere almeno alcune *branches* del *Renart*, dato che, oltre all'occorrenza su indicata, è stata notata, nella stessa sequenza del *Corbaccio* che attesta Malpertugio, una ripresa letterale di un luogo della *br.* 7. Nella requisitoria del confessore Hubert, la vagina di Hersent – ma letteralmente «son pertuis» (v. 430) – viene equiparata al «gorz de Satenie [*Satellie* H] | Que quant que il ateint s'i nie» (vv. 629-630), con la stessa immagine utilizzata da Boccaccio nella sua descrizione metaforica del sesso femminile: «Come nel vero io non sappia assai bene da qual parte io mi debba cominciare a ragionare del golfo di Setalia, nella valle d'Acheronte riposto. [...] Egli è per certo quel golfo una voragine infernale; la quale allora si riempirebbe, o sazierebbe, che il mare d'acqua o il fuoco di

⁴⁶ *Aiol* (ed. Ardouin), vv. 5956-5959.

⁴⁷ *Ibidem*, vv. 6067-6068.

⁴⁸ Il prefisso *Val-* è altrettanto produttivo, come attestano i toponimi di Val Penuse (località saracena nel *Roland*), Valperdue (località di provenienza di un danese nel *Doon de Mayence*, nonché del re saraceno Isambart e di altri due guerrieri nella *chanson* dei *Narbonnais*), Val Perillouse (località saracena nel *Folque de Candie*).

⁴⁹ Giovanni Boccaccio, *Decameron* (ed. Branca), p. 112.

legne. [...] Che ti dirò adunque più avanti del borgo di Malpertugio [...]».⁵⁰

Il nome rimanda al golfo di Antalya, in Asia Minore, la cui notorietà derivava dall'estrema pericolosità delle sue acque, tanto che l'appellativo originale di 'Satalie/Setalie' venne reinterpretato in 'Setanie' per paronomasia con il nome di Satana. Del 'golfe de Sathalie' si ha una prima comparsa letteraria nel *De nugis curialium* di Walter Map (circa 1182), come ambientazione di una leggenda eziologica legata a una figura medusea, la cui testa gettata nel mare suscita periodicamente le tempeste per le quali il golfo è noto; tuttavia, le varianti con cui il racconto è ripetuto in autori contemporanei (ad esempio i cronachisti Benedetto di Peterborough e Ruggero di Hoveden, circa 1190, poi Gervasio di Tilbury, nei suoi *Otia imperialia*, circa 1210, e altri a seguire),⁵¹ tradiscono una precedente circolazione orale, attestata peraltro anche dalla scelta di Map di riprodurre il toponimo in forma francese: «quod vulgo dicitur *Gouffre de Sathalie*».⁵² In seguito, «con una seconda metaforizzazione, che avviene proprio nel *Roman de Renart*» (secondo Mazzoni Peruzzi, cui si deve l'accostamento dell'immagine nei due testi),⁵³ il termine avrebbe aggiunto un valore metaforico osceno, adoperato poi da Boccaccio. Effettivamente, anche nella ricognizione delle occorrenze letterarie compiuta da Alfons Hilka,⁵⁴ che pure cita il *Roman de Renart*, quest'ultimo è l'unico a richiamare il golfo – o meglio l'abisso, giacché l'ambiguità semantica tra *golfe* e *gouffre* esisteva già in Walter Map, che evoca non un 'gulfum' ma una 'vo-rago' –⁵⁵ in un contesto slegato dalla sua leggenda, per farne una battuta

⁵⁰ Giovanni Boccaccio, *Corbaccio* (ed. Ricci), p. 62.

⁵¹ Per cui vedi il dossier di Harf-Lancner - Polino 1988, pp. 74-88. Vedi anche Vàrvaro 1994, pp. 138-151, che tende a ridimensionare il rapporto di parentela tra la Medusa della tradizione classica e il personaggio di questa leggenda locale, «che del mito antico è certo una continuatrice, ma senza saperlo» (p. 145), nonché le opportune integrazioni di Di Febo 2015, sull'evoluzione del motivo – e delle sue implicazioni simboliche – nei vari testi che via via lo ripropongono.

⁵² Harf-Lancner - Polino 1988, p. 77. Cfr. la notizia riportata nel poema *La Gran Conquista de Ultramar* (ed. Cooper, cap. XLV, p. 26), secondo cui la denominazione greca era «Atalique. Mas los franceses pusieron le nombre el Golfo de Sattalia, e assi es llamada agora».

⁵³ Mazzoni Peruzzi 2003, p. 99, ma vedi già Mazzoni Peruzzi 2001, pp. 151-162 e 271-274, in cui si suggerisce che l'influsso del *Roman de Renart* (o meglio, della *br. 7*) arrivi fino a ispirare il titolo stesso del *Corbaccio*.

⁵⁴ Hilka 1930.

⁵⁵ Harf-Lancner - Polino 1988, p. 96.

oscena che evidentemente, se anche non fosse stata già diffusa come espressione comune, era senz'altro perfettamente intelligibile dal pubblico.⁵⁶ Poi, che si debba o meno all'autore della *br. 7* l'innovazione nell'uso del termine, sembra comunque accettabile l'idea di una conoscenza diretta del testo da parte di Boccaccio, sia per la piena corrispondenza del contesto misogino, sia per la vicina attestazione di 'Malpertugio'. Peraltro, l'occorrenza renardiana non è circoscritta alla *br. 7*, ma torna uguale nella *br. 22* (*Comment Renart parfit le con*), pronunciata da Renart a proposito della vagina che il re sta cercando di fabbricarsi:

<p>Ainz est abimes vroieiment, Car nule chose fonz n'i prent. Je ne sai que je vos en die: C'est li goufres de Satenie [gorz de Sathalie L] Qui tout englout et tout recoit (vv. 453-457)⁵⁷</p>	<p>Anzi è davvero un abisso, poiché niente arriva a toccarne il fondo. Non so che cosa dirvi: è il golfo di Satania [<i>Satalia</i> L], che accoglie e inghiotte ogni cosa</p>
---	--

Ciò che qui interessa, comunque, è che in nessuna delle due *branches* appare menzionato Malpertuis, a riprova di una conoscenza boccacciana della materia che doveva essere comunque più estesa delle singole occorrenze menzionate.

3. Conclusioni

Dalla disamina condotta fin qui appare chiaro che non sono solo alcuni personaggi del *Roman de Renart* a mantenere un'identità stabile e riconoscibile, ma questa peculiarità si estende anche a un luogo, la dimora del protagonista, che da lui eredita i medesimi attributi negativi. Come Renart personifica l'alterità cui gli altri animali devono rapportarsi, così Malpertuis, coerentemente in tutte le *branches*, si configura come un luogo altro,

⁵⁶ Complice, forse, il fatto che la leggenda sul golfo di Adalia ruota attorno a un episodio di necrofilia, noto al punto da garantirgli, «encore, au XIV siècle, la réputation d'un passe redoutable dont l'origine était un crime sexuel» (Harf-Lancner - Polino 1988, p. 86). Secondo Vârvaro (1994, p. 148) è una particolarità del francese la specializzazione del termine in significati «che inclinano a "gorgo", "abisso che tutto inghiotte", e poi "abisso infernale"».

⁵⁷ Cito come sempre dall'ed. Martin, ma la *br. 22* è consultabile, con traduzione, anche in Bonafin 2021, a cura di Sandra Gorla, che invece segue il testo del ms. M.

carico di una simbologia sinistra che lo rende pericolo e inaccessibile agli altri animali. Che un personaggio fuorilegge, spesso costretto alla fuga e al nascondiglio, necessiti di un rifugio sicuro, anche sul piano narrativo è comprensibile, ma la particolarità della dimora di Renart è che marca uno spazio perfettamente antitetico all'unico grande polo di aggregazione dell'universo renardiano, cioè la corte del re Noble. Malpertuis, infatti, si contrappone alla corte come il luogo interdetto rispetto alla sede della socialità, ed è effettivamente l'unico spazio nella geografia del *Roman* in cui solo Renart ha accesso. Non stupisce, perciò, che tali connotati permanano così stabilmente nell'immaginario collettivo associato a questo luogo.

BIBLIOGRAFIA

- Aiol. Chanson de geste (XII^e-XIII^e siècles), d'après le manuscrit unique Bnf fr. 25516*, Jean-Marie Ardouin (ed.), 2 t., Paris, Honoré Champion, 2016.
- Aliscans*, Claude Régnier (ed.), Paris, Champion, 2007.
- Batany Jean 1989, *Scène et coulisses du "Roman de Renart"*, Paris, SEDES.
- Béroul, *The Romance of Tristan*, Gregory Stewart (ed.), Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1992.
- , *Tristano e Isotta*, Gioia Paradisi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Blakeslee Merritt R. 1985, Mal d'Acre, Malpertuis, and the date of Beroul's *Tristan*, «Romania», 106, pp. 145-172.
- Bonafin Massimo (ed.) 2021, *Le metamorfosi di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Boudewijn de Jonghe [Balduinus Iuvenis], *Reynardus vulpes*, Marinus Frederik A. G. Campbell (ed.), Hage Comitis, Martinum Nijhoff, 1859.
- Di Febo Martina 2015, *Revenants, parti mostruosi e abissi: il gouffre de Satalie in alcuni testi medievali*, in Barillari Sonia Maura - Di Febo Martina (ed.), *Fantasia e fantasmî. Le fucine medievali del racconto*, Atti del XIX Convegno Internazionale, Aicurzio, «Virtuosa-mente», Gruppo Editoriale Castel Negrino, pp. 152-172.
- Dufournet Jean 1971, *Petite introduction aux branches I, Ia et Ib du Roman de Renard*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.

- Flinn John 1963, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France.
- Garin le Lohereinc, Anne Iker-Gittleman (ed.), 3 t., Paris, Honoré Champion, 1996-1997.
- Gervais du Bus - Chaillou de Pestain, *Le Roman de Fauvel*, Armand Strubel (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 2012.
- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Vittore Branca (ed.), Torino, UTET, 1956.
- , *Il corbaccio*, Giovanni Ricci (ed.), Torino, Einaudi, 1977.
- Harf-Lancner Laurence - Polino Marie-Noëlle 1988, *Le Gouffre de Sathalie: survivance médiévale du mythe de Méduse*, «Le Moyen Age», 1, 1988, pp. 73-101.
- Heinrich der Glîchesære, *La volpe Reinhart*, Carla Del Zotto (ed.), Milano, Carocci, 2007.
- Hilka Alfons 1930, *Zu «Gouffre de Satenie»*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 140, pp. 130-135.
- Il romanzo di Renart la volpe* (1999), Massimo Bonafin (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Jacquemart Gielee, *Renart le nouvel, publié d'après le manuscrit La Vallière (B. N. fr. 25 566)*, Henri Roussel (ed.), Paris, Picard & C., 1961.
- La chanson de Roland*, Cesare Segre (ed.), Milano - Napoli, Ricciardi, 1981.
- La Gran Conquista de Ultramar, Biblioteca Nacional MS 1187*, Louis Cooper (ed.), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- Le Roman de Renart*, Ernest Martin (ed.), 3 voll., Strasbourg, Trübner, 1882-1887.
- Le Roman de Renart*, Strubel Armand (ed.), avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 1998.
- Maillet-Guy Luc 1923, *Aymon, premier abbé de Saint-Antoine, son nom, sa famille*, «Bulletin de la Société d'Archéologie et de Statistique de la Drôme», 57, pp. 47-60.
- Martin Ernest 1887, *Observations sur le «Roman de Renart»*, Strasbourg-Paris, Trübner.
- Mazzoni Peruzzi Simonetta 2001, *Medioevo francese nel Corbaccio*, Firenze, Le Lettere.
- 2003, *Boccaccio e la Francia*, in Profeti Maria Grazia (ed.), *Raccontare nel Mediterraneo*, Firenze, Alinea, pp. 77-104.

- Moisan André 1986, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les Chansons de Geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, 5 t., Genève, Droz.
- Of Reynaert the fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic* Van den vos Reynaerde, André Bowman - Bart Besamusca (ed.), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- Rainaldo e Lesengrino*, Anna Lomazzi (ed.), Firenze, Olschki, 1972.
- Ronchi Gabriella 1989, *Per una malattia in meno: «le mal d'Acre» (Béroul 3849)*, «Medioevo Romano», XIV, 2, pp. 171-180.
- Tilander Gunnar 1924, *Notes sur le texte du Roman de Renart*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 44, pp. 658-721.
- Van Acker Lieven 1966, *L'Ysengrimus Abbreviatus*, «Latomus», XXV, 4, pp. 912-947.
- Vàrvaro Alberto 1994, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Zink Michel 2005, *Est-il flatteur d'être Isengrin?: Philippe de Novare et la réception du Roman de Renart*, «Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima», 24, pp. 327-332.
- Zufferey François 2011, *Genèse et tradition du Roman de Renart*, «Revue de linguistique romane», 75, pp. 127-189.
- 2012, *Pierre de Saint-Cloud, trouvère normand*, «Romania», 130, pp. 1-39.

From Ridicule to Ritual: Standardization and Canonization Processes in the Transmission of Purim Parodic Literature

Roni Cohen*

Ben-Gurion University of the Negev

ABSTRACT: This article examines the reception history of parodies of the Talmud written for Purim. Since the 12th century, as far as we know from the surviving witness, parodic literature has been one of the main literary expressions for the celebration of Purim. The most distinctive examples for this genre are parodies of the Talmud, most prominently Kalonymos ben Kalonymos' Massekhet Purim and Gersonides' Megillat Setarim, both written in the early decades of the 14th century. This article will demonstrate how the reception history of parodic literature for Purim portrays almost an opposite picture to the common perception of transmission and reception of pre-modern non-canonical texts in the Jewish world. Unlike other non-canonical texts, the medieval Purim parodies were copied and printed for over 400 years in the same way – without changes in their contents or their comical elements. Moreover, in the 17th and the 18th centuries, these parodies inspired new parodic pieces that copied the same comical characteristics, originally written hundreds of years earlier, almost without referring to the time and place in which they were written.

KEYWORDS: Purim – Parody – Jewish literature – Medieval literature – Book History – Reception History

The process of transmission of sacred texts has always been a complicated issue in the Jewish world. One of the basic perceptions regarding the most canonical Jewish texts is that their wording bears a crucial role, and the ideal process of transmission should not involve any changes to it. Indeed,

* I would like to thank to my supervisor Jeremy Cohen, as well as Claudia Rosenzweig, Kedem Golden, Ron Lasri, Thom Rofé and the anonymous readers for this journal for their helpful insights and remarks. This article was written under the support of the Memorial Foundation for Jewish Culture.

multiple methods and technologies have been specially developed over the years to help those who transmit the texts (mainly scribes, but in later days also printers) keep the wording of the sacred works as accurate as can be. The best examples can be found in the transmission history of the Hebrew Bible. Due to the centrality of its precise wording, the Hebrew Bible became a catalyst for different methods of textual supervision, such as counting the number of phrases, verses, words, and letters.¹ Moreover, since the 8th century, three textual systems have been developed specifically for keeping the wording of the Hebrew Bible: systems of diacritical signs for vocalization called *niqqud*,² Cantillation³ and the Masorā the collection of comments and information on the Biblical text by the Masoretes.⁴ Although the Talmudic literature did not have unique techniques of transmission like those of the Hebrew Bible, there are nevertheless many prominent examples highlighting the importance of transmitting the wording of these rabbinic writings as carefully and accurately as possible. Sensitivity to the wording of the Talmudic literature can be found in the many commentaries and exegetic pieces written on the Babylonian Talmud (the central text in rabbinic Judaism), and especially in the *Haggabot* literature, which focuses on the wording of the Talmudic text, or other canonical rabbinic works.⁵

Importantly, this careful precision of wording in the transmission of canonical Jewish texts did not extend to the transmission of ‘non-canonical’ pieces. As a result, any text that was not considered ‘sacred’ (be it literary, philosophical, scientific or mystic) was highly likely to go through major changes in its history of transmission, with every scribe feeling free to edit, add or ‘censor’ parts of it. Examples of this process can be found in the reception and transmission of historical,⁶ medical and scientific⁷ or

¹ On the concept or – in many respects – the *myth* of the stability of the Hebrew Bible see Tov 2015, pp. 174-180.

² See for example Morag 1972; Eldar 2018.

³ See for example Breuer 1989.

⁴ See Ofer - Lubotzky 2013, pp. 89-113; Ofer 2019.

⁵ See Spiegel 2005; Halvin 2007, pp. 217-221.

⁶ See for example the complicated transmission history of the famous Jewish historical book of *Yossipon*: Flusser 1980; Sela 2009; Dönitz 2013. For another example of transmission processes of historical texts see the transmission history of the stories of Eldad ha-Dani in Perry 2010, pp. 51-91.

⁷ See for example Freudenthal 2014, pp. 11-187.

mystic texts.⁸ The famous rabbinic literature scholar Israel Ta-Shma, referred to the pre-modern Jewish literature as *open books*, texts that their copyists and readers tend to add, change and illuminate from them, even when the texts' authors tried to protect their wording.⁹

One literary genre that surprisingly suggests an exception is the parodic literature for Purim. In the following I will show how the main pieces in the genre, *Massekhet Purim* ("Purim Tractate"), *Sefer Habakbuk* ("The Book of Ḥabakbuk") and *Megillat Setarim* ("Scroll of Secrets"), all written in the 14th century, were copied and printed in the same way for more than 400 years, without changing their wording or updating the comical elements for later readers and scribes. Moreover, in the 17th and 18th centuries, the medieval parodies become literary standards for new parodies that reuse the basic features of the medieval classics over and over again, creating a set of conventions for writing comical pieces for Purim.

The case study of the reception history of parodic literature for Purim portrays different, and mostly undiscussed relationships between the character and status of a text or a genre and its transmission processes, and between entertainment, humor and ritual in the pre-modern Jewish world.

The Purim Parodic Literature: General Background

The role that Purim has traditionally played in the Jewish calendar has often been compared to that of the Christian carnivals.¹⁰ As early as the Middle Ages, the festival of Purim was unique in the Jewish calendar as a time for artistic and cultural expressions traditionally considered inappro-

⁸ See Abrams 2013.

⁹ Ta-Shma 1993, pp. 14-24.

¹⁰ Portraying the celebration of Purim as a kind of Jewish carnival, a parallel to the medieval and Early Modern European carnivals, is very common. See for example: Roth 1933, pp. 520-526; Gaster 1950, pp. 73-78. In the last 30 years, we can see more and more studies on Purim that use tools and theories from literature and anthropology. Many times, these studies tend to treat Purim as a carnival, just like other non-Jewish carnivals. For example see Rubinstein 1992, pp. 247-277; Belkin 2002. The perception of Purim as a Jewish carnival was one of the central themes in a special issue of *Poetics Today* that was dedicated to Purim. See especially Daniel Boyarin's introduction to the issue: Boyarin 1994, pp. 1-8. Also noteworthy is Harold Fisch, who emphasizes the differences between Purim and the European Christian carnivals: Fisch 1994, pp. 55-74.

priate during the Jewish year. The lighter character of the holiday made it a time when dance¹¹ and theatre, for example, could be performed and deemed legitimate. One of Purim's most distinctive artistic expressions was the parody of canonical sacred texts.

Parodic literature for Purim relies on a simple mechanism. Its humor is based on the medieval Antimodel, as described by Maria Corti:¹² The parody uses the same aesthetic traits as the Jewish sacred texts, mimicking their language, format and terminology. But rather than dealing with religious and legal discussions, it addresses 'earthly' subjects, specifically the drinking and feasting at the Purim banquet. Though Purim parodic literature utilized all the canonical Jewish texts: liturgical literature (prayers and *piyutin*), legal *halakhic* literature (such as rabbinical *responsa*), and mystical literature (mainly the Book of the *Zohar*),¹³ the most distinctive examples for this genre are parodies of the Talmud.

Arguably the most important and famous of the parodies created for Purim are three works written in the first decades of the fourteenth century: *Massekhet Purim*, a parody of the Talmud, written by the Provençal translator, philosopher and writer Kalonymos ben Kalonymos at the time he was in Rome between 1324-1328;¹⁴ and two texts by the Provençal philosopher, astronomer, mathematician and Bible commentator Gerson-

¹¹ See Friedhaver 1999, pp. 70-78.

¹² Corti 1979, pp. 350-366.

¹³ Unfortunately, there are very few studies on the different genres and styles of parodic literature for Purim. The best discussion to date is still Moritz Steinschneider's detailed list of Purim parodic texts titled *Purim und Parodie*, written and published over the first years of the last century: Steinschneider 1902-1904; See also Davidson 1907; Mayer Modena 2001a, pp. 303-342. It is also worth mentioning that parodic techniques were also used in the 16th century Hebrew play *A Comedy of Betrothal* by Leone de' Sommi, that was performed during the Purim celebration. The play contained a lot of biblical quotes and misquotes in the spirit of the Purim parodic literature. See for example Lipshitz 2010.

¹⁴ The dating of *Massekhet Purim* was considered problematic for many years. It is clear that although Kalonymos ben Kalonymos is originally from Arles, the parody was written when he stayed and worked in Rome, mainly due to the fact that the parody contains various details of the Italian and Roman surroundings, such as the mentioning of Italian dishes (see Modena 2001, pp. 52-58), or poking fun at the Romans' gambling habits. However, the question of when exactly Kalonymos was in Rome remains without a definitive answer. Leopold Zunz suggested that since Kalonymos was certainly in Provence in 1317 and 1322, he was probably in Rome between 1318-1322. See Zunz 1876, pp. 150-153; and see also Davidson 1907, pp. 33; Cassuto 1904, pp. 3-15. In 2002, Josef Shatzmiller suggested, based on new archival sources, that Kalonymos stayed in Rome between 1324 and 1328. Shatzmiller 2012, pp. 163-169.

ides (R. Levi b. Gershon) – *Sefer Habakbuk*, a parody of the Bible; and *Megillat Setarim*, a parody of the Talmud, both written in Provence in 1332.¹⁵ The three parodies were first printed together in 1513 in Pesaro by the Jewish printer Gerson Soncino,¹⁶ and since then have been consistently printed and copied together. The parodies also became an inspiration for many later Purim parodies of the Talmud, between the 15th century and 18th centuries.¹⁷ The later parodies were written, copied and printed at the same time and in the same geographical areas where the now ‘classic’ parodies were copied, and sometimes both the medieval and the later parodies were copied together in small ‘anthologies’ of parodic texts, compiled especially for Purim.¹⁸

When referring a pre-Modern literary sub-genre as ‘parodic,’ it is important to be aware that the contemporary readers and writers of the genre did not use the work *parody* to describe their work. They usually referred to their parodies as *Purim Tractates* (*Massakhtot Purim*) or *Drunkards’ Tractates* (*Massakhtot Shikorim*). However, though the modern word *parody* postdates these premodern texts,¹⁹ their mechanism is nevertheless consistent in many aspects with the modern theoretical definitions of parody.

The modern discussion on the definition of parody is far too extensive to cover in this limited context.²⁰ Nevertheless, most definitions agree that every parodic text is based on two different layers of text. The first layer is called by French theoretician Gérard Genette the *hypotext*. This is the

¹⁵ Davidson 1907, pp. 133-134.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 115-117; Habermann 1978, pp. 136-144.

¹⁷ Davidson 1907, pp. 44-47, 134-147, 172-187; Habermann 1978. Habermann does not distinguish between the medieval and the early modern parodies.

¹⁸ Habermann 1978.

¹⁹ See Burde 2010, pp. 215-242.

²⁰ It is possible to schematically divide most of the theoretical discussions on the parody in the 20th and the 21st century into two main categories. The first contains discussions that mainly treat the parody as a literary technique. In this category it is important to mention Gérard Genette, who discusses the main features of the parody as a literary technique that can appear in different genres and contexts: Genette 1997. Another example is Simon Dentith’s discussion, in which he uses the term *parodic form*. The *parodic form* appears in different texts and genres at different times and places: Dentith 2000. See also Hutcheon 2000. The second category contains studies and discussions that refer not only to the parodic technique but also to the parody as a literary genre. Margaret A. Rose, for example, makes a distinction between the parodic literary technique and the parodic genre (*general parody*); Rose 1993, pp. 33-38.

text that functions as the base of the parody. The second layer is the *Hypertext*, the new text that is based on the *hypotext*.²¹ In a parody, the *hypertext* suggests an intentionally distorted version of the *hypotext*. The *hypotext* of a parodic piece can be a specific text or a specific literary genre. The distortion itself can be very minor, even of one letter,²² but it creates a new and comical context to the *hypotext*. For the parody to work, its readers must be familiar with the *hypotext* and understand its new and surprising context.²³

The parodic literature for Purim follows these main features of a parodic piece. It uses the canonical texts and canonical rabbinic genres as *hypotexts* and creates new *hypertexts* that distort the original canonical texts by creating a new, Purimic context. The basic parodic technique of the parodic literature for Purim is close to that of non-Jewish medieval parodic literature, especially the parodies of canonical Christian texts, mistakenly called *Parodia Sacra*,²⁴ like the parodic stories of St. Nemo, or the drunkards' masses.²⁵

Even though the medieval Talmudic parodies were important for the history of Hebrew literature, and influenced other literary pieces for hundreds of years, they have so far received very little scholarly attention. The only two major studies on the parodies are over a century old: Moritz Steinschneider's series of articles, published under the title *Purim und Parodie* (1902-1904),²⁶ and Israel Davidson's *Parody in Jewish Literature* (1907), which included longer sections dedicated to the literary features of the parodies, their authors and the main manuscripts and printed editions.²⁷ One small additional study is a short article by Abraham Meir Habermann on the printed editions of the parodies (1972).²⁸ Despite their significance, these three studies are all predominantly bibliographic in nature.

²¹ Genette 1997, pp. 7-10.

²² *Ibidem*, pp. 33-35.

²³ *Ibidem*, p. 35. However, in the case of the Purim parodies based on the Talmud, the readers did not need to be scholars in order to enjoy and laugh from the parodies. They only needed to be familiar with the basic literary characteristics of the Talmudic literature. For example, we have one manuscript of a Purim Talmudic parody from 1713 in Amsterdam that was copied by a 14 year old student that just started his studies. See Cohen 2020, pp. 135-152.

²⁴ See Burde 2010.

²⁵ Bayless 1996, pp. 57-128.

²⁶ See footnote 12.

²⁷ Davidson 1907, pp. 19-29, 44-48, 115-147, 172-187.

²⁸ Habermann 1978.

The Purim parodies of the Talmud are not only an important part of the history of pre-modern Hebrew literature – they also suggest an interesting cultural phenomenon. On the one hand, the parodies contain elements that we might consider ‘profane’. They use canonical and sacred texts to create humorous literature for the expressed purpose of entertainment. On the other hand, in spite of their evident comical and entertaining attributes, the Purim parodies cannot be considered as ‘secular’ works *tout court*.²⁹ All of the Purim parodies were meant to be read or performed on a specific date of the Jewish traditional calendar and are deeply rooted in the religious Jewish annual cycle. The laughter triggered by the comical pieces of Purim can thus be treated as some form of *ritual* laughter:³⁰ a fulfillment of the Purim celebration.

In order to understand the Purim parodies as a genre, it is necessary to establish the relationships between the different elements within the texts and the genre’s *Sitz im Leben*. Perceiving the basic comical characteristics of the Purim literature as fundamentally ritualistic raises the following question: Is the ritualistic character of the pieces merely superficial – affecting only their performing tradition – or are the texts, and the comical elements in the texts, treated as traditional features that should be kept and passed from generation to generation? In other words – what is the main role of the comical characteristics in the Purim parodies, to entertain and make people laugh, or rather to maintain the rules and conventions of a literary tradition?

In the following, I would like to examine the latter possibility. I argue that the ritualistic context of Purim literature had an effect on the texts themselves. Through an examination of the history of Talmudic parodies and the reception of their main ‘canonical’ works from the fourteenth century, I will try to show that, due to its ritualistic nature, for a substantial part of the historical audience, the most important thing in the Talmudic parodies was keeping to the genre’s basic rules, rather than creating new and original comical features.

²⁹ It is worth mentioning that besides the special parodies written for Purim, there are other Jewish parodic pieces from the medieval and early modern times, and from the same geographic areas of the first Purim parodies. For example, the parodic techniques in the works of the medieval Italian Jewish poet Immanuel Romano, or the parody *Sefer love u-malve* (“The Book of Moneylender and Borrower”) that concerns moneylending. See for example Bonfil 2015; Fishkin 2018, pp. 355-382.

³⁰ Douglas 1975, pp. 90-115.

'The Classics': Massekhet Purim, Sefer Ḥabakkuk and Megillat Setarim

The first known Jewish Purim parodies of non-liturgical³¹ texts are Kalonymos' *Massekhet Purim* written between 1324-1328, and Gersonides' *Sefer Ḥabakkuk* and *Megillat Setarim*, all three of which were written 1332. Although Kalonymos' and Gersonides' pieces are different from one another, they nevertheless share several easily identifiable common features:

a. The parodic mechanism: as mentioned before, the texts are structured like a Talmudic dialectic discussion, but their contents deal with the feasting, celebrating and drinking in Purim, usually without referring the narrative of the biblical Esther Scroll, that is being read during Purim. One form that the use of the Talmudic or rabbinic literature in parodies can take is that of a direct reference to an existing paragraph in the original. One example is the first paragraph of Gersonides' *Megillat Setarim*:³²

חבקבוק קבל תורה מכרמי ומסרה לנוח ונוח ללוט ולוט לאחי יוסף ואחי יוסף לנבל הכרמלי ונבל הכרמלי לבן הודו ונבלשצר ובלשצר לאחשורוש ואחשורוש לרב ביבי³³ בימי רב ביבי נתמעטו הלבבות וראו היתה נקלה להשתכח תורה מישראל וכתבוהו שנאמ: "עת לעשות לה' הפרו תורתך"

Ḥabakkuk received Torah from Karmi [in Hebrew: my vineyard], and gave it to Noah and Noah to Lot and Lot to Joseph's brothers and Joseph's brothers to Nabal

³¹ The first textual evidence for a Purim parody is the twelfth-century parodic liturgical poem (*piyyut*) *Leyl Shikorim* (Hymn for the Night of Purim). The *piyyut*, written by Menaḥem ben Aharon, about whom we know very little, is based on the *Hymn for the First Night of Passover*, written by the eleventh century Ashkenazic poet Meir ben Isaac Shatz. The parodic *piyyut* imitates the language and the form of Meir Isaac's *piyyut*, but changes its content by dealing with drinking during the Purim celebration. Menaḥem ben Aharon's parody appeared in the famous twelfth century halakhic-liturgical composition *Maḥzor Vitry*, written and compiled by Simḥa ben Samuel of Vitry. See Davidson 1907, pp. 4-5.

³² All of the quotes from *Megillat Setarim* are based on the first printed edition of the text, printed by the Gershom Soncino in Pesaro in 1513. The version was published in a facsimilia edition in 1978: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978. Any significant changes between the printed text and the other extant manuscripts will be mentioned in the footnotes. For more information on the first printed edition see Davidson 1907, pp. 115-117.

³³ In four manuscripts (Oxford, The Bodleian Library, MS heb. e. 10 and MS Mich. 3; Cambridge, Cambridge University Library, MS Add. 2661 and Vatican City, Vatican Library, MS ebr. 107) it is written: «and Ben-hadad to Ahasuerus and Ahasuerus to Belshazzar and Belshazzar to Rabbi Bibi».

from the Carmel and Nabal from the Carmel to Ben-hadad and Ben-hadad to Bels-hazzar and Belshazzar to Ahasuerus and Ahasuerus to Rav Bibi, and in the days of Rav Bibi the hearts became less and the Torah was about to be forgotten from Israel, and they wrote it, as stated: «It is time to act for the Lord, for your law has been broken» (Ps. 119:126).³⁴

The fictitious chain of transmission presented in the parody is based on the first lines of the famous Mishnaic ethical teachings compilation, *Pirkei Avot* (The Chapters of the Fathers):

משה קבל תורה מסיני ומסרה ליהושע ויהושע לזקנים וזקנים לנביאים ונביאים מסרו לאנשי
 כנסת הגדולה הם אמרו שלשה דברים הוּו מתונים בדין והעמידו תלמידים הרבה ועשו סייג
 לתורה:³⁵

Moses received the Torah from Sinai and delivered it to Jehoshua, and Jehoshua to the elders, and the elders to the prophets, and the prophets to the men of the Great Synagogue. They said three things: Be deliberate in judgment and raise up many disciples; and make a fence to the Torah.³⁶

Other paragraphs in the parodies do not necessarily refer to a specific text but use the main textual and stylistic characteristics in order to create completely new ‘halakhic’ discussions. Here is an example for that technique, also taken from *Megillat Setarim*:

הכל חייבין בשמחת פורים ובאכילת מטעמים שנאמר "והיה משתיהם תוף וכנור ונבל וחליל
 ויין"³⁷ וכל המרבה בזה תבא עליו ברכה :
 ואפילו חל פורים בתשעה באב שנאמר "ישמח אב":

All are charged with the celebration of Purim and the eating of good food, as it is stated: «and their feast was celebrated with drum, lyre, harp, flute and wine», and the more one celebrates, so shall he be blessed.

And [it should be celebrated] even if Purim occurs in the 9th of Av, as it is stated: «A wise son brings joy to his father» (Pr. 10:1; 15:20).³⁸

³⁴ All translations are mine unless stated otherwise.

³⁵ Mishan, *Massekhet Avot* 1:1.

³⁶ The English translation is taken from Taylor 1969, p. 4.

³⁷ This quote is taken from the parodic mock-biblical text *Sefer Habakbuk*, also written by Gersonides; see Davidson 1907, pp. 19-25; Beddig 2014, pp. 171-184.

³⁸ A pun on the Hebrew word *Av* that, in addition to being the name of one of the Hebrew months, also means ‘father’.

Although the paragraph uses Mishnaic terminology, especially the term *הכל חייבין*,³⁹ it suggests an independent discussion that does not necessarily lean on a specific textual paragraph from the Talmud or the Mishnah. Unlike the first quotation presented above, the comical effect of this paragraph is not connected to a surprising treatment of a famous quote, but to the illogical and absurd ‘halakhic’ statement: Purim, that is celebrated in the month of *Adar*, should be celebrated even if it comes during the fast of ninth in *Av*, which occurs, unsurprisingly, in the month of *Av* (five months later, usually in July or August).

Both strategies – the quoting of specific paragraphs of the Mishnah and Talmud and the creating of new discussions in the language and terminology of the Talmud – appear in both of the medieval parodies, *Megillat Setarim*, and *Massekhet Purim*.

b. The use of fictional sages: The Talmudic text is usually presented as a scholastic discourse between rabbinic sages of late Antiquity. The medieval Talmudic parodies used the same structure to create new discussions. However, although some actual important Jewish sages are mentioned in the parodies, such as Rabbi Akiva,⁴⁰ most names in the texts are made up, usually based on different, mostly negative characters. In Kalonymos’ parody we can find *Rabbi Shakran* (Rabbi Liar),⁴¹ *Rabbi Shatyan* (Rabbi Drunkard),⁴² *Rabbi Akhlan* (Rabbi Glutton)⁴³ and others. One of the most important sages in Gersonides’ parody is *Rav Bibi*. According to the parody the name does not refer to one of the few amoraim named *Rav Bibi*, but to a world play on the Latin verb *bibere*, ‘to drink’.⁴⁴

³⁹ For example: M. Hagig 1:1, T. Berakhot 5:14, T. Rosh Ha-shanā 2:5.

⁴⁰ «The Nazirite, if his vow came prior to our commands, our command will be refused, and if our commands came prior to his vow, his vow is refused in favor of our commands. And Rabbi Akiva would have liked to be stricter»; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴¹ «רבי שקרן אומר תודוס איש רומי הנהיג בני רומי לתת מעות פורים לנערים» [Rabbi Shakran says: Todos from Rome commanded the people of Rome to give Purim money for the young men]; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴² «רב שתיין אומר אין שיעור לשתייה» [Rabbi Shatyan says: there is no limit for drinking]; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴³ «רב אכלן אומר יש שיעור לשתייה» [Rabbi Akhlan says: there is a limit for drinking]; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴⁴ «מנא לן משמיה? שכן בלשון יוני קורין לשתי חמרא ביבוי» [How do we know about his name?]

c. Time and place: the medieval parodies contain conspicuous details pertaining to the locality where they were written. Kalonymos' 'Italian' parody details a long list of all the Purim dishes Moses allegedly received from God on Mount Sinai, most of which are dishes taken from the Italian cuisine.⁴⁵

Gersonides, on the other hand, dedicates a long discussion to the election of a Purim king⁴⁶ – similar to the crowning of a King or Bishop of Fools in the Christian Carnival.⁴⁷ This local custom is documented only in Provençal texts of this period.⁴⁸

Both Kalonymos and Gersonides also employ the same humorous literary device: both insert themselves and their surroundings in the text.⁴⁹

Due to the fact that in Greek a wine drinker is called *Biboi*]; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴⁵ «Rabbi Mordecai said; twenty four kinds of dishes were told to Moses on Mount Sinai and a man should eat all of them in Purim: casti [probably a pastry filled with meat], filled dumplings, tortoli [*tortelli*], biscuits, *tortolichelli*, *mostaccioli* [filled cookies], *tocato* [unclea, a general term that can be translated into delicatesses], *kisanim* [unclear if it refers to dumplings or to dried fruits], *itinio*, ram's meat, gazelle meat, fallow deer meat, goose meat, chicken meat, pigeon meat, turtledove meat, swan, duck [*anitre*], pheasant [*fasani*], partridge [*pernici*], coot [*folaghe*], little coturnix [*quagliocci*], coturnix [*coturnici*] and to them they added the lasagne, and almond cookies [*macaroni* and *cresoni*]». From: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978; for a full explanation on the dishes see Mayer Modena 2001b, pp. 52-54; Baricci 2013, p. 292.

⁴⁶ «Every town with ten Jews or more have to appoint a king, as it is written: “you shall indeed set a king over you” (Deut. 17, 15) and if there are not ten people, they must appoint judges and officers, as it is written: “You shall appoint judges and officers in all your towns (Deut. 16, 18)”»; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁴⁷ On the custom of crowning the Bishop of Fools see Kerchever Chambers 1963, 1, pp. 277, 289, 296-298; Cochis 1998, pp. 97-105; Harris 2011, pp. 167-186.

⁴⁸ In the 14th century, the custom of picking a king for Purim appears only in three parodic texts from Provence: Gersonides' *Sefer Habakbuk* and *Megillat Setarim*, and in an anonymous text of parodic *Haskamot* (legal approbations) for Purim from the fourteenth century, that was not printed until the beginning of the twentieth century in Israel Davidson's research; see Davidson 1907, pp. 135-139.

⁴⁹ See for example: «אמר לו קלוימוס בשלמא ממהרין לצאת שמא יתעשן הבית והקדירה» [Rabbi Kalonymos said to him: why do people hurry to get out (of the synagogue in Purim)? Because they do not want their house and the casserole will be filled with smoke.]; «Levi said: why is it written, “because Abraham obeyed my voice”? (Gn. 26, 5) From this quote, we can learn that Abraham obeyed the commandment of Purim»; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

The cast of characters in Kalonymos' *Massekhet Purim* incorporates not only fictional sages, but also non-fictional contemporaries of Kalonymos, such as Hillel ben Samuel (ben Elazar of Verona) (1220–1295), who appears in *Massekhet Purim* as Hillel the physician.⁵⁰ Although R. Hillel had passed away by the time Kalonymos wrote his parody, his character was known, not only due to his famous philosophical book *Sefer Tagmuley Hanelesh*,⁵¹ but also from his correspondence with Zerahiah ben Isaac ben Shealtiel Hen (Gracian) and Immanuel the Roman.⁵²

The three Purim parodies are important not merely for their own literary and anthropological merits. Their importance also stems from their impact on later generations of readers, setting the foundations for a whole new sub-genre. While they became popular almost instantly, their real influence began with the first printed editions, first in Pesaro, printed by the famous Jewish printer Gerson Soncino⁵³ in 1513, and then in Venice, printed by Daniel ben Cornelio Adelkind, the son of the Jewish printer Cornelio Adelkind⁵⁴ in 1552.⁵⁵

Although Kalonymos' and Gersonides' parodies are different, independent texts, they have, since the first printed editions, consistently been assembled and printed together. Consequently, they have also been read together and perceived as one textual composite: in most of the manuscripts from the sixteenth century onward, and in all later printed editions, the parodies appear together. Frequently the pieces were treated as one extensive text, given the name *Massekhet Purim*.⁵⁶

The 'printed codex' of these three parodies became the main influence on later Purim parodies, written from the 16th to the 18th century. Most of these parodies are similarly titled *Massekhet Purim* (or, *Talmud/*

⁵⁰ «Rabbi Hillel the physician says: you should eat naught on Purim but things that are easy to digest, so one will be able to eat fourteen meals in Purim, as Rabbi Balaam said»; from: Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978.

⁵¹ See for example Rigo 1998, pp. 431-433; Schwartz 2009, pp. 9-13.

⁵² For more information about the correspondence between Hillel and Zerahiah see Schwartz Yossef 2017, pp. 181-203. For information about Immanuel's place in the correspondence see Steinschneider 1881, pp. 165-167; Fishkin 2011, pp. 25-26.

⁵³ See Marx 1936, pp. 427-501; Hacker 2019, pp. 207-218.

⁵⁴ See Habermann 1980.

⁵⁵ Davidson 1907, pp. 115-118.

⁵⁶ For a list of the printed edition for the Purim parodies see: Habermann 1978.

Massekhet Shikorim, “The Drunkards Tractate”).⁵⁷ Later parodies remained close to the medieval parodies not only in their names, but also in their basic features.

In what follows, I will demonstrate how through the centuries, the sub-genre of Talmudic parody for Purim went through a process of canonization⁵⁸ of these ‘medieval classics’, and a standardization of the main elements and the content of the genre. I do so first by examining (a) the *Rezeptionsgeschichte* of the ‘classic’ medieval parodies, and (b) the characteristics new and ‘original’ Ashkenazic Purim parodies written in the seventeenth and eighteenth centuries.

Prioritizing ‘Form’ Over ‘Fun’: The Rezeptionsgeschichte of the Medieval Parodies

Even after the arrival of their first two printed editions, the medieval parodies were still copied by hand many times all over the Jewish world. The National Library of Israel’s Hebrew manuscripts catalogue, for instance, lists no less than 53 copies and fragments of the parodies. Although most extant manuscripts are Italian, there are also Ashkenazic, eastern and even one Persian copy, copied in 1700.

Examining the various manuscripts and prints of the parodies reveals one main fact. Apart from their varying titles, all of the printed editions and manuscripts are textually almost identical. In this, they differ strongly from other non-canonical Jewish texts, the different copies of which differ extensively from one another, especially in manuscripts.

Furthermore, all of the different elements of these texts, which are deeply rooted in their specific time and place – names of dishes, wordplay, internal jokes – are kept verbatim in all the extent editions. It is not clear, however, how puns on Latin words or Italian dishes from the 14th century could have been considered funny hundreds of years later, by young Jew-

⁵⁷ Davidson 1907, pp. 44-45, 172-182; Habermann 1978, pp. 136-144.

⁵⁸ In using the term ‘canon’ regarding the parodic literature for Purim, I refer to a wider definition of the term, not necessarily to a text that was meant to be followed (*normative canon*, as called by Moshe Halbertal), but to a text that is being taught, transmitted (*formative canon*) and becomes a literary standard (*exemplary canon*); see Halbertal 1997, pp. 3-6; Lawee 2019, p. 6.

ish men from localities as distant from one another Amsterdam, Poland or Persia.

The retention of the wording of medieval parodies in later copies can be partly explained by technological reasons. Most of the evidence that we have regarding the transmission process of the parodic pieces for Purim not only postdates the invention of the printing press, it also postdates the first printed editions of the parodies. Although the invention of the printing press did not fully replace the transmission of texts through manuscripts, it definitely affected it. Both professional and non-professional scribes, who copied books that already existed in printed editions, saw and treated their work differently. Many of them tried to imitate the printed editions of the texts that they copied, tried to draw letters that resembled the printed ones, and created front pages with decorations that were inspired by the printed books of their time.⁵⁹ In many respects, it is important to see the history of Hebrew manuscripts of already printed books as part of the transmission history of the Hebrew printed book. Although a printed piece does not necessarily mean a fixed text, the fact that most of the manuscripts of the medieval Purim parodies were based upon the first printed editions of the texts can be one of the reasons for their consistency.

However, the invention of the printing press and the fact that most of the existing pieces of evidence for the transmission process of the medieval parodies are from the early modern period cannot explain another, related phenomenon, which exists only in some manuscripts and is connected to the adherence to one of the fundamental characteristics of the Talmudic parody: the fictional names of the sages. In three manuscripts, all based on the first printed edition,⁶⁰ we find long lists of names of all the rabbis appearing in the parodies, sorted in alphabetical order.

The exact function of these lists is still not clear. One possibility is that they served as a list of characters in a play; however, the medieval parodies of the Talmud are not written as plays, and there are no graphic or codicological pieces of evidence in the copying and printing traditions of the

⁵⁹ Schrijver 1990, pp. 24-25.

⁶⁰ Amsterdam, Ets Haim Library, 47 E 6 copied in Amsterdam in 1695; New York, The Jewish Theological Seminary of America, MS 10188 copied by an Italian scribe in 1698, and MS Heb. 28° 8735, copied by Yaakov ben Sabbatai from Emden between 1728-1729.

texts to indicate that the parodies were ever perceived as plays.⁶¹ Moreover, the lists contain names of personas that are mentioned in the parodies only by name, but do not have a real role in the parodies. For example, we can find in the list general nicknames like **החכמים** (the sages) or **יש אומרים** (some say). Furthermore, the lists contain names from both Gersonides' *Megillat Setarim* and Kalonymos' *Massekhet Purim* without any distinction between them. Another possibility is that these lists served as parodic indexes. However, this option is also problematic, since the lists contain no information regarding where the reader may find the different rabbis in the texts themselves, and indexes of names are not common in rabbinic prints of the period (16th to early 18th centuries).⁶²

One clue to the possible function that such lists may have served can be found in a short preface in manuscript copied by Yaakov ben Sabbatai from Emden between 1728–1729, where he writes:

אמר הצעיר והקטן תולעת ולא איש: יען ראה ראיתי שיש במסכתות הללו פסוקי רבים שאינם כלל ועיקר במקרא לכן אמרתי להוסיף מורה מקום מכל הפסוקים הבאים במקרא ואגב חדא תרתי יגעתי ומצאתי והוספתי גם כן כל המאמרים שמביא מרזי הבאים בתלמוד וכל זה עשיתי להקי טורח הקורא שלא ילאה לבקשם ולמצאם אלא בראותו המסכתא והרוצי יוכל לבקש במהרה מה שירצה.
ולמען לא יחסר כל בו הוספתי גם כן כל שמות החכמים והרבנים הנזכרים ב"ב מסכתות הללו על דרך אלפא ביתא כדי שאם תרצה אתה הקורא לדעת ולהיות שגור בפוך כל שמות החכמים האלו תוכל לדעת ולא תלאה למצאם אנה ואנה.⁶³

Said the young and small one, a worm and not a man: Having seen indeed that these tractates contain many verses that do not exist in the Bible, I decided to add references to all the quoted verses that appear in the Bible, and I also made an effort and added references to all the sayings that are brought from the Talmud. And I did all of that to save the reader effort, that when he sees the tractate, he could find whatever he wants with ease.

And to top things off, I also added the names of all the sages and rabbis mentioned in the two tractates, in an alphabetical order, so if you, the reader, would like to famil-

⁶¹ There is no extant manuscript of the Talmudic parodies that contains instructions for performing it as a play. More than that, all the manuscripts do not separate the speakers and characters by writing their words in different lines or passages, as it is usually common in manuscripts and prints of plays.

⁶² See Weinberg 1997, pp. 318-330; from Weinberg's review it is clear that the first indexes were indexes for themes or verses, and not for characters.

⁶³ Jerusalem, The National Library of Israel, MS Heb. 28° 8735, 11:1.

iarize your tongue with all these sages' names, you would be able to know, and would not need to bother and look for them all over the tractates.

The scribe of the manuscript regards himself in this preface as a proof-reader, or even as a printer.⁶⁴ He explains that in order to make the parodic texts clearer and more accessible, he adds references to the Biblical and the Talmudic quotations that appear in the parodies. In that way, he can also help his readers distinguish between the 'fake' biblical quotations that appear in Gersonides' *Megillat Setarim* and *Sefer Habakbuk*, and the actual biblical quotations in the parodies. The scribe also explains that he decided to add a list with all the names that appear in the medieval parodies in order for the reader to know and learn the names of the sages. From this evidence, we can learn that at least for this 18th-century scribe, creating a list of fictitious names in the medieval parodies is a part of a series of systems made by the scribe in order to help the reader become more familiar with the text, and maybe even practice reading the texts and pronouncing the characters' names out loud.⁶⁵ This suggests an expectation on the part of Yaakov ben Sabbatai from Emden that the reader of medieval parodies would want to know – and possibly even memorize – all of the fictitious rabbis' names.

Although it is hard to be sure of the exact use of these lists, it is clear that for these three separate scribes, the fictional rabbis' names were a central component in the Talmudic parody, and therefore it was important to be very precise in making lists of all these different names. Yaakov ben Sabbatai from Emden adds another detail to the picture. For him knowing the names of the sages in the parodies is an important aspect in reading and getting to know the medieval Purim texts.

Prioritizing 'Convention' Over 'Innovation': The Seventeenth- and Eighteenth-Century Purim Parodies of the Talmud

Although the medieval parodic pieces for Purim remained popular and were copied over and over through the Early Modern period, the history of the parodic literature for Purim does not end with the medieval texts.

⁶⁴ Schrijver 1990, pp. 24-25.

⁶⁵ I would like to thank Thom Rofé for this important insight.

The Early Modern period brought new contributions to the corpus of parodic literature for Purim.

During the 17th and the early 18th century, five new Talmudic parodies were written, all of them bearing the same title: *Massekhet Purim* or *Talmud Shikorim*.⁶⁶ Unlike the three medieval parodies, *Massekhet Purim*, *Sefer Habakbuk* and *Megillat Setarim*, whose authors can be distinguished from I think it is in another font. Each other, the five new parodies are five different revisions or rewritings, all based on the same textual core.⁶⁷ Moreover, they cannot be attributed to any known authors, but are, in a sense, collective creations, created and edited by anonymous authors. On the front page of one of the manuscripts of the second version of *Massekhet Purim*, there is even a short rhyme that hails the anonymity of the authors:

יסוד מוסר בהררים על ידי אנשים שובעי שמחות
 מהללים בהילולים ושבחות
 מומחים ובקיאיי בכל מיני משקים
 ומאכליי טובים ערבים ומרוקים
 ומרוב גודל חסידותם וענוותם
 לא רצו להעלות על זכרון בשמותם...⁶⁸

This text was written by men filled with joy
 Highly praised and celebrated
 Expert and proficient in all kinds of drinks
 And good foods, succulent and fine.
 And because of the greatness of their righteousness and
 modesty
 They did not wish to be commemorated...

The many of the manuscripts of the seventeenth century *Massekhet Purim* versions also included parodic commentaries to the text such as *Rasha* (רש"ע) (a parody of Rashi; *Rasha* in Hebrew means evil), *Tosafot* and *Maharsha* (מהרש"ע) (a parody of Maharsha- מהרש"א) and it was copied and printed using the same page design as printed versions of the Babylonian Talmud.⁶⁹

⁶⁶ Davidson 1907, pp. 44-45.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 172-182.

⁶⁸ Oxford, Bodleian Library, MS Mich. 343, 1:1.

⁶⁹ Davidson 1907, p. 176.

Comparing these later parodies to the medieval ones reveals how both the similarities *and* the differences between them reflect the continued ‘canonization’ of the medieval Purim parody. The newer Talmudic parodies for Purim are similar to the classic parodies in that they retain the defining characteristics of those classics: they contain only discussions relating to the holiday of Purim, and more importantly, re-use the same fictional sages, based on negative characters or adjectives, that were used in the medieval parodies.

The later parodies also reuse names of special characters from the medieval Purim parodic repertoire. They mention the names Rav Karmi (Rabbi Vineyard)⁷⁰ and Rav Bakbuk (Rabbi Bottle).⁷¹ The names Karmi, Bakbuk, and Be’eri (‘my well’) appear already in Gersonides parodic codex for Purim. They are the three main characters in *Sefer Ḥabakbuk*, Gersonides parody of the Hebrew Bible, and also appear in his parody of the Talmud, *Megillat Setarim*. In Gersonides texts, Be’eri and Karmi are two rival kings fighting for sovereignty over Israel. Be’eri is portrayed as the evil water king and Karmi as the righteous wine king. Ḥabakbuk, or Bakbuk, is the prophet sent by God in order to make the righteous wine king rule over Israel. In the later parodies, Be’eri, Karmi and Bakbuk all become a part of the parody’s fictitious list of sages. However, they lose their original characteristics and become just three of the multiple rabbis in the parodic *Bet Midrash*.

One key point at which the newer parodies differ significantly from the classics is in their relationship to the time and place in which they were written. Unlike Kalonymos’ and Gersonides’ pieces, which, as discussed above, mention local customs, detailing dishes and incorporating well-known figures from their own cultural environment, in most of the later parodies, it is almost impossible to find any evidence in the texts’ content to reflect the time and place in which it was created.

⁷⁰ «...[Rabbi Karmi said: 13 *vavs* were said on the wine]; from: Davidson 1907, p. 183; «Rabbi Karmi said: why is it written “and wine to gladden the heart of man” (Ps. 104:15)? Because it teaches us that all of the happy things in the world are connected to wine»; from: Davidson 1907, p. 184.

⁷¹ «דרש רב בקבוק: כל מי ששותה יין בפורים ונשתכר כמו נח הצדיק הוא...»; from: Davidson 1907, p. 183.

Only in two versions of the parodies do we find little pieces of evidence for local customs.⁷² In one manuscript, written in Italian handwriting in the eighteenth century,⁷³ there is a short reference to an Ashkenazic custom of walking around with small alcohol flasks attached to one's neck.⁷⁴ The reference appears in the commentary section for the Talmudic parody, called *Tosefta*.

More extensive mention of local customs and dishes can be found in the latest, fifth edition of the parody. In *Massekhet Purim*, printed in Sultzbach in 1814, and in MS Rosenthaliana ROK,⁷⁵ also from the 19th century, there are references to local dishes such as *Puter Kukben* (in Yiddish: 'butter cookies')⁷⁶ or *Kreplekh* (in Yiddish: 'dumplings').⁷⁷

Moreover, there is also evidence for wearing costumes during the holiday's celebration.⁷⁸ However, these small references are the only examples of local elements or customs that give clues as to the time and place of the parodies. Instead, the parodies' discussions deal mostly with the most obvious and general elements of the Purim celebration – namely, getting drunk.⁷⁹

Another element that emphasizes the later parodies' tendency to disconnect the Purim celebration from the surroundings of their authors and readers is their extensive use of biblical characters and events, weaving

⁷² Interestingly, most of the references never appear in the Talmudic text itself but in parodic commentaries.

⁷³ Moscow, The Russian State Library, MS Guenzburg 653.

⁷⁴ «I heard that he was Ashkenazi because you will always find that the Ashkenazis never walk without bottles on their necks, in memory of Rav Bakbuk – Rabbi Bottle», from: MS Guenzburg 653, 93:1.

⁷⁵ Amsterdam, Bibliotheca Rosenthaliana, MS Rosenthaliana ROK.

⁷⁶ «לחמניות סולת אפיה בדבש וחמאה: פִּיטוֹר קִיכִין בלע״ז» [Semolina rolls baked with honey and butter: *Puter Kukben* in foreign language]; from: *Massekhet Purim* (Sulzbach, 1814) 9:1; Ms. Rosenthaliana ROK, 21:1. On Ashkenazic dishes see Kosover 1958, pp. 1-145, especially pp. 71-77, 120-123.

⁷⁷ «and the dumplings: *Kreplekh* in foreign language»; from: *Massekhet Purim*, 9:1; Ms. Rosenthaliana ROK, 21:1.

⁷⁸ «Once Israel were forbidden to drink on Purim. What did they do? They masqueraded with gentiles' clothes and wore a mask on their faces, and drank, but not from a gentile's [bottle or cup], and from that time they started that custom to dress up in Purim; A mask: a face painted with colors, *Maske* in foreign language.»; from: *Massekhet Purim*, 18:1; MS Rosenthaliana ROK 8:1.

⁷⁹ Davidson 1907, pp. 45-46.

characters such as Noah, Isaac and even Moses into the drunkards' celebration of Purim.⁸⁰

The increased adherence to biblical characters and to the classic conventions of the genre make the texts seem somehow frozen in time and place. According to Israel Davidson, these parodies' humor «does not flow from the spring of life, as true humor should».⁸¹

Though we cannot state how 'true' humor should be, the later parodies, disconnected as they are from any association with a specific time, place or even author, seem to have been reduced to a stripped down, 'by-the-book' version of a Purim parody. Their employment of the comical elements incorporates no attempt to be surprising, fresh or new. On the contrary, they primarily follow the traditional conventions of the genre, creating a stereotypical picture of the holiday. Instead of the Purim portrayed by Kalonymos – filled with special dishes and local personalities from Kalonymos' time – and instead of the Provençal Purim celebration of Gersonides' parodies – which included the special local custom of crowning a designated king for the holiday – the later parodies keep their portrait of the Purim celebration as general – one might even say as *generic* – as possible.

Conclusion

To conclude, the history of the sub-genre of the Purim parodies presents an interesting example of the process of transmission of seemingly non-canonical texts and its complicated relations to the genre's ritualistic character. Over the centuries, the parodic texts became part of the Purim customs in different Jewish communities. As a result, the genre went through a process of standardization. As demonstrated, this process had a deep effect on the role of the comical elements of the genre. The medieval texts went through a process of canonization and were copied, printed

⁸⁰ For example: «The sin of Moses, may he rest in peace, was on account of the water and he was doomed to not enter the land, and that was because of the complaint of Israel, who asked for water, and therefore it was said that the desert generation of Israel do not have place in heaven.»; from: Davidson 1907, p. 184.

⁸¹ Davidson 1907, p. 47.

and transmitted through the years almost without any change. Moreover, the characteristics of the first parodies – such as the main topics, and the rabbis' fictional names – became an obligatory feature in the later parodies of the 17th, 18th and the 19th centuries.

From this process, we can conclude that the Talmudic Purim parodies were more than just entertaining works of literature. The fact that the parodies were initially written for a specific occasion in the Jewish calendar, their content dealt almost solely with the celebration of the holiday, emphasized their ritualistic characters. In effect, the parodies function almost like liturgical pieces. The same pieces, or at least very similar pieces, were performed every year in Purim, time and again, and probably in front the same audience. It is not difficult to imagine an audience familiar with the texts by heart, still laughing each and every time to the same old jokes, maybe because they are funny, but certainly because the laughter is part of the ritual.

BIBLIOGRAPHY

- Abrams Daniel 2013, *Kabbalistic Manuscripts and Textual Theory: Methodologies of Textual Scholarship and Editorial Practice in the Study of Jewish Mysticism*, 2nd rev. ed., Jerusalem - Los Angeles, Magnes Press.
- Baricci Erica 2013, *Studio del corpus di testi giudeo-provenzali medievali, con un'edizione di Mā'a šēy- 'Ēster (ms. Roma, Casanatense 3140)*, Tesi di dottorato, Siena, Università degli Studi di Siena.
- Bayless Martha 1996, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Beddig Mirjam 2014, *Das «Sefer Habakbuk Hanavi»: eine Purim-Parodie aus dem 13. Jahrhundert*, in Lehnardt Andreas (ed.), *Wein und Judentum*, Berlin, Neofelis, pp. 171-184.
- Belkin Ahuva 2002, *The Purimshpil - Studies in Jewish Folk Theatre* [in Hebrew], Jerusalem, Bialik Institute.
- Bonfil Robert 2015, *The Book of Moneylender and Borrower* [in Hebrew], Jerusalem, The Zalman Shazar Center for Jewish History.
- Boyarin Daniel 1994, *Introduction: Purim and the Cultural Poetics of Judaism-Theorizing Diaspora*, «Poetics Today», 1, 15, pp. 1-8.

- Breuer Mordecai 1989, *Ta'amey ha-mikra be-21 sefarim u-ve-sifrey 'EMET* [in Hebrew], 2nd ed., Jerusalem, Horev.
- Burde Mark 2010, *The Parodia Sacra Problem and Medieval Comic Studies*, in Classen Albrecht (ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, Berlin, De Gruyter, pp. 215-242.
- Cassuto Umberto 1904, *Quando fu a Roma Calonymos ben Calonymos?*, «Rivista Israelitica», 1, pp. 181-190 (repr. in *La Rassegna Mensile di Israel*, 82, 2-3 (maggio-dicembre), 2016, pp. 339-347).
- Cochis Simonette 1998, *The Bishop of Fools, Fools and Jesters*, in Janik Vicki K. (ed.), *Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, London, Greenwood Publishing Group, pp. 97-105.
- Cohen Roni 2020, «*They Say I Am Becoming Greater than My Peers*»: *An Apprentice-Scribe in Early 18th Century Amsterdam*, «*Studia Rosenthaliana*», 46, 1-II, pp. 135-152.
- Corti Maria 1979, *Models and Antimodels in Medieval Culture*, «*New Literary History*» 10, II, pp. 350-366.
- Davidson Israel 1907, *Parody in Jewish Literature*, Columbia, Columbia University Press.
- Dentith Simon 2000, *Parody*, London, Routledge.
- Dönitz Saskia 2013, *Überlieferung und Rezeption des Sefer Yosippon*, Düsseldorf, Mohr Siebeck.
- Douglas Mary 1975, *Jokes, Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, London, Routledge.
- Eldar Ilan 2018, *Studies in Vocalization System and Reading Tradition in Hebrew* [in Hebrew], Jerusalem, Magnes.
- Fisch Harold 1994, *Reading and Carnival: On the Semiotics of Purim*, «*Poetics Today*», 15, 1, pp. 55-74.
- Fishkin Dana W. 2011, *Situating Hell & Heaven: Immanuel of Rome's «Mabberet Ha-Tophet V' Ha-Eden»*, PhD Dissertation, New York, New York University.
- 2018, *The Sting of Satire: The Jesus Figure in Immanuel of Rome's Hell*, «*Proof-texts*», 36, III, pp. 355-82.
- Flusser David Gustav 1980, *The Jossipon [Josephus Gorionides]* [in Hebrew], Jerusalem, Bialik Institute.
- Freudenthal Gad 2014, *Old French into Hebrew in Twelfth-Century Tsarfat: Medieval*

- Hebrew Versions of Marbode's Lapidary*, «Aleph; Historical Studies in Science & Judaism», 14, IV, pp. 11-187.
- Friedhaber Zvi 1999, *Dancing Customs in Purim* [in Hebrew], «Meḥkarey Ḥag», 11, pp. 70-78.
- Gaster Theodor Herzl 1950, *Purim and Hanukkah in Custom and Tradition: Feast of Lots, Feast of Lights*, New York, Schuman.
- Genette Gérard 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Chana Newman and Claude Doubinsky (trans.), Lincoln (NE), University of Nebraska.
- Hacker Joseph R. 2019, *Gershom Soncino, the «Renaissance» Printer, and the Sages of Salonica* [in Hebrew], in Glick Shmuel - Cohen Evelyn M. - Piattelli Angelo M. (ed.), *Meḥevah le-Menaḥem: Studies in Honor of Menahem Hayyim Schmelzer*, Jerusalem, JTS-Schocken Institute for Jewish Research, pp. 207-218.
- Habermann Abraham Meir 1978, *Massekhet Purim, Mahaduroteha ve-Dfuseha* [in Hebrew], «Areshet», 5, pp. 136-144.
- 1980, *Ha-Madpis Cornelio 'Adel Kind u-Vno Daniel ve-Reshimat Ha-Sefarim She-Nidpesu 'al Yadehem* [in Hebrew], Jerusalem, Rubin Mass.
- Halbertal Moshe 1997, *People of the Book Canon, Meaning, and Authority*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Halvin Shlomo Zalman 2007, *Haggabot*, in Michael Berenbaum - Fred Skolnik (ed.), *Encyclopaedia Judaica*, 2nd ed., 22 voll., Detroit (MI), Macmillan Reference USA, VIII, pp. 217-221.
- Harris Max 2011, *Sacred Folly: A New History of the Feast of Fools*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Hutcheon Linda 2000, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, rev. ed., Urbana, University of Illinois Press.
- Kalonymos Kalonymos ben and Gersonides 1978, *Megillat Setarim o Massekhet Purim, Faksimilia Shel Ha-Mahadura Ha-Rishona (Pesaro 1513)* [in Hebrew], Jerusalem, Kedem.
- Kerchever Chambers Edmund 1963, *The Mediaeval Stage*, 3rd ed., 2 voll., London, Oxford University Press.
- Kosover Mordecai 1958, *Jewish Foods (A Study in History of Culture and Linguistics)* [in Yiddish], in Mark Yudel (ed.), *Judah A. Joffe Book*, New York, Yidisher Visenshaftlekher Institut - YIVO, pp. 1-145.
- Lawee Eric 2019, *Rashi's Commentary on the Torah: Canonization and Resistance in the Reception of a Jewish Classic*, Oxford, Oxford University Press.

- Lipshitz Yair 2010, *The Holy Tongue, Comedy's Version: Intertextual Dramas on Stage in A Comedy of Betrothal* [in Hebrew], Ramat-Gan, Bar-Ilan University.
- Marx Moses 1936, *Gershom (Hieronymus) Soncino's Wander-Years in Italy, 1498-1527, Exemplar Judaicae Vitae*, «Hebrew Union College Annual», 11, pp. 427-501.
- Mayer Modena Maria Luisa 2001a, *La «Masseket Hamor» di Gedalya ibn Yabia*, «Italia», 13-15, pp. 303-342.
- 2001b, *The «Abashverosh Banquet» of Italian Jews* [in Hebrew], in *Studies in Hebrew Language and Literature Madrid Congress*, Jerusalem, University of Madrid, Brit Ivrit Olamit, pp. 52-58.
- Morag Shelomo 1972, *The Vocalization Systems of Arabic, Hebrew, and Aramaic. Their Phonetic and Phonemic Principles*, Berlin, De Gruyter.
- Ofer Yosef - Lubotzky Alexander 2019, *The Masorah as an Error Correcting Code* [in Hebrew], «Tarbiz», 82, 1, pp. 89-113.
- Ofer Yosef 2019, *The Masora on Scripture and Its Methods*, Berlin, De Gruyter.
- Perry Micha 2010, *Tradition and Transformation: Knowledge Transmission among European Jews in the Middle Ages* [in Hebrew], Tel-Aviv, Hakibbutz Hameuchad.
- Rigo Caterina 1998, *Hillel Ben Samuel of Verona (1220-1295)*, in Craig Edward Gordon (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 4, London, Routledge, pp. 431-433.
- Rose Margaret A. 1993, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern, Literature, Culture, Theory*, Cambridge, University Press, pp. 33-38.
- Roth Cecil 1933, *The Feast of Purim and the Origins of the Blood Accusation*, «Speculum», 8, 4, pp. 520-526.
- Rubinstein Jeffrey L. 1992, *Purim, Liminality, and Communitas*, «AJS Review», 17, 11, pp. 247-77.
- Schrijver Emile G. L. 1990, «Be-Otiyyot Amsterdam»: *Eighteenth-Century Hebrew Manuscript Production in Central Europe; the Case of Jacob Ben Judah Leib Shamas*, «Quaerendo, a Quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books», 20, 1, pp. 24-62.
- Schwartz Yossef 2009, *Einleitung, Über die Vollendung der Seele: Hebräisch-Deutsch*, Fidora Alexander (ed.), Schwartz Yossef (trans.), Freiburg - Basel - Wien, Herder.
- 2017, *Cultural Identity in Transmission: Language, Science, and the Medical Profession in Thirteenth-Century Italy*, in Baumgarten Elisheva - Karras Ruth Mazo - Mesler Katelyn (ed.), *Entangled Histories: Knowledge, Authority, and Jewish Cul-*

- ture in the Thirteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 181-203.
- Sela Shulamit 2009, *The Arabic Josippon* [in Hebrew], vol. 2, Jerusalem, Tel-Aviv, Ben Zvi Institute, Goldstein-Goren Diaspora Research Center.
- Shatzmiller Joseph 2012, *Au Service de La Cour de Naples: Kalonymos d'Arles et Judah Romano*, in Iancu Carol - Iancu Danièle (ed.), *L'écriture de l'histoire Juive: Mélanges En l'honneur de Gérard Nahon*, Paris - Louvain, Peeters, pp. 163-169.
- Spiegel Yaakov Shamuel 2005, *Chapters in the History of the Jewish Book: Scholars and their Annotations* [in Hebrew], 2nd ed., Ramat-Gan, Bar-Ilan University.
- Steinschneider Moritz 1882, *Ein Brief des Immanuel Ben Salomo Ben Jekutiel an Hillel*, «Israelitische Letterbode», 7, pp. 165-167.
- 1902-1904, *Purim und Parodie*, «Monatsschrift für Geschichte und Wissenschafts des Judentum», 3-4, pp. 176-187; 5-6, pp. 275-280; 7-8, pp. 372-376; 9-10, pp. 473-478; 11-12, pp. 567-582; 1, pp. 84-89; 3 pp. 169-180, 279-286; 4, pp. 360-370; 5, pp. 468-474; 4, pp. 242-247; 7-8, pp. 504-509.
- Ta-Shma Israel M. 1993, *The "Open" Book in Medieval Hebrew Literature: The Problem of Authorized Editions*, «Bulletin of the John Rylands Library», 75, III, pp. 14-24.
- Taylor Charles 1969, *Sayings of the Jewish Fathers: Comprising Pirke Aboth in Hebrew and English, with Notes and Excursuses*, 2nd ed., with additional notes and a Cairo fragment of Aquila's version of the Old Testament; prolegomenon by Judah Goldin, Library of Jewish Classics, New York, Ktav PubHouse.
- Tov Emanuel 2015, *Textual Criticism of the Hebrew Bible, Qumran, Septuagint*, Leiden, Boston, Brill.
- Weinberg Bella Hass 1997, *The Earliest Hebrew Citation Indexes*, «Journal of the American Society for Information Science», 48, IV, pp. 318-330.
- Zunz Leopold 1876, *Kalonymos Ben Kalonymos, Gesammelte Schriften*, vol. 3, Berlin, Louis Gerschel Verlagsbuchhandlung.

NOTE

De David le prophete (and the Old French *Eructavit* poem)
as a Synecdoche of the Psalter
in the manuscript British Library, Additional 15606

Vladimir Agrigoroaei
CNRS – CÉSCM Poitiers

ABSTRACT: *The scribe of manuscript London, British Library, Additional 15606 (dating back to the early 14th century) made an interesting error, leading to the substitution of a bifolio in a quire of the codex and suggesting that the French poem Eructavit, inspired by the commentary of a psalm, could stand in for a symbolic representation of the psalter.*

KEYWORDS: *Medieval French literature – Codicology – Palaeography – Psalms*

There is an interesting case of title misattribution in a text from Lorraine connected with the biblical prophet David, which suggests that vernacular Old French poems based on the psalms could be symbolically interpreted as a prefiguration of the entire psalter. Currently, the title in question is still believed to be that of an allegorical poem dealing with the siege of Jerusalem by Nebuchadnezzar, based on biblical sources scattered throughout several books of the Old Testament.¹ Yet the assumption is wrong. In fact, the poem appears in a Burgundian manuscript dating back to *c.* 1300, where it was attracted by the centripetal tradition of a much more famous poem, known from several other manuscripts, the *Eructavit* written for Marie de Champagne (*c.* 1180). This other poem represents a commentary of Ps 44 (*Eructavit cor meum*) presented as an interpretation of the psalm in the form of a vision of David, with Latin headings for each commented biblical verse. At the end of the poem, the

¹ Fuhrken 1895 edited the text and believed that the vernacular poem had no connection to biblical sources. The primary sources for the siege of Jerusalem by Nebuchadnezzar are the verses 2 Ki 25:1-4, 8-19; 2 Ch 36:18-19; Jr 34:8-22; Jr 37:5-16; Jr 39:2; Jr 52:7, 12-25; Ez 24:1-2; Ez 30:20-21; Ez 33:21; Ez 40:1.

vernacular author also included *Gloria Patri*. It was copied in many manuscripts; the base manuscript probably being Paris, BnF, fr. 2094 (late 13th century).²

The Lorraine manuscript that I am interested in is currently located in London, British Library, Additional 15606.³ It contains a version of *Eructavit*, preceded by the other vernacular poem, titled *De David li prophecie* ever since its first publication. My presentation will deal with palaeographic and codicological facts, since they will allow me to draw conclusions on the evolution of a series of texts in peripheral contexts reminding of the much larger centripetal tradition of Old French psalters. This poem dealing with the siege of Jerusalem begins on f. 5r of the manuscript with a title in red ink. A comparison with the tituli transcribed for the following poem (the *Eructavit*, herein without a title proper) testifies to the fact that these red titles and the initials were transcribed at the end of the transcription process. The choice of the title *De dauid li prophecie* should therefore be attributed to the copyist who also acted as a rubricator. This copyist left *inserendae* in the text, in order to have enough space to transcribe the red headings at the end, but he quickly grew tired, giving up on transcribing them in the second part of the *Eructavit* poem.⁴

² For an edition, see *Eructavit* (ed. Atkinson Jenkins). For the base manuscript, see also the online bibliography of the DEAF *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français* (<http://www.deaf-page.de/>; last access: 19.11.2021). Cf. *L'Eructavit antico-francese* (ed. Meliga). Cf. Ruini 2008, p. 213, (note 11), who mentions the issue of the incorrect title, but considers that the text preceding the *Eructavit* has no connection with the poem proper.

³ The manuscript's leaves (parchment) measure 255x195mm. The text is transcribed on two columns and dates back to the early 14th century. Cf. Sinclair 1979, n. 2499.

⁴ The colophon after the explicit of the text appears in the last line of the second column of f. 17vb: *Sancti spiritus adsit nobis gloria*. The *Eructavit* poem has many red rubrics with Latin texts; some of them in marginal *inserendae* achieved during the transcription of the main text. These *inserendae* are found only in the beginning: f. 19v: *Eruptavit cor meum verbum bonum + Linga mea chalamus scribe velociter scribentis*; f. 20v: *Speciosus forma pre filiis hominum*; f. 21r: *Diffusa est gratia in labiis tuis*; f. 21v: *Accingere gladio tuo super femur*. Subsequently, the copyist no longer indicates the rubrics to be copied. These red rubrics without prior indications are on f. 22v: *Intende prospere procede et regna + Propter veritatem et mansuetudinem*; f. 23r: *Sagite tue populi sub te cadent*; f. 24v: *Sedes tua deus in seculum seculi*; f. 27r: *Dilexisti iusticiam et odisti iniquitatem*; f. 27v: *Mirra et guta et cassia a uestimentis*; f. 28r: *Astitit regina a destris tuis*; f. 28v: *Audi filia et vide inclina aurem*; f. 29v: *Omnis gloria eius filie regis*; f. 30v: *Et filiae tiri in numeribus vultum tuum*; f. 31r: *Et concupiscet rex decorem tuum*; f. 31r: *Adducen-tur regi virgines*; f. 31v: *Afferantur in leticia et exsultatione*; f. 32v: *Pro patribus tuis nati sunt tibi filii*; f. 34r: *Propterea populi confitebuntur tibi*; f. 34v: *Gloria patri*; f. 34v: *Et filio et spiritui sancto*; f. 34v: *Sicut erat in principio*.

I am much more interested by the fact that the copyist did not transcribe any inserenda for the heading of the title in question on the first leaf of our text. In other words, this title (*De dauid li prophecie*) was chosen and transcribed only at the end of the copying process. This happened independently of the texts themselves, when the copyist only followed the inserendae. The title then represents just a larger designation that merges several texts in the manuscript: the untitled poem, the *Eructavit*, and an *Entrée de la messe*.⁵ The latter is in prose and starts on f. 35r.⁶ Its text was written by the same hand, but the copyist had changed the ink. He had left some space for the initial drop cap, but he forgot to paint it. This text was therefore written after the transcription of the initial letters and headings of the two previous texts. It is particularly significant that a colophon in red was copied after the already marked explicit. Its transcription was done also at a later date, probably during the revision of the rubrics, and the colophon reads, surprisingly, *Explicit lib[er d]e dauid la prophecie*, with the verso of the last folio left blank, unwritten. It is highly plausible that the copyist wanted to improve the codex, but that he did not take into account the fact that the texts he had transcribed were very different in nature and contents. This “prophecy of David” had several endings.

The explanation can be found at the end of the manuscript. P. Meyer briefly described the last quire (f. 160r-162v), but did not thoroughly investigate the issue.⁷ Logic would suggest that this quire should be inserted after f. 29v. P. Meyer also noticed that the text starting on f. 30r is again copied on f. 160r. Yet, the ink and quill of f. 29v match those of f. 160r, thus suggesting that f. 160r had to be transcribed well before the transcription of f. 30r. Since the text of f. 160r-v and 30r-v is identical, except for a minor change which I will deal with later, and since f. 160r-v and 30r-v share the same ruling, rubrics, number of verses, and contents, it is clear

⁵ It is perhaps useful to note that in this handwritten copy, the Old French *Eructavit* poem does not have any title, perhaps because it follows this first text. The *Eructavit* begins on a separate folio (f. 18r) only by accident, a sort of coincidence, since the earlier poem ends with the last line of f. 17v and the red colophon already mentioned is written on the last line of that folio.

⁶ Incipit of the text: [C]’est ci l’antrée de la mosse commant l’an doit oir la mosse ne les ordenances qu’il afierent a faire premerement [...]. Explicit on f. 36rb: [...] Si les deuons prier qu’il faceint nos besoignes a nostre soignour asteemant. Et qui ansic lou fait ie croi que il hot bien la mosse. *Explicit*.

⁷ Meyer 1877, p. 28.

that f. 30r-v represents a substitution of f. 160r-v. When one looks at the last quire, real change occurs only on the next folio (f. 161r) which contains the same text as f. 35r. The missing text is that of the folios that make up the inner leaves of the fifth quire of the manuscript (f. 31r-34v). It is rather obvious that the scribe had made an error: he transcribed his text from a manuscript source, whose quires had been dismembered in order to facilitate the copying process. This explains why the fifth quire of his manuscript-copy, the one that gave him a hard time (f. 30r-35v) contains six folios, not four like the first quire (that of the calendar, the first text of the manuscript) or eight, like the quires 2, 3, and 4 (the first ones in the manuscript, those which transcribe the untitled poem and part of the *Eructavit*).

The copyist had to make amends by rejecting the outer bifolio of his fifth quire, which was appended at the end of the manuscript. In its stead, he recopied correctly the text on a quire consisting of three bifolios.⁸ However, the folio that he rejected and placed at the end of the manuscript also helps us reconstruct the aspect of the source text. On f. 161r, the copyist simply transcribed the colophon in red directly from the source: *Laux tibi sit xpiste quoniam liber explicit iste*. This text is absent from f. 35r. It is therefore safe to conclude that its very absence allowed for the incorporation of the bizarre colophon at the end of the text concerning Mass, the one that says *Explicit lib[er d]e dauid la | prophecie*. The reconstruction of the entire process suggests that the copyist was in so much of a hurry, preoccupied with fixing his mistake, moving and changing the order of bifolios, that he copied another segment of text, a part of the *Eructavit* poem, from a quire that he had left aside for a while, before copying the text concerning Mass. By the time he got back to it, it didn't have a title yet. As a result, the copyist was baffled by the text where he had made a mistake (the *Eructavit*) and ignored that there were other texts in this section of the manuscript. He chose a title that had a relation

⁸ The ink and quill of f. 30r correspond to those from the second half of Wace's *Conception* poem, another text which follows in the manuscript. It is therefore certain that this folio was redone at a later stage, when the copyist had already finished the transcription of the *Conception*. The other bifolios of the quire, that is, the middle and inner ones (ff. 31r-34v), present the same ink and pen as the previous quire. There is evidence to suggest that the scribe placed the badly written folio aside when he realised the mistake he had made, and decided to correct that mistake later, at a different time.

to the psalm, the main text at the beginning of his manuscript, unwittingly signalling that this text was the key one in the grouping of texts from those quires (before and after it).

However, this also suggests that the untitled poem, wrongly titled *De David li prophecie* in current bibliography, formed a group the *Eructavit* poem and together they played the part of a real psalter. The concept should be taken, of course, in a figurative sense. Not only does the *Eructavit* attract this other text, which fulfils the role of a prologue in the new textual unit of the manuscript, much in the same manner in which psalms attract, for example, the canticles, prayers, and even litanies from the end of the psalter; but the *Eructavit* and the untitled poem are preceded in the Additional 15606 manuscript by a calendar, transcribed on the folios of the first quire, identical to the calendars which open the psalters proper. One can have the impression that, symbolically, the Lorraine manuscript was a real Psalter. In addition to this comparison, the calendar in question is bilingual, Latin-French.⁹ This would explain why the *Conception Nostre Dame* by Wace was copied after the *Eructavit* section (f. 36r-81r). The case is similar to that of the Royal 2 A IX manuscript of the British Library, which dates back to the first quarter of the 13th century or *c.* 1250. The transcription of a series of Marian poems by Wace and two anonymous *Oratio[nes] de sancta maria* at the end of this other manuscript is an extension of several experiments and variations with the psalter.¹⁰ Thus, the copy of the vernacular *Eructavit* poem became a synecdoche for the entire psalter in the Lorraine manuscript Additional 15606.

As for the link between the *Eructavit* and the poem dealing with the siege of Jerusalem, it could be a banal consequence of the mention of David in both texts. When Nebuchadnezzar fought Zedekiah, the last

⁹ The names of the days and the final calculation of the hours are in Latin. The rest – the number of days of each month, the feasts, and the names of the saints – are in French. The calendar occupies the first three folios, a column for each month. The month of December occupies the second column of f. 3v. However, the red-ink explicit has been copied on two lines from the beginning of f. 4r: *Après la sainte agathe lene prime querons | Lou samadi apres li voile des brandons*. The rest of the folio was left blank.

¹⁰ The Royal 2 A IX manuscript contains the Psalter of the Holy Spirit (ff. 1r-19r), Psalter of the Virgin (ff. 20r-35v), another version of the Psalter of the Holy Spirit (ff. 47r-62v), Hymnary of the Virgin (ff. 64r-77r), selections from the psalms (ff. 78r-83v), several Latin hymns, and a large number of poems attributed to Gautier Map. Note also that the first folio of the *Conception* in Additional 15606 presents a similar ink to that of the *Eructavit*, meaning that the folios that contain the Explanation of Mass were left blank, so that this other text be later integrated.

king of Judah, the Bible tells us the words of a divine prophecy: «For thus saith the Lord, David shall never want a man to sit upon the throne of the house of Israel» (Jr 33:17). Perhaps this is why the entire group of texts is titled *De David li prophete* and several verses from the end of the untitled poem speak about David and his psalter:

Qui les aime contre raison
 done est lor huz fors de saison;
 de ce saint David li prophete
 en son sautier nos amoneste.¹¹

The connection with the Exposition of Mass can be explained by the last verses of the *Eructavit* poem, which contain a commentary on the *Gloria Patri*, the short doxology that is often said at mass.¹² The scribal accident from manuscript London, British Library, Additional 15606, is therefore extremely significant, as it clarifies the symbolical status of a group of texts developed around a famous late 12th-century Old French poem. French literature often imitated Latin exegesis. Here, in the Lorraine manuscript dating back to c. 1300, French poems inspired by sacred texts could stand in for a symbolic representation of the psalter.

BIBLIOGRAPHY

Eructavit. An Old French metrical paraphrase of Psalm XLIV published from all the known manuscripts and attributed to Adam de Perseigne, Thomas Atkinson Jenkins (ed.), Göttingue, Niemeyer, 1909.

Fuhrken George F. 1895, *De David li prophete, ein altfranzösisches Gedicht aus dem XII. Jahrhundert*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XIX, pp. 189-234.

L'Eructavit antico-francese secondo il ms. Paris B. N. fr. 1747, Walter Meliga (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.

¹¹ Fuhrken 1895, p. 223 (vv. 1217-1220).

¹² For a discussion about *Gloria Patri* transcribed at the end of the *Eructavit*, see also Ruini 2008, p. 216.

Meyer Paul 1877, *Notice sur un ms bourguignon (Musée britannique Addit 15606) suivie de pièces inédites*, «Romania», VI, pp. 1-46.

Ruini Daniele 2008, *Appunti sull'Eructavit antico-francese e le sue attribuzioni*, «Studi mediolatini e volgari», LIV, pp. 211-248.

Sinclair Keith Val 1979, *French Devotional Texts of the Middle Ages: A Bibliographic Manuscript Guide*, Connecticut, Greenwood Press.

SCHEDE E RECENSIONI

***Le Lingue nordiche nel medioevo, 1. Testi*, a cura di Odd Einar Haugen, coautori Massimiliano Bampi, Marina Buzzoni, Odd Einar Haugen, Andrea Meregalli e Luca Panieri, Oslo, Novus Press, 2018; 313 pp. ISBN 978-82-8390-003-3.**

Le lingue nordiche nel medioevo, 1. Testi a cura di Odd Einar Haugen (Bergen), raccoglie i contributi di Massimiliano Bampi (Venezia), Marina Buzzoni (Venezia), Odd Einar Haugen, Andrea Meregalli (Milano) e Luca Panieri (Milano). Il volume si propone di offrire un'analisi filologica di testi appartenenti alla tradizione letteraria delle lingue nordiche medievali: l'antico islandese, l'antico gutnico, l'antico danese, l'antico svedese e l'antico norvegese. Quest'opera è infatti pensata per la fruizione da parte di studenti di Filologia germanica e di lingue nordiche. Per ogni lingua, gli autori hanno selezionato quattro testi (uno solo per l'antico gutnico) da vari manoscritti, la cui datazione è compresa tra il XIII e il XVI secolo: *Skånske lov* (pp. 73-86); *Eriks Sjællandske lov* (pp. 87-98); *Legenden om Sancta Christina* (pp. 99-108); *Urte-, sten- og kogebogen* (pp. 109-122); *Guta saga* (pp. 123-134); *Äldre Västgötalagen* (pp. 135-144); *Herr Ivan* (pp. 145-154); *Erikskrönikan* (pp. 155-164); *Sju vise mästare* (pp. 165-174); *Gammelnorsk homiliebok* (pp. 175-186); *Strengleikar* (pp. 187-196); *Speculum regale* (pp. 197-206); *Barlaams saga ok Jósafats* (pp. 207-216); *Hávamál e Baldrs draumar* (pp. 217-236); *Njáls saga* (pp. 237-248); *Gylfaginning* (pp. 249-260); *Eiríks saga víð frla* (pp. 261-272). Questa selezione costituisce pertanto un *corpus* delle lingue e delle relative letterature nordiche medievali. Il punto forte del volume sta nella scelta di presentare i testi sotto forma di facsimile fotografico, accompagnato dalla relativa trascrizione semi-diplomatica e da una traduzione in italiano a fronte. A complemento di questi vari livelli di analisi, è presente una sezione di note e commenti.

Nella prima parte (*Le origini*, pp. 13-16) gli autori espongono lo sviluppo delle lingue nordiche medievali da un punto di vista diacronico: a partire da una breve introduzione al protogermanico e al protonordico viene illustrato lo sviluppo delle antiche lingue germaniche con riferimento ai primi documenti scritti che testimoniano l'esistenza del protonordico (es. il corno d'oro di Gallehus, Jutland, Danimarca, ca V sec. d.C.). Successivamente, viene proposto un albero genealogico raffigurante gli stadi di evoluzione linguistica fino all'antico nordico, fase che si colloca nella cosiddetta epoca vichinga (VIII-XI sec.). Questa panoramica diacronica permette al lettore di focalizzare l'attenzione sugli importanti cam-

biamenti fonologici che contraddistinguono lo sviluppo del gruppo delle lingue nordiche (come l'apocope, la metaforia, la frattura, l'indebolimento delle vocali atone).

Nella seconda sezione (*Cenni di storia delle lingue*, pp. 16-36) viene proposta un'introduzione storica alle lingue nordiche antiche e medievali: particolare attenzione è posta sui fenomeni fonologici e morfosintattici specifici dello sviluppo e della formazione dell'antico nordico. Per quanto riguarda le teorie linguistiche, gli autori hanno scelto di presentare due prospettive: quella storica (ipotesi nord-occidentale) e quella genetico-tipologica. Le lingue nordiche, secondo entrambe, sono divise principalmente in nordico orientale (antico svedese e antico danese) e nordico occidentale (antico norvegese e antico islandese). I fenomeni linguistici sono brevemente descritti e raggruppati secondo gli aspetti fonologici (apocope, frattura, metaforia) e morfosintattici (lo sviluppo dell'articolo enclitico e della diatesi media). Tali fenomeni caratterizzano l'epoca vichinga, periodo in cui la sequenza runica di 24 rune (o *futhark antico*), cioè l'antico sistema di scrittura, viene sostituita dalla sequenza runica di 16 rune (o *futhark recente*): è proprio questo il momento in cui iniziano a formarsi e a differenziarsi le varie lingue nordiche. La fase storica successiva di formazione del cosiddetto periodo nordico medievale, che durerà fino al XV sec., è caratterizzata dalla diffusione della tradizione manoscritta nei paesi nordici. Gli autori propongono poi un'analisi più approfondita delle lingue nordiche medievali, confrontando innanzitutto l'antico nordico (*dønsk tunga*, 'lingua danese', con riferimento alla lingua comune parlata fino all'inizio del XII sec. non solo dai danesi, ma anche dagli svedesi, dai norvegesi e dagli islandesi) e il nordico medievale: il primo identifica un insieme di tratti linguistici (fonologici, morfologici, sintattici, semantici) diffusi durante l'epoca vichinga più che una lingua in sé; il nordico medievale, invece, si forma alla fine del suddetto periodo e coincide con l'inizio del processo di cristianizzazione dei paesi nordici. Il secolo XI rappresenta dunque un momento decisivo della storia, della cultura e della tradizione letteraria nordiche: è infatti a questa altezza cronologica che l'alfabeto e la lingua latini, portati dai missionari cristiani, subentrano alla precedente tradizione runica, prevalentemente epigrafica, soggetta a un progressivo declino.

Ciononostante, vi sono esempi unici di coesistenza di entrambe le tradizioni scritte: ad esempio il *Codex Runicus*, AM 28 8vo (*Den Arnamagnæanske Samling*, Copenaghen) del 1280 ca, un manoscritto pergameneo.

naceo in rune. Alla fine di questa sezione, gli autori affrontano lo sviluppo delle singole lingue nordiche medievali e inseriscono delle brevi introduzioni a ognuna di esse: l'antico danese, l'antico gutnico, l'antico svedese, l'antico norvegese e l'antico islandese. A causa della scarsa documentazione della fase medievale, gli autori hanno deciso di non trattare il faroese e il norn (p. 34).

Nella parte successiva (*I testi dell'antologia nel panorama della letteratura medievale*, pp. 36-55) gli autori presentano i criteri di selezione dei testi, precisando che l'obiettivo è di offrire al lettore un'analisi dei principali generi letterari nordici, includendo anche quelle tradizioni spesso poco affrontate (p. 36). Pertanto, insieme ai testi legali (*Skånske lov, Eriks Sjællandske lov, Äldre Västgötalagen*), il lettore trova anche trattati medici ed erboristici (*Urte-, sten- og kogebogen*), agiografie (*Legenden om Sancta Christina*), testi della tradizione cortese-cavalleresca (*Herr Ivan, Erikskrönikan*), omelie (*Gammelnorsk homiliebok*), una raccolta di *lais* (*Strenngleikar*), un testo didattico (*Speculum regale*), alcune saghe (*Njáls saga, Eiríks Saga víðfjörla, Barlaams saga ok Jósafats*), passi tratti dalla poesia eddica (*Hávamál* e *Baldrs draumar*) e dall'*Edda* in prosa (*Gylfaginning*) e, infine, un estratto da una «forma di narrazione storiografica piuttosto ibrida a livello di genere» (p. 37) in antico gutnico che riguarda la storia dei gotlandesi (*Guta saga*). In considerazione del pubblico a cui si rivolge, l'obiettivo di questo volume è di proporre esaustività piuttosto che rappresentatività (p. 38); per questo sono stati esclusi testi linguisticamente complessi, come la poesia scaldica (Koch 1984), i trattati grammaticali (Raschellà 1982, 1993 e 2007; Albano Leoni 1975; Krömmelbein 1998; Ross and Wellendorf 2014), i diplomi (*Diplomatarium Danicum, Diplomatarium Suecanum, Diplomatarium Norvegicum, Diplomatarium Islandicum*), e alcune tipologie più recenti di testi poetici (*rímur* e ballate).

Nella quarta sezione (*Aspetti materiali*, pp. 55-67) viene fornita un'introduzione al lessico codicologico e paleografico, con particolare riferimento ai manoscritti selezionati. La scelta dei criteri di costituzione della versione semi-diplomatica viene discussa nei *Criteri editoriali e di traduzione* (pp. 67-71). A fronte è inserita inoltre una traduzione in italiano, aggiunta con la consapevolezza che «qualsiasi traduzione è una forma di riscrittura del testo di partenza, in quanto origina da processi interpretativi» (p. 70): l'obiettivo è infatti offrire uno strumento ad integrazione del testo, per meglio comprendere e avvicinarsi al significato dello stesso. Infine, nella parte *Guida all'uso* (pp. 71-72), gli autori spiegano come i testi

sono stati presentati nel volume, in particolare la disposizione della versione semi-diplomatica e della relativa traduzione. Ogni testo reca a margine i numeri di riga ripresi nell'apparato, che contiene anche i rimandi alle note e ai commenti consultabili nelle *Note ai testi* (pp. 273-300), sezione che precede la *Bibliografia* (pp. 301-312).

Le Lingue nordiche nel medioevo, 1. Testi rappresenta un'accurata introduzione e una panoramica esaustiva delle lingue nordiche medievali, proponendo soprattutto generi letterari meno frequentemente affrontati. Questo volume sottolinea, inoltre, l'importanza e la necessità di un approccio più aperto alla complessità della produzione letteraria medievale nordica; è infatti utile a lettori interessati ad uno studio generale ma completo delle lingue nordiche medievali e della relativa produzione letteraria. Per questo motivo, gli autori propongono informazioni codicologiche, paleografiche, storico-linguistiche semplici e chiare. L'introduzione linguistica da un punto di vista diacronico offre un'accurata presentazione della variabilità linguistica riguardante il periodo compreso tra il XIII e il XV secolo (un'analisi più approfondita verrà discussa nel secondo volume, in cui si offrirà al lettore un glossario ai testi presentati e analizzati nella pubblicazione qui discussa e un compendio grammaticale delle lingue nordiche medievali).

Per incoraggiare ulteriori ricerche e studi nello stesso ambito, sarebbe sicuramente molto stimolante un'analisi dedicata al faroese e al norn e alla loro produzione letteraria, magari in un terzo volume. Infine, una traduzione in inglese ne faciliterebbe la fruizione da parte di un pubblico più vasto, anche nelle università italiane che oramai contano molti corsi internazionali. Per concludere, quest'opera è ben strutturata, il lavoro filologico su ciascun testo (versione semi-diplomatica e traduzione in italiano) fornisce un approccio efficace e soddisfa l'obiettivo di trasmettere al lettore la complessità linguistica della produzione letteraria delle lingue nordiche.

Paola Peratello
Università di Verona

***Libro della natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, edizione critica a cura di Davide Checchi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020 («Archivio Romanzo», 36); 504 pp. ISBN 978-88-8450-910-9.**

Il *Libro della natura degli animali* è oggetto delle attenzioni della critica da oltre un secolo: la versione veneta del manoscritto *Pad* era stata edita da M. Goldstaub e R. Wendriner (*Ein toscano-venezianischer Bestiarius*, Halle a.S., Niermeyer, 1892), quella toscana studiata e pubblicata da M. S. Garver e K. McKenzie (*Il bestiario toscano secondo la lezione dei codici di Parigi e di Roma*, «Studj Romanzi», 8, 1912, pp. 1-100: per i sigla e la bibliografia sul testo si rimanda alle informazioni contenute nel volume di D. Checchi qui recensito). L'interesse di questo testo duecentesco era stato messo in evidenza da C. Segre, che ne aveva curato l'edizione di estratti nell'antologia Ricciardi della *Prosa del Duecento*, da lui diretta insieme con M. Marti. A L. Morini, quindi, si doveva una profonda revisione del testo di Garver e McKenzie per il suo importante volume dei Millenni Einaudi: è questa edizione ad essere ripresa (per i capitoli 1-50) da F. Zambon nella sua raccolta di bestiari.

L'importanza del testo chiamava un'edizione critica che prendesse in esame l'insieme dei testimoni e portasse ordine sulle tappe della composizione del testo e sulla sua tradizione. Quella della redazione breve fornita da D. Checchi per la collana Archivio Romanzo adempie perfettamente al compito. Il testo è infatti tramandato in due redazioni, breve (RB), originaria, e lunga (RL), la cui derivazione da quella breve è discussa ed è ormai sicura. Il testo stesso è il frutto della giustapposizione a un'originaria sezione A di due più brevi sezioni (B e C) – distinte per stile, fonti e corrispondenti a momenti redazionali distinti –, già intese come appendici dalla bibliografia precedente; tre sono i manoscritti della RB latori delle sezioni A, B e C. Se D. C. riesce a ricostruire in maniera convincente i rapporti tra i testimoni per ciò che concerne A, la tradizione di B e C rimane meno perspicua, ancorché, come sottolinea l'editore, non si possano rilevare «dati che contrastino con l'ipotesi formulata per la sezione A».

Il lavoro di D. C. può contare su un nuovo censimento dei manoscritti da parte dell'editore stesso, che aggiunge due testimoni completi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 520 – L4; e London, Wellcome Library, 132 – L0) e uno frammentario (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 299 – L3) a quelli noti del testo (il ms. Wellcome era già

stato utilizzato da T. Poli nella tesi di laurea: *Nuova edizione del 'Libro della natura degli animali' sulla base del manoscritto Chigiano M.VI.137 e dei codici di Parigi e di Londra*, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009). La descrizione dei manoscritti, con sintetiche schede linguistiche che permettono di collocarne geograficamente la produzione, apre l'introduzione. Le sezioni più importanti dello studio sono quelle che indagano i rapporti tra i testimoni (cap. 3, *La recensio*, cui D. C. aggiunge un'utile cap. 4, *Osservazioni generali sulla tradizione*), con abbondanza di materiali che permette al lettore di verificare la bontà del ragionamento, senza che l'editore nasconda mai i propri dubbi e i nodi più intricati. È sulla base di quanto acquisito in questi capitoli che D. C. discute la datazione (delle sezioni) del testo, e soprattutto la paternità di Guidotto da Bologna, indicato da un testimone della RL come autore, che viene rigettata. D. C. propone, con la dovuta cautela, la sua ipotesi di composizione della sezione A da parte di un domenicano in area Pisana, forse, «dato il binomio Pisa-ambiente domenicano», attivo nello «studio di santa Caterina in Pisa» (p. 144).

Il *Libro della natura degli animali* è un testo al crocevia di tradizioni letterarie e culturali romanze importanti: ribadisce l'importanza di Richard de Fournival nella tradizione dei bestiari, in questo caso di area italiana, ma è ricettivo pure della produzione lirica; e si pone esso stesso a monte di una tradizione interessante, che conta una ben nota traduzione catalana. Alle fonti del *Libro della natura degli animali* e alla traduzione D. C. aveva già dedicato due articoli, da leggersi insieme con l'edizione del testo; i punti principali sono ripresi nei capp. 2, *La fonte e gli autori*, e 6, *Tradizione indiretta e fortuna* (si vedano di D. C. *Le fonti del «Libro della natura degli animali»*, «Studi Medievali», 58, 2017, pp. 525-578; *Indagine sulla fonte del Bestiari català*, «Medioevo Romanzo», 43, 2019, pp. 190-204). Quest'ultimo, in particolare, esamina i casi del Bestiario del *Tesoro* toscano (Laurenziano Plut. XLII.22), il Bestiario riccardiano (Ric. 2183) e le epitomi (Chig. M.V.117 e Stroz. II.VIII.33). Parte della fortuna del testo è poi la stessa redazione lunga: ai rapporti tra essa e la RB è dedicato il cap. 7, in attesa dell'edizione della stessa RL (cfr. p. 179, nota 11; un saggio di edizione era stato dato da F. Pizzi: *Il Bestiario toscano: edizione della famiglia 'moralizzata'* (Napoli, Biblioteca Nazionale, XII.E.11 e Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1357), Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012).

L'edizione del testo (i cui criteri sono esposti nel cap. 9), è dichiaratamente ricostruttiva, e in ciò – oltre che per l'esame dell'intera tradizione –

si differenzia da quella di Garver e McKenzie (che dava il testo di *P*: Paris, BnF, it. 450), pur ampiamente rivista da Morini. *Ch1* (Chig. M.VI.137), uno dei tre 'completi' per le tre sezioni del testo della RB edita (gli altri due sono *P*, della stessa famiglia di *Ch1*, e *Lo*), è scelto come «*manuscrit de surface*». In apparato per ogni capitolo se ne forniscono i testimoni, «eventuali annotazioni relative alle lacune o a dislocazioni»; sono poi date le varianti sostanziali (di cui è data definizione ed esemplificazione in introduzione). A *Pad*, particolarmente innovativo e importante sul piano linguistico, quando presente, è dedicata una fascia autonoma dell'apparato.

L'edizione, curata e attenta, e accompagnata da un commento filologico (pp. 379-429), permette la lettura di un testo importante per la prosa del Duecento e per la storia romanza dei bestiari. Completano il volume un'appendice con le lezioni singolari di *P*, i testi delle fonti, glossario, bibliografia e gli indici degli animali e dei nomi e dei testi citati.

Piero Andrea Martina
IRHT - CNRS

Alessandro Zironi, *Il Carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, Milano, Meltemi, 2019 («Testi del medioevo germanico», 1); 175 pp. ISBN 978-8-8551-9024-4.

L'*Hildebrandslied*, il più antico componimento poetico di materia profana in lingua tedesca, è una delle opere più studiate della letteratura in *Althochdeutsch*. Nella vastità di scritti dedicati all'analisi di questo frammento del passato germanico, *Il Carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello* è un solido punto di partenza in lingua italiana per addentrarsi nella complessità che caratterizza il carme. Lo studio, primo volume di una collana dedicata ai testi del medioevo germanico, esamina l'*Hildebrandslied* in modo chiaro e sintetico, fornendo chiavi interpretative e informazioni storico-culturali, linguistiche e filologiche che si rivelano fondamentali per lo studioso che desidera avvicinarsi all'argomento. Infatti, il volume si propone come una guida con l'obiettivo di «offrire dei sentieri» (p. 12) che possano permettere al lettore di orientarsi, in base ai propri interessi, fra i diversi campi di analisi del carme.

Dopo una breve introduzione che presenta l'argomento e le intenzioni

del volume, il primo capitolo inizia con una descrizione della storia travagliata del *codex* che tramanda il carme, riassumendo in poche pagine i mille duecento anni trascorsi da quando il manoscritto fu redatto a Fulda nei primi decenni del IX secolo. Una sezione del capitolo è dedicata ad un'analisi codicologica, dove l'autore illustra la fascicolatura del manoscritto, il suo contenuto e le fasi redazionali (riconoscibili grazie all'identificazione dei due diversi tipi di scrittura – insulare e minuscola carolina – presenti nel codice), senza dimenticare di menzionare una delle particolarità dell'*Hildebrandslied*: la sua presenza sui fogli di guardia del *codex*. Dopodiché, le ultime due sezioni del capitolo forniscono dettagli paleografici sulle due mani che hanno vergato il carme, ricollegando i loro «tratti scrittori di chiara provenienza anglosassone» (p. 23) agli usi del monastero di Fulda, il cui primo abate ricevette una formazione di stampo insulare che sicuramente influenzò la produzione manoscritta dell'abbazia.

Il secondo capitolo si sofferma sul contesto culturale che fa da sfondo alla trasmissione dell'*Hildebrandslied*. La prima parte introduce il genere della *Heldenepik*, evidenziando come l'origine della storia di Ildebrando e Adubrando debba essere ricondotta alla tradizione orale che mitizza il passato germanico della *Völkerwanderungszeit*. Successivamente, viene sottolineata l'importanza del periodo culturale della rinascita carolingia per la trasmissione scritta della poesia eroica. Infine, il lettore è accompagnato in un viaggio all'interno dell'abbazia di Fulda, le cui vicende storiche e culturali aiutano a collocare il carme nel suo contesto di trasmissione scritta. La sezione dedicata a Fulda inizia con una panoramica storico-politica che va dalla fondazione dell'abbazia (744) fino al periodo in cui Rabano Mauro ne fu abate (822-842): infatti, fu proprio quando quest'ultimo fu a capo del monastero che l'*Hildebrandslied* venne trascritto. La storia di Fulda evidenzia la tensione fra il tradizionalismo ascetico dei primi monaci e il sempre più importante ruolo politico di diffusione culturale e religiosa acquisito dall'abbazia durante l'era carolingia. Questo aspetto, ribadito più volte dall'autore, è essenziale per comprendere al meglio l'attività dello *scriptorium* di Fulda, la cui produzione di codici in lingua *theodisca* viene analizzata nell'ultima parte del capitolo.

La lingua del carme, non essendo riconducibile esclusivamente all'area alto-tedesca o a quella basso-tedesca, è ancora oggi argomento dibattuto. Oggetto del terzo capitolo sono le riflessioni sulla *Mischsprache* in cui è scritto il testo, che si focalizzano principalmente sugli aspetti fonologici piuttosto che su quelli morfosintattici, i quali sono condensati in poche

pagine. Vengono illustrate con chiarezza le principali ipotesi avanzate dagli studiosi dall'Ottocento fino ad oggi riguardo la lingua dell'*Hildebrandslied*. Inizialmente si pensava che il testo potesse essere stato scritto in un dialetto 'misto', ma dopo il lavoro pionieristico di Adolf Holtzmann (1864), due linee di pensiero opposte si sono affermate: (1) la lingua del carme potrebbe essere un dialetto basso-tedesco che ha acquisito tratti alto-tedeschi o, viceversa, (2) un dialetto alto-tedesco che ha assorbito particolarità linguistiche basso-tedesche. L'autore mostra le criticità e i punti di forza delle diverse ipotesi (fra le quali spiccano quelle di Lühr 1982), non senza lasciar trasparire una propensione per la seconda opzione, in generale più avvalorata data la maggiore densità di tratti alto-tedeschi (p. 48 e pp. 52-53). Il capitolo si conclude con un'analisi delle possibili origini del carme, riassumendo efficacemente le quattro principali proposte della critica a riguardo (origine anglosassone, basso-tedesca, gotica, longobarda/bavarese), anche in questo caso riflettendo sugli aspetti più o meno convincenti di ciascuna ipotesi.

Il capitolo successivo è dedicato in gran parte ad un commento al testo. Innanzitutto, vengono presentati i personaggi che appaiono nel carme. Oltre ai protagonisti e ai personaggi secondari, particolare importanza è attribuita alle figure storiche di Teoderico e di Odoacre e alle loro reinterpretazioni leggendarie o pseudo-storiche nell'ambito della materia del ciclo teodericiano, in cui l'*Hildebrandslied* si inserisce. Dopo qualche breve considerazione sulla metrica, il testo viene diviso in sette sezioni, ognuna delle quali, prima di essere commentata, viene sottoposta ad un'analisi di tipo linguistico. I commenti, oltre a presentare questioni di tipo ecdotico, si concentrano su un'interpretazione del testo supportata da osservazioni di carattere linguistico e storico-culturale. In questa parte centrale del volume, una grande attenzione viene posta sull'etica guerriera e sugli elementi rituali del duello, che vengono collocati nel carme «in un contesto dalla chiara valenza giuridica» (p. 109).

Il quinto capitolo indaga i motivi della trasmissione, dapprima orale, poi scritta, dell'*Hildebrandslied*. Di particolare rilevanza per la tradizione orale del carme sono, oltre all'interesse per la sfera giuridica, la figura di Teoderico (la cui leggenda fa da sfondo alla vicenda di Ildebrando e Adubrando) e l'interesse per il rapporto tra un padre ed un figlio al comando di due fazioni nemiche: questo contrasto potrebbe rispecchiare il logoramento della struttura sociale germanica della *Sippe* (basata su legami di sangue), «facendo prevalere la ragione dei rapporti gerarchici» (p. 139) fra sovrano e

suddito. Nella seconda sezione del capitolo vengono esplorate le possibili ragioni alla base della trasmissione scritta del carme, che deve essere contestualizzata in un ambito cristiano, lontano dall'*ethos* guerriero germanico. Oltre alla semplice, seppur perfettamente plausibile, possibilità di una copiatura 'casuale' o a scopo esercitativo, vengono delineate ipotesi alternative e altrettanto verosimili. La prima è principalmente politica, e vede nel conflitto fra Ildebrando e Adubrando un'allusione al rapporto fra Ludovico il Pio e i suoi figli. In secondo luogo, il carme, seppur portatore di valori divergenti dall'etica cristiana, potrebbe essere stato trascritto come esempio negativo, implicando quindi «un'intenzione anche di tipo educativo» (p. 142). Infine, viene contemplata anche un'interpretazione teologica che identifica Dio in Ildebrando e l'umanità in Adubrando e che potrebbe giustificare l'interesse a trasmettere il testo (p. 143).

Il capitolo finale è dedicato alla ricezione e alle riscritture del carme. Inizialmente, l'autore identifica i testi medievali e dell'età moderna che risentono di forti echi delle vicende narrate nell'*Hildebrandslied*. Nonostante le inevitabili divergenze, i vari testi condividono in maniera più o meno accentuata il motivo dell'esilio e, soprattutto, quello del duello fra padre e figlio, dimostrando come con molta probabilità la materia di Ildebrando circolasse oralmente in tutto il mondo germanico. Nell'ultima parte vengono passate in rassegna le più importanti riscritture del carme avvenute nel corso degli ultimi secoli, dalla poesia parodica *Das Hildebrandslied* di Victor von Scheffel (1868) fino alla rielaborazione musicale folk-metal della band *Menhir* con l'album *Hildebrandslied* del 2007.

Chiudono il volume una ricca bibliografia, utile per incamminarsi verso i vari settori di analisi dell'*Hildebrandslied*, e l'edizione del testo, presentata «dopo una verifica sulla riproduzione digitale del manoscritto» (p. 14) e affiancata dalla traduzione italiana.

In conclusione, lo studio sintetizza in modo efficace, chiaro e preciso i basilari aspetti storico-culturali, linguistici ed interpretativi legati allo studio del carme, fornendo panoramiche e chiavi di lettura che possono poi essere facilmente approfondite attraverso le fonti citate. Coerentemente con gli obiettivi dichiarati, il volume è da considerarsi un'affidabile bussola, consigliabile allo studioso intenzionato a muovere i primi passi nel mondo dell'*Hildebrandslied*.

Lorenzo Ferroni
Università di Verona

Davide Bertagnolli, *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, Milano, Meltemi, 2020 («Testi del medioevo germanico», 3); 183 pp. ISBN 978-88-5519-306-1.

Nella collana *Testi del medioevo germanico*, di recente istituzione presso la casa editrice Meltemi, sono già state pubblicate due guide essenziali per l'avvicinamento alle letterature germaniche delle origini: di A. Zironi (2019), *Il carme di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello* (recensito in questo numero della rivista) e di M. A. Cammarota e G. Cocco (2020), *Le elegie anglosassoni. Voci e volti della sofferenza*. Il terzo volume della serie, *I Nibelunghi. La leggenda, il mito*, pubblicato nel 2020, si deve all'ottimo lavoro che Davide Bertagnolli ha condotto su quello che da molti è considerato l'*epos* tedesco per eccellenza, il *Nibelungenlied* (d'ora in poi *NL*), scritto intorno al 1200, ma costruito sulle fondamenta di leggende antiche che circolavano da molto tempo nella cultura orale. Nonostante questo nucleo narrativo abbia radici storiche risalenti all'epoca delle grandi migrazioni germaniche, si vede in quest'opera come la rielaborazione di eventi e personaggi porti a un processo di finzionalizzazione della storia stessa. Rispetto ad essa la narrazione poetica crea infatti curiose deviazioni, ibridazioni e anacronismi, mentre nella *fabula* si riconoscono tipici *pattern* letterari già identificati da studiosi del calibro di Heinze (pp. 56ss). Si pensi soltanto alla compresenza di Attila e Teodorico, motivo letterario già noto dall'*Hildebrandslied*: il re ostrogoto, come già ricordava Mancinelli (1972, p. xxvi), è oggetto di una profonda idealizzazione legendaria, in cui il dato poetico si fa più rilevante dell'esattezza storica. Sulla base dell'analisi intrapresa da Bertagnolli nella seconda parte del libro (capp. 4, 5, 6) risulta chiaro che la classificazione del *NL* nel panorama letterario cortese non è concessa: nonostante l'antica materia eroica su cui si erge l'*epos* nel processo di fissazione per iscritto sia sottoposta a medievalizzazione, questo parziale adattamento non è sufficiente per avvicinare il testo al romanzo cortese e al quadro ideologico che in esso vige (p. 115).

Per quale ragione nel panorama degli studi critici italiani fino a oggi è mancata un'introduzione sul *NL*, data la sua rilevanza per chiunque voglia cimentarsi con la leggenda di Sigfrido e con l'annientamento dei Burgundi? La traduzione italiana in uso è di Laura Mancinelli (Einaudi 1972, approntata sull'edizione di De Boor del 1956) e contiene un'*Introduzione alla lettura del Nibelungenlied*, ossia una ricognizione sulla tradizione,

sulla struttura e sui temi portanti del poema (pp. ix-lvi). Si segnalano anche altri studi prodotti all'interno della comunità scientifica italoфона, in particolare i saggi raccolti nel volume a cura di M. A. Arcamone e M. Battaglia, *La tradizione nibelungico-volsungica* (2010, entrambe le opere sono citate in *Bibliografia*, pp. 171-183). In effetti i problemi per lo studioso che si pone questo obiettivo sono molteplici: il primo riguarda la capacità di raccogliere, selezionare e gestire il numero consistente di fonti primarie e critiche e di presentarle al pubblico in maniera efficace. Un'ulteriore insidia riguarda l'esame della tradizione manoscritta del *NL*, conservato in 37 testimoni dalla prima metà del XIII al XVI secolo, tra cui spiccano i tre codici preminenti A (München, Staatsbibliothek, Cgm 34, ultimo quarto del XIII sec.), B (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857, metà del XIII sec.) e C (Karlsruhe, Landsbibliothek, Cod. Donaueschingen 63, secondo quarto del XIII sec.), dove il testo principale è sempre associato alla *Klage*. Il terzo ostacolo riguarda la capacità di rivolgersi a studenti avanzati senza dare per scontate questioni di metodo filologico, ma riuscendo nel contempo a entusiasmarli per i temi e per le strutture narrative del *NL*. In effetti tutti questi *caveat* sono segnalati dall'autore consapevolmente fin dal principio e il risultato raggiunto dimostra come, anche per questo testo canonico, una lucida disamina e selezione delle fonti e un dosaggio bilanciato di nozioni di metodo e di conoscenze specifiche possa dare risultati molto soddisfacenti.

In risposta a queste molteplici esigenze, l'architettura del volume si articola in sette sezioni. Le fila complesse della trama del *NL* sono dipanate nel capitolo di apertura. La prima parte della storia include le vicende che si svolgono alla corte di Worms fino all'uccisione di Sigfrido (avventure 1-19), mentre la seconda narra della vendetta di Crimilde, ora regina degli Unni, e culmina con l'annientamento dei Burgundi dopo il vano tentativo di recuperare il tesoro dei Nibelunghi (avventure 20-39). Il capitolo successivo rintraccia la tradizione manoscritta del *NL* che, come ricorda Bertagnolli, è abbastanza ricca per un poema tedesco medievale (p. 28). I manoscritti più antichi provengono dall'area austro-bavarese e indizi testuali e extratestuali hanno portato la critica a ipotizzare la presenza di una «officina nibelungica» alla corte vescovile di Passau (pp. 45-47). Dopo una prima fase in cui si vedeva in A il testimone migliore (fu utilizzato dal Lachmann per la sua edizione del 1826), è stata riabilitata l'autorevolezza del codice B, su cui si fonda la maggior parte delle edizioni a partire da quella di Bartsch (1865). La sinottica di Batts (1971) e le edi-

zioni di Schulze (2010) e Reichert (2017) si qualificano come prodotti in linea con posizioni ecdotiche più recenti, per cui la possibilità di una ricostruzione critica del testo è stata sottoposta a profonda revisione, «preferendo al suo posto una situazione in cui diverse versioni circolanti in forma orale erano state messe gradualmente per iscritto» (p. 30). In effetti l'approccio ricostruttivista teso alla creazione di uno *stemma*, avvisa Bertagnolli, si era dimostrato impraticabile fin dall'inizio, tanto che Bartsch stesso aveva adottato una prassi che ora definiremmo eclettica, dimostrata per esempio dal fatto che il noto inizio *Uns ist in alten mæren wunders vil geseit*, messo a testo dal filologo, non è presente in B, ossia nel codice da cui deriva l'edizione (p. 31).

I manoscritti principali sarebbero dunque testimoni di tre redazioni distinte del poema convenzionalmente nominate *A, *B, e *C. Quest'ultima, la cosiddetta *liet-Fassung*, rappresenta una fase posteriore di elaborazione testuale (conta una sessantina di strofe in più rispetto alle altre due redazioni): conservato l'intreccio narrativo, si adatta il testo, forzandolo, ai valori cristiani e feudali (p. 32) e si armonizza il giudizio su Crimilde (riqualificata come vittima) e Hagen (che diventa il vero colpevole e traditore), più sbilanciato nelle due parti che costituiscono la *nôt-Fassung* (testimoniata nelle due redazioni *A e *B, p. 35).

Altri interventi denotano un tentativo soltanto superficiale di chiarimento di passaggi ambigui e di aggiunta di maggiore pregnanza interpretativa, poiché spesso finiscono col sortire l'effetto opposto rispetto a quello desiderato, creando confusione e contraddizioni all'interno della narrazione (p. 37).

Quanto alla *Klage*, vicina alla redazione *C del *NL*, l'analisi filologica e, innanzitutto, il rapporto codice/contesto, indica senza dubbio un legame stretto con il poema, dimostrato anche dal fatto che nei manoscritti essa inizia regolarmente dopo l'ultima strofa del *NL* senza alcuna interruzione di scrittura (p. 40). Oltre a un riassunto parziale dell'opera e ai versi di compianto e di lode dedicati ai caduti, la *Klage* assolve al compito di portare notizia della strage ai congiunti, di collocare gli eventi in un'ottica cristiana e di ridefinire le responsabilità individuali. Non da ultimo, essa «offre una prospettiva di speranza, del tutto assente alla fine del *Nibelungenlied*» (p. 43), concretizzata nell'incoronazione del figlio di Gunther e Brunilde e nella promessa di Teodorico di dare in sposa la figlia di Rüdiger a un giovane principe insieme al quale governare le terre che furono di suo padre.

Nel blocco successivo Bertagnolli amplia la prospettiva di indagine e definisce che cosa si debba intendere per «materia nibelungica». A questo fine ne rintraccia le origini storiche, le elaborazioni visuali e testuali e, in relazione ai testi, individua contiguità e discrepanze nel confronto con la tradizione nordica, dove il materiale è ben sedimentato. Nei dialoghi poetici dell'*Edda in prosa* di Snorri Sturluson (1220) il riferimento a Sigurðr (il Sigfrido della tradizione norrena) serve alla spiegazione di un costrutto poetico, mentre nell'*Edda poetica* sono inclusi diversi carmi incentrati sulla materia nibelungica, a loro volta ripresi e rielaborati nella *Saga dei Volsunghi* (seconda metà del XIII sec.). Inoltre, sia nella *Saga di Teodorico da Verona* (fine del XIII sec.) sia nell'*Episodio di Nornagestr* (1300 ca), le vicende dei protagonisti si intrecciano alla storia di Sigurðr secondo l'impianto narrativo delle fonti nordiche precedentemente menzionate, su cui si innestano ulteriori episodi (p. 51).

Simili rifacimenti della materia nibelungica sono rintracciabili nella tradizione tedesca a partire dal XIII secolo, che culminano in *Der hörnen Sewfriedt* (1557) di Hans Sachs, la prima drammatizzazione di questo complesso tematico (p. 51s). Tuttavia nel corso del capitolo terzo sono segnalate anche ballate di area danese e feroese. Molto interessante è la ripresa della materia nibelungica nell'iconografia: Bertagnolli individua la più antica testimonianza visuale sul frammento della croce in pietra di Kirk Andreas sull'Isola di Man (X sec.), dove in bassorilievo compaiono episodi relativi alla gioventù di Sigfrido (p. 63). Altre testimonianze si trovano sui portali delle tipiche chiese in legno norvegesi (*stavkirker*) oltre che su sedute databili a partire dal 1200, prova dell'integrazione della leggenda dell'eroe in un contesto cristiano (p. 64). Allusioni al complesso nibelungico compaiono in altre opere note della tradizione germanica, come il *Beowulf* (trascritto intorno al 1000) e il *Waldere* (conservato in due frammenti risalenti all'inizio dell'XI sec.), ma esistono ulteriori testimonianze della circolazione della leggenda prima della sua messa per iscritto, ad esempio i *Quirinalia* di Metello di Tegernsee (1170 ca) oppure i *Gesta danorum* (1200 ca, p. 69). Il quadro complesso che emerge dallo studio della materia nibelungica distingue così due tradizioni: da una parte i testi che si annoverano nella tradizione tedesca a cui va aggiunta la *Saga di Teodorico da Verona* (perché redatta a partire da versioni tedesche), dall'altra le fonti nordiche. Questo raggruppamento testuale è caratterizzato da una significativa mutabilità interna, che tuttavia non pregiudica l'individuazione di discrepanze fondamentali all'interno delle due tradizioni, ricon-

ducibili alle vicende giovanili che riguardano Sigfrido e al ruolo di Crimilde (p. 70).

Segue una sezione rivolta all'analisi di tre complessi aspetti del *NL* che riguardano le questioni di natura narratologica e stilistica, i *topoi* del sistema sociale e culturale cortese e, per contro, tratti devianti rispetto a questo impianto largamente codificato. Il mondo del *NL* è caratterizzato da diversi piani dell'immaginario: il primo è geografico e riguarda i luoghi in cui si sviluppa lo spazio narrativo. Sono da una parte luoghi reali che fungono per lo più da *setting*, come Worms, Xanten o Passau, dall'altra luoghi astratti e non-umani, come il *Nibelungenland* o l'*Íslant* (p. 82), nelle cui ambientazioni emergono gli elementi fiabeschi e leggendari della storia. Mentre i luoghi non sono quasi mai descritti o lo sono solo superficialmente, il *NL* è ricco di riferimenti temporali, che permettono di formulare una serie di considerazioni sulla durata e gli intervalli nella storia, sulla caratterizzazione dei personaggi e sugli spazi (p. 86ss).

Segue un'analisi metrico-stilistica, in cui Bertagnolli prima si focalizza su questioni di metrica, adducendo svariati esempi dal poema; successivamente mette in risalto peculiarità di stile, ricordando inoltre che quasi certamente il *NL* (come gran parte dei testi medievali) fosse pensato per la *performance* di fronte a un pubblico con accompagnamento musicale (p. 95). Dal punto di vista narratologico, il *NL* è caratterizzato da una voce onnisciente, che si manifesta fin dall'inizio attraverso una serie di prolessi mentre «tutta l'opera è pervasa da un'atmosfera greve e pessimista» (p. 97). Altra caratteristica del cosiddetto 'stile nibelungico' è la variazione, che si può riconoscere a diversi livelli nella narrazione: gli innamoramenti a distanza (ben tre: Sigfrido di Crimilde, Gunther di Brunilde, Attila di Crimilde), i viaggi dei messaggeri, le feste (riconducibili a momenti costitutivi ricorrenti), ma anche in singole scene o situazioni oppure nella tecnica dello sdoppiamento che caratterizza le motivazioni all'azione di diversi personaggi e altri piani narrativi (pp. 100-103).

Il passaggio da oralità a scrittura implica nel *NL* un processo di adattamento dei personaggi alla moda letteraria coeva, ma è solo parziale e come tale produce una serie di contraddizioni che, per l'autore, «sono determinate dalla mancata fusione tra ideologia eroica e ideologia cortese» (p. 114). L'assimilazione si concretizza fin dalla presentazione di Crimilde e Sigfrido nelle prime *âventiure* ed è confermata dalla descrizione degli abiti, che generalmente mettono in rilievo l'autorità di un personaggio (p. 118s). Tipicamente cortese è anche il cerimoniale che caratterizza eventi

formali come le feste, scandite da una certa ritualità, o le udienze, caratterizzate da doni e offerte (pp. 121-125), ma altri dettagli contribuiscono a creare un'atmosfera cortese, come ad esempio l'impiego di immagini tipiche della lirica per descrivere l'amore tra Sigfrido e Crimilde (p. 125). Il personaggio più cortese del poema è però Rüdiger, vassallo di Attila, presentato secondo gli stilemi tipici del cavaliere perfetto (pp. 127-132).

Fa da contrappunto a questo capitolo il successivo, in cui Bertagnolli mette in rilievo i tratti non cortesi del poema che ne definiscono la natura ambigua a partire dall'innamoramento a distanza, elemento tipico della letteratura dell'epoca che vede però protagonista non un cavaliere perfetto, ma l'eroe leggendario Sigfrido (p. 133). La narrazione è infatti costellata di elementi che minano il protocollo cortese, infrazioni che sono messe in evidenza dai personaggi stessi del *NL* (p. 138). La violazione dell'assetto cortese risalta anche nelle scene di cannibalismo e di violenza di genere discusse nel paragrafo successivo: Hagen esorta i guerrieri burgundi a dissetarsi con il sangue dei cadaveri; Sigfrido esercita violenza fisica su Crimilde e così «rivela come la lode della donna esistesse solo nei versi dei poeti» (p. 142).

Brunilde, donna guerriera, sposa del demonio e diavolessa, esemplifica al meglio la tensione tra l'universo cortese e quello eroico: il poema, che la descrive come «incredibilmente bella e molto forte», rivela infatti un personaggio che fonde in sé elementi femminili come la bellezza e caratteristiche eroiche maschili come la forza (p. 146). La sua estraneità alla dimensione affettiva è un'altra caratteristica che la allontana dal ritratto della tipica dama cortese, ma nel corso della sua assimilazione, ossia nella consumazione del matrimonio, perde la sua forza straordinaria e «viene inglobata nel mondo feudale di Worms» (p. 148).

A compimento di questa sezione, l'autore si focalizza sulle dinamiche di status e di potere che governano il *NL* e mostra come la confusione tra il servizio d'amore e il servizio feudale creatosi con l'arrivo di Sigfrido a Worms sia determinante per la comprensione dei numerosi equivoci e inganni nel tessuto narrativo (p. 149). Uno dei tanti imbrogli che connette le due parti del *NL* riguarda il tesoro dei Nibelunghi, *morgengabe* di Sigfrido a Crimilde, trafugato da Hagen e affondato per sempre nel Reno per paura che la sorella vendichi il defunto marito. Nell'ultima parte del poema Crimilde, moglie di Attila, tenta invano di conoscere il luogo in cui si trova il tesoro, ma cade nel tranello di Hagen, che la indurrà a uccidere tutti i compagni e morirà senza svelare il segreto (pp. 157-160).

Bertagnolli dà al lettore anche un primo ragguaglio sulla ricezione moderna del testo, riscoperto nella metà del XVIII secolo con il ritrovamento del codice di Monaco. Bodmer, che ha il merito di farlo conoscere ai suoi coevi attraverso una prima parziale edizione, lo definisce una sorta di 'Iliade tedesca', espressione in cui si intravede la necessità di «stabilire un testo fondante» (p. 161). In ambito romantico la ricezione del testo assume caratteri ideologici e politicizzati e corrisponde all'esigenza di creare «un'identità culturale e nazionale tedesca, fino a quel momento assente» (p. 163). Non si tratta tanto di un'assimilazione *in toto* del poema, ma dell'esaltazione di singoli personaggi, scene o valori (si veda l'espressione *Nibelungentreue*).

Il successo dell'opera e la sua progressiva sedimentazione nel patrimonio culturale tedesco finisce col suscitare entusiasmi nazionalistici e distorsioni naziste, come in un discorso di Göring, che aveva paragonato la resistenza delle truppe tedesche a Stalingrado durante il secondo conflitto mondiale a quella dei Burgundi nella sala data alle fiamme (p. 165s). Il lettore può infine godere di un breve *excursus* nelle rielaborazioni artistiche del poema, di cui la più celebre in ambito musicale è *Der Ring des Nibelungen* di Wagner (1848-1874), che si serve di tutte le fonti medievali della leggenda per creare una versione propria del NL (p. 168). Nel cinema, Bertagnolli ricorda *Die Nibelungen* (1924) di Fritz Lang e dimostra come l'eco della leggenda giunga fino al cinema contemporaneo, dato che in *Django Unchained* di Quentin Tarantino (2012) trova spazio la storia di Sigfrido e Brunilde (mediata da Wagner). In questo spaccato non mancano altri esempi di ricezione che spaziano dalle arti visive ai fumetti (p. 169s).

L'occhio del lettore segue la scrittura di Bertagnolli con agio ed è volutamente risparmiato dall'ipertrofia che possono assumere certe note a piè di pagina, qui invece condensate in brevi rimandi autore-data in calce a ogni paragrafo. La scelta editoriale è comprensibile se si considera il *target*, ma rimane il dubbio se non sarebbe stato più efficace mantenere i riferimenti bibliografici a testo e demandare a qualche nota il chiarimento o l'approfondimento di questioni più specifiche. Ciò detto, Bertagnolli compie un'impresa per niente semplice: riuscire a fornire tutte le chiavi interpretative necessarie per leggere le 39 *âventiure* (all'incirca 2400 quartine!) che compongono il NL e renderlo accessibile a un pubblico possibilmente ampio e non necessariamente esperto. Inoltre, il volume non manca di offrire spunti interessanti, come la lettura del poema attraverso

la lente spazio-temporale, oppure l'analisi di aspetti devianti, eco di un mondo arcaico, non-cortese, manifesto nella violenza, nell'inganno e in complesse dinamiche di status, di potere e di genere. Sono aspetti che nella leggenda accompagnano il tragico declino dei Nibelunghi, ma che nello stesso tempo hanno contribuito a consacrare questo testo alla memoria e alla tradizione.

Anna Cappellotto
Università di Verona