

SCHEDE E RECENSIONI

Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016 («Esercizi di lettura», 19); 561 pp. ISBN 978-88-6812-581-3.

Il volume fa seguito alla tesi di dottorato in filologia romanza discussa dall'autore nel 2012 all'Università di Roma "La Sapienza" e, a oltre un secolo di distanza dalla monografia di riferimento (Stanislas Stroński, *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse, Privat, 1906), consente di fare il punto sulla figura poetica di Elias de Barjols, offrendone finalmente il corpus in un'edizione critica condotta secondo la prassi delle moderne edizioni trobadoriche, testualmente affidabile e puntualmente commentata.

L'introduzione (pp. 15-127) si articola in cinque capitoli, il primo dei quali è riservato ai «Dati biografici» (pp. 15-30) e affronta in modo puntuale e documentato diverse questioni sollevate dai pochi documenti concernenti la figura storica di Elias: l'autore, ad esempio, identifica il luogo d'origine del trovatore con *Pujols*, un borgo poco a nord di Agen, e lo fa ricorrendo ad una congettura che fu dello Chabaneau per sanare l'improbabile lezione *Peiols* dei codici latori della *vida* (I e K), corroborandola con ulteriori dati circa le forme antiche, in latino e in volgare, del nome del *castel*. La discussione delle notizie fornite dalla biografia antica si giova, con le dovute cautele, di un documento di Alfonso II di Provenza del novembre del 1208, che attesterebbe la presenza a corte dei giullari Elias e Oliver, citati come testimoni («[...] Elietas, [...] Olivarii [...]»); cfr. Saverio Guida - Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2014, p. 170); nonché di un atto della cancelleria del successore Raimondo Berengario V, del 15 aprile 1222, in cui Elias è di nuovo tra i *testes*: la designazione *Helias de Bargols* «documenta che Elias viveva a Barjols, che realmente aveva acquisito questo *cognomen* come indicato dalla *vida*, che faceva parte della cerchia di Raimondo Berengario [...]» (p. 26). Le *tornadas* sono giustamente impiegate come spie di provenienza dei testi, quasi tutti radicati in Provenza e funzionali a supportare la legittimità della dinastia catalana; oltre ai membri della famiglia comitale, tra i mecenati di Elias sono Blacatz, barone di Aups, e Isnart d'Agout-Entrevenas, possidente nella regione di Barjols, citati rispettivamente in cinque e due invii; Jaufre Reforsat de Trets, visconte di Marsiglia, è con tutta probabilità il *Jaufrezet* che dialoga con Elias in BdT 132.7a. Contrariamente al dettato della *vida* che individua in Garsenda di Sabran la *comtessa* cantata dal trovatore, è Beatrice di Savoia che Elias menziona esplicitamente in tre casi e attraverso l'etichetta *comtessa valen de Savoya* e il riferimento alla regione in altri due: l'incongruenza è spiegata da Barachini (pp. 28-29) invocando l'assenza dei testi più espliciti dalla fonte β messa a frutto dall'e-

stensore della *vida*, che per deduzione avrebbe identificato con Garsenda la contessa anonima citata nei testi di Elias di cui disponeva. La canzone di crociata BdT 132.4 è rivolta a Federico II entro la partenza della spedizione imperiale (1228-1229) mentre l'ultimo testo databile è inviato a Ferdinando III di Castiglia-León dopo il 1230 o forse dopo il 1236. A tale altezza cronologica si colloca ragionevolmente il ritiro all'«Hospital de Sant Beneic d'Avignon» di Elias che, come dice la *vida*, «lai definet».

Il secondo capitolo («Manoscritti e tradizione», pp. 31-58) si apre sul prospetto dei 25 codici latori, la localizzazione e datazione dei quali paiono per lo più ricavate da Stefano Asperti, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, Roma, Salerno, II. 2., pp. 521-554. Se fornire soltanto i dati essenziali e funzionali all'edizione si può ritenere una scelta plausibile, considerando che si tratta di manoscritti noti e ben studiati, è alto il rischio insito in tale operazione di non dare conto del dibattito critico più recente e, di conseguenza, di fornire informazioni disomogenee tra un esemplare e l'altro quanto ad approfondimento ed esattezza: per **U**, ad esempio, l'autore riprende da Asperti l'ipotesi di un'origine veneta, senza citare in questo luogo Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014 – che pure mostra altrove di conoscere, cfr. p. 301 e la *Bibliografia* –, in cui l'analisi del manufatto, condotta secondo direttrici molteplici, orienta convincentemente verso la Toscana occidentale, forse verso la stessa Firenze; di **C** ed **R** si afferma rispettivamente «copiato a Narbona o tra Narbona e Béziers» (p. 31) e «copiato a Tolosa» (p. 34), sulla base di François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, citato, tra l'altro, solo per **C**: perché allora non specificare che **A**, **I** e **K** (detti genericamente italiani) sono stati esemplati in Veneto e più precisamente a Venezia, come da ultimo dimostrano gli studi iconografici condotti da Fabio Zinelli (*Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans IK: le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du "Livre dou tresor"*, «Medioevo romanzo», 31, 2007, pp. 7-69) e da Giordana Canova Mariani (*Il poeta e la sua immagine*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 47-76)?

Nel paragrafo intitolato «Recensio» (pp. 38-41) si dà graficamente conto della distribuzione dei componimenti nei manoscritti mentre nel successivo («Tradizione», pp. 42-58) sono ampiamente discussi i dati di critica esterna osservabili grazie a tale sintesi: a livello macroscopico la tradizione di Elias de Barjols conferma le famiglie stemmatiche note. Caso per caso, l'autore rintraccia le cause di apparenti anomalie a livello dei

piani medi e alti, ipotizzando acutamente ordine dei componimenti nelle fonti, guasti materiali, danni testuali, saldature di fonti indipendenti o contaminazioni, archetipo non unico per la tradizione italiana, scambi tra testi con *incipit* molto simili, turbamenti attributivi, corroborando così importanti acquisizioni della critica (ad esempio, la natura di *compilatio* del canzoniere H) e individuando in BdT 132.1, 132.4 e 132.7 i membri di una «raccolta fondativa (impropriamente archetipica) d'Elias de Barjols» (pp. 49-50).

Il terzo capitolo è riservato alle «Discussioni attributive» (pp. 59-107) e dunque alla definizione del corpus del trovatore. L'operazione non è delle più semplici poiché se per quattro testi l'accordo delle rubriche è confortato da dati interni, «Elias de Barjols è coinvolto in alcuni dei casi attributivi più disperati della tradizione provenzale, nei quali un testo è attribuito a cinque (BdT 249.5), sei (BdT 132.8) o sette (BdT 326.1) autori differenti» (p. 59).

Segue l'esame metrico, contenutistico e stilistico, affidato al quarto capitolo introduttivo («Versificazione, temi, stile», pp. 109-124). La sinossi delle formule metriche impiegate consente di cogliere alcune costanti nella produzione di Elias: la *cobla cruzada*, l'asimmetria di un verso della prima quartina, l'impiego di *hepta-* e *octosyllabes*. Dei più rari *décasyllabes* («destinati alle canzoni ove maggiore è la coloritura retorica e più sentenziosa è l'espressione», p. 112) sono esplicitate le cesure. Dall'analisi del corpus, composto per lo più di canzoni di cinque strofe, che annovera due *descortz* e che conta solo un sirventese e un *partimen*, emerge un quadro di notevole originalità complessiva, con un discreto numero di schemi unici (tre dei quali hanno fornito il modello per successivi *contrafacta*) ancorché si registri l'uso quasi esclusivo di rime e rimanti ad alta frequenza e tutt'altro che difficili, e di *coblas* per lo più *unissonans*. Singolarità sono segnalate anche a livello dei temi trattati, tra cui spiccano in particolare il «tema del patimento amoroso e, soprattutto, della querela contro Amore per le pene inflitte piuttosto che su quello del godimento amoroso, solo agognato e raramente intravisto» (p. 117) e «la mancanza di coraggio nel dichiarare il proprio amore che ha, come corollario, il desiderio che la donna capisca da sola l'amore del poeta» (p. 118), con i quali Elias de Barjols si ritaglia uno spazio di originalità entro il coevo manierismo trobadorico. Dal punto di vista stilistico, invece, uno dei tratti ricorrenti pare essere il ricorso alla «citazione retrospettiva d'un trovatore famoso» (p. 425) in apertura di componimento, che denota Elias quale «buon conoscitore della poesia provenzale» (p. 332).

Dopo il quinto e ultimo capitolo dell'introduzione riservato a «Strut-

tura e criteri di edizione» (pp. 125-127), l'autore fornisce il testo critico della *vida* e di quindici componimenti, disponendoli in ordine alfabetico di *incipit*: la scelta di mantenere la successione fissata dalla *BdT* comporta che i testi sicuri siano inframmezzati a tre delle quattro *pièces* giudicate di attribuzione incerta, che avrebbero forse trovato migliore collocazione in chiusura di corpus oppure raggruppate in appendice.

È opportuno segnalare il discrimine rispetto alla tesi di dottorato, che presentava i testi di Elias de Barjols nelle versioni di ogni subarchetipo individuabile e in cui l'apparato era sostituito dalle collazioni complete: nel volume a stampa l'autore dà un solo testo (ad eccezione di *BdT* 132.2 che stampa sia secondo **E** che secondo **a**²) e una doppia fascia di apparato, di tipo negativo. Ogni *pièce* è preceduta dall'indicazione delle edizioni precedenti, dalla lista dei testimoni e delle rubriche e dal paragrafo «Manoscritti e loro rapporti» in cui la discussione della *varia lectio* si fa dettagliata e funzionale alla ricostruzione del testo: qui, come nelle note di commento, l'autore dimostra grande finezza nell'esaminare le dinamiche della tradizione, ipotizzare interventi di revisione e linee di contaminazione, e spiegare la genesi di errori, riscritture e fenomeni di diffrazione, razionalizzando il tutto in uno stemma (solo nel caso di *BdT* 240.6 si rimanda a quello disegnato da Anna Maria Finoli, *Le poesie di Guiraud lo Ros*, «Studi Medievali», s. 3, 15, 1974, pp. 1-57: per comodità, lo si vorrebbe invece riprodotto anche in questa sede).

Dopo il testo è data la traduzione italiana: in un piccolo numero di *loci* l'autore affianca alla versione proposta un'alternativa posta tra parentesi, cui però non sempre corrisponde una trattazione del problema traduttivo, e dunque testuale, in sede in commento (cfr. ad esempio a p. 315 la traduzione di T²). Dopodiché si hanno un affondo sullo schema metrico-rimico del pezzo, molto opportuno a fronte di alcune incertezze nel trattamento delle misure versali da parte dei copisti e di frequenti inversioni nell'ordine strofico, e nel caso dei due *descortz*; e un paragrafo ben documentato in cui sono discussi gli elementi datanti.

Il commento è condotto quasi verso per verso ed è molto esaustivo. In esso si argomentano le scelte operate al momento della *constitutio textus*, mettendo a frutto – accanto al criterio della *lectio difficilior* – i concetti di 'fattore dinamico', 'funtivo dilatatorio' e 'commutazione' ricavati da Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel. Prolegomeni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, al fine di spiegare le diverse lezioni della tradizione a partire da una lezione attestata o da una congettura. Utili e ben fatte sono inoltre le note dedicate ai personaggi storici menzionati o ad alcuni costrutti dell'antico provenzale poco studiati: si segnala, ad esempio, quella

a proposito di *vec* (*ves* a testo) e sue varianti nella tradizione manoscritta (v. 23 di BdT 132.7, pp. 329-331).

Corredano l'edizione il rimario, comprensivo delle occorrenze non poste a testo e delle rime interne (pp. 487-490), il glossario completo (pp. 491-521), l'indice dei nomi (pp. 521-523), l'elenco dei canzonieri citati (pp. 523-524), la melodia di BdT 406.22 su cui è modellata BdT 132.5 (p. 524, secondo l'edizione Switten) e la bibliografia (pp. 525-561).

Prima di concludere mi limito a pochissimi suggerimenti. Nella nota al v. 23 di BdT 132.4, si dice che «quanto alla preposizione *per* usata da **DMR** in luogo di *a* del resto della tradizione, essa è legittima ed è anzi *difficilior*, giacché sarebbe ben più insolito che **DMR** abbiano interpolato una struttura così rara» (p. 218), con corredo di esempi del costruito *esser* + aggettivo + *per retraire*; ciononostante l'autore non la promuove a testo e stampa «*sos dans m'es greus a retraire*».

L'apparato di varianti grafiche si potrebbe sfolgire non riproponendo le forme già registrate; ad esempio a p. 149, v. 22, «*cum C, com EH²Sf*» si evincono dalla prima fascia (avendo cura di specificare che **f** si discosta da **C** per la forma dell'avverbio), mentre in quest'ultima la scansione dei sintagmi meriterebbe forse una maggiore razionalizzazione per quei versi coinvolti in dinamiche importanti della tradizione (come il v. 14 della stessa BdT 132.1). La scelta di proporre tra le varianti di sostanza solo la lezione del primo canzoniere elencato, eventualmente integrata dalle varianti di sostanza degli altri manoscritti del gruppo poste tra parentesi, è sicuramente economica dal punto di vista tipografico ed ecdotico ma rischia di produrre delle sviste: ancora per BdT 132.1, in prima fascia, v. 32, manca l'integrazione «(mai) **f**»; tale variante è invece collocata in seconda fascia ma la lezione «*mas*» seguita da parentesi quadra che la introduce non si trova a testo, dove si legge *pos*. Manca inoltre la lezione difforme di **G H¹ K** per il v. 8 dello stesso componimento.

L'autore tratta infine **d** come un testimone a sé e non come un «estratto di **K** ordinato alfabeticamente secondo i nomi dei trovatori» (Giosuè Lachin, *Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto*, cit., p. xv, n. 4, ma cfr. anche Lucilla Spetia, *Intavulare. Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français. 2: H* (Modena, Biblioteca estense), *Za* (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb, Modena, 1997, p. 20 e Fabio Zinelli, *D'une collection de tables de chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier 'estense')*, «Romania», 122, 2004, pp. 46-110, p. 67): nel caso di BdT 132.4a il comportamento del testimone pare tuttavia essere sempre in linea con **K**, tanto per le varianti sostanziali quanto per quelle grafiche, al punto che l'autore riconosce che «**d** è qui effettivamente un

descriptus di **K**» ma non tralascia di aggiungere «o di un suo affine» (p. 227); per quanto concerne BdT 240.6, vale lo stesso principio, sennonché **d** viene appaiato a **D** per «l'errore al v. 17» (p. 474) e se ne sottolineano numerosi errori specifici. A ben vedere, però, si tratta sempre di scambi paleografici poligenetici del tipo *o/a, n/v, m/n, u/n, s/z, z/r, mi/nu*: non siamo, mi pare, lontani dalla fenomenologia dell'errore di un copista cinquecentesco di libri in *littera textualis*, come descritta da Giulio Bertoni a carico di Jacques Teissier de Tarascon e, al di là dell'opportunità di registrarne le lezioni in apparato, sarebbe stato preferibile, ad esempio, spostare in seconda fascia la variante *nou ans* di **d** al v. 8 di BdT 132.4a ponendola dopo *non aus* di **GK**: la loro separazione rischia infatti di falsare un quadro che è invece molto chiaro quanto alla direzione della degenerazione.

Cecilia Cantalupi
Università di Verona

Monumenta Germaniae Historica. Hebräische liturgische Poesien zu den Judenverfolgungen während des Ersten Kreuzzugs, Herausgegeben von Avraham Fraenkel, Abraham Gross, mit Peter Sh. Lehnardt, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016; XXXIII + 482 pp. (pp. 465-482 in ebraico). ISBN 978-3-447-10159-2.

Durante la prima crociata (1096) le comunità ebraiche dell'area del Reno e del Danubio furono attaccate da crociati diretti verso la Terra Santa, decisi a colpire gli 'assassini di Cristo' prima di giungere a liberare il Sacro Sepolcro dal dominio musulmano. Le comunità di Köln, Speyer, Worms, Mainz, Trier, Regensburg e Praga furono tra le più colpite da massacri, torture e minacce di conversioni forzate. In diversi casi gli ebrei, piuttosto che rinnegare la loro fede, decisero di uccidere se stessi e le proprie famiglie. Il termine 'santificazione del Nome di Dio', *Kiddush haShem*, assunse un significato speciale, quello appunto di suicidio commesso per salvarsi dalla conversione al Cristianesimo.

Gli eventi occorsi, chiamati nella tradizione ebraica *Gezerot tatn"u* (i 'decreti', le 'persecuzioni' del 1096), hanno segnato nella storia e nella storiografia ebraica un momento traumatico, uno degli episodi che costituiscono una catena di catastrofi cominciata con la distruzione del Tempio di