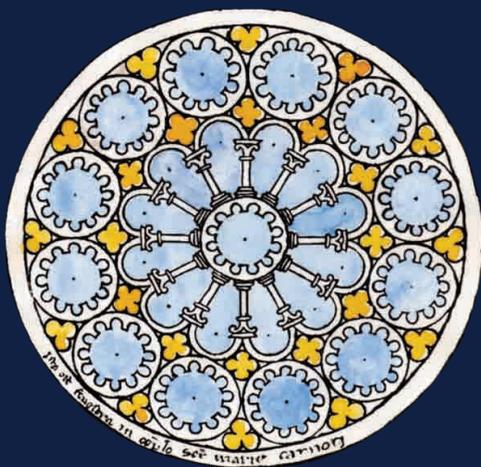


# Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali



10-2024

Edizioni Fiorini  
Verona



# Medioevi

Rivista di letterature e culture medievali

10-2024

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

Massimiliano Bampi, Università Ca' Foscari, Venezia

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

Anna Cappellotto, Università di Verona

Federico Guariglia, Università di Genova

Nicolò Premi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

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**

*Medioevi* 10-2024: a cura di Anna Cappellotto e Chiara Concina.

# Sommario

10-2024

## STUDI

- Omar Khalaf, *The Star of Bethlehem in the Héliand* 11
- Martina Di Febo, *Limen e destino: ipotesi per una fenomenologia della gaste terre in alcuni romanzi arturiani* 33
- Chiara Benati, *La terminologia volgare nelle traduzioni tedesche della Chirurgia parva e della Chirurgia magna di Lanfranco da Milano trasmesse in Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, MS 376* 65

## NOTE

- Federico Guariglia, *Sull'identità dei frammenti franco-italiani dell'Aye d'Avignon* 93
- Alvaro Barbieri, *La matière (sonore) de Bretagne. Archeologia e simbolica della fono-sfera arturiana* 121

## SCHEDA E RECENSIONI

- Fabrizio De Falco, *Authors, Factions, and Courts in Angevin England. A Literature of Personal Ambition (12<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> Century)*, Cham, Palgrave - Macmillan, 2023 (Amal Brihi) 167



# STUDI



# The Star of Bethlehem in the *Hêliand*

Omar Khalaf  
Università di Padova

ABSTRACT: *In his reelaboration of the Gospels, the author of the Hêliand dedicates several verses to the star of Bethlehem; its description as a 'bright sign' and 'God's token' more frequently than a 'star' reflects the hesitation of the Fathers of the Church in defining it a miracle or a natural phenomenon. However, none of the sources traditionally associated with the poem can be identified as a reliable model for the author. In this article, I will try to demonstrate that the poet's lexical choices related to the description of the star and the narrative construction of the whole episode find correspondences with the interpretation provided in the De mirabilibus Sacrae Scripturae, an early ninth-century treatise whose earliest witness was originated in the Carolingian context and thus could have been used as a source for this episode.*

KEYWORDS: *Hêliand – Old Saxon – Carolingian exegesis – De mirabilibus Sacrae Scripturae – Karlsruhe manuscript*

## 1. *The star of Bethlehem in the Hêliand*

The seventh fitt of the *Hêliand* depicts the Magi as swift thanes hurrying on their way to Jerusalem:

[...] uueros ôstan,  
suïðo glauua gumon gangan quâmun  
threa te thero thiodu, thegnos snelle,  
an langan ueeg oþar that land tharod:  
folgodun ênun berhtun bôkne endi sôhtun that barn godes  
mid hluttru hugi.  
(ll. 541b-546a)

[...] men of the East, very wise men, three strong thanes, came to this people, walking the long road over the land to get there. They were following a bright-shining beacon, and with clear mind were looking for God's Child.<sup>1</sup>

In this paraphrase of Mt 2:2, which the poet reasonably drew from a version of Tatian's *Diatessaron*<sup>2</sup> and where the star is referred to as «*stella ejus*» 'his [Christ's] star', *stella* was not translated with its most obvious Old Saxon equivalent, *steorro*, but with *bôgne* (a variant for *bôcan*, acc. sg.) 'beacon', thus focussing the audience's attention not on the appearance of the object, but on its function as a token used by God to mark the birth of His Son. Its brightness in the sky is a characteristic that confirms its extraordinariness: the word is bound to an alliterative pattern with *berhtun* 'bright' and *blêc* 'shone', thus establishing a formal connection between the radiance of the object and its divine nature. The audience of the *Héliand* is therefore introduced to the star in the form of a heavenly sign glowing in the sky, not as a globe of the firmament.

Once at Herod's court, the Magi are interrogated by the king on the reason for their journey; they reply that they are following the token that would lead them to the Son of God, in fulfilment of an ancient prophecy. This passage re-elaborates and expands considerably Mt 2:5-7 («[...] sic enim scriptum est per prophetam: "Et tu Bethlehem terra Juda, nequam minima es in principibus Juda: ex te enim exiet dux, qui regat populum meum Israel"»); the Saxon poet dedicates fifteen lines to a detailed description of this sign made by one of the Magi, who eventually identifies it as a star:

sô quað he that ôstana ên scoldi skînan  
 himiltungal huît, sulic sô uui hêr ne habdîn êr  
 undartuisc erða endi himil ôðar huerigin,  
 ne sulic barn ne sulic bôcan. Hêt that thar te bedu fôrin  
 threa man fon thero thiodu, hêt sie thenkean uuel,  
 huan êr sie gisâuuin ôstana up siðogean,

<sup>1</sup> All passages from the *Héliand* are taken from Behagel 1996. English prose translation of this and all subsequent passages is based on Murphy 1992 with occasional, minor modifications.

<sup>2</sup> This hypothesis was first proposed by Schmeller 1840, p. XI and has been so far remained unchallenged. The most authoritative edition of the text and its Old High German translation remains Sievers 1872. For an overview of the vast criticism on the relationship between the *Héliand* and the *Diatessaron* see Petersen 1994, pp. 322-324 and Schmidt 2011. For a collation of the poem with Tatian, see Windisch 1878. For the poet's treatment of the evangelical narration see, among others, Sowinski 1985, Gantert 1998, and Haferland 2002.

that godes bôcan gangan, hêt sie garuuuian sân,  
 hêt that uui im folgodin, sô it furi uurðï,  
 uuestar ôbar thesa uueroldi. Nu is it al giuuârod sô,  
 cuman thurh craft godes: the cuning is gifôdit,  
 giboran bald endi strang: uui gisâhun is bôcan skînan  
 hêdro fon himiles tunglun, sô ic uuêt, that it hêlag drohtin,  
 marcoda mahtig selbo. Uui gisâhun morgno gihuilikes  
 blîcan thana berhton sterron, endi uui gengun aftar them bôcna herod  
 uuegas endi uualdas huuîlon.  
 (ll. 589-603a)

He [one of the Magi] said that in the East there would shine a bright heavenly body such as we had never seen before between the earth and the heavens nor anywhere else – never such a baby nor such a beacon. He [the soothsayer] ordered that three men of the people should go to do adoration – he told them to remember well that when they saw God’s beacon journeying upward they should get ready immediately. He said that we were to follow it as it goes before us, in a westerly direction, over this world. Now this has all happened, it has come true by the power of God. The king is born, daring and strong. We saw His beacon shining cheerfully from the stars of heaven, and thus I know that the holy Chieftain powerfully placed it there Himself. Every morning we saw the the bright star shining, and went toward it, following the beacon all the time over roads and through forests.

The passage contains six references to the star: *himiltungal* ‘celestial body’ (590a), *bôcan* (592a, 595a, 599b, *bocna* 602b), and, finally, *sterron* (602a). What might be considered a typical case of poetic variation, instead, reveals an accurate choice of the words used to express the uniqueness of this portent, which causes the Magi hesitation in attributing it to nature or Divine Providence. The two words that open and close the passage identify it with a natural phenomenon, but with different nuances of meaning: *himiltungal* is a compound whose second element is widely attested in other Germanic languages: from germ. *\*tungla-* n. ‘star, celestial body’, Goth. *tuggl*, OE *tungol*, but also ON *tungl* and Älvdalsmål *tunggel* ‘moon’, it seems to indicate an astral object characterised by movement, especially if connected to Nw. *tanga* v. ‘to run around, dash about’, Du. *tongelen* v. ‘to drag, move about’, and PDE *dangle*.<sup>3</sup> The compound is also attested in ON (*himintungl*) and OHG (*himilzungal/himinzungan*), with an acceptance that more frequently refers to a material object in the sky

<sup>3</sup> Kroonen 2013, s.v. I do not share Orel’s acceptance of *sterron* as «constellation (in cmpn.)» (Orel 2003, s.v.).

than a sign of God.<sup>4</sup> The etymology of *sterron* is also debated: from PIE *\*h<sub>2</sub>stér/h<sub>2</sub>stérón*, Goth. *stairno*, ON *stjarna*, OE *steorra*, OHG *sterro*, etc., it has been derived from *\*h<sub>2</sub>b<sub>2</sub>s-* ‘to burn’ with a *-ter* suffix;<sup>5</sup> although Kroonen does not rule out the hypothesis of a loan from Semitic *\*cattar-*, (cf. Akk. *Ištar*), which connects the star to a divine dimension,<sup>6</sup> in the Germanic languages this word was used without exception to refer to the physical objects that populate the celestial vault.

*Himiltungan* is the word chosen by the poet to indicate the sign that appeared in the sky according to the prophecy; it is only when the Magi acknowledge it as a divine token and accept to be guided by it that the star assumes its real nature, a *bôcan* ‘beacon’ from God, as the poet reiterates four times in the space of eleven lines – an object which is now clearly distinguished from the rest of the firmament (599-600). On the other hand, with the phrase «von himiles tunglun» ‘from the stars of heaven’,<sup>7</sup> the poet still binds the star to the physical domain; despite being a divine token, it seems to originate from the space pertaining to the celestial bodies and as such it appears in the Magi’s eyes every morning (601b-602a).

<sup>4</sup> *Himintungl* is attested in both prose (*Heimskringla*, *Rímbegla*, and *Stjórn*) and poetry. Christian references are only found in poetic texts, where the word always appears in a kenning: in Kálfr Hallsson’s *Kátrínardrápa* 41 Saint Catherine is identified as «ljúfri [...] lofðungs ambátt himitungla» ‘the beloved handmaid of the king of heavenly bodies’, i.e. God (Wolf 2007, p. 957). In Einarr Skúlason’s *Geisli* 46 the word occurs in the kenning «lofðungs ranns himitungla» ‘of the prince of the house of heavenly bodies’, i.e., Christ (Chase 2007, pp. 44-45). Interestingly, *Geisli* 59 has *himiltungl* as part of another kenning related to the body of a clergyman: *himiltungl heila* ‘the heavenly bodies of the brain’ refers to the eyes of a priest stuck from his head by unlawful murderers (Chase 2007, pp. 55-56). As for the Old High German forms, which are found primarily in glossaries, *himilzungono* translates *sidera* as it appears in Sap 17:5 and which refers to the stars in the sky (Steinmeyer - Sievers 1879, p. 560), while its variant *himilzungon* renders *elementa coelitus* as found in Isidore’s *Etymologiae* (Steinmeyer - Sievers 1882, p. 342). A notable exception is *himilzungalon* (dat. pl.) found in *Muspilli* l. 4b; the word clearly refers to the heavens from which the celestial forces will descend to oppose those coming from the infernal pitch (*pebbe*, l. 5a). A particular mention should be made of the *Hrabanisches Glossar*: allegedly compiled by Rabanus Maurus himself, it is extant in one complete witness (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 162) and in three fragments (Heinemann 1881, pp. 1-3). Against other related glossaries belonging to the so-called *Hrabanisch-Keronische Sippe*, which translate *sidera* with *sterno(n)*, it has *himilzungal* (Steinmeyer - Sievers 1879, p. 247).

<sup>5</sup> Mallory - Adams 2006, p. 129; see Pinault 2007.

<sup>6</sup> Kroonen 2007, s.v. Cf. Orel 2003, s.v.

<sup>7</sup> Here I disagree with Murphy’s translation «among the stars of heaven» (Murphy 1992, p. 23), which overlooks the meaning of prep. *fon* ‘from’ (see Tiefenbach 2010, s.v.).

This syncretic interpretation of the star is ultimately epitomised in the account of the moment when the prophecy is fulfilled. The eighth fitt of the *Héliand* recounts the arrival of the Magi in Bethlehem; the star stops its course and finally irradiates its divine light over the place where Christ was born: «berht bôcan godes blêc an himile | stillo gistanden. The steorro liolto scên | huuît oþar them hûse that that helage barn uuonode an uuilleon» ‘God’s bright beacon was glowing, the white light in the heavens, standing still. The bright star shone brilliantly over the house where the holy Child willed to live’ (661-664a). The powerful image of the star that reappears to the three voyagers after their encounter with Herod and drives them to their final destination has its source in Mt 2:9, «[e]t ecce stella, quam [Magi] viderant in oriente, antecedebat eos usque dum veniens staret supra ubi erat puer».

The only other reference to the star as *steorro* is also the most interesting: it is found in the compound *cuningsterro* ‘king’s star’, which occurs at l. 635 in alliteration with *cumbal*, a word that the poet used in alternation to *bôcan*.<sup>8</sup> Windisch collocates this line in a passage spanning from l. 630 to 636 that reworks Mt 2:7, «[Magi] dicentes: ‘Ubi est qui natus est rex Judæorum? Vidimus enim stellam ejus in oriente, et venimus adorare eum’» and where the star is presented with no attributes.<sup>9</sup> In this case, the inventiveness of the poet is not limited to expanding the biblical account, but is aimed at ascribing a specific quality to the star, which, unique among the other celestial bodies, exhibits Christ as King of the kings, thus confirming the prophecy of the Magi. Although the reason for this *hapax* can be easily found in the satisfaction of the metrical requirements of the verse and the poet’s narrative skills, I argue that *cuningsterro*, considered in the aboveseen interpretive context of the star, hides subtle reflections on the nature of this object and the possible influence of hitherto unnoticed exegetical sources.

## 2. *The star, Christian exegesis, and the Héliand*

The origin of the star of Bethlehem was subject to various interpretations among Christian commentators: the Platonic view of stars as living crea-

<sup>8</sup> See ll. 648b (*cumbl*) and 657a.

<sup>9</sup> Windisch 1878, p. 90.

tures, divine and eternal, created by the Demiurge as keepers and final dwellings of earthly souls<sup>10</sup> favoured their identification with angels by the early Fathers of the Church, who immediately established a connection between the Magi and the prophetic tradition of Balaam found in Num 24:17b: «Orietur stella ex Iacob, | et consurget virga de Israel».<sup>11</sup> In his *Homilies on Numbers* and *Contra Celsum* Origen suggests that the Magi were familiar with Balaam's prophecies and thus recognised the star as a sign of the birth of the Messiah. The same thought was shared by Gregory of Nyssa, Ambrosiaster, and Jerome, with the latter strongly condemning astrology as a demonic practice.<sup>12</sup> Several writings concerning Matthew, including John Chrysostom's homilies, speculate that what appeared to the Magi may have been a disguised expression of God's power rather than a conventional star; the author also posited that it could have been an angel, a view echoed in other early Christian texts including Prudentius's *Apotheosis*, where the star is referred to as a winged messenger, and the Arabic Infancy Gospel. Although this evaluation soon found the authoritative opposition of Origen, who again in *Contra Celsum* interpreted the star as a comet and thus justified its abrupt appearance in the sky, uncertainty seems to prevail.<sup>13</sup> Other commentators preferred to interpret it as a unique creation of God, distinct from both the celestial bodies and the angels; this view is expressed in Augustine's *Contra Faustum*, but it is particularly emphasized in Ambrose's commentary on Luke. There, reinforcing the connection between the Magi and Ballam, he asserts that they «[v]iderunt novam stellam, quae non erat visa creatura mundi. Viderunt novam creaturam, et non solum in terra, sed etiam in coelo».<sup>14</sup>

As seen in the previous section, the extraordinariness of the star was abundantly described by the *Héliand* poet through the use of adjectives and verbs relating to splendour and brightness; apart from a very early exception represented by Ignatius of Anthioch and his *Letter to the Ephesians* of the second century, where the star is described as the most lumi-

<sup>10</sup> «Once he [the creator] had a complete mixture, he divided it up into as many souls as there are stars and he assigned each soul to a star. [...] Any soul which made good use of its allotted time would return to dwell once more on the star with which it had been paired, to live a blessed life [...]» (Plato 41D-42B, p. 31).

<sup>11</sup> For a detailed discussion of the question see Hannah 2014.

<sup>12</sup> Hegedus 2003, pp. 87-88.

<sup>13</sup> Hegedus 2003, p. 94.

<sup>14</sup> *Expositio evangelii secundum Lucam*, II.48. See Hegedus 2003, pp. 93-94.

nous body of heavens, which outshone the sun, the moon and all the other stars,<sup>15</sup> these qualities were largely overlooked by later commentators.

In his detailed investigation of the light in the *Héliand*, G. Ronald Murphy aims at demonstrating that the pervasiveness of this element in the poem contributed to the creation of a «complex poetic role [...] throughout the epic, where light is portrayed continually in connection with the emotion of happiness, is always associated with the birth and death of ordinary people, and is the created beauty of daylight».<sup>16</sup> He substantially agrees with Rathofer<sup>17</sup> in identifying the Transfiguration episode featured in fitt 38 as the structural and theological centre of the whole poem, but observes that this is just the climax of a narrative where «light marks the beginning (the Nativity), and the end (the Resurrection) of the story of Jesus».<sup>18</sup> However, Murphy's only reference to the Nativity is the appearance of the angel to the shepherds drawn from Lk 2:9, while no mention is made to the star. Moreover, the centrality of the Transfiguration episode Murphy shares with Rathofer affected decisively his search for possible sources; excluding the Patristic authors that have traditionally been considered available to the poet (Bede, Alcuin, and Rabanus Maurus), Murphy argues for a dependency from the Gospel of John, in whose prologue (Jn 1:1-9) the association of Christ with light is obvious.<sup>19</sup>

In fact, the controversial issue of the sources of the *Héliand* is far from being solved. Apart from the Tatian, which, according to most, was used by the poet as a point of departure for the construction of the narrative and was then integrated with other authorities,<sup>20</sup> scholarship has so far not found agreement on their identification. In particular, the role of Rabanus's *Expositio in Mattheum libri octo*, which has traditionally been con-

<sup>15</sup> «Stella in coelo fulsit, splendore exsperans omnes stellas, et lux illius ineffabilis erat, et stuporem incussit ipsius novitas. Omnia autem reliqua astra, una cum sole et luna, chorus fuere stellae; ipsa vero lumen suum extendebat super omnia. Et perturbatio erat, unde prodiret novitas illis dissimilis» (PG, v, 659B). An English translation is provided in Schoedel 1985, p. 87. Cf. Hegedus 2003, p. 89.

<sup>16</sup> Murphy 1997, p. 5.

<sup>17</sup> Rathofer 1962.

<sup>18</sup> Murphy 1997, p. 6.

<sup>19</sup> Murphy 1997, pp. 15-16.

<sup>20</sup> As Murphy states, «Tatian is used on the level of form, that is, used as a 'Vorlage' for the sequence of events to be found in the baseline narrative of the story. Rabanus and Bede, on the other hand, are used on the level of content for information and occasionally for interpretive comment» (Murphy 1997, p. 17, note 13). See also, *inter alios*, Haferland 2002 and Pakis 2013.

sidered one of the principal references for the theological framework of the *Héliand*<sup>21</sup> and which brought Heyne even to hypothesise the composition of the poem at Fulda,<sup>22</sup> was progressively downplayed. Following Jellinek,<sup>23</sup> Krogmann argued that the differences from Rabanus's commentary found in the *Héliand* are so conspicuous to exclude its use by the poet; instead, he could have employed an Old English (more precisely, Northumbrian) translation of the Gospels.<sup>24</sup> This hypothesis was convincingly disproved by Rathofer,<sup>25</sup> whose criticism, however, is directed to the method employed by Krogmann rather than the question of the poet's actual use of Rabanus. More recently, the role of the *magister Germaniae* in the construction of the *Héliand* has finally been reassessed and is now taken as a matter of fact.<sup>26</sup> Krogmann's repeated attempts to identify additional sources for the poem, including Orosius, the Old English poem *Christ III* and various apocryphal texts,<sup>27</sup> demonstrate that the question remains open to debate. Moreover, they highlight the *Héliand* poet not only as a skilled versifier, but also as a fine expert of Christian exegesis and the writings of the Fathers of the Church, which he endeavoured to adapt for the benefit of his audience.

Is it therefore possible to associate the interpretation of the star found in the poem with sources traditionally known to be available to the author? None of the abovementioned texts provides an interpretation of this phenomenon identical or similar to that found in John Chrysostom, Prudentius, and Augustine. While no mention of the star was made by Alcuin in any of his exegetical works, in the first of the eight *Quaestiones* traditionally attributed to Bede,<sup>28</sup> the commentator refutes to assign any super-

<sup>21</sup> See the seminal studies by Windisch 1868, Sievers 1876, and Weber 1927.

<sup>22</sup> Heyne 1869.

<sup>23</sup> Jellinek 1892.

<sup>24</sup> Krogmann 1956a.

<sup>25</sup> Rathofer 1962, pp. 10-16.

<sup>26</sup> Phelan 2020, pp. 168-170. In his investigation, the scholar provides evidence for Rabanus's drawing from *De sermone Domini in monte* by Augustine for the Lord's Prayer, in particular l. 1607, «Gef ùs dago gehuulikes rād, drohtin the gōdo» 'give us support each day, good Chieftain', which paraphrases Mt 6:11 «panem nostrum supersubstantialem da nobis hodie»;<sup>26</sup> moreover, he identifies Rabanus's reference to Jerome in his apocryphal expansion of the episode of the dream of Pilate's wife (5427-5480, corresponding to Mt 27:19), who, as reported also in the *Héliand*, was visited by the devil and received great trouble from it.

<sup>27</sup> Krogmann 1956b; Krogmann 1956c; Krogmann 1960; Krogmann 1962.

<sup>28</sup> See Sharpe 2001, p. 74.

natural characteristic to this object, especially regarding its presumed ability to fade away and reappear in the sky:

Sed et stella, quae eis apparuit quidam minus diligenter Scripturam intuentes, eam ab Oriente usque ad viciniam Bethlehem duces eis itineris exstitisse dixerunt, viaeque praevidiam. At ubi, relicta via Bethlehemitica, ad Jerosolymam iter et oculos deflexerunt, disparuisse stellam, quae eos ducebat, donec rursus a Jerosolymis pedem referrent ad Bethlehem. Quod nequaquam ita esse factum ipsa Evangelii veritas inquisita demonstrat, sed potius in Oriente tantum eos stellam vidisse, statimque intellexisse quia haec ortum nati in Judaea regis signaret, de quo praedixerat Balaam: *Orietur stella ex Jacob, et consurget virga de Israel, et percutiet duces Moab.*

The only element of extraordinariness attributed to the star stands in the fact that it should have been much closer to the earth than the other stars of the firmament if it had been capable to show the Magi the place where Christ was born:

De qua stella notandum quia nequaquam eis Bethlehem venientibus in summa coeli altitudine inter caeteras stellas, sed in vicina terrae visa est. Cum enim dicat evangelista: *Antecedebat eos usque dum veniens staret ubi erat puer*, patenter insinuat tum vicinam eam domui in qua erat puer stetisse. Namque sidera quae in summo sunt coelo locata, ubi ad centrum coeli pervenerint, quamvis amplissima sit civitas, unicuique domui supra verticem stare videntur.<sup>29</sup>

A different interpretation is provided in Rabanus's *Expositio* II.1, where the author, as well as resuming the Balaam tradition, describes it as an extremely bright object, whose radiance illuminated the whole world:

Ad confusionem Judaeorum, ut nativitatem Christi a gentibus discerent, oritur stella in Oriente, quam futuram, Balaam, cujus successores erant, vaticinio noverant, sicut in Numeris legitur. Ait enim inter caetera sic: *Orietur stella ex Jacob, et exsurget homo ex Israel.* [...] Idcirco autem magi apud Israel praecipue natum regem requirunt, quia per Balaam de Israel nasciturum eum audierunt. Nova enim stella novum adventasse hominem revelabat. Quibus vero radiis, quantove lumine illam Domini stellam antiqua credimus tunc inter astra fulsisse! Quantum in splendore praecessit, tantum praeibat in munere. Quae velut quidam totius orbis oculus, caligantis mundi veterem novavit aspectum.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *PL*, XCIII, 0456B. All references to *PL* are taken from *Patrologia Latina Database*, available at <<https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/PLD/>> [last access: 11/08/2024].

<sup>30</sup> *PL*, CVII, 0757A.

However, Rabanus hastens to clarify that, despite its splendour and extraordinary nature, the star is not an angel, but a celestial body: «[s]ed quaerendum nobis est quidnam sit quod Redemptore nato, pastoribus in Judaea angelus apparuit, atque ad adorandum hunc ab Oriente magos, non angelus, sed stella perduxit». Furthermore, he explains that the angel and the star play a different role according to the addressees of God's messages: while the Jewish shepherds were able to listen to the word of the angel announcing the birth of Christ, only a visible sign would be understood by the pagan Magi: «Quia scilicet Judaeis tanquam ratione utentibus rationale animal, id est angelus, praedicare debuit; gentiles vero, quia ratione uti nesciebant, ad cognoscendum Dominum non per vocem, sed per signa perducuntur».<sup>31</sup> Therefore, Rabanus is straightforward in associating the star with a natural phenomenon employed by God to communicate with the Magi and not with a miraculous event. Another work by Rabanus, *De natura rerum* (also known as *De universo*), an epitome of Isidore's *Etymologies*, proposes a neat distinction between *stella*, *sidera*, and *astra*: «Nam stella est quaelibet singularis: sidera vero sunt stellis plurimis facta, ut Hyades, Pleiades; astra autem stellae grandes, ut Orion, Bootes».<sup>32</sup> However, Rabanus admits that there is confusion in their identification in the Bible («haec nomina scriptores confundunt, et astra pro stellis, et stellas pro sideribus ponunt»), but *stella* should be identified as a body that does not carry light.<sup>33</sup> Although no reference is made here to the star of Bethlehem, the only instance in which celestial bodies (*astra*) are identified with angels occurs later, in a reference to Job 38:7, «cum me laudarent simul astra matutina, et jubilarent omnes filii Dei»;<sup>34</sup> this association traces a tenuous, yet suggestive, connection with the final sentence of the Magi's abovementioned answer to Herod in *Héliand* 601b-602a, «Uui gisâun morgno gihuilikes | blîcan thana berhton sterron», but it is impossible to determine whether the poet took this quotation directly from the Scriptures or from Rabanus. Moreover, the lack of any reference to the star of Bethlehem in this chapter of *De natura rerum* is revealing of the difficulties encountered by early medieval authors to provide a sensible explanation to this phenomenon, and, at least apparently, all authori-

<sup>31</sup> PL, CVII, 0757B.

<sup>32</sup> PL, CXI, 0271D.

<sup>33</sup> Rabanus seems to be coherent with this distinction in his glossary, where he translates *sidera* with *bimilzungal*. See note 4.

<sup>34</sup> PL, CXI, 0272B.

ties recognised by critics as sources for the Saxon poet do not address this specific issue.

However, a hitherto unnoticed commentary where the question of the star is amply dealt with was present in ninth-century *Francia*. Titled *De mirabilibus Sacrae Scripturae*, it circulated extensively in late-medieval Europe, but its *Vorlage* can be located in the Carolingian context; the earliest manuscript, produced in the early ninth century, preserves a redaction of the text which was possibly known and used by the poet as a source for the description of the star.

### 3. *The De mirabilibus Sacrae Scripturae: a source for the Héliand poet?*

The *De mirabilibus Sacrae Scripturae* (henceforth *DmSS*)<sup>35</sup> is one of the most famous texts traditionally ascribed to early Hibernian exegetical tradition.<sup>36</sup> As pointed out by Castaldi,<sup>37</sup> the reasons for this success are to be found in the originality of the theme; according to the author, all phenomena traditionally labelled as ‘miracles’ are actually divine interventions in the natural world and not extraordinary events going beyond the rules of creation:

Tunc ergo creator, nunc gubernator Deus intelligendus est: ac per hoc etiamsi novi aliquid in creaturis exoriri videamus, non creare ibi novam naturam, sed gubernare olim creatam Deus putandus est. Sed ita potens est in gubernatione creaturae qui condidit, ut veluti naturam novam creare videatur, cum ab abmolditis naturae sinibus, quod in illa latebat, depromit. Illa igitur inusitata gubernatione, cum res per voluntatem potentiam gubernationis ostendunt, quod per efficaciam quotidianae administrationis non faciunt, in Scripturis mirabilia memorantur.<sup>38</sup>

The *DmSS* is extant in 71 manuscript witnesses, most of which are dated between the 13th and the 15th centuries;<sup>39</sup> the investigation carried

<sup>35</sup> Following Castaldi 2012.

<sup>36</sup> Bischoff 1954, pp. 268-269 (*Wendepunkte* 38). See Castaldi 2012 and Mattaloni 2024 for relevant bibliography.

<sup>37</sup> Castaldi 2012.

<sup>38</sup> *PL*, xxxv, 2151-2152.

<sup>39</sup> For a complete list of the extant manuscripts see Mattaloni 2024, pp. 676-679. A printed tradition of the *DmSS* is also attested. See Gorman 2000, pp. 82-83. The longer version is available in *PL*, xxxv, 2149-2200.

out by Esposito<sup>40</sup> demonstrated the existence of a long and a short recension, which McGinty confirmed, coming to the conclusion that the former was the original version and the latter an epitomised redaction.<sup>41</sup> Furthermore, the presence of a preface with the names of Augustinus, Eusebius, Bathanus, and Manchianus,<sup>42</sup> as much as the chronological computus used to determine Manchianus's death, prompted Esposito to identify *DmSS* as an Irish work produced by a 'pseudo-Augustine'. However, Castaldi's investigation demonstrated that the tradition followed a reverse path: the short recension is, in fact, an earlier version which was progressively expanded so as to give birth to the long recension.<sup>43</sup> Therefore, although Castaldi did not declare it explicitly, it is reasonable to argue that the origin of the *DmSS* is continental, rather than Irish; supporting evidence is provided by the date and place of redaction of the older witness of the text, now extant in Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. 191 (ff. 132r-149v), which Bischoff describes as produced in an «Alemanisches Zentrum» in the first half of the ninth century.<sup>44</sup> This favours the hypothesis of a Carolingian context of production of the text, independently of the origin – Hibernian or not – of the material; although the Karlsruhe manuscript appears sketchily organised in the form of a notebook,<sup>45</sup> the material collected therein must have been circulated in the environment of the *schola palatina*, so much as it was one of the sources used by Alcuin for his *Interrogationes et responsiones in Genesin*.<sup>46</sup> Therefore, it may also have been available to the *Héliand* poet and used for the characterisation of the star, as I shall attempt to demonstrate.

<sup>40</sup> Esposito 1918-1920.

<sup>41</sup> McGinty 1971.

<sup>42</sup> The author, who calls himself Augustinus, informs that he wrote the work on the instigation of Eusebius, continuing what masters Bathanus and Manchianus had started earlier. Cf. *PL*, xxxv, 2152.

<sup>43</sup> Castaldi 2012.

<sup>44</sup> Bischoff 1998, p. 354, n. 1690.

<sup>45</sup> In Castaldi's words, «le caratteristiche stesse del testo di J [the Karlsruhe witness] consentono di ipotizzare che questa sia la copia a pulito di un brogliaccio, di una raccolta di minute; di materiale di lavoro che poi ha goduto di autonoma diffusione e trasmissione» (Castaldi 2012, p. 59).

<sup>46</sup> See Mattaloni 2024, p. 695. Smyth declares that the *DmSS* «was known on the continent throughout the Middle Ages: sections were incorporated in commentaries during the Carolingian period» (Smyth 2008, p. 563). Also Sedulius Scotus's commentary to the Gospel of Matthew, one of the possible sources of the *Héliand*, cites this work (Huber 1969; Smyth 2008, p. 563).

Book III chapter 4 of the *DmSS* (a transcription of which is offered in the Appendix below) is wholly dedicated to the star of Bethlehem and the explanation offered there openly contradicts the work's interpretive frame; in fact, the author initially expresses a degree of hesitation, seemingly remaining open to any explanations offered by the Fathers of the Church: «de ista vero stella utrum stella simpliciter an engelus an Spritus Sanctus accipitur maioribus elegendi voluntatem concedo».<sup>47</sup> The position of the author becomes clearer when he poses questions regarding the star's behaviour, which, according to him, finds no explanation; if this really was a star, how did it detach from the firmament and guide the Magi, even keeping their pace? The passage reads as follows:

si est enim stella semper a ceteris stellis quomodo in hoc ducatu deviavit? Si in firmamento caeli maneret inter Bethlehem et Hierusalem dux fieri ambulantibus qualiter posset? Et si per aera sagittae morae quamvis paulo lentiore curso propter sequentes pervolaret ad ductum in firmamento locum et cursum interim desereret. (f. 146r)

Therefore, and unexpectedly, the author excludes a natural origin of this object so strongly advocated by Origen and Rabanus and rather agrees with the abovementioned interpretations offered by Augustine and Ambrose of a prodigious object that was not a star (thus recalling Ambrose's «novam creaturam»), but was named as such: «nisi forte aeretis ille ignis tale ministerium suscepit propter similitudinem stellae vocabolo vocatur» (f. 146r). However, he immediately rejects the possibility that the star could be an angel in disguise, as already posited by Prudentius, although he admits that angels assume various forms in the Scriptures: «aut si angelus habita stellae ministerium fecit qui repugnat dum in se angeli quando se hominibus ostendunt in multos habitus se transformant?» (f. 146r).

Therefore, the only possible identification is with the Holy Ghost: according to the author, this 'star' is in fact one of its fiery emanations, similarly to the dove descending on Christ during his baptism (Mc 1:10; Mt 3:16; Lc 3:22; Jn 1:32) and the tongues of fire that settled on the Apostles

<sup>47</sup> All quotations are taken from the Karlsruhe redaction of the *DmSS*, which I transcribed from the digital reproductions available at <<https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/titelformat/4598402>> [last access 16/08/2024]. The text has been normalised, the abbreviations expanded and modern punctuation added. A transcription of the whole witness is offered in MacGinty 1987.

on Pentecost (Acts 2:4): «vel certe si neque angelus neque stella neque alius quisque ignis haec stella fieri concedatur ut in columbae speciae descendit et ut in igne super apostolos ita nimirum in specie stellae magos ad Dominum Spiritus Sanctus deduxit» (f. 146r).

Echoes of this interpretation can be found in the *Héliand*. First, the *cuningsterron* used by the poet at l. 635 closely reflects the description of the star in the first part of the *DmSS*, «excellentem sideribus stellam [...] Dei esse et regis» (f. 145v); as noted above, this *hapax*, whose creation could be easily explained *metri causa*, is one of the only two references to the object as a ‘star’; in particular, this occurs in the question Herod asks the Magi regarding the first time they saw it:

[...] he frâgoda aftar thiu,  
huan sie an ôstaruuegun êrist gisâhin  
thana cuningsterron cuman, cumbal liuhtien  
hêdro fon himile.  
(ll. 633b-636a)

He asked them when they first saw on the roads of the East the King’s star coming, the sign shining down cheerfully from heaven.

Naturally, Herod’s concern stemmed from the arrival of an earthly leader who would depose him and established his own rule; the poet could have paraphrased the passage found in the *DmSS* and, reversing the dual nature of the star. In this line, it first becomes a symbol of kingship (*cuningsterron* = *stella* [...] *regis*) and then a radiant shin (*cumbal liuhtien* ≈ *stella* [...] *Dei*), whose brightness was, unsurprisingly, not recognised by Herod as a manifestation of God.

In turn, the larger use of *cumbal* and *bocan* appears to reflect its interpretation as a miraculous object people call ‘star’ just for lack of other words to define it, as declared in the *DmSS*. This uncertainty is well expressed by the poet, who assumes the Magi’s point of view in the recounting of their arrival in Herod’s court and, eventually, in Bethlehem; *himiltungal* (l. 590) and *berhton sterron* (l. 602) both occur in the Magi’s account to the king, but only at the points of the narration where a sort of definition of the object was necessary: as seen above, when one of them reports the prophecy of the wiseman («geuittig man», l. 569b, a clear derivation from the Balaam tradition), «quâð he that ôstana en scoldi skinan | himiltungal huit» ‘he said that in the East there would shine a bright

heavenly body' (ll. 589b-590a), thus etymologically 'an object from the sky with autonomous movement', which is similar to, but not completely identifiable with, a star. 'God's bright beacon' («berht bôcan godes», l. 661a), which guides them through the lands of Galilee, becomes a 'star' when it finally stops over Christ's dwelling and irradiates its light on the Baby: «the sterro liohto skên | huuit oðar them hûse, thar that hêlage barn | uuonode an uulleon» 'the bright star shone brilliantly over the house where the Holy Child willed to live' (ll. 603b-605a).

The *DmSS* author's admission that the star was an emanation of the Holy Ghost – and, consequently, of God Himself – also appears to be echoed in the *Héliand*: starting from the references to it as 'God's beacon' («godes bôcan», l. 595a; «cumbal godes», l. 657b; «bôcan godes», l. 661a), one of the few incursions of the poet in God's mind, which occurs at the beginning of fitt VIII, could support this interpretation. The account of Herod's hostile intentions against Christ after hearing the Magi is followed by a rather obscure passage:

Than eft uualdand god  
thâhte uuið them thinga: he mahta athengean mêr,  
gilêstean an thesum liohte: that is noh lango skîn,  
gicûðid craft godes.  
(ll. 645b-648a)

In my view, the translation provided by Murphy is not convincing: «But the ruling God thought about this: He [the Child] should accomplish more, do more in this world: His light must shine longer, making known the power of God».<sup>48</sup> The identification of «He» with Christ and the insistence on the connection between him and light strongly influenced the scholar's interpretation of these lines.<sup>49</sup> However, if considered within the context of the passage, *liohte* should be interpreted as another reference to the star of Bethlehem. Incapable to recognise the divine nature of the object, Herod (who, I argue, is the most logical referent of *he* as he is the subject of the entire initial part of the eighth fitt instead of Christ, who appears in the sentence as a syntactic object – «them barne» – at l. 644) could see this sign as a mere light and not a divine token; God re-

<sup>48</sup> Murphy 1992, p. 25.

<sup>49</sup> It must be noted that the Cotton witness has *endi* as variant reading for *be*.

grets the king's blindness and lack of piety, which preclude him from accomplishing more with *that* light. The determiner *thesum* (dat. sg.) suggests that the «lichte» is the star itself rather than a radiant manifestation of Christ's divinity. Through it, Herod, not Christ, could have achieved more, if only he had not been «slîðmôð» 'evil-minded' (l. 630b) but pure enough in spirit as recognise the star as a beacon of God.<sup>50</sup> This light, the star's light, remains visible for a long time («that is noh lango skîn»), and, for those who believe, is an ostensible creation of God («gicûðid craft godes»). When it starts to move, the Magi take leave from the king and hurry after it in the direction of Bethlehem («Thô gengun eft thiū cumbl forð | uuânun undar uuolcnun. Thô uuârun thea uuison man | fûsa te faranne» 'the sign then moved on, shining among the clouds. The wise men were ready to travel', ll. 648b-650a), ready to fulfil the ancient prophecy and pay their homages to the King of the world.

#### 4. Conclusions

In various parts of the *Héliand* the poet refers to the star as originating from God. This interpretation corresponds to the exegesis offered in *DmSS*: despite the author's intent to explain the miracles in the Scriptures as occasional divine interventions on natural objects or phenomena – the same interpretation offered by Rabanus – the star is an extraordinary creation of God, an emanation of the Holy Ghost that, made manifest to the Magi through the form of a bright orb, guided them on their their journey to the Holy Child. Their hesitation in identifying it reflects the difficulty of the author of the *DmSS* to provide an explanation for it; although it must have been a miracle, it could not be named otherwise than 'star'. This is the way this object was identified and described to Herod by the Magi (*sterron*, *himiltungal*). However, as soon as it was recognised through an ancient prophecy, the star began to be called *Godes cumbal*, a mysterious token whose brightness and movement in the sky could only be attributed to divine intervention. Only when it stopped its course over Christ's dwelling, shining brighter than the other stars and irradiating its

<sup>50</sup> Therefore, a possible alternative translation can be: «But the ruling God thought about this: he [Herod] could have accomplished more through this light: it is still visible, making known the power of God».

light onto the Child – yet still resembling the other celestial objects – was it identified again as *sterron*.

The hypothesis that the *Hêliand* poet might have had at his disposal a copy of the *DmSS* is not farfetched. Relying on Castaldi's reconstruction of the tradition and the circulation of the text in the Carolingian context as demonstrated by the influence exerted in Sedulius Scotus's commentary on the Gospel of Matthew and, especially, in Alcuin, it is possible to posit that a copy of it (certainly preserving the shorter redaction and possibly the Karlsruhe manuscript itself) could have been available to the poet and employed to describe one of the numerous mysteries that characterise the Holy Scriptures.

The poet's renowned ability to operate a synthesis of Christianity and Germanic warrior society does not exclude his use of the finest biblical exegesis; whether sung in a mead hall or a monastery,<sup>51</sup> the *Hêliand* remains an outstanding example of the author's ability to weave fundamental Christian doctrine and complex theological issues into magnificent poetic patterns.

##### 5. Appendix: a transcription of the Karlsruhe DmSS, ff. 145v-146r

In order to facilitate a direct comparison with the relevant points in the *Hêliand*, a transcription of Book III ch. 4 of the *DmSS* preserved in the Karlsruhe manuscript is provided below. For the editorial procedures, see n. 43 above.

[145v] Iij De magis ab oriente venientibus et stella duce qui de terra sua usque in Hierusalem hanc ducem sui itineris habuisse magos estimant.

Videns si hoc ex evangelica auctoritate firmare possunt quia quod ab Hierusalem pergentibus magis usque Bethlehem dux itineris fuerit evangelii dicta exponunt. Quae magi cum essent in terra sua excellentem sideribus stellam videntes, Dei esse et regis, quae iuxta prophetias tan ipsorum quam ecclesiasticas, ex Israel nasceretur sive ex propria eorum scientia, sive angelica monitione intellegentes, ad terra Israel et ad Hierusalem ubi [146r] principatus totius provinciae fuit uerunt, oracolis vatum de

<sup>51</sup> Cf. Murphy 1992, xi. For an overview of the ample discussion on the relationship between Christian and Germanic themes in the *Hêliand* see Rathofer 1962, pp. 170-194, Gantert 1998, Dick 2000, and Angerer 2021.

loco nati acceptis pergunt. Egressi urbem mox ducem itineris ad Christum stellam sequentes deveniunt. De ista vero stella utrum stella simpliciter an engelus an Spritus Sanctus accipitur maioribus elegendi voluntatem concedo. Si est enim stella semper a ceteris stellis quomodo in hoc ducatu deviauit? Si in firmamento caeli maneret inter Bethlehem et Hierusalem dux fieri ambulantibus qualiter posset? Et si per aera sagittae morae quamvis paulo lentiore curso propter sequentes pervolaret adsuctum in firmamento locum et cursum interim desereret. Quod nec maioribus que luminaribus accedit cum in signis aut steterunt aut reversa sunt. Nisi forte aeretis ille ignis tale ministerium suscepit propter similitudinem stellae vocabolo vocatur. Aut si angelus habita stellae ministerium fecit qui repugnat dum in se angeli quando se hominibus ostendunt in multos habitus se transformant? Ut Moysi de rubo angelus ignita facie et velut milis armatus Iesu et in incurram equisque igneis Helia ascendente et Heliseo et Abrahae et Loth etc., et imaginariae stellae VII in apocalipsi ecclesiarum VII angelis. Vel certe si neque angelus neque stella neque alius quisque ignis haec stella fieri concedatur ut in columbae speciae descendit et ut in igne super apostolos ita nimirum in specie stellae magos ad Dominum Spiritus Sanctus deduxit.

## BIBLIOGRAPHY

- Angerer Michael L. 2021, *Beyond 'Germanic' and 'Christian' Monoliths: Revisiting Old English and Old Saxon Biblical Epics*, «The Journal of English and Germanic Philology», 120, pp. 73-92.
- Behagel Otto 1996, *Heliand und Genesis*, 10. Überarb. Auflage von B. Taeger, Tübingen, Niemeyer.
- Bischoff Bernhard 1954, *Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter*, «Sacris Erudiri», 6, pp. 189-279.
- 1998, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, I. Aachen-Lambach, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Castaldi Lucia 2010, *La trasmissione e rielaborazione dell'esegesi patristica nella letteratura ibernica delle origini*, in *L'Irlanda e gli irlandesi nell'alto medioevo*, Spoleto, 16-21 aprile 2009, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 393-428.

- 2012, *A scuola da Manichianus. Il «De mirabilibus sacrae Scripturae» di Agostino Ibernico e i riflessi manoscritti dell'attività didattica nell'Irlanda del secolo VII*, «Filologia mediolatina», 19, pp. 45-74.
- Chase Martin 2007, *Einnarr Skúllason*, Geisli 59, in Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*, 7, Turnhout, Brepols, pp. 55-56.
- Dick Edward H. 2000, *Kulturelle Transfer und semantische Transformation im Heliand*, in Grotans Anna (ed.), *De consolatione philologiae. Studies in Honor of Evelyn S. Firchow*, Göttingen, Kümmerle.
- Esposito Mario 1918-1920, *On the Pseudo-Augustinian treatise «De mirabilibus sanctae scripturae» written in Ireland in the year 655*, «Proceedings of the Royal Irish Academy», 35, [1918-1920], pp. 189-207 (repr. in Id., *Latin learning in Medieval Ireland*, Michael Lapidge (ed.), London, Routledge, pp. 189-207).
- Gantert Klaus 1998, *Akkomodation und eingeschriebener Kommentar: Untersuchungen zur Übertragungsstrategie des Helianddichters*, Tübingen, Gunter Narr.
- Gorman, Michael 2000, *The Myth of Hiberno-Latin Exegesis*, «Revue Bénédictine», 110, pp. 42-85.
- Haferland Harald 2002, *War der Dichter des Heliand illiterat?*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 131, pp. 20-48.
- Hagedus Tim 2003, *The Magi and the Star in the Gospel of Matthew and early Christian Tradition*, «Laval théologique et philosophique», 59, pp. 81-95.
- Hannah Darrell 2014, *The Star of the Magi and the Prophecy of Balaam in Earliest Christianity, with Special Attention to the Lost Books of Balaam*, in Barthel Peter - van Kooten George (ed.), *The Star of Bethlehem and the Magi Interdisciplinary Perspectives from Experts on the Ancient Near East, the Greco-Roman World, and Modern Astronomy*, Leiden - Boston, Brill, pp. 433-462.
- Heinemann Karl 1881, *Ueber das Hrabanisches Glossar*, Halle, Niemeyer.
- Heyne Moritz 1869, *Über den Heliand*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 1, pp. 275-290.
- Huber Wolfgang 1969, *Heliand und Matthäusexegese: Quellenstudien insbesondere zu Sedulius Scottus*, München, Hueber.
- Jellinek Max H. 1892, *Zur Frage nach den Quellen des Heliand*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 36, pp. 162-187.
- Krogmann Willy 1956a, *Der Helianddichter und Hrabanus Maurus*, «Niederdeutsches Jahrbuch», 79, pp. 1-9.

- 1956b, *Orosius als Quelle des Helianddichters*, «Niederdeutsches Jahrbuch», 79, pp. 9-15.
- 1956c, *Apokryphen im Heliand?*, «Niederdeutsches Jahrbuch», 79, pp. 15-35.
- 1960, *Heliand, Tatian und Thomasevangelium*, «Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft», 51, pp. 255-268.
- 1962, *Christ III und Heliand*, in Schröder Werner (ed.), *Festschrift für Ludwig Wolff zum 70. Geburtstag*, Neumünster, Wachholtz, pp. 111-119.
- 1964, *Heliand und Thomasevangelium*, «Vigiliae Christianae», 18, pp. 65-73.
- MacGinty Gerard 1971, *The Treatise De mirabilibus sacrae scripturae: Critical Edition with Introduction, English Translation of the Long Recension and Some Notes*, Dublin, National University of Ireland.
- Mallory James P. - Adams Douglas Q. 1997, *Encyclopedia of Indo-European culture*, London - Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Migne Jacques-Paul 1857, *Patrologia Graeca*, Paris, Imprimerie Catholique.
- Murphy G. Ronald 1992, *The Heliand: The Saxon Gospel*, New York - Oxford, Oxford University Press.
- 1997, *The Light Worlds of the Heliand*, «Monatshefte», 89, pp. 5-17.
- 2004, *The Old Saxon Heliand*, in Murdoch Brian - Read Malcolm (ed.), *Early Germanic Literature and Culture*, Rochester (NY), Boydell and Brewer, pp. 263-284.
- Orel Vladimir 2003, *A Handbook of Germanic Etymology*, Leiden - Boston, Brill.
- Pakis Valentine 2013, *(Un)Desirable Origins: The Heliand and the Gospel of Thomas*, «Exemplaria», 17, pp. 215-253.
- Petersen William L. 1994, *Tatian's Diatessaron: Its Creation, Dissemination, Significance and Scholarship*, Leiden, Brill.
- Phelan Owen M. 2020, *The Carolingian Renewal in Early Medieval Europe through Hrabanus Maurus's Commentary on Matthew*, «Traditio», 75, pp. 143-175.
- Pinault Georges-Jean 2007, *A star is born: a 'new' PIE \*-ter- suffix*, in Nussbaum Alan J. (ed.), *Verba docenti: studies in historical and Indo-European linguistics presented to Jay H. Jasanoff by Students, Colleagues, and Friends*, Ann Arbor - New York, Beech Stave Press, pp. 271 -280.
- Plato 2008, *Timaes and Critias*, Robin Waterfield (transl.), Oxford, Oxford University Press.
- Rathofer Johannes 1962, *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form*, Köln - Graz, Böhalu.

- Schmeller Johann A. 1830, *Heliand: Poema Saxonicum seculi noni*, München, Cotta.
- Schoedel William R. 1985, *A Commentary of the Letters of Ignatius of Antioch*, Philadelphia, Fortress Press.
- Sharpe, Richard 2001, *A Handlist of the Latin Writers of Great Britain and Ireland before 1540; with Additions and Corrections*, Turnhout, Brepols.
- Sievers Eduard 1872, *Tatian. Lateinisch und altdeutsch mit ausführlichem Glossar*, Paderborn, Schöningh.
- 1876, *Zum Heliand*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 19, pp. 1-76.
- Smyth Marina 2008, *The Body, Death, and Resurrection: Perspectives of an Early Irish Theologian*, «Speculum», 83, pp. 531-571.
- Sowinski Bernhard 1985, *Darstellungsstil und Sprachstil im «Heliand»*, Köln, Böhlau.
- Steinmeyer Elias - Sievers Eduard 1879, *Althochdeutschen Glossen, Erster Band. Glossen zu Biblischen Schriften*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- 1882, *Althochdeutschen Glossen, Zweiter Band. Glossen zu Nichtbiblischen Schriften*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Weber Carl A. 1927, *Der Dichter des Heliand im Verhältnis zu seinen Quellen*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 64, pp. 1-76.
- Windisch Ernst 1868, *Der Heliand und seine Quellen*, Leipzig, Vogel.
- Wolf Kirsten 2007, *Kálfr Hallsson, Kátrínardrápa 41*, in Margaret Clunies Ross (ed.), *Poetry on Christian Subjects. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*, 7, Turnhout, Brepols, p. 957.



## *Limen e destino: ipotesi per una fenomenologia della gaste terre in alcuni romanzi arturiani*

Martina Di Febo  
Università di Macerata

**RIASSUNTO:** *La terre gaste costituisce un tema topico all'interno dei romanzi in versi e in prosa. Assimilata attraverso la riscrittura del ciclo del Lancelot-Graal al regno desolato del re mehaignié, la terre gaste conosce in realtà attualizzazioni e attestazioni che risultano strettamente connesse al percorso di formazione dell'eroe, per il quale l'incontro con la landa distrutta e abbandonata riveste il ruolo centrale dell'adesione al proprio destino. In questa direzione la riscrittura operata da Wace nel Roman de Brut dell'opera-fonte latina, l'Historia Regum Britanniae di Goffredo di Monmouth, si pone come momento fondativo di un tema che attraversa la successiva produzione romanzesca. L'articolo intende analizzare e percorrere le occorrenze della gaste terre in alcuni romanzi in versi e in prosa al fine di proporre un'ipotesica fenomenologia.*

**PAROLE-CHIAVE:** *Terre gaste – Roman de Brut – Romanzo arturiano in versi e in prosa – Estoire del saint Graal*

**ABSTRACT:** *The terre gaste constitutes a topical theme within the romances in verse and prose. Through the rewriting of the Lancelot-Graal cycle, the terre gaste is assimilated to the desolate realm of King Mehaignié, and has been the object of actualisations and attestations that are closely connected to the hero's training path, for whom the encounter with the destroyed and abandoned moor plays the central role of adherence to his own destiny. In this direction, Wace's rewriting of the Latin source (Geoffrey of Monmouth's Historia Regum Britanniae) in the Roman de Brut, stands as a founding moment of a theme that runs through subsequent novelistic production. The essay intends to analyse and trace the occurrences of the gaste terre in some romances in verse and prose in order to propose an hypothesis on its phenomenology.*

KEYWORDS: Terre gaste – Roman de Brut – *Arthurians romances in verse and prose* – *Estoire del saint Graal*

### 1. *Premessa*

Il tema della *terre gaste* è stato ampiamente analizzato e studiato dalla critica in virtù della sua connessione con la vicenda del Graal e dei suoi protagonisti. Prima e accanto al processo di cristallizzazione che interessa il *pattern* a ‘coalescenza’<sup>1</sup> ‘colpo doloroso – *terre gaste* – eroe eletto del Graal – riscatto della *terre gaste*’, la regione desolata e deserta, espressamente aggettivata come *gaste*, sembra, tuttavia, acquisire uno statuto particolare che la differenzia dalle altre avventure probatorie poste sulla strada della formazione cavalleresca. Se sulla traiettoria lineare di ostacoli da superare, il cavaliere afferma il proprio valore guerresco e militare, il passaggio all’interno di una *gaste terre* sembra condurre in una dimensione di precarietà esistenziale in cui il soggetto incontra e aderisce al proprio destino eroico, sfidando l’insidia della disgregazione dell’io e dell’esserci nel mondo. Prendendo spunto da alcune riflessioni elaborate nel campo degli studi antropologici,<sup>2</sup> temperate dalla stringente analisi dei testi, proviamo a rintracciare nelle occorrenze romanzesche il valore destinale che l’incontro con una dimensione dove è alto il rischio della perdita di sé riveste.

<sup>1</sup> Sul *pattern* del Graal derivante da un «process of coalescence» si veda Vinaver 1971, p. 59. Sulla combinazione degli elementi fondanti le narrazioni sulle *terres gastes*, sempre Vinaver ricorda come: «A simple thematic analysis of the Waste Land story shows that it consists of four main elements which occur in many different combinations: a miraculous weapon (a lance or a sword); a wound inflicted upon a king or a knight (the Dolorous Stroke [...]), the devastation of the land and finally the healing of the wound», p. 56. Le osservazioni di Vinaver e la ricostruzione della progressiva agglutinazione di motivi in un *pattern* unitario si attaglia bene ai racconti che collegano *terre gaste* e *Graal*, ma non colgono la specificità di altre *terres gastes*.

<sup>2</sup> I riferimenti sono alle proposte interpretative di Van Gennep 2012 sui riti di passaggio e sulla loro processualità ternaria, al cui centro si colloca lo spazio di confine, il *limen*. Proprio sul concetto di *limen* si innestano le riflessioni di Victor Turner sulle potenzialità creative intrinseche alla fase liminale nella sua lettura dei drammi sociali, cfr. in particolare Turner 1964; Turner 1993; Turner 2001; Turner 2014; Turner 2022. Fondamentali inoltre risultano le puntualizzazioni teoriche avanzate da Ernesto De Martino sul «dramma storico del mondo magico» e sull’affioramento di quel particolare momento critico che coincide con «la crisi della presenza», De Martino 1997, in partic. pp. 70-75.

Prima di procedere nell'analisi, è necessario fissare alcuni nuclei imprescindibili che strutturano la galassia della *gaste terre*. *Gaster* rinvia in prima istanza all'azione della devastazione, del saccheggio a seguito di operazioni guerresche o piratesche, mentre l'aggettivo *gaste* indica gli effetti visibili e tangibili delle distruzioni.<sup>3</sup> Accanto all'accezione puramente descrittiva e referenziale di un paesaggio distrutto, l'aggettivo *gaste*<sup>4</sup> registra uno spettro semantico che ingloba sfumature valoriali rinviando alla corruzione spirituale e/o al decadimento in un gioco di riflessi e di equivalenze tra le rovine esterne, la *semblance*, e i significati intrinseci, la *sene-fiance*. La qualificazione della desolazione investe sia paesaggi naturali sia, soprattutto, architetture e edifici. La presenza inoltre di disfatte vestigia apre un varco temporale tale per cui il passato riaffiora, proiettando sul tempo presente l'ombra del trauma e della ferita. Come sottolinea Dubost, la *gaste terre* conserva la memoria di ciò che fu, rinviando a «une aventure tragique qui appartient à l'autrefois».<sup>5</sup> La presenza del passato, tuttavia, all'interno della regione desolata contiene sempre una promessa di futuro che nei romanzi in antico-francese può assumere una duplice connotazione: *a parte subiecti*, il soggiorno presso la *terre gaste* consente di inverare il proprio destino e di acquisire una crescita sociale e/o esistenziale; *a parte obiecti*, l'azione dell'eroe dovrebbe condurre al risanamento dell'infertilità e della distruzione, restituendo al territorio nuova vita e 'possibilmente' permettendo al liberatore di accedere al trono regale. La

<sup>3</sup> *Gaster* deriva dal lat. VASTARE, a cui si sovrappone un germanico \*wôstjan (FEW, XIV, 202a) e a cui bisogna affiancare l'aggettivo latino VASTUS (FEW, XIV, 208b).

<sup>4</sup> L'ampliamento semantico figurato viene registrato in ambito romanzo già nel sec. XII, cfr. AND, s.v. *gaster/gaste/guast*. Nell'antico francese del continente, lo spettro semantico di *gaste/gaster* si arricchisce di ulteriori significati, quali violare una fanciulla (Gdf, IV, s.v. *gast*). Nell'italiano antico le occorrenze registrate dal TLIO s.v. *guastare/guasto* evidenziano come in area italia, *guastare* insista maggiormente sull'accezione di deturpare, corrompere in senso sia letterale che figurato, pur conservando il significato primario di distruggere, devastare. Le osservazioni più interessanti emergono, tuttavia, se appuntiamo lo sguardo sull'aggettivo *gaste, guast, gast, guasto*. Tralasciando i significati giuridici (nel diritto insulare, la possibilità del re di godere e usufruire dei feudi confiscati ai criminali o ai traditori; cfr. AND, s.v. *guast*, 3. Anche il Du Cange rinvia al diritto del re inglese, *pro vasto*, e registra inoltre il significato giuridico di terre per il pascolo, cfr. Du Cange, VI, col. 1435, s.v. *vastum*), il perimetro semantico all'interno del quale si dispongono i significati di *gast/guasto* vanno da distrutto, fatiscente a disabitato, desolato, incolto a corrotto. *Gaste terre* sembra così delineare non solo la landa selvaggia o la terra devastata da guerre o abbandonata nel tempo, ma anche un luogo in un certo senso infetto, dove le cose e gli esseri possono frantumarsi e decomporsi.

<sup>5</sup> Dubost 1991, p. 406.

prima tipologia che insiste sul soggetto è quella che struttura lo schema che qui di seguito andremo ad analizzare e che dal *Roman de Brut* si afferma, riattualizzando la struttura dei riti di passaggio e ridefinendo il tragitto dell'eroe nell'incontro con il proprio destino. La seconda, invece, sostanzia la costellazione delle regioni 'guaste' del Regno del re Pescatore, inaugurata da Chrétien de Troyes,<sup>6</sup> il quale spezza l'automatismo della struttura iniziatica, condannando il soggetto eroico al fallimento e quindi a uno scacco potenzialmente insolubile:<sup>7</sup> Perceval, infatti, manca di porre le domande risolutive.

Nella prima configurazione il protagonista coglie dunque il proprio *kairòs* e inverte il proprio fato, nella seconda l'eroe fallisce e manca il *kairòs* così da frantumare la coincidenza con la propria sorte, aprendosi a una molteplicità di sviluppi possibili. Un'ulteriore differenza distingue le due galassie: nell'una la *terre gaste* si configura come incontro destinale e non presuppone un intervento da parte dell'eroe per riscattarne la desolazione; nell'altra la missione ultima dell'eletto risiede nella restituzione alla guarigione del re *mebaignié* e alla fecondità del territorio distrutto. Il modello inaugurato dal *Roman de Brut*, come vedremo, sostanzia la prima costellazione; la rivisitazione del secondo schema è alla base del *Conte du graal* di Chrétien de Troyes. Nel corso della nostra analisi non ci soffermeremo sul romanzo di Chrétien, la cui complessità (ben sottolineata dall'ampia messe di studi critici) imporrebbe un trattamento autonomo.

Tratto comune a entrambe le tipologie è la qualità instabile, potenzialmente disgregante del territorio desolato, che essendo un territorio di passaggio, una zona liminale può esporre il soggetto al rischio di una crisi della presenza.<sup>8</sup> L'attraversamento della *terre gaste* si fa così allegoria di una condizione esistenziale di fragilità e contemporaneamente simbolo di un riscatto, il cui modello per i testi medievali integra accanto ai relitti arcaici le tentazioni di Cristo nel deserto. La componente cristologica diverrà decisamente marcata nei romanzi in prosa (in particolare l'*Estoire del saint Graal*),<sup>9</sup> ma non sarà del tutto assente neppure nei romanzi in

<sup>6</sup> Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal* (ed. Busby).

<sup>7</sup> Per una rilettura dell'avventura di Perceval in questa direzione, cfr. Di Febo 2023. La mancata risoluzione dell'avventura nel castello del Graal si tradurrà in una dilatazione potenzialmente infinita dell'erranza di Perceval.

<sup>8</sup> De Martino 1997, in partic. p. 75.

<sup>9</sup> *Estoire del saint Graal* (ed. Ponceau), da qui in avanti abbreviato in *ESG*.

versi. Nelle lande confuse e fantasmatiche della desolazione il soggetto si confronta con le insidie diaboliche, sconfiggendole.

## 2. *Gaste nei primi romanzi in antico-francese*

Nel panorama letterario romanzesco antico-francese, i tre romanzi di materia antica che costituiscono le prime sperimentazioni del genere, ricorrono al lessema *gast/guaste* per designare la devastazione delle città e dei regni. La caduta di Troia è enfatizzata grazie al ricorso a una serie aggettivale comprendente anche *guast*,<sup>10</sup> mentre la rovina di Tebe, provocata dalla lotta fratricida, è indicata come *cité guasté*.<sup>11</sup> Nel *Roman d'Eneas*, *gaste* indica inoltre la regione desolata offerta a Enea e ai suoi dal re Latino per siglare la pace. Il poeta sottolinea come una terra incolta possa in realtà divenire fertile e ubertosa una volta dissodata e abitata. *Gaste* quindi ha un mero valore descrittivo referenziale: prima che vi si insedino i Troiani, la contrada è semplicemente vuota e improduttiva.<sup>12</sup>

Bisognerà attendere il romanzo di fondazione della materia arturiana in lingua d'oïl, il *Roman de Brut*,<sup>13</sup> perché il termine si carichi di densità simbolica e allegorica. Nell'opera di Wace *gaste* conosce un'estensione semantica che sembra anticipare le connotazioni future. All'accezione di

<sup>10</sup> Benoit de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie* (ed. Constans), I, vv. 2963-2967 (i versi si riferiscono al rientro a Troia da parte di Priamo e alla volontà di ricostruirla): «Vint a Troie come il ainz pot. | La cité trova eissilliee; | E la gent morte e detrenchiee | Tot trova ars, guast e fondu». Per le altre occorrenze di *guast/guaster*, cfr. Benoit de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, v, *Glossaire*, pp. 201-202. Si tratta comunque di attestazioni numericamente limitate e relative a distruzioni per azioni militari.

<sup>11</sup> Riportiamo la lezione del manoscritto S (London, British Library, Add. 34114). Per le questioni relative alla tradizione manoscritta del *Roman de Thebes* (ed. Mora-Lebrun), cfr. Mora-Lebrun 1995, *Introduction*; *Le roman de Thèbes* (ed. Di Sabatino); *Le roman de Thèbes* (ed. Raynaud de Lage). *Cité guasté: Roman de Thebes*, (ed. Mora-Lebrun), vv. 509-528, 526.

<sup>12</sup> La definizione adottata dal *Roman d'Eneas* non è probabilmente scevra da riverberazioni di ambito giuridico, essendo le *terres gastes* le aree disabitate nella disponibilità dei sovrani, che, come in questo caso, possono decidere di una loro differente destinazione (cfr. *supra* nota 4). *Roman d'Eneas* (ed. Salverda de Grave), I, vv. 6573-6582: «Une terre a en cest país | ki a esté guasté toz dis | et ne fu onkes abitee, | guaaigniee ne laboree: | ce est de l'eve de Toscane | des i qu'al flueve de Sicane. | Grant terre i a, d'un tenant dure, | quatre jornees d'erreiire; | molt par i a bele contrée | bone et riche s'ele ert poplee».

<sup>13</sup> Wace, *Le Roman de Brut* (ed. Arnold).

saccheggiare, devastare (I, vv. 935, 1316, 5167, ecc.),<sup>14</sup> si aggiunge, infatti, una coloritura inquietante e ‘fantastica’. Il paese di Leogicie, dove Brutus si reca dopo aver vendicato i Troiani in Grecia per interpellare l’oracolo di Diana, si profila agli occhi del protagonista e del lettore come una regione desolata, immersa in un’atmosfera perturbante. La sequenza riveste una valenza narrativa fondamentale: l’incontro con l’oracolo rivela il destino e la meta ultima delle peregrinazioni di Brutus. Lo spazio in cui si svolge la consultazione è uno spazio di confine, un *limen* che segna il passaggio tra un ante-Brutus senza patria e errabondo e un post-Brutus investito di una funzione civilizzatrice. Marchiato dalla dannazione edipica parricida, Brutus è vittima di un esilio doloroso e prima di riuscire a fondare un nuovo regno deve confrontarsi con una dimensione spaesante. Leogicie è in preda alla *gastine*: spopolata, le rovine ricordano i passati splendori. Il confronto del testo di Wace con la fonte latina<sup>15</sup> e con alcuni volgarizzamenti dell’*Historia regum Britanniae* in versi dei secoli XII e XIII-XIV consente di cogliere la portata delle innovazioni cui il poeta anglo-normanno sottopone la *Waste Land*.

Spinti dal vento impetuoso, Brutus e i suoi compagni approdano sulle sponde di un’isola deserta. Nella redazione latina, Goffredo sottolinea come l’isola di Leogecia/Leogencia, devastata dalle incursioni di pirati, sia ormai disabitata:

applicueruntque in quendam insulam, vocatam Leogenciam, quae antiquitus ab incursione piratarum vastabatur, a nemine inhabitabatur.  
(*Historia*, I, 275)

Durante l’esplorazione dello spazio spopolato, gli uomini di Brutus giungono in una *civitas deserta* dove sorge il tempio antico di Diana.

veneruntque ad quendam civitatem desertam, in qua templum Dianae reppererunt. In eodem imago deae responsa dabat, si forte ab aliquo peteretur.  
(*Historia*, I, 280)

<sup>14</sup> Con la medesima accezione anche le occorrenze del verbo all’infinito, *guaster*.

<sup>15</sup> Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain* (ed. Reeve). Cfr. Geffroy of Monmouth, *Historia regum Britanniae* (ed. Wright). All’altezza dei passi qui presi in esame, non si rileva nessuna differenza tra la versione *vulgata* e la prima variante. In ogni caso sulla questione dell’antigrafo, meglio degli antigrafici di Wace, cfr. *Historia regum Britanniae* (ed. Wright), pp. xi-cxvi, in cui sono discussi anche gli studi precedenti.

Registrano dunque la presenza del tempio senza accedervi per tornare a riferire al loro condottiero, il quale dopo aver scelto dodici uomini e interpellato il proprio sacerdote, si reca presso la città.

Communicatoque omnium assensu, assumpsit Brutus secum Gerionem augurem, et duodecim maiores natu petivitque templum cum omnibus quae ad sacrificium necessaria erant.

(*Historia*, I, 285)

Il testo latino ricostruisce quindi il rituale sacrificale compiuto da Brutus e dai suoi sodali per ottenere il responso. Inserisce infine una lunga preghiera in versi pronunciata dal discendente di Enea, a cui la dea offre la risposta nel medesimo metro. Unico destinatario del sogno profetico è ovviamente Brutus, di cui si evidenzia l'elezione e il ruolo di guida del proprio popolo.

Nel *Roman de Brut* l'intera sequenza si discosta dalla fonte grazie alla variazione di elementi minimi ma essenziali alla rifondazione semantica dell'intera avventura presso una *gaste terre*. Innanzitutto Wace ricostruisce l'eziologia dell'oracolo, introducendo un elemento di insidia diabolica e quindi immergendo il paesaggio 'guasto' nella dimensione del peccato, della colpa, dell'essere infetto da una presenza ultraterrena e maligna.

In Goffredo di Monmouth la statua di Diana non presenta tratti di demonizzazione, così come non si registrano accenni demoniaci in alcuni volgarizzamenti dell'*Historia* anonimi anglonormanni risalenti al secolo XII, un'allusione mitigata si incontra nel volgarizzamento a firma di Pierre de Langtoft della fine del secolo XIII-inizi secolo XIV.<sup>16</sup> In Wace, al contrario, l'*image* dell'antica dea è conturbante:

<sup>16</sup> Nella versione in versi anglo-normanna del secolo XII, conservata nel manoscritto di Monaco, Bayerischen Staatsbibliothek, Codices gallici 29, non troviamo alcun accenno a presenze malefiche. L'anonimo volgarizzatore traduce anche la preghiera rivolta a Diana che Wace sintetizza e riporta al discorso indiretto. *Der Münchener Brut. Gottfried von Monmouth in französischen Versen* (ed. Hofmann - Vollmöller), vv. 1139-1148: «Une gaste citeit troverent | Qu'anciene genz jadis funderent; | De tote rien iert agastie, | N'i avoit gent ne manandie. | Mais de Diane i out un temple, | U l'uem de li prenoit exemple. | Dedenz estoit faite s(e) image | En sa figure en bel estage, | Sovent disoit les aventures | Als requeranz, bones u dures». L'influsso della rielaborazione di Wace è visibile, invece, nella redazione in versi del secolo XIV a firma di Pierre Langtoft, laddove l'accenno all'incantesimo dell'*image* sembra rinviare al dettato del *Roman de Brut*; *The Chronicle of Pierre de Langtoft* (ed. Wright), p. 10: «Le temple fu Dyane en auccesserye | Un ymage i vait que par enchauteye | les aventures fet deviner, Brutus de ceo se affye». Nella traduzione in prosa del sec. XIII (cfr. *L'estoire de Brutus*, ed. Veyseyre, pp. 242-

Guaste unt trovee une cité  
 E un temple d'antiquité.  
 L'image ert d'une devesse,  
 Diane, une divineresse:  
 Diables esteit, ki la gent  
 Deceveit par enchantement;  
 Semblance de feme preneit  
 Par quei le pople deceveit.<sup>17</sup>  
 (vv. 632-640)

In successione il poeta anglo-normanno intreccia tre temi fondanti la *gaste terre*: la devastazione, l'affioramento di un passato antico, la qualità fantasmatica dell'*image* e della visione. La desolazione delle rovine sembra dunque rafforzata da una vertiginosa distanza temporale tanto che lo spazio alieno risulta strutturato su un duplice piano: un presente di morte e silenzio e un passato che incombe con il suo carico di alterità culturale e religiosa. La demonizzazione della statua di Diana, in linea con i sospetti delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti della statuaria antica, così come l'illusione oracolare generata per arte diabolica si pongono indubbiamente come un tentativo di razionalizzare gli arcani profetici, pur sortendo un effetto di instabilità e di ingannevole illusorietà dell'esperienza.

La seconda innovazione che il poeta anglo-normanno introduce riguarda i rituali preparatori che precedono l'incubazione profetica. Se nell'*Historia* e in alcuni volgarizzamenti anonimi, Brutus giunge al tempio in compagnia di un gruppo scelto, con il quale celebrare i riti preliminari in onore delle tre divinità di Giove, Mercurio e Diana,<sup>18</sup> nel *Roman de Brut*, i

243), non si riscontrano elementi demonizzanti: «Loëgesia. Gaste fu de galoiz ne nus homs n'i abitoit. [...] puis vinrent a une cité deserte. La troverent .i. temple Dyane ou il avoit une ymaige qui donnoit response s'aucuns li requeroit. [...] Par le commun conseil de touz prist Brutus Gerion, .i. devineor et .xii. des plus sages, si ala au temple» (p. 242). La preghiera alla Dea in discorso diretto è traduzione del testo latino.

<sup>17</sup> Come nota Arnold nell'introduzione alla sua edizione del *Roman de Brut*, la demonizzazione di Diana è presente anche all'altezza dei vv. 358-363 del *Saint Nicholas*, elemento che lo studioso utilizza per postdatare il *Brut* rispetto al *Saint Nicholas*, cfr. Wace, *Le Roman de Brut* (ed. Arnold), I, pp. VII- XCIX, p. LXXVII.

<sup>18</sup> Geoffrey of Monmouth, *The History of Kings of Britain* (ed. Reeve), I, 285: «Quo ubi ventum est, circumdati tempora vittis ante adytum veterrimo ritu tribus Diis, Jovi videlicet, et Mercurio, nec non et Dianae tres focos statuerunt: singulis singula libamina dederunt». *Der Münchener Brut. Gottfried von Monmouth in französischen Versen* (ed. Hofmann - Vollmöeller), vv. 1163-1176: «Brutus en creï ses baruns, | Maine od lui XII cumpainuns | Et Gerun sun devineür, | Od lui en vait a grant honur; | Od els portent lur sacrificse | Que faire vuelent en lur

sodali dell'eponimo eroe e il sacerdote si fermano alla soglia del tempio, dove Brut accede solitario. Anche Giove e Mercurio sono soppressi:

Brutus prist doze des ainz nez,  
 Des plus justes, des plus senez,  
 E un pruveire de lur lei,  
 Gerion, sis mena od sei ;  
 A l'ymage vint en la crote,  
 Defors laissa l'altre gent tute.  
 (vv. 651-656)

Brut dunque penetra nel tempio da solo, poiché la solitudine si pone come condizione imprescindibile per il compimento del percorso di formazione da parte dell'eroe eletto. Lo spostamento del *focus* sulla singolarità eroica sembra inoltre approfondire il processo di esposizione dell'individuo al sacro, esposizione che contraddistingue la fase liminale dei riti iniziatici<sup>19</sup> e che può accentuare i pericoli della disintegrazione e della labilità della presenza.<sup>20</sup> Il rischio della perdita di sé non contrassegna, tuttavia, l'esperienza di Brut, il quale nell'opera di Wace, si muove all'interno di un orizzonte rituale plasmato dalla coerenza di precetti cerimoniali condivisi.<sup>21</sup> Al ritorno dall'incubazione onirica, Brut ha ricevuto il suggello del proprio fato e potrà condurre il proprio popolo a una rinascita e a un riscatto, confermando la funzione culturale di guida politica e spirituale. Diversa nella forma ma simile

guise. | Et quant vindrent a l'us del temple, | Chascuns benda d'un drap sa temple, | Treis fus firent en divers leus, | Sacrer les volent a treis deus, Danz Jupiter ont un des fus, Diane et Mercres lo surplus. | A chascun firent sacrificise | Selunc icho que volt lur guise». Nel testo di Pierre Langfofn l'intera sequenza è soppressa, in quanto dopo la descrizione dell'*image* si passa all'offerta del sangue della cerva bianca, cfr. *Roman de Brut, The Chronicle of Pierre de Langtoft* (ed. Wright), p. 10: «Par counsayl ses clers et par lour augorrye | De vin e saunk e blaunc bis i fet sacrefye».

<sup>19</sup> Cfr. Turner 1964.

<sup>20</sup> Cfr. De Martino 1997, pp. 70-78.

<sup>21</sup> Nella descrizione della scena preparatoria del rituale incubatorio e in seguito al risveglio, il personaggio non è attraversato da nessun dubbio, né esitazione, tanto che una volta riferite le parole della dea ai propri uomini, Brut e i suoi riguadagnano celermente le navi e partono, Wace, *Le Roman de Brut* (ed. Arnold), I, vv. 701-706. Nella fonte latina, invece, Goffredo sottolinea lo spaesamento di Brutus, Geoffrey of Monmouth, *The History of Kings of Britain* (ed. Reeve), I, 310: «Tali visione expergefactus dux in dubio mansit an sompnus fuerat quem vidit an dea viva voce praedixerat patriam quam aditurus erat».

nella semantica, il sonno iniziatico all'interno della pelle della cerva bianca appena sacrificata alla dea ricorda le catabasi dei predecessori di epoca antica, in particolare la discesa *ad inferos* di Enea (avo di Brutus). L'animazione dell'*ymage* di Diana nelle nebbie del sogno potenzia, invece, la dimensione fantasmatica della regione 'guasta', dove passato (*autrefois*) e futuro (missione eroica) si incontrano.

Ottenuto il responso profetico e l'investitura 'regale' (re sarà colui che fonderà il nuovo regno), Brut può ripartire.<sup>22</sup> Superate le colonne d'Ercole, limite fisico e morale per gli uomini del Mediterraneo, i troiani devono sfuggire alla seduzione mostruosa delle sirene,<sup>23</sup> sconfiggere nemici in carne e ossa sul territorio continentale per approdare finalmente sulle rive di Albione, una terra, abitata da giganti, ma feconda, dove si dipaneranno le meravigliose avventure di Artù. Dopo essersi sbarazzati delle schiere guidate da Goemagog (*Roman de Brut*, vv. 1063-1168), Brut e i suoi sodali ribattezzano la terra conquistata (*Roman de Brut*, vv. 1175-1180): *Britannia* in onore appunto del vittorioso capo.

Eroe civilizzatore, Brut affronta lo snodo cruciale della propria iniziazione/investitura su un'isola *gaste* e trova nella fondazione della Britannia il proprio destino superando la condizione di esilio e di incertezza che ne ha caratterizzato le prime vicende biografiche: siamo di fronte allo schema classico di un percorso eroico che giunge a compimento invernando la propria missione. L'eredità che Wace lascia ai successori sembra coincidere con la connotazione destinale del passaggio o della prova all'interno di una *gaste terre*.

<sup>22</sup> Wace, *Le Roman de Brut* (ed. Arnold), I, vv. 683-690, in particolare sull'investitura, vv. 688-690: «Une Troie nove i feras | De tei vendra reial ligniede | Ki par le mund iert esalcedes».

<sup>23</sup> Al di là delle colonne d'Ercole Brut e i compagni si imbattono nelle sirene con coda di pesce. Ai tratti di pericolo connessi al loro canto, anche in questo caso Wace esplicita la presenza diabolica (v. 757 «figure portent de Diable») che si cela dietro le spaventose creature ibride; Wace, *Le Roman de Brut* (ed. Arnold), vv. 753-764. Nell'*Historia* di Goffredo di Monmouth incontriamo soltanto un breve accenno (Geoffrey of Monmouth, *The History of Kings of Britain*, ed. Reeve, I, 325: «petierunt columnas Herculis: ubi apparuerunt eis monstra maris Sirenes vocata, quae ambiendo naves fere ipsas obruerunt»), così come nella versione anglo-normanna del secolo XII (vv. 1279-1284), nella redazione di Pierre de Langtoft le sirene scompaiono.

### 3. Fenomenologia della *gaste terre* in alcuni romanzi in versi<sup>24</sup>

Se a seguito dell'esempio del *Roman de Brut* possiamo ipotizzare che la strutturazione di uno spazio definito *gaste* si affermi come uno spazio di confronto necessario per l'adesione al proprio destino, nei romanzi arturiani posteriori a Chrétien de Troyes,<sup>25</sup> lo schema della prova centrale in una regione desolata si arricchisce di una fenditura, di un'incertezza *a parte subiecti*, poiché l'eroe vive nell'esperienza della *gaste terre* il timore della perdita di sé e della propria integrità fisica e psichica. Il personaggio romanzesco sperimenta così il rischio di una dissoluzione della presenza che può essere tuttavia riscattata mediante la sua trasformazione in figura culturale: all'uscita dalla *Waste Land* l'eroe garantisce non solo l'inveramento del proprio destino individuale, ma soprattutto il superamento e la riparazione di una crisi collettiva.

Un esempio particolarmente pertinente è costituito dal viaggio del Bel Inconnu<sup>26</sup> (inizi secolo XIII) presso la *Gaste Cité*<sup>27</sup> nell'omonimo romanzo.

La formazione cavalleresca dell'anonimo cavaliere inizia presso la corte di Artù mediante la richiesta di un *don contraignant*. Nella sequenza successiva, quando arriva a corte la damigella Helie a chiedere soccorso in nome della sua Signora, il Bello sconosciuto si propone per l'avventura e Artù non può rifiutare.

L'arrivo presso la *Gaste Cité* e il superamento della prova del *Fier Baiser* si offrono al cavaliere come il momento decisivo, destinale per il

<sup>24</sup> Abbiamo selezionato alcune occorrenze significative, l'elenco delle attestazioni all'interno della produzione in versi successiva a Chrétien non è ovviamente esaustiva.

<sup>25</sup> A differenza di Brut, i personaggi di Chrétien de Troyes presentano un profilo di maggiore complessità psicologica, rispetto al quale gli autori successivi non potranno più derogare pur nelle rispettive e singole declinazioni. L'attenzione della critica alla costruzione della dimensione psicologica dei personaggi da parte di Chrétien vanta una bibliografia vastissima, impossibile qui da sintetizzare.

<sup>26</sup> Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams). De *Le Bel Inconnu*, a tradizione monodimensionale, Michèle Perret ha pubblicato un'edizione corredata da traduzione in francese moderno nel 2003, Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu* (ed. Perret). L'edizione è essenzialmente allestita sulla base di quella precedente a cura di Perrie Williams, rispetto alla quale Perret apporta poche e rare modifiche. Per le citazioni ci riferiamo all'edizione di Perrie Williams.

<sup>27</sup> Sulle sfumature 'fantastiche' dell'episodio, cfr. Dubost 1991, p. 406.

compimento della propria iniziazione. Dopo aver affrontato duelli con avversari umani e selvaggi (i giganti) in compagnia e sotto gli occhi vigili della damigella, il cavaliere senza nome si inoltra solo presso i due universi extra-ordinari in cui sperimenterà in uno la conquista, privata, dell'amore,<sup>28</sup> nell'altro la propria affermazione militare e la scoperta della propria discendenza patrilineare, e quindi della propria identità comunitaria. Nella costruzione bipartita che caratterizza il romanzo, l'episodio della *Gaste Cité* sembra conservare intatto il valore del momento liminale di incontro e adesione al proprio destino.

Al termine di una foresta, la *Gaste Cité* si staglia dinanzi agli occhi del cavaliere e dei suoi accompagnatori:

Une forest ont a passer  
 Et la Cité gaste ont veüe.  
 Onques si bieles de veüe  
 Ne vit nus con cele ert jadis:  
 Or est gaste, ce m'est avis.  
 Entre deus agues molt bruians  
 Sist la cité qui molt fu grans.  
 (vv. 2774-2780)

La città devastata è un luogo perturbante, abitato da presenze aliene, maligne. Lampart nella sua funzione di mentore fornisce tutte le informazioni utili al cavaliere per affrontare le avventure o *males coutumes* che abitano la città e il suo palazzo e chiarisce che nessuno può accompagnarlo:

«Sire, fait il, or en irois,  
 Que conpaignie n'i menrois ;  
 Car cil qu'iront ensamble vos  
 Serront ocis a tot estros».  
 (vv. 2797-2800)

<sup>28</sup> Il riferimento è al soggiorno presso l'*Ile d'or*, ovvero l'isola della fata amante in cui il cavaliere entra in contatto con una dimensione meravigliosa e notturna che rischia di annientare la propria componente sociale di uomo d'armi.

Se Wace aveva rivestito il ruolo di pioniere nel caratterizzare la *gaste* isola di Leogencia e soprattutto il tempio fatiscente di Diana come luogo infestato dall'elemento demoniaco, Renaud ne amplifica i tratti restituendoci l'immagine visiva e acustica<sup>29</sup> di un luogo dai contorni sfuggenti, gravati dall'inquietudine dell'incubo. L'atmosfera è ingannevole, infida: le mura, istoriate a motivi floreali dai colori sgargianti, sembrano intatte. Ma al superamento delle stesse, gli occhi del cavaliere vagano tra le rovine: per proteggersi ricorre immediatamente al segno della croce.<sup>30</sup>

Nella sala centrale, illuminata dalla luce intensa e straniante delle candele, il Bello sconosciuto maledice i giullari suonatori. La musica che lo accoglie mima una composizione orchestrale armonica, ma accanto agli strumenti nobili, viola, viella, arpa, i giullari strimpellano flauti, cennamelle e battono su tamburi e tamburini, ovvero quegli strumenti che, affioranti dal mondo di Pan e di Dioniso, diventeranno nell'iconografia dei secoli XIV-XV gli attributi riconoscibili dei demoni musicisti e delle sabbande infernali.<sup>31</sup> Dinanzi alla magia inquietante dei suoni, la prima reazione del visitatore è di terrore (v. 2894, «esfroi»). Il cavaliere affronta quindi in duello due avversari dalle chiare connotazioni demoniache, amplificate dai tratti inferi del cavallo sputafuoco dagli occhi scintillanti, nonché dall'enorme fetore emanato dal corpo dello sconfitto.<sup>32</sup> Si tratta in effetti di un potente mago negromante che ha avvolto *Senaudon* (< SE-GONTIUM, questo il nome della città, v. 3375) in una perfida maledizione decretando la metamorfosi della bella Signora, Blonde Esmeree, in laida serpe e la decadenza degli spazi urbani.

Al termine della battaglia contro i cavalieri inferi, la sala del castello sprofonda in un'oscurità fitta e si scatena un assordante frastuono. È il momento più pericoloso, in cui si concretizza il rischio della perdita di sé e della dissoluzione psichica. Renaud affida alle invocazioni concitate del Bello sconosciuto il *pathos* del delicato passaggio, dove la crisi della presenza sembra condensarsi in un acme di disperazione, a cui, tuttavia, un cavaliere non dovrebbe mai abbandonarsi:

<sup>29</sup> Sul paesaggio sonoro nel romanzo arturiano si vedano Muzzolon 2023 e Muzzolon c.d.s.

<sup>30</sup> Renaud de Beaujeu, *Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams), vv. 2871-2873: «En la cité homme n'i avoit | Tote gaste la vile estoit. | Quant il le vit, si seigna».

<sup>31</sup> Di Febo 2022.

<sup>32</sup> Renaud de Beaujeu, *Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams), vv. 2976-3057. Dinanzi alla metamorfosi infernale dell'avversario, il Bello sconosciuto di nuovo ricorre al segno della croce, vv. 3056-3058: «Isi li canja sa figure, | Molt estoit de male nature. | Quant il ço voit, si se segna».

«A Dius! fait il, ne sai que dire,  
 Mais livrés sui a grant martire.  
 Jamais iço ne me faura,  
 Ne jors, je cuic, mais ne serra.  
 Bien sai ne puis longes durer,  
 Car je ne sai quel part aler,  
 Ne mon destrier mie ne sai  
 Et neporeuc por ce m'esmai.  
 De rien ne me doi esmaier;  
 Ce n'afiert pas a chevalier  
 Qu'il s'esmait por nule aventure,  
 Por qu'est armés tant ne l'ait dure».  
 (vv. 3090-3101)

Il percorso iniziatico non si è ancora concluso per il cavaliere senza nome, il quale giunge a conoscenza della propria identità solo dopo la prova del *Fier Baiser*.<sup>33</sup>

Guinglain, questo è il nome del cavaliere, è dunque uscito vittorioso dallo spazio liminale della *gaste terre*. Le nozze promesse con Blonde Esmeree e la gioia della città liberata adombrano la reintegrazione dell'eroe e la rinascenza della collettività sociale. Nel momento in cui Guinglain spezza l'incantesimo e restituisce prosperità alla *Gaste Cité*, si assiste inoltre all'ibridazione del modello della *gaste terre* inaugurato dal *Roman de Brut* (l'eroe supera la zona desolata e inverte il proprio destino) con la struttura soggiacente al *Conte du Graal*. Rispetto all'ipotesto cristiano,<sup>34</sup> Renaud sceglie di attualizzarne la versione che contempla il riscatto della regione 'guasta' da parte dell'eroe.

Ma l'azione narrativa non si arresta qui. Guinglain procrastinerà il matrimonio legittimo per tornare sull'Isola della fata (vv. 3920-5377). La sua partenza per l'Île d'or, tuttavia, non incrina la compattezza della figura

<sup>33</sup> Dopo il bacio della *wivre* il cavaliere cade in preda allo sconforto e allo sgomento, crede di essere ormai condannato allo smarrimento diabolico, *Bel Inconnu* (ed. Perrie Williams), vv. 3190-3198: «Et cil del baissier fu pensis; | Delés la table s'est asis. | “Dius, Sire,” fait il, “que ferai, | Del fier baissier que fait i ai? | Molt dolerous baissier ai fait; | Or sui je traïs entresait. | Li diables m'a encanté, | Que j'ai baissié otre mon gré. | Or pris je molt petit ma vie”».

<sup>34</sup> All'intertestualità, all'infrazione dei codici e alle sperimentazioni che strutturano il romanzo di Renaud de Beaujeu sono stati consacrati numerosi studi. In questa sede forniamo brevi e sintetici riferimenti: Haidu 1972; Haidu 1974; de Looze 1990; Meneghetti 1984; Punzi 2013; Meyer 2018.

eroica e il suo smarrimento amoroso verrà alla fine riassorbito grazie al ritorno da campione presso la corte arturiana dove la principessa di Senaudon l'attende. Come nel caso di Brut, Guinglain non registra il fallimento o la sospensione all'interno della dimensione inquieta della *gaste terre*, né l'esperienza della devastazione mina irreversibilmente l'integrità del soggetto. La dicotomia tra la dimensione fantasmatica dell'isola fatata e quella cortigiana di Artù genera un conflitto di codici narrativi e retorici, ma non si riverbera sostanzialmente sul profilo del personaggio Guinglain, che come vera e propria *persona* resta nella disponibilità delle intromissioni e delle forzature metanarrative della voce autoriale.

Nella costruzione degli spazi straordinari, l'aggettivo *gaste* tende a specializzarsi per identificare gli edifici fatiscenti, tra cui decisamente spiccano le cappelle. *Gaste chapelle* assurge a luogo principe delle avventure, costellando e popolando le peripezie dei cavalieri arturiani nelle riscritture in versi e in prosa.<sup>35</sup> La cristallizzazione della convenzione della cappella in rovina può così generare rovesciamenti parodici o ironici che sapientemente giocano sulle attese dei lettori dinanzi a un segnale linguistico dalla forte connotazione allusivo-narrativa.

L'anonimo autore del *Chevalier aus deus epees*<sup>36</sup> (primo quarto del secolo XIII) sfrutta il *topos* per costruire un duplice movimento di smascheramento del mistero della *gaste chapelle* e di conferma dei tratti inquietanti e fantastici funzionali alla ricostruzione di un'iniziazione al femminile.

Il re Ris d'Outre-Ombre rivale di Artù, gli fa recapitare un messaggio di sfida, minacciandolo di tagliargli la barba per foderare il bordo del proprio mantello (vv. 230-234) e informandolo dell'avvenuta conquista del castello di Caradigan (in rapporto vassallatico con la corte arturiana).<sup>37</sup> Nella scena successiva, un nano elegante e ben vestito recapita al re d'Outre-Ombre briglie d'oro correate da anelli di cristallo, dono della regina d'Irlanda, di cui è innamorato (vv. 389-420). Il re lo segue con lo sguardo

<sup>35</sup> Cfr. in particolare Dubost 1991, pp. 416-417, dove lo studioso analizza l'affioramento del fantastico e la sua connessione con i fantasmi amorosi all'interno dei spazi sconsecrati, cimiteriali (cappelle, tombe, cimiteri).

<sup>36</sup> *Le chevalier aux deux épées* (ed. Roussineau).

<sup>37</sup> *Le chevalier aux deux épées* (ed. Roussineau), vv. 260-264: « Et si a la roine assise, | Ce sacies, de Garadigan, | Si ne s'em partira oan | Pour pooir d'omme ki soit vis | Deuant k'il ait tout le pais».

mentre si allontana ed entra in una dimensione di profonda riflessione, tanto che i suoi uomini gliene chiedono la ragione.

Il nostro anonimo autore costruisce a questo punto un crescendo di *suspense* intorno alla *gaste chapelle* che sorge nella fitta foresta, crescendo che si dissolve a contatto con la descrizione ‘realistica’ fornita dal re. Grazie a una narrazione autodiegetica il sovrano restituisce la propria esperienza, sottolineando come la *gaste chapelle* sia un luogo pericoloso, perturbante da cui nessuno torna vivo.<sup>38</sup> Ritenendosi, tuttavia, superiore alle leggende, decide di trascorrervi la notte. Lega il cavallo ed entra. Ciò che trova all’interno funziona da *anticlmax* in grado di dissolvere in un baleno la tensione: su un altare sguarnito troneggia una statua incustodita della Vergine, illuminata da qualche cero. Il re recita le sue preghiere e poi usa la cotta per adornare l’altare spoglio e nudo. Quindi riparte illeso.<sup>39</sup> La cappella desolata è deputata a sollevare nell’uditorio interno (i cavalieri che ascoltano Ris<sup>40</sup>) e in quello esterno (i lettori/uditori) una sensazione di inquietudine attraverso il ricorso all’aggettivo ‘gaste’. La dissoluzione del mistero nelle parole di Ris segnala come destinatario della prova non sia lui.

L’elemento orrifico o comunque sinistro della cappella si attiva, infatti, in un secondo momento, quando, in una sorta di iniziazione al femminile,<sup>41</sup> il compito di condurre le briglie dalle catene dorate sull’altare viene richiesto e assunto da una giovane fanciulla, che altri non è se non la signora spodestata da Ris del castello di Caradigan. In cambio, Lore di Caradigan chiede a Ris la restituzione delle terre e del castello. Il re d’Outre-Ombre accetta. L’avventura nello spazio desolato consentirà alla damigella di mettersi alla prova, di deporre sull’altare le briglie destinate a

<sup>38</sup> Il luogo da cui nessuno torna vivo sembra echeggiare i versi di Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette* (ed. Poirion), vv. 643-645: «Filz le roi de Gorre, l’a prise, | Et si l’a el reame mise, | Don nus estranges ne retorne». Si veda anche Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)* (ed. Beltrami). *Le chevalier aux deux épées* (ed. Rossineau), vv. 457-460: «C’est la gaste capele la, | Dist li rois, u ains nus n’ala, | Ce dist on, ki puis en venist | Ne ki novieles en desist»

<sup>39</sup> *Le chevalier aux deux épées* (ed. Rossineau), vv. 457-482.

<sup>40</sup> Ivi, vv. 516-520: «“Souvent en avons oï, sire, | Parler”, dient li chevalier, | “Mais n’oimes du repairier | De nului nule fois parler, | Por ce n’i ose nus aler”».

<sup>41</sup> In riferimento all’avventura declinata al femminile, Régine Colliot osserva come la richiesta della dama di Caradigan suoni come un rovesciamento di ruoli, Colliot 1988, <https://books.openedition.org/pup/3284> [ultimo accesso: 10/04/2024]: «elle a triomphé là où les hommes se sont dérobés, elle est sortie du domaine de mort sans dommage».

Artù, di appropriarsi di una spada che costituirà l'oggetto probatorio essenziale per individuare il cavaliere suo sposo e di tornare in possesso del suo regno. Ripercorriamo i suoi passi all'interno di una sequenza che attualizza la triste fama del luogo.<sup>42</sup>

La foresta è fitta, rovi e spine lacerano le vesti e le carni della damigella:

Si est en la forest entree.  
Et la nuis fu laide et tourblee  
Et espesse si a merveilles.  
(vv. 645-647)

[...] entre maintenant  
En une espesse mout tresgrant,  
Plaine de ronses et d'espines  
Cargies de noires fourdines  
Et de cornilles a plenté.  
Tout ot son vis esgratiné.  
(vv. 652-656)

La dimensione è quella della paura, del pericolo di morte: le belve selvagge, i fenomeni atmosferici estremi (tuono, vento):

Paour ot pour ce k'ele ooit  
Ours et lions entour lui braire  
Et d'autres biestes tel bruit faire.  
(vv. 666-668)

Ains ke cele paours li past,  
Ki si tres durement li grieve,  
uns si tres grans tounoires lieve  
Et uns espars ke il li samble  
Ke ciels et tiere tout ensanle  
Doivent fondrè et craventer  
Et apriés ce oï venter.  
(vv. 674-680)

<sup>42</sup> Nota Gilles Roussineau nell'introduzione alla sua edizione de *Le chevalier aux deux épées* (ed. Roussineau), p. xxxv: «L'aventure de la dame de Caradigan à la Gaste Chapelle est dominé par un climat de peur, nimbé de fantastique. La peur monte en crescendo jusqu'à l'effroi».

La fanciulla percepisce il rischio della morte, si pente di aver intrapreso quell'avventura che potrebbe essere esiziale, è entrata in una zona precaria il cui superamento non è scontato:

Tel paour a et tel anui  
 La biele, k'ele ne set mie  
 Comment garandir puist sa vie,  
 Si se tient mout a entreprise  
 De la voie k'ele a emprise  
 Et volentiers s'en repentist,  
 S'au repentir venir peuïst,  
 Car de ce ne se prendroit garde.  
 (vv. 684-691)

Proprio nel momento dell'apice del terrore si accampa dinanzi ai suoi occhi la visione di due uomini neri e spaventosi che giocano con la testa di un terzo. Il tratto infernale e fantasmatico, come nei casi precedentemente analizzati, è confermato e potenziato:

Li vens remaint et ele esgarde  
 une flame devant son vis  
 Si grant ke il li est avis  
 K'ele touche au ciel et est lee  
 Bien le trait d'une arbalestree.  
 Tout droit enmi lieu esgarda,  
 .II. hommes noirs veüs i a,  
 Ki par le feu ardent coroient  
 Et d'une teste se juoient  
 D'un homme mort, ce li sambloit.  
 (vv. 692-701)

Ma gli effetti della scena orribile degli uomini neri sono minimi se confrontati alla paura scatenata dalla vista del cavaliere piangente:

De toutes les paours k'ele ot  
 Devant eües, ce estoit  
 Noiens vers celes k'ele avoit  
 En cel point. Adont se saigna.  
 (vv. 730-733)

L'eroina in ogni caso è sorretta da un coraggio straordinario che le permette di non crollare. La giovane donna ode una voce lamentosa, si nasconde

e vede giungere un cavaliere gemente che trasporta il cadavere di un compagno d'armi (vv. 741-754). Assiste all'inumazione di questi e dopo essersi sincerata della partenza dell'uomo, scioglie la spada al morto e la cinge (vv. 905-909).

Il terrore, invece, la afferra di nuovo dinanzi alla levitazione delle briglie e delle catene, segnalando che l'avventura non è ancora conclusa:

Mais n'i font pas mout lonc estage,  
 Ains salent en mi le moustier.  
 Lors n'ot il en li c'aïrier,  
 Mout par ot grant paor de mort,  
 Si proie Diu k'il le confort.  
 (vv. 873-876)

Il suo ritorno presso Ris susciterà stupore e ammirazione in tutti gli astanti: la fanciulla ha superato la prova della cappella desolata e inoltre ostenta una spada al suo fianco, simbolo di investitura, insolito per una donna.

La particolare attualizzazione del motivo della *gaste chapelle* all'interno del *Chevalier aus deus epees* sembra confermarne lo statuto ambivalente: da un lato il confronto con uno spazio desolato costituisce la prova imprescindibile per l'affermazione della personalità eroica; dall'altro la sua codificazione come luogo spettrale e orrifico può generare un superficiale svuotamento semantico per riaffermarne in fondo la natura elettiva. Se per il re Ris, *outrécuidant* e prepotente, la *gaste chapelle* racchiude soltanto un altare spoglio e decadente così che il tratto straordinario dell'avventura venga completamente azzerato, per l'eroina che costituirà il vero motore narrativo del romanzo<sup>43</sup> (sarà la dama di Caradigan a pretendere da Artù che i suoi cavalieri si lancino alla *queste* dell'anonimo *chevalier aus deus epees*), la prova conserva il suo carattere qualificante di spaesante confronto con la zona intermedia, il cui superamento prelude alla ricomposizione della crisi e della disgregazione sociale: la dama di Caradigan otterrà la reintegrazione al trono, la liberazione del suo regno e l'individuazione dello sposo.

<sup>43</sup> Sulla fragilità costitutiva del personaggio di Meriadeuc, ovvero il *chevalier aus deus epees*, si veda Bouget 2007. Tra il cavaliere e la dama di Caradigan, il ruolo di personaggio 'riuscito' spetta indubbiamente a lei, nonostante il cavaliere dalle due spade (meglio tre, visto il ritrovamento della terza spada fatata contenente il suo nome) sia il protagonista del racconto. Sul personaggio di Meriadeuc si vedano inoltre Donà 2013; Trachsler 2017.

#### 4. *Fenomenologia della terre gaste nell'Estoire del Saint Graal*

All'interno del ciclo in prosa del *Lancelot-Graal*,<sup>44</sup> dove la *Gaste Terre*, la *Terre Foraine* vengono ipostatizzate come momenti fondativi di colpe arcaiche, il cui valore ultimo risiede nel riscatto ottenuto soltanto grazie all'azione dell'eletto, bisogna rivolgere lo sguardo ad altri territori desolati che nell'economia del racconto rivelino funzioni destinali imprescindibili. Particolarmente significative sono le lande deserte che costellano la prima (in termini narrativi)<sup>45</sup> *branche* del ciclo, l'*Estoire del saint Graal*.

Gli episodi appartenenti alle grandi *paour*<sup>46</sup> propongono, attraverso minime variazioni, il tema dell'incontro e dell'attraversamento di *Waste Land*, intese come territori di confine, superati i quali l'eroe 'rinasce' attraverso una trasformazione interiore sostanziale.<sup>47</sup> Se è indubbio che sull'universo isolano e sulla caratterizzazione desertica dei paesaggi attraversati da Mordrain e Nascien esercita il suo influsso il modello eremitico e anacoretico,<sup>48</sup> nonché cristologico, è altrettanto plausibile rilevare altri tratti che restituiscono la profondità simbolica propria delle zone liminali, intermezzi in cui si gioca il rischio della frantumazione e della perdita.

Per Mordrain e Nascien le peregrinazioni *per insulas* coincidono con la confermazione della fede, in una fase narrativa ancora incipitaria, ma di fondamentale importanza dal momento che l'attraversamento della zona di passaggio prelude all'adempimento dei propri destini in Gran Bretagna.

<sup>44</sup> Edizione integrale fondata su Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, S 526, corredata anche da traduzione in francese moderno *Le livre du Graal* (ed. Poirion - Walter). Edizioni delle singole *branches*: *Lancelot en prose* (ed. Micha); *Merlin* (ed. Micha); *Queste del saint Graal* (ed. Pauphilet); *La mort le roi Artu* (ed. Frappier); *Estoire* (ed. Ponceau) a cui facciamo riferimento.

<sup>45</sup> Sull'antiorità compositiva dell'*Estoire* o quanto meno sulla sua contemporaneità rispetto alla *Queste* si sono espressi Ponceau 2014 e più recentemente Infurna - Lagomarsini 2020, p. 10, rimettendo in discussione una posizione acquisita della critica dei secoli XX-XXI sulla posteriorità dell'*Estoire* rispetto alla *Queste* e alla *Mort Artu*. Si rinvia qui ai principali studi: Pauphilet 1921; Frappier 1936; Szkilnik 1991; Séguy 2017. Per l'ipotesi di una scrittura collaborativa che vede la contemporaneità tra *Estoire* e *Queste*, cfr. Chase 2009.

<sup>46</sup> *ESG*, § 295: «Chi commencent les paours!».

<sup>47</sup> Per il ruolo iniziatico e il valore probatorio dei viaggi per mare e dei soggiorni sulle isole, cfr. Szkilnik 1991, pp. 13-34 e p. 24: «on s'installe pas sur l'île mais on y subit des épreuves».

<sup>48</sup> Séguy 2004; Szkilnik 2007.

La natura intermedia dei selvaggi spazi isolani assolve inoltre una funzione estetica. Le isole dove si consuma l'eterno conflitto tra Dio e il diavolo per il possesso delle anime, contengono racconti eziologici che disegnano una situazione di continua risorgenza/affiormamento di storie. Come afferma Mireille Séguy: «les îles de l'*Estoire* s'affiment d'abord comme des espaces poétiques».<sup>49</sup>

L'inizio delle *paours* genera dunque una moltiplicazione di itinerari in regioni deserte, *gaste* e inquietanti. Tra la geografia dalle coordinate definite del Medio-Oriente della prima parte e quelle familiari e riconoscibili dei luoghi arturiani della sezione finale, si estende lo spazio intermedio<sup>50</sup> confuso, ostile, pericoloso, dove le terre emerse tratteggiano un arcipelago.<sup>51</sup> Le isole 'guaste'<sup>52</sup> e le avventure che ivi si verificano sembrano così alludere al momento liminale, in cui il rischio di perdizione assume un valore al contempo religioso e esistenziale.

Mordrain abbarbicato sulle superficie sterile della Roccia du Port Péril<sup>53</sup> entrerà in contatto con la perfidia della seduzione e della tentazione demoniaca, sconfitta la quale potrà riprendere momentaneamente il suo posto, prima della definitiva partenza per la Gran Bretagna, dove l'imperfezione che lo contraddistingue<sup>54</sup> si espliciterà in un eccesso di *curiosi-*

<sup>49</sup> Séguy 2017, p. 67; cfr. anche Séguy 2004.

<sup>50</sup> Lo statuto di ponte o soglia delle isole è confermato anche dalla loro confusa collocazione a Occidente: sia l'isola su cui è trasportato Mordrain sia quella su cui si ritrova Nascien sono «as parties d'occident», *ESG*, § 304, p. 187; § 401, p. 249.

<sup>51</sup> Szkilnik 1991. La natura liminale e insidiosa di queste navigazioni insulari è ben evidenziato dalla studiosa francese, p. 18: «Le début du roman se passe dans un monde bien identifié: la Palestine, Jérusalem, Rome, Béthanie, c'est-à-dire le monde antique, le monde biblique, avec lequel le lecteur est familier. À la fin du roman, nous sommes en Grande-Bretagne. Les villes et les contrées évoquées là encore éveillent un écho dans la mémoire du lecteur de romans arthuriens. En revanche, dans la partie centrale du récit la géographie se brouille. Les personnages errent dans un monde hostile et étranger, un monde marin plus que terrestre». Sulla stessa linea nel ribadire il valore di prova atta a confermare la solidità della fede dei due re pagani neoconvertiti, Séguy 2004; Séguy 2017.

<sup>52</sup> Szkilnik 1991 evidenzia come delle canoniche tipologie isolane, edeniche o infernali, l'*Estoire* si concentri solo sulle seconde. Oltre a quelle qui esaminate altre isole presentano i tratti della *gastine* all'interno dell'*Estoire*: l'*Île de Forban*; l'*Île de Jaiant*. Sulla struttura e tipologia delle isole si vedano anche Lestringant 2002; Lestringant 2004.

<sup>53</sup> *ESG*, § 304: «Chele roche si est assise en la mer Océane en ichele partie ou li drois trespas est a aller de la terre de Babiloine en la terre d'Escoche et d'Islande et es autres parties d'Occident. [...] La roche est de tele hauteche [...] et si est en tout le plus sauvaige lieu. [...] Li lieus est si gastés».

<sup>54</sup> Si veda a questo proposito Gros 2003.

*tas* letale, restando cieco e paralizzato nel corpo per aver voluto scrutare il contenuto del Graal.<sup>55</sup>

L'esperienza di Nascien sull'isola *Tournoyant*,<sup>56</sup> agglomerato imperfetto di quattro elementi, una sorta di scoria della creazione,<sup>57</sup> acquista un valore fondativo come fase intermedia e soglia per accedere ad un livello più alto di completamento della propria metamorfosi eroica. Le sofferenze patite sull'isola e lo stato di incoscienza e di tramortimento<sup>58</sup> provocato dalla natura del luogo lo condurranno all'incontro con la nave di Salomone e la spada di Davide, che si frantumerà colpendo proprio lui, nonché alla consapevolezza di una discendenza luminosa che si incarna nel Bel cavaliere, colui che compirà le avventure graaliane. La crescita elettiva di Nascien e il suo accesso alla dimensione mistica sembrano rafforzati, meglio facilitati dalla permanenza sul cosmo imperfetto dell'isola instabile e rotante.

Il terzo approdo su un luogo di rovine, dove i personaggi sperimentano la paura e l'infido timore di perdita della presenza, sembrerebbe a prima vista completamente irrelato nell'economia della teleologia spirituale dell'*Estoire* nonché della sua vocazione analettica rispetto alla *Queste*. I protagonisti dell'avventura sull'isola dove sorgono le rovine del palazzo di Ippocrate e la sua tomba, sono i messaggeri inviati dalla regina Sarracinte a cercare Nascien, Celidoine e Mordrain.<sup>59</sup> Nel corso del loro periglioso viaggio, tuttavia, i messaggeri hanno salvato e accolto la figlia del re Label,<sup>60</sup> la quale diverrà la moglie di Celidoine e signora di Norgales.<sup>61</sup> Del trio (sono sopravvissuti infatti solo due dei cinque messaggeri che avevano intrapreso il viaggio),<sup>62</sup> è lei la destinataria di questo passaggio attraverso la zona liminale al termine del quale si compie la riaggregazione sociale (la fanciulla al ritorno a Sarras sarà battezzata)<sup>63</sup> e si completa la propria formazione.

<sup>55</sup> *ESG*, §§ 751-752, § 752: «Tu vivras jusq'a cele hore que li chevaliers que tu demandes te vendra veoir; et au terme qu'il vendra devant toi te sera la clartez rendue des ielz».

<sup>56</sup> *Ivi*, §§ 401-472.

<sup>57</sup> *Ivi*, §§ 401-406. Sull'*Isle tournoyant* e la sua connotazione assimilabile a una *gaste terre*, cfr. Dubost 1991, pp. 305-307.

<sup>58</sup> *ESG*, § 407.

<sup>59</sup> *Ivi*, §§ 540-542.

<sup>60</sup> *Ivi*, §§ 533-534.

<sup>61</sup> *Ivi*, § 754.

<sup>62</sup> *Ivi*, § 540.

<sup>63</sup> *Ivi*, § 613.

È stato sottolineato come i racconti eziologici collocati nello spazio chiuso dell'isola approfondiscano le potenzialità metanarrative che caratterizza l'*Estoire*.<sup>64</sup> Le narrazioni sull'origine dell'Île du Port Peril, l'Île tournoyant e l'Île d'Yppocrate sembrano aprire varchi su tanti mondi possibili, moltiplicare le «initialités»,<sup>65</sup> produrre un effetto caleidoscopico di universi incipitari. Le storie isolate, tuttavia, sembrano a prima vista scollegate e incongrue rispetto alle linee principali della storia.<sup>66</sup> Osservando però con una lente di ingrandimento il lavoro di incastonatura e le tematiche sviluppate dai *récits* in questione, sembra plausibile avanzare una differente ipotesi di lettura. Se il confronto destinale con la terra guasta si afferma come passaggio ineliminabile del percorso di crescita e iniziazione delle personalità eroiche, la scelta dei temi che sostanziano i *récits* delle isole non appare tanto peregrina e priva di nessi con gli sviluppi dei personaggi coinvolti.<sup>67</sup> Gli *excursus* narrativi, infatti, sospendono l'azione e aprono delle fenditure perpendicolari che proiettano sull'asse orizzontale le loro coordinate. L'extra-diegetico mette tra parentesi il diegetico ma non lo azzerava.

Partiamo dalla prima narrazione collegata all'isola di Port Péril. Il testo ci informa che la fortezza un tempo dimora del *larron* Forcaire e dei suoi uomini costituiva un enorme pericolo per i naviganti. Pompeo decide di attaccare i pirati per sconfiggerli.<sup>68</sup> Il successo di Pompeo, tuttavia, è macchiato da un'ombra di disonore dal momento che durante il suo passaggio a Gerusalemme, il condottiero romano profana il Tempio, trasformandolo in stalla per i cavalli.<sup>69</sup> L'anziano padre di Symeon lo redarguisce forte-

<sup>64</sup> Séguy 2004.

<sup>65</sup> Cfr. Dubost 2016.

<sup>66</sup> È stato già ampiamente osservato come questi racconti intessano una relazione dialogica di tipo simbolico-figurale con il complesso dell'*Estoire*, sia a livello di sistema di personaggi (sulla figura di Ippocrate, per esempio, si veda Nicolas 2007) sia sul piano della temporalità, dal momento che proprio le narrazioni su Pompeo e Ippocrate sembrano risolvere la storia antica e quindi la dimensione mondana nella temporalità mistica e trascendente (cfr. Séguy 2004b; Séguy 2004a, pp. 9-11). Generalmente non sono stati invece esplicitati i possibili legami con gli sviluppi e i profili dei singoli personaggi implicati. In questa direzione, in riferimento alla relazione Mordrain-Pompeo, si veda Servane 2011.

<sup>67</sup> Come evidenzia anche Michelle Szkilnik 1991 in riferimento alla costruzione generale dell'*Estoire*, p. 15: «pour chaque héros le conte trace une route particulière, explorant ainsi l'univers réel et l'univers narratif».

<sup>68</sup> *ESG*, §§ 305-316.

<sup>69</sup> Sulle fonti dell'episodio che si trova già nei *Faits dei Romans* e per un'interpretazione complessiva cfr. Gros 2004.

mente e lo rimprovera di aver introiettato gli stili di vita meschini e felloni di Forcaire.<sup>70</sup>

Al termine della parentesi eziologica, il racconto torna a Mordrain, il quale dopo l'incontro con *Tout en tout*<sup>71</sup> sotto le mentite spoglie di un uomo meraviglioso su una nave dalle vele bianche,<sup>72</sup> affronta la tentazione demoniaca che veste i panni di una splendida donna in viaggio su un'imbarcazione con le vele nere.<sup>73</sup> Mordrain tentenna e per questo ritarda la sua liberazione dall'isola.<sup>74</sup> La figura dell'ex-sovrano di Sarras è continuamente attraversata da una tensione ambivalente, da una forza ancipite che spesso insidia la fermezza della sua fede fino a spingerlo a commettere l'estremo peccato di *curiositas* e di incontinenza che lo condannerà alla cecità e all'infermità in attesa dell'arrivo di Galaad.<sup>75</sup> La relazione che si instaura con la vicenda di Pompeo è di duplice specularità: Pompeo appartiene al tempo storico così come Mordrain, tra gli eroi antichi del Graal, occupa lo spazio della temporalità mondana; l'oltraggio al Tempio configurato come l'inizio della *mescheance*<sup>76</sup> che condannerà il condottiero romano alle successive sconfitte, sembra anticipare l'infermità di Mordrain incapace di non 'trapassare'<sup>77</sup> il comandamento divino dinanzi al mistero del Graal. A questo parallelismo che si colloca sul piano della *littera* corrisponde invece sul piano della *sententia* il superamento della vicenda esemplare del proconsole pagano nell'adesione di Mordrain ai precetti divini e nella sua totale conversione religiosa.<sup>78</sup> Il senso storico letterale dell'episodio di Pompeo viene riassorbito nella densità del senso

<sup>70</sup> ESG, § 317.

<sup>71</sup> Sul 'personaggio' di *Tout en tout* si veda Noacco 2007. Come ricorda Noacco, *Tout en tout* costituisce la «composante romanesque emblématique de la présence de Dieu dans ce texte» (p. 273).

<sup>72</sup> *Tout en tout* visita Mordrain in diverse occasioni, alternando la sua apparizione a quella della giovane donna, cfr. ESG, §§ 320-322; 336-346; 359-360.

<sup>73</sup> Ivi, §§ 324-331 (prima visita); §§ 347-349 (seconda visita).

<sup>74</sup> Ivi, § 326: «Lors fu li rois mout esbahis et creoit bien ke chele li desist voir»; § 328: «A chest mot commencha li rois mout durement a penser ke il porroit faire ou se il s'en iroit avec chele dame».

<sup>75</sup> Ivi, §§ 751-752.

<sup>76</sup> Ivi, § 318: «li plus renomés chevaliers ke on seüst et li plus cheans, ne onques puis ne fu se mescheans non».

<sup>77</sup> Ivi, § 752: «Li rois vit que Nostre Sires avoit prise si grant venjance de lui por ce qu'il avoit trespasé son comandement».

<sup>78</sup> Cfr. Servane 2011, p. 8.

allegorico: Mordrain esplicita così il «quid credas» del procedimento esegetico.<sup>79</sup>

La seconda narrazione isolana riguarda Nascien.<sup>80</sup> L'isola *tournayant* rinvia immediatamente al tempo mitico delle cosmogonie: è una creazione instabile, continuamente afflitta dalla pericolosa mescolanza degli elementi, in grado di alternare un calore insopportabile che prostra il naufrago a momenti di blando refrigerio. Rispetto al racconto su Pompeo, in quello sull'origine dell'isola rotante l'elemento extradiegetico sembra attenuarsi e sfumare nell'affermazione di un tempo trascendente che rende conto anche dell'incontro con la spada di David<sup>81</sup> e con la nave di Salomone, di cui si ricostruisce la genesi.<sup>82</sup> Il discorso sprofonda progressivamente nella dimensione satura e allegorica delle sacre scritture ripercorrendo le tappe salienti della storia della perdizione ad opera dei primi genitori Adamo e Eva<sup>83</sup> e prefigurando l'escatologia del Graal che il nono discendente di Nascien, Galaad, porterà a compimento.<sup>84</sup> Le linee narrative di questo momento di passaggio su una terra desolata collocano l'avventura all'interno di un viaggio verso la Salvezza.<sup>85</sup> A differenza della temporalità in cui resta immerso Mordrain, il tempo di Nascien è un tempo divino, cosicché la permanenza su un'isola imperfetta sfuggita al controllo del Creatore sembra costituire un appello al completamento del proprio *iter* di perfezione che si realizzerà successivamente sul piano terreno in Gran Bretagna attraverso la continua opera di evangelizzazione e sul piano celeste attraverso l'elezione della propria genia. Il soggiorno sull'isola rotante si pone dunque nell'orizzonte dell'apertura anagogica: il

<sup>79</sup> Cfr. de Lubac 2006.

<sup>80</sup> *ESG*, §§ 401-472.

<sup>81</sup> *Ivi*, §§ 418-426.

<sup>82</sup> *Ivi*, §§ 450-458.

<sup>83</sup> *Ivi*, §§ 433-444.

<sup>84</sup> *Ivi*, §§ 448-449. Con un procedimento analettico tipico dell'*Estoire* in questo punto del racconto la profezia sul Bel cavaliere è riferita a Salomone, mentre la propria illustre discendenza verrà rivelata a Nascien solo in un secondo momento, quando avrà una visione sulla nave di Salomone che lo sta conducendo in Britannia, *ivi*, §§ 633-635.

<sup>85</sup> Un *iter* la cui valenza allegorica viene amplificata dal sogno-visione della cardiofagia dell'uccello divino (*ESG*, § 409): in una rivisitazione interamente mistica del tema del cuore mangiato, Nascien si trasforma in pasto eucaristico naufragando nell'ineffabile gioia del 'trasumanar'. La visione inoltre segna il passaggio dalla narrazione extra-diegetica eziologica sull'isola rotante alla graduale apertura alla dimensione densa dei racconti biblici (Salomone, spada di David, ecc.).

discendente di Nascien, il Bel cavaliere, *figura Christi*,<sup>86</sup> traghetterà il mondo arturiano dall'immanenza alla trascendenza.

La distinzione qualitativa tra l'imperfezione del personaggio Mordrain e la quasi raggiunta pienezza spirituale di Nascien è inoltre evidenziata da un'ulteriore espansione narrativa che si insinua nello spazio dei rispettivi soggiorni sulle isole guaste. Entrambi sono oggetto di una relazione con un volatile meraviglioso: il serpolione che ruba il pane a Mordrain affamato;<sup>87</sup> l'uccello maestoso che chiede a Nascien di fargli dono del suo cuore.<sup>88</sup> Il contrasto che si viene a creare sembra rafforzare le differenze che i soggiorni sulle isole desolate rivestono in relazione agli sviluppi spirituali e esistenziali dei singoli personaggi.

Il terzo racconto è collocato sull'isola di Cos<sup>89</sup> ed è imperniato sulla figura di Ippocrate. Alle considerazioni già avanzate da Catherine Nicolas sull'allegoria negativa che investe Ippocrate, mago e negromante, in relazione alla figura di Salomone,<sup>90</sup> bisogna forse aggiungere una riflessione sulla centralità del messaggio morale indirizzato alle donne<sup>91</sup> e alla loro naturale nonché insidiosa perfidia. Considerato che i naufraghi sono dei semplici messaggeri che non conosceranno sviluppi significativi all'interno della vicenda graaliana, la prima impressione potrebbe confermare la totale estraneità e autonomia della narrazione ippocratica. Tra i viaggiatori, tuttavia, figura un personaggio femminile che riveste invece un ruolo centrale all'interno delle direttrici di prefigurazioni del ciclo: la figlia del re Label, la quale una volta convertita e battezzata con il nome di Sarracinte (di Persia, per distinguerla dalla consorte di Mordrain), diverrà la moglie di Celidoine, figlio di Nascien, risultando dunque strettamente implicata nella genealogia del Bel Cavaliere eletto. Riletta in questa luce, l'epigrafe sulla tomba di Ippocrate<sup>92</sup> in cui si imbattono appena sbarcati i visitatori sembra acquisire un differente valore. La vicenda di Ippocrate costituisce da un lato una svalutazione dei saperi terreni se privi della gra-

<sup>86</sup> Cfr. Baumgartner 1981.

<sup>87</sup> *ESG*, §§ 352-354.

<sup>88</sup> Per una lettura approfondita delle differenti funzionalità assunte dagli episodi in questione all'interno dell'*Estoire*, si veda Albert 2009.

<sup>89</sup> *ESG*, §§ 538-600.

<sup>90</sup> Nicolas 2007.

<sup>91</sup> Nella stessa direzione le osservazioni di Infurna - Lagomarsini 2020, secondo i quali l'episodio di Ippocrate costituisce un «*exemplum* tanto sulla superbia e la vanità punite che sulla pericolosità della seduzione femminile» (p. 10).

<sup>92</sup> *ESG*, § 544: «Ci gist Ypocras, li souverains des fisiciens, qui par l'engin de sa feme reçut la mort».

zia divina, dall'altra si erge a monito per l'unica lettrice femminile a non seguire gli esempi illustrati e a non abbandonarsi alla propria infelice natura. La centralità della figura della fanciulla, quale destinataria della prova sull'isola desolata sembra confermata dalle insinuanti e pericolose tentazioni messe in atto dal Sage Serpent. L'interlocutrice privilegiata dell'orribile creatura sembra essere proprio la figlia del re Label, la quale in preda alla fame deve riuscire a sconfiggere gli assilli dei bisogni corporali per raggiungere un più alto grado di fermezza spirituale. E se alla richiesta di omaggio vassallatico da parte del Sage Serpent i due messaggeri rispondono con lo stupore per l'«*estrane nom*»<sup>93</sup>, la damigella oppone un rifiuto deciso e incisivo, affermando che preferisce patire la fame piuttosto che cedere a un tale essere pauroso.<sup>94</sup> La risposta della fanciulla scatena così l'ira e il dispetto di Sage Serpente che si allontana.<sup>95</sup>

Anche in questo caso l'interruzione extra-diegetica sembra proiettare il proprio cono d'ombra sulla diegesi e in particolare sulla complessa architettura allegorica e metaforica che soggiace alla riscrittura delle *enfances* del Graal. La *sententia* dell'intero episodio sembra così collocarsi su un livello tropologico o morale, indicando alla futura progenitrice della stirpe di Galaad la strada del «*quid agas*».

Se come è stato sottolineato da Carol Chase, l'*Estoire* costituisce, un 'portale'<sup>96</sup> di accesso alla cattedrale graaliana, l'inserzione di narrazioni di soglia che costellano proprio i luoghi guasti dell'ingarbugliata geografia isolana delle *paours* sembra moltiplicarne la funzione.

L'*Estoire* mette a frutto un momento tipico delle biografie eroiche (il confronto destinale con le terre 'guaste') ampliandone i confini e trasformando i racconti isolani in possibili e ulteriori tasselli che sorreggono l'impianto esegetico-scritturale della narrazione di fondazione dell'intero ciclo.

I personaggi che inaugurano le discendenze graaliane e che garantiscono la *translatio* della reliquia in terra di Britannia conseguono dunque il superamento della propria indistinzione e confermano la solidità della propria fede grazie all'attraversamento delle aree desolate in cui la presenza rischia continuamente di smarrirsi per giungere a una completa pacificazione e riagggregazione, assicurando così la nascita di nuovi regni e nuove dinastie.

<sup>93</sup> Ivi, § 582.

<sup>94</sup> Ivi, § 583.

<sup>95</sup> Ivi, § 584.

<sup>96</sup> Chase 2003.

## BIBLIOGRAFIA

- Albert Sophie 2009, *Un usage romanesque du bestiaire: l'épisode du serpolion dans l'Estoire del Saint Graal*, in Connochie-Bourgne Chantal (ed.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 23-33.
- AND = Gregory Stewart - William Rothwell - David Trotter *et al.* (ed.), *Anglo-Norman Dictionary*, Second edition (disponibile online: [https://anglo-norman.net/entry/a\\_1](https://anglo-norman.net/entry/a_1) [ultimo accesso: 10/04/2024]).
- Baumgartner Emmanuelle 1981, *L'arbre et le pain. Essai sur La quête del saint Graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Benoit de Saint Maure, *Le roman de Troie*, Léopold Constans (ed.), 6 voll., Paris, Firmin Didot, 1904-1912.
- Bouget Hélène 2007, *Li Chevaliers as deus espees: la fabrique ratée d'un personnage?*, in Connochie-Bourgne Chantal (ed.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix en Provence, Presses Universitaire de Provence, 2007, pp. 77-86.
- Chase Carol J. 2003, *The Gateway to the Lancelot-Grail Cycle: L'Estoire del Saint Graal*, in Dover Carol (ed.), *A Companion to the «Lancelot-Grail» Cycle*, Cambridge, Brewer, pp. 65-74.
- 2009, *La fabrication du Cycle du Lancelot-Graal*, «Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne», 61, pp. 261-280.
- Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, in *Œuvres complètes*, Daniel Poirion *et al.* (ed.), Paris, Gallimard, 1994.
- , *Le Roman de Perceval ou le Conte du graal*, Keith Busby (ed.), Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Colliot Régine, *Ambigüité de l'aventure dans le Chevalier aux deux épées: un monde étrange*, in *De l'étranger à l'étrange ou la conjointure de la merveille*, «Senefiance», 25, pp. 71-88 (disponibile online: <https://books.openedition.org/pup/3284> [ultimo accesso: 10/04/2024]).
- Connochie-Bourgne Chantal (ed.) 2007, *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- de Looze Laurence 1990, *Generic clash, reader response, and the poetics of the non-ending in Le bel inconnu*, 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, Benjamins, pp. 113-123.
- de Lubac Henri 2006, *Esegesi medievale. Scrittura ed Eucarestia. I quattro sensi della scrittura*, Milano, Jaca Book (ed. or. Paris, 1959).
- De Martino Ernesto 1997, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Torino, Bollati Boringhieri.
- Der Münchener Brut. Gottfried von Monmouth in französischen Versen des XII Jahrhunderts aus*

- der einzigen Münchener Handschrift zum ersten Mal herausgegeben*, Konrad Hofmann - Karl Vollmöller (ed.), Tübingen, Niemeyer, 1877.
- Di Febo Martina 2022, «*Els veient espiritelment ço que semble corporelment*». *L'ingombrante corporeità di demoni e dannati ovvero una complessa relazione testo/immagine*, in Barillari Sonia Maura - Di Febo Martina (ed.), *Il corpo liberato: per una semantica storica della fisicità*, Arenzano (GE), Virtuosa-mente, pp. 80-92.
- 2023, *Prigionieri liminali: i cavalieri nelle gastes terres*, «L'Immagine riflessa», 1, pp. 1-29.
- Donà Carlo 2013, *Da Perceval a Mériadeuc: la storia del cavaliere dalle due spade*, in Combes Annie - Serra Patrizia - Trachsler Richard - Viridis Maurizio (ed.), *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Paris, Garnier, pp. 243-269.
- Du Cange = Charles du Fresne, sieur du Cange, *Glossarium Ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis*, 10 voll., Niort, L. Favre, 1883-1887 (disponibile online: <https://archiviodistatorino.beniculturali.it/strumenti/du-cange/> [ultimo accesso: 10/04/2024]).
- Dubost Francis 1991, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIF-XIF siècles): l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine.
- 2016, *Procédures d'initialité dans la littérature du Graal*, «Topiques, études satoriennes. Journal of the SATOR», 2, pp. 1-20.
- Estoire del saint Graal*, Jean-Paul Ponceau (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 1997.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 voll., Bonn - Basel, Klopp - Helbing und Lichtenhahn, 1928-2003.
- Frappier Jean 1936, *Étude sur la Mort du roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1936.
- Gdf = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 10 voll., Paris, F. Vieweg-E. Bouillon, 1881-1902 (= Genève-Paris, Slatkine, 1982 ; disponibile online: <http://www.micmap.org/dicfro/introduction/dictionnaire-godefroy> <http://www.micmap.org/dicfro/introduction/complement-godefroy> [ultimo accesso: 10/04/2024]).
- Geoffrey of Monmouth, *The History of the King of Britain. An Edition and Translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, Michael D. Reeve (ed.), Neil Wright (transl.), Woodbridge, The Boydell Press, 2007.
- Gros Gérard 2003, *Lorsqu'«Evalach li mescouneüs» était devenu Mordrains, «tardieus en creanche»: étude sur une réticence à la foi (L'Estoire del saint Graal, § 281 à 284)*, in Bély Marie-Étiennette - Valette Jean-René - Vallecalle Jean-Claude (ed.), *Entre l'ange et la bête: l'homme et ses limites au Moyen Âge*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 167-185.
- 2004, *Le fin mot sur Pompée: étude littéraire de l'épisode de Foucaire, dans l'Estoire del saint Graal (§ 303 à 318)*, in *Histoire et roman*, «Bien dire et bien apprendre», 22, pp. 119-136.
- Haidu Peter 1972, *Realism, convention, fictionality and the theory of genres in Le Bel Inconnu*, «L'Esprit Créateur», 12, pp. 37-60.
- 1974, *Narrativity and language in some XIIIth century romances*, in *Approches to Medieval Romance*, «Yale French Studies», 51, pp. 133-146.

- Infurna Marco - Lagomarsini Claudio 2020, *Introduzione*, in Leonardi Lino (ed.), *Artù, Lancillotto e il Graal*, I. *La storia del santo Graal. La storia di Merlino. Il seguito della storia di Merlino*, Torino, Einaudi, pp. 5-18.
- L'estoire de Brutus*, Géraldine Veysseyre (ed.), Paris, Classiques Garnier, 2015.
- La mort le roi Artu* (1936), Jean Frappier (ed.), Paris, Droz, 1964.
- Lancelot en prose*, Alexandre Micha (ed.), 9 voll., Genève, Droz, 1978-1983.
- Le chevalier aux deux épées, roman en vers du XIII<sup>e</sup> siècle*, Gilles Roussineau (ed.), Genève, Droz, 2022.
- Le livre du Graal*, Daniel Poirion (dir.), Philippe Walter *et al.* (ed.), 3 voll., Paris, Gallimard, 2001-2009.
- Le roman de Thèbes*, Guy Raynaud de Lage (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 2022 (ed. or. 1966-1968).
- Le roman de Thèbes. Édition critique d'après le manuscrit A (BnF, fr. 375)*, Luca Di Sabatino (ed.), Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Le Roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114)*, Francine Mora-Lebrun (ed.), Paris, Librairie générale française, 1995.
- Lestringant Frank 2002, *Livre des îles (Atlas et récits insulaires, de la Genèse à Jules Verne)*, Genève, Droz.
- 2004, *La voie des îles*, «Médiévales», 47, pp. 113-122.
- Meneghetti Maria Luisa 1984, *Duplicazione e specularità nel romanzo arturiano (dal Bel Inconnu al Lancelot-Graal)*, in Krauss Henning - Rieger Dietmar (ed.), *Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken*, Heidelberg, Winter, pp. 206-217.
- Merlin*, Alexandre Micha (ed.), Genève, Droz, 1979.
- Meyer Sylvie 2018, *Le roman d'aventure médiéval entre convention et subversion (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Accidents de parcours*, Paris, Champion.
- Muzzolon Elena 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oïl*, Padova, Esedra.
- c.d.s., *La casa dalle finestre che sbattono. Illusioni sonore e prestidigitazioni rumoriste nel romanzo arturiano d'oïl*, in Barillari Sonia Maura - Di Febo Martina (ed.), *Altri mondi fra percezione e rappresentazione*, Arenzano (GE), Virtuosa-mente.
- Nicolas Catherine 2007, *Fabrique du personnage et fabrique du roman: Hippocrate dans l'Estoire del Saint Graal*, in Connochie-Bourgne (ed.) 2007, pp. 255-271.
- Noacco Cristina 2007, *Tout en Tout: un personnage en trois personnes (Estoire del Saint Graal, § 320-371)*, in Connochie-Bourgne (ed.) 2007, pp. 273-284.
- Pauphilet Albert 1921, *Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Champion.
- Poncau Jean Paul 2014, *L'Estoire del saint Graal et la Queste del saint Graal: un problème de chronologie relative*, «Medioevo Romanzo», 38, pp. 251-286.

- Punzi Arianna 2013, *Ripensando a Chrétien de Troyes. Il caso del Bel Inconnu di Renaut de Beaujeu*, in Combes Annie et al. (ed.), *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, Paris, Classiques Garnier, pp. 107-128.
- Queste del saint Graal* (1923), Albert Pauphilet (ed.), Paris, Champion, 2004.
- Renaud de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Gwladys Perrie Williams (ed.), Paris, Champion, 1929.
- , *Le bel inconnu*, Michèle Perret (ed.), Michèle Perret - Isabel Weill (trad.), Paris, Champion, 2003.
- Roman d'Eneas*, Jean Jacques Salverda de Grave (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 1925-1929.
- Séguy Mireille 2004a, *Récits d'îles. Espace insulaire et poétique du récit dans l'Estoire del saint Graal*, «Médiévales», 47, pp. 1-14.
- 2004b, *Vestiges historiques et mémoire romanesque dans L'estoire del saint Graal*, in *Histoire et roman*, «Bien dire et bien apprendre», 22, pp. 137-152.
- 2017, *Le livre-monde. L'Estoire del saint Graal et le cycle du Lancelot-Graal*, Paris, Champion.
- Servane Michel 2011, *Pompée le sacrilège: gloire et humiliation. Étude d'un épisode de l'Estoire del Saint Graal*, «Camenulae», 7, pp. 1-13.
- Szkilnik Michelle 1991, *L'archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz.
- 2007, *Des pères du désert aux premiers héros du Graal: solitude et apostolat*, «Lingüística y Literatura», 51, pp. 91-114.
- The Chronicle of Pierre de Langtoft, in French Verse, from the Earliest Period to the Death of King Edward I*, Thomas Wright (ed.), 2 voll., London, Longman, 1866-1868.
- The Historia regum Britanniae of Geffroy of Monmouth. II. The First Variant Version: a critical edition*, Neil Wright (ed.), Cambridge, Brewer, 1988.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Pietro Beltrami, Lino Leonardi, Paolo Squillacioti (dir.) (disponibile online: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [ultimo accesso: 10/04/2024]).
- Trachsler Richard 2017, *Une épée de trop: à propos du roman Le Chevalier aux deux épées, «Gakuin Daigaku gendai kyoyo ronso»*, 49, pp. 85-120.
- Turner Victor 1964, *Betwixt and Between. The liminal period in "rites of passages"*, in *Proceedings of the American Ethnological Society for 1964*, Seattle, University of Washington Press, pp. 4-20.
- 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino (ed. or. 1986).
- 2001, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura* (1972), Brescia, Morcelliana (ed. or. 1969).
- 2014, *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, il Mulino (ed. or. 1985).
- 2022, *Antropologia, liminalità, letteratura*, Brescia, Morcelliana.

van Gennep Arnold 2012, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 1909).

Vinaver Eugene 1971, *The Waste Land*, in Id., *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press, pp. 51-67.

Wace, *Le Roman de Brut de Wace*, Ivor Arnold (ed.), 2 voll., Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940.

La terminologia volgare nelle traduzioni  
tedesche della *Chirurgia parva* e della *Chirurgia magna*  
di Lanfranco da Milano  
trasmesse in Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, MS 376

Chiara Benati  
Università di Genova

ABSTRACT: *Lanfranco da Milano è considerato uno dei chirurghi più influenti del tardo Medioevo e le sue opere in latino – la Chirurgia parva e la Chirurgia magna – hanno orientato la pratica chirurgica fino al XVI secolo. L'importanza di queste opere è, tra l'altro, dimostrata dal grande numero di traduzioni volgari prodotte dopo la loro stesura. In area altotedesca della Chirurgia parva ci sono note tre traduzioni: 1. La versione significativamente ridotta in Città del Vaticano, Ms. Pal. lat. 1117; 2. La versione pressoché integrale conservata in Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 376 ed Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms B 32; 3. La versione a stampa ad opera di Otto Brunfels (1528). Per quanto riguarda la Chirurgia magna, invece, ci è giunta una sola versione tedesco-superiore trasmessa nei manoscritti di Kalocsa ed Erlangen che è tradizionalmente considerata opera dello stesso traduttore della Chirurgia parva. Nel presente studio la terminologia specialistica utilizzata nelle due opere chirurgiche altotedesche sarà oggetto di analisi contrastiva a partire da un campione significativo di termini appartenenti a campi semantici eminentemente chirurgici, al fine di verificare se, da un punto di vista terminologico, abbia senso pensare a un solo traduttore e, in caso affermativo, se il diverso approccio e pubblico destinatario dei due testi ne abbiano influenzato le scelte terminologiche.*

PAROLE-CHIAVE: *Lanfranco da Milano – Traduzione tedesca – Chirurgia parva – Chirurgia magna – Terminologia specialistica*

ABSTRACT: *Lanfranc of Milan is considered one of the most influential surgeons of the late Middle Ages, and his Latin works – the Chirurgia parva and the Chirurgia magna – have informed surgical practice until the six-*

teenth century. The importance of his works is, among other things, demonstrated by the large number of vernacular translations produced after their compilation. In the High German language area, three translations of the *Chirurgia parva* are known: 1. The significantly shortened version in Vatican City, MS Pal. lat. 1117; 2. The almost complete version preserved in Kalocsa, Cathedral Library, MS 376 and Erlangen, University Library, MS B 32; 3. The printed version by Otto Brunfels (1528). As for the *Chirurgia magna*, only one Upper German version has come down to us. This is transmitted in the Kalocsa and Erlangen manuscripts and is traditionally considered the work of the same translator of the *Chirurgia parva*. In this study, the specialized terminology used in the two High German surgical works will be subject to a contrastive analysis based on a significant sample of terms belonging to eminently surgical semantic fields. This analysis aims to verify whether, from a terminological standpoint, it makes sense to think of a single translator and, if so, whether the different approach and intended audience of the two works have influenced their terminological choices.

KEYWORDS: *Lanfranc of Milan – German translation – Chirurgia parva – Chirurgia magna – Specialized terminology*

### 1. *Lanfranco da Milano e le sue opere*

Nato a Milano attorno al 1250, Lanfranco si forma come chirurgo a Bologna con Guglielmo da Saliceto. Nel 1270 circa fa ritorno alla sua città natale, dove inizia a esercitare la chirurgia. Sulla base di alcuni riferimenti contenuti nella *Chirurgia magna* possiamo dedurre che abbia una carriera di successo fino al 1290 circa, quando viene bandito dalla città di Milano per ragioni politiche.<sup>1</sup> Lasciata Milano si stabilisce nel territorio dell'attuale Francia, prima a Lione, dove pubblica il *Libellus (opusculum) de chirurgia*, meglio noto come *Chirurgia parva*, e poi, attorno al 1295, a Parigi.

Qui si trova di fronte a una Facoltà di Medicina che cerca con ogni mezzo di normare la professione chirurgica e di estendere la propria auto-

<sup>1</sup> Su questo si veda Gurlt 1898, pp. 765-791; Tabanelli 1965, pp. 803-810; Sosnowski 2014, pp. 9-11; Weißer 2019, p. 183.

rità e, conseguentemente, quella della medicina teorica su tutti coloro che esercitano tale professione.<sup>2</sup> In questo contesto potenzialmente ostile Lanfranco ha la fortuna di ottenere l'appoggio del preside della locale Facoltà di medicina, Jean de Passavant,<sup>3</sup> che gli affida un corso di chirurgia razionale. Nel 1295 egli diviene, inoltre, membro della *Confrérie de Saint-Côme et de Saint-Damien*, la prima associazione professionale dei chirurghi francesi, presso la quale tiene un corso sia teorico che pratico.<sup>4</sup> Durante il periodo parigino, nel 1296, Lanfranco porta a termine la sua opera più importante e manifesto della sua stessa idea di chirurgia, la *Chirurgia magna*, che dedica a Filippo il Bello, re di Francia (1285-1314).

Concepita come una sintetica introduzione alla chirurgia, la *Chirurgia parva* riscuote grande successo e diventa ben presto uno dei testi chirurgici più influenti del Medioevo.<sup>5</sup> La fortuna medievale dell'opera è dimostrata non solo dal grande numero di testimoni manoscritti della versione latina,<sup>6</sup> bensì anche dalle numerose traduzioni volgari realizzate a partire dal XIV secolo. Una o più versioni volgari dell'opera sono, infatti, conservate in francese,<sup>7</sup> catalano,<sup>8</sup> italiano (veneto e toscano),<sup>9</sup> ebraico,<sup>10</sup> inglese,<sup>11</sup> tedesco e nederlandese.<sup>12</sup>

Pur più ampia e complessa, anche la *Chirurgia magna*<sup>13</sup> viene ripetutamente tradotta, anche se questi volgarizzamenti sono, con l'eccezione dei

<sup>2</sup> McVaugh 2006, p. 38.

<sup>3</sup> Si veda Gurlt 1898, p. 765; Wickersheimer 1979, p. 460.

<sup>4</sup> Gurlt 1898, p. 765.

<sup>5</sup> Sulla popolarità delle opere di Lanfranco, si veda Keil - Müller 1971, pp. 90-110.

<sup>6</sup> Allo stato attuale non esiste un'edizione critica del testo latino. Nel suo, ormai introvabile, studio preliminare Heinz-Ulrich Röhl (1976) elencava 38 manoscritti e individuava in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1165, fol. 131va-137vb (XIV secolo) un possibile manoscritto guida per una futura edizione del testo. Più recentemente Benati - Caparrini 2024, pp. 5-9 forniscono un elenco di 40 manoscritti. Tutte le citazioni tratte dalla *Chirurgia parva* saranno quindi tratte dall'edizione diplomatica del testo a partire dall'*editio princeps* del 1489 ad opera di Sapota - Sosnowski 2016.

<sup>7</sup> Si vedano De Tovar 1982-1983 e Barillari 2024.

<sup>8</sup> Si veda Albi Romero 1988, p. 73.

<sup>9</sup> Si vedano Sosnowski 2014 e Crifò 2019, pp. 165-180.

<sup>10</sup> Sulla versione ebraica nota come *Alafranquina* si veda Sarton 1931, p. 1081.

<sup>11</sup> Si vedano Robbins 1970, p. 406 e Poggesi 2024.

<sup>12</sup> Le versioni nederlandesi sono edite in Scholle 1978.

<sup>13</sup> Anche del testo latino della *Chirurgia magna*, di cui sono noti almeno 14 testimoni manoscritti (Benati - Caparrini 2024, pp. 9-19), non esiste un'edizione critica. Tutte le citazioni dal testo verranno, pertanto, tratte dall'*editio princeps* del 1489 (Lanfranco 1498).

rami castigliano,<sup>14</sup> inglese<sup>15</sup> e, in parte, nederlandese,<sup>16</sup> rimasti inediti e pressoché completamente ignorati dalla ricerca.

## 2. La fortuna di Lanfranco nell'area linguistica tedesca

A partire dal XIV secolo, come nota McVaugh,<sup>17</sup> si assiste a un improvviso e significativo incremento nella produzione di letteratura medica e chirurgica in lingua volgare per andare incontro alle necessità di quelle figure professionali come i barbieri-chirurghi<sup>18</sup> che, pur prive di una formazione accademica e non in grado di leggere il latino, desiderano avere accesso alle opere più autorevoli del tempo in questo ambito specifico.<sup>19</sup>

Questo sviluppo interessa anche l'area linguistica tedesca, dove la *Chirurgia parva* di Lanfranco è tramandata in tre traduzioni completamente indipendenti: 1. La versione significativamente ridotta in Città del Vaticano, Pal. lat. 1117;<sup>2</sup> 2. La versione pressoché integrale conservata in Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, MS 376 (1472) ed Erlangen, Universitätsbibliothek, MS B 32 (1484);<sup>21</sup> 3. La versione ad opera di Otto Brunfels stampata a Strasburgo nel 1528 con il titolo di *Kleine Wundarzneey des hochberuempten Lanfranci*. Quest'ultima traduzione viene ripetutamente ristampata<sup>22</sup> e costituisce la base per ulteriori traduzioni in bassotedesco<sup>23</sup> e nederlandese.<sup>24</sup>

<sup>14</sup> Si veda Albi Romero 1988, pp. 71-75.

<sup>15</sup> Il testo medio inglese è stato edito da Fleischhacker 1894 sulla base dei manoscritti Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1396 e London, British Library, MS Additional 12056. Una nuova edizione critica dell'antidotario (che ha avuto una circolazione più ampia) è in corso di preparazione ad opera di Marialuisa Caparrini e Sonia Colafrancesco nell'ambito del progetto PRIN 2022 dedicato alla ricezione in area inglese e tedesca della *Chirurgia magna* di Lanfranco da me coordinato.

<sup>16</sup> Sebbene non esista un'edizione critica completa delle versioni nederlandesi della *Chirurgia parva*, una parziale edizione sinottica delle tre traduzioni nederlandesi che ci sono giunte si trova in Huizenga - Reynaert 2002, pp. 229-369, dove vengono anche chiariti i rapporti tra i diversi manoscritti e frammenti.

<sup>17</sup> McVaugh 2006, p. 241.

<sup>18</sup> Robbins 1970, p. 394.

<sup>19</sup> McVaugh 2006, pp. 241-242. Si veda anche Dolcetti Corazza 1994, p. 113.

<sup>20</sup> Questa versione è stata edita da Scholz 1977.

<sup>21</sup> Questa versione è stata edita da Berg 1975.

<sup>22</sup> Su questo si vedano Keil - Müller 1971, pp. 98-99; Riecke 2019, p. 98.

<sup>23</sup> Su questo si veda Benati 2017 e 2022.

<sup>24</sup> Si veda anche Pettegree - Walsby 2011, p. 780.

Per quanto riguarda la *Chirurgia magna*, invece, ci è giunta un'unica versione tedesco-superiore che è trasmessa in forma completa, insieme alla *Chirurgia parva*, nei manoscritti di Kalocsa (ff. 1r-208v) ed Erlangen (ff. 1ra-193va) e, incompleta, in London, Wellcome Institute for the History of Medicine, MS 398, fol. 17r-51v e 212r-480r (1508), dove è interpolata in un'epitome chirurgica in forma dialogica basata sull'opera di Lanfranco.<sup>25</sup> Tutti e tre i testimoni sono geneticamente correlati, sebbene l'esatta natura di questa relazione non sia ancora stata determinata.<sup>26</sup>

### 3. La terminologia chirurgica nelle versioni tedesche delle due opere di Lanfranco in K

L'analisi della terminologia specialistica volgare rappresenta certamente uno degli aspetti più interessanti dello studio dei testi medici e chirurgici medievali. Se, infatti, i cosiddetti 'chirurghi razionali' (Teodorico Borgognoni, Bruno Longobucco, Guglielmo da Saliceto, Lanfranco da Milano, e Henri de Mondeville) e le loro opere hanno il merito di aver creato un nuovo genere testuale, la chirurgia generale, e una *Fachsprache* chirurgica in lingua latina,<sup>27</sup> i loro traduttori si trovano a dover rendere i termini di questa lingua di specialità senza avere a propria disposizione né una terminologia consolidata, né una tradizione di testi chirurgici.

Poiché, a fronte dell'assenza di modelli volgari consolidati, le scelte di ciascun traduttore risultano, almeno in parte, personali, l'analisi contrastiva della terminologia specialistica nelle versioni della *Chirurgia parva* e della *Chirurgia magna* trasmesse insieme nei manoscritti di Kalocsa (K) ed Erlangen (E) può contribuire a verificare, da una diversa prospettiva, l'attribuzione della paternità delle due traduzioni a uno stesso individuo che, a partire da Keil e Müller, viene ripetutamente data per scontata dalla critica.<sup>28</sup> D'altra parte, nel caso uno stesso traduttore sia responsabile del vol-

<sup>25</sup> Moorat 1962, pp. 268-269; Zapf 2014, pp. 704-712.

<sup>26</sup> Il progetto di edizione critica che è stato ammesso al finanziamento nell'ambito del programma PRIN 2022 – Next Generation EU e al quale sto lavorando consentirà di avanzare un'ipotesi stemmatica e di fare chiarezza in proposito.

<sup>27</sup> Si veda McVaugh 2006, p. 9.

<sup>28</sup> Keil - Müller 1971, p. 99. Cfr. anche Berg 1975, 12. Da notare che, in quella stessa sede Keil e Müller attribuiscono anche a Otto Brunfels una traduzione della *Chirurgia magna* che sarebbe stata pubblicata contestualmente alla *Kleine Wundarznei des hochberuempten Lanfranci*, senza che ne esista traccia. Si veda, a questo proposito, Benati - Caparrini 2023, p. 430.

garizzamento di entrambe le opere, eventuali differenze nelle sue scelte terminologiche risulterebbero altamente indicative di un diverso approccio ai testi, oltre che di due diversi segmenti di pubblico a cui questi sono, almeno idealmente, destinati.

Allo scopo di confrontare la terminologia chirurgica nelle versioni tedesche delle opere di Lanfranco, si è proceduto ad individuare un *corpus* di termini latini comuni ai due testi ed appartenenti a tre degli ambiti semantici maggiormente caratteristici della lingua chirurgica, ovvero quelli dell'anatomia, della patologia, della tecnica e degli strumenti chirurgici. A partire da questo *corpus*, la sua resa volgare nelle due traduzioni verrà confrontata evidenziandone analogie e differenze. Nel caso della *Chirurgia magna*, la lunghezza e, soprattutto, l'assenza di un'edizione critica dell'opera non consentono di condurre un confronto sistematico di tutte le occorrenze dei singoli termini nel testo. Un'indagine di questo tipo trascenderebbe, per altro, i limiti spaziali e temporali di uno studio come questo. In questa sede, ci si concentrerà pertanto su singole, significative, occorrenze dei termini latini appartenenti al *corpus* sopradescritto e alla loro resa volgare nel passo corrispondente del solo manoscritto *K* che, oltre a rappresentare il testimone più antico del testo, è anche alla base dell'edizione della *Chirurgia parva* di Berg che verrà usata per la resa terminologica nella versione tedesca della breve introduzione alla chirurgia ad opera di Lanfranco.

### 3.1. Termini anatomici

<i>Chirurgia parva</i>		<i>Chirurgia magna</i>	
Latino	Tedesco	Latino	Tedesco
<i>arteria, -ae</i>			
	<i>arteri</i>		<i>arterij</i>
Si fluxus sanguinis egredientis ex vena vel stringe eum sic (p. 121)	Ist das dich der plut flus, der von der <b>arteri</b> geett, <b>arteria</b> te impedit, also: (p. 35)	<b>Arterie</b> vero sunt calide (f. 169rb) dich irret, so verstell jnn	Aber die <b>Arterij</b> sint hitziger (f. 9v)
<i>brachium, -i</i>			
	<i>arem</i>		<i>arm</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis	Merck das: Wer von aussen der wunnten des	<b>Brachium</b> vero a cubito <i>inferius</i> duo habet focilia	Der <b>arm</b> hat vnter dem ellpogen hinab 2 focilia

nervus in <b>brachio</b> vel mano, crure, collo, vel pede, incidetur ex transverso (p. 121)	swerts / oder desgelichen siue ossa (f. 178rb) ein neruus jn dem <b>arem</b> oder handt / oder jn dem fus vber zwerch geschnitten (p. 34)		(f. 50r)
<i>caput, capitis</i>			
	<i>haubt</i>		<i>haubt</i>
Cum vulnus sit in <b>capite</b> cum fractura cranei (p. 122)	So die wund, die jn dem <b>haubt</b> geschicht, mit dem bruch / der hirnschaln hinab gee (p. 36)	<i>elongatur caput</i> (f. 168vb)	Darnach so formt sich das <b>haubt</b> (f. 8r)
<i>caro, carnis</i>			
	<i>fleisch</i>		<i>fleisch</i>
Quando autem cum vulnere <b>carnis</b> est vulnere (p. 122)	Wenn aber jn der owunnten des <b>fleischs</b> ist ein pein (p. 35)	<i>et durior carne</i> (f. 169ra)	vnd herter den das <b>fleisch</b> (f. 8v)
<i>cartilago, -inis</i>			
	<i>crostel</i>		<i>crostel</i>
scilicet ossa, nervi, <b>cartilagine</b> s, panniculi, cutis non consolidantur vera restauratione vel consolidatione (p. 119)	wen die andern glid als pein, nerui, <b>crostel</b> n, fellen etcetera werden nit warlich geheilt (p. 32)	<b>Cartilago</b> frigida est et sicca (f. 169ra)	die <b>crostel</b> ist kalt und trucken (f. 8v)
<i>chorda, -ae</i>			
	–		<i>spanadern</i>
Si autem dolorem haberet, signum est nervi, panniculi, <b>chordae</b> , vel musculi puncti (p. 120)	Het sie aber / smertzen, das wer ein zeichen das der neruus oder / das fellein gestochen ist (p. 33)	<i>Et fit eorum admixtione chorda</i> propter tria iuuamenta (f. 169va)	vnd wurt aus Ir mussung ein <b>spanader</b> oder seit von dreyerley ampt wegen (f. 10v)
<i>collus, -i</i>			
	–		<i>bals</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis nervus in brachio vel mano, crure, <b>collo</b> , vel	Merck das: Wer von aussen der wunnten des swerts / oder desgleichen ein neruus jn dem arem	De vulnere <b>colli</b> : <i>et eius anothomia tractatus secundi CA. III</i> (f. 177va)	Das dritt Capitel des andern Tractats von denn wunnten des <b>hals</b> (f. 46v)

pede, incideretur ex transverso (p. 121)	oder handt / oder jn dem fus vber zwerch geschnitten (p. 34)		
<i>craneum, -i</i>			
	<i>(hirn)schaln</i>		<i>hirnschal</i>
Cum ergo certus es de fractura <b>cranei</b> penetrante (p. 122)	So du nu gewiß bist das der bruch der <b>schaln</b> / durch gett (p. 37)	<i>et scio de fractura <b>cranei</b> per signa superioris denotata (f. 176rb)</i>	vnd weiß das die <b>hirnschal</b> geprochen ist (f. 41v)
<i>crus, cruris</i>			
	-		<i>pein</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis nervus in brachio vel mano, <b>crure</b> , collo, vel pede, incideretur ex transverso (p. 121)	Merck das: Wer von ausßen der wunnten des swerts / oder desgleichen ein neruus jn dem arem oder handt / oder jn dem fus vber zwerch geschnitten (p. 34)	De vulneribus ancharum: coxarum: <b>crurium et</b> pedum (f. 180vb)	von den wunnten der hufft vnd dicken der knye der <b>pein</b> vnd der fuß (f. 62v)
<i>dura mater</i>			
	<i>dura (mater)</i>		<i>dura mater</i>
ne tangas <b>duram</b> <b>matrem</b> (p. 123)	das du die <b>dura</b> / (das ist das grob fel, da das hirn jnnen ligt) nit berurst (p. 37)	Si aliquod frustulum ossis <i>quod duram</i> pungat <b>matrem</b> (f. 176rb)	Wer das ein stuck die <b>dura mater</b> stech (f. 41v)
<i>inguen, inguinis</i>			
	<i>bei dem bein</i>		<i>Jngwinnen ÷ da oben an den peinen</i>
et specialiter locatur libenter in regione oris stomachi et <b>in</b> <b>inguinibus</b> (p. 127)	Der dunst wirt // gesetzt zwischen die fell des leybs vnd des magen münds / vnd <b>bej dem</b> <b>bein</b> (p. 46)	De apostemate in <b>inguine</b> (f. 187vb)	von den apostemenn de <b>jngwinnen ÷ da oben</b> <b>an den peinen</b> werdent an vil leuttenn (f. 96v)
<i>manus, -us</i>			
	<i>handt</i>		<i>handt</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis nervus in brachio vel	Merck das: Wer von ausßen der wunnten des swerts / oder desgleichen	De vulneribus spatularum et brachiorum et <b>manuum</b> (f. 178ra)	von der heillung der schultern vnd der <b>hendt</b> vnd Anathomey (f. 49v)

<b>mano</b> , crure, collo, vel pede, incideretur ex transverso (p. 121)	ein neruus jn dem arem oder handt / oder jn dem fus vber zwerch geschnitten (p. 34)		
<i>musculus, -i</i>			
	–		<i>mauß musculus</i>
quia, si non tetigit nervum nec panniculum, nec chordam, nec <b>musculum</b> tegentem os suppositorium (p. 120)	ist das es kein neruum / troffen hatt oder kein fellein, das das bein bedeckt (p. 32)	Sic igitur componitur <b>musculus</b> , fol. 169va <b>Musculi vero quamuis</b> sint compositi (f. 169va)	also wirt die <b>mauß</b> gemacht, fol. 11r Die <b>musculi</b> wiewol die gemacht sint aus dem fleisch vnd neruis (f. 10v)
<i>nervus, -i</i>			
	<i>neruus</i>		<i>nerüüs fol. 6v</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis <b>nervus</b> in brachio vel mano, crure, collo, vel pede, incideretur ex transverso (p. 121)	Merck das: Wer von aussen der wunnten des swerts / oder desgleichen ein <b>neruus</b> jn dem arem oder handt / oder jn dem fus vber zwerch geschnitten (p. 34)	Necessarium est cyrurgico scire anothomiam: ne credat latum ligamentum esse pelliculam: et rotundum ligamentum esse <b>neruum</b> (f. 168va)	Als Galienus spricht So ist nott dem Cirurgico das er wiß die anathomey das er nit wen dass das pant sey das felling vnd das snydbel sey ein <b>nerüüs</b> (f. 6v)
<i>oculus, -i</i>			
	<i>auge</i>		<i>auge</i>
Scias quod non est aegritudo in aliquot membro oficiali in corpore, que sit ignota apud medicos, sicut aegritudines <b>oculorum</b> (p. 136)	Uuis das kein siechtag jn kein amtlichen glidt / den ertzten als vnbekant ist als die siechtagen / der <b>augen</b> (p. 61)	De egritudinibus <b>oculorum et eorum</b> anathomia: doctrine tertie tractatus tertj (f. 190ra)	Nun vecht an die dritt lere des dritten Tractats von den krankkheiten der <b>augen</b> (f. 108r)
<i>os stomachi</i>			
	<i>magen münd</i>		<i>magen mund</i>
et specialiter locatur libenter in regione <b>oris stomachi</b> et in inguinibus (p. 127)	Der dunst wirt // gesetzt zwischenn die fell des leybs vnd des <b>magen münds</b> / vnd bej dem bein (p. 46)	Et iacet super <b>ore stomachi</b> (f. 178vb)	vnd leytt auff des <b>magen mund</b> (f. 52v)

<i>os, ossis</i>			
	<i>pein</i>		<i>pein</i>
non oportet, ut consolides vulnus carnis ante restaurationem <b>ossis</b> (p. 122)	so bedarfftu die wunnten des fleischs nit zuheiln ee das <b>pein</b> heyl sey (p. 35)	Thorax <i>compositum</i> est ex septem <b>ossibus</b> (f. 178vb)	Die prust ist gemacht aus sieben <b>pein</b> (f. 52v)
<i>panniculus, -i</i>			
	<i>fellein</i>		<i>fellein ≈ panniculi</i>
quia, si non tetigit nervum nec <b>panniculum</b> , nec chordam, nec musculum tegentem os suppositorium (p. 120)	ist das es kein neruum / troffen hatt oder kein <b>fellein</b> , das das bein bedeckt (p. 32)	Post hoc sunt <b>panniculi</b> (f. 169rb)	Darnach sint die <b>fellein</b> ≈ <b>panniculi</b> (f. 10r)
<i>pes, pedis</i>			
	<i>fus</i>		<i>fuß</i>
Attende hic quod si ex vulnere ensis vel similis nervus in brachio vel mano, crure, collo, vel <b>pede</b> , incidetur ex transverso (p. 121)	Merck das: Wer von aussen der wunnten des swerts / oder desgleichen ein neruus jn dem arem oder handt / oder jn dem <b>fus</b> vber zwerch geschnitten (p. 34)	De vulneribus <i>ancharum</i> : <i>coxarum</i> : <i>crurium</i> et <b>pedum</b> (f. 180vb)	von den wunnten der hufft vnd dicken der knyee der <b>pein</b> vnd der <b>fuß</b> (f. 62v)
<i>stomachum, -i</i>			
	<i>magen</i>		<i>magen</i>
vel iste potus optimus confortans <b>stomachum</b> (p. 124)	oder das best tranck, das den / <b>magen</b> sterckt (p. 39)	De vulneribus <i>meri stomaci</i> <i>intestinorum</i> (f. 179vb)	von denn wunnten des <b>magens</b> (f. 56v)
<i>vena, -ae</i>			
	<i>ader von dem bein</i>		<i>ader</i>
Et huic medicine non est par in restringendo sanguinem, et consolidando <b>venam</b> (p. 122)	Vnd der ertzeney ist keine gleich jn dem restringern das blütt, vnd heil die <b>adern von dem bein</b> (p. 35) <sup>29</sup>	Quamuis cause coniuncte: que faciunt fluxum <i>sanguinis</i> ex corpore sint multe: vt operatio <i>orificiorum</i> et <b>venarum</b> vel arteria (f. 172ra)	WIE wol alle zugefugte sach die den plutfluß machenn vil sint als offnung der <b>adern</b> oder Arterienn (f. 22v)

<sup>29</sup> Nella sua edizione del testo Berg 1975, p. 84 si sofferma su questo termine e sottolinea come *ader von dem bein* abbia qui il significato di 'tendine', e non di 'vena'.

<i>umbilicus, -i</i>			
	<i>nabel</i>		<i>nabel</i>
Et ego curavi istud apostema cum incisione et desiccatione illius aque in vulnere, que habebat circa <b>umbilicum</b> ad magnitudinem panis duarum librarum (p. 127)	Vnd ich han das apostem geheillett mit schneydung vnd außlerung vnd trucknung / des wassers jn einer frauen, die het ein <b>nabel</b> als groß / als ein brot, das zweyer lb swer ist (p. 46)	Deinde apparet <b>umbilicus</b> , f. 168vb	Darnach erscheint der <b>nabel</b> , f. 8r

Come emerge da questa tabella, la resa volgare del *corpus* di termini anatomici comuni alle due opere di Lanfranco non presenta differenze significative nei due testi. Dall'analisi contrastiva di questi termini emergono, tuttavia, due categorie di differenze tra la terminologia usata nella traduzione della *Chirurgia parva* e in quella della *Chirurgia magna*.

La prima di queste è costituita dall'aggiunta, nella *Chirurgia magna*, di un sinonimo che viene giustapposto al termine già presente nella *Chirurgia parva*. Questo avviene in due casi e in entrambi la breve introduzione alla chirurgia presentava un termine volgare o una perifrasi alla quale viene affiancato il corrispondente prestito latino (lat. *panniculus, -i* 'membrana' > ted. *fellein panniculi* 'membrana, ovvero pannicolo'; lat. *inguen, inguinis* 'inguine' > ted. *jngwinen* ⇔ *da oben an den peinen* 'inguine, ovvero lassù tra le gambe'). In entrambe le occorrenze di questa giustapposizione del termine latino a quello volgare l'equivalenza semantica dei due è segnalata graficamente dal simbolo ⇔ per *id est*.

Il secondo, più frequente, tipo di differenza tra la terminologia anatomica delle due versioni tedesche delle opere chirurgiche di Lanfranco è costituito dalla presenza, nella *Chirurgia magna*, della resa volgare di un termine che nella *Chirurgia parva* non era stato tradotto, pur essendo presente nell'originale latino. È questo il caso di lat. *collus* 'collo', *chorda* 'tendine', *crus* 'gamba', *musculus* 'muscolo', tutti omessi nella versione tedesca della *Chirurgia parva*, ma resi come ted. *hals, spanader* (< *spannen* 'tirare, tendere' + *ader* 'nervo, vaso sanguigno'), *pein, mauß* o *musculus* nella *Chirurgia magna*. Per lat. *musculus* il testo tedesco fornisce, in occorrenze diverse, due rese diverse, una volgare – *mauß* – calcata sul significato

originario del termine latino ‘topolino’<sup>30</sup> e una – *musculus* – presa a prestito dal latino. Queste differenze potrebbero essere indicative di un diverso approccio al volgarizzamento dei due testi chirurgici da parte del/i traduttore/i. Mentre, infatti, lo scopo della traduzione della *Chirurgia parva* sembra essere quello di trasmettere il messaggio generale del testo latino e, di fronte a una serie di nomi di organi e tessuti, non ci si fa scrupolo ad abbreviarla citandone solo alcuni ritenuti significativi, nella resa della *Chirurgia magna* si cerca di indicare un traduce per tutti i termini anatomici inclusi nell’opera lanfranchiana.

Decisamente meno rilevante appare, in questo contesto, l’oscillazione tra le forme *dura* e *dura mater*, poiché queste sono usate in modo intercambiabile nelle fonti medico-chirurgiche del tempo e perché la forma completa *dura mater* compare anche nella versione tedesca della *Chirurgia parva*.<sup>31</sup>

### 3.2. Patologia

<i>Chirurgia parva</i>		<i>Chirurgia magna</i>	
Latino	Tedesco	Latino	Tedesco
<i>apostema, -atis</i>			
	<i>apostem</i>		<i>apostem</i>
Cura <b>apostematis</b> facti ex causa extrinseca (p.129)	Die heillung des <b>apostems</b> , das / von ausser sach ist (p. 50)	Debemus scire <i>quod</i> vulnus: plaga: vlcus: fistula: cancer vlceratus: dislocatio: fractura: <b>apostem...</b> (f. 169va)	Wir sollen wissen das die wunt der streich das geeSwer der Crebs verserung Renckung pruch <b>Apostem...</b> (f. 12r)
<i>carbunculus, -i</i>			
	<i>carbunculus</i>		<i>slier ÷ carbunculus</i>
Antrax et <b>carbunculus</b> (p. 131)	Von dem antrax oder <b>carbunculus</b> (p. 53)	<b>Carbunculus</b> curatur vt antrax: cuius curam audies valde cito (f. 185vb)	So heil es als das pluttig den dan es kelter ertzeney bedarff den slier ÷ <b>carbunculus</b> (f. 86r)

<sup>30</sup> A questo proposito si veda anche Grimm 1885, col. 1819.

<sup>31</sup> Si veda Berg 1975, p. 37: «zwischen die schaln vnd duramm matrem».

<i>cancer, -eris</i>			
	<i>crebs</i>		<i>cancer crebs</i>
<b>Cancer</b> , qui est de melancholia putrefacta (p. 127)	von dem <b>crebs</b> , oder wen es ist einander der gefaulten melancoleyn (p. 45)	Fiunt enim inde ignis persicus miliaris formica pruna herpes estiomenus et <b>cancer</b> (f. 185ra)	Wan dauon werden das wunder feuer ~ ignis persicus formica miliaris pruna herpestiomenus <b>Cancer</b> (f. 83r)
		Hanc egritudinem quidam vocant <b>cancrum</b> : quidam lupum (f. 185ra)	Diese krankheit heissen etlich den <b>crebs</b> etlich den wolff (fol. 83v)
<i>cancer ulceratus</i>			
	<i>offener krebs</i>		<i>der Crebs verserung verserten krebs Cancer ulceratus</i>
Scias quod <b>cancer</b> aut est <b>ulcerates</b> , aut non (p. 133)	UUis das der <b>krebs</b> ist entweder <b>offen</b> oder nitt (p. 57)	DEbemus scire quod vulnus: plaga: Vlcus: fistula: <b>cancer vlceratus</b> : dislocatio (f. 169va)	Wir sollen wissen das die wunt der streich das geeSwer <b>der Crebs verserung</b> Renckung pruch Apostem... (f. 12r)
		CAncri causas et differentias iam sciuiisti: et quomodo <b>cancer vlceratus</b> curatur (f. 188va)	Dv hast die sach vnd vnterscheid der krebs itz gewist vnd wie man den <b>verserten krebs</b> heilt (f. 100r)
		<b>Ulceratus cancer</b> pervenit quando vlceratur apostema cancrosum (f. 185rb)	Aber <b>Cancer vlceratus</b> wirt wen das fleischig apostem versert wirt (f. 84r)
<i>cancrena, -ae</i>			
	<i>cancrena</i>		<i>cancrena</i>
dicuntur <b>cancrenae</b> ab Auicenna, si occupant profunditatem membri (p. 129)	die Auicenna <b>cancrenas</b> heist (p. 49)	<b>Cancrene</b> sunt vlcera rotunda que fiunt cruribus (f. 200vb)	<b>Cancrene</b> das sint sinbele geswere die in deme pein werdent (f. 156r)

<i>contusio, -onis</i>			
<i>zuschlaung</i>		<i>zuschlahung</i>	
Item si factum est vulnus cum <b>contusione</b> (p. 125)	Item ist die / wund gescheen mit <b>zuschlaung</b> (p. 41)	Vulnera fieri dicimus ex <b>contusione</b> (f. 171ra)	Wir sprechen die wunden werden von <b>zuschlahung</b> (f. 18r)
<i>crusta, -ae</i>			
<i>cruste</i>		<i>cruste</i>	
Et nota, quod <b>crusta</b> , que fit ex cauterio vel medicina acuta, nunquam vi est auferenda, sed adeo dimittenda, quod per se cadat (p. 134)	Vnd wiß das man die <b>crusten</b> , die von dem / brandt oder von der atzung wirt, nit dannen sol thunn // noch nemenn, bis sie selb dannen felt (p. 59)	et faciunt aliquando <b>crustas</b> (f. 182ra)	vnd machenn etwann <b>crustan</b> (f. 69v)
<i>discrasia</i>			
<i>entschicküung</i>		<i>entschickung</i>	
Item, si fuerit mala <b>discrasia</b> (p. 125)	Item ist das ein wund ist jn poser <b>entschicküung</b> (p. 41)	De cura vulneris in quo est apostema vel mala <b>discrasia</b> . doctrine tertie. tractatus primi CAP VI (f. 171rb)	Das vj Capitel der 3 lere des ersten Tractats von der heyllung der wunden mit einem Apostem vnd poser <b>entschickunge</b> (f. 19r)
<i>dislocatio, -onis</i>			
<i>verrenckung</i>		<i>renckung</i>	
Intentio algebre est restauratio <b>dislocationis</b> et fracturae ossium (fol. 134)	Die meynung algebra ist die meynung der <b>verrenckung</b> vnd beinbrüch (p. 59)	DEbemus scire quod vulnus: plaga: Vlcus: fistula: cancer vlceratus: <b>dislocatio</b> (f. 169va)	Wir sollen wissen das die wunt der streich das geeSwer der Crebs verserung <b>Renckung</b> pruch Apostem... (f. 12r)
<i>fistula, -ae</i>			
<i>fistula</i>		<i>fistula</i>	
<b>Fistula</b> est ulcus profundum (p. 134)	<b>Fistula</b> ist ein tieff geswer (p. 58)	<b>F]stula</b> est vlcus profundum (f. 173va)	<b>Fistula</b> ist ein tieff geswer (f. 29r)
<i>fluxus sanguinis</i>			
<i>plut flus</i>		<i>plutfluß</i>	
Si <b>fluxus sanguinis</b> egredientis ex vena vel	Ist das dich der <b>plut flus</b> , der von der arteri geett,	De <b>fluxu sanguinis</b> a vulnere venientis.	Das .9. Capitel der 3 lere des erstenn Tractats von

arteria te impedit, stringe eum sic (p. 121)	dich irret, so verstell jnn also: (p. 35)	doctrine tertie. tractatus primi. CAP. IX (f. 172ra)	deme <b>plutfluß</b> von den wunden (f. 22v)
<i>fractura, -ae</i>			
	<i>bruch</i>		<i>pruch beinbruch</i>
In omnibus aliis scissuris cranei et <b>fracturis</b> (p.123)	Jn allen andern wüntten vnd <b>bruchennn</b> / der hirschaln (p. 38)	DEbemus scire <i>quod</i> vulnus: plaga: Vlcus: fistula: cancer vlceratus dislocatio: <b>fractura</b> (f. 169va)	Wir sollen wissen das die wunt der streich das geeSwer der Crebs verserung Renckung <b>pruch</b> Apostem... (f. 12r)
		De <b>fracturis</b> ossium sermo generalis (f. 204ra)	Das erst ist von dem <b>peinbruchen</b> ein gemeynne rede (f. 174r)
<i>herpes, -etis</i>			
	<i>herpestiomenus</i>		<i>herpestiomenus</i>
Si totum membrum, dicitur <b>herpes</b> vere (p. 129)	ist das es / jn der tieffen des glieds ist, so heist es <b>herpestiomenus</b> (p. 49)	Fiunt enim inde ignis persicus miliaris formica pruna <b>herpes estiomenus</b> et cancer (f. 185ra)	Wan dauon werden das wunder feuer ~ ignis persicus formica miliaris pruna <b>herpestiomenus</b> Cancer (f. 83r)
<i>morsus canis rabidi</i>			
	<i>wund von dem wuttenden hundert</i>		<i>wuntt gemacht von dem wuttenden hunt</i>
De <b>morsu canis rabidi</b> (p. 117)	Die <b>wund von dem wuttenden hundert</b> (p. 42)	De cura <b>vulneris facti a cane rabido</b> (f. 171va)	von der heillung der <b>wunttenn gemacht von dem wuttenden hunt</b> (f. 20v)
<i>spasmus, -i</i>			
			<i>spasmus krampff</i>
quia tunc est secures ab apostemate et <b>spasmo</b> (p. 120)	so ist er den sicher (p. 33)	et <b>spasmus</b> : egestio insensibilis: et immobilitas omnium membrorum (fol. 77ra)	<b>Spasmius</b> vntentpfintlicher stulgang vnd vnbeweglichkeit aller glider (fol. 45r)
		De <b>spasmo</b> superuenienti vulneri. doctrine tertie. tractatus	Das 15 Capitel der 3 lere des ersten Tractats von dem <b>krampff</b> der nach

		primi. CAP. XV (f. 174rb)	der wuntten oder auff sie komptt (f. 32r)
<i>ulcus, -eris</i>			
	<i>geswer</i>		<i>geswer</i>
De <b>ulceribus</b> autem scias quo differunt a vulnere (p. 132)	Uon den <b>geswern</b> wis das sie vnterscheid habenn / von den wüntten (p. 55)	DEbemus scire <i>quod</i> vulnus: plaga: <b>Vlcus</b> : fistula: <b>cancer</b> vlceratus: dislocatio: fractura (f. 169va)	Wir sollen wissen das die wunt der streich das <b>geeSwer</b> der Crebs verserung Renckung pruch Apostem... (f. 12r)
<i>vulnus, -eris</i>			
	<i>wund</i>		<i>wund</i>
Si vero <b>vulnus</b> factum fuerit cum ense vel alia re incidente (p. 120)	Ist aber die <b>wund</b> gescheen mit eim swert oder mit / eim schneydenden ding (p. 33)	QUando vulnere sunt adeo <i>profunda</i> (f. 170vb)	Wan die <b>wunden</b> als tieff sint (f. 20r)

Anche per quanto riguarda la terminologia riferita alle condizioni patologiche che un chirurgo deve essere in grado di riconoscere e trattare, le differenze tra la resa nelle versioni tedesche delle due opere sono numericamente piuttosto limitate e possono essere raggruppate in diverse tipologie. Come già per i termini anatomici, in alcuni casi, la traduzione volgare della *Chirurgia magna* giustappone un sinonimo al termine usato nella *Chirurgia parva* evidenziandone l'equivalenza semantica attraverso il simbolo ÷ (si veda lat. *carbunculus* 'carboncolo' > ted. *slier* ÷ *carbunculus* 'bubbone, ovvero carboncolo'), oppure include una resa volgare per un termine che nella *Chirurgia parva* non era stato tradotto (lat. *spasmus* 'spasmo' > ted. *spasmus*, ma anche *krampff* 'crampo, spasmo').

Una particolarità di questo ambito semantico è, invece, rappresentata dalla presenza, nella *Chirurgia magna*, di più rese volgari per uno stesso termine latino. È questo, ad esempio, il caso del latino *cancer ulceratus* 'cancro ulcerato' che viene tradotto in tedesco come *der Crebs verserung* 'l'ulcerazione del cancro', *verserter krebs* 'cancro ulcerato', oppure reso prendendo a prestito l'espressione latina *Cancer vlceratus*. L'alternanza di prestito e parola tedesca si trova anche nel caso di lat. *cancer* 'cancro' come *cancer* or *crebs* 'cancro'. Due diversi traduttori compaiono anche per lat. *fractura* 'frattura' che viene reso con il primitivo *bruch* 'frattura' o

con il composto *peinbruch* ‘frattura ossea’. In questo caso, tuttavia, solo un’analisi completa del lessico specialistico della *Chirurgia magna* tedesca consentirà di comprendere la distribuzione all’interno del testo di queste forme concorrenti e di accertare se siano realmente percepite come intercambiabili o se, come sembra suggerire l’occorrenza del composto presa in considerazione, questa non sia stata influenzata dalla presenza in latino del genitivo *ossium*.

Un’ulteriore tipologia di differenza nelle scelte terminologiche della *Chirurgia parva* e *Chirurgia magna* tedesche è costituita dall’oscillazione tra forme corradicali distinte attraverso un prefisso come lat. *dislocatio* ‘distorsione, lussazione’ > tedesco *verrenckung* (< *ver* ‘nel modo sbagliato’ + *renken* ‘muovere, girare’) nella *Chirurgia parva* o *renckung* nella *Chirurgia magna*. Anche in questo caso, un’indagine condotta soltanto su singole occorrenze dei termini, non può risultare completamente conclusiva. Soltanto un’analisi sistematica di tutte le occorrenze del latino *dislocatio* e della sua resa volgare consentirà di capire se le due forme – con e senza prefisso – coesistano o se, invece, non ci troviamo piuttosto di fronte, nel passo della *Chirurgia magna* preso in considerazione, a un errore scribale generato, ad esempio, dal fraintendimento dell’abbreviazione per *ver* nell’antigrafo di *K*.

Degna di nota perché potenzialmente rilevante ai fini di un’eventuale conferma dell’ipotesi secondo cui *Chirurgia parva* e *Chirurgia magna* sarebbero state tradotte in tedesco dallo stesso individuo, è la resa volgare di lat. *herpes* come *herpestiomenus* nella *Chirurgia parva*, che potrebbe essere stata influenzata dalla conoscenza della *Chirurgia magna* latina, dove compare la forma *herpes estiomenus*. D’altra parte, la nostra scarsa conoscenza della tradizione latina delle opere di Lanfranco non ci consente neppure di escludere che nel manoscritto della *Chirurgia parva* utilizzato come base per la traduzione tedesca comparisse la forma *herpes estiomenus* come nella *Chirurgia magna*.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> La presenza di questa forma in parte della tradizione manoscritta latina potrebbe essere confermata da forme da essa derivate in altre versioni volgari della *Chirurgia parva*, come catalano *pestiomenus* e italiano *stiomeno*. A questo proposito si veda anche Crifò 2024, p. 52 e Sosnowski 2014, p. 165.

3.3. *Tecnica e strumenti chirurgici*

<i>Chirurgia parva</i>		<i>Chirurgia magna</i>	
Latino	Tedesco	Latino	Tedesco
<b>TECNICA</b>			
<i>cauterizare</i>			
	<i>brennen</i>		<i>brennen cauterisirn</i>
De melioribus localibus est <b>cauterizare</b> locum cum ferro calido (p. 125)	Die wunnten mit eim eyssen <b>brennen</b> (p. 42)	<i>et habet locum ad cauterizandum in palpebras</i> (f. 203rb)	vnd man <b>brent</b> damit die augglieder (f. 170r)
nec incidere nec <b>cauterizare</b> (p. 133)	noch schneyd noch <b>prenn</b> jnn (p. 57)	vt possit a duobus <b>cauterizare</b> capitibus (f. 203rb)	das es an zweyen stetten <b>cauterisirn</b> mag (f. 170r)
<i>flebotomia</i>			
	<i>lassen</i>		<i>lassen</i>
Incipe ergo curam apostematum calidorum cum <b>flebotomia</b> (p. 130)	Darumb so vach and die heillüng der hitzigen apostemm, [...], mit der <b>lassen</b> an der andernn seyttenn (p. 51)	De flobotomia <i>et</i> eius iuuamentis. doctrine tertie. tractatus tertij. CAP. XVI (f. 201va)	Das xvj Capitel von dem nütz vnd hillff der <b>lassenn</b> (f. 159v)
<i>incidere incisio fieri</i>			
	<i>(ab) schneyden auff thun</i>		<i>schneiden</i>
<b>incidere</b> pedem (p. 129)	<b>abschneyden</b> den gantzen fus (p. 49)	tunc oportet incidi supra pectinem in fundo ventris (f. 199va)	So muß man jn <b>schneiden</b> vff dem kam oder ander glid (f. 181r)
<b>incidere</b> apostema (p. 131)	<b>auff thün</b> das apostem (p. 52)		
nec <b>incidere</b> , nec cauterizare (p.133)	noch <b>schneyd</b> noch <b>prenn</b> jnn (p. 57)	tunc solum <b>fit incisio</b> prope vmbilicum (f. 199va)	So <b>schneid</b> jnn allein bej dem nabel (f. 181r)
<b>incide</b> illum cum omnibus radicibus (p. 134)	so <b>schneid</b> den mit allen seinen würtzeln (p. 58)		

<i>punctum</i>			
	<i>stich</i>		<i>stich</i>
<i>et fac ibi tot punctos, quot sunt necessarii</i> (p. 121)	vnd thu so uil <b>stich</b> als nott ist (p. 34)	<i>facies vnum punctum et alium ex alio latere opposito</i> (f. 77rb)	vnd thu ein <b>stich</b> an der <i>anderen seytenn</i> dar <i>gegenn</i> (f. 46r)
<i>removere</i>			
	<i>thun</i> <i>ausnemen</i>		<i>austhün</i> <i>ausnemen</i>
<b>removere</b> partem ossis suppositam cum instrumentis (p. 123)	mustu dannen <b>thunn</b> mit dem instrument das gebrochen pein (p. 37)	<i>Ego autem non vtor instrumentis ad remouendum os</i> (f. 176rb)	Ich brauch kein instrument die pein <b>aus zuthün</b> (f. 41v)
labora cum instrumentis leuiter ad <b>remouendum</b> os et <b>remove</b> , quod est <b>remouendum</b> (p. 123)	so arbeit mit den instrumentenn, die pein <b>aus zunemen</b> gar leichtlich --- (p. 37)	<i>et sic cogor nociuum os cum instrumentis remouere</i> (f. 176rb)	So muß ich das schedlich pein mit instrumenten <b>außnemen</b> (f. 41v)
<i>suere</i>			
	<i>hefften</i>		<i>hefften</i>
<b>sue</b> vulnus cum acu quadrata (p. 120)	so <b>hefft</b> die wuntten mit eynner dreyeckten nadelnn (p. 34)	<i>tunc vulnus suatur: sed prius coniunge labia vulneris</i> (f. 170ra)	So <b>hefft</b> die wuntten vnd thu vor die lebssen zusammen (f. 13v)
<i>sutura</i>			
	—		<i>hefften</i> <i>hafft</i> <i>heftung</i>
super <b>suturam</b> pone pulverem (p. 121)	vnd auff die leg das puluer (p. 34)	<i>quod non indigeat sutura</i> (f. 196vb)	das sie nit <b>hefftens</b> bedarff (f. 13r)
Regimen omnium aliorum vulnerum, que sunt sine fractura cranei, potest fieri per <b>suturam</b> et per pulverem (p. 123)	Aller ander wunttenn regirung, die an den bruch der schaln sint, mag man durch die <b>hefft</b> vnd durch das obgenant puluer (p. 39)	<i>et supra talem suturam in prima die pone oleum rosarum</i> (f. 170va)  <i>hoc notato: quod sutura que fit in facie semper debet esse facta subtilior et melius quam in vulneribus aliorum membrorum</i> (f. 77rb)	vnd vber den <b>hafft</b> leg des ersten tags rosen oll (f. 18v)  Doch da man das merck das die <b>heftung</b> die in dem antlitz geschicht die sol alweg subtiler vnd pesser sein den der anderen glid wüntten (f. 46r)

<b>STRUMENTI</b>			
<i>acus, -us</i>			
	<i>nadel</i>		<i>nadel</i>
sue vulnus cum <b>acu</b> quadrata (p. 120)	so hefft die wunnten mit eÿnner dreyeckten <b>nadelnn</b> (p. 34)	Postea habeas instrumentum de argentum factum ad modum <b>acus</b> (f. 192ra)	Darnach hab ein Silberems Jnstrument das sey als ein <b>nadel</b> (f. 116v)
		Et <b>habeas acum</b> triangulatam (f. 170ra)	Vnd hab ein dreyecket <b>nadel</b> (f. 13v)
<i>cauterium, -i</i>			
	<i>cauterio</i>		<i>cauterium</i>
cum medicina com bustiva acuta vel <b>cauterio</b> mundificetur (p. 134)	das man sie mit scharppfer ertzeney oder mit dem <b>cauterio</b> reinege (p. 58)	De iuuamentis <b>cauterij</b> (f. 202va)	Von den hilfpen der <b>cauterien</b> (f. 166r)
<i>filum (inceratum / bistortum)</i>			
	<i>(gewechster / gedretter)</i> <i>fadenn</i>		<i>faden</i>
sue vulnus cum [...] <b>filo</b> equali <b>incerato</b> (pp. 120-121)	so hefft die wunnten [...] mit ein gleichen <b>gewechsten fadenn</b> (p. 34)	Si <b>filo incerato</b> posito inter dentes (f. 175va)	vnd ist si er ein <b>gewechstten faden</b> vnter den tzen hat (f. 38v)
ponas in dentibus egri <b>filum bistortum</b> inceratum (p. 122)	das du jn die obern tzenn [...] legest ein <b>gedretten</b> gewechsten <b>faden</b> (p. 36)	et <b>filum</b> illud sit tortum equale sine nodo (f. 170ra)	vnd der <b>faden</b> sey zwiefach (f. 13v)
<i>plumaceolus, -i</i>			
	<i>plumaceolos</i>		<i>plumaceolum</i>
ligatura cum <b>plumaceolo</b> (p. 120)	bind mid dem <b>plumaceolos</b> (p. 34)	Itaque illi duo <b>plumaceoli</b> teneant vulnus sic clausum (f. 170ra)	Also das die zwej <b>plumaceoli</b> haltent (f. 13r)
coniungere partes et ponere supra <b>plumaceolum</b> de stuppa [...] (p. 120)	so fug sie zusammen vnd leg [...] vnd darauff ein <b>plumaceolum</b> vonnn [!] werck [...] (p. 34)		

		<i>tenta, -ae</i>	
		<i>meÿssel</i>	<i>meÿssel</i>
per quod immittas unam	da stos ein <b>meÿssel</b> eÿn,	tenui <i>apertum vulnus cum</i>	vnd ich hilt die wunden
<b>tentam</b> per quam	da durch du die wunnten	<i>parua et curta tenta</i>	offen mit eynner Carten
expurgetur vulnus	reinigest (p. 34)	(f. 169vb)	vnd mit einem clein
(p. 121)			<b>meÿssel</b> (f. 13r)

La sostanziale uniformità nella terminologia delle versioni tedesche della *Chirurgia parva* e della *Chirurgia magna* di Lanfranco è evidente anche nell'analisi dei termini appartenenti al campo semantico della tecnica e degli strumenti chirurgici. La corrispondenza tra i due testi è perfetta nella resa dei nomi degli strumenti chirurgici: cfr. ad esempio lat. *acus, -us* > ted. *nadel* 'ago'; *cauterium* > *cauterio* 'cauterio'; *filum* > *faden* 'filo'.

Alcune differenze tra i due testi possono, invece, essere identificate nei verbi che descrivono le procedure chirurgiche. Come per gli altri ambiti semantici analizzati, la traduzione tedesca della *Chirurgia magna* alterna termini tedeschi e prestiti per uno stesso concetto (che nella *Chirurgia parva* è reso sempre con uno stesso termine). È questo, ad esempio, il caso di lat. *cauterizare* 'cauterizzare' che può essere tradotto sia come *brennen* 'bruciare' (come nella *Chirurgia parva*) sia con il prestito *cauterisirn*. Più rese volgari sono anche usate per il sostantivo latino *sutura* 'sutura' che viene tradotto con tre forme corradicali – *hefften, hafft, hefftung* – derivate dal verbo tedesco *hefften* 'cucire, legare'.

In una circostanza, tuttavia, la versione tedesca della *Chirurgia magna* di Lanfranco sembra presentare meno varietà terminologica rispetto a quella della *Chirurgia parva*: le espressioni latine *incidere* e *incisio fieri* 'incidere, tagliare', che nella *Chirurgia parva* erano rese alternativamente come *(ab)schneiden* 'tagliar via' o come *auffthun* 'aprire', appaiono qui essere tradotte esclusivamente come *schneiden* 'tagliare'.

#### 4. Conclusioni

In questo studio preliminare sulla terminologia chirurgica delle traduzioni tedesche delle opere di Lanfranco da Milano trasmesse nel manoscritto Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, MS 376, il lessico specialistico appar-

tenente a tre campi semantici particolarmente indicativi – anatomia, patologia, tecnica e strumenti chirurgici – dei due testi è stato analizzato e confrontato al fine di verificare l'ipotesi, avanzata da Keil e Müller e successivamente ripresa tra l'altro da Berg,<sup>33</sup> editore della *Chirurgia parva* tedesca, che le due opere siano state tradotte in volgare da uno stesso individuo.

Da questa analisi contrastiva è emersa una sostanziale uniformità nella resa volgare della terminologia latina dei due testi che è certamente compatibile con l'attribuzione delle due opere a uno stesso traduttore. D'altra parte, le differenze tra la *Chirurgia parva* e la *Chirurgia magna* sono indicative di un diverso atteggiamento del traduttore tedesco nei confronti dei due testi. Mentre, infatti, la resa della *Chirurgia parva* tende a semplificare il testo di partenza, ad esempio riducendo ad alcuni termini chiave gli elenchi di parti anatomiche presenti nella fonte latina, nella traduzione della *Chirurgia magna* la volontà è quella di rendere l'originale lanfranchiano nel modo più fedele e accurato possibile. Questo atteggiamento risulta particolarmente evidente nella traduzione della seconda sezione anatomica del primo trattato, dove vengono mantenute le distinzioni fini nella denominazione dei vari organi e tessuti. A seguito di questo approccio, la versione tedesca della *Chirurgia magna* traduce alcuni dei termini anatomici che erano stati omessi nella *Chirurgia parva*, come lat. *chorda* 'tendine', *collus* 'collo', *musculus* 'muscolo', *crus* 'gamba'.

Un'altra caratteristica che distingue le scelte terminologiche del traduttore della *Chirurgia magna* da quelle effettuate nella *Chirurgia parva* è rappresentata dall'inserimento di denominazioni sinonimiche bilingui per indicare uno stesso concetto. Queste possono essere esplicitamente introdotte nel testo attraverso la giustapposizione dei due termini ed evidenziate graficamente dall'abbreviazione ÷ per *id est* (cfr. ad esempio *fellein* ÷ *panniculi* 'membrana'; *jngwinnen* ÷ *da oben an den peinen* 'inguine'; *slier* ÷ *carbunculus* 'carboncolo'), oppure possono essere usate indifferentemente per tradurre la stessa espressione latina (es. *brennen* e *cauterisiern* per lat. *cauterizare* 'cauterizzare'; *cancer* e *crebs* per lat. *cancer* 'cancro', etc.).

Una maggiore propensione alla variazione terminologica è certamente connessa anche alla lunghezza e alla complessità di un'opera come la *Chi-*

<sup>33</sup> Cfr. Berg 1975, pp. 12-13.

*rurgia magna*. Cionondimeno, queste differenze nelle scelte terminologiche nelle due opere suggeriscono che il traduttore si stia rivolgendo a lettori con interessi e competenze diverse. Nella traduzione della *Chirurgia magna* egli sembra, infatti, pensare a un pubblico non solo interessato alla chirurgia e desideroso di imparare sia la parte pratica di questa disciplina, sia la sua base teorica, bensì anche in qualche modo competente. Avendo in mente questo pubblico, il traduttore tedesco della *Chirurgia magna* può dare per scontato il significato di alcuni termini latini e la loro equivalenza con parole volgari, e non ha bisogno di inserire nel testo parafrasi esplicative che, invece, sono talvolta presenti nella *Chirurgia parva*.

Ulteriori studi che prendano in considerazione un *corpus* di termini più ampio in tutte le loro occorrenze nel testo consentiranno di affinare i risultati di questa indagine preliminare e di definire meglio la finalità e i destinatari della versione tedesca della *Chirurgia magna*, confermando l'ipotesi suggerita da questi primi risultati che il traduttore tedesco considerasse la *Chirurgia parva* come un manuale di chirurgia per principianti e la *Chirurgia magna* come un testo di approfondimento che, come tale, richiede un certo livello di conoscenza non solo della disciplina, bensì anche della sua terminologia specialistica.

#### ELENCO DEI MANOSCRITTI CITATI

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1117
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1165
- Erlangen, Universitätsbibliothek, MS B 32
- Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, MS 376
- London, British Library, MS Additional 12056
- London, Wellcome Institute for the History of Medicine, MS 398
- Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1396

## BIBLIOGRAFIA

- Albi Romero Guadalupe 1988, *Lanfranco de Milán en España. Estudio y edición de la Magna Chirurgia en traducción castellana medieval*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid.
- Barillari Sonia Maura 2024, *The Oil Vernacularisation of Lanfranc of Milan's Chirurgia parva Preserved in the Interpolated Manuscript Bern Burgerbibl. A 95.2: A "Problem Child"*, in Benati - Caparrini (ed.) 2024, pp. 63-80.
- Benati Chiara 2017, *Die niederdeutsche Fassung des Feldtbuchs der Wundarzney in Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, GKS 1663 4º: Edition und Kommentar*, Göttingen, Kümmerle.
- 2022, *Preventing Miscommunication: Early Modern German Surgeons as Specialized Translators*, in Classen Albrecht (ed.), *Communication, Translation, and Community in the Middle Ages and Early Modern Period: New Cultural-Historical and Literary Perspectives*, Berlin - Boston, De Gruyter, pp. 393-413.
- 2024, *Lanfranc of Milan: A Rational Surgeon from Bologna to Paris*, in Benati - Caparrini (ed.) 2024, pp. 2-18.
- Benati Chiara - Caparrini Marialuisa 2023, *The Germanic Translations of Lanfranc's Surgical Works as Example of Global Circulation of Knowledge*, in Classen Albrecht (ed.), *Globalism in the Middle Ages and Early Modern Age: Innovative Approaches and Perspectives*, Berlin - Boston, De Gruyter, pp. 407-443.
- Benati Chiara - Caparrini Marialuisa (ed.) 2024, *The Vernacular Reception of Lanfranc of Milan's Surgical Works in Late Medieval Europe*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars' Publishing.
- Berg Armin 1975, *Lanfranks 'Chirurgia parva' in der Abschrift Konrad Schrecks von Aschaffenburg*, Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg.
- Crifò Francesco 2019, *Per la bona noticia de la sciencia e longa praticcha*, in Piro Rosa - Scarpa Raffaella (ed.), *Capitoli di storia linguistica della medicina*, Milano - Udine, Mimesis, pp. 165-180.
- 2024, *On the Lexicon of Lanfranc of Milan's Chirurgia parva in European Vernaculars and in the Unpublished Venetian Class. 139 (With Partial Edition of the Antidotary)*, in Benati - Caparrini (ed.) 2024, pp. 41-60.
- De Tovar Claude 1982-1983, *Les versions françaises de la Chirurgia Parva de Lanfranc de Milan. Étude de la tradition manuscrite*, «Revue d'histoire des textes», XII-XIII, pp. 195-262.
- Dolcetti Corazza Vittoria 1994, *Chirurgia magna di Lanfranco da Milano nell'Inghilterra tardo medievale*, in Molinari Maria Vittoria - Meli Marcello et al. (ed.), *Teo-*

- ria e pratica della traduzione nel medioevo germanico*, Padova, Unipress, pp. 107-138.
- Fleischhacker Rober von 1894, *Lanfrank's "Science of Chirurgie."* Edited from the Bodleian Ashmole MS. 1396 (ab. 1380 A.D.) and the British Museum Additional MS. 12,056 (ab. 1420 A.D.), London, Kegan Paul, Trench Trübner & Co.
- Grimm Jacob - Grimm Wilhelm 1885, *Deutsches Wörterbuch*, vol. 12, Leipzig, Verlag von S. Hirzel.
- Gurlt Ernst Julius 1898, *Geschichte der Chirurgie und ihrer Ausübung. Volkschirurgie – Alterthum – Mittelalter – Renaissance*, vol. 1, Berlin, Verlag von August Hirschwald.
- Huizenga Edwin - Reynaert Joris 2002, *De Middelnederlandse vertaling van de Chirurgia magna van Lanfranc van Milaan. Een vergelijkende editie van de preliminaire hoofdstukken*, «Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Akademie voor Nederlandse Taalen Letterkunde», II, pp. 229-369.
- Keil Gundolf - Müller Rolf 1971, *Deutsche Lanfrank-Übersetzungen des 14. und 15 Jahrhunderts: Zur Wertung der Lanfranks-Zitate in Brunschwigs 'Chirurgie'*, in Eulne Hans-Heinz - Mann Gunter et al. (ed.), *Medizingeschichte in unserer Zeit: Festgabe für Edith Heischkel-Artelt und Walter Artelt zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Enke, pp. 90-110.
- McVaugh Michael 2006, *The Rational Surgery of the Middle Ages*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- Moorat Samuel A. J. 1962, *Catalogue of Western Manuscripts on Medicine and Science in the Wellcome Historical Medical Library*, vol. 1, London, Wellcome Historical Medical Library.
- Pettegree Andrew - Walsby Malcom 2011, *Netherlandish Books: Books Published in the Low Countries and Dutch Books Printed Abroad before 1601. A-J*. Leiden - Boston, Brill.
- Poggesi Laura 2024, *The Middle English Version of Lanfranc of Milan's Chirurgia Parva: Some Remarks on Surgical Vocabulary*, in Benati - Caparrini (ed.) 2024, pp. 85-113.
- Riecke Jörg 2019, *Brunfels, Otto*, in Kühlmann Wilhelm et al. (ed.), *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, Berlin - Boston, De Gruyter, VII, coll. 95-105.
- Robbins Russell Hope 1970, *Medical Manuscripts in the Middle Ages*, «Speculum», XLV, 3, pp. 393-415.
- Sapota Tomasz - Sosnowski Roman 2016, *Lanfranci Mediolanensis Chirurgia Parva*

- Prima Editio Latina Anni MCDXCVIII Nonnullis Aliis Comparata*, «Scripta Classica», III, pp. 115-145.
- Sarton George 1931, *Introduction to the History of Science: From Rabbi Ezra to Roger Bacon*, vol. 2, Washington DC, Carnegie Institution.
- Scholle Stefan 1978, *Lanfranks 'Chirurgia parva' in mittelniederfränkischer Übertragung*, Dissertation, Universität Würzburg.
- Scholz Detlef 1977, *Lanfranks 'Chirurgia parva' in einer Prager Überlieferung des Spätmittelalters*, Dissertation, Universität Würzburg.
- Sosnowski Roman 2014, *Volgarizzamento della Chirurgia parva di Lanfranco da Milano nel manoscritto Ital. quart. 67 della collezione berlinese, conservato nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia*, Kraków, Faculty of Philology, Jagellonian University of Kraków.
- Tabanelli Mario 1965, *La chirurgia italiana nell'alto Medioevo. Guglielmo – Lanfranco*, Firenze, Olschki.
- Weißer Christoph 2019, *Chirurgenlexikon. 2000 Persönlichkeiten aus der Geschichte der Chirurgie*, Berlin, Springer.
- Wickersheimer Ernest 1979, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz.
- Zapf Volker 2014, *Lanfrank von Mailand*, in Achnitz Wolfgang (ed.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter*, VI, Berlin - Boston, De Gruyter, coll. 704-712.

NOTE



## Sull'identità dei frammenti franco-italiani dell'*Aye d'Avignon*\*

Federico Guariglia  
Università di Genova – Università di Verona

**RIASSUNTO:** *Il contributo si concentra sull'epopea di Aye d'Avignon. Pur avendo una scarsa tradizione, limitata solo a un manoscritto che riproduce il testo nella sua interezza e a pochi frammenti, Aye presenta alcuni problemi legati all'identità dei testimoni. Questo contributo si propone di studiare i due frammenti franco-italiani, convenzionalmente indicati come B e C, dal punto di vista linguistico e della provenienza da un unico testimone.*

**PAROLE-CHIAVE:** *Aye d'Avignon – Frammenti – Franco-italiano – Geste de Nanteuil*

**ABSTRACT:** *This contribution focuses on the epic of Aye d'Avignon. Although it has a poor tradition, limited only to a manuscript that reproduces the text in its entirety and to a few fragments, Aye shows some problems related to the identity of the witnesses. This contribution aims to study, in particular, the two Franco-Italian fragments, conventionally denoted B and C, both from a linguistic point of view and from the point of view of their provenance from a single witness.*

**KEYWORDS:** *Aye d'Avignon – Fragments – Franco-Italian – Geste de Nanteuil*

\* Un ringraziamento al personale di sala della Bibliothèque royale de Belgique e della Biblioteca Marciana di Venezia, per la disponibilità e la gentilezza che hanno reso possibile la consultazione dei frammenti. Si ringraziano altresì Emmanuelle Poulain-Gautret e Paolo Rinoldi per aver discusso alcuni aspetti del contributo a margine del convegno triennale della *Société Rencesvals* (Lille, Luglio 2021).

## 1. Introduzione

La *chanson de geste d'Aye d'Avignon* (= *AyeAv*, fine XII sec.?)<sup>1</sup> è il nucleo centrale, insieme al *Gui de Nanteuil*, della *Geste de Nanteuil*, ovvero il ciclo di avventure che riguarda i vassalli di Nanteuil.<sup>2</sup> L'*AyeAv* riferisce lo scontro tra Carlo Magno e il vassallo Garner di Nanteuil, erede della famiglia di vassalli ribelli di Girart de Roussillon e Renaut de Montauban. La prima sezione del poema ruota attorno allo scontro tra Garnier e Bérenger per la mano d'Aye d'Avignon, prigioniera a Grailemont. La dama sarà sposata, infine, da Garnier. La seconda parte racconta l'assedio di Nanteuil a opera di Carlo Magno, la morte di Garnier e la successiva vendetta di Gui de Nanteuil, figlio della coppia.

La tradizione dell'*AyeAv* è in linea con situazioni analoghe nell'epica francese.<sup>3</sup> Il testo è conservato integralmente da un solo manoscritto del XIV secolo (A = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2170) e da alcuni frammenti, B = Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 14635-7 (seconda metà XIII sec.) e C = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Class. XI, 129 (seconda metà XIII sec.). Meyer segnalò un ulteriore frammento, oramai perduto, il codice di Vuillafans (= D, prob. XIII sec.), di cui diede trascrizione e di cui produsse un'*héliogravure* (anch'essa perduta).<sup>4</sup> Segue un quadernetto autografo di Claude Fauchet, F = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24726<sup>5</sup> (XVI sec.), che contiene, alle carte 69v-70r, 76 versi dell'*AyeAv* e del *Gui de Nanteuil* (= *GuiN*), preceduti da un florilegio del *Renaut de Montauban* e del *Doon de Nanteuil*. Infine, la se-

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento è *Aye d'Avignon* (ed. Borg). Ma ricordo anche l'edizione, in formato tesi, *Aye d'Avignon* (ed. Tatham). L'edizione precedente è *Aye d'Avignon* (ed. Guessard - Meyer). Sulla tradizione "italiana" dell'*AyeAv* segnalo Callu-Turiaf 1961, sul quale si tornerà in seguito. Sulla datazione, cfr. *Aye d'Avignon* (ed. Borg), pp. 129-137; Guariglia 2021, pp. 95-98. Di opinione differente è Suard 2017.

<sup>2</sup> Cfr. Callu-Turiaf 1958 per uno sguardo d'insieme sulla *Geste de Nanteuil*. Il ciclo ha goduto recentemente di nuova linfa critica grazie ad alcuni episodi che vedono protagonista Aye d'Avignon, nella canzone-romanzo di *Tristan de Nanteuil*, e che si inseriscono all'interno del panorama dei *gender* e dei *queer studies*. Cfr., ad esempio, Sautman 2001 e Gutt 2018. Sul concetto di ciclo epico si rimanda alle ultime riflessioni contenute in Morato - Rinoldi 2023, oltre che alla bibliografia ivi contenuta.

<sup>3</sup> Per la descrizione estesa dei codici e dei frammenti, cfr. *Aye d'Avignon* (ed. Borg), pp. 18-24. Sulla stratigrafia presunta della tradizione dell'*AyeAv* si rimanda a Suard 2017.

<sup>4</sup> Cfr. Meyer 1901.

<sup>5</sup> Per il quale cfr. Claude Fauchet, *Cabier* (ed. Espiner-Scott).

conda parte dell'*AyeAv* è riscritta nel prologo di 943 versi del *GuiN* marciano, del manoscritto V10 = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z X (=253), della metà del XIV secolo.<sup>6</sup>

La tradizione dell'*AyeAv*, pur esigua dal punto di vista quantitativo, non è scevra da *loci* critici. La difficoltà d'interpretazione nasce proprio dalla limitatezza dei materiali superstiti, nonché dalla loro cronologia. La conformazione della tradizione manoscritta non permette di individuare le relazioni che intercorrono tra i testimoni<sup>7</sup> e rende impossibile la redazione di uno *stemma codicum* funzionale alla discussione ecdotica.

Una delle questioni dubbie della tradizione testuale è data dal rapporto tra i due frammenti B e C. I testimoni sono molto simili tra di loro, sotto il profilo codicologico e paleografico, tanto che già Guessard e Meyer<sup>8</sup> ne proposero la derivazione da un medesimo manoscritto, smembrato e perduto, fatta eccezione per i due lacerti sopravvissuti come coperte di codici seriori. Contro l'opinione di Meyer e Guessard, Callu-Turiaf, nel corso del proprio studio sulla tradizione italiana dell'*AyeAv*,<sup>9</sup> evidenziò le differenze nella *varia lectio* tra i due lacerti, escludendo che essi potessero provenire da un medesimo codice. L'ipotesi di Callu-Turiaf si basa su indizi testuali (e circostanziali). Secondo la studiosa, infatti, sarebbe impossibile pensare a un'origine comune per i frammenti, poiché i testi conservati si relazionano, sotto il profilo delle lezioni, in maniera differente ad A. Nel corso della breve nota si cercherà di definire, pertanto, le relazioni tra i due lacerti, in modo tale da sostenere l'ipotesi di una medesima provenienza di B e C.

<sup>6</sup> Cfr. Cavaliere 1958, p. 17; Callu-Turiaf 1961, p. 402. Sull'autore di questo prologo, cfr. *Gui de Nanteuil* (ed. Guariglia), pp. 19-22; Mascitelli 2022; 2023. Sul *GuiN* franco-veneto si rimanda anche a *Gui de Nanteuil* (ed. Di Ninni); *Gui de Nanteuil* (ed. Desgrugillers-Billard). La riscrittura della seconda parte dell'*AyeAv* è oltremodo libera rispetto alla canzone di gesta. Si pensi, ad esempio, che l'episodio del matrimonio tra Aye e Ganor e del battesimo del re saraceno, che nell'*AyeAv* occupa parte della lassa finale, in V10 è oggetto di circa otto lasse.

<sup>7</sup> Alla questione si unisce, per l'epica, la tradizione orale alla base del genere.

<sup>8</sup> Cfr. *Aye d'Avignon* (ed. Guessard - Meyer), pp. XXV-XXVI.

<sup>9</sup> Si legga Callu-Turiaf 1961. L'articolo in questione analizza la tradizione italiana dell'*AyeAv*, ma si sofferma in particolare sul prologo marciano del *GuiN*, offrendone un'edizione metodologicamente diversa da *Gui de Nanteuil* (ed. Cavaliere). Gran parte del corpo dell'articolo è costituito dall'edizione del testo (943 versi).

## 2. I frammenti franco-italiani

I frammenti B e C riportano tre segmenti narrativi differenti. B restituisce i vv. 201-256 dell'edizione Borg, mentre C contiene i vv. 1410-1518 e 1746-1803. Se ne offre di seguito l'edizione interpretativa.<sup>10</sup>

### Frammento B

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 14635-7

[1r] Que je le puisse vi[nc]er a ma] spee [for]bie  
 Vos avroiz, lors, Aïen e l'onors ert sesie».
 «Biaus nef – dit Berengiers – vos ne m'ahâez mie.  
 Grailemont vos donrai [e la] roce Na[ir]ie».
 Hec le vos davant e la lor *compagnie*, 5  
 Iriéz *comme* lions e pleins de fellonie.  
 Huïmes orrez chançon, si est qui la v[os d]ie.  
 La cort fu bele e plaine, s'i fus[t] toz li barnez,  
 Les barons de son regne si [a] li rois acordez,  
 Helgot de Dulenis e [...] 10  
 Berengiers vint au dois [...] parentez  
 Il parla autem[...]nt si fu bien escoutez:  
 «He, riches empereres – dit Be[re]ngiers – oëz!  
 Tandis *com* vos servons [...]
 Je ne sai qui nos a [...] 15  
 Nous [...]
 Que rices e[n cestui] h[onnis] [...]».
 «Berengiers – dit li [rois] – [...]
 [...]
 Garniers [...] 20  
 P[...]
 Dont vous [...]

<sup>10</sup> Lo scioglimento delle abbreviazioni è reso con il corsivo. Le integrazioni sono segnalate con le parentesi quadre. L'utilizzo dei diacritici è in linea con le indicazioni ENC, per l'edizione dei testi francesi medievali. Si ripristina la corretta suddivisione delle sillabe, per permettere la lettura. Si distinguono *i* da *j* e *u* da *v*. Lo spazio indica la fine della lassa. L'affricata dentale davanti a vocale centrale o vocale anteriore arrotondata è resa graficamente con ç. Il frammento di Bruxelles è stato pubblicato da Borg in edizione diplomatica.

E cil jure [...]	
[...]	
[...] cuer [...]	25
[...]	
[...]	
[...]¹¹	
[1v] «Il sera ancora oi de tel chose apellez;	
Si bien ne se defant, traitres ert <i>privez</i> ;	30
Vos ne seroiz ja rois, s'a forces ne-l pandez».	
La cort est noble e riche, si furent li baron	
E Amangins, <sup>12</sup> li bruns, <i>commença</i> sa rason:	
«Antendez, empereres, que nos vos <i>conteron</i> .	
Entre moi e mon frere, <i>que tang per</i> le manton.	35
Fumes fil Al[ori], e nevo Gainellon.	
Miles e Auboïns fil Pinabel, le blon,	
Qui tint tote la <i>terre</i> iusqu'e de Maltron.	
Il fu ocis a ais, por le plet Guenelon.	
Se li peres <sup>13</sup> forsisit, queus colpes i avon?	40
Ne savez, sire <sup>14</sup> rois, por ç[o] di cest sermon?	
Au siege a Herberie, sor un marbrin perron,	
Garniers, que je vo' là, [ <i>com</i> ]mença sa raixon.	
Seignors, que la faron[...], frans <i>cherr</i> baron?	
Molt pa[r] est fel cist rois e pleins de traïson,	45
De mal e de bosdie e d[e] sodition.	
Pei nos laise de <i>terre</i> que nos tenir devon,	
Prez sui que je l'ocie Sansiez <i>compagnon</i> ,	
En bois o an rivere o là o no porron.	
Quant nos l'avrons ocis, de naiant dotaron.	50
Il n'a mes c'un sol fil que a foible tenon,	

<sup>11</sup> Illeggibili i versi 19-28, salvo *loci* in cui la corruccella dell'inchiostro lascia trasparire alcune lettere.

<sup>12</sup> Forse Amaugins, ma nel manoscritto è sicuramente una *n*. Cfr., però, Rochebouet 2009, sul frequente scambio *n/u*.

<sup>13</sup> Nel manoscritto, la prima vocale è una *o*, *pores*; ma la lettera è ricalcata e l'inchiostro piuttosto rovinato.

<sup>14</sup> Nel manoscritto, dopo la *-e*, sembra di intravedere l'inizio di una *-z*, ma la lettera non è stata completata e l'inchiostro è molto flebile.

Qui molt parra liez, se servir le dagnon».
 E cil li respondirent: «*Per* ma foi, [non] feron:
 Melz volumes tot jor perdre *que* li roi ociron,
 De ço trai a garant Auboin e Milon, 55
 Que Çarle fust ocis se nos lo trieson».

### Frammenti C

(Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Class. XI, 129)

[1r] De dolor s'est pasmee desor le lit atant:
 Quant li rois l'aperçoit, grant merveille l'inprant.
 En lor romanz parole, si lor dit hautemant:
 «Baron, don estes vos? Ne me·l celez n[...]iant».
 Berrangiers le respont: «De France, la vaillant. 5
 A la cort Çarlemaine avon fet tel mahant;
 Nen i ert mes<sup>15</sup> acordance a tot nostre vivant».
 Dit Guenors: «Beaus amis, vos dites san defant,
 Qu'il nen a en ces siegle home tant soit vaillant».
 «Sire, servirons vos se vos vient a talant; 10
 Encontre tote jant vos serons desfendant;
 Autrui terre *confondre* e metre a fou ardant».
 E dit li rois Guenors: «Grant merci vos an rant,
 Qui ça estes torné, grant merci vos an rant,
 E neporcant me dites un poi de voz sanblant? 15
 Qui est si belle dame a la chiere riant?
 Se bon li est ne bel, a fin or la me vant.
 A moillier la prendrai, s'ele le me *consant*».
 E respont Berrengiers: «Nos n'en farons noiant.
 N'est pas costume en France antre la nostre jant 20
 Que nul venda sa feme por nulle rien vivant».
 «Par Mahomet, mon deu – ce dit li rois Guenort –
 Tot tans fu il costume a icest nostre port
 Que se nuls beaus chevaus ne feme i arivort
 Veraiemant l'avroit li rois se lui plesort; 25

<sup>15</sup> La -s pare redatta in inchiostro diverso, più chiaro e con tratto più leggero.

Mes por ce le vos di c'a fin or la vendort».
   
 E respont Berangiers: «De ce n'i a il mort».
   
 [1v] «Amis – ce dit li rois – don me faras tu tort?
   
 Par Mahomet, *mon* deu, or me *tien*<sup>16</sup> tu a sort?
   
 Je ne laroie mie por le tresor roi Lort 30
   
 Que je ne prange ce que mes ancesstees ort».
   
 Berrangiers tint la spee, don li ponz flanbiort,
   
*Parmi* le cef amont an vout ferir Guenort;
   
 Un paien en ferri, qui delez lui estort,
   
 Amont, sor les espailles, que la teste anvalort. 35
   
 E Amangins li bruns alla ferir Margort,
   
 Dous de tot le plus riches lor i ont gité mort.
   
 Guenors, le roi, s'anfuit, grant päor ot de mort,
   
 E li François ansenble se ferirent au port.
   
 De la cité sallirent e Turc e Barigort, 40
   
 E plus de .c. gallies les anchauce Guenort.
   
 De tote *pars* la mer les acagnet as bort,
   
*Com* li chien lo sangler *quant* est venuz a mort;
   
 O il voillent o *non*, les remaint au port.
   
 Qui lors veiet *conmaint* cele jant s'en äie! 45
   
 Il les tirent au port *par* molt grant äatie
   
 O il voillent o *non*, arivent lor galie.
   
 Qui *donc* oïst *com* Äie, la duchesse, s'escrie
   
 E dit a aute voiz: «Aidiez, sainte Marie!
   
 Hai, fel Berrangiers, li cors Deu te maldie! 50
   
 Tu m'as gité a tort de doce *compagnie*
  
 E fors de dolçe France, o fu soëf norie».
   
 E Guenorz li respont, qui molt bien l'ot oïe:
   
 «Ne vos esmaiez vos mie, belle suer, douce amie.
   
 Se vos me volez croire, Mahomet vos äie! 55
   
 Prendrai vos a moillier, car de feme n'ai mie».

[2r] Premerans ont mandé Baidos e Aragon
   
 Des bors e des casteaus e ceus de Carïon.
   
 Tant manderent ensenble *que* .xiiii. roi son.

<sup>16</sup> Il manoscritto legge «*nen*».

E vindrent a Morinde, ou trevent le dromon, 60  
 Les voilles entaillees par panz e par giron  
 E bien anfigurees a teste de lion.  
 De davant anz el celf ot .xiiii. chief de dragon.  
 Ce fu senefiance que il tant de roi son  
 En la terre Guenor prenent lor garison 65  
 E li bers se desfant a coite d'esperon.  
 Äien a herbergee en une tel meison,  
 Ne savez quex elle est se nos ne-l vos dison:  
 Une tor merveilleuse que Aufalerne ot non.  
 Desor aval au port arivent maint dromon; 70  
 En la roche *conversent* li sige e li hairon,  
 En l'autre desertine li hors e li lion.  
 Se trestuit icil del monde seient environ,  
 Ne laroient cil de sus ne fable ne chançon,  
 E que en la douce eve ne prenent li pesson 75  
 E ne chace[...] cherf en la forest d'Ardon.  
 Iluec fu la duchesse trois ainz si an prison;  
 N'oï vespres ne messes, matines ne *sermon*,  
 N[...] sot rien del siegle, ne quant les festes son.  
 Il i ot troi<sup>17</sup> raïnes que bien la serviron, 80  
 Doucem[...]nt *par amor e par aflicion*;  
 Se [...] la loi Tervagant [...] Mahon.  
 Elle est proz e sage de diz e de sermon,  
 [2v] Que nus hom la voit c'an die si bie[n]<sup>18</sup> non;  
 Ma si bone foi porte Garner, li fil Döon, 85  
 Que onques vers nul home nen ot *conversion*.  
 Or le läiromes ci del fil Marsilion,  
 De Guenor, l'Arabi, e del fil Gainelon;  
 E canterons de France, del rice roi Çarlon  
 E del bon *chevalier*, Garner, le fil Döon, 90  
 Cum il se mist engrant por Äie de Vignon.

<sup>17</sup> La lettura di *troi* è complicata, a causa della diffusa perdita d'inchiostro.

<sup>18</sup> Nel manoscritto si legge *bie*; la *-e* presenta però un tratto orizzontale che si estende dall'occhiello della lettera verso destra, forse a indicare il *titulus* per la nasale. Un segno simile si ritrova però anche sulla *-e* del v. C 91 *de*.

Ce fu a une feste del baron sain Richer,  
 Que li cherf sont tan graisse *que* l'on les chaïcer.  
 Garner, le fil Döon, repaire de nüier;  
 En sa *compagna* estoient plus de .c. *chevalier*. 95  
 Li *bers* se destorna en l'onbre d'un senter,  
 Par desor l'erbe vert por son cors refreder.  
 Una çançon fait dire de Robert, le vaïcer,  
 E de la bone foi Ang[...]art, sa moillier,  
*Com* garirent de mort lor signor Oliver. 100  
 Quant li dux la oi, si li *manbra* d'Äien;  
 Tot li sans li fremi, si prit a refrider  
 Que plus d'une grant liue alast bien un pöier  
 Qu'il ne dit un mot por la teste trancier.  
 Atant ec<sup>19</sup> vos errant un pellegrin paumer, 105  
 E ot la barbe grant, bien la poit trentier,  
 E escrepe a son col e baston de pomer.  
 Li dux l'a apellé delez un oliver:  
 «Pellegrins, don vien tu?» ce li a dit Garnier.  
 «Sire, devers Espagne, de sain Jaque priër, 110  
 E fui vanduz el regne de la jant averser,  
 El riame a un roi qui molt fait a prisier».

### 3. *Aspetti materiali e scrittura*

Gli aspetti che sembrano portare a una comune origine di B e C riguardano soprattutto elementi esteriori come la grafia e la *mise en page*. Si presentano di seguito le schede redatte per i due frammenti, con particolare enfasi per gli elementi comuni.

B = Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 14635-7. 174-187x131 mm (Fig. 1). Non abbiamo notizie sulla storia del frammento belga. Si presenta come un unico foglio di pergamena, cucito alla c. 152 a un manoscritto latino (iii + 151 + [1] + iii; 206x141 mm, perg.) del XV secolo. Il

<sup>19</sup> Nel manoscritto è *et*.

codice è appartenuto a Leonardo Giustinian (1388-1446), capo del Consiglio dei Dieci e procuratore di san Marco (cfr. iii, «Leonardi Iustiniani est codex iste in quo sunt...»). Come ci dice l'indicazione sul terzo foglio di guardia, il volume contiene la *Vita* di Cimone ateniese, la *Vita* di Lucio Licinio Lucullo, la *Vita* di Focione l'ateniese, e ventiquattro vite di uomini illustri della classicità, tra cui Annibale, Amilcare, Milziade, secondo la versione di Emilio Probo (*De excellentibus ducibus exterarum gentium*).<sup>20</sup> Il manoscritto è di origine veneta, possibile indizio di una genesi veneta anche per il nostro frammento e anche del luogo di accorpamento del frammento al codice. Altre due carte di pergamena (la prima riporta solo poche note in alto; la seconda l'indicazione del contenuto del codice) sono utilizzate come fogli di guardia anteriori del manoscritto. Nonostante abbiano dimensioni simili a quelle del lacerto dell'*AyeAv*, il tipo di pergamena, la raschiatura effettuata e la disposizione dei bulbi piliferi non corrispondono e si può escludere che esse provengano dallo stesso codice. Il lacerto è stato rilegato al manoscritto a seguito di restauro, ma la rilegatura è avvenuta al contrario: quello che era il margine interno della carta è ora quello esterno, per cui *recto* e *verso* sono invertiti,<sup>21</sup> come segnalato, con l'indicazione di *recto* e *verso*, anche da una mano moderna, in matita, in alto, sul margine esterno. Il foglio di pergamena, di grana sottile, si presenta in condizioni di precaria conservazione. Il margine inferiore è stato strappato in maniera irregolare, così come il vertice inferiore esterno, per cui è difficile offrire una reale stima delle dimensioni originarie; l'altezza varia, infatti, da un massimo di 187 mm a un minimo di 174, escludendo il vertice inferiore esterno, tagliato a 143 mm dal margine superiore.

La pergamena presenta poi due fori irregolari, in alto e in basso lungo il margine interno, e un foro di piccole dimensioni, perfettamente circolare, in zona inferiore. Alcune imperfezioni, di forma semicircolare, si notano sul margine esterno della pergamena. Un foro, probabilmente dovuto a bruciatura, che si apre con spaccature nelle quattro direzioni, è presente al centro della carta e impedisce la perfetta lettura del testo. Sul *recto*, margine superiore, sono poi presenti alcune macchie di colore, di

<sup>20</sup> Si tratta del *De excellentibus ducibus exterarum gentium*, attribuito convenzionalmente a Cornelio Nepote, ma la cui paternità è oggetto di discussione. Si vedano, a proposito, Anselm 2004; Stem 2012 e la bibliografia ivi contenuta.

<sup>21</sup> Per la seguente descrizione, gli aggettivi *interno* ed *esterno* fanno riferimento alla *facies* attuale del frammento e della rilegatura.

tonalità verde scuro. Sul *verso*, in alto, è presente l'indicazione *jn.*, mentre in zona centrale, margine interno, si distingue il timbro della BRB. Il cattivo stato di conservazione comprende altresì la conservazione dell'inchiostro, che, quasi del tutto conservato sul *verso* della pergamena, versa in stato precario sul *recto*, dove gli ultimi versi risultano illeggibili, nonostante l'utilizzo della Lampada di Wood. Il lacerto contiene 56 versi (28 per pagina), organizzati in una sola colonna. La rigatura a piombo è a malapena visibile, mentre non si registra delimitazione dello specchio di scrittura (attestato attorno alle dimensioni 140 x 90 mm). Le iniziali di lassa sono in inchiostro blu e rosso, in maniera alternata.

Le uniche decorazioni presenti sono le due iniziali di lassa, due *L*, una sul *recto* e una sul *verso*, in inchiostro blu (*recto*) e rosso (*verso*), da cui si sviluppa, verso il basso, un decoro a punta di calamaio, in inchiostro diverso, con motivo vegetale. Le iniziali di ogni verso si trovano staccate dal resto del verso, con una banda in inchiostro rosso come decorazione.

C = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Class. XI, 129. a: 202x141 mm; b: 203x145 (Fig. 2). Si tratta di due carte di pergamena, poste come fogli di guardia (iv, v) all'interno di un codice latino del XV secolo (v + 82; 250x147 mm, cart.) e ivi conservate a seguito del restauro da parte del Gabinetto di Restauro del Libro dell'Abbazia di Praglia.<sup>22</sup> Sul l'ultimo foglio di guardia del codice veneziano si legge: «Le du[...] carte membranacee, al principio del volume, contengono un / brano di un poema del ciclo di Carlo Magno, in antica lingua francese.»<sup>23</sup> Il codice contiene l'*Oratio de Chersonoe* e l'*Oratio de Corona* (Demostene), l'*Oratio contra Ctesiphontem* (Æschinis), l'*Oratio pro A(ulo) Caecina – Commentariolum de petitione consulatus* (Cicerone) e l'*ex Chronico Monasterii S. Nicolai de Litore Venetiarum Fragmentum de Genta justiniana patritia*.

Le due carte dell'*AyeAv* sono segnate a matita, in alto a destra, con le lettere *a* e *b*. Al centro del margine superiore si legge, sempre in matita,

<sup>22</sup> Il catalogo propone il seguente schema i-iii + a-b + 82. In realtà, il manoscritto si interrompe alla carta 76v; le carte seguenti, appartenenti originariamente al codice, sono bianche. Sul restauro si rimanda all'indicazione presente sulla controguardia posteriore. Nell'edizione dei frammenti si utilizzano i numeri romani al posto delle lettere a-b, per coerenza con il testimone belga.

<sup>23</sup> Indicazione simile è riportata nel catalogo della Biblioteca Marciana, n. 100: «Folia duo priora membranacea continent fragmentum poematis, lingua Narbonensium (idest Provenzale) conscripti». La barra diagonale indica l'a capo del manoscritto.

+58, indicazione che si legge, nella stessa posizione, anche alla c. 1r. I fogli di pergamena, di grana sottile, si presentano in condizioni migliori rispetto alla carta di Bruxelles, nonostante si segnalino alcuni fori, di piccole dimensioni, su entrambe le carte, che non inficiano la lettura del codice. È ben visibile la distinzione tra il lato pelo, più scuro (1r, 2v), e il lato carne, più chiaro. Si rileva, però, una lacerazione nella zona inferiore della carta *a*, cucita a seguito del restauro. Nonostante una diffusa perdita di inchiostro, localizzata soprattutto alle cc. 1v e 2r, la lettura del testo non è così impervia come in B. Anche nel caso dei frammenti veneziani è possibile osservare un'operazione di taglio dei margini, di cui non è chiara l'entità. Il taglio è particolarmente apprezzabile alla c. *a*, dove il margine esterno è piuttosto irregolare. Nel margine inferiore delle cc. 1r e 2v è visibile il timbro della Biblioteca Marciana, mentre nei margini laterale e inferiore delle cc. 1r e 2r si osservano cinque serie (di cui solo una alla c. 1r) di righe orizzontali (quattro e cinque righe ciascuna serie), realizzate con la rigatura a piombo, probabilmente come prova di tracciamento. Lo specchio di scrittura non è delimitato, ma occupa le dimensioni medie di 140x90 mm; è presente la rigatura a piombo per il tracciamento delle righe di scrittura. La *mise en page* vede il testo disposto su un'unica colonna, di 28 versi, per un totale di 112 versi. Parliamo, però, di due frammenti poiché le due carte non erano consecutive nel manoscritto d'origine, dato che mancano 228 versi tra la c. 1 e 2, secondo la redazione di A (4 cc. circa).<sup>24</sup> Il limite dei 28 versi è tassativamente rispettato: osserviamo, infatti, alla c. 2v un errore: il copista deve aver iniziato a scrivere il ventinovesimo verso, ma si è interrotto dopo aver tracciato la prima lettera, probabilmente una *O*, staccata dal testo, e il verso non è stato completato.

Le lettere iniziali di ogni verso sono maiuscole, come per B, e si trovano a sinistra rispetto al corpo del testo; sono, inoltre, toccate con inchiostro rosso. Le iniziali sono blu (P, 1r) e rosse (Q, 1v; C, 2v). Ogni iniziale filigranata di lassa presenta una decorazione, che scende lungo il corpo del testo, con motivi floreali, in blu o in rosso, in maniera inversa rispetto al colore della lettera.

<sup>24</sup> Utilizzo “redazione” per il testo dell'*AyeAv* contenuto nei vari testimoni. Sull'utilizzo del termine si legga Battagliola 2019.

La scrittura di B e C si contraddistingue per un modulo identico, così come uguale è il *ductus* posato in cui sono state tracciate le lettere che compongono i frammenti. Ugualmente assimilabile è l'angolo di scrittura, nonché il peso esercitato nel tracciamento. La *littera textualis* rimanda a un contesto italiano-settentrionale (Figg. 3-4) ed è databile alla seconda metà del XIII secolo (fino ai primi anni del XIV secolo): a questo proposito si veda, ad esempio, il segno tachigrafico per la congiunzione *et*, resa con un 7 senza tratto orizzontale intersecante, secondo l'*usus* peninsulare. Per *com/con* è utilizzato il *C conversum*. Anche il confronto tra le singole lettere si rivela proficuo, nella prospettiva di una comune origine. La lettera *a* è tracciata con due tratti. Simili sono anche alcuni legamenti con la *a*: nella sequenza *ga*, il legamento è realizzato con un tratto orizzontale tra la sommità delle due lettere. In *fa* è invece il tratto orizzontale della *f* a unire le due lettere. Tra i segni notevoli, la *g* è realizzata con un occhiello di forma ovale e un tratto orizzontale che si sviluppa dal margine superiore della *g* verso destra. La *d* è rappresentata con l'asta tracciata in direzione dx-sx. Le lettere *f* ed *s* sono tracciate a partire dal rigo di testo, con un unico tratto verticale (più il tratto orizzontale nel caso della *f*). Frequente è l'uso della *s* maiuscola a fine parola. La *p* si sviluppa sotto il rigo, con l'asta verticale che termina con un piede orizzontale. Lo stesso piede si ritrova spesso anche in altre lettere composte da un tratto verticale, come *s*, *f*, *l*. Sotto il livello della scrittura si trova anche la *cediglia*, della *ç*, realizzata come una saetta. In B e C, la *r* è resa diversamente all'interno di parola e alla fine, specialmente nella preposizione *por*. Infine, l'*h* è resa con un'asta verticale e un occhiello pronunciato la cui estremità si dipana sotto il rigo di scrittura. Numerosi sono i segni di abbreviazione, usati soprattutto per le nasali, per *qui/que* e per *pre* (*p* con tratto orizzontale sull'asta). Nonostante la perdita di inchiostro (soprattutto in B), l'esame contrastivo della scrittura pare, pertanto, confermare un'origine comune dei frammenti dell'*AyeAv*, così come la grana della pergamena e la *mise en page* dei due testimoni.

Maria Careri<sup>25</sup> ha messo in relazione entrambi i frammenti con una serie di manoscritti, una costellazione di testimoni, copiati nel Nord Italia, che condividono tra loro il piccolo formato,<sup>26</sup> la *mise en page* e la tipologia

<sup>25</sup> Cfr. Careri 2010, pp. 15-17.

<sup>26</sup> Il riferimento è alla classificazione di Careri 2002, p. 761 e Careri 2006.

di scrittura. Tra questi codici si segnalano il *Foucon* del ms. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Vu 14, il canzoniere provenzale L (Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3206) e, almeno in parte, il *Partenopeus de Blois* del codice Paris, BnF, n.a.fr. 7516. I manoscritti individuati da Careri – e di conseguenza i frammenti B e C – sarebbero databili quindi a cavallo del XIII-XIV secolo e localizzabili in un'area tra Veneto Occidentale e Lombardia,<sup>27</sup> prodotti di un *milieu* interessato a testi francesi e occitanici.

#### 4. I frammenti italiani e il franco-italiano

Anche l'analisi linguistica dei frammenti può aiutare nel tentativo di stabilire un'origine comune. La *scripta* di B e C permette di includere i frammenti dell'*AyeAv* nell'alveo della letteratura franco-italiana,<sup>28</sup> poiché si registrano *markers* tipici dei testi francesi copiati da italiani, in particolare della categoria testuale iponima del franco-veneto.<sup>29</sup> In generale, questi testi mostrano un livello molto alto di ibridismo linguistico, dovuto a diversi fattori, come le competenze linguistiche dei copisti del Nord-Italia, i cui dialetti erano relativamente prossimi al francese. Tale comunanza permetteva di introiettare nella *scripta*, a livello fonetico e morfo-sintattico, vari elementi peninsulari.<sup>30</sup> In secondo luogo, sarà opportuno ricordare la presenza di modelli provenienti dalla Francia Nord-Orientale, che presentavano già alcune evoluzioni a livello di dittongazione, in differenti contesti morfologici. Questa convergenza di esiti – soprattutto in sede vo-

<sup>27</sup> Cfr. Careri 2010, p. 18.

<sup>28</sup> Con franco-italiano intendiamo l'insieme dei testi o testimoni scritti in francese da un autore o copista italiani. Il franco-italiano è, dunque, un tentativo, di riterritorializzazione del francese nel contesto culturale italiano (cfr. Zinelli 2018, p. 32). Sul franco italiano, cfr., per l'esegesi del termine e delle caratterizzazioni, Barbato 2015; Beretta - Palumbo 2015. Il riferimento principale è al *corpus* di testi *RIALFrI*, ma si veda ora anche l'antologia Beretta - Gambino 2023. La visione negativa è soprattutto ottocentesca e primo-novecentesca, di matrice (non esclusiva) francese. Il termine "francese" per indicare le varietà della *langue d'oïl* è chiaramente semplicistico e non tiene conto delle differenze diatopiche e diacroniche delle *koiné* oitaniche, ma è tuttora conservato in alcune trattazioni. Ora, i moderni studi linguistici (vedi, ad esempio, Mascitelli 2020) mettono l'accento sulle caratteristiche dell'interferenza tra le *koiné* oitaniche e le *koiné* peninsulari, nonché sul contesto culturale di copia (o creazione) del modello.

<sup>29</sup> Vedi Roncaglia 1965 e Segre 1995. Cfr. anche Renzi 1976. Sull'epica in francese d'Italia, cfr. Renzi 1970.

<sup>30</sup> Cfr. Zinelli 2018, p. 42.

calica – comporta, da un lato, la difficoltà di individuare tratti esclusivamente attribuibili al contesto italiano, dall'altro, la convivenza di *markers* del modello francese e innovazioni locali.<sup>31</sup>

Nel paragrafo si cercherà di descrivere la *scripta* dei due frammenti, non tanto per fornire un'analisi linguistica completa, quanto per evidenziare gli elementi comuni tra i due frammenti e corroborare la derivazione comune.

### *Fenomeni grafico-fonetici*

Impiego di <ç> ad indicare l'esito palatale di K + A: es. *çarle* B 56; *çarlemaine* C 6; *çançon* C 43.<sup>32</sup> Comune a B e C, è la grafia *gue-* per *ga-*, come in *Guenelon* (B 39), *Guenors* (C 18, *Ganors*). Come accade in vari testi periferici – tenendo conto l'estensione limitata delle testimonianze – si assiste a un alto gradiente di allografia: es. *raixon* B 43 (palatalizzazione del nesso t+yod > -is-), ma anche *rason* B 33. Si segnala, di conseguenza, l'alternanza comune negli esiti del dittongamento.<sup>33</sup> L'A tonica latina, seguita da liquida e dentale vocalizza in *aut-*, come nei casi di *autem*[...]nt (B 12); *hautemant* (C 3); *autrui* (C 12).<sup>34</sup> Frequente è l'alternanza -en-/ -an- in contesti in presenza di vibrante (cfr. *rant* C 12), dentale (*pandez* B 31; *desfendant* C 11; *antre* C 20) e, in C, affricata (*prange* C 31) e fricativa (*anfuit* C 37). Il digramma *an-* si rileva, in entrambi i frammenti, anche nei contesti derivati da IN- (*antendez* B 34, ma cfr. anche *inprant* C 2; *antre* C 20; *entre* B

<sup>31</sup> Il copista italiano, infatti, può riproporre una forma dialettalmente marcata poiché letta in un testo e non percepita come diatopicamente rilevante (es. *tiel*, già forma piccarda). Ma, allo stesso tempo, può desumere, da quella forma, una regola ricorsiva, che applicherà in altri contesti morfologici (Zinelli 2018, p. 48).

<sup>32</sup> Per la grafia ç, localizzabile nei testi franco-veneti e nei volgari italiani settentrionali, cfr. Stussi 1965, p. 129; Renzi 1976, p. 572; Formentin 2002, p. 98; Tomasin 2004, p. 89; Bertolotti 2009, p. 24; Zinelli 2016b e 2018, p. 47. Cfr. anche *casteaus* C 3, dove la grafia *ca-* potrebbe indicare un suono affricato.

<sup>33</sup> Il fenomeno non è esclusivamente franco-italiano, ma si trova anche nel francese continentale; è altresì ben attestato nei testi pensinsulari; per i quali, cfr. Cigni 1994, p. 372; Hasenohr 1995, p. 221; Beretta - Palumbo 2015, pp. 71-75; Zinelli 2018, p. 46. Si veda, in particolare la riduzione del dittongo -oi- in *refrider* (< FRIGIDUS, C 102). Sempre in C, a fronte della normale conservazione di -o- da -o- atona, si rileva altresì la forma *o>e*, *trevent* (C 60).

<sup>34</sup> Con valore grafico, come nel caso degli esiti del dittongo discendente -ai- secondario, come in *plet* (< PLACITUM, B 39) e *mes* (< MAGIS, B 31; C 51) e del dittongo da in contesto nasale: cfr. *plaine* (< PL NUM, B 8); *pleins* (< PL NUM, B 45). Sempre in contesto atono, A in prossimità di nasale può passare a -ei-, come in *meison* (C 11).

35). L'oscillazione si registra anche nella preposizione *en*, resa con *an* (B 49; C 13 *et passim*).<sup>35</sup> Tra i tratti più frequenti dei testi franco-italiani, si segnala la scomparsa di *e*- prostetica, in *spee* B 1; C 32: il tratto è un italianismo incontestabile.<sup>36</sup> L'aferesi si rileva anche nella forma *de Vignon* (C 91, a meno che non si tratti di un passaggio in protonia *a>e*, *d'Evignon*). Solo in C – ma si tenga a mente la diversa estensione dei lacerti – è possibile rilevare lemmi che conservano la *-a* finale: es. *venda* C 21; *compagna* C 39.

### *Fenomeni morfologici*

Si segnala il mancato rispetto della declinazione bicasuale, che di per sé è un tratto già attestato nei testi francesi del XIII secolo. Non sempre è rispettato l'accordo sostantivo-aggettivo. L'aggettivo interrogativo è reso anche nelle forme *quex* (C 68, 'chi'); *queus* (B 40, 'quali, che'). Il passaggio, in contesto atono, *e>a*, per influenza della forma italiana si rileva anche nella resa dell'avverbio di luogo *davant* (B 5; C 63), con convergenza verso l'italiano *davanti*.<sup>37</sup> La congiunzione copulativa è sempre *e*, in entrambi i testimoni. Nella morfologia verbale si nota una certa oscillazione nelle desinenze, soprattutto di IV persona del futuro.<sup>38</sup> es. *dotaron* (B 50, rima); *serviron* (C 80, rima); *farons* (B 44); *servirons* (C 10); *canterons* (C 89).

### *Metrica*

Si registra, in C, la rima in *-ort* (spesso in sostituzione di *-oit*), rispetto all'assonanza in *-o-* di *A*. Si veda poi la libertà di rima tra *-er* e *-ier* in C, oscillazione forse occasionata dalla copia. La rima modifica anche l'aspetto morfologico, come ad esempio al v. C 93: «*que l'on les chaicer*», dove *chaicer* dovrebbe essere una III pers. plur. Il testo dell'*AyeAv* conservato nei frammenti è in alessandrini; seppur a fronte di una moderata correttezza metrica, non mancano casi di anisosillabismo (es. B 5; B 29; B 54; C 7; C 31; C 68; C 104),<sup>39</sup> anche qui forse causati da errori di copia.

<sup>35</sup> Si rileva altresì, in contesto atono, l'alternanza *-ar/-er-* in forme come *barnex* B 8, *inprant* C 2.

<sup>36</sup> Cfr., ad esempio, Zinelli 2016a, pp. 16-17; Mascitelli 2020, p. 285.

<sup>37</sup> Cfr. Mascitelli 2020, pp. 329.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, pp. 309-310.

<sup>39</sup> Ad esempio, a C 54, la ripetizione di *vos* rende il verso ipermetro.

La brevità delle testimonianze non permette un discorso omogeneo su B e C, che presentano tratti tipici dei testi francesi d'Italia del XIII secolo. Alcuni *markers*, come la libertà di dittongamento o la grafia *ç-* in luogo della palatalizzazione e l'assenza di *e-* prostetica sono diffusi in entrambe le testimonianze. Pertanto, per quanto riguarda l'aspetto scriptologico, nulla osta a una derivazione comune dei due lacerti.

### 5. Tradizione dei frammenti

L'opposizione alla derivazione comune non va dunque cercata sul piano materiale o linguistico. Per Callu-Turiaf ciò che impedisce di pensare a un'eziologia condivisa è la *varia lectio* dei lacerti, in relazione ad A. Il frammento di Bruxelles, infatti, è più vicino alla lezione di A, dalla quale si discosta per solo pochi versi. Al contrario, C offre una versione dell'opera sensibilmente rimaneggiata rispetto a quella di A. La vicinanza o lontananza da A, evidenziata da Callu-Turiaf, presuppone, però, che A sia il *bon manuscrit* e che i frammenti appartengano a redazioni (o a una redazione) deteriori, sia sotto il profilo ecdotico che diatopico. Nonostante l'evoluzione assonanza > rima e la presenza di forme diatopicamente marcate, è possibile che alcune delle lezioni di B e C siano preferibili a quelle di A e pertanto meritevoli di essere discusse in vista dell'edizione critica.

La situazione della *varia lectio* di A, B, C è riportata di seguito in tabelle in cui si registrano solamente le varianti sostanziali.<sup>40</sup> Non si considera qui il frammento D, poiché esso esula dalla trattazione.

<b>A</b>	<b>B</b>
<i>Om.</i>	Que je le puisse vi[ncer a ma] spee [for]bie Vos avroiz lors Aien e l'onors ert sesie» «Biaus nef – dit Berengiers – vos ne m'ahaез mie.
<i>Om.</i>	Grailemont vos donrai e la roce Naim[i]e (1-4)
Estez les vos devant a tot lor compaignie (201)	Hec le vos davant e la lor compaignie (5)
Huimés verrez changier le sens por la folie	Huimes orrez chançon si est quil[a vos] die (7)

<sup>40</sup> Si segue l'edizione *Aye d'Avignon* (ed. Borg) per il manoscritto A. L'edizione dei frammenti è tratta dalla lettura diretta dei codici. Si registrano qui alcune varianti adiafore: ed. A 235 *giron* – B 35 *manton*; A 232 *grant e noble* – B 32 *noble e riche* – A 241 *riche roi* – B 41 *sire rois*.

Ci vient bone chançon s'il est que la vos di  
(202-203)

Il l'estovra encui de tel chose parler; (229)

Fumes fil Aulori e neveu Haguenon (236)

Qui tint tote la terre dusqu'es vaus de Matron  
(238)

Pres sui que je l'ocie, voiant .m. compaignon (248)

Il n'a mes c'un sol fiz, que moult fieble senton  
(251)

Il sera ancor oi de tel chose appelez (29)

Fumes fil Alori e nevo Gainellon (36)<sup>41</sup>

Qui tint tote la terre jusqu'e de Maltron (38)<sup>42</sup>

Prez sui que je l'ocie sansiez *compaignon* (48)

Il n'a mes c'un sol fil que afoible tenon (51)

Il rapporto tra A e C è rappresentato, invece, dalla tabella di confronto sottostante, dove si può apprezzare – quantitativamente e qualitativamente – la *varia lectio* dei frammenti veneziani.<sup>43</sup>

## A

E s'est illec pasmee, [...] (1456)

[...] Merveilles l'en puet prandre (1457)

[...] e puis si lor demande (1458)

[...] en la vostre creance?» (1459)

Dit li dus Berengiers: «En la nostre creance,  
De France sommes nez, dont ci venimes senpres  
(1460 - 1461)

Ja en nostre vivant nen ert pris acordance (1464)

Del roi Ganor, biau sire, nos en dist on ensemble  
Que mieudre chevalier ne porte escu ne lance.

I an le servirons, c'il ansi le creante,

Contre toz ceus du mont de s'onor a defendre,

E autrui terre tote a confondre e a prendre»

(1465-1469)

«[...] grant honor vos commence (1470)

Quant sa estes tornez, ce ne fu pas enfance (1471)

*Om.*

## C

De dolor s'est pasmee [...] (1)

[...] grant merveille l'inprant (2)

[...] si lor dit hautemant (3)

[...] ne me-l celez noiant. (4)

Berrangiers le respont: «De France la vaillant» (5)

Nen iert mes acordance a tot nostre vivant» (7)

Dit Guenors: «Beaus amis, vos dites san defant  
Qu'il nen a en ces siegle home tant soit vaillant».

«Sire, servirons vos se vos vient a talant;

Encontre tota jant vos serons desfendant,

Autrui terre confondre e metre a fou ardent» (8-12)

[...] grant merci vos an rant (13)

Qui ça estes torné, grant merci vos an rant (14)

E ne porcant me dites un poi de voz sanblant

Qui est si belle dame à la chiere riant? (15-16)

<sup>41</sup> Si tratta, probabilmente, di una banalizzazione in B.

<sup>42</sup> Probabile incomprendione di B. Nel frammento la sequenza è, infatti, *de mal tron*.

<sup>43</sup> Nella tabella non sono riportate le minime variazioni che si registrano in altri versi; es. A 1518 *femme* – C 56 *moillier*; A 1752 *dragon* – C 62 *lion*; A 1771 *devocion* – C 81 *aflicion*; A 1773 *raison* – C 83 *sermon*; A 1782 *Michiel* – C 92 *Richier*; A 1786 *vergier* – C 96 *senter*; A 1790 *de mal* – C 100 *de mort*.

- Se bel vos est e boen, a fin or la me vendre (1475) Se bon li est ne bel, a fin or la me vant (17)  
 [...] si en ferai ma fame (1476) [...] s'ele le me consant (1476)  
 [...] Ce n'ert devant septembre (1477) [...] Nos n'en farons noiant.  
 En la loi que tenons e en nostre creance (1479) *Om.*  
 A nul bon crestien que il sa fame vende (1480) Que nul venda sa feme por nulle rien vivant (21)  
 E neporquant vos di a fin or l'achetot (1485) Mes por ce le vos di c'a fin or la vendort (26)  
 [...] Miex voudroie estre mort (1486) [...] De ce n'i a il mort (27)  
 [...] por tiex dis pesans d'or (1489) [...] por le tresor roi Lort (30)  
 Au brant forbi d'acier li a trenhié le col (1494) Amont sor les espailles que la teste anvalort (35)  
 [...] paor a de son cors (1497) [...] grant paor ot de mort (38)  
 [...] les acuellent tant fort (1502) [...] les acignent as bort (42)  
 De totes pars les prennent e aerdent as cros (1504) *Om.*  
 Qui la veïst comment Sarrazin les engignent (1506) Qui lors veït conmaint cele jant s'en aïe (45)  
 Il geterent lor ancles e a cros les detindrent Il les tirent au port par molt grant aatie;  
 Ou il weillent ou non, les ameinent a rive o il voillent o non, arivent lor galie (46-47)  
 (1507-1508)  
 Or morras tu isci e ge serai honnie (1514) *Om.*  
 [...] qui le ronmans sot dire: (1515) [...]qui molt bien l'ot oïe (53)  
 Premerain a parlé Boidas l'Arragon: Premerans ont mandé Baidos e Aragon  
 «Car mandez premerains tous ceus de Carrion Des bors e des casteaus e veus de Carion  
 E ceus d'Enteenot, iiii rois qui i sont (1746-1748) Tant manderent ensemble que xiii roi son (57-59)  
 E cil li respondirent: «Tot ainssi le ferons». *Om.*  
 Lors manderent lor gent as nes e as dromons  
 (1749-1750)  
 E li rois se defent a guise de baron (1755) E li bers se desfant a coite d'esperon (66)  
 Ileques fu dame Aye la duchoise en prison (1767) Iluec fu la ducesse trois ainz si an prison (77)  
 Or vos lairons ici du roi Maricillion (1777) Or le lairomes ci del fil Marsilion (87)  
 [...] repaire d'archoier (1784) [...] repaire de rivier (94)  
 Tot le sanc li foi, la color li perdié (1792) Tot li sans li fremi, si prit a refrider (102)  
 [...] alast on loing a pié (1793) [...] alast bien un poier (103)  
 Ainz qu'il deïst i mot ne que li respondié (1794) Qu'il ne dit un mot por la teste trancier (104)  
 E ot la barbe longue e fenestré le chief (1796) E ot la barbe grant bien la poit trentier (106)  
 [...] e i fust de paumier (1797) [...] e baston de pomer (107)  
 [...] de jousté lui l'assiet (1798) [...] delez un oliver (108)  
 «Biaus meïstre, de quel part?» [...] (1799) «Pellegrins, don vien tu?» [...] 109)  
 E fui a Saint Vincent penez e traveuilliez  
 Vendus e tregetés el regne des paiens (1801-1802) E fui vanduz el regne de la jant averser (111)

È, però, opportuno evitare di cadere in un'ulteriore deformazione prospettica. L'estensione di C è, infatti, maggiore rispetto a quella di B; per-

tanto, il confronto tra le due redazioni ne risulta inevitabilmente falsato. Siamo, infatti, ben lungi dall'affermare che lo *status* della *varia lectio* sia probante nel respingere un'origine comune per B e C. Per mostrare la fallacia del ragionamento, sarà possibile prendere in esame un manoscritto, il V10 = Venezia, BM, fr. Z X (=253), linguisticamente e geograficamente affine ai frammenti in esame. Il codice (metà del XIV sec.) contiene la versione franco-italiana del *GuiN*, di cui si è detto nel corso dell'analisi dei testimoni.<sup>44</sup> V10 accoglie una versione integrale dell'opera, interpolata dall'inserzione del succitato prologo riassuntivo dell'*AyeAv* e da alcune lasse a tema amoroso, di origine italiana. Il testimone presenta, pertanto, alcune sezioni totalmente originali, mentre la maggior parte della canzone è la trascrizione della *chanson de geste* di origine oitanica. La canzone di gesta è contenuta integralmente anche nel codice M = Montpellier, Faculté de Médecine H 247, che, tuttavia, non mostra segni di interpolazione, né conserva l'*enfance* di Gui de Nanteuil. Per larga parte del testo, le versioni di V e M sono sovrapponibili, nonostante non manchino le differenze.<sup>45</sup> Si registra, però, un numero di lasse e passaggi dove le lezioni di V modificano quelle di M, come si vede dall'estratto esemplificativo sottostante.<sup>46</sup>

**Venezia, BNM, fr. Z X**

La bele al cors legier (977)

Des dames les bailerent por norir e alater (1056)

Tot droit Aufalerne ò il ot riche tor (1064)

Il [Antoine e Riçer] salue li roi dolcement  
per amor (1072)

**Montpellier, BUHM, H 247**

la feme al duc Garnier (35)

.ii. nourrichez li baillent pour lever et baignier (116)

Droit tout en Aufalerne en la plus mestre tour (124)

Il [[Antoine e Riçer] saluent le roy de Dieu le  
creatour (132)

Si prendano ora i due frammenti dell'*AyeAv*. La brevità del materiale fa sì che i giudizi formulati sul testo siano, per definizione, parziali. Immaginiamo ora, per assurdo, lo smembramento del codice veneziano del *GuiN*. In questa ipotetica – e poco auspicabile – opera di dissezione del codice, saremmo in grado di ottenere dei frammenti che seguono da vi-

<sup>44</sup> Cfr. *supra* e Callu-Turiaf 1961.

<sup>45</sup> Cfr. Guariglia 2019, pp. 26-35.

<sup>46</sup> La situazione di M e V è dunque eterogenea e tripartita. Per alcuni passaggi le due redazioni sono pienamente corrispondenti, al netto di alcune varianti adiafore e lezioni con valore diatopicamente marcato. Altri, invece, registrano due lezioni alternative in V ed M, di cui è difficile stabilire la bontà dell'una o dell'altra.

cino la lezione di M, altri che ne innovano le lezioni, altri ancora che sembrano riscrivere una nuova canzone con i medesimi personaggi (il caso delle lasse italiane o del prologo). Seguendo il *modus operandi* di Callu-Turiaf, saremmo forse portati a sostenere che essi non provengano dallo stesso manoscritto. La situazione di B e C appare simile a quella di V10. È possibile che il codice da cui derivano B e C avesse le stesse caratteristiche del *GuiN* marciano e fosse il testimone (perduto) di una letteratura che innova e riscrive ed è ben distante dall'idea di conservatorismo periferico passivo.<sup>47</sup> Di fatto, i manoscritti epici franco-veneti mostrano una spiccata tendenza alla *macrovariance*,<sup>48</sup> spiegabile sia come risultato di una trasmissione scritta e orale, ma anche di una libertà di trattamento della materia epica in Pianura Padana, nel corso dei secoli XIII-XIV.<sup>49</sup>

Infine, se prendiamo in esame le varianti riprodotte nella tabella soprastante, ci accorgiamo che gli appunti di Callu-Turiaf scontano anche un'incongruenza sul piano pratico. Il carattere innovativo di C rispetto ad A è, infatti, caratteristico soprattutto della prima carta del frammento, dove quasi ogni verso presenta un'innovazione sostanziale. Al contrario, la seconda parte di C (che inizia al v. 1746 di A) ha delle lezioni più sovrapponibili alla redazione A. Pertanto, il rapporto tra i frammenti e il codice parigino, se l'analisi si concentra su entrambi i frammenti veneziani e non solamente sulla prima parte, non è facilmente inquadrabile attraverso le categorie del "più" o "meno innovativo". Si noti poi che alcuni interventi di B e C agiscono sull'ultima parola del verso, trasformando l'assonanza in rima completa. Anche questa comunanza metodologica, lungi dal separare, sembra deporre in favore dell'origine comune di B e C.

<sup>47</sup> Cfr., ad esempio, Menéndez Pidal 1961. Su questo dinamismo delle zone periferiche, in particolare quelle di adattamento della canzone di gesta non è un *unicum* nel panorama franco-italiano, come dimostrano, ad esempio, i casi del *Foucon de Candie* (vedi Gambino 2020), della *Geste Francor* e, successivamente, dell'*Huon d'Auvergne* e dell'*Entree d'Espagne*

<sup>48</sup> Si veda, almeno, Negri 2024, pp. 136-137.

<sup>49</sup> A tal proposito, si leggano anche le considerazioni di Mascitelli (2019) sui manoscritti gonzagheschi *monocanzone*, sul principio di enucleazione epica e sull'influenza del pubblico italiano nel processo di trasmissione dei testi epici.

## 6. Conclusioni

Gli aspetti presi in esame sono compatibili con un'identità tra i lacerti B e C; la possibilità che i due lacerti provengano da codici simili – e possibilmente opera di uno stesso *scriptorium* – esiste, ma appare meno economica rispetto alla monogenesi, data la presenza degli stessi materiali e di *usi* di scrittura e organizzazione della *mise en page* affini. Gli ostacoli ecdotici opposti da Callu-Turiaf non sembrano vincolanti, alla luce del *modus operandi* dei copisti franco-italiani. Sembra, così, che i lacerti B e C costituiscano un peculiare episodio di trasmissione testuale in cui è possibile ricostruire almeno in parte il codice di provenienza. Di là da un aspetto di mera erudizione, le sopravvivenze dell'*AyeAv* franco-italiano rappresentano un tassello, seppur minimo, della tradizione del testo e, soprattutto, della diffusione e della circolazione trecentesca della letteratura francese in Italia. Inoltre, se consideriamo la tradizione epica franco-veneta come intrinsecamente legata con la corte gonzaghesca – dalla quale proviene la maggior parte dei codici epici franco-veneti conosciuti<sup>50</sup> – il *focus* su uno *scriptorium* diverso, come quello in parte rappresentato da B e C, potrebbe consentire valutazioni più organiche sull'epopea del Francese d'Italia e sulle modalità di copia e circolazione dei testi nella Penisola.

<sup>50</sup> E riconosciuti nell'inventario gonzaghesco del 1407, per il quale si veda almeno il recente Veneziale 2017, con riferimento alla bibliografia progressa.

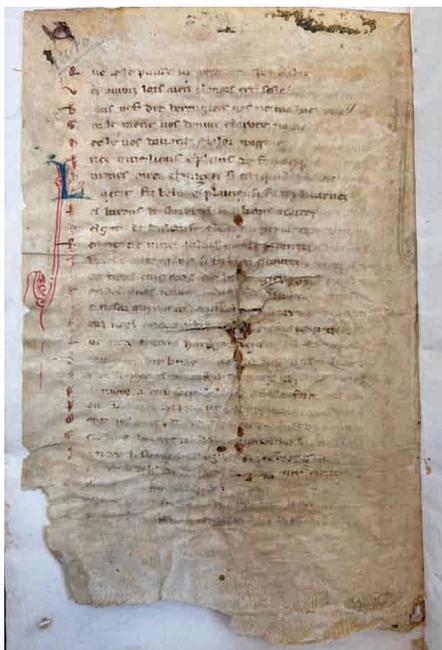


Fig. 1. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 14635 (B). Su concessione della Bibliothèque royale di Bruxelles.

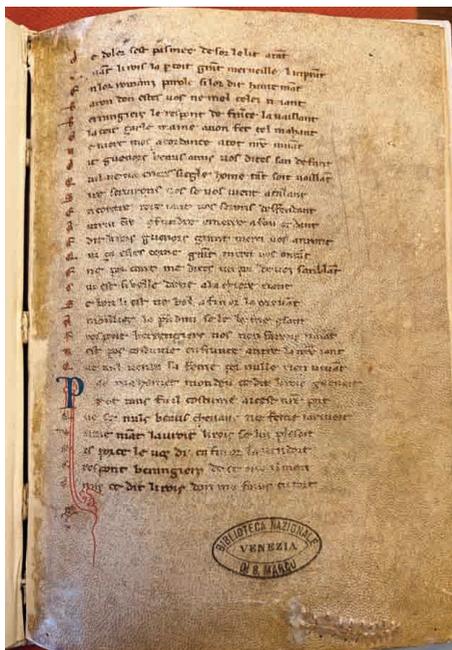


Fig. 2. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. Class. XI, 129 (C). Su concessione della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

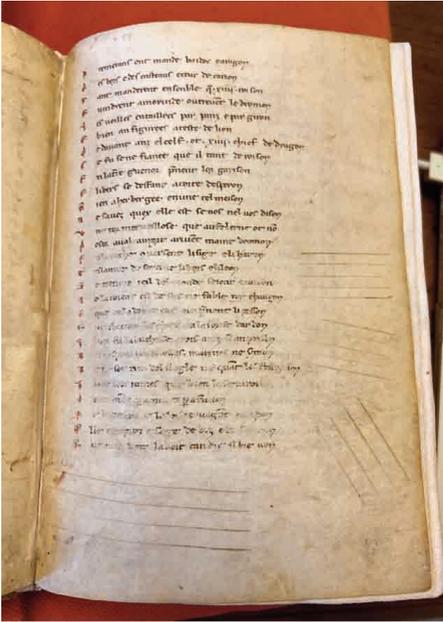


Fig. 3. Particolare della scrittura di C.

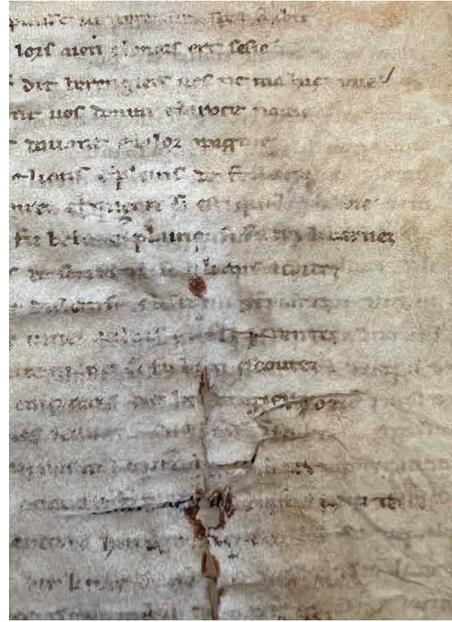


Fig. 4. Particolare della scrittura di B.

## BIBLIOGRAFIA

- Anselm Sabine 2004, *Struktur und Transparenz: eine literaturwissenschaftliche Analyse der Feldherrnviiten des Cornelius Nepos*, Stuttgart, Steiner.
- Aye d'Avignon, chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Paris*, François Guessard - Paul Meyer (ed.), Paris, Vieweg, 1861.
- Aye d'Avignon. Chanson de geste anonyme*, Samuel J. Borg (ed.), Genève, Librairie Droz, 1967.
- Aye d'Avignon: An Annotated Edition*, Tatham Eddison C. (ed.), Ph. D. Dissertation, University of Arizona, 1967.
- Barbato Marcello 2015, *Il franco-italiano: storia e teoria*, «Medioevo Romanzo», 39/1, pp. 22-51.
- Beretta Andrea - Gambino Francesca (ed.) 2023, *Antologia del Francese d'Italia*, Bologna, Patron.
- Beretta Carlo - Palumbo Giovanni 2015, *Il franco-italiano in area padana: questioni, problemi e appunti di metodo*, «Medioevo Romanzo», 39/1, pp. 52-81.
- Bertoletti Nello 2009, *Testi veronesi dell'età scaligera. Edizione, commento linguistico e glossario*, Padova, Esedra.
- Callu-Turiaf Florence 1958, *Recherches sur la geste de Nanteuil*, These, École nationale des Chartes, Position des thèses, Paris.
- 1961, *Les versions franco-italiennes de la chanson d'Aye d'Avignon*, «Mélanges de l'école française de Rome», pp. 391-435.
- Careri Maria 2002, *Per una tipologia dei manoscritti epici*, in Bianciotto Gabriel - Galderisi Claudio (ed.), *L'epopee romane. Actes du XV<sup>e</sup> Congres international Rencesvals tenu a Poitiers du 21 au 27 aout 2000*, 2 voll., Poitiers, Centre d'études superieures de civilisation medievale, II, pp. 759-762.
- 2006, *Les manuscrits épiques: codicologie, paléographie, typologie de la copie, variantes*, «Olifant», 25, 1-2, pp. 19-39.
- 2010, *Epica francese in Italia: due schede*, in Claudio Gigante - Giovanni Palumbo (ed.), *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 11-18.
- Cavaliere Alfredo 1958, *Il prologo marciano del Gui de Nanteuil*, Napoli, Giannini.
- Di Ninni Franca 1967-1968, *La redazione marciana del Gui de Nanteuil. Studio e edizione*, Padova, tesi magistrale.
- ENC, *Conseils pour l'édition de textes médiévaux*, I. *Conseils généraux*, Françoise Vielliard (dir.), Paris, CTHS, 2014.

- Fauchet Claude, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, rymes et romans*, Janet G. Espiner-Scott (ed.), Paris, Librairie Droz, 1938.
- FEW = Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 26 voll., Bonn, Klopp, 1928-1931, [poi] Leipzig, Teubner, 1932-1940; [attualmente] Basel, Zbinden, 1944-; Index, 2 voll., Paris, Champion, 2003, (disponibile online: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/site/index> [ultimo accesso: 17/09/2024]).
- Formentin Vittorio 2002. *L'area italiana*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, 2. *La circolazione del testo*, Piero Boitani - Mario Mancini - Alberto Varvaro (ed.), Roma, Salerno Editrice, pp. 97-147.
- Gambino Francesca 2020, *Interpolazioni e lasse inedite del Foucon de Candie*, «Revue de linguistique romane», 84, pp. 111-175.
- Guariglia Federico 2019, *Appunti sulla tradizione del Gui de Nanteuil: nuove ricerche*, in Lecco Margherita (ed.), *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- 2021, *Un indizio epico riguardo alla datazione del sirventes ensenhamen di Gue-raut de Cabrera*, «Rivista italiana di Studi catalani», 11, pp. 93-102.
- Gui de Nanteuil. Chanson de geste*, Tome 2. *Manuscrits italiens: Manuscrit de Florence, Bibliothèque nationale centrale, Florence, II, IV, 588 – Manuscrit de Venise, Bibliothèque Saint-Marc, Venise, ms. fr. 10-253*, Nathalie Desgrugillers-Billard (ed.), Paris, Éditions Paleo, 2009.
- (Il) *Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. ZX (=253)*, tesi di dottorato a cura di Federico Guariglia, Università degli Studi di Verona - École Pratique des Hautes Études – PSL, Verona, 2021.
- Gutt Blake 2018, *Transgender genealogy in Tristan de Nanteuil*, «Exemplaria», 30/2, pp. 129-146.
- Hasenohr Geneviève 1995, *Copistes italiens du Lancelot: le manuscrit fr. 354 de la Bibl. Nationale*, in *Lancelot, Lanzelet. Hier et aujourd'hui*, Greifswald, Reineke-Verlag, pp. 219-226.
- Martin Da Canal, *Les Estoires de Venise: cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, Alberto Limentani (ed.), Firenze, Olschki, 1972.
- Mascitelli Cesare 2019, *Alcune ipotesi sulla circolazione 'extravagante' del Foucon de Candie e della Bataille d'Aliscans in Italia*, in Lecco Margherita (ed.), *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 73-90.
- 2020, *La Geste Francor nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, lingua*, Strasbourg, ELiPhI.

- 2022, *Zenat, autore dell'“Huon d'Auvergne”?*, «Carte Romanze», 10/1, pp. 147-173.
- 2023, *Questioni attributive e attualizzazione del testo nell'epica franco-italiana: appunti su Huon d'Auvergne e Gui de Nanteuil*, in Corbella Dolores - Dorta Josefa - Padrón Rafael (dir.), *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, Textes choisis par la Société de linguistique romane, Strasbourg, ELIPhI, pp. 1145-1154.
- Menéndez Pidal Ramón 1961, *Sobre las variantes del códice rolandiano V4 de Venecia*, «Cultura Neolatina», 21, pp. 9-16.
- Meyer Paul 1901, *Fragment d'un manuscrit d'Aye d'Avignon*, «Romania», 30, pp. 489-503.
- Negri Antonella 2024, *Annotazioni sul Buef d'Aigremont (Prologo del Renaut de Montauban) nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z. 16 (=229)*, «Carte Romanze», 12/1, pp. 117-140.
- Rinoldi Paolo - Morato Nicola 2023, *Cycles épiques et cycles arthuriens. Essai d'étude comparée*, «Medioevo Romanzo», 47/1, pp. 6-32.
- Morgan Leslie Zarker 2009, *La Geste Francor. Edition of the Chansons de geste of MS. Marc. Fr. XIII ('256), with glossary, introduction, and notes*, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Renzi Lorenzo 1970, *Per la lingua dell'Entrée d'Espagne*, «Cultura Neolatina», 30, pp. 59-87.
- 1976, *Il Francese come lingua letteraria e il Franco-Lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, 1. *Dalle Origini al Trecento*, Venezia, Neri Pozza, pp. 563-589.
- Rochebouet Anne 2009, *Une confusion graphique fonctionnelle? Sur la transcription du u et du n dans les textes en ancien et moyen français*, «Scriptorium», 63/2, pp. 206-219.
- Roncaglia Aurelio 1965, *La letteratura franco-veneta*, in Checchi Emilio - Sapegno Natalino (ed.), *Storia della Letteratura Italiana*, II. *Il Trecento*, Milano, Garzanti, pp. 725-759.
- Sautman Francesca Canadé 2001, *What can they possibly do together? Queer epic performances in Tristan de Nanteuil*, in Canadé Sautman Francesca - Sheingorn Pamela (ed.), *Same Sex Love and Desire Among Women in the Middle Ages*, New York, Palgrave, pp. 199-232.
- Segre Cesare 1995, *La letteratura franco-veneta*, in Malato Enrico (dir.), *Storia della letteratura italiana*, 1. *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, I, pp. 631-647.

- Suard François 2017, *Aye d'Avignon, tradition et innovation*, in Goudeau Émile - Laurent François - Quereuil Michel (ed.), *Le monde entour et environ: la geste, la route et le livre dans la littérature médiévale: mélanges offerts à Claude Roussel*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017, pp. 143-158.
- Rex Stem 2012, *The Political Biography of Cornelius Nepos*, Ann Arbor, MUP.
- Stussi Alfredo 1965, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Tomasin Lorenzo 2004, *Testi padovani del Trecento. Edizione e commento linguistico*, Padova, Esedra.
- Veneziale Marco 2017, *Nuove acquisizioni al fondo francese della biblioteca dei Gonzaga*, «Romania», 135, 539-540, pp. 412-431.
- Zinelli Fabio 2016a, *Il francese di Martin da Canal*, in Babbi Anna Maria - Concina Chiara (ed.), *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, Verona, Fiorini, pp. 1-66.
- 2016b, *Espaces franco-italiens: les italianismes du français médiéval*, in Glessgen Martin - Trotter David A. (ed.), *La régionalité lexicale du français au Moyen Age*, volume thématique issu du colloque de Zurich, 7-8 sept. 2015, Strasbourg, EliPhi, pp. 207-269.
- 2018, *Inside/Outside Grammar: The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism*, in Morato Nicola - Schoenaers Dirk (ed.), *Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving Word*, Turnhout, Brepols, pp. 31-72.

La *matière* (sonore) de Bretagne.  
Archeologia e simbolica della fono-sfera arturiana

Alvaro Barbieri  
Università di Padova

RIASSUNTO: *Riattraversando nelle sue articolazioni fondamentali la più recente monografia dedicata al paesaggio sonoro della fiction bretone in lingua d'oïl (Elena Muzzolon, Spade che cantano, Padova, Esedra, 2023), questa nota aspira a fornire non solo e non tanto una ricapitolazione e una rassegna della bibliografia relativa alla fono-sfera della narrativa arturiana, bensì un quadro d'insieme e una sintesi criticamente impegnata dei temi e delle questioni cruciali relativi alla matière sonore de Bretagne, non senza 'lanci' e affondi che aprono al mondo delle canzoni di gesta, specie con riferimento ai 'fragori di guerra'. Ma accanto al grido della battaglia e alla musica delle armi viene analizzata a fondo la poetica acustica dell'erranza, con particolare riguardo alla polarizzazione tra armonia e dissonanza, vale a dire tra il Soundtrack 'cullante' della cavalcata in silvis e le sonorità laceranti dell'avventura, che incidono la progressione anodina del nomadismo cavalleresco con un graffio di potente segnicità fonica. Al termine di un ampio giro d'orizzonte, si perviene a constatare la necessità di un metodo d'indagine che solleciti una torsione antropologico-letteraria di larga campitura comparatistica, ma soprattutto si riafferma, sulla scorta delle conclusioni di Muzzolon, l'esigenza di studiare la 'banda-audio' dei racconti arturiani non alla stregua di un elemento decorativo di contorno, di uno sfondo evocativo o di un mero dato ambientale di suggestione, ma come una componente di portata decisiva nella costruzione del senso e nella semiosi simbolica dei testi.*

PAROLE-CHIAVE: *Paesaggio sonoro medievale – Fono-sfera arturiana – Romanzo bretone in lingua d'oïl*

ABSTRACT: *By retracing the key issues discussed in the most recent monograph on the soundscape of Old French Arthurian fiction (Elena Muzzolon, Spade che cantano, Padova, Esedra, 2023), this note aims not merely to*

*summarize and review the existing bibliography regarding the phono-sphere of Arthurian fiction, but rather to provide a critically engaged overview and synthesis of the central themes and issues related to the matière sonore de Bretagne. This is achieved alongside in-depth analyses that extend into the world of the chanson de geste, particularly regarding the concept of 'war noise'. In addition to examining battle cries and the music of weapons, the acoustic poetics of knight-errantry are thoroughly explored, with a focus on the tension between harmony and dissonance – specifically, the contrast between the 'soothing' soundtrack of the ride in silvis and the sharp, piercing sounds of adventure, which disrupt the otherwise anodyne progression of chivalric errantry with the incisive scratch of powerful phonic iconicity. The survey ultimately highlights the need for a methodology that embraces a broad, comparative, anthropological-literary approach. More importantly, in light of Muzzolon's conclusions, it reaffirms the necessity of studying the 'soundtrack' of Arthurian tales not as a decorative or atmospheric backdrop, but as a crucial component in the construction of meaning and symbolic semiosis within the texts.*

KEYWORDS: *Medieval soundscape – Arthurian soundscape – Old French Arthurian romance*

Si procede quindi da una falsa premessa se non si vuole accordare alla musica la grande importanza, addirittura una sorta di onnipresenza, che ancora le spettava nel Medioevo.

Marius Schneider, *Pietre che cantano*

La fonosfera dei nostri avi avrà per forza avuto intensità minore rispetto a quella contemporanea; insomma, era di certo una fonosfera più sottile e leggera. Soprattutto però diverso doveva essere il suo impasto, perché in essa figuravano suoni e rumori che nel nostro mondo, a motivo dei vari mutamenti di civiltà, sono ormai andati perduti.

Maurizio Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*

Il tintinnio delle armi sguainate, il nitrito dei cavalli, e corni, tube, cembali e trombe, la gran voce di bronzo della guerra.

Heinrich von Kleist, *Pentesilea*

Scendemmo nella pianura dello Scamandro come un immenso stormo di uccelli che scende dal cielo e si posa con gran strepito e battere di ali sulla prateria. La terra rim-

bombava terribile sotto i piedi degli uomini e gli zoccoli dei cavalli.

Alessandro Baricco, *Omero, Iliade*

Il trovatore Bertran de Born si lascia avvolgere e travolgere [...] dal «suono» della battaglia, che è anche onda e colore; alla primavera della natura, con i suoi colori e i suoi suoni (le fronde, i fiori, gli uccelli), corrisponde la primavera della giovinezza che armata si affronta, anch'essa con i suoi colori (le armi dipinte) e i suoi suoni (le grida della battaglia).

Franco Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*

La scimitarra 'ntunava nell'armi di don Chiaro comu una campana,  
mentri la spada di don Chiaro rispunnìa di tagghiu e di punta.

*Alle armi, cavalieri!* Le storie dei paladini di Francia raccontate da Mimmo Cuticchio

Da ambedue le parti batterono i *nakar*, naccheri o timpani. I combattenti cominciarono a picchiare con i randelli su piccoli tamburi legati alle selle e le schiere si precipitarono l'una contro l'altra. [...] Cominciò un temporale durante la battaglia ma gli uomini non udirono il tuono.

Viktor Šklovskij, *Marco Polo*

Crepitio di fucili. in aumento, razzi verdi nella pineta, qualche razzo rosso nostro, fuoco di mitragliatrice intermittente, sibilo di shrapnel che di notte scoppiano con un bagliore rosso-livido, qualche fragore di bomba a mano: aumento, maximum, decrescenza.

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*

Solo durante la notte si riesce a sentire veramente bene. [...] Finalmente c'è un po' di spazio per i rumori.

Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*

I racconti arturiani non parlano solo di ciò di cui parlano, ma dicono sempre anche altro, e questa dimensione *altra* – seconda aggiuntiva riposta – non è certo meno importante, sul piano dell'investimento ermeneutico, dei significati primi – letterali espliciti palesi. Anzi: le poste in gioco decisive della narrativa bretone sembrano concentrarsi proprio in questo territorio ulteriore, in questo capitale di simbolicità che costituisce il vero epicentro strutturale e ideologico del romanzo cavalleresco. Dietro la lettera c'è sempre un significato secondo, addizionale e celato, che si offre

alla decrittazione. Il nucleo semantico è velato nel complesso della ganga. Il senso dell'avventura, della cerca e dell'amore è (anche) dall'altra parte del testo, al di là e al disotto del *récit*, nelle zone più lontane e – per paradosso – più intime della vicenda eroica.<sup>1</sup> La narrativa arturiana compone uno zodiaco di immagini archetipe, una foresta di simboli,<sup>2</sup> un'araldica di figurazioni iconiche: un diagramma di emblemi che valgono per sé stessi, ma anche come segni di altre cose, per la loro misteriosa, esuberante capacità di significare contenuti *supplementari*. I testi ispirati alla materia bretone sembrano contare meno per quanto dicono *apertis verbis* che per gli strati di significato invisibili che custodiscono, a mo' di scisti lamellari, tra le pieghe della lettera. Le narrazioni avventurose dei cavalieri di Artù si incurvano in una tensione incessante: sono percorse e come scosse da un rimandare continuo a una realtà simbolica di cui spesso ci sfugge la chiave.

D'altra parte, nella concezione medievale, il mondo è un insieme di elementi interdipendenti, un ambiente popolato da cose e persone che vivono in relazione dialogica. La stessa natura non si presenta come un contenitore, ma come un plesso di componenti strettamente interconnesse, una trama di armoniose corrispondenze, reciprocità e consonanze che si strutturano secondo schemi simpatetici e collegamenti di tipo analogico tra il piccolo e il grande, il materiale e lo spirituale, la terra e il cielo, il basso e l'alto, entro un sistema integrato e armonioso subordinato al disegno divino del creato. Sono considerazioni ovvie, ma sono le assise su cui si fondano non soltanto le forme del pensiero simbolico dell'Età di Mezzo, ma anche i dispositivi dell'allegoresi, della tipologia e, *lato sensu*, il rapporto intercorrente tra il senso letterale e i suoi significati di secondo grado.<sup>3</sup> Principio fondante della *Weltanschauung* medievale, che vede

<sup>1</sup> Le narrazioni arturiane si ispirano a modi e forme della comunicazione simbolica: hanno valore alla lettera e *oltre* la lettera, per quello che significano *al di là* di sé stesse.

<sup>2</sup> La foresta eroica delle erranze arturiane non è solo un'immagine del caos entro il quale si costellano le prove cavalleresche: la *silva* è anche, sul piano figurale, uno zodiaco di corrispondenze, una sciarada di emblemi interroganti e di rappresentazioni simboliche, e il simbolo – nella parabola iniziatica – è ciò che si diventa attraversandolo.

<sup>3</sup> La migliore sintesi di storia dell'allegoria nel periodo cruciale compreso tra il mondo classico e il Basso Medioevo si deve a Zambon 2021a, che ripercorre l'evoluzione di questo fondamentale dispositivo sia come risorsa espressiva sia come strumento esegetico. Dello stesso autore si raccomanda anche una densa silloge di contributi, che tiene assieme le esigenze della riflessione teorica e gli affondi della lettura 'davvicino' di *specimina* letterari: cfr. Zambon 2000.

nelle forme concrete dei *realia* lo specchio e l'ombra di entità trascendenti, il modello analogico ispira le modalità comunicative delle creazioni letterarie e i congegni dell'ermeneutica, costituendo per secoli il paradigma dominante di conoscenza e di esegesi entro il quadro dell'episteme occidentale.<sup>4</sup>

Nello spazio narrativo medievale, l'avventura cavalleresca altro non è se non una figurazione della ricerca del senso: l'erranza e la *queste* esprimono nella sostanza un movimento euristico.<sup>5</sup> Punteggiando il nomadismo equestre di incontri pericolosi e di prove, l'*aventure* si presenta come un dispositivo di scoperta e di verifica mediante il quale il cavaliere scopre sé stesso e trova conferma di sé nel proprio valore guerriero.<sup>6</sup> Il viaggio nell'aldilà, il confronto con l'altro e l'impatto contro l'esistente danno forma a una progressiva presa di coscienza, tanto più che gli avversari sembrano a volte rappresentare la proiezione esterna e la concretizzazione di fantasmi della psiche e conflitti interiori. In tale prospettiva, il cuore dell'avventura cavalleresca non sembra risiedere nello scontro rischioso e arrischiato con una forza avversa, ma nella conquista di una dimensione radicalmente diversa e ulteriore. Non si tratta tanto di contrapporsi a qualcosa, ma di situarsi in un altrove. Investigare, interrogare, sperimentare, svelare: il cuore dell'esperienza eroica è la ricerca del senso. In fondo, la peripecia cavalleresca intreccia i due grandi archetipi della conoscenza iniziatica e della condizione trasformativa: l'itinerario e il combattimento. Mobilità irrequieta e disposizione agonistica sono i tratti distintivi e qualificanti del cavaliere andante, vero pellegrino in armi che compendia in sé l'*homo viator* e il duellante. Nella *matière de Bretagne* l'intreccio mette in primo piano un significato letterale ed evenemenziale, contesto di compiti

<sup>4</sup> Per la mentalità medievale, il cosmo intero – tutto il mondo sensibile, gli oggetti e gli esseri viventi – altro non è che una smisurata rivelazione del divino: una sterminata teofania. Da tale concezione discende un'epistemologia che consiste nel riconoscere il modello divino e spirituale riflesso nella proliferante varietà della creazione. Questo principio costitutivo ha un ruolo decisivo nella formazione e negli svolgimenti del pensiero simbolico e dei procedimenti di struttura allegorica che informano le scritture 'letterarie' dell'Età di Mezzo. Per una nitida presentazione manualistica del rapporto tra *sensus litteralis* e significato 'secondo' come modo fondante della 'letteratura' medievale, cfr. Zambon 2014.

<sup>5</sup> Sui processi di semiosi figurale nella cultura medievale e sulle applicazioni letterarie dell'allegoresi entro il *corpus* testuale oitanico si può leggere con profitto la vasta sintesi offerta da Francescon 2020-2021.

<sup>6</sup> Cfr. Ohly 1985, pp. 91-92.

difficili e cimenti militari, spesso graduati secondo una climax ascendente di difficoltà e di pericolo; sennonché, dietro questo primo livello, vediamo profilarsi un significato aggiuntivo, addizionale (*sensus spiritualis*). Va detto però che le poste in gioco del romanzo arturiano non si risolvono nella decrittazione di un senso ‘occulto’ – la *medulla* nascosta sotto la scorza della lettera –, sibbene nella totalizzazione dell’investimento semantico (*sensus plenior*) che si realizza nel campo di tensioni tra i diversi piani di lettura e interpretazione. La cavalcata dell’errante è anzitutto un atto di sfida, una manifestazione di forza che esprime una volontà di affermazione e di assimilazione conquistatrice, ma è in pari tempo un gesto di ritrovamento del sé e di comprensione del mondo attraverso una foresta di corrispondenze cifrate e di significati: la selva dei riti di passaggio è un sillabario di geroglifici misteriosi<sup>7</sup> lungo il cammino della *queste*. La curva bellicosa della parabola eroica si completa e trova compimento nell’ordine dei valori segnici che la intridono.

Per questi motivi, nelle narrazioni arturiane non conta soltanto ciò che accade nella sequenza diegetica del racconto – l’evenemenziale –, ma ciò che tale serie di accadimenti esprime entro un piano sovraordinato – l’allegorico. Nelle vicende dei cavalieri andanti i fatti e le cose significano per sé stessi, ma veicolano anche un senso secondo, spesso cifrato e percepito come gerarchicamente superiore rispetto al livello della lettera. Quando si legge un romanzo di materia bretone, ci si appassiona all’intreccio e ci si chiede: *e ora? Che cosa accadrà adesso? Come andrà a finire?* È il quesito

<sup>7</sup> Nella tessitura del romanzo, i contenuti di senso si scandiscono e si modellano lungo l’itinerario armato del cavaliere, che vale per sé stesso e nel contempo allude a un cammino di perfezionamento spirituale. La foresta fiabesca e iniziatica dei prodigi, percorsa dagli erranti impegnati nella *cerca*, è anche uno zodiaco di figurazioni archetipe dalle potenti attivazioni segniche. Del tutto diversi, almeno nelle linee generali, gli strumenti di potenziamento semantico della lirica, che di norma ricorre al raddensamento metaforico e all’ermetismo tipici delle poetiche dell’oscurità (si pensi, verbigratzia, alla categoria stilistica del *trobar clus* occitano). Friedrich Ohly notava che un aspetto peculiare della poesia medievale pare consistere «nell’intensificazione di un linguaggio scuro e chiuso che si avvale della metafora, dell’allegoria, in genere del senso pluridimensionale della parola, e che stimola l’interprete lettore – della Bibbia o della poesia – ad una continua ricerca del senso che alla superficie viene velato» (Ohly 1985, p. 107). Sull’oscura costellazione dei poeti ermetici in lingua d’oc si legga ora l’antologia commentata di Zambon 2021b. Allo stesso autore si deve un magistrale attraversamento dell’ermetismo come categoria letteraria ed estetica nella tradizione poetica europea: cfr. Zambon 2023. Per una ricognizione ad amplissimo raggio sui modi dell’enigmaticità in letteratura rende eccellenti servigi, anche per la differenziazione dei fenomeni indagati, la seguente silloge postcongressuale: Lachin - Zambon (ed.) 2004.

istintivo di ogni lettore curioso, assorbito dal gioco di aspettative, sorprese e spiazzamenti del *récit* di peripezia (cappa e spada, *feuilleton*, ecc.): tutta la letteratura di trama si regge su questo meccanismo fondamentale. Ma la domanda decisiva, che situa il piano dell'interrogazione oltre le attese e le sorprese della mera costruzione narrativa, è un'altra: *e questo? Che cosa significa questo? Qual è il senso ultimo dell'avventura?* Si può allora affermare che il *roman* arturiano obbedisce a una dominante allegorica, perché in esso il principio semantico prevale sugli aspetti fattuali e diegetici.<sup>8</sup>

A tale dimensione simbolica dei testi arturiani si rifà un libro recente di Elena Muzzolon,<sup>9</sup> che indaga a fondo le poste in gioco dell'audio-sfera nella narrativa antico-francese di argomento bretone. Le annotazioni fissate nelle pagine seguenti scaturiscono dalla lettura di questa monografia, che si segnala per la capacità di tenere assieme istanze teorico-letterarie, visione mito-critica, implicazioni etno-antropologiche, preoccupazioni filologiche e finezza di sguardo nell'esame ravvicinato delle opere volta a volta mobilitate ed escuse.

Con i suoi avvicinamenti alla fenomenologia del paesaggio sonoro Muzzolon dimostra che la componente uditiva del romanzo arturiano non funge da semplice accrescitivo emozionale o da elemento di sfondo, come un tocco scenografico-descrittivo di *décor* o un mero dato di atmosfera e di suggestione, ma agisce come un operatore strutturale nell'intonazione e nell'orchestrazione del racconto, innervandone in profondità i contenuti e le forme. Il paesaggio sonoro di Bretagna riveste precise funzioni costruttive, dà forma uditiva ai 'modi' del racconto avventuroso. Isolare e studiare le tracce acustiche della fono-sfera letteraria arturiana non consiste nel restituire, con scrupolose verifiche archivistiche e documentali, un audio-panorama credibile e concreto. Non si tratta, insomma, di fornire una registrazione fonografica 'ricostruita' del campo acustico cavalleresco

<sup>8</sup> Filo queste (troppo) rapide considerazioni a ridosso di un ricchissimo saggio di Giovanni Bottirolì, che funge da prologo metodologico a un fascicolo dell'«Immagine Riflessa» interamente consacrato al modo allegorico. Nel suo contributo introduttivo, teoricamente sostenuto e di forte torsione filosofica, Bottirolì sottrae l'allegoria alla dimensione riduttiva di un orizzonte meramente retorico e la rivaluta come dispositivo di investimento semantico, votato all'interpretazione e capace di sollecitare la carica euristica dei testi. *Allegoria vindicata*: non un tropo disseccato nella meccanicità di uno schematismo figurale artificioso, tampoco una metafora continuata e composita, ma un agente di potenziamento segnico che opera un decisivo conferimento di significato, dinamizzando il testo e attribuendo il primato alla semiosi: cfr. Bottirolì 2023.

<sup>9</sup> Cfr. Muzzolon 2023.

dell'età feudale, bensì di riconoscere e di rivelare, nei segnali auditivi della *fiction* bretone, un sottotesto simbolico che contribuisce in modo decisivo alla semiosi delle opere in quanto compagini coese e significanti. Le campionature e il lavoro ermeneutico che Muzzolon conduce sulla materia uditiva e sull'estroversione sonora della narrativa arturiana fanno risalire alla luce il livello mitico e gli strati folklorici profondi dei testi: un sedimento di plessi archetipici nel quale si avverte l'eco arcaica di una vibrazione lontana. E questa testura di suoni forma una rete soggiacente di schemi concettuali e codici metaforici che concorre con un peso decisivo alla costruzione delle narrazioni di argomento arturiano come sistemi coerenti, provvisti di senso ma 'risonanti' di note potentemente suggestive.<sup>10</sup> Analizzando nel loro fondo etnico le malie e le magie rumoriste delle avventure, si evidenziano le radici antropologiche e le ragioni mistiche delle musiche romanzesche. Mediante uno scrutinio filologicamente preciso di dati testuali, Muzzolon rivela in che modo la materia (sonora) di Bretagna diventi un agente di attivazione simbolica e un elemento di scansione e organizzazione diegetica entro l'economia e le strutture dell'intreccio.

Come avviene per i motivi narrativi e le topografie finzionali, anche per le manifestazioni acustiche dei racconti arturiani la pura registrazione descrittiva va sempre integrata e potenziata con indagini di taglio comparatistico che sappiano restituire gli spessori demo-antropologici, mostrando in che modo gli elementi mitico-folklorici vengano acclimatati e rielaborati entro il contesto letterario d'arrivo, così da farne emergere i contenuti archetipici e i caricamenti di senso nell'ordine dell'immaginario. Riconoscere gli sfondi tradizionali e gli antecedenti etnici dell'audio-sfera arturiana non significa soltanto fare archeologia, svolgendo un mero lavoro di scavo nelle falde più profonde, sibbene cogliere le rideterminazioni sim-

<sup>10</sup> In generale, la costruzione della *fiction* arturiana opera entro un campo di tensioni che mette in relazione dati storicamente determinati, elementi culturali di lunga durata, nuclei antropologici, universi psicologici, riferimenti agli universali dell'immaginario e materiali retorico-stilistici presenti nella tradizione letteraria e nelle poetiche. Come le altre componenti costitutive del romanzo bretone, anche l'immaginario acustico si attualizza dentro il divenire, negli svolgimenti e nelle congiunture della storia, ma trattenendo modelli e schemi di consistenza archetipica. In tal modo, la materia sonora di Bretagna non vive in un'astrazione acronica di sospensione atemporale, ma si situa all'interno di una dimensione metatemporale che valorizza, dentro la specificazione storica e la concretezza dei contesti socio-culturali, aspetti e risvolti di natura ideale. Sulla sottile, decisiva distinzione tra atemporale e metatemporale entro l'ambito delle rappresentazioni e delle strutture dell'immaginario ha scritto benissimo Cardini 2013, p. 24.

boliche cui vengono sottoposti i sedimenti arcaici, sempre nel quadro di un campo di tensioni che mette in relazione i diversi livelli del discorso narrativo – tematico formale retorico. Si tratta, insomma, di applicare alle tracce foniche e al *soundtrack* dei romanzi di argomento bretone gli strumenti di una filologia interessata, oltre la superficie del testo, alla densità delle stratigrafie e delle *couches* culturali.

Rispetto ad altri lavori sulla rappresentazione dei fenomeni acustici nella letteratura del Medioevo di Francia, la monografia di Elena Muzzolon si distingue per una maggiore coerenza costruttiva, per un impiego più consapevole dei riferimenti teorico-metodologici desunti dalla musicologia e, infine, per una più cauta perimetrazione del campo d'indagine. L'antecedente più noto e più frequentemente menzionato nelle bibliografie specialistiche è costituito da un largo volume di Jean-Marie Fritz,<sup>11</sup> che ha il grande pregio di fornire un completo giro d'orizzonte delle manifestazioni sonore rilevabili nell'insieme della produzione antico-francese, abbracciando tutti i generi – lirici e narrativi – ed estendendo con continui sfondamenti l'ambito di ricerca, a partire da una visione opportunamente osmotica, olistica e dialogante dei Medioevi letterari. La campionatura sciorinata da quest'opera è amplissima e del massimo interesse, perché restituisce con una non comune abbondanza di citazioni e rinvii la molteplicità e la varietà dei dati uditivi e musicali reperibili nei materiali setacciati, ma alla vastità sesquipedale degli spogli, che suscita l'ammirazione e la riconoscenza del lettore, non sembrano corrispondere un'adeguata sistemazione teorica né un organico impianto argomentativo. Nella scorrevole trattazione di Fritz, sempre sostenuta da un'effervescente *verve* espositiva, la massa imponente dei dati scrutinati tende ad affastellarsi per associazioni e somiglianze, con un effetto di sbriciolamento aneddótico e un'impressione di dilatazione centrifuga che impedisce il comporsi delle informazioni in una sintesi ordinata. *La cloche et la lyre* rimane dunque un pregevole florilegio, una corona di estratti testuali che permette un remu-

<sup>11</sup> Cfr. Fritz 2011, ma occorre subito aggiungere che allo stesso autore si deve anche un'approfondita riflessione sulla centralità degli aspetti sonori e della dimensione uditiva nel sistema semiotico, nella cosmologia e nel complesso delle conoscenze dell'Occidente medievale: Fritz 2000. Ugualmente impegnata sul terreno storico-culturale e attenta all'immaginario acustico della selva è la recente monografia di Galloni 2023, che si concentra prevalentemente sul segmento cronologico altomedievale e sulle scritture mediolatine di argomento agiografico ed esemplare, ma con frequenti aperture e squarci sulla documentazione letteraria vernacolare del Basso Medioevo.

nerativo *survol* e un diversificato attraversamento del panorama sonoro attestato nella documentazione letteraria d'oc e d'oïl,<sup>12</sup> ma nella giustapposizione dei pezzi residua qualcosa di impressionistico ed episodico, sicché la rassegna dei materiali rende conto dell'eterogeneità e della ricchezza degli aspetti acustici rinvenibili nelle letterature antico-francese e -occitana, senza però trarne tutte le possibili conseguenze e i relativi vantaggi sul terreno dell'interpretazione.<sup>13</sup>

Lontanissima dalla saggistica ariosa di Fritz è l'ambiziosa dissertazione di Brigitte Cazelles,<sup>14</sup> lavoro specularmente sostenuto e di grande densità teorica, che assume il discorso sulle realtà sonore della letteratura oitanica situandolo all'incrocio tra un'angolatura socio-antropologica e una visione risolutamente filosofica, con speciale riguardo per il versante percettivo ed emozionale della fono-sfera medievale e un interesse specifico per l'analisi semasiologica dei lemmi che si fanno carico di veicolare le sensazioni uditive. Inseguendo i modi e le forme con cui i suoni vengono trascritti entro l'ambiente testuale, Cazelles aspira a valorizzare gli aspetti epistemologici dei fenomeni acustici, con il loro potere di catalizzare e di movimentare tanto la realtà antropica quanto il regno della natura. In tale prospettiva, un ruolo di portata determinante viene conferito alla nozione cruciale di rumore (*noise*), da intendersi come un elemento di complessità che enfatizza i dinamismi del testo e lo carica di nuovi significati, contrapponendo ai codici razionalizzabili dei messaggi linguistici una forma di comunicazione prelinguistica e inarticolata, fondata sulla perturbazione e l'alterazione del senso. Ne risulta valorizzata la funzione distorsiva delle interferenze e delle ambiguità, ovvero di quelle ambivalenze che attentano al principio d'ordine del *logos*, imprimendo profondità e dialettica tensiva ai processi di semiosi del testo.

Pur tenendo conto degli acquisti di questi due precedenti, da cui vengono tratti occasionalmente spunti e inneschi, *Spade che cantano* muove da domande diverse e si impianta su differenti presupposti, costituendosi come un progetto del tutto autonomo e largamente innovativo rispetto

<sup>12</sup> L'indagine investe soprattutto il dominio galloromanzo, ma non sono infrequenti le deviazioni verso il territorio di *si* e si registrano numerosi, motivati sconfinamenti in ambito medio-latino e germanico.

<sup>13</sup> Un analogo effetto di sbriciolamento aneddótico e inventariale, pur nel quadro di un sequipedale progetto di campionatura esaustiva delle manifestazioni aurali, si ritrova nel catalogo sonoro allestito da Henderson 2024.

<sup>14</sup> Cfr. Cazelles 2005.

allo stato dell'arte consolidato. Prima di entrare nel merito dei contenuti, vorrei riepilogare telegraficamente le ragioni che, a parer mio, conferiscono al volume di Elena Muzzolon una consistenza filologica e insieme una freschezza d'intuizioni esegetiche che ne fanno un punto di riferimento inaggirabile per lo studio della materia sonora di Bretagna. Per cominciare, Muzzolon opta per una rigorosa impostazione delle coordinate e dei riferimenti bibliografici attinenti all'acustemologia e all'etnografia del suono: il termine-concetto di *paesaggio sonoro*, già mutuato da Fritz e Cazelles con piegature e declinazioni alquanto libere e sgranate, viene restituito all'accezione originariamente fissata dal compositore canadese Raymond Murray Schafer, il cui quadro teorico viene assunto in blocco, ma senza rigidità, in tutta la consistenza delle sue articolazioni e della sua nomenclatura.<sup>15</sup> Dalla influente e strutturata riflessione di Schafer non viene mutuata soltanto la categoria di *soundscape*, ma si riprendono anche le altre definizioni che ne formano l'apparato concettuale: *tonica*, *segnale*, *impronta sonora*. Il ricupero e l'applicazione di queste nozioni conferiscono al lavoro un impianto di grande solidità, assicurando in pari tempo una coerente precisione definitoria nella descrizione dei fenomeni acustici e un nitido orientamento entro il campo di studio delle manifestazioni e degli oggetti sonori.

Allo sguardo intergenerico e indifferenziato dei lavori di Fritz e Cazelles, Muzzolon sostituisce inoltre una visione più mirata, operando un'opportuna restrizione del campo di ricerca. La scelta di circoscrivere il *corpus* alla sola produzione arturiana<sup>16</sup> non discende soltanto dall'intento

<sup>15</sup> Cfr. Schafer 1985, ma si legga, per complementi informativi e integrazione prospettica, anche Schafer 1969. L'apparato teorico-metodologico elaborato e messo a punto dal compositore e musicologo canadese presenta l'indubbio *atout* di essere applicabile a tutti i campi di studio acustico: non solo cioè a quelli riscontrabili in situazioni concrete e contesti reali, ma anche a quelli riportabili agli ambienti di immaginazione della finzione letteraria.

<sup>16</sup> Muzzolon restringe il suo *corpus* al complesso della narrativa romanzesca di materia bretona, ovvero a un insieme di opere che non costituisce soltanto un genere letterario, ma un vero e proprio mondo testuale, collegato da un reticolo di fili passanti e da una fitta maglia di riferimenti e costanti che concorrono a costruire una mappa coerente di significati simbolici. D'altra parte, la perimetrazione della ricerca entro l'ambito del romanzo arturiano in lingua d'*oïl* non osta alla possibilità di riscontri e allargamenti prospettici al dominio delle canzoni di gesta antico-francesi. Molte delle conclusioni e delle annotazioni di Muzzolon sulla sonorità delle armi si possono estendere con profitto ai testi dell'epica oitanica. *Chanson de geste e roman*, al netto delle loro forti divaricazioni, rimangono pur sempre espressioni di una narrativa eroica che manifesta una sintomatica convergenza di temi, motivi e nuclei valoriali entro l'ordine della cultura militare e dell'ideologia feudo-cavalleresca.

di approfondire l'indagine avvicinando la lente alle singole opere, ma anche dall'idea che i romanzi bretoni costituiscano un assieme compatto e organizzato in un sistema di senso, quasi una sorta di corpuscolare macro-testo: un vero e proprio universo di finzione che condivide una cornice di riferimenti valoriali costanti, una serie limitata di scenografie e cartoni di fondo, un *ethos* militare sublimato e 'incivilito', un complesso fisso di 'caratteri' (le *dramatis personae* canoniche della corte di Artù, ma anche uno stock di figure ritornanti e fortemente tipizzate: l'errante, il valvassore ospitale, il malvagio siniscalco, il gigante predone, il nano, l'eremita, ecc.), nonché un repertorio di temi ricorrenti e di risorse motiviche di derivazione etnica e folklorica. Di più. Innervati da sostrati di valenza archetipica e da remoti orizzonti mitologici, i racconti riconducibili al mondo arturiano si alimentano di meraviglioso, si fondano su nuclei narrativi di struttura spirituale e si lasciano coinvolgere profondamente dal sacro. Questa forte compromissione della materia arturiana con gli schemi rituali delle culture arcaiche e con un immaginario mitico-leggendario di immemorabile antichità raccomanda – e forse esige – il ricorso a un'ermeneutica di taglio storico-religioso e a un'attrezzatura di ascendenza antropologica capaci di enucleare e decrittare gli elementi che compongono il ricchissimo retroterra ancestrale della *fiction* bretone. Al fine di valorizzare gli spessori culturali e i reperti di provenienza folklorica presenti nei testi, Muzzolon fertilizza la ricerca filologico-letteraria con i lieviti ricavati da una comparatistica demologica di vasta campitura e di lunga durata, che attinge alla poesia eroica e sciamanistica, ai complessi mitico-cerimoniali, alla bibliografia etnografica e al patrimonio internazionale delle fiabe. I documenti testuali vengono specillati nella granulosa *humus* della loro sostanza simbolica, senza però dimenticare che i prodotti della letteratura si inseriscono entro una tradizione retorico-stilistica, un contesto socio-culturale e un sistema ideologico che rideterminano e riplasmano gli schemi etnici, ambientandoli entro una nuova cornice di significazione. In tal modo, la trattazione di Muzzolon non soltanto mette in primo piano i *testi*, sciorinando anzi alcune *lecturae* che posseggono l'autonomia di un serrato *close reading*,<sup>17</sup> ma dà costante risalto allo *specifico testuale* e alla natura squisitamente letteraria delle sequenze sottoposte ad esame, senza

<sup>17</sup> Le sequenze testuali volta a volta scrutinate vengono riprodotte *verbatim* per ampi scampoli e ritagli, oppure condensate per il tramite di vivaci restituzioni parafrastiche, che hanno il pregio di mimare l'intonazione fiabesca e le stuporose sospensioni della narrativa arturiana.

mai ridurre l'analisi al momento meramente 'archeologico' in cui si riconosce e si isola il modello antropologico soggiacente. Questa postura metodologica, scrupolosamente 'disciplinare' nell'applicazione dei più aggiornati protocolli d'indagine ma pronta a farsi energizzare dalle visioni larghe della ricerca integrata, rafforza e feconda lo specialismo della medievistica letteraria, complicandolo nelle sue premesse e rendendolo particolarmente idoneo alla descrizione della tavolozza sonora del romanzo bretone, specie nelle sue associazioni col numinoso. Mediante questa modalità di avvicinamento ai testi, che sollecita a fondo i sedimenti arcaici senza rinunciare alla tecnicità filologica nello scrutinio dello stile e delle forme, Muzzolon perviene a evidenziare la centralità della dimensione acustica nella *matière de Bretagne*, dimostrando come le manifestazioni uditive, lungi dallo svolgere un ruolo accessorio di semplice contorno evocativo o di pura atmosfera, esercitino invece in quei contesti una funzione nevralgica di prolessi e preannuncio, di orchestrazione e costruzione dell'intreccio, nonché – va senza dire – di potenziamento emozionale e suggestivo.

All'opportuna delimitazione di campo, che concentra i fuochi dell'analisi entro l'ambito della narrativa antico-francese di contenuto arturiano, si aggiunge un'ulteriore restrizione di rilevante portata metodologica. L'indagine viene infatti limitata alla dimensione acustica 'emersa', cioè agli eventi fonici esplicitamente manifestati nel tessuto testuale mediante espressioni e formulazioni relative alla sfera uditiva. Restano pertanto esclusi dall'inchiesta i suoni 'impliciti', immaginabili o ricavabili dalla fantasia del lettore a partire dalle situazioni o dalle azioni del *récit*. Di più. Gli scavi di Muzzolon non aspirano a ricostruire l'habitat sonoro del Medioevo cavalleresco in base alla documentazione storica ('registrazioni' testuali, evidenze iconografiche, dati archeologici, ecc.), ma intendono esaminare le formazioni di senso e le strutture mitiche dell'immaginario evocate dai fenomeni acustici entro il quadro della *fiction* arturiana. Non si tratta, insomma, di capire cosa si sentisse 'realmente' nei diversi contesti ambientali della quotidianità cavalleresca basso-medievale (foresta, radure, coltivi, *friche*, accampamenti, corte, *setting* castellare), bensì di rivelare il sistema di relazioni simboliche della *matière sonore de Bretagne*, recuperandone le consistenze e gli sfondi, facendone emergere le funzioni costruttive e i significati riposti.

I riferimenti bibliografici e gli autori che indirizzano l'inchiesta di Muzzolon sul delicato terreno della simbolica tradizionale e delle scienze

religiose formano una costellazione coerente e omogenea,<sup>18</sup> ma sul versante dell'antropologia e dell'etnografia musicali si accampa e giganteggia soprattutto la figura di Marius Schneider, la cui lezione si compendia principalmente in alcune opere di valore paradigmatico: *Il significato della musica*, *La musica primitiva* e *Pietre che cantano*.<sup>19</sup> Da Schneider Muzzolon non solo prende a prestito lo spunto del titolo, ma deduce numerosi 'lanci', avvii e suggerimenti, trattenendo soprattutto due assunti fondamentali: anzitutto, il presupposto che l'Occidente medievale rimanga nella sostanza una civiltà profondamente acustica, nella quale i suoni serbano un peso e un valore di ragguardevole entità sia a livello rituale che sul piano delle rappresentazioni e dell'immaginario;<sup>20</sup> in secondo luogo, l'idea che una piena intelligenza e una corretta interpretazione della banda-audio delle narrazioni dell'Età di Mezzo non possano fare astrazione dagli sfondi mitico-legendari e dalle giaciture folkloriche isolabili nel retroterra dei testi. Riconoscere in sede ermeneutica i nuclei tradizionali e gli elementi archetipici reperibili tra le rughe del dettato significa restituire alle opere medievali le complessità e le cornici di riferimento originarie, facendo risalire alla luce temi musicali ed elementi di senso che altrimenti rimarrebbero nell'ombra e nell'opacità della latenza. Come Schneider ha ridato voce ai suoni scolpiti sui capitelli di tre chiostri catalani in stile romanico, così Muzzolon fa risuonare il canto delle spade eroiche, i super-corpi corazzati dei centauri della Tavola Rotonda, le musiche 'selvatiche' e arcane delle foreste avventurose, i sortilegi 'rumoristi' dei

<sup>18</sup> Di questa galassia bibliografica ricordo d'infilata soltanto le stelle fisse e gli astri che pulsano con più intensità e brillantezza dalle pagine del libro di Elena Muzzolon: Rudolf Otto, Heinrich Zimmer, Franz Altheim, Georges Dumézil, Mircea Eliade, Roger Caillois, Franco Cardini.

<sup>19</sup> Cfr. Schneider 1976, 1992, 2007.

<sup>20</sup> Schneider non cessa di ricordarci che tutta la civiltà medievale vive nella sfera acustica e musicale. Profondamente immersi nella dimensione 'aurale', gli uomini dell'Età di Mezzo ascoltano il mondo anche senza vederlo, sentono la realtà ancor prima di averla sotto gli occhi. D'altra parte, il rumore è un prezioso rivelatore di *animacy*: il segnale di una potenziale minaccia. L'audizione dei suoni circostanti è un fattore decisivo per la sopravvivenza animale sia come sistema di sorveglianza e di messa in allarme sia come *atout* indispensabile della *performance* di caccia. In natura la vigilanza acustica svolge una duplice funzione: difensivo-protettiva e predatoria. Tanto i cacciatori quanto le loro prede stanno costantemente coi sensi in allerta, sempre pronti a captare entro il loro territorio le spie e i sintomi fonici che indiziano una presenza estranea. Riconoscere i rumori insoliti permette di stornare le insidie e di anticipare i pericoli, ma anche di tendere agguati avvantaggiandosi dell'effetto-sorpresa. Per questi aspetti etologici e 'naturalistici' dell'ascolto nel regno animale si veda Barthes - Havas 2019, pp. 69-75.

maghi e tante altre tracce foniche della narrativa cavalleresca di argomento bretone. E sono musiche immemoriali, armonie e disarmonie del tempo senza tempo, melodie dell'infanzia del mondo, suoni cosmogonici e primitivi che, come scriverebbe Franco Cardini, vengono *dal lontano, dal profondo*.

Il punto nodale e il maggior guadagno dell'investigazione di Muzzolon mi sembra vadano colti nel nesso che collega le espressioni uditive del romanzo arturiano agli affioramenti del sacro. Ogni volta che i testi lasciano spazio all'emergenza del suono, ci troviamo immersi nel numinoso. Sono molto felici, in tal senso, le pagine dedicate alle parate equestri dei cavalieri, intese come sontuose pantomime di guerra animate da violenti dinamismi cinetici e plastici, ma soprattutto fondate sui portentosi effetti *son et lumière* delle armi. La cavalcata dei lancieri corazzati dell'età feudale produce una travolgente e selvaggia energia, una forte scossa basata sull'incrocio di sensazioni uditive e impressioni visive.<sup>21</sup> Il fulgore sfavillante delle armi si combina col rombo cavernoso prodotto dagli squadroni di

<sup>21</sup> Punto d'incrocio di valori tecnici e di arcani prestigî marziali, la galoppata in armi è la raffigurazione più iconica della gloria cavalleresca, perché non si restringe a valorizzare il carisma e le prerogative centauriche del ceto militare dell'età feudale, ma ne offre una proclamazione emblematica mediante una figurazione piena di magnetismo e attrattiva, ravvivata da vigorosi dinamismi. Risorsa tattica e formidabile dispositivo di una cultura di guerra interamente fondata sulla ricerca dell'impatto e dello sfondamento, la carica a fondo è in pari tempo la manovra *cult* e il marchio di fabbrica di una *élite* di combattenti montati, che ad ogni assalto mettono in scena una grandiosa rappresentazione di privilegio e di superiorità sociale. La schiera di cavalieri super-armati e stretti in formazione chiusa, sincronizzati e allineati in una cadenzata corsa rettilinea, costituisce un rullo compressore di schiacciante efficacia e in pari tempo un'immagine archetipica di potenza, attuata nella prestazione cinetica della sgroppata equestre, nel trambusto rumoroso del drappello in movimento rapido, nel fulgore metallico e nel caleidoscopio di colori raggianti. Lo spostamento veloce dei lancieri corazzati non si esaurisce nella dimensione funzionale di un'azione militare dalle finalità strettamente pragmatiche, ma realizza sempre una gloriosa esibizione di forza, pervasa di *charme* e insieme animata da una formidabile energia performativa. E questo *show* di poderosa mobilità ha il suo segno distintivo nel tonitruante barbaglio di armi che ne accompagna le manifestazioni *aperta acie*. Lanciati in cavalcate possenti per foreste e sodaglie, traboccanti di motricità esuberante e di slancio, i *milites* diffondono tutt'attorno un fragore indiatolato: il fracasso della carica e lo schianto violento prodotto dalla scherma con le aste traducono in un pandemonio di sonorità violente ed esplosive la distruttività del ceto guerriero feudale. Lo sconquasso delle armi in fronte si espande in un finimondo – tremendo monitorio sacralizzato – di schianti e boati. Il putiferio delle armi scosse e percosse ha un aspetto confusivo, alludente al caos della materia informe e risonante, ma l'urlo della battaglia si inquadra anche in una magia di guerra dalle marcate valenze rituali.

cavalieri in corsa: masse rotolanti di carne e d'acciaio che irraggiano all'intorno vivi bagliori provocando uno scuotimento profondo del terreno.<sup>22</sup>

Par unt qu'il passent tote la terre fremist;  
Des dur healmes qu'il unt a or sartid,  
Tres lur espalles tut li bois en reflanbist.

Tutta la terra freme ovunque passano; | dei forti elmi incastonati d'oro | dietro a loro fiammeggia tutto il bosco

Nelle foreste di Bretagna come nei vasti panorami epici, l'aria è rotta dal rombo di ferrei centauri, scatenati nell'impeto della corsa a briglia sciolta. Ovunque si sfreni il galoppo cavalleresco, dalle gole di Roncisvalle alla *friche* dei terreni incolti, si sente rimbombare il tambureggiamento cupo dei guerrieri catafratti e montati.

L'attrezzatura cavalleresca è fracassona e appariscente. La rumorosità fragorosa della panoplia declina sul piano uditivo l'aspetto vistosamente *sparkling* del corredo metallico, che spettacolarizza e 'decora' i corpi dei combattenti. Come tute laminate o mantelle cosparse di punti luce e applicazioni glitterate, i costumi da guerra rendono preziose e luccicanti le figure dei *milites*, esaltando il loro spumeggiante dinamismo e la loro voglia di visibilità.<sup>23</sup> E queste *mises* di grande effetto, rutilanti e multicolori, trovano il loro corrispettivo acustico nella musica sferragliante delle armi riscosse.

Il metallo dell'equipaggiamento marziale è uno strumento lucente e insieme sonante: quando viene movimentato con foga, il kit cavalleresco

<sup>22</sup> *La Canzone di Guglielmo* (ed. Fassò), pp. 108-109 (vv. 235-237).

<sup>23</sup> Nelle tenute sgargianti dei feudali e dei nobiluomini di antico regime si osserva la sfacciata ostentazioneuntuaria che si ritrova oggi nell'abbigliamento gridato e negli accessori *Bling-Bling* delle gang giovanili, delle tribù urbane e dei personaggi dello *showbiz*. Prima della "grande rinuncia maschile" e della standardizzazione delle uniformi, i codici vestimentari del ceto militare sono sensibili al richiamo dello sfarzo e della frivolezza. Piume, *voile* e *chiffon*, cromie vitaminiche e sovraccariche, riverberi metallici e ornamenti dorati concorrono a costruire un'estetica *Sparkling* che conferisce ai costumi da guerra uno *chic* svolazzante, dinamico, effervescente e brioso, fatto apposta per saltare agli occhi esprimendo energia vibrante, movimento rapido, sfrontatezza giovanile e vistosità festosa. Lo 'stile' cavalleresco – e particolarmente quello delle bande armate di *juvenes* – è vivace e chiassoso, tanto sul piano visivo quanto su quello sonoro; e questa vivacità sopra le righe si manifesta in un modo di vita esuberante e survoltato, improntato ai registri dell'azione violenta e veloce, condotta in sella e all'aria aperta.

effonde musica luminosa e luce sonora.<sup>24</sup> La simbolica vulcaniana della forgia è parte integrante del mito cavalleresco e le contese tra *milites*, coi loro insistiti martellamenti ferrei, sembrano quasi portare il metallo al calore bianco, alzando sciami di scintille in uno stridio di officina. Questa rumorosa segnaletica ignea, rinviante alle tecniche della metallurgia e ai segreti del sottosuolo, affonda negli strati ancestrali delle culture marziali, dove il guerriero, serbandò vistosi tratti sciamanistici, condivide col fabbro la ‘tecnica del colpo’, il ricorso allo *choc* come dispositivo contundente che plasma e sottomette. Sviluppando una bella intuizione di Gaston Bachelard, Gérard Chandès ha ricordato che l’acciaio delle lance e delle spade – fulgido e sprizzante faville – restituisce e libera nel furore del combattimento il fuoco nel quale è stato originariamente temprato. Di più. La «*rêverie forgeronne*» che ricorre nelle descrizioni duellistiche di Chrétien de Troyes e di tanti altri romanzieri d’*oil* si fonda su una sorta di omologia operativa e funzionale che accomuna questi maestri della percussione: come il fabbro doma con ripetute botte di maglio la resilienza della materia, così il cavaliere vince a *suon* di fendenti l’opposizione del-

<sup>24</sup> Splendidi splendenti, smaglianti e rutilanti, tremendi e *glamorous*, vestiti di ferro lucente, irti di profili affilati e aguzzi di armi luminose, potenti per forza d’urto e peso sociale: sono queste le apparenze vistose e chiassose dei lancieri corazzati che formano il nerbo degli eserciti e delle masnade feudali. Ravvolti nel *metal look* delle loro tenute da guerra, i cavalieri avanzano come centauri risonanti e scintillanti, alonati da uno sfarfallio milleluci e multicolore. I loro *outfits* – laminati e riflettenti come certi completi sciamanici siberiani e altaici, coperti di amuleti, campanelli, placche di rame, dischetti di ferro e pendenti – trattengono valenze tecnico-funzionali e aspetti magico-culturali (cfr. Cardini 2021, p. XIX). I costumi di ferro – lucenti e rumorosi – sono una prerogativa dei maestri dell’estasi e dei combattenti: servono a compiere con successo *exploits* militari e spirituali (cfr. Eliade 1995, pp. 172-177). Sono abiti che, nella concitazione del movimento rapido, si fanno brillanti e sonori, emettendo suoni tintinnanti e irraggiando piccoli bagliori rifratti. In questo intreccio sinestesico di effetti acustici e visivi si compendia l’eccezionalità dell’epifania cavalleresca: le foreste arturiane sono attraversate da uno sfolgorante sferragliare di erranti in corsa. Clangori ferrei, fruscio di armi sfregate sul fogliame, schiocchi di frasche spezzate in una girandola luminosa di accesa policromia. Il passaggio dei cavalieri lascia una scia di luce e un’eco risonante: una sarabanda infernale animata da un luccichio di mobilissimi riflessi. L’epifania cavalleresca associa la deflagrazione rumorista al brillio lampeggiante di una strobo-sfera glitterata a tessere specchiate. Il ricorso a una dimensione percettiva intersezionale, fondata in prevalenza sull’incrocio di stordenti sensazioni audio-video, è tipico della rappresentazione di prodigi e delle manifestazioni del sacro. Nei romanzi antico-francesi la comparsa del Graal realizza la sua eccezionalità nella topica sinestesia meteorica tuono-folgore, che associa immani frastuoni e lampeggiamenti: cfr. al riguardo Zambon 2021c, pp. 219, 227-228, 231. Gli elementi sacralizzati che confluiscono nel profilo cavalleresco fanno dell’apparizione equestre dei *milites* una sorta di ierofania.

l'avversario, fino a costringerlo alla resa.<sup>25</sup> Signori del metallo e virtuosi dell'impatto, il fabbro e il guerriero picchiano gran colpi e piegano con la forza rumorosa del ferro l'ostilità inerte delle sostanze più dure.

Nel baccano di ferro e di legno<sup>26</sup> prodotto dai *milites* lanciati in corsa vibra il suono originario delle materie primordiali, il rumore arcano del 'mondo di prima': il gran fracasso dell'armatura contiene una gioiosa affermazione di potenza e un trabocco euforico di allegria combattiva, ma è anche una risorsa ancestrale di soggiogamento degli spiriti piegata a scopi di psicoacustica. La poetica dei rumori allarmanti combinata col fulgore delle armi massimizza l'effetto 'monitorio' esercitato dal guardaroba metallico dei cavalieri. Sul palcoscenico della battaglia la preziosità lussuosa dei paramenti e le soluzioni *high tech* dell'attrezzatura difensivo/offensiva si rinforzano con la magia del rumore. D'altra parte, l'impiego pragmatico e rituale del crepìtio di ferro e legno, battuti 'a tempo' per impressionare il nemico o per dare regolarità alla marcia, è una consuetudine consolidata nelle pratiche militari e nelle coreografie armate a tutte le latitudini e sotto

<sup>25</sup> Chandès 1986, pp. 210-212.

<sup>26</sup> L'intera attrezzatura difensiva e offensiva dei cavalieri è confezionata con questi due materiali; e di legno e di ferro è fatta la lancia da urto, che costituisce l'arma iconica e lo strumento imprescindibile della carica a fondo: «Fer tranchant et lance de freisne/fresne» [«ferro tagliente e lancia di frassino»] (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal [Perceval]*, ed. Lecoy, I, vv. 2198 e 2664). Arma-emblema, portatrice di segni identitari e distintiva di un ceto militare altamente specializzato e professionalizzato, la lancia cavalleresca si compone di una robusta asta di legno della lunghezza di circa tre metri, sulla cui sommità è collocata una punta di ferro affilata, alla quale può essere fissato un pennoncello; cfr. il *Gui de Nanteuil* franco-italiano pubblicato in Guariglia 2021, pp. 166-167 (v. 275): «Fer e fust e penons i mist por mi l'entraile» («Il ferro, il legno e il pennoncello gli infilò nelle viscere»). Legno spaccato e ferro battuto: il combattimento d'impatto praticato dalla cavalleria pesante feudale è un gioco rude da fabbri ferrai e da carpentieri, un passatempo brutale e oltremodo rumoroso, che manda in pezzi gli scudi e ammacca gli elmi in un formidabile baccano di oggetti cozzanti. Scaraventati gli uni contro gli altri nella violenza estrema dello scontro frontale, i super-corpi corazzati dei cavalieri traducono la violenza devastante del loro stile marziale in una barabanda di sonorità acute e squassanti, che mescolano gli schianti della falegnameria con gli stridori *heavy metal* della fucina. Nello scontro tra guerrieri catafratti il lavoro di Ares si confonde con quello di Efesto. Materiale vivo, dinamico e plastico, sacralizzato per il tramite della Santa Croce, caricato di prestigii e connotazioni positive, il legno è fortemente valorizzato sia nelle pratiche quotidiane che nell'immaginario simbolico del Medioevo occidentale. Per quanto sia utile e apprezzato, il ferro rappresenta invece per la sensibilità medievale una sostanza di natura ctonia, estratta dalle profondità della terra, legata alla dimensione infera e lavorata al fuoco, secondo processi di trasformazione che trattengono qualcosa di magico e perturbante, persino di diabolico. Sul legno, materia per eccellenza dell'Età di Mezzo si legga Pastoureau 2007; sulla metallurgia, sull'impiego sciamanistico-militare e sul culto del ferro si veda Cardini 2014, pp. 126-146.

ogni cielo. A Roma, il *tripudium* agile e ribattuto dei *Salii Palatini*, che a marzo sfilavano per la città in processione cantando, ballando e spiccando balzi, era scandito dal rumore delle aste percosse ritmicamente contro gli scudi sacri. Abbigliati con tuniche dai colori brillanti, equipaggiati di pettorale ed elmo conico, i giovani membri del collegio sacerdotale aprivano cerimonialmente la stagione bellicosa dell'anno, eseguendo con movimenti veloci e potenti la loro danza saltellante, in uno strepito cadenzato d'armi reboanti. In epoca repubblicana, i legionari avanzavano picchiando le aste e le armi corte contro gli umboni: ne usciva un battito ripetuto che marcava il passo, un rimbombo sordo e martellato che rinsaldava il coordinamento motorio e lo spirito del collettivo (*esprit de corps*), un frastuono sinistro che infondeva un trionfante sentimento di invincibilità, ispirando invece terrore e smarrimento tra le file degli avversari.<sup>27</sup> E al canto aspro delle armi vanno associati i clamori delle grida di guerra, spesso emesse secondo modalità di esecuzione vocale atte a renderle particolarmente cupe, minacciose e riecheggianti: si pensi al caso, molto studiato e discusso, del *barditus* (Tacito) / *barritus* (Ammiano Marcellino, Vegezio) delle genti germaniche.<sup>28</sup>

Nello schianto della collisione frontale, così come nella scherma ravvicinata con le spade, le lame «tranchent les fuz, ronpent les fers».<sup>29</sup> Il combattimento cavalleresco consiste in una rimbombante distruzione di armi (e di corpi blindati) che effonde nell'aria rumori assordanti di falegnameria e di fucina.

Ce jor i veïssiez tante lance froisier,  
E noz gentis François sor Sarrazins aidier,  
Ces chiés et ces viaires ledir et depecier:  
Se il fussent ilec catre cenz charpentier,  
Ne feïsent il ja tel noise et tel tenpier  
Comme font li François por lor honte vengier.

Quel giorno avreste potuto là vedere spezzar tante lance, e i nostri nobili Francesi muoversi contro i Saraceni, quelle teste e quelle facce oltraggiare e fare a pezzi; se vi fossero là stati quattrocento falegnami non avrebbero fatto tal baccano e fracasso

<sup>27</sup> Cfr. Guidi 2018, pp. 6-7, 224, 230.

<sup>28</sup> Per economia di spazio rinvio soltanto a Meli 2022, p. 118.

<sup>29</sup> Chrétien de Troyes - Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, pp. 182-183 (v. 2696).

come facevano i Francesi per vendicare la loro vergogna.<sup>30</sup>

Onc carpentiers en bois ne fevre ne maçon  
 Ne demena tel noise, tant eüst grant besoing,  
 Com i fait sor les hiaumes del bon branc de color

Mai carpentiere alle prese col legno né fabbro ferraio né muratore fecero, al bisogno, un frastuono pari a quello che fa lui [Renaud] battendo sugli elmi con la sua buona spada balenante<sup>31</sup>

Le magie del rumore con cui si signoreggiano i demoni sono in pari tempo tecniche di guerra psicologica usate per raggelare di paura il rivale. Nelle pratiche e nelle culture militari, come in tutte le manifestazioni e gli aspetti decisivi delle società umane – e specie in presenza di forti caracamenti di ordine simbolico –, sembra metodologicamente fallace e riesce di fatto impossibile separare con nettezza le ragioni materiali e tecnologiche dalle valenze culturali, dagli orizzonti ideologici e dalla dimensione dell’immaginario.

Tonfi sordi di zoccoli mescolati a clangori ferrei, e poi un aspro crepitio di metalli, schianti di legno spaccato, alti nitriti e urlio di combattenti eccitati: sono queste le dominanti della musica marziale premoderna. La sinfonia stridente e tremenda delle armi è il canto degli eserciti, nella marcia come nel combattimento. I rumori di un esercito in movimento, rinforzato dallo scintillio lampeggiante delle armi, esprimono una sensazione di potenza montante, di una forza immensa che sale d’intensità e si moltiplica in attesa di manifestarsi in un rotolio selvaggio e dilagante. E l’altra nota forte è il brontolio grave, come di tempesta lontana, il mugghio cupo e cavernoso che si spande attorno a una “cavallarmata”, quando la terra sembra sprofondare per lo squasso e lo scalpito ‘sismico’ dei quadrupedi, e le schiere dei lancieri corazzati scaricano il loro violentissimo *strike* sul campo di battaglia, terremotando e schiacciando ogni cosa come un rullo compressore:<sup>32</sup>

Li cheval meinent grant esfrei:  
 De loinz en ot l’om le trepei  
 E la terre soz eus bondir.

<sup>30</sup> *Le Siège de Barbastre*, vv. 217-222. La traduzione italiana è dedotta da Limentani - Infurna 1986, pp. 301-302.

<sup>31</sup> *La Chanson des Quatre Fils Aymon*, vv. 7080-7083.

<sup>32</sup> Cfr. Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (ed. Benella - Constans), vv. 15621-15623.

I cavalli facevano un gran baccano: il loro scalpiccio si udiva sin da lontano e si sentiva la terra tremare sotto di loro

Dopo lo sferragliare di lamiere scosse giunge il crosco dello scontro frontale, con l'eco rintronante delle masse cozzanti. Un boato sordo, cupo, rimbombante di onde sonore: sembra che il cielo stesso, scosso dal frastuono e dai clangori del ferro battuto, debba cadere giù in uno schianto. Concavo e profondo, il rumore della cavalleria arretrante si spande tutt'attorno come una potente vibrazione tellurica. È in questo momento di deflagrazione tonitruante che si registra una violenta impennata dei decibel. E dopo il fracasso immane del primo urto, che manda in *overload* la fono-sfera dello scontro, ecco le sonorità *noise* della mischia, con i loro accenti *metal* acuti e distorti. La furia della battaglia si misura sull'intensità energetica del suo fragore,<sup>33</sup> che attiva tutta la gamma acustica della macchina guerriera premoderna: una miscela di grida e nitriti, tonfi ritmati di zoccoli, stridori metallici e schianti di legno spezzato.<sup>34</sup>

Il Medioevo occidentale sembra conoscere una vera e propria cultura aristocratica del rumore festivo, dell'allegria chiassosa e del fragore gioioso. Gli svaghi di corte, i diparti nobiliari, i tornei e le armeggerie, le sfilate, le attività militari e venatorie dei gruppi dominanti sono invariabil-

<sup>33</sup> Di norma lo scontro collettivo di massa è un'esperienza di immane e chocante rumorosità. E tuttavia ciò non significa che la battaglia non possa conoscere l'assenza di suono. C'è, anzi tutto, il silenzio dei militari qualificati ed esperti, veterani ben addestrati che attendono l'inizio della lotta e ingaggiano lo scontro quasi senza proferire sillaba; il loro impressionante mutismo esercita sul nemico un effetto intimidatorio, esprimendo ferrea disciplina e controllo assoluto delle emozioni. Combattenti siffatti – sperimentati e tetragoni – non hanno alcun bisogno di gridare per farsi coraggio o per vincere l'ansia dello scontro imminente. Ma nell'ideologia occidentale della guerra – dagli incunaboli dell'*Iliade* a *Gladiator* di Ridley Scott (GB-USA 2000) – il silenzio dei guerrieri civilizzati – irregimentati inquadrati ordinati – trattiene anche un valore di superiorità etnico-culturale, venendo contrapposto al gridio inarticolato delle orde barbariche brulicanti e vocianti. Di più. Nell'esperienza psichica della battaglia, il silenzio può darsi come sentimento traumatico di sospensione e paralisi. L'orrore della carneficina gela l'aria e uno strano rombo cresce nella testa, ottundendo la percezione acustica. Allora tutto tace e la coscienza, inibiti i recettori sensoriali, galleggia nel vuoto dello stordimento e della deriva emozionale. Ricavo queste considerazioni sui 'silenzi della battaglia' da un ricchissimo dossier che Gastone Breccia ha presentato in occasione di un recente seminario di studi, ideato come dibattito a ridosso della monografia di Elena Muzzolon (*Per una archeologia dell'audio-sfera premoderna: usi sociali, valori simbolici e rappresentazioni letterarie del suono nell'Occidente medievale*, Padova, 23 aprile 2024: interventi di Adone Brandalise, Franco Cardini e Gastone Breccia).

<sup>34</sup> Cfr. Cazelles 1999, pp. 246-247.

mente segnati da suoni forti e squillanti, da strepiti e schiamazzi che rompono la monotonia della fono-sfera ordinaria. In particolare, la caccia<sup>35</sup> e la guerra si configurano come spazi di esuberanza sonora entro i quali il ceto egemone sembra impegnato a far baccano (*Be Loud!*), realizzando uno *show* impositivo di natura acustica. Le comitive di cacciatori e le compagnie militari amano ‘farsi sentire’, saturando lo spazio con la loro fragorosa presenza. Le bande armate degli *juvenes* e gli uomini di mano delle clientele signorili scorrazzano irrequieti e menano gran gazzarra, mescolando il loro gridio acuto al clangore ferreo degli usberghi e allo zoccolio dei cavalli. In questi rituali esibizionistici del rumore, che equivalgono a una specie di parata sonora, le istanze cerimoniali della festa si confondono con le ragioni della minaccia e dell’autorappresentazione protagonistica. Tumultuando per campagne e castella, tra il timbro grave dei corni e i latrati dei segugi, i componenti della classe militare si appropriano dello spazio auditivo, affermando il possesso del territorio mediante una pubblica liturgia di potenza. Nelle civiltà premoderne di carattere polemocratico, la poetica nobiliare della forza si esprime in forme socializzate e in modi performativi, come una recita ostentatoria che unisce la dimensione visiva a quella acustica: la pompa delle armi e il fasto coloristico delle insegne non sono mai disgiunti dallo sfarzo sonoro di una rumorosità esuberante.

Nella cultura militare bassomedievale, e più in generale nel mondo preindustriale, il trepestio grave dei corsieri opera come una sorta di basso continuo e costituisce la base ritmica del disarmonico *mix-and-match* rumorista che dà il tono al fragore sacro della contesa in armi.<sup>36</sup> In un saggio forse troppo radicale nelle conclusioni ma per tanti versi indispensabile, José Enrique Ruiz-Domènec ha provato a enucleare l’idea potente di un senso ‘gotico’ della battaglia, ricavabile dalla mentalità dei feudali a partire dal secolo XII *exeunte* ed esteticamente modellato sulle creazioni poetiche, epiche e romanzesche del Medioevo di Francia, soprattutto nel

<sup>35</sup> Cfr. Pastoureau 2011: «Au fond, la fonction première de la chasse, c’était de faire du bruit!».

<sup>36</sup> La musica delle armi – aggressivamente e ipnoticamente rumorista – interessa tutta la quotidianità bellicosa dei ceti dominanti (la *guerra* endemica e ciclica del mondo feudale), ma investe in modo speciale la *battaglia*, che è una feroce liturgia di sangue, un atto ordalico, rituale e cerimoniale, investito da forti connotazioni magico-sacrali. Per la distinzione tra l’attività militare ordinaria della nobiltà guerriera e i grandi (e rari) combattimenti campali di epoca basso-medievale resta essenziale Duby 1977, pp. 129-149.

canto di guerra di Bertran de Born. In quel tempo di decisive trasformazioni, la società dei *bellatores* sembra elaborare un nuovo sentimento colorato e musicale dell'atto guerriero, che trova la sua espressione più intensa nel suono dionisiaco e squassante dei grandi scontri collettivi: nelle mischie feroci, al culmine del parossismo motorio e dell'aggressività, una vibrante pulsazione di ordine acustico percorre e anima la ventosa agitazione del terreno di scontro, ripercuotendosi nei gesti spezzati e squillanti del combattimento. Come un'onda di forza, il grido della battaglia<sup>37</sup> scuote e ravviva, infonde un esaltante desiderio di azione insieme a una feroce concupiscenza di fama e guadagni. Entro un immaginario siffatto, che traduce una strutturazione polemocentrica della società e una *Weltanschauung* a dominante marziale, l'intero complesso delle attività militari può essere rappresentato come un concerto di metalli battenti, un gioco crudele e mondano nel quale si allenta e sfiata, in un flusso di energia risonante, la convulsa violenza della *performance* cavalleresca.<sup>38</sup>

Il frastuono equestre e lo strepito incantatorio delle armi – frantumate percosse sbatacchiate – galvanizza il cavaliere e intimorisce i suoi nemici, allarmati dallo stridio dell'acciaio.<sup>39</sup> Circonfusi di uno scintillio balenante, bellissimi e terribili nella verticalità del loro profilo centaurico, i protagonisti delle guerre feudali scorrazzano rumorosamente nella foresta e per i campi di battaglia, spandendo tutt'attorno il loro Zang Tumb Tumb minaccioso e arrembante.<sup>40</sup> Le pratiche di psico-guerra e il *défilé* impositivo

<sup>37</sup> Le battaglie kolossal della narrativa eroica antico-francese (Roncisvalle, l'Archamp, Salembières) risuonano di formidabili orchestrazioni rumoriste che raggiungono il picco dell'acuzie allorché le formazioni contrapposte di lancieri corazzati impattano a tutta forza in uno schianto di lance e di armi spezzate. Lo zoccolio cupo dei destrieri, il fracasso del ferro e del legno agitati e riscossi nella cavalcata, i richiami di guerra: tutto questo fragore fa da sfondo e da preparazione al boato immane prodotto dal cozzo delle schiere. Nella letteratura cavalleresca in lingua d'*oïl*, la musica degli scontri campali si ispira alla poetica dell'urto frontale.

<sup>38</sup> Cfr. Ruiz-Domènec 1981.

<sup>39</sup> Cfr. Cardini 2014, pp. 65-126. Il clangore sfavillante delle armi suscita reazioni ambivalenti. Come ci insegna l'apologo di Achille a Sciro, lo strepito dell'acciaio suona raggelante e spaventoso per gli inermi, ma è musica e fomite di voluttuosa eccitazione per gli orecchi dei guerrieri. Il pandemonio del ferro battuto terrorizza i profani, eccitando per contro il furore bellicoso dei guerrieri iniziati.

<sup>40</sup> I rulli ipnotici di tamburo e gli squilli laceranti degli ottoni alimentano, assieme allo strepito delle armi riscosse, le magie sonore della guerra: sono in primo luogo una strategia acustica che mira a galvanizzare le truppe, ad alzarne il morale, gettando in pari tempo il sortilegio di una musica terroristica sulle forze avverse. Produrre rumore percotendo con forza degli oggetti risonanti è un modo antichissimo di intimidire gli avversari, ben attestato nella letteratura etolo-

della nobiltà guerriera adibiscono all'ostensione di potenza le risorse più appariscenti e perturbanti delle ierofanie celesti: il tuono e la folgore, manifestazioni del divino nella sua espressione uranico-meteorica, contribuiscono in modo decisivo a inscenare uno spettacolo di forza incantatorio e paralizzante, malioso e intimidatorio, capace di suggestionare e mesmerizzare suscitando in pari tempo il brivido del timor panico. Botti e scintille saettanti sono gli ingredienti archetipici della fascinazione e della paura. Coi loro prestigii di segno ultraterreno – l'eccesso<sup>41</sup> abbagliante/stordente di luce e di suono –, il balenio e il rimbombo delle armi teatralizzano in forma drammatica un'affermazione di radicale superiorità e di schiacciante dominanza. In una rivisitazione del D-Day documentariamente impeccabile ma capace di restituire con vividezza 'immersiva' e forza evocativa i contesti 'ambientali', Gastone Breccia evidenzia il ruolo svolto dalle magie del rumore nelle dinamiche di guerra.<sup>42</sup> Siamo nelle fasi iniziali dell'operazione *Neptune*: accalcati nei piccoli natanti da sbarco, i soldati statunitensi sono sballottati dal mare agitato e oppressi da un cielo grigio e imminente. D'un tratto, sopra le loro teste, l'aria è lacerata dal

gica. Gli «scimpanzé minacciano producendo rumore con colpi assestati a oggetti risonanti; allo stato naturale utilizzano certi 'alberi-tamburo'; in cattività battono su porte di lamiera sviluppando in proposito delle capacità individuali. [...] Gli strumenti capaci di produrre rumore sono fra i più antichi strumenti musicali umani e vengono spesso usati a esprimere minaccia o imposizione (tamburi guerreschi)» (Eibl-Eibesfeldt 1971, pp. 44-45). Jane Goodall racconta come uno scimpanzé particolarmente intraprendente e inventivo riesca a spodestare il maschio alfa mediante una messinscena intimidatoria fondata sul frastuono prodotto dal cozzo di due grosse taniche vuote, sbattute l'una contro l'altra in un crescendo ritmato. Il rimbombo risulta così spaventoso e agghiacciante da mettere in fuga il maschio dominante e l'intero gruppo degli adulti, modificando in modo radicale la scala gerarchica e ribaltando consolidati rapporti di supremazia all'interno della comunità: cfr. Goodall 2012, pp. 130-134.

<sup>41</sup> L'eccesso è la nota dominante della sfilata equestre, tanto negli aspetti visivi come nell'ordine dell'acustico: il gusto cromatico ipersviluppato, la passione per i colori sovraccarichi (il *Color Block* cavalleresco ha i timbri euforici della festa e si fonda su una *palette* di tinte sature a forte contrasto), lo sfoggio di costumi di guerra 'glitterati' e lucenti, lo strepito spaventoso delle armi e l'iperbole sonora degli scontri frontali a lancia protesa. Nel gioco scenico della cavalcata tutto è esagerato e 'aumentato', dilatato al pantografo per essere messo in vetrina: non c'è elemento che non risponda a una logica di sovrappiù esibizionistico e di ostentazione, di risalto e di spicco, di vistosità sfrontata e di enfasi rappresentativa. Con la loro vanità e il loro bisogno di brillare, i *milites* non fanno che auto-rappresentarsi in forme ingrandite e glorificanti: i suoni schioccanti e fragorosi della parata equestre traducono sul piano aurale il sentimento di un *super power* guerriero, contribuendo a costruire attorno alla cavalleria e alle sue apparizioni una programmatica semiosi di potenza.

<sup>42</sup> Cfr. Breccia 2023, pp. 81-82.

fragore d'inferno delle granate da 1500 libbre sparate dalle 'vecchie signore' (le corazzate della *U.S. Navy*); poco dopo, nell'ultima fase di avvicinamento alla costa, il cielo è saturato dal frastuono e dalle scie di fuoco dei proiettili lanciati da speciali imbarcazioni lanciarazzi. Questo tonitruante uragano di fiamme rincuora e galvanizza le truppe ammassate sui mezzi anfibi d'assalto, non soltanto perché il bombardamento navale di preparazione e di accompagnamento assicura un vantaggio in termini militari, martellando le postazioni difensive tedesche, ma perché il rombo tempestoso e fulminante dell'artiglieria sembra offrire ai combattenti un aiuto celeste di irresistibile potenza. L'urlo assordante del cielo, rinforzato dalle detonazioni lampeggianti che rischiarano le nubi, manifesta il favore divino e promette vittoria.

D'altra parte, la componente fonica ha da sempre una presenza prominente sia nelle pratiche di combattimento sia nelle raffigurazioni letterarie degli eventi militari. Il complesso dei fenomeni riportabili alla dimensione acustica e lo spettro dei suoni prodotti dagli scontri sono la voce stessa della guerra e il loro portato – fisico culturale psicologico traumatico – contribuisce in modo decisivo alla rappresentazione dei conflitti. Dall'eco ripercossa del bronzo sotto le mura di Ilio fino agli scoppi delle artiglierie nella moderna guerra dei materiali, l'impasto dei dati uditivi che compongono il *Belliphonic* riveste un ruolo decisivo nella definizione dell'esperienza marziale.<sup>43</sup> Non solo. Si può dire che ogni epoca conosca alcuni rumori specificamente riportabili alla sfera bellica e capaci di innescare, con la loro potente iconicità, una immediata e impattante evocazione di scenari di battaglia. Il ricordo stesso della guerra è fatto di rumori e fragori. La memoria del Vietnam è la traccia acustica delle pale degli elicotteri multiruolo Huey, col loro *flap-flap* pneumatico e avvolgente, oppure l'eco rombante dei mortai da 106mm che continua a risuonare negli orecchi dei reduci.

Il campo di battaglia è il luogo di espansione glorificante della grande bellezza militare: un proscenio fatto apposta per amplificare ed enfatizzare lo sfolgorio sonoro in cui si esprime la mirabile supremazia delle armi

<sup>43</sup> Sulla dimensione acustica della guerra e sul complesso dei suoni generati dai combattimenti armati (*Belliphonic*) è fondamentale Daughtry 2015. Documentariamente incentrata sulle campagne militari USA nello scacchiere iracheno, la monografia di Daughtry ha il pregio di fornire spunti e quadri metodologici di validità generale, estendibili anche ad altre epoche e a diversi contesti storico-militari.

cavalleresche. Non c'è apparizione della *militia* che non sia anzitutto brulio e *bruitisme*, uno scoppio di *noise music* in una festa di colori ultra-saturi. La galoppata in armi non è soltanto una parata impositiva, un teatro di potenza e un'assertiva presa di possesso del territorio:<sup>44</sup> è anche un'esplosione luccicante e fragorosa di forza militare, una liberazione di motricità energizzante che nel romanzo arturiano trattiene elementi di portata mitologica.<sup>45</sup> Come una colonna di mezzi corazzati in rapida avan-

<sup>44</sup> La sgroppata imperiosa del signore del luogo, che procede di gran carriera con aria energica e determinata, percorrendo in lungo e in largo le proprie terre, si configura nelle forme di una parata impositiva e serve a riaffermare con modi decisi e vigorosamente assertivi il controllo fisico e materiale dello spazio. Impetuosa e gagliarda, la cavalcata 'padronale' rimane un modulo comportamentale di lunga durata e di immediata evidenza archetipica, di cui si trovano facilmente le tracce nelle civiltà a dominante equestre. Basti qui un solo esempio, che stralcio da *Via col vento*, epico e grandioso film-monumento sul vecchio mondo degli Stati del Sud: una società di forte impronta 'cavalleresca' e fondiaria, basata su nobili tradizioni militari e sulle strutture dell'economia agraria, con un'impronta in qualche modo 'feudale'. Finché l'età e la salute glielo permettono, Gerald O'Hara riafferma il diritto di proprietà sulla tenuta di Tara scorrazzando per i suoi possedimenti con postura intimidatoria e compiendo prodezze da concorso ippico in sella a un nevrile purosangue: la corsa a spron battuto del *dominus*, che ribadisce con gesto risoluto le sue funzioni di custodia e possesso, delimita con piglio aggressivo i confini di un territorio gelosamente vigilato (*Gone with the Wind* di Victor Fleming, Usa 1939).

<sup>45</sup> I guardiani di soglia, i custodi dei luoghi sacri e i Grandi Antagonisti trattengono nella sgroppata tremenda e distruttrice una componente di arroventato fervore e di spaventosa rumorosità infera: quando cavalcano impetuosamente, fanno baccano per dieci e lo zoccolio igneo dei loro destrieri è così potente da triturare nella corsa ciottoli e pietre, sprizzando sciami di faville ardenti dai garretti, che brillano di luce fiammeggiante (cfr. Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, ed. Noacco, pp. 256-259 [vv. 3714-3722]; Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, ed. Gambino, pp. 90-91 [vv. 476-479]; Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, ed. Piolletti, pp. 212-215 [vv. 3001-3010]). Nella scorrazzata violenta del centauro ritorna, in accezione plutonia e avernale, l'associazione dello scintillio col rombo tonante. Sotto i colpi dei corsieri inferi tutto si sbriciola e va in mille pezzi, con un movimento regressivo e un processo di frantumazione clastica che riportano la materia all'indeterminato e all'amorfo. L'immaginario della forgia, con la sua potenza metamorfico-erosiva e il suo fracasso rimbombante, presiede alla rappresentazione della galoppata sinistra, che esaspera la dinamicità perturbante del cavallo nei suoi rapporti con il regno di sottoterra e con le forze dissoltrici del mondo ctonio. La tremenda forza distruttiva attribuita agli zoccoli dei cavalli 'speciali' è un tema ricorrente anche nell'epica. Basti qui ricordare, *pars pro toto*, la sequenza del *Renaut de Montauban* in cui Baiardo viene gettato nel profondo del Reno con una pesante macina incatenata al collo. Subito il demoniaco destriero prende a scalciare con foga e in men che non si dica i suoi zoccoli spezzano le catene e sgretolano la mola. Così, in un mulinello di garretti e acque turbinanti, la meravigliosa cavalcatura di Rinaldo riemerge dai flutti ed esce dal fiume tra lo stupore generale: cfr. *Renaut de Montauban / Rinaldo di Montalbano* (ed. Thomas - Mancini - Infurna), pp. 778-781 (vv. 12922-12938).

zata, il *Rolling Thunder* della cavalleria pesante è un corteo di annichilante letalità che dispiega nella sua corsa la poderosa veemenza della natura scatenata. Il rimbombo dello zoccolio produce sonorità cupe, profonde, scolpite e spazializzate da un *sound design* di perentorietà tellurica. Il tonfo grave della carica sbalza un *drumming* basso e cavernoso, impastato di rulate ipnotiche e costruito su una ritmica drammatica e incalzante. Nella simbolica plurivoca e sintetizzante della galoppata in armi si esprimono in pari tempo l'immanenza storica di una politica militare di potenza e la mistica trascendente delle virtù eroiche, trascinate dalla *libido* e dall'empito vitale delle forze inconscie che si incarnano nello slancio equestre.<sup>46</sup> Ad ogni carica a fondo, mentre il brontolio tonitruante satura l'aria di una cupa eco sismica, la panoplia cavalleresca non soltanto lampeggia minacciosa, ma viene 'suonata' come uno strumento idiofono a scuotimento, che diffonde squassanti vibrazioni di legno e di ferro ritmicamente percossi.<sup>47</sup> La luminosità angelica dell'armatura scintillante si combina con il fracasso d'inferno – plutonico avernale perturbante – del legno e del ferro battuto. Luccichio celestiale più crepitio diabolico: il visivo e il sonoro sembrano spartirsi la dimensione positiva e quella disforica del 'demonico' cavalleresco. La messinscena drammatizzata e terroristica della calvacata in armi non si restringe a manifestare con evidenza performativa lo strapotere sociale e l'efficienza militare del ceto egemone, ma costruisce attorno alla *silhouette* del combattente montato un'aura di sacralità e una mitologia di invincibilità nutrita di antiche magie di guerra.

Nelle culture marziali arcaiche, le danze rituali degli iniziandi sono pirriche infervorate e balli estatici in armi: frenetiche coreografie che, nello sbatacchiamento dei ferri agitati, producono suoni stridenti e spaventosi,

<sup>46</sup> Per quanto 'suoni' tenebroso e allarmante nelle sue connotazioni infere, il baccano della calvacata trattiene un'idea esultante e libidica di espansione eroica. Per la corsa arrembante del cavaliere come espressione delle forze indomite della vita inconscia, curvate nelle forme esaltanti dell'azione epico-marziale, cfr. Chandès 1986, pp. 154, 168, 279.

<sup>47</sup> Il movimento rapido e tumultuoso fa del cavaliere medievale una sorta di 'risonatore': nell'agitazione euforica e sussultante della corsa, egli si avvale del proprio corpo corazzato come di uno strumento idiofono. La galoppata veloce fa sì che le armi vengano sbattute e percosse ritmicamente, con un fragore di legno e di ferro che si configura come una manifestazione di potenza volta a fini di magia guerriera. La carica di cavalleria si esprime in un impasto uditivo di timbri difforni, nel quale si mescolano un *soundtrack* rimbombante e una festa di toni sovracuti, saturi e sovraesposti: la voce del combattimento equestre tuona come un rataplan di timpani, batte a martello come un rabbioso scampanio, squilla festosa come una fanfara di ottoni. Una sarabanda d'inferno che esalta le sonorità survoltate dell'esultanza e del trauma.

proiettando gli adolescenti crudeli delle fraternie militari in una condizione di *transe* furente e obliosa. Il rumoreggiare delle armi scrollate nella co-reutica marziale accende i ragazzi feroci delle bande guerriere, li fa «vibrare come alunni del tuono primaverile, allenandoli allo scotimento più aspro». <sup>48</sup>

Prima di essere una tattica di guerra dal formidabile rendimento distruttivo, <sup>49</sup> la corsa ad asta tesa dei lancieri corazzati è un'ostensione di sfolgorante maestà del ceto egemone: una messinscena monitoria e autocelebrativa di superiorità e di privilegio, uno spettacolo di forza e di dominio soverchiante che si esprime attraverso la magia del fulmine, raddoppiata dal rotolio e dagli scoppi delle armature tonanti. <sup>50</sup> In un vecchio, insostituibile libro, Franz Altheim metteva giustamente l'accento sulla natura musicale ed estatica della guerra a cavallo presso i *Reitervölker* dell'Asia centrale: <sup>51</sup> nell'imminenza della battaglia, mentre i grandi naccheri battono i loro rulli profondi, le vesti corazzate degli arcieri montati risuonano di cerchietti e lamine vibranti. Invasati e afferrati da un mistico rapimento, i soldati a cavallo del Gran Mare d'Erba si preparano al combattimento abbandonandosi a una deriva ipnotica che propizia una sorta di ebbrezza militare. Quando i timpani sapientemente percossi danno il segnale d'attacco con prolungati tambureggiamenti, i cavalieri delle steppe sono come posseduti, presi dall'incantamento della loro *rave-war* di struttura estatica.

<sup>48</sup> Zolla 2002, p. 15.

<sup>49</sup> La tecnica d'urto frontale è un metodo di combattimento che aspira al conseguimento immediato di un esito conclusivo. Con la sua violenza distruttiva e travolgente, l'assalto a lancia tesa della cavalleria pesante cerca la *tabula rasa* e insegue il risultato definitivo: la rottura dell'equilibrio e la vittoria senza appello. Nell'idealtipo della battaglia del destino (e in infinite realizzazioni cinematografiche), la carica a fondo è la risorsa risolutiva che orienta e determina lo scontro.

<sup>50</sup> Eseguito teatralmente in quei luoghi di pronunciata identità simbolica che sono i campi di battaglia, l'attacco – *en masse* e ad ariete – della cavalleria pesante feudale è in primo luogo una manovra militare di offesa, ma è anche un'energica parata in armi, un'esibizione terroristica di forza e destrezza, una modalità di auto-rappresentazione glorificante, uno *show* altamente ritualizzato di potenza (e prepotenza) del ceto guerriero dominante, un vanitoso *défilé* in tenuta di gala, una rumorosa mascherata di combattenti colorati e luminosi, una vertigine di frastornante euforia innescata dalla turbinosa velocità del movimento equestre e dal senso trasfigurante dell'unità centaurica uomo-cavallo. Esigenze di natura militare, istanze ideologiche e ragioni di ordine 'spettacolare' contribuiscono alla messa in forma del metodo d'urto frontale. Sulla grande bellezza della carica a fondo – con i suoi prestigii, la sua terribilità fascinosa e le sue magie sonore – mi permetto di rinviare a Barbieri 2021, pp. 21-30.

<sup>51</sup> Cfr. Altheim 2021, p. 60.

Come un costume sciamanico ornato di placche e amuleti pendenti, anche il costume di guerra 'esegue' la sua tremenda partitura ferrea. Schedando il *Parzival* alto-tedesco medio, Muzzolon ha scovato una traccia preziosa di questi abiti sonanti. Nel romanzo di Wolfram von Eschenbach l'irruente Segramors e il suo nevrile destriero sono coperti di bubболи e sonagli, che ornano l'armatura e la gualdrappa: mentre il Cavaliere dai Campanelli corre impetuoso tra la vegetazione, attorno a lui si spande un acuto tintinnio di festa e di minaccia.<sup>52</sup>

Lui e il cavallo vennero rivestiti delle armi: se ne andò via il *roi* Segramors, galoppando al di là del bosco ceduo; mentre il cavallo saltava gli alti arbusti, le campane d'oro sulla sua coperta e sopra il cavaliere risuonavano: se lo avessero lanciato in mezzo ai rovi, come un falcone a caccia di fagiani, chi si fosse affrettato a cercarlo lo avrebbe ritrovato agevolmente, grazie ai sonagli che tintinnavano chiari.

Mentre si apparecchiavano allo scontro, i drappelli volteggianti della cavalleria turco-mongola sono immersi nella *trance* marziale e intanto avvolgono i loro nemici nel sortilegio stordente di un battito cadenzato e scandito di tamburi, potenziato dal crepitio dei giachi metallici e culminante, infine, nello scatto secco degli archi scoccati e nel «sibilo fruscante dei dardi».<sup>53</sup> Il fracasso del tam-tam prolungato, il calpestio basso e il nitrire acuto dei cavalli eccitati, il tinnio crepitante e il cupo rombo delle armi svolgono sul piano profano una funzione di pressione psicologica, ma esprimono in pari tempo una segnicità e una potenza rituale che rientrano nel novero delle più efficaci magie militari. Nell'aria squassata da cafonie discordi vibra la musica fascinosa della guerra.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (ed. Cipolla), pp. 1313-1314.

<sup>53</sup> Altheim 2021, p. 60.

<sup>54</sup> I rumori di guerra e venagione, di braccata e di bardana sono carichi di suggestioni sincope e violente. Ne fa un uso fascinosamente etnografico il cosiddetto album de *L'Indiano* di Fabrizio De André (1981), che si apre con la registrazione *live* di una caccia al cinghiale in Gallura: spari e riverberi ecoici, schiocchi e grida di incitamento, fischi e detonazioni, latrati di cani e richiami che si rincorrono tra le macchie coprendo le distanze, con effetti di rimbombo ovattato e una moltiplicazione di piani acustici che costruisce una profondità di campo uditiva. Le musiche venatorie della Sardegna profonda prendono timbri fragorosi e scheggiati di Frontiera, creando una fono-sfera di sapore *Western*. Queste sonorità aspre e agitate, che drammatizzano il concitato *charivari* della battuta, sono la musica feroce della predazione. Le gualdane e le cavalcate di primavera delle masnade feudali, con la loro natura rapace di vere e proprie razzie stagionali, non dovevano 'suonare' in modo troppo diverso. È probabile che i *raids* condotti da foraggieri e saccheggiatori conservassero l'impronta gioiosa e chiassosa delle attività cinegetiche: vi si doveva sentire il medesimo scatto di aggressività festosa, vi doveva echeggiare lo stesso selvaggio *ballali*.

Al mimodramma fragoroso della cavalcata in armi Muzzolon accosta opportunamente il putiferio dell'urto frontale: le grosse lance di frassino spezzate, il cozzo dei cavalieri pesantemente blindati nei loro usberghi di maglia, l'impatto delle grandi masse di carne e di ferro producono un formidabile schianto, uno scoppio violento che fa della battaglia (ma anche della singolar tenzone) un'esperienza uditiva di straordinaria intensità. Il primo urlo della battaglia è una sorta di *bang* sonico, un frastuono di aste scosse e spezzate: un fracasso di legno infranto che suona come una immensa grancassa, accompagnando la perentorietà impattante di un gesto marziale drasticamente ultimativo. Nelle descrizioni romanzesche come in quelle epiche, il tremendismo sonoro degli scontri dà consistenza acustica ai valori plastici e dinamici della violenza cavalleresca. Colorati e chiassosi, i fuoriclasse della *mêlée* sono spesso dei fuori-taglia di complessione titanica: i loro corpaccioni *extra-large* rivestiti di metallo risuonano come campane di bronzo e i loro rintocchi formano la reiterata melopea della poesia eroica.<sup>55</sup> Ma alla scampanata della corsa tiene dietro lo scroscio assordante dei cavalieri cozzanti. Questi centauri sonanti, belli e invincibili nella loro radiante *silhouette* e nei loro giochi micidiali, sono poderose macchine da guerra, capaci di sprigionare nella carica un irresistibile potenziale di collisione, un'energia devastante che manda tutto in pezzi, smiuzzando armi e finimenti. Per quanto possa divenire uno sfoggio di eleganza e un'ostentazione di pompe sfarzose, la cavalcata a lancia abbassata rimane in prima istanza un formidabile dispositivo bellico in grado di sprigionare una violenza definitiva. La carica a fondo della nobiltà feudale fa tremare la terra, spande orribili scrosci di aste spaccate e manda sordi boati come un cielo echeggiante di tuoni:

De set liwes en orrat l'em les criz,  
Hanstes freindre e forz escuz croissir.

da sette leghe si udirà gridare, | lance spezzare, forti scudi spaccare<sup>56</sup>

<sup>55</sup> La fisionomia dei grandi campioni militari si dà sempre nel segno dell'oltranza, come manifestazione di un'energia incontenibile, eccedente la misura dell'ordinario: ipertrofia corporea, vigoria sovrumana, esasperato dinamismo, imprese arrischiate, folle audacia, 'peccati' e smodatezze. A questa 'poetica' eroica della dismisura e dell'esorbitanza va riportata anche l'estrema rumorosità dei super-guerrieri, che lanciano terribili grida di guerra, suonano corni magici, fanno crocchiare orrendamente le mandibole nei momenti d'ira e spandono tutt'attorno clangori di armi riscosse. Ovunque si trovi l'eroe, là il combattimento si incendia, l'azione si fa convulsa e la sonorità giunge al diapason.

<sup>56</sup> *La Canzone di Guglielmo* (ed. Fassò), pp. 98-99 (vv. 92-93).

Tal freis ferent les astes con uns tanpez.

Le lance fecero un fragore come di tempesta<sup>57</sup>

An l'estor lieve li escrois,  
Des lances est mout granz li frois.

al momento dell'attacco cresce lo strepito, | il fracasso delle lance è impressionante<sup>58</sup>

Ez vos le tornei comancié  
Et li bruiz et l'escrois des lances.

Ed ecco iniziato il torneo, | e il rumore e il fracasso delle lance<sup>59</sup>

Et li cheval tot de randon  
S'antrevient que front a front  
Et piz a piz hurté se sont,  
Et li escu hurtent ansamble  
Et li hiaume, si qu'il resamble  
De l'escrois que il ont doné  
Que il eüst molt fort toné

E i cavalli così irruenti | vanno a battere fronte contro | fronte e petto a petto allo  
scontro, | e gli scudi si vanno a urtare | insieme e gli elmi, sicché pare | al fragore che  
ne hanno dato | che molto forte abbia tuonato<sup>60</sup>

Molt estoit grans li capleïs,  
Et des lances li froisseïs

la mischia era generale, | ed assordante lo schianto delle lance<sup>61</sup>

L'enfasi e il *pathos* della prestazione cavalleresca si propagano in tutte  
le direzioni per poi rimbalzare all'indietro, con un potente movimento

<sup>57</sup> *La chanson de Girart de Roussillon* (ed. Combarieu du Grès - Gouiran), pp. 210-211 (v. 2497).

<sup>58</sup> Chrétien de Troyes, *Erec e Enide* (ed. Noacco), pp. 172-173 (vv. 2120-2121).

<sup>59</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès* (ed. Bianchini), p. 169 (vv. 4786-4787).

<sup>60</sup> Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)* (ed. Beltrami), pp. 230-231 (vv. 3600-3606).

<sup>61</sup> Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto* (ed. Pioletti), pp. 386-387 (vv. 6005-6006).

audio di riflusso e risacca, ribattuto in *Dolby Surround*. La fono-sfera degli scontri collettivi è una vasta cassa di risonanza da cui si espandono onde gigantesche e ampi vortici sonori: un altoparlante che diffonde blocchi di suono granitici, rocciosi, immensi.<sup>62</sup> Grandi masse di sostanza acustica che si raddensano in aria e rimbombano tutt'attorno, abbracciando un vasto spazio di riverberazione. Espressione di un'ideologia militare dell'impatto che rappresenta una delle forme più oltranzistiche dell'arte occidentale della guerra,<sup>63</sup> la scherma equestre ad asta tesa produce, al momento dell'urto, immani boati. L'onda sonora fa un'eco larga e potente all'onda d'urto delle schiere cozzanti. Il botto violento delle formazioni rivali, che sbattono a tutta forza l'una contro l'altra in un polverio di lance spaccate, è il do di petto della cavalleria pesante feudale.

Senonché, gli strepiti strazianti di Marte e le seduttive 'sirene' della guerra non esauriscono il repertorio sonoro della narrativa arturiana,<sup>64</sup> che conosce anche le arie aggraziate delle ambientazioni boscherecce: lo stormire leggero delle fronde agitate dalla brezza o il vento forte spirante e fruscante tra ventagli di foglie, il brusio leggero del sottobosco, il ciangottio delle fonti, il motivo gorgogliante dei torrenti e il cinguettio degli uccelli canterini. Siamo entro una pista sonora accordata su colori e valori timbrici che rinviano a poetiche di sapore bucolico, con inflessioni carezzevoli da sinfonia pastorale. Ma queste sonorità 'dolci', esteriormente inquadabili nelle topiche acustiche del *locus amoenus* o dell'*hortus*

<sup>62</sup> Negli *specimina* testuali ritagliati più sopra si possono cogliere la drammaturgia musicale e il *pathos* potente delle sonorizzazioni militari, che sottolineano con gli strumenti espressivi dell'enfasi il rincaro acustico e la materialità vibrante delle partiture belliche. Il corpo fonico degli scontri armati si compone di tonalità dissonanti e impasti timbrici superlativi, che esaltano i 'colori' aspri e restituiscono l'intensità del panorama uditivo marziale.

<sup>63</sup> Sul metodo d'urto frontale come realizzazione storica del cosiddetto 'stile bellico occidentale', mi permetto di rinviare a Barbieri 2020, pp. 7-27.

<sup>64</sup> È tuttavia inevitabile che la musica di Ares, preminente nel paesaggio sonoro delle canzoni di gesta, rivesta un ruolo di primissimo piano anche entro l'orizzonte acustico del mondo arturiano. I romanzi di argomento bretone sono prodotti per un pubblico che coincide in larga misura col ceto dominante e la componente maschile di questa classe egemone è formata in massima parte di cavalieri e di gentiluomini la cui funzione profonda – nucleare e fondante – è quella militare. Non è dunque sorprendente riscontrare l'assoluta centralità della materia militare nei contenuti di testi chiaramente indirizzati alla nobiltà guerriera feudale. I romanzi arturiani sono opere rivolte per lo più ai professionisti delle armi o quanto meno ai membri di una società poleocratica, che vive di guerra e per la guerra: una comunità di indole pugnace per la quale lo stato di belligeranza e l'esercizio della violenza armata sembrano essere più un fine che un mezzo.

*conclusus*, non sono musicine campestri per bozzetti di sapore idilliaco, ma riverberi delle armoniche celesti, note e ritmi di pertinenza fiabesca che vibrano al battito delle melodie oltremondane, precludendo alle epifanie sconvolgenti del soprasensibile. Il canto paradisiaco dei volatili, ricalcato dal cheto chioccolio delle acque zampillanti, è la nenia avvolgente del mito edenico, il *setting* uditivo dell'eufonia primeva,<sup>65</sup> la voce segreta della nascita del mondo, il suono archetipicamente fondatore delle origini che attualizza e rinnova, nell'*hic et nunc* dell'azione cavalleresca, la segnaletica dell'eterno e la sacralità dell'altrove. La musicina celestiale dei volatili canterini, specie se combinata col gorgoglio delle acque sorgive, costella l'archetipo del luogo prelapsario. Anche la più convenzionale pispilloria ornitologica, persino il più stucchevole e oleografico cip-cip di uccelletti posti a corollario aurale di un *locus amoenus* – tutta questa materia sonora stereotipata e topicizzata – trattengono una forza arcana derivante dall'immaginario edenico e da vividi paradigmi di beatitudine primeva. Nel più svenevole cinguettio riecheggiante tra le fronde del più banale boschetto continuano a vibrare le sonorità paradisiache e le sacre sinfonie dell'oltremondo.<sup>66</sup> Ogni volta che si ode il canto degli uccelli si opera miracolosamente il reincanto della terra: il vocio delle creature del cielo riattiva la nostalgia delle origini. Negli accenti argentini e maliosi della *Wilderness* si può udire il suono senza tempo degli inizi. E sullo sfondo di queste armoniche quiete di timbro bucolico si stende il basso continuo

<sup>65</sup> La perennità litica di una fonte che fa risuonare il chioccolio argentino delle acque primeve e tutt'attorno una foresta di alberi ad alto fusto, avvolta e percorsa dalle armoniose sonorità dell'altrove. Questa configurazione del sito idillico non soltanto costituisce un *tópos* letterario di diffusione universale e di lunga durata, ma costella il modello esemplare dello spazio sacro e del luogo paradisiaco degli'incanti. La permanenza archetipica di tale schema trova conferma nel grandioso progetto installativo audio-plastico di Massimo Bartolini (*Due qui / To Hear*), ospitato nel doppio ventre di balena del Padiglione Italia alla Biennale 2024 di Venezia: una fitta, labirintica selva di tubi Innocenti che effondono come canne d'organo flebili irradiazioni di musica elettronica; al centro del bosco metallico, una radura circolare e una fontana rotonda le cui acque madreperlacee si increspano ritmicamente in un gioco di ondulazioni. Al netto della modernità iconica dei materiali – gli elementi per ponteggi tubolari –, tutte le componenti dell'installazione rimandano con coerenza all'immaginario ancestrale del *locus consecratus* – il dedalo ingarbugliato della foresta, il tempio *open air* della radura aperta al contatto col cielo, la fonte dalle acque rampollanti, i simbolismi del centro –, ma la peculiarità dell'opera è data dalle sonorità libere che si disperdono nell'aria con un effetto di 'infusione' musicale.

<sup>66</sup> La foresta è, per molti versi, il suo brusio: uno stormire leggero di fronde che si fa tappeto sonoro al canto degli uccelli, e quel cinguettio celestiale è ciò che dà accesso a forme di temporalità non lineare per il cui tramite si raggiunge l'altrove.

dello zoccolio cadenzato, che tamburella il terreno e risuona lungo il corpo del cavaliere come una sorta di ritmo interno, quasi un battito cardiaco intra-psichico. Questo tappeto fonico cullante, che rappresenta la *tonica* del racconto arturiano e accompagna gli andirivieni dell'erranza, viene improvvisamente rotto da una scalfittura violenta e inattesa. D'un tratto un rumore intenso annuncia l'irruzione aggressiva dell'alterità e fa scoccare il tempo dell'azione eroica, l'ora dell'*exploit* che porta dentro una nuova storia.<sup>67</sup> Il *momentum* dell'accelerazione evenemenziale e dell'urgenza inquieta, della svolta arrischiata e del terrore, sospende di colpo la durata morbida del vagabondaggio cavalleresco. Dapprincipio la terra risuona di una frale, delicata onda di armonici: nella solitudine silenziosa delle selve si espande una sorta di micro-musica esile e fascinosa, giocata su accordi sottili e piccoli grappoli di note ribattute che esigono un'esperienza di ascolto profondo (*Deep Listening*),<sup>68</sup> maturata nell'abbandono della cavalcata e nella coscienza potenziata del cammino estatico. Fruscii leggeri, soffi e aliti di vento, schiocchi di frasche spezzate, sussurri e stormire di foglie, mormorii briosi di acque gorgoglianti, chioccolii sommessi di fonti,<sup>69</sup> amenissimi cinguettii e frulli d'ali, passi attutiti che fanno l'eco all'universo: come un riverbero – minimalista sublimato essenzializzato –

<sup>67</sup> Il nucleo iniziatico dell'impresa avventurosa riprende anche sul piano acustico l'arci-modello tripartito del rito di passaggio: (1) armonia originaria tenuta su sonorità melodiose; (2) spezzatura dissonante e caduta nel caos rumorista (crisi); (3) ricomposizione dell'eufonia primava a un livello più elevato.

<sup>68</sup> Il sintagma è dedotto da Oliveros 2023a. Le esperienze di ascolto profondo di cui parla Oliveros 'consuonano' con la relazione di acuita sensibilità che il cavaliere andante intrattiene con la vibratile materia fonica entro la quale si svolgono le peripezie della sua erranza. Nel mondo premoderno, prima che il frastuono della società industriale e la saturazione rumorista della contemporaneità conducessero all'ottundimento delle facoltà uditive sottili, gli uomini 'avevano orecchio' ed erano capaci di intonare i loro sensi all'ambiente circostante, captando le sonorità più sfuggenti e impalpabili. Nelle epoche ignare di inquinazione acustica, i suoni venivano delibati in purezza, entro un'audio-sfera incontaminata e tersa. Immerso nel mondo di prima e vagante per le solitudini delle selve, l'errante percepisce e distingue i fenomeni acustici leggeri e sommessi di cui si sostanzia l'audio-sfera del paesaggio boschivo. Mediante una pratica di 'ascolto totale', il cavaliere entra in sintonia con la musica della natura vivente e opera in un regime di intensificazione sensoriale che prelude a una espansione della coscienza.

<sup>69</sup> Amplissimo è lo spettro semantico e registrale delle sonorità idriche: si va dalla vocetta allegra della fonte, che ciangotta entro un contesto soavemente ameno, alla sonorità potente e scrosciante dei torrenti di montagna (si pensi alla fono-sfera urlante delle gole pirenaiche nella *Chanson de Roland*); dalla musica lieve e avvolgente di un ruscelletto al fragore spaventoso dei fiumi inferi (e qui si può rinviare alle acque rapinose del rio avernale su cui si sospende, nella *Charrette*, il Ponte della Spada).

del canto della terra. I borbottii della natura, specie quelli che intessono l'ordito fonico del labirinto arboreo, formano un campo acustico spazializzato che esige un *Quantum Listening*, una disposizione percettiva di speciale acutezza, capace di sentire empaticamente il potenziale dei suoni d'ambiente: una facoltà di 'ascoltare l'ascolto' facendone il fondamento di un'esperienza potentemente trasformativa.<sup>70</sup> Il sostrato fonico del pispiglio forestale può apparire a tutta prima come un effetto di bordone e di accompagnamento leggero: come una base musicale di rumori lievi – attenuati ovattati attutiti –, una risacca acustica che fa sottofondo alla zigzagante deriva dell'erranza. Ma questo impasto di fenomeni fonici poco rilevati, questa cornice 'atmosferica' di rumori naturali,<sup>71</sup> lungi dal costituire un *background* neutralizzato dalla sua ovvietà e assimilabile al silenzio, non sono mai privi di una loro consistenza sensoriale, utile a connotare il paesaggio silvestre nella sua dimensione uditiva. Ridurre questo *milieu* di sonorità 'abituale' a un insignificante *ameublement* fonico ed equipararlo al silenzio è possibile solo a prezzo di una semplificazione binaria di marca strutturalista, che polarizzi la fono-sfera boschiva tra due poli estremi: il rumore-rumore del tumulto venatorio (ma anche del frastuono marziale o della cavalcata impetuosa) e il fondale dei piccoli rumori silvestri, impostati sul *pianissimo* e derubricati a una sorta di 'grado zero' della sonorità.<sup>72</sup> Queste sonorizzazioni ambientali ordinarie, questo ordito di tenui ricami acustici, costella un panorama sonoro di normalità quieta che lo strepito sopracuto dell'urgenza avventurosa si incarica di

<sup>70</sup> Anche la nozione di 'ascolto quantico' è ripresa da Oliveros 2023b.

<sup>71</sup> Lo stormire delle foglie, l'alito del vento sulle fronde, le foglie calpestate, il soffice crepitio delle ramaglie spezzate: tutta un'audio-sfera composta di fonie sottili, una sceneggiatura uditiva polverizzata in un brusio molteplice di voci naturali. È la piccola, lene sinfonia boschereccia che forma la musica *en plein air* dell'erranza cavalleresca.

<sup>72</sup> La narrativa cavalleresca fa emergere con nettezza un'antitesi bipolare tra le sonorità ordinarie del paesaggio boschivo e quelle eccezionali – strazianti agghiaccianti disturbanti – della deflagrazione avventurosa, ma questa contrapposizione, che interessa l'ordine narrativo e quello simbolico, non deve indurci a considerare il fondale diffuso dei piccoli rumori forestali alla stregua di un vuoto. Lungi dallo stingere nell'insignificanza dell'indistinto, il brusio della selva ha una sua impalpabile densità, un amalgama di sottili increspature foniche, una *texture* granulosa di suoni a bassa intensità che non si può ridurre a una semplice assenza di suono. Il sussurro dei boschi costruisce un sottofondo acustico di forte carica suggestiva e di soffusa musicalità. Diversamente da Galloni 2023, pp. 5, 7-8, 102, 149, 189, ritengo che il canto lene della natura e l'audio-sfera silvestre non siano assimilabili al silenzio. L'idea che il silenzio appaia in certi luoghi di pace e di intimità calma alla stregua di un rumborio esile – leggero e anonimo nell'assiduità delle sue micro-variazioni – proviene da Corbin 2016, p. 13.

strappare: le risonanze leggere e sognanti del ‘tempo di prima’ vengono infrante dai fragori *techno* delle armi percosse o dal soprassalto cacuminale di un grido improvviso, di uno schianto, di un richiamo di corno che copre le distanze.<sup>73</sup> L’avventura è il momento in cui il tempo si fessura e si incrina:<sup>74</sup> le apparizioni fantastiche e le ierofanie incidono la tavolozza armonica e il flusso cheto del racconto con lo scroscio penetrante della loro energia manifestativa. Tutto d’un colpo i decibel si alzano a dismisura: è uno scatto acustico che spacca il cielo e riga la superficie placida della musica di scena, fa crepare l’aria vitrea e dinamizza l’azione con uno strappo

<sup>73</sup> La verticalità sveltante delle gole di Roncisvalle risuona da un capo all’altro di segnali sonori che si rispondono in regime antifonale, squarciando l’aria delle convalle. Le buccine dell’esercito di Carlo Magno, che ritorna sui suoi passi a tappe forzate, entrano in dialogo con le note prolungate e lugubri dell’olifante di Orlando. Le tonalità profonde del corno dell’eroe, armonizzate alla mattanza di Roncisvalle, rimpallano sul trombettare acuto dell’armata cristiana in rapido avvicinamento. Il gioco insistito di campo/controcampo e di *rebound* acustico costruisce un potente effetto di *pathos* e la drammatizzazione sonora degli strumenti a fiato si impasta con l’eco larga delle acque torrentizie, che scrosciano nel fondo dei canali: «Halt sunt li pui e tenebrus e grant, | Li val parfunt e les ewes curant. | Sunent cil graisle e derere e devant | E tuit rachatent encuntre l’olifant» (Son alti i poggi e tenebrosi e grandi, | le valli fonde, l’acque precipitanti. | Suonan le trombe dietro, suonano avanti, | e tutte quante fanno eco all’olifante), *La Canzone di Orlando*, ed. Bensi - Segre, vv. 1830-1833. I fenomeni di rimbalzo nello scambio fonico tra il grosso dell’armata e la retroguardia realizzano l’equivalente uditivo di un montaggio convergente parallelo, che carica e fa montare il senso di attesa del lettore: arriveranno in tempo, i nostri? Non c’è qui un semplice conglomerato di suoni minacciosi, ma un impiego sapiente delle risorse sonore, gestite con attenta regia e finalizzate all’exasperazione della  *suspense*. Sul ruolo del sonoro nel trattamento cinematografico della *Chanson de Roland* si leggano le annotazioni di Pasero 2000.

<sup>74</sup> L’avventura è lo scarto dalla norma, l’evento che scompiglia e manda tutto all’aria, l’attraversamento irreversibile e trasformativo di una linea d’ombra, l’incresparsi improvviso del nastro uniforme della cavalcata: uno scoppio di vita energetico e lampeggiante che frantuma il vetro dell’aria in un crepitio di rumori allarmanti. Nell’impresa cavalleresca lo schianto e il fragore sono i corrispettivi acustici di un’azione traumatica e iniziatica. Il vagabondaggio in armi comporta sempre uno strappo, uno slancio desiderante e avventato verso uno spazio faticoso, verso un luogo che può essere il paese delle meraviglie o lo sprofondo di tutti gli orrori. Nell’economia oltranzistica dell’*exploit* cavalleresco, i rumori laceranti annunciano un investimento radicale di rischio e di passione incendiaria: l’errante è mosso da una spinta verso l’intentato, dal bisogno di rispondere al richiamo sanguinante della vita e alle urgenze di una domanda totale. L’avventura è il modo di vita squassante – violento tumultuoso cruento – con cui l’eroe afferra e compie il proprio destino. Si tratta, insomma, di un atto irreparabile e di un gesto irreversibile: una differenza tra prima e dopo che dà forma alla vita. Non sorprende che questa natura incisiva e decisiva della peripecia romanzesca si accompagni all’esplosione di sonorità scheggiate e potenti, che esprimono sul piano uditivo il senso definitivo di una discontinuità. L’avventura è una nota sopracuta che spacca la piccola trama monotona del tempo ordinario.

improvviso. La musichina dei suoni naturali, intessuta di sonorità lievi e soavi, si scheggia e va in pezzi sotto i colpi di schiamazzi e strepiti contudenti. La sonorità avventurosa è una drammaturgia di baccano e rimbombi: rumori sgomentanti, che deflagrano improvvisi come un grido lacerante. La vocalità tremenda – *sacra* – del tempo *anteriore*, che sa liberare energie misteriose, che rompe la stasi e innesca la valanga.

Sistole e diastole, distensione e fibrillazione, continuità e fratture: la quiete carezzevole è interrotta da una detonazione repentina, la musica larga – soave e potente – del mito ciclico della terra viene spezzata dal graffio di uno squillo sopracuto, annunciatore di eventi decisivi e momenti di svolta. L'*ictus* dirompente dei suoni del trauma sfregia le patinate oleografie sonore del *locus amoenus* o la grana acustica tranquillizzante della cavalcata silvestre. Le litanie soffuse del *milieu* forestale, con la loro qualità timbrica intonata alle accordature celesti della *Harmonia mundi*, sono il fondale su cui si incidono le sonorità laceranti della crisi e gli squarci uditivi del trauma.<sup>75</sup> Non il palpito emotivamente survoltato di una *Romantische Stimmung*, ma il canto della natura vivente in cui si fanno sentire le modulazioni e la cifra del ritmo sidereo. Solcata dagli erranti a cavallo, la foresta vibra di piccoli accordi percussivi e di suggestioni timbriche a bassa intensità. L'*habitat* silvestre libera una ripetitività variata di fruscii e di bisbigli, di ansiti e tenui versi animali: tutto un rincorrersi ecoico di risonanze e di arpeggi, le cui armoniche sottili formano uno scenario acustico di ispirazione minimalista. Sul piano fonico, il romanzo bretone appare dunque scandito su un registro di alternanza tra due poli, quello della consonanza e quello della distonia: la musicalità concertata *contro* la trasgressione delle voci inarticolate; l'eufonico accordo dell'idillio primaverile *vs* la cacofonia destabilizzante e caotica dell'*aventure*. Le aperture sull'oltremondo del desiderio e gli sfondamenti verso esperienze *extra ordinem* trovano espressione nelle melodie celestiali dell'aldilà, mentre i momenti dell'infrazione e della scissura deflagrano con sonorità scheggiate e detonanti, che strappano la linearità composta della narrazione. Il modo acustico dell'avventura si dà sempre come lacerazione prodotta su uno sfondo silente o come incrinatura di uno stato di armonia.

<sup>75</sup> Le fonie alte e stridule, i rumori inconsueti e 'irregolari' scheggiano la tranquillità acustica e turbano il comfort sonoro, portando la spaccatura dell'eccezione dentro la rassicurante uniformità del quotidiano.

A questa bella intuizione, che attraversa e struttura l'intera monografia, Muzzolon aggiunge affondi molto felici su altri aspetti qualificanti dell'audio-sfera arturiana: l'habitat boschivo come camera di risonanza dei vagabondaggi e delle imprese cavallereschi;<sup>76</sup> le mirabili sinfonie del *locus consecratus*; le pulsazioni ctonie e le voci creatrici dei primordi;<sup>77</sup> il mutismo contemplativo dell'eroe, sospeso nel mezzo sonno della cavalcata estatica e carico di concentratissime energie psichiche. Durante queste corse in trasogno, le voci degli uomini e i suoni del mondo visibile non raggiungono la mente del cavaliere, dentro la quale rimbomba solo la musica inavvertibile del silenzio. L'udito imploso dell'errante in dormiveglia equestre è compensato dalla facoltà di captare gli ultrasuoni dell'oltremondo, in un regime di raccoglimento tra sé e sé che si avvicina allo stato meditativo. Smemorato, assente di sé, tutto rattratto e concentrato entro la bolla di una sua idea abissale, pensoso di un pensiero ossessivo che gli sta confitto nella mente, l'eroe in *transè* si libra nel vuoto, si addentra nel *blackout* sensoriale che immerge tutto in un mare di smisurata quiete, sempre in calma. Lo sprofondo meditativo del Viaggiatore estatico, avanzante verso territori mistici e impediti passaggi, azzittisce i rumori terreni

<sup>76</sup> Lo stormire delle fronde agitate dalla brezza, il cinguettio intermittente e diffuso, il battito d'ali leggero dei volatili, i piccoli fruscii del sottobosco, il crocchio lieve del fogliame e poi lo zoccolio ritmato dei quadrupedi in movimento: è questa, con i suoi toni medi e smorzati, la musica 'ambientale' della foresta, il bordone che funge da base sonora all'erranza cavalleresca. E su una banda sonora siffatta, rassicurante nella sua segnaletica di rumori ordinari e ripetitivi, si impennano le alte frequenze delle armi scosse, degli schianti fragorosi o della detonazione audio-vocale prodotta da un grido improvviso.

<sup>77</sup> Dai bordi del tempo si leva un gridio inarticolato e terribile, un suono ombroso, originario, rimbombante, che afferma la datità dell'essere e innesca un movimento generatore e creatore. Questa vocalità non strutturata e indistinta – il gemito, il balbettio, la lallazione, il gorgheggio, il tartagliamento, l'inciampo rotto della balbuzie – esprime archetipicamente il sordo brontolio del cosmo nei suoi primi sussulti, l'essenza segreta della musica originaria. Il *big bang* altro non è che il grido inarticolato degli inizi. La potenza della voce, vibrante nel borbottio di vocalizzi e melismi, emblemizza il flusso primordiale di energia che spinge alla manifestazione nell'ordine del formale e dell'esistenza. Le sacre sinfonie del tempo senza tempo sono musiche di tonalità fusionale, accordi di una vita primeva che rinviano al 'mondo di ieri'. Prima di farsi dispositivo organizzato e strumento di comunicazione, «la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura: di una simile metafisica della voce è testimonianza in quasi tutte le culture antiche e anche moderne, che all'emanazione sonora annettono un valore demiurgico, fondatore, addirittura iatrico-taumaturgico, incastonandola nell'orizzonte sacrale e individuando nel luogo dell'origine lo spazio che essa colma» (Bologna 2022, pp. 35-36).

e la voce della natura.<sup>78</sup> La fono-sfera circostante è obliterata, mentre il soggetto, tutto perso in sé stesso, è immerso nel vuoto abissale e faticoso della psiche in attesa. Mentre l'animale psicopompo avanza a briglie sciolte per i cammini dell'aldilà, l'eroe indementito scivola in una buia vertigine, sentendo solo sé stesso e il brusio inudibile del proprio pensiero meditante. Proprio come accadde a John Cage allorché entrò in una camera anecoica (fonoassorbente) del laboratorio di fisica di Harvard, anche al cavaliere 'rapito' capita di sviluppare un'ipersensibilità uditiva introflessa, capace di afferrare i suoni organici e le musiche *di dentro*, quelle fonie 'sottili' e impercettibili del sottopelle che per il solito sono sopraffatte o del tutto oblitrate dall'inquinamento dei disturbi ambientali: le modulazioni evanescenti del ritmo respiratorio, il battito cardiaco, il basso continuo e il flusso pulsante della circolazione sanguigna, le minime vibrazioni interiori del sistema nervoso.<sup>79</sup> La concentrazione sulle sonorità interiori dà accesso ai rumori *di sotto* – nascosti.

L'azzeramento della percezione acustica ordinaria è il correlativo di un'uscita da sé (e/o dal mondo), espressa anzitutto come totale estraneità alla realtà circostante, come 'disambientamento' dall'ordine profano e dalle normali modalità percettive.<sup>80</sup> La via della trascendenza e il richiamo dell'assoluto si fanno strada nel capogiro della mente che si allucina, nell'assenza di suono in cui si specchia lo stato – ora pacificato ora convulso – della coscienza modificata.<sup>81</sup> Il silenzio della *transe*, con il suo sussurro

<sup>78</sup> *Insensibile* ai richiami *sensibili* del mondo, la mente s'incanta tra girandole d'immagini o implode nella concentrazione di un pensiero ossessivo e dispotico, che induce il tracollo percettivo e annulla la coscienza nell'esperienza limbica e vespérale del trasogno. Allora i sensi si oscurano e l'errante abbassa il volume nella sua testa, entrando nel silenzio del pensiero che si pensa: fa il vuoto acustico per non sentire le interferenze ambientali della realtà immanente. Torpido e assente di sé, il suo spirito galleggia nell'ottundimento, sigillato alle sollecitazioni esterne, ma spalancato sugli abissi dell'anima affascinata. Nel *rêve éveillé* del 'cavaliere pensoso' si sente rimbombare silenziosamente un'esultanza psichica veemente: un oceano di quiete e di stasi catalettica, ma animato e profondamente smosso da correnti di potenza spirituale.

<sup>79</sup> Cfr. Muzzolon 2023, pp. 244-245.

<sup>80</sup> La cavalcata estatica modifica radicalmente le percezioni e allarga la sfera della coscienza, permettendo il contatto con il mondo 'sottile'.

<sup>81</sup> Nella vertigine del rapimento, il cavaliere sperimenta una condizione liminare che permette l'accesso a una condizione *altra*. Per trascendere la dimensione ordinaria non basta divenire uomini 'interi', promuovendo uno stato di totale integrazione entro le nervature istintuali della vita: la rottura di livello richiede al viaggiatore di immergersi nell'indistinto dei territori di margine, nella faglia incerta che separa l'io da sé stesso.

interiore, è la poetica insonorizzata del tempo 'interrotto', collassato e come accartocciato in una risacca psico-cosmica, rinchiuso nell'immobile ma vibrante torsione di un coagulo mentale. Il flusso del divenire va in stallo, e in questo ristagno la temporalità cessa di scorrere linearmente, schiacciandosi in un cerchio piatto di incessanti ritorni. In attesa che la durata si incida e riprenda il suo movimento di progressione dentro la serie evenemenziale delle avventure, il cavaliere sprofonda precipite nel suo vuoto interiore, come galleggiando in una bolla sospesa, nell'arresto di una circolarità pensosa.<sup>82</sup> Nello stallo della sua 'discronia' contemplativa, il cavaliere resta come *surplace*, in una sorta di fuori-tempo che coincide con una non-spazialità sottratta alle determinazioni dell'esistenza ordinaria: congelato in questa condizione di sospensione, imploso nello sprofondo del suo silenzio meditativo, l'eroe si prepara a uscire *dentro* o a rilanciare la sua *queste* verso modi d'essere di livello ulteriore.

Queste e molte altre emergenze del sonoro si riconnettono alle epifanie dell'invisibile o alle occasioni del destino. Dove risuona la musica primitiva della foresta e delle armi, là si prepara l'intacco di un'apparizione fantastica che rende presenti la sacertà e il senso religioso della vita. Facendoci riascoltare le colonne sonore dei romanzi bretoni, Elena Muzolon riconduce al centro del discorso critico una componente di primo piano della narrativa cavalleresca in lingua d'*oïl*.

<sup>82</sup> La deriva psico-cosmica dell'eroe in *transe* non si consegue soltanto attraverso la cavalcata mistica, che intreccia il motivo dell'estasi con lo schema del viaggio oltremondano, ma anche per il tramite di una concentrazione esteriormente statica. Confitto al centro di un paesaggio nivale di struttura metafisica, perduto dentro e fuori di sé nel mulinello della meditazione, Perceval contempla immobile tre gocce di sangue sulla neve, sfolgorante *mandala* in cui l'eroticismo dell'*imago* femminile si costella in archetipo di inaudita potenza attrattiva. Allora la mente del cavaliere solitario si incurva e si inabissa nell'assoluto di un pensiero che si pensa, e intanto il suo corpo, agghiacciato nel gelo bianco, vibra di un fremito oscuro. Lo stallo sensoriale dell'eroe in trasogno nasconde, dietro l'apparente paralisi del corpo insonnolito, un rovinio abissale di pulsazioni segrete.

## BIBLIOGRAFIA

- Alheim Franz 2021, *Il volto della sera e del mattino. Dall'Antichità al Medioevo*, Milano, RCS MediaGroup (ed or. *Gesicht vom Abend und Morgen. Von der Antike zum Mittelalter*, Frankfurt, Fischer, 1954).
- Barbieri Alvaro 2020, *Il senso dei cavalieri per l'impatto: la tecnica d'urto frontale e l'arte occidentale della guerra nella narrativa eroica d'oil*, in Perrotta Annalisa - Mainini Lorenzo (ed.), *Confini e parole. Identità e alterità nell'epica e nel romanzo*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 7-27.
- 2021, *La carica a fondo e la dicotomia ORDINE vs CAOS: due figurazioni di lunga durata del discorso occidentale sulla guerra*, in Barbieri Alvaro - Peron Gianfelice - Sangiovanni Fabio - Zanon Tobia (ed.), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 5-7 luglio 2019), Padova, Esedra, pp. 19-40.
- Barthes Roland - Havas Roland 2019, *Ascolto* (1976), con una nota introduttiva di Stefano Jacoviello, Roma, Luca Sossella.
- Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, Enrico Benella (ed.), testo critico di Léopold Constans, Prefazione di Lorenzo Renzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Bologna Corrado 2022, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Prefazione di Paul Zumthor, nuova edizione, Roma, Luca Sossella.
- Bottiroli Giovanni 2023, *Un modello per le allegorie*, in Bottiroli Giovanni - Scaffai Niccolò (ed.), *Allegorie. Problemi e analisi di testi* (= «L'Immagine Riflessa», N.S. Anno XXXII, 2 [Luglio-Dicembre]), pp. 1-38.
- Breccia Gastone 2023, *Normandia*, Milano, GEDI.
- Cardini Franco 2013, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese* (1987), Bologna, il Mulino.
- 2014, *Alle radici della cavalleria medievale* (1981), Bologna, il Mulino.
- 2021, *La cavalleria medievale. Un'introduzione*, in Id., *Oh gran bontà de' cavalieri antiqui! Scritti sulla cavalleria e sulla tradizione cavalleresca italiana*, Rimini, Il Cerchio, pp. VII-XL.
- Cazelles Brigitte 1999, *Du visuel au sonore: les manifestations de la sainte perfection (Alexis) et de l'excellence héroïque (Roland)*, «PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge», XV/2, 30, pp. 239-254.
- 2005, *Soundscape in Early French Literature*, Tempe, Arizona - Turnhout, ACMRS [Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies] - Brepols.

- 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 - Godefroi de Leigni, *Il Cavaliere della carretta (Lancillotto)*, Pietro G. Beltrami (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- , *Cligès*, Simonetta Bianchini (ed.), Roma, Carocci, 2012.
- , *Erec e Enide*, Cristina Noacco (ed.), introduzione di Francesco Zambon, Milano-Trento, Luni, 1999.
- , *Il cavaliere del leone*, Francesca Gambino (ed.), con un'introduzione di Lucilla Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- , *Le Conte du Graal (Perceval)*, Félix Lecoy (ed.), 2 voll., Paris, Champion, 1973-1974.
- Corbin Alain 2016, *Histoire du silence de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel.
- Daughtry J. Martin 2015, *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford, Oxford University Press.
- Duby Georges 1977, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino, Einaudi (ed. or. *Le dimanche de Bouvines. 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973).
- Eibl-Eibesfeldt Irenäus 1971, *Amore e odio. Per una storia naturale dei comportamenti elementari*, Milano, Adelphi (ed. or. *Liebe und Hass. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, München, R. Piper & Co, 1970).
- Eliade Mircea 1995, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968<sup>2</sup>).
- Francescon Marco 2020-2021, *L'origine del figurale nella letteratura francese del Medioevo (XII-XIII secolo)*, tesi di dottorato, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Corso di Dottorato "Le Forme del Testo".
- Fritz Jean-Marie 2000, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion.
- 2011, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz.
- Galloni Paolo 2023, *Nella selva silente. Suoni e silenzi nelle foreste medievali (secoli VI-XIII)*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Goodall Jane 2012, *L'ombra dell'uomo*, Prefazione di Stephen Jay Gould, Roma, Orme (ed. or. *In the Shadow of Man*, London, Collins, 1971).
- Guariglia Federico 2021, *Il Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253)*, tesi di dottorato, Univer-

- sità degli Studi di Verona - École Pratique des Hautes Études.
- Guidi Federica 2018, *Il mestiere delle armi. Le forze armate dell'antica Roma*, Milano, Mondadori.
- Henderson Caspar 2024, *Cosmofonia. Un libro di fragori, scoppi, bisbigli, ronzii, silenzi e altri suoni di animali, esseri umani, macchine e pianeti*, Milano, UTET (ed. or. *A Book of Noises. Notes on the Auraculous*, Chicago, University of Chicago Press, 2023).
- La Canzone di Guglielmo*, Andrea Fassò (ed.), Parma, Pratiche, 1995.
- La Canzone di Orlando* (1985), Mario Bensi (ed.), Introduzione e testo critico di Cesare Segre, Traduzione di Renzo Lo Cascio, Milano, Rizzoli, 1996.
- La chanson de Girart de Roussillon*, Micheline de Combarieu du Grès - Gérard Gouiran (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- La Chanson des Quatre Fils Aymon*, d'après le manuscrit La Vallière avec introduction, description des manuscrits, notes au texte et principales variantes, appendice où sont complétés l'examen et la comparaison des manuscrits et des diverses rédactions, Ferdinand Castets (ed.), Montpellier, Coulet, 1909 (= Genève, Slatkine reprints, 1974).
- Lachin Giosuè - Zambon Francesco (ed.) 2004, *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), presentazione di Furio Brugnolo, Trento, Università degli Studi di Trento.
- Le Siège de Barbastre. Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, Joseph Louis Perrier (ed.), Paris, Champion, 1926.
- Limentani Alberto - Infurna Marco (ed.) 1986, *L'epica*, Bologna, il Mulino.
- Meli Marcello 2022, *Re eroi poeti. Lezioni di Filologia Germanica*, introduzione di Omar Khalaf, Lavis (TN), La Finestra.
- Muzzolon Elena 2023, *Spade che cantano. Il paesaggio sonoro del romanzo arturiano d'oïl*, prefazione di Franco Cardini, Padova, Esedra.
- Ohly Friedrich 1985, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Lea Ritter Santini (ed.), Bologna, il Mulino.
- Oliveros Pauline 2023a, *Deep Listening*, Palermo, Timeo.
- 2023b, *Quantum Listening*, Palermo, Timeo.
- Pasero Nicolò 2000, *Cinema nel Medioevo*, in Pittaluga Stefano - Salotti Marco (ed.), *Cinema e Medioevo*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, pp. 7-27.
- Pastoureau Michel 2007, *Le virtù del legno. Per una storia simbolica dei materiali*, in Id., *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza (ed. or. *Une histoire symbolique du*

- Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, pp. 71-86).
- 2011, *La chasse au Moyen Âge: l'accomplissement d'un rituel, avec (déjà) un code de bonne conduite!*, in «Canal Académies. Les podcasts de l'Institut de France» (disponibile online: <https://www.canalacademies.com/emissions/un-jour-dans-lhistoire/la-chasse-au-moyen-age-laccomplissement-dun-rituel-avec-deja-un-code-de-bonne-conduite> [ultimo accesso: 25/09/2024]).
- Renaut de Beaujeu, *Il bel cavaliere sconosciuto*, Antonio Pioletti (ed.), Parma, Pratiche, 1992.
- Renaut de Montauban / Rinaldo di Montalbano*, Jacques Thomas - Mario Mancini - Marco Infurna (ed.), in Mancini Mario - Infurna Marco (ed.), *Le canzoni di gesta dei vassalli ribelli*, Milano, Giunti - Bompiani, 2023, pp. 3-869.
- Ruiz-Domènec José Enrique 1981, *El sonido de la batalla en Bertran de Born*, «Medievalia», 2, pp. 77-109.
- Schafer Raymond Murray 1969, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough, Ontario - New York, Berandol Music Limited - Associated Music Publishers.
- 1985, *Il paesaggio sonoro*, Roma - Lucca, BMG Ricordi - LIM (ed. or. *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977).
- Schneider Marius 1976, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico*, Milano, Archè.
- 1992, *La musica primitiva*, Milano, Adelphi (ed. or. *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris, Gallimard, 1960).
- 2007, *Il significato della musica*, con uno scritto di Elémire Zolla, Milano, SE.
- Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Adele Cipolla (ed.), in Liborio Mariantonia (ed.), *Il Graal. I testi che hanno fondato la leggenda*, saggio introduttivo di Francesco Zambon, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1115-1700.
- Zambon Francesco 2000, *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Trento, La Finestra.
- 2014, *Nel mondo del simbolo*, in Mancini Mario (ed.), *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci, pp. 29-55.
- 2021a, *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Roma, Carocci.
- 2021b, *Il fiore inverso. I poeti del trobar clus*, Milano, Luni.
- 2021c, *Epifanie luminose del Graal*, in Grossato Alessandro (ed.), *Corpi di luce (= «Kratèr. Quaderni di cultura e tradizioni spirituali»)*, 1), pp. 217-233.
- 2023, *Brève histoire de l'obscurité poétique*, Nice, Arcades Ambo.
- Zolla Elémire 2002, *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi.

## SCHEDE E RECENSIONI



**Fabrizio De Falco, *Authors, Factions, and Courts in Angevin England. A Literature of Personal Ambition (12th-13th century)*, Cham, Palgrave - Macmillan, 2023; 270 pp. ISBN 978-3-031-43351-1.**

A partire dal titolo, il libro di Fabrizio De Falco si configura come un contributo che si colloca al punto di incontro tra diverse discipline, tutte in grado di intrecciarsi e di chiarire – non solo per il lettore specializzato, ma anche per il pubblico più ampio – la complessa trama di eventi letterari e storico-culturali.

Il riferimento nel titolo a tre degli elementi centrali – le ambizioni degli autori, il contesto angioino nell’Inghilterra del XII secolo e le dinamiche intrinseche di fazioni e corti – non è casuale, ma costituisce il tessuto stesso dell’opera, tracciando una complessa rete in cui gli autori, mossi dalle proprie aspirazioni, navigano tra alleanze e rivalità all’interno delle corti e non solo.

Dall’avvio del testo, De Falco espone gli scopi della sua indagine, proponendo una ridefinizione del ruolo degli autori nella produzione letteraria. Contrariamente all’idea che la propaganda sia la principale spinta di tale creazione, l’autore argomenta che siano piuttosto gli obiettivi personali a fungere da motivazione primaria, specialmente nel contesto della letteratura cortese. Mediante un confronto tra narrazioni coeve, biografie di autori e fonti a disposizione, De Falco rileva l’impiego di strategie retoriche per plasmare il contesto circostante gli autori, con l’intento di corroborare le proprie tesi. Di conseguenza suggerisce di esaminare attentamente le risposte immediate dei cortigiani ai mutamenti politici al fine di presentarli come agenti attivi («individual agents», p. 3) capaci di adattare i loro testi al contesto politico dell’epoca, marcando la connessione tra le loro reti locali e quelle più estese, al di fuori dell’ambito della corte reale.

Il libro si apre con un’introduzione redatta dall’autore, la quale mira a mettere in risalto i casi di studio trattati, lo scopo del lavoro e la sua organizzazione; a partire dalla domanda: «what is the point of courtly writing?». De Falco sostiene che le opere letterarie del tempo illustrano un impegno personale distante dall’encomio dei mecenati e, soprattutto, non devono essere intese come frutto di ‘committenze’. In effetti, gli autori emergono come figure politicamente impegnate che cercano di promuovere i propri interessi anziché diffondere un’unica visione dall’alto verso il basso, dal centro verso le periferie.

La struttura del volume è organizzata in tre sezioni: *The Hydra: The Court's Body and Its Wandering Heads*; *The Messages between the Lines: A Political Reading of Courtly Texts* e *The Real World Is Here: The Role of Courtly Literature between Factions and Crisis*, ognuna delle quali è suddivisa ulteriormente in due capitoli, seguiti dai relativi riferimenti bibliografici.

Nella prima parte De Falco descrive un nuovo approccio alla letteratura cortese e al suo impatto sulle carriere degli autori, illustrando il concetto di letteratura dell'ambizione personale. In base a questa visione, i temi vengono interpretati come parte di un linguaggio condiviso utilizzato all'interno della corte, osservando come gli autori agissero frequentemente da portavoce di una gamma diversificata di interessi provenienti da gruppi locali, portando le loro richieste direttamente alla corte. Quest'uso pragmatico suggerisce che la scrittura non lascia spazio all'ingenuità, poiché ogni frase è permeata da una specifica utilità politica («if courtiers-authors wanted to seize the opportunities offered them by their involvement in the courtly milieu, they had to refer to the common political culture of the Angevin court», p. 30). Lo spazio politico rappresenta un ambiente in costante mutamento, fluido, sfumato, pur rimanendo fondamentale nei processi decisionali governativi. L'aggregazione di fazioni di interesse e il costante ribaltamento di egemonie e gerarchie delineano una prospettiva frammentata della produzione letteraria nella corte dei sovrani inglesi («the members of the court were not stable because such stability did not characterise the political landscape of Angevin space», p. 22).

Cruciale è la valutazione del ruolo dell'autore-cortigiano durante la trasformazione della corte reale da un'entità informe a una struttura più definita, in procinto di diventare un organo istituzionalizzato del governo. Durante questa fase, essere considerati autori permetteva di mostrarsi come figure affidabili che, dopo aver raggiunto l'epicentro reale, continuavano a rappresentare interessi locali, mantenendo stretti legami con fazioni specifiche. Gli autori operavano all'interno delle ideologie del contesto angioino, promuovendo al contempo i propri ruoli sociali, centrali poiché sottolineavano come la corte non fosse tanto il fulcro quanto una parentesi nella loro vita.

L'analisi dei temi interconnessi nelle opere letterarie, insieme alle modifiche apportate dagli autori, permette di comprendere le motivazioni strategiche che li spingevano a adattare i riferimenti condivisi ai loro fruitori.

In questo scenario emergono due figure significative: Walter Map e Giraldo Cambrense a cui viene dedicata la seconda parte *The Messages between the Lines: A Political Reading of Courtly Texts*. Sono prese in considerazione le loro opere, rispettivamente, il *De nugis curialium* e la *Topographia Hibernica*, dove ricorrono tre temi principali: le frontiere, la corona e il mondo religioso in relazione alle loro esperienze di vita, alla circolazione delle loro opere e alle problematiche d'interesse. Il quarto capitolo, incentrato sul *Dnc*, ridefinisce la percezione comune di questo testo, spesso considerato semplicemente un'opera di intrattenimento, evidenziando invece le intenzioni politiche ad esso sottese. La sua tattica comunicativa si basa sull'uso di identità fittizie per riflettere la realtà circostante, presupponendo che i lettori condividano lo stesso contesto dell'autore («the targeted public must have the right references to decrypt the message», p. 90). Attraverso sottili allusioni, la sua rappresentazione satirica degli ordini monastici, dei pettegolezzi e persino delle storie popolari funge da paravento per attacchi mirati ai suoi avversari politici. Map utilizza il *De nugis curialium* come un mezzo per mettere in risalto le proprie capacità, citando fonti agiografiche, amministrative e letterarie per autocelebrarsi come il candidato più idoneo a diventare vescovo di Hereford e come fervido sostenitore di Enrico II Plantageneto («Walter Map uses his knowledge and skill as an author to describe the Welsh Marches and show the public that he was, after all, the most suitable man for the episcopal see of Hereford», p. 99). Diventa evidente che il *De nugis curialium* non è sinonimo di un semplice esercizio stilistico, bensì un vero e proprio strumento per perseguire, ancora una volta, l'ambizione personale.

Nel quinto capitolo, l'autore esamina approfonditamente la *Topographia Hibernica* di Giraldo Cambrense, la quale ha lo scopo di lodare sé stesso e la sua famiglia. In questo contesto, i tre temi menzionati sopra si intrecciano con la promozione della conquista anglo-normanna dell'Irlanda, sfruttando la conoscenza diretta di Giraldo dei contesti irlandesi e inglesi. Giraldo, sotto il pretesto di descrivere l'Irlanda e i suoi abitanti, in realtà utilizza l'opera come uno strumento di propaganda personale, nel senso legoffiano del termine. Una peculiarità distintiva risiede nella sua capacità di adattare il contenuto e i dettagli dei suoi commenti in linea con gli sviluppi della politica angioina («Gerald of Wales was always careful to use his texts to promote his ends and those of his kin, and he formulated different versions of *Topographia Hibernica*, calibrating the texts for different audiences and courts», p. 161).

Nella terza sezione (*The Real World Is Here: The Role of Courtly Literature between Factions and Crisis*), De Falco riflette in sostanza sui medesimi argomenti presenti nelle prime due parti, mettendo in luce la crisi derivante dalla morte di Enrico II il Plantageneto e l'ascesa di Riccardo Cuor di Leone, che ha determinato una riorganizzazione dell'ambito angioino, con l'introduzione di nuove ideologie che spingono gli scrittori ad agire. Questi si trovano ad affrontare un nuovo scenario politico e, al di fuori della corte, devono cercare nuovi sostenitori per perseguire le proprie ambizioni. Inoltre, si introduce un nuovo autore – Pietro di Blois, rinomato cortigiano della corte di Enrico II il Plantageneto – per ampliare l'analisi riguardante il tentativo di ottenere supporto politico. Nel settimo capitolo, De Falco esamina la carriera di Walter Map e quella di Giraldo Cambrense mentre si confrontano con Hereford e Lincoln e i rispettivi capitoli: essi sono eletti vescovi a Hereford e St. David's, senza però ottenere la conferma del re. Alla morte di Riccardo, la loro carriera si muove all'interno del regno di Giovanni: nonostante cerchino di agire pragmaticamente, non riescono a raggiungere i risultati desiderati, perdendo così le loro preziose ambizioni. L'ambizione assume molteplici volti e, in *Conclusion: contingently situated literature and court dynamics*, l'autore propone un approccio euristico per interpretare le opere letterarie delle corti, evitando di legarle ai significati sociali e culturali assegnati loro retrospettivamente, che possono causare discrepanze cronologiche e interpretative. Tale metodologia consente di estendere l'analisi anche ad altri autori coevi, come nel caso dello *Speculum* di Nigel de Longchamps («it seems to me that Nigel and his audience understood the text perfectly well and we are the ones who do not yet have the keys to decrypt it», p. 256) e abbraccia altri contesti come quello della Sicilia normanna delineata nel *De Rebus circa regni Siciliae curiam gestis*, specchio della frammentazione dei poteri e delle giurisdizioni del regno. In questi testi, l'enfasi su stile, temi e connessioni evidenzia che essi possiedono un piano compositivo, di ricezione e, soprattutto d'azione.

Il volume si conclude con un *Indice* che elenca nomi di persone, luoghi e manoscritti essenziali per eventuali ricerche e approfondimenti su singoli autori o opere menzionati nel libro.

Globalmente, il lavoro di Fabrizio De Falco si presenta come una risorsa di grande valore per coloro che si interessano allo studio della corte angioina. Attraverso un approccio che integra elementi storici, letterari e politici, si raggiunge una comprensione esaustiva del contesto, caratteriz-

zato da scrittori, fazioni e, soprattutto, ambizioni divergenti, plasmati da una realtà in costante evoluzione. Spicca, inoltre, la peculiarità del lavoro di ricerca – condotto, tra le altre cose, da uno storico italiano per un pubblico anglofono – su testi letterari, in perfetto accordo e ottemperanza dei concetti di multidisciplinarietà e focalizzazione plurima, spesso invocati nell'arena scientifica, ma non sempre raggiunti. *Authors, Factions, and Courts* riesce, invece, a restituire la dimensione storica del documento letterario e a instaurare un dialogo tra i documenti e il loro contesto.

Amal Brihi  
Università di Genova

