

DISCUSSIONI E RECENSIONI

Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Studi trobadorici*, Pacini editore, Pisa 2009, 213 pp. (Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari 18).

Les articles sur les troubadours réunis ici comprennent une étude publiée pour la première fois en 1963 ainsi qu'un essai en l'honneur de Joseph T. Snow qui n'avait pas encore paru au moment où le présent tome a été mis sous presse. La collection couvre une période de plus de 45 ans. Cependant, parmi les traits les plus frappants qui se dégagent de ce recueil se trouvent, premièrement, la fraîcheur et la pertinence perdurables de tous ces écrits et, deuxièmement, la façon dont ils forment en eux-mêmes un «libro d'autore» organique. Le lecteur d'aujourd'hui remarquera aussi le flair qu'a leur auteur pour les introductions saisissantes: une phrase courte et pénétrante résume toute une gamme de problèmes compliqués et focalise l'attention tout de suite sur le noyau dur de la question. A ceci viennent s'ajouter la générosité et la courtoisie qui caractérisent ses références à d'autres érudits qui travaillent dans le même domaine, surtout ceux avec qui elle n'est pas d'accord.

Les recherches de Madame Bertolucci touchent de nombreuses questions au cœur des intérêts des médiévistes, mais elles ont souvent pris leurs origines dans l'examen ponctuel de certains poètes, notamment Raimbaut de Vaqueiras et Guiraut Riquier. Son exposition de l'importance clé de Raimbaut pour le développement, le renouvellement et la diffusion de la lyrique troubadouresque a vu le jour en 1963, avant même que la parution de l'édition de Linskill ne rende le poète et son corpus facilement accessibles¹. Elle y analyse, entre autres, l'importance de la dette de Raimbaut envers Bertran de Born aussi bien que l'originalité frappante qui distingue le troubadour provençal de la tradition lyrique occitane en général. C'est à travers Raimbaut qu'elle trace les liens littéraires et lyriques qui relient les zones d'oïl et d'oc et elle les a résumés dans une formule incisive dans sa communication à la Société Rencesvals en 2003 sur «le masque épique du troubadour». Elle y constate que le trio «épico-lyrique» Bertran de Born, Raimbaut de Vaqueiras, Conon de Béthune qu'elle vient d'évoquer reproduit et répond au triangle idéologique amoureux composé par Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn et Chrétien de Troyes. A travers ces échanges littéraires le nord de la France entre en dialogue avec le Midi et une nouvelle impulsion est fournie aux trajectoires créatrices et idéologiques des deux aires. Les aspects identifiés par son analyse de 1963 sont ceux sur lesquels on travaille toujours aujourd'hui.

¹ J. LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye 1964.

Une des trames les plus importantes et les plus perdurables des recherches représentées par cette collection, c'est l'interaction entre le masque du poète à l'intérieur du texte lyrique d'une part et la réalité du troubadour en tant qu'individu historique d'autre part. Que cet effet réciproque soit complexe, subtile et d'une importance fondamentale pour la réception initiale de ses chansons est une chose bien connue. Il s'agit d'un phénomène riche qui a fait l'objet récemment de bien des études brillantes mais sur lequel il reste encore beaucoup à dire. Les analyses de Madame Bertolucci ont très tôt discerné une différente sorte d'exploitation du «je», un «je» qui n'est pas seulement un effet de la rhétorique, bien que la rhétorique soit essentielle à sa constitution, et en même temps un «je» qui ne se laisse pas réduire à un témoignage autobiographique, quand bien même cette dimension demeure souvent incontournable. Cette création du «je» se construit souvent – comme elle le démontre dans ses études de Guiraut Riquier – de chanson en chanson, mais elle s'enracine dans l'expérience vécue de poète de cour, et c'est une image qui soustend la création dans un autre genre, les *Epîtres* de Guiraut. Ce «je» est le produit des stratégies qui permettent au nom du poète justement en tant que poète de réverbérer à travers sa séquence exceptionnelle de *pastorelas*; il se constitue dans la sélection des pièces qui ont formé le *libre* du troubadour; et au niveau du texte même, il découle de l'*autonominatio* analysée dans l'article de 2001, *La firma del poeta*.

Or, l'importance de la présentation de soi est un facteur qui se rencontre à maintes reprises dans les pièces dialoguées, notamment dans les appellations insistantes employées par les participants non seulement au début de leur *tenso* mais aussi – ce qui est plus significatif – réitérées tout au long de la pièce. L'emploi répété du nom de l'interlocuteur en fait ressortir la redondance fonctionnelle, redondance qui désigne implicitement sa portée poétique. Le retour des «Sire Arnaut», des «Raimbaut», des «En Gui» et compagnie à chaque strophe a tout l'air d'être plus qu'un simple 'tic' nerveux du genre destiné uniquement à combler les lacunes de la versification, quoiqu'il faille admettre que souvent ces traits font office aussi de remplissage de cette sorte. Ces actes de nommer soulignent le fait que les dialogues sont ancrés dans la réalité d'une manière particulière qui les distingue du *serventes* «univoque» où un locuteur unique commente le monde autour de lui. Les *tenso*s et *partimens* impliquent la nature de l'autre individu dans un sens plus radical. Ils sont engendrés par la réalité de l'autre et sa capacité d'avoir un point de vue; peu importe que ceci soit «sincère» ou non, son expression doit être ménagée, à l'intérieur du cadre artificiel du débat, pour incorporer et harmoniser avec les traits historiques de celui qui les exprime. Et quand le sujet du débat tourne autour des qualités, des traits et des expériences d'individus courtois, les qualités, les traits et les expériences de ceux-là mêmes qui discutent se font sentir et influent sur leurs réponses et les réponses de leurs auditeurs. Autrement dit, c'est le vieux problème de la «sincérité», mais en double et avec l'ajout, souvent, de mises en ab-

yme. Le travail de Madame Bertolucci sur la combinaison de l'image publique de Guiraut Riquier, son expérience de courtisan et ses multiples auto-représentations poétiques peut nous aider à nuancer l'analyse de la subjectivité complexe et le «je» dans les dialogues des troubadours en général.

La contribution de l'érudite italienne au *Festschrift* de Peter Ricketts, *Galanteries riquiérientines et mélange de genres*, traite aussi des questions d'hybridisme générique et de dialogue. De manière très économe, souvent dans les notes, elle évoque bien des questions qui se posent à tous ceux qui travaillent sur les *tensos*². Se concentrant surtout sur l'échange entre Guiraut et Peire Torat (BdT 248,80a + 358,1), elle constate:

- la fixation moderne sur la classification en genres devant laquelle les copistes et les artistes médiévaux restent pour la plupart indifférents;
- des particularismes paléographiques et matériels intrigants dans les dialogues de Guiraut dans le MS R;
- les questions de composition et de performance qui découlent d'un dialogue à distance;
- le besoin d'un répertoire thématique du corpus des pièces dialoguées occitanes, et ceci dans le contexte de la répétition, dans l'échange de Guiraut, de la question dilemmatique déjà traitée en gros par Aimeric de Peguillan et Albertet (BdT 10,3).

Or, l'établissement d'un tel répertoire thématique permet de constater le fait intéressant que des répétitions de thème sont en fait extrêmement rares chez les troubadours³. Dans un corpus de plus de 150 pièces, dont plus d'une centaine partent d'une question de choix à faire, corpus qui couvre une période de plus de deux siècles et tous les pays où l'occitan a régné comme langue de culture, on se serait attendu à un nombre assez élevé de duplications. Il n'en est rien; les exemples s'avèrent très peu nombreux. Puisque cet échange peut s'interpréter comme un récapitulatif littéraire, en particulier de l'œuvre de Guiraut, on pourrait peut-être même se demander si les échos qu'il renferme s'étendent jusqu'à la reprise intentionnée du sujet du *partimen* d'Aimeric et d'Albertet.

La remarque à la page 88 de cette collection est à retenir: à propos de la fin du XIIe siècle, l'auteur observe que «de plus en plus, la voix du troubadour sera

² Voir par exemple M. P. BETTI, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 44 (1998), pp. 7-193; R. E. HARVEY et L. M. PATERSON, *The troubadour tensos and partimens. A critical edition*, 3 t., Cambridge 2010; M. GALLY, *Entre sens et non sens: approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, éd. M. Pedroni et A. Stäuble, Ravenna 1999, pp. 223-36.

³ Voir HARVEY et PATERSON, *The troubadour tensos* cit., I, pp. XXXII-XXXIX.

la voix d'un courtisan». Cette constatation résume un grand nombre de tendances perceptibles à cette époque en même temps qu'elle rappelle un des grands thèmes de la recherche de son auteur, à savoir l'importance du contexte socio-culturel de la lyrique courtoise. Les implications politiques, dans le sens le plus large de ce terme, des textes pour et par les gens de la cour est une notion à l'aide de laquelle Madame Bertolucci a illuminé le texte narratif français⁴; elle reste toujours d'une pertinence capitale pour la lyrique des troubadours et pénètre chaque partie de ce beau recueil d'études.

RUTH HARVEY
Royal Holloway, London
r.harvey@rhul.ac.uk

⁴ Voir son étude importante de 1984, *La cour et les images de la cour dans le Tristan de Béroul*, rééditée dans *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989.

Luciano ROSSI, *Cercamon, Œuvre poétique*, Édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire, Paris, Champion, 2009, 367 pp. (Les Classiques Français du Moyen Âge, 161).

Questo maneggevole e accattivante volumetto di Luciano Rossi appare nella prestigiosa collana dei Classiques Français du Moyen Âge, che vide già l'edizione di Alfred Jeanroy del 1922¹. S'inserisce tra le due la mia del 1981, uscita nei «Subsidia» al «Corpus des Troubadours»².

Le differenze rispetto a quest'ultima risultano piuttosto numerose e sostanziali; le novità ovviamente incuriosiscono e invogliano alla lettura, ma una certa cautela è d'obbligo. Le «conclusions parfois très étonnantes» (p. 7) cui l'autore ci conduce saranno tutte condivisibili o, pur se talora seducenti, da riguardarsi invece con critica attenzione e salutare prudenza?

Ponendo nuove sfide alle opinioni più o meno consolidate (a ragione o a torto) su Cercamon, la nuova edizione ha comunque il merito di riaprire l'indagine su un trovatore spesso indebitamente trascurato, al quale va invece riconosciuto un ruolo determinante nell'invenzione dei principali temi («c'est dans son chansonnier qu'on peut repérer la première véritable définition de la *fin'amor* ...») e nella fondazione dei generi della poesia trobadorica («des *vers* d'amour, à la *tenson*, au *planh*, au *sirventès* ...», p. 7).

L'edizione critica, corredata di traduzione francese a fronte, è preceduta da un'ampia e stimolante Introduzione (pp. 7-103) e risulta articolata in sei capitoli: «Établissement du texte» (pp. 105-128); «Textes et traductions» (pp. 129-193), contenente nove poesie attribuite a Cercamon (compresa *Ges per lo freg temps no m'irais* [112,2], da chi scrive relegata in Appendice³), la *vida* di Cercamon e quella di Marcabru riportata dal ms. A, l'«Appendice I: Le *Planctus* latin» (a cura di L. R. e N. Vrticka) e l'«Appendice II: La *Tenson* Miraval-Villelmin (406,43 = 200,1)»; «Notes critiques» (pp. 195-252); «Bibliographie» (pp. 253-305); «Index des noms propres» (pp. 307-309); «Glossaire» (a cura di H.-R. Nüesch, pp. 311-363).

Nell'Introduzione, dopo aver giustamente osservato che «réalité historique, tradition poétique et idéologie chrétienne contribuent à créer l'image d'un chanteur à la personnalité bien définie», l'editore esprime un giudizio severo riguardo alla critica precedente («en dépit d'un 'nom' et d'une production qui, jusqu'à pré-

¹ A. JEANROY, *Les poésies du troubadour Cercamon*, Paris 1922.

² V. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon*, Modena 1981.

³ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 215-227.

sent, n'ont pas été l'objet d'une véritable réflexion critique», pp. 11-12) e, facendo ricorso all'*interpretatio nominis* e all'ipotesi dell'eteronimia, respinge come *facilior* – «des plus simplistes» (p. 12) – la spiegazione fornita dalla *vida* del trovatore per il *sobriquet* «Cercamon». Scriveva l'antico biografo: «e cerquet tot lo mon, lai on el poc anar. E per so fez se dire Cercamons»; un'interpretazione che «s'inscrit dans une tradition jongleresque bien connue» (*ibid.*), ma che darebbe l'impressione d'essere stata scelta «sous l'influence de la tradition onomastique du Nord de l'Italie, où l'on repère, au XIIe siècle, force de *Circamundus*, *Circamondus*» (pp.12-13). Il documento in cui compare un tal *Liutprandus Circamundus, consul de Lauda*, firmatario nel 1183 della pace tra Barbarossa e la Lega Lombarda, testimonierebbe al contrario, secondo Ezio Levi⁴ che lo ha reso noto, una possibile diffusione della notorietà del poeta al di qua delle Alpi. Pio Rajna⁵, riconoscendo a tale interessante segnalazione solo un valore documentario – non riconducibile dunque a un influsso transalpino legato alla fama del nostro trovatore – rilevava opportunamente che al latino *Circamundus* poteva ben corrispondere un autoctono *Cercamondo*, nel senso del toscano *Giramondo*, e che pertanto nel caso del console di Lodi (di nome Liutprando) il soprannome era con ogni probabilità ereditato dal padre, non ispirato da celebri cantori occitani. Ora, se ammettiamo che due appellativi simili e di ugual significato siano indipendentemente attestati in aree diverse, l'ipotesi di un riflesso onomastico d'*oc* su *Liutprandus Circamundus* e quella dell'influsso dei Cercamondo lombardi sull'*interpretatio nominis* del biografo si elidono a vicenda: la spiegazione della *vida* potrà anche apparire banale, ma è difficile scartarla come destituita di fondamento e soprattutto sostituirla con una più soddisfacente. Invece per il *sobriquet*, «qui figure dans les manuscrits dans les variantes *Cercamonz*, *Cercalmont*, *Sercalmon*, *Sercamons*» (p. 12), Rossi ipotizza: «si l'expression *cercar lo mon* signifie surtout 'parcourir le monde (en pèlerinage)', *cercar lo mont* serait plutôt 'faire une escalade au mont': impossible, alors, d'éviter l'allusion à l'*itinerarium* vers le *Mons Veneris*, avec tous les possibles doubles sens qui s'y rapportent» (p. 12); e più avanti aggiunge: «la deuxième paraphrase ('courir les montagnes'), même sans penser aux possibles doubles sens érotiques, est riche en référence» (p. 13). Tale interpretazione, incentrata su un'ipotetica quanto improbabile allusione al summencionato *itinerarium* e sostenuta da riferimenti biblici, epici e lirici – fino a Dante e a Petrarca – che non paiono rigorosamente probanti, è già a mio parere difficilmente condivisibile; ma l'autore si spinge oltre, suggerendo una lettura *cerc* (I p. s. del verbo *cercar*) e *amont* (avverbio). «*Cerc amon(t)* signifierait par conséquent 'je me diriger (j'oriente mes recherches, ma quête) vers le haut'. Cette dernière interpréta-

⁴ E. LEVI, *Due trovatori antichissimi nell'onomastica italiana del sec. XII. Marcabru e Cercamon*, in «Romania», LV (1929), pp. 254-56.

⁵ P. RAJNA, *Variétés. Cercamon et Marcabrun dans l'onomastique italienne*, in «Le Moyen Âge», LX (1930), pp. 3-4.

tion me paraît particulièrement riche en suggestions historiques et intertextuelles, si l'on pense que l'aspiration à 'viser le haut', en courant le risque d'être précipité en bas, est particulièrement chère aux poètes limousins liés au cercle des seigneurs de Ventadorn» (p. 15). A conferma viene addotto l'esempio celeberrimo di Bernart de Ventadorn (70,43, vv. 38-39: *e no sai per que m'esdeve / mas car trop puyei contra mon*)⁶, cui ne seguono altri due, di Gaucelm Faidit (167,5, vv. 35-38) e Amanieu de la Broqueira (21,2, vv. 1-2). Sfugge però il nesso con la nuova proposta interpretativa, nonostante le affermazioni immediatamente seguenti: «L'élévation est en effet co-substantielle à l'image de Ventadorn ... ce pic à nid d'aigle représenté par le "Mont Ventadorn" ... symbolise à merveille le paradoxe social et idéal de la *fin'amor*: un paradoxe que Cercamon actualise dans l'ensemble de son chansonnier en décrivant les effets d'une souveraineté, poétique et féodale, conquise au prix d'une soumission totale à l'Amour» (p. 17).

Con una fiera sferzata ai precedenti editori – che sembra tra l'altro non tener in alcun conto la sezione dei «Riscontri» tra le opere poetiche di Cercamon e rispettivamente di Marcabru, Guglielmo IX, Bernart Marti e Jaufre Rudel presente nella mia edizione⁷ –, Rossi argomenta: «Même si les différents éditeurs se sont rarement souciés des rapports intertextuels liant les textes de Cercamon à la production poétique de Guillaume IX, de Marcabru, de Jaufre Rudel, de Bernart Marti et surtout de Bernart de Ventadorn, ces cinq pôles d'investigation s'imposent si on veut saisir la spécificité des *vers* de notre auteur dans le cadre de la réception occitane. Mais c'est surtout la rivalité avec Marcabru ... qui a été sous-estimée par la critique et qui mérite d'être analysée avec des outils interprétatifs plus sophistiqués que ceux qu'on a adoptés jusqu'à présent» (pp. 19-20). A riprova di quest'ultima affermazione vengono poi citati esempi che non paiono però supportarla convincentemente: in *Lo vers comens cant vei del fau* (293,33) Marcabru prenderebbe di mira i *menut trobador bergau, / entrebesquill* (vv. 9-10) che deridono il suo canto, alludendo implicitamente anche a Cercamon, mentre nella strofa successiva sembrerebbe alludere direttamente al *sobriquet* «*Cerc amont*», rovesciandone il senso: *Prez es vengutz d'amont avau / e caseguz en l'escubill* (vv. 13-14); una critica sottile nei confronti del poeta «connu comme *Cercamon*» (p. 22) sarebbe poi presente nei presunti riferimenti ai vv. 36-37 di *Pois la fuelha revirola* (293,38): *Aissi cum la seguignola, / poi'amon e chai avau*, e soprattutto ai vv. 55-56 di *Assatz m'es bel el temps essuig* (293,8): *Guianna! cridon en Peitau / Valia dissend contr'avau!* L'avversione reciproca, evidente «dans l'épithète péjorative *trobador*» (p. 23) che i due poeti si scambierebbero mutualmente, sarebbe manifestata anche da

⁶ Eccezion fatta per le poesie di Cercamon, per le quali faccio riferimento alla mia edizione, riporto gli *incipit* e i versi dei componimenti degli altri trovatori citati da Rossi secondo le edizioni da lui seguite.

⁷ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 249-267.

Cercamon, il quale, riferendosi secondo l'editore ai vv. 31-36 di *Al prim comens de l'ivernaill* (293,4): *Moillerat, li meillor del mon / foratz, mas chascus vos faitz drutz / que vos confon; / e son acaminat li con, / per que Jovens ar forbanditz / e vos en appell'om cornutz*, farebbe del loro autore Marcabru il suo bersaglio. La prova (la cui evidenza risulta però tutt'altro che scontata) sarebbe in alcuni versi di *Puois nostre temps comens'a brunezir* (112,3a): *Ist trobador entre ver e mentir, / Afollon drutz e molhers et espos / E van dizen qu'Amors torn'en biays, / Per que-l marit endevenon gilos, / E donas son intradas en pantays, / Cuy mout vol hom escoutar et auzir* (vv. 19-24). Contro i deplorabili trovatori attaccati da Cercamon lo stesso Marcabru si scaglia con veemenza: cfr., oltre ai già citati *menut trobador bergau, / entrebesquill di Lo vers comens cant vei del fau*, vv. 9-10, i *Trobador a sen d'enfanza* (v. 7) che *meton a un'esguanza / fals amar contr'amor fina* (vv. 13-14 di *Per savi teing ses doptanza*, 293,37)⁸. I poetucoli da strapazzo che coi loro versi, anziché educare e avvicinare gli animi all'Amore puro, li fuorviano e li corrompono, a mio avviso costituiscono piuttosto una categoria a parte, infima e sconosciuta, cui sono completamente estranei ambedue i trovatori; né ha alcunché in comune con tale genia, come si vedrà più avanti, Bernart de Ventadorn, che secondo Rossi sarebbe invece un altro bersaglio del Guascone, da questi appunto «classé parmi les 'trobador a sen d'enfanza'» (p. 46). Questi *trobador*, alla cui condanna in *Puois nostre temps* è riservata la quarta strofa, altri non sono se non i *sirven fals* (v. 25), parallelamente biasimati nella *colbla* immediatamente seguente, con temi e toni peraltro non estranei alle moralistiche invettive marcabruniane (vv. 25-27: *Cist sirven fals fan a pluzors gequir / Pretz e Joven e lonhar ad estros, / Per que Proeza non cug sia mais*); essi sono spregiativamente così denominati per il falso e deleterio servizio che con i loro versi ingannevoli prestano al perfetto Amore e le corrispettive formule iniziali, *Ist trobador / Cist sirven fals*, risultano non a caso introdotte da due aggettivi dimostrativi, che sottolineano inequivocabilmente l'identità cui si fa allusione. Nel commento introduttivo a *Puois nostre temps* mi pare pertanto poco condivisibile, e non solo per questo aspetto, l'affermazione dell'editore: «Dans sa querelle contre les 'ric escars' et les 'paupre orgoillos', Cercamon révèle son origine noble. Nous en trouvons d'ailleurs la confirmation dans la satire brûlante adressée contre les faux damoiseaux (v. 25 [correggo il refuso «v. 5»] *cist sirven fals*) qui avilissent l'amour et finissent par mettre en mauvaise posture les *soudadiers*» (pp. 95-96). In questo componimento, inoltre, l'aspra polemica nei confronti dei potenti avari (*ric escars*, v. 16) e dei nobili baroni, dei quali *Escarsetatz ten las claus*, mentre *Maint n'a serrat dinz la ciutat d'Abais* (vv. 28-29), fa verosimilmente di Cercamon, più che un nobile, uno di quei *soudadiers*, funzionari forse con incarichi a corte, come è stato ipotizzato in partico-

⁸ S. GAUNT – R. HARVEY – L. PATERSON, *Marcabru, A Critical Edition*, Cambridge 2000, p. 466.

lare da Ruth Harvey, – tra i quali va probabilmente annoverato anche Marcabru⁹ – verso il cui stato d'indigenza egli invece indirizza la sua partecipe preoccupazione, manifestando tutta la propria solidarietà (vv. 33-32: *Per qu'ieu n'estauc marritz e cossiros, / Que soudadiers non truep ab cuy s'apays*).

All'ipotizzata eteronimia – «liéé avec le phénomène du dédoublement qui marque les compositions de Cercamon», il quale «est d'un côté 'le Chantre courtois', ayant codifié les normes du service amoureux ... et de l'autre le noble vassal se battant pour honorer ... la mémoire de ses seigneurs et amis, les comtes de Poitou» (p. 11) – risulta poi collegata la palese convinzione, mai apertamente dichiarata dall'autore, ma implicitamente espressa in tutta l'Introduzione come nell'intera opera, della certa identità tra il trovatore e il Visconte Eble II di Ventadorn.

Grazie ai vv. 49-50: *Lo plaingz es de bona razo, / Qe Cercamonz tramet n'Eblo* che introducono l'ultima *cobla* del compianto di Cercamon per la morte di Guglielmo X, *Lo plaing comenz iradamen* (112, 2a), anche Rossi, come già i precedenti editori e studiosi¹⁰, riconosce giustamente nel Visconte di Ventadorn l'unico possibile destinatario del *planh*. Ma tale identificazione (che costituisce a mio parere l'ostacolo più evidente alla *reductio ad unum* dei due trovatori) diviene addirittura la prova principe a sostegno della tesi Cercamon = Eble II. Rossi affida l'espressione del suo convincimento a una domanda retorica, cui seguono le argomentazioni ritenute utili a dimostrare l'assunto: «Sommes-nous confrontés à un exemple bien plus complexe d'hétéronymie impliquant l'auteur lui-même sous une double identité, puisque *Cercamonz* ne serait que le nom de plume du noble limousin lui-même?» (p. 36). A sostegno vengono riportati i passi in cui Cercamon si mostrebbe degno dell'appellativo *Cantor* riservato dalla tradizione a Eble: primo fra tutti quello, in *Car vey fenir a tot dia* (112,1, vv. 1-9), ove paragonandosi al cigno *que bray e cria* il trovatore vorrebbe essere assimilato al «“*Cantator cygnus*” chantre de sa propre mort de la tradition classique» (*ibid.*). Peraltro non si coglie qui, al contrario di quanto sembra evidente all'editore, l'«orientation *dolce e leggiadra*» del lirismo del nostro poeta, che al pari del suo successore Bernart de Ventadorn intenderebbe identificarsi come cantore (basterebbero a comprovarlo l'unica occorrenza del sostantivo *chan* e le tre diverse forme del verbo *chantar* presenti nella

⁹ Tale testimonianza offrono i vv. 23-24 di *Al departir del brau tempier* (293,3): *don los claman flacs e bauducs / ieu'e tug l'autre soudadier*, che riporto secondo l'edizione di AU. RONCAGLIA, *Marcabruno: "Al departir del brau tempier" [BdT 393,3]*, in «Cultura Neolatina», XIII (1953), pp. 5-33, p. 7.

¹⁰ Cfr.: C. DE LOLLIS, *Proposte di correzioni ed osservazioni ai testi provenzali del manoscritto Campori*, in «Studj di Filologia Romanza», 9 (1901), pp. 153-170, a p. 155; J.-M.-L. DEJEANNE, *Le troubadour Cercamon*, in «Annales du Midi», 17 (1905), pp. 27-62, a p. 59; JEANROY, *Les poésies du troubadour Cercamon* cit., pp. vi e 36; TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 33 e 194; F. JENSEN, *Troubadour Lyrics, A Bilingual Anthology*, New York 1998, p. 470.

sua opera). L'esordio di *Car vey* non sembra presentare l'immagine (peraltro priva di valore probante) di un dolce modulatore di canzoni, bensì quella di un trovatore in temporanea disgrazia, appartenente alla classe del clero o semplicemente da essa protetto, che, vedendo venir meno i motivi principali della sua ispirazione e il soccorso spirituale e materiale che la *clerzia* dovrebbe assicurargli (*Car vey fenir a tot dia / Lo joi, [lo rir] e-l deport, / E no-m socor la clerzia*, vv. 1-3), non può fare a meno di consolarsi come fa il cigno *que bray e cria* (*Non puesc mudar no-m cofort / Co fay, can conois sa mort, / Lo signes, que bray e cria*, vv. 4-6), e a questo si paragona non tanto per la dolcezza quanto per la lamentosa disperazione del canto, suo unico conforto nell'imminenza della morte (*E-n vo[l]v son sonet per fort / Que-l cove fenir sa via / E plus no-i a de conort*, vv. 7-9). Analogamente amareggiato per una situazione di povertà spirituale e materiale, della quale ultima si lamenterà con il suo interlocutore *Guilhalmi* nei versi seguenti, Cercamon trova sola consolazione nella residua vena poetica, ma non presenta per questo alcun tratto che possa assimilarlo al Visconte Eble II di Ventadorn, designato con il soprannome di *Cantor* o *Cantator*. Va altresì sottolineato che *Car vey*, databile, per gli inequivocabili riferimenti storici, tra la fine di aprile e i primi di maggio del 1137¹¹, non è l'ultimo frutto della produzione poetica del trovatore, ancora attestata alla fine del decennio successivo, e non costituisce pertanto nemmeno il suo estremo 'canto del cigno'. Alla tenzone fa infatti certamente seguito *Puois nostre temps comens'a brunezir* (112,3a), riconducibile al 1146-47 per l'evidente allusione a Edessa e alla seconda Crociata indetta per liberarla. L'immagine del canto del cigno, suggerita probabilmente a Cercamon dalla comprensibile ansia per il futuro, riflette quindi solo un momento di smarrimento, relativo ad una particolare contingenza.

Nella stessa tenzone, secondo Rossi, l'appellativo *Maïstre*, con il quale *Guilhalmi* si rivolge al suo interlocutore, ricondurrebbe poi ugualmente, tramite il significato proprio di 'maestro-cantore', attribuito al sostantivo provenzale *chantaire* come al latino *cantor*, a Eble II di Ventadorn, quale *Maïstre*, artigiano provetto, che doveva essere «au centre de l'école, entouré de ses apprentis, destinés à leur tour à devenir *magistri*» (p. 51); allo stesso modo anche Guglielmo IX, attribuendosi al v. 36 di *Ben vueill que sapchon li pluzor* (183,2) l'appellativo di *Maïstre Certa*, avrebbe già per primo fatto uso dell'eteronimia. Più avanti, riferendosi ancora ai menzionati vv. 49-50 di *Lo plaing comenz iradamen*, l'editore infatti ribadisce prima di tutto, piuttosto arditamente, il suo convincimento, che a rigor di logica si ha francamente difficoltà ad accettare: «... la mention de *Cercamonz* et *n'Eblo* n'est qu'une marque ultérieure de l'hétéronymie: l'auteur du poème lègue au seigneur de Ventadour la tâche de réaliser le dessein politique contenu dans le texte. Le dédoublement de la marque du locuteur, grâce à l'ambiguité de la troisième personne, fait chaîne avec toute une série de dédoublements qu'il engage et qui le confirment, et le message

¹¹ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 36-39.

se définit tout en se déplaçant dans l'ambivalence» (pp. 69-70). Poi continua poco dopo: «Dans la tradition occitane ... c'est Guillaume IX le premier à exploiter les ressources de l'hétéronymie: dans *Ben vueill que sapchon li pluzor* (183,2), en plaisantant sur la polysémie de la dénomination "Maistre Certa", tout comme dans *Pos de chantar m'es pres talenz* (183,10), vv. 9-10, en jouant sur l'opposition 'seigneur de Peiteus' / poète 'gai' et 'enjoué'» (p. 70). Senza far ricorso alla maiuscola per la definizione che il Conte dà di sé, Pasero però legge i vv. 36-38 della prima poesia: *Qu'ieu ai nom maistre certa: / ja m'amigu'anueg no m'aura / que no-m vueill'aver l'endema*, e traduce: «Perché io ho nome "maestro infallibile": mai la mia amante mi avrà una notte senza volermi avere anche l'indomani»¹². Con l'editore del primo trovatore propenderei anch'io a vedere in *maistre certa* la semplice affermazione da parte di Guglielmo IX, nella struttura specifica del *gab*, della propria «maestria» sia nel campo poetico sia in quello erotico, senza attribuire a tale definizione il valore di nome vero e proprio, «apparemment un sobriquet typique d'un jongleur», «le seul que le Comte s'attribue dans l'ensemble de sa production» (p. 42)¹³. Per quanto riguarda poi i vv. 9-10 di *Pos de chantar* l'affermazione di Rossi si chiarisce meglio nella nota in calce: «En fait la référence, au v. 10, au "seignorage de Peiteus", tout comme la dénomination "Cuendes e Gais", au v. 29, équivalent à un véritable "acte de signature", mis en valeur par la nature "testamentaire" du poème» (p. 70, nota 140). Si stenta però a comprendere perché la semplice e amara constatazione, da parte del Conte, di dover ineluttabilmente lasciare il dominio del proprio territorio e il suo comprensibile rimpianto per una vita amabile e spensierata, peraltro tra loro collocati a distanza e senza un evidente parallelismo nel componimento, ma inspiegabilmente visti in relazione, o meglio «in opposizione», debbano alludere ad un segno di riconoscimento, che costituisca addirittura la firma del poeta.

Quelli che, con un'arguta formula inversa, Rossi definisce «les deux cas les plus controversés de la poésie occitane: celui de Cercamon, jongleur "sans identité", et celui d'Eble II de Ventadorn, troubadour "sans poésie"» (p. 42), pertanto difficilmente troveranno una soluzione definitiva nell'identità tra i due poeti e bi-

¹² N. PASERO, *Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie*, Modena 1973, rispettivamente pp. 167 e 169.

¹³ Una interpretazione ancora diversa della definizione che Guglielmo IX, al v. 36 di *Ben vueill que sapchon li pluzor*, dà di sé, fornisce Maria Luisa Meneghetti, la quale afferma che il Conte, autonominandosi con un appellativo, «maistre certa», che si addice solo a Dio, depositario della vera *scientia*, cioè della *certitudinalis cognitio*, e servendosi delle immagini dell'*obrador*, quale "atelier d'artista", del tavolo da gioco e dei dadi, «propose de manière cohérente (et assez explicite, du moins pour les *entendedors*) d'identifier son activité créatrice avec l'activité du Créateur par excellence, un Créateur qui, pour notre poète, aime jouer aux dés comme l'ancienne Tyke». (M. L. MENEGETTI, *'Maistre (Certa)': niveaux de savoir et conception du monde chez Guillaume IX d'Aquitaine*, in «Critica del testo», IX, 2006, pp. 765-773, in particolare p. 773).

sognerà rassegnarsi alla difficoltà di scoprire quale personaggio storicamente documentato o comunque di una sicura rilevanza si celi sotto il *sobriquet* di Cercamon come sotto quello del suo omologo Marcabru. Si dovrà quindi a tale riguardo concordare con l'editore: «Loin d'être un obscur jongleur dont les poèmes auraient été ignorés par ses contemporains, ce mystérieux *Cercamon* (ou, plutôt, *Cerca-nom*) se révèle un vrai maître de poésie, initiateur de la tradition courtoise» (p. 74).

Pur riconoscendo il valore globale dell'edizione, non si può però fare a meno di dissentire su altre più marginali, ma non ininfluenti opinioni dell'autore, non ultima, ad esempio la presunta contemporaneità tra Marcabru e Bernart de Ventadorn. Sulla scorta di Martin de Riquer, che fa risalire all'ottobre del 1147 la datazione di *Ara no vei luzir solelh* (70,7)¹⁴, Rossi infatti 'invecchia' indebitamente il Limosino, anticipandone notevolmente la produzione poetica: «... l'activité poétique de Bernart a dû commencer bien avant 1150, comme une série d'indices (notamment les querelles en prise directe avec Marcabru) le prouvent» (p. 50). Addirittura infatti, a suo avviso, come si è già accennato, in *Per savi teing ses doptanza* (293,37), il bersaglio preso di mira dal trovatore guascone «paraît être l'héritier le plus direct d'Eble, c'est-à-dire Bernart de Ventadorn, classé parmi les "trobadors a sen d'enfanza" (v. 7)» (p. 46).

Martin de Riquer ritiene che i primi versi della canzone di Bernart: *Ara no vei luzir solelh, / tan me son escurzit li rai* alludano all'eclissi di sole del 26 ottobre del 1147, alla quale senza dubbio avrebbe assistito il trovatore; la datazione di tale componimento troverebbe inoltre riscontro in quella di *Be-m cudei de chantar sofrir* (70,13), che, da Appel considerata anteriore alla permanenza del poeta in Inghilterra, tra il 1154-1155, egli farebbe invece risalire intorno al 1147. Nei vv. 55-58 di quest'ultima poesia: *Ventadorn er greu mais ses chantador, / que-l plus cortes e que mais sap d'amor / m'en ensenhet aitan com eu n'apren*, il filologo catalano giustamente individua l'evidente riferimento a Eble II di Ventadorn, piuttosto che alla dama, come al contrario volevano sia Appel sia Lazar; ritiene però che l'uso dei presenti *sap* e *apren* porti a credere che la poesia risalga al periodo in cui il Visconte era ancora in vita, cioè non oltre il 1147 o molto poco dopo. D'accordo con Martin de Riquer nel riconoscere il riferimento ad Eble, situando pertanto il componimento «peu après le départ d'Eble II pour la Croisade» (p. 50), Luciano Rossi osserva comunque opportunamente, riferendosi agli stessi verbi: «l'auteur utilise le présent (ce qui n'a pas manqué d'embarrasser la critique) car le vicomte, pour lui, reste e restera le connaisseur le plus émérite de l'amour» (p. 49). Tale giusta considerazione rende, però, vana la necessità di ancorare la poesia al 1147 e in ogni caso ad una data così antica da anticipare di oltre un ventennio la produzione artistica del trovatore limosino. Più avanti l'editore di Cercamon nota peraltro acuta-

¹⁴ MARTIN DE RIQUER, *Una cançó de Bernart de Ventadorn de l'any 1147*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 44 (1993-1994), pp. 447-450.

mente, inserendo anche una preziosa considerazione di carattere linguistico: «il ne serait pas délicat de référer à la dame aimée le verbe *m'en ensenhet*. Le maître ne peut être qu'Eble: quant à son élève, Bernart, devenu à son tour *chantador*, il ressent l'obligation d'instruire ses confrères en divulguant le *Credo* amoureux. Je pense que c'est l'ambiguïté du verbe *aprendre*, trop souvent interprété à sens unique comme 'apprendre', qui a causé l'embarras de la critique. En fait, ce terme signifie aussi 'enseigner', 'transmettre', comme en français moderne: notre poète 'transmet' donc à ses confrères ce qu'il a lui-même appris» (pp. 49-50).

Quanto poi ad *Ara no vei luzir solelh*, non credo che possa ravvisarvisi un riferimento preciso a un particolare evento, tale da fornire un elemento utile alla sua datazione. Rileggendo infatti le prime due *coblas*, ci si rende sempre più conto che la reale cupa oscurità del paesaggio invernale ha solo la funzione di mettere in risalto la splendente luce interiore dell'amore, che per contro illumina e riscalda il poeta fin dentro al cuore: siamo quindi al culmine di quel fenomeno di trasfigurazione della natura operato dal *joi d'amor*, che fa sì che al trovatore i prati in inverno sembrino bianchi e vermigli, la neve paia come fiore degli stessi colori e la fredda stagione simile al dolce tempo di maggio. Non possiamo d'altra parte non ricordare lo stesso snaturamento (*tot me desnatura*, v. 2), al quale assistiamo, come in *Ar resplan la flors enversa* (389,16) di Raimbaut d'Aurenga, anche nelle prime due strofe di *Tant ai mo cor ple de joya* (70,44), dove, esattamente allo stesso modo, al poeta che ha il cuore ricolmo della gioia d'amore, il gelo sembra fiore bianco e vermiglio e la neve fronda, mentre egli può andare senza vestiti, nudo in camicia, perché *fin'amors* lo difende dalla gelida tramontana.

Tornando all'opera poetica di Cercamon, è opportuno soffermarsi ancora su alcuni passi dell'edizione che meritano qualche approfondimento. In *Assatz es or'oimai q'eu chant* (112,1c), questo «hymne à l'Amour profane» che, a detta di Rossi, «n'a pas été jusqu'à présent l'objet d'une réflexion critique digne de ce nom» (p. 74), appare, ad esempio, piuttosto forzato il riscontro con luoghi biblici nella descrizione dell'insonnia e degli altri effetti tipici dell'innamoramento, là dove si afferma che il lessico utilizzato «paraphrase délibérément le *Cantique des Cantiques* ("Ego dormio et cor meum vigilat etc.") ...» (p. 75). Analogamente, nella prima strofa, il lungo sonno al quale il locutore si riferisce non sembra essere «celui des sens tournés vers le monde, ses vanités, ses illusions qui étouffaient le chant» (*ibid.*). Più semplicemente, nell'ambito del *topos* dell'esordio stagionale, il poeta, a dispetto dell'inverno e della fredda stagione che si lascia alle spalle o che incombe su di lui, ma che comunque non vedrei qui come «métaphore de l'assombrissement de la conscience» (*ibid.*), va risvegliandosi, di pari passo con la natura che comincia a rinnovarsi o in contrasto con questa, ancora assopita dal sonno dell'inverno¹⁵.

¹⁵ Nei vv. 1-6: *Assatz es or'oimai q'eu chant / Tant ai estat acondurmitz / C'anc mos chanz non fon lueing auzitz, / Mas era-m vau ja reveilhant, / Et irei mon joi recobran / Contre*

Egli riconquista così la sua gioia d'amare e ritrova quindi la sua vena poetica che si era momentaneamente intorpidita, impedendogli il canto, invece solitamente ascoltato fino in lontananza.

Con *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant* (112,1a), che, per la ripresa dello schema metrico di *Lanquan li jorn son lonc en mai* (262,2) e di altre occorrenze di *Pro ai del chan ensenhadors* (262,4) (pp. 79 e 232), testimonia giustamente, secondo l'editore, i rapporti intercorrenti tra Cercamon e Jaufrè Rudel, si sarebbe poi «en présence, comme Rita Lejeune l'avait compris, d'une *canso de lonh* qui apparaît inversée par rapport au modèle rudélien» (p. 79), in quanto il locutore lontano desidererebbe rientrare nella propria patria, vicino alla sua amata. L'invocazione al «San Salvatore», che dovrebbe consentirgli di trovare l'ospitalità nel regno dove si trova la sua donna, costituirebbe inoltre un ulteriore legame con il principe di Blaia, alludendo alla chiesa, detta, appunto, del *San Salvatore* di Blaia. Ferma restando la ricorrente imitazione di Jaufrè Rudel nell'opera di Cercamon, già evidenziata nella mia edizione¹⁶, e ammesso che i soli vv. 43-44 (*Saint Salvador fai m'albergan / Lai, el regne on mi donz estai*) riecheggino effettivamente il *topos* dell'*amor de lonh*, così magistralmente cantato da Jaufrè Rudel, non si ravvisa però in essi un rovesciamento rispetto al modello rudelliano, in quanto nulla lascia intendere che il poeta sia lontano dalla sua patria, mentre il verbo *albergar* (v. 43) e l'avverbio *lai* (v. 44) testimoniano semmai il contrario. *Saint Salvador* d'altra parte è più verosimilmente un'invocazione di Cercamon al Cristo Salvatore, semplicemente allusiva alla propria salvezza e al riparo che il poeta spera di ottenere in un paese straniero e in una situazione pur sempre avventurosa e non priva di rischi (cfr. il seguente v. 44 e il v. 49 *Si be l'es mal al gelos brau*); essa fa inoltre il paio con la generica citazione di *Sain Nicolau*, che, all'ultimo verso, rispondendo a precise esigenze di rima, chiude la poesia.

Successivamente Luciano Rossi mette in discussione «le prétendu caractère moraliste du poème qu'on a trop hâtivement assimilé à la poésie de Marcabru» (p. 80). A riprova dello spirito totalmente diverso che, nonostante le apparenze, animerebbe invece *Ab lo pascor*, al v. 11 egli accoglie a testo (con la minima integrazione della *s* segnacaso), l'erronea e incomprensibile lezione del ms. unico *e faig*, leggendo: *Jovenz e Faig[s] fraing e dechai* (p. 164), intendendo: «Jeunesse et Fait (amoureux) sombrent et décroissent» (p. 165). *Faig* sarebbe infatti, secondo l'editore un sostantivo di origine ovidiana, che significherebbe la 'bravura sessuale' (< FACTUM, che nella poesia elegiaca latina alludeva al libero esercizio dell'amore) e

l'ivern e-l freig aurei, l'ambiguità degli ultimi due versi, che è pressoché impossibile sciogliere, impedisce di classificare nettamente l'esordio stagionale. I precedenti riferimenti al torpore iniziale e al successivo risveglio del poeta, indurrebbero però a ritenerlo primaverile piuttosto che invernale.

¹⁶ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., «Riscontri», pp. 266-267.

che nella stessa accezione si ritroverebbe anche in *Assatz es or'oimai q'eu chant*, al v. 26 *E-l faigz de leis es tant eslitz*, da lui appunto tradotto: «et son don de soi est si exquis» (p. 157). Credo che quest'ultimo verso debba diversamente intendersi: «e le sue azioni sono tanto nobili ...»¹⁷; al v. 11 di *Ab lo pascor*, reputando indispensabile un emendamento, preferisco leggere: *Jovenz e[n] faill, fraing e dechai*¹⁸, tenendo presente il v. 7 di *Dire vos vuoill ses doptanssa* (293,18): *Jovens faill e fraing e brisa* di Marcabru¹⁹, che risulta molto vicino al verso di Cercamon anche nella sua struttura tripartita. Gli indiscutibili riscontri, già evidenziati nella mia edizione, confermano poi inequivocabilmente, a mio avviso, lo stretto rapporto esistente invece tra *Ab lo pascor* e la poesia moralistica di Marcabru²⁰.

Alla presunta allusione alla leggenda di Tristano da parte sia di Cercamon sia di Marcabru, ritenuto autore di *Bel m'es qan la rana chanta* (293,11), Rossi dedica numerose e appassionante pagine, a volte un tantino concettose, che però non convincono appieno. Sulla *vexata quaestio* e sulla mia interpretazione relative al v. 38 di *Ab lo pascor*, mi sono ampiamente soffermata nella mia edizione²¹, nella quale, attribuendo a *tristan* valore di semplice aggettivo e correggendo *enqer* del ms., leggevo: *Et ai-n encor lo cor tristan* e traducevo: «e ne ho ancora il cuore rattristato»²². Il nuovo editore ricostruisce invece: – *et ai! n'enqor – lo cor Tristan!* (p. 166) e intende: «– eh, hélas, ainsi se met en danger – le cœur de Tristan!» (p. 167); egli conseguentemente ritiene inoltre che al v. 39 «l'expression *tan falsa* n'est pas sans rappeler Iseut, dont le nom désignerait justement une “femme pratiquant la ruse”» (p. 81). La necessità del timbro chiuso per la rima al mezzo induce giustamente Rossi a vedere in *encor* una voce del verbo *encorre*, piuttosto che l'avverbio, ma lo costringe ad accettare *cor* come soggetto, anziché complemento oggetto («par conséquent, il est opportun de considérer *cor* comme cas-sujet», p. 235). La sua interpretazione con il riferimento a Tristan sembra inoltre, a mio avviso, inserirsi scarsamente nel contesto. Pur continuando a non riscontrare alcuna allusione alla leggenda tristaniana nel verso, ne propongo ora una nuova lettura: *et ai! n'encor lo cor tristan* ed una diversa interpretazione, che implica *encor* come 1^a p. s., piuttosto che 3^a, del presente indicativo del verbo *encorre*: «e ahimè! mi ritrovo per questo il cuore affranto»²³. Non credo poi che possa ravvisarsi un riferimento alla materia tri-

¹⁷ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., p. 117.

¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹ GAUNT – HARVEY – PATERSON, *Marcabru* cit., p. 240.

²⁰ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 250-251.

²¹ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., Note al testo, pp. 149-152.

²² *Ibid.*, rispettivamente pp. 141 e 143.

²³ Il termine, paragiuridico, ha il senso di “incorrere nella pena di ...”; l'a. pr. *encorre*, come il fr. *encourir*, regge l'accusativo, al contrario dell'intransitivo it.: “incorrere in”. È opportuno qui pertanto intendere: «incorro nella pena del cuore affranto», cioè: «mi ritrovo il cuore affranto».

staniana nemmeno nella *blanca camiza* del v. 62 di *Bel m'es qan la rana chanta*, come ho recentemente cercato di dimostrare in un articolo, nel quale, di fronte alla divergenza attributiva (Alegret vs Marcabru), mi pronuncio a favore della paternità del primo trovatore²⁴.

La poesia *Ges per lo freg temps no m'irais* (112,2), per le numerose affinità soprattutto con lo stile di Marcabru e con alcuni suoi versi, oltre che con quelli di suoi allievi o imitatori quali Alegret e Bernart Marti, potrebbe essere ascritta a Cercamon, secondo la testimonianza dei mss. **K I D**^a. Date le contrastanti attribuzioni degli altri mss. (**S**: Peire Vidal, **E**: Peire d'Alvernhe, **L**: Bernart de Ventadorn, **N** e **N**²: Gaucelm Faidit) ed essendo poche volte direttamente confermata l'appartenenza al nostro trovatore da passi simili nel resto della sua opera, avevo ritenuto opportuno includerla, nella mia edizione, in Appendice. Non si può, infatti, escludere con assoluta certezza la paternità degli altri poeti, se non quella di Gaucelm Faidit, i cui versi non mostrano la minima analogia stilistica col componimento. Il nuovo editore, pur riconoscendo nelle Note testuali che la sua «attribution demeure encore problématique» (p. 110), lo riporta invece tra quelli di Cercamon, liquidando un po' troppo sbrigativamente, nell'Introduzione, il problema attributivo: «L'attribution de ce poème à Cercamon n'est pas accueillie par l'ensemble des manuscrits qui nous l'ont conservé, mais tant l'archaïsme de la versification que la thématique choisie, se fondant sur la capacité à chanter dans la mauvaise saison, la justifient» (p. 96). Egli fa inoltre seguire un'affermazione difficilmente condivisibile: nella seconda strofa, che costituirebbe il cuore del poema, si potrebbe cogliere una sottile ironia avente come bersaglio lo stesso Jaufre Rudel; riferendosi infatti ai vv. 10-18, così li commenta: «Ces poètes faisant un grand bruit tant que dure le mois de mai et se laissant aller lorsque les feuilles tombent sont appelés, à l'instar de Marcabru (293,4, v.16), *gent acropida*: au pied de la lettre 'abaissée', mais surtout 'vouée à la génuflexion' (du franc. *KRUPPA). Tout cela ne manque pas de nous rappeler le célèbre vers 5 de *Lanquan li jorn son lonc en mai* (262,2): "vau de talan embronx e clis", "Je vais, courbé et morne de désir", où la 'convoitise spirituelle' de Jaufre, qui le fait marcher la tête baissée, est tournée en dérision» (p. 97). Ai vv. 17-18 di *Per l'aura freida que guida* (293,36) anche Marcabru, attaccando gli *acropitz lenguas planas / torbadors d'amistat fina* mostrerebbe, a detta dell'autore, lo stesso atteggiamento ironico nei confronti del principe di Blaia, in riferimento ai vv. 29-31 di *Quan lo rius de la fontana* (262,5): *Senes breu de perguamina / tramet lo vers, que chantam / en plana lengua romana*.

Nei vv. 10-18 di *Ges per lo freg temps*, niente però autorizza a supporre che la *gent acropida* sia costituita dai poeti dalle caratteristiche sopra descritte: con tale

²⁴ Cfr. V. TORTORETO, *Per l'attribuzione di "Bel m'es qan la rana chanta"* (BdT 293,11) (e di "Belha m'es la flors d'aguilen", BdT 323,5), in «Cultura Neolatina», LXVII (2007), pp. 253-317, alle pp. 273-278.

espressione si vogliono piuttosto intendere e biasimare, giustamente alla maniera di Marcabru, le persone meschine, che amano in maniera non duratura, seguendo un Amore falso e infedele, di contro agli amanti leali e fedeli che *fin'amistatz* spinge, tra i quali invece, per la costanza dei sentimenti, si annovera l'autore stesso, che non gioisce limitatamente al temporaneo apparire di una foglia o di un fiore e nemmeno si rattrista soltanto *si·l freitz vens cor*. Tale *gent acropida* non è dunque gente che «si abbassa», «vouée à la génuflexion», è invece già di per sé «bassa e meschina» e fa piuttosto il paio con l'*avol gen, / cui mal'Escassedatz bruma* (l'«ignobile gente, che deprecabile Avarizia dissecca») e con la *gen qe·s fa cusca, / cui Malvestatz franh e frusca* (la «gente che si finge rispettabile, che Malvagità stronca e dilania»), entrambe, con ogni probabilità, da Alegret deprecate rispettivamente non solo ai vv. 10-11 di *Ara pareisson ll'aubre sec* (17,2) ma anche, parallelamente, ai vv. 10-11 di *Bel m'es qan la rana chanta* (293,11)²⁵. Come vedere quindi nei versi di *Ges per lo freg temps no m'irais* o in quelli di *Per l'aura freida que guida* di Marcabru, frecciate ironiche malignamente rivolte a Jaufre Rudel?

Non ritenendo a questo punto opportuno continuare un'analisi minuziosa dell'intera edizione, il cui contributo innovativo si lascia ovviamente al giudizio del lettore, ci limiteremo qui soltanto a qualche altra notazione critica.

Esaminando il capitolo relativo all'«Établissement du texte», dopo la parte dedicata alla localizzazione e all'origine dei manoscritti, alla menzione delle precedenti edizioni, critiche, parziali e diplomatiche, non si può non rilevare qualche peculiarità nelle note testuali. L'apparato critico, la cui collocazione sarebbe forse risultata di più immediata e facile consultazione a piè di pagina, a volte omette, come avanti si vedrà, le lezioni scartate dei mss., talora invece segnala stranamente anche quelle accolte dall'editore (cfr. p. 120: *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant*: v. 13 *amistatz*; v. 18 *guizardos*; v. 20 *glazi fai*). Per quanto riguarda poi la tradizione plurima di *Quant l'aura doussa s'amarzis* (112,4), *Puois nostre temps comens'a brunezir* e *Ges per lo freg temps no m'irais*, ci si sarebbe forse aspettati non solo la rappresentazione grafica, ma anche una ricostruzione più dettagliata dello *stemma codicum*. L'esistenza delle famiglie nelle quali i mss. sono raggruppati viene solo menzionata, ma non dimostrata per le prime due poesie; risulta unicamente basata sulla mancanza comune di strofe per la terza; la ricostruzione dell'archetipo di *Quant l'aura doussa s'amarzis*, l'unico al quale si fa cenno, poggia piuttosto genericamente «sur les lacunes et les fautes de versification» (p. 116). Sempre a proposito di tale componimento, si aggiunge immediatamente dopo: «En outre, comme l'a en partie déjà signalé Stefano Asperti (*BEdT*, s. v.), après le v. 52 (“o drechuriers o ples d'enjan”), dans tous les manuscrits on [correggo il refuso «ont»] lit deux vers qui ont

²⁵ Riporto i versi di entrambi i componimenti secondo l'edizione che ne fornisco in Appendice al mio citato articolo (TORTORETO, *Per l'attribuzione* cit., rispettivamente pp. 316 e 314).

l'air d'être apocryphes, car le premier anticipe sur la *tornada* et le deuxième, dans a¹ et L, paraît plutôt une cheville cherchant à corriger une rime erronée présente déjà dans l'archétype et propagée par diffraction: "ab plan deman" (CR); "o plens daffan" (DIK); o totz vilas o totz cortes, / o trebalhos o de lezer» (p. 116).

Stefano Asperti²⁶, a proposito dell'assenza dei vv. 49-50 e della presenza in **KID^aCR** della seconda *tornada* di due versi (*Cercamons ditz ...*), saldata alla nona strofa, «di cui così è garantita la consistenza», ipotizza oltre a un possibile errore nell'antecedente di tali codici, una eventuale «manipolazione» in quello di **La¹**, il quale, riportando invece i versi mancanti in **KID^aCR**, tenderebbe a «trasformare in strofa vera e propria una *tornada* di 4 vv., che in realtà appare reggersi bene dal punto di vista dell'assetto discorsivo». Walter Meliga²⁷, cui sia Asperti sia Rossi rimandano, riteneva già il testo di **KI**, come degli altri mss. della stessa famiglia, costituito di 8 *coblas*, seguite da due *tornadas* rispettivamente di 4 e 2 versi. Va però considerato che la prima *tornada* (*Mas, cui que plass'o ...*), che in **La¹** compare come unica, viene attestata anche nell'altra famiglia di codici dal solo **C**, con la minima variante iniziale *Las cuy ...*, dopo i due versi della seconda *tornada*, inseriti nell'ultima strofa (*Cercamons ditz ...*). La presenza, in mss. appartenenti a due rami diversi della tradizione, dei vv. 55-56 (*Mas cui que plass'o cui que pes / Elha-m pot, si-s vol, retener*), nel ruolo di *tornada*, riconosciuto loro sia da **La¹** sia da **C**, ne conferma ovviamente l'autenticità. Ne risultano pertanto due *tornadas* formate da due versi ciascuna, l'ultima delle quali, altrettanto certa in quanto depositaria della firma del trovatore, appare nel solo antigrafo di **KID^aCR**, erroneamente inglobata nella nona strofa allo scopo di colmare la lacuna dei vv. 49-50, testimoniati invece da **La¹**. I quattro versi (*Per lieys serai ...*), che dal punto di vista contenutistico dovrebbero mostrarsi in sé piuttosto compiuti, tanto da formare autonomamente una delle due *tornadas*, in realtà a me sembrano, privi del logico raccordo costituito dai vv. 49-50 (*Totz cossiros, m'en esjauzis / Car s'ieu la dopti e la blan*), scarsamente inseriti nel contesto e risultano pertanto il residuo di una strofa incompleta. I vv. 49-50, per i quali un qualche sospetto, pur infondato, non sarebbe del tutto ingiustificato, non sono però quelli che Rossi esclude dal testo. Tale sorte tocca invece inaspettatamente ai vv. 53-54, riportati, pur con qualche variante, dall'intera tradizione, rimpiazzati nella nuova edizione, a fine strofa, proprio da quelli che al contrario costituiscono la prima *tornada*, più sicuramente testimoniata; la presenza nei mss. dei versi ritenuti da Rossi apocrifi non viene nemmeno segnalata nell'appara-

²⁶ S. ASPERTI, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» con la collaborazione dell'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes del CNRS di Parigi, siglata BEdT (www.bedt.it).

²⁷ Cfr. W. MELIGA, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi*, (serie coordinata da Anna Ferrari) .1. *Canzonieri Provenzali* .2. *Paris, Bibliothèque nationale de France, I* (fr. 854), **K** (fr. 12473), Modena 2001, p. 258 e nota 35.

to negativo, così come la mancanza in **KID^aR** della suddetta *tornada* e la variante di **C Las** all'inizio del primo verso di questa. Quanto al sospetto dell'editore che il v. 53, attestato solo con qualche minima variante dall'intera tradizione, sia erroneo, in quanto *cortes* in rima anticiperebbe lo stesso aggettivo in rima al v. 57, nella *tornada*, mi pare che al contrario quest'ultima del tutto normalmente, come spesso avviene, riecheggi il verso dell'ultima *cobla*. Non vedo perché poi al v. 54 dovrebbero supporre un errore nell'archetipo e la conseguente diffrazione, in mancanza di una *lectio difficilior* che la giustifichi, laddove invece **La¹** riporta la coppia antitetica *O trebalhos o de lezer*, opportunamente intonata con l'analoga *O totz vilas o totz cortes* del verso precedente e con le parallele, simili antitesi dei versi 51-52: *Per lieys serai o fals o fis, / O drechuriers o ples d'enjan*, ai quali pertanto i vv. 53-54 indissolubilmente si legano.

Ancora qualche piccola notazione prima che il lettore si accosti con critico interesse alla nuova, stimolante opera: in *Car vey fenir a tot dia*, il v. 47, che nella mia edizione ho preferito limitarmi a riportare secondo la lezione oscura e certamente erronea del ms. unico **R**: *Vos pareis al test novel*²⁸, viene da Rossi ricostruito: *vos pareisa-l cesc novel!* (p. 132) e tradotto: «puisse-t-il vous apparaître la nouvelle massette!» (p. 133). L'editore, il quale in apparato invece di *test* legge *cest*, nelle Note critiche fornisce, per il suo emendamento *cesc*, motivazioni tanto dotte quanto seducenti, non per questo tuttavia facilmente condivisibili: «Le *cesc* (“Typha angustifolia”), ou “massette à feuilles larges”, ou “quenouille”, est une plante assez fréquente au Sud de la France, vivant dans les fossés ... Depuis la basse latinité cette plante est appelée également “lis à queue de renard”, ce qui, à la limite, pourrait suggérer une analogie burlesque avec le “nouveau comte” (en réalité le Dauphin de France) qui est en train d’arriver. N’oublions pas que Louis était dit “le Jeune”, mais aussi “Florus” ...» (p. 201).

Per il v. 53 dello stesso componimento il ms. **R** riporta la lezione erronea e ipermetra: *guilhalmi sols es qieus escota (+ 1)*²⁹, che Rossi, senza peraltro segnalarla in apparato, emenda: «*Guilhalmi, fols qi·us acosta*» (p. 134) e traduce: «*Guilhalmi, bien fou qui vous reçoit*» (p. 135). Nella mia edizione ho congetturato: «*Guilhalmi, fols es qi·eus sosta*», intendendo: «*Guilhalmi, folle è chi vi accorda una dilazione*», cioè «*chi vi aspetta*», in un certo senso «*chi vi ascolta*» (ecco forse spiegata la lezione *escota* di **R**)³⁰. Al verso successivo Cercamon continua rivolto al suo interlocutore: «*voi mi pagate con la borsa d'altri*», ma il suo è un parlare figurato nell'intera strofa come in tutto il componimento e va infatti così inteso: «*Guilhalmi, parlate a nome d'altri, facendomi promesse che non siete in grado di mantenere*,

²⁸ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., p. 202.

²⁹ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., p. 202.

³⁰ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., rispettivamente pp. 202, 203 e «Note al testo», pp. 210-211.

molto poco vi costa, non toccando a voi, il mio alloggio nel castello, cioè l'ospitalità che spero di ricevere dal mio futuro mecenate Luigi VII di Francia, il quale sta per divenire nuovo conte di Poitiers: folle è, pertanto, chi dà ascolto alle vostre vane lusinghe». In maniera diametralmente opposta il nuovo editore interpreta i vv. 48, della cui ipermetria (+ 1) nel ms. non fa menzione in apparato, e 49: «Puisque Cercamon ajoute: “Vous me payez avec l'argent d'autrui”, je crois avec Wolf qu'il faut traduire: “Très peu vous coûte mon hospitalité dans le château (c'est-à-dire ‘votre séjour dans mon château’)” ...» (p. 57).

L'ipotesi, che contempla Cercamon quale mecenate ospitante tra le mura del proprio castello, tende comunque a rappresentare il trovatore come un nobile di rango e confluisce ovviamente nella tesi di fondo, che lo identifica con Eble II di Ventadorn. Allo stesso modo per l'espressione *hom de mon poder*, al v. 51 di *Per fin'Amor m'esbaudira* (112,3), non viene data la semplice interpretazione di «uomo della mia condizione», che io fornisco nella mia edizione³¹ e dalla quale anche Pietro Beltrami³² fundamentalmente non si discosta, ma quella di «homme de mon rang», che più specificamente allude alla nobiltà del locutore: «Le vers 51, “que ja nulz hom de mon poder”, d'après Pietro Beltrami signifie tout simplement, “aucun de mes pairs”; il n'y aurait donc aucune indication quant au niveau social de l'émetteur; le mot *poder*, dans la tradition poétique occitane, possède une vaste gamme de connotations féodales qui renvoient de façon univoque à la noblesse; cette expression doit par conséquent signifier “que jamais nul homme de mon rang”» (p. 72). Si ha pertanto il sospetto, forse infondato, che l'idea dominante che permea l'intera edizione non sia sempre l'inevitabile conclusione alla quale le varie congetture necessariamente conducono, ma che essa sia a volte il presupposto che invece le determina.

Ai testi poetici, alla *vida* di Cercamon e a quella di Marcabru secondo il ms. A seguono due Appendici. La prima, interessante ed utile ai fini della comparazione con il *planh* di Cercamon è dedicata al *Planctus* latino attribuibile a Riccardo di Cluny, detto «Il Poitevino», che probabilmente non ignorava il componimento del trovatore gascone ed è corredata della traduzione a fronte con qualche breve nota ad opera di Natalie Vrticka.

La seconda Appendice, come tutti gli altri testi anch'essa con traduzione a fronte, è invece riservata alla tenzone tra R. de Miraval e Villelmin, *Tostems enseing e mostri al mieu dan* (406, 43 = 200,1), nella quale, secondo lo Zenker³³, Raimon de Miraval sembra stare con Guilhelmi nello stesso rapporto in cui *Maïstre* sta con

³¹ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., p. 104.

³² P. G. BELTRAMI, «Ancora su *Guilherme IX e i trovatori antichi*», in «Messana», n. s., 4 (1990), pp. 5-45.

³³ R. ZENKER, *Zu Guilhem Ademar, Eble d'Uisel und Cercalmon*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XIII (1889), pp. 298-300.

Guilhalmi in *Car vey fenir a tot dia*. Il filologo tedesco nega pertanto indebitamente la paternità di quest'ultima tenzone a Cercamon, attribuendola erroneamente a Raimon de Miraval. A favore dell'attribuzione di *Car vey fenir a tot dia* a Cercamon si esprime invece giustamente Rossi, come del resto già facevo io nella mia edizione³⁴, condividendo le opportune osservazioni dello Jeanroy³⁵ e del Rajna³⁶.

Ai Testi e alle Traduzioni seguono, nella nuova edizione, le Note critiche, nell'insieme dettagliate, ricche di richiami alla tradizione classica, mediolatina e trobadorica e non prive di utili riferimenti storici. Di gradevole e facile consultazione risulta poi, alla fine delle Note critiche, la breve sezione di poco più di una pagina, nella quale sono raccolte le «Massime o espressioni proverbiali» che si incontrano nell'opera poetica di Cercamon.

Completano l'edizione l'ampia, esaustiva e aggiornata Bibliografia, variamente articolata e raggrupata sotto diverse voci, l'Indice dei nomi propri e il Glossario, minuziosamente redatto da Hans Rudolf Nüesch.

VALERIA TORTORETO
Università di Messina
valtortoreto@katamail.com

³⁴ Cfr. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon* cit., pp. 34-39.

³⁵ A. JEANROY, *Sur la tençon "Car vei fenir a tot dia"*, in «Romania», XIX (1890), pp. 394-402.

³⁶ P. RAJNA, *Spigolature provenzali. I. Cercalmon, "Car vei fenir a tot dia"*, in «Romania», VI (1877), pp. 115-119.

Viaggio di Carlomagno in Oriente. Nuovo testo critico con versione italiana a fronte, introduzione e note a cura di Massimo BONAFIN, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, 133 pp.

A più di vent'anni dalla prima pubblicazione del suo *Viaggio di Carlomagno in Oriente* per l'editrice Pratiche¹, Massimo Bonafin propone un nuovo testo critico, corredato da introduzione, note e traduzione italiana per la collana "Gli Orsatii" delle Edizioni dell'Orso.

Come è noto, il giorno sabato 7 giugno 1879 scompariva misteriosamente² dalla sala di lettura del British Museum quello che, *in absentia*, era destinato a divenire uno dei *codices unici* più frequentati e discussi dai romanisti, il manoscritto Royal 16 E VIII, miscelaneo e contenente, fra altri testi, l'unico esemplare tramandatici del *Voyage o Pèlerinage de Charlemagne à Jerusalem et Constantinople*³. Il breve poemetto anglonormanno (870 vv.) era già stato pubblicato da Francisque Michel con il semplice titolo di *Charlemagne*⁴, e di lì a pochi mesi sarebbe stata data alle stampe la prima delle cinque edizioni del *Karlsreise* allestite da Eduard Koschwitz⁵; nella seconda di queste edizioni (del 1883) il filologo tedesco avrebbe incluso, a fronte del suo testo, una trascrizione diplomatica approntata sul facsimile del manoscritto fornitogli, pochi mesi prima del furto del Royal 16 E VIII, dal suo collaboratore John Koch, trascrizione che sarebbe diventata inevitabile punto

¹ M. BONAFIN, *Il viaggio di Carlomagno in Oriente*, Parma 1987 (edizione riveduta ed ampliata 1993).

² Alla storia del manoscritto e alla circostanze della sua sparizione Carla Rossi ha dedicato una sezione della sua tesi di dottorato, poi confluita in un volume per la Salerno Editrice (C. ROSSI, *Il manoscritto perduto del Voyage de Charlemagne, il codice Royal 16 E VIII della British Library*, Roma 2005) e in un'edizione del poemetto accompagnata da un'ampia introduzione di carattere soprattutto storico-documentario (C. ROSSI, *Il viaggio di Carlo Magno a Gerusalemme e Costantinopoli*, Alessandria 2006).

³ Il *Voyage* occupava i ff. 131r-144v; per quanto riguarda la datazione del manoscritto, «tuttora controversa», Bonafin rimanda allo studio di C. ROSSI, *Il manoscritto perduto* cit., secondo la quale il Royal 16 E VIII sarebbe stato esemplato in Inghilterra intorno al 1250.

⁴ F. MICHEL, *Charlemagne, an anglonorman poem of the twelfth century, now published with an introduction and a glossarial index*, London - Paris 1836; contiene un facsimile del titolo e dei primi dieci versi del poemetto.

⁵ E. KOSCHWITZ, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, ein altfranzösisches Heldengedicht des XI. Jahrhunderts*, Heilbronn 1880 (il volume porta inspiegabilmente una data posteriore di un anno a quella della effettiva pubblicazione).

di riferimento per il lavoro ecdotico degli studiosi successivi⁶. La fortuna critica del poemetto (oggetto fino ad oggi di oltre trenta edizioni e traduzioni) è stata forse stimolata anche dalla sfida filologica posta dal compito di ricostruzione di un testo «giuntoci in un'unica copia e per giunta ormai irreperibile»⁷, della cui identità originaria irrimediabilmente inattingibile non rimane che il riflesso già elaborato e criticamente orientato consegnatoci dai primi editori: a partire, ovviamente, dall'imprescindibile lavoro di Koschwitz, che pure intervenne pesantemente sul testo per ristabilire un ordine dei versi secondo lui fortemente interpolato, eliminare la patina linguistica anglo-normanna propria dell'unico testimone, sanare ipotetiche lacune di interi versi, condizionando grandemente la ricezione successiva del testo⁸. L'edizione di Bonafin, che mantiene implicito il confronto con il suo lavoro del 1987 («avendo proceduto a rifare *funditus* il lavoro ecdotico» p. 29, n. 2), si presenta strutturata con un ampio e completo apparato in due fasce, che aggiunge al testimone della trascrizione di Koch una ricca e puntuale discussione delle lezioni problematiche, ponendosi in aperto dialogo con la tradizione critica precedente e fornendo non di rado nuovi spunti interpretativi. Rispetto ai problemi metrici sollevati dal poemetto (che si presenta suddiviso il lasse di dodecasillabi assonanzati affetti da amplissime irregolarità, com'è proprio dei testi anglo-normanni⁹, ma da collegare anche a una generale trascuratezza del copista), Bonafin ipotizza un originale fondamentalmente regolare¹⁰; i suoi interventi sul testo sono fre-

⁶ Koschwitz non ebbe mai modo di verificare personalmente il testo del codice conservato alla British Library; la sua trascrizione diplomatica, che riporta scrupolosamente correzioni, abbreviazioni, macchie e cancellature del copista, fu effettuata «almeno ufficialmente, sfruttando sia la copia facsimile realizzata da Koch, sia una collazione della *princeps* sull'originale, effettuata da Richard Paul Wülcker, nel 1874» (ROSSI, *Il viaggio* cit., p. 3).

⁷ BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 29.

⁸ Il dibattito sull'originaria veste linguistica del *Voyage* ha impegnato i filologi fin dalle origini: se la normalizzazione linguistica apportata da Koschwitz al testo portò altri studiosi ad attribuire al poemetto un'origine piccarda, lo stesso filologo tedesco passò dall'ipotizzare una redazione in dialetto anglo-normanno all'appoggiare la tesi di Gaston Paris, sostenitore di un'origine 'francese di Francia' del *Voyage de Charlemagne*.

⁹ Proprio partendo dai dati relativi al *Voyage de Charlemagne* Jules Horrent dedica un ampio paragrafo all'analisi contrastiva fra l'irregolarità metrica della poesia anglo-normanna e l'anisossillabismo dei testi castigliani, in polemica con la teoria di Menéndez Pidal sul carattere originariamente anisossillabico dell'epopea, e dimostra «au contraire que l'isossillabisme est essentiel dans le poème» (J. HORRENT, *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Paris 1961, p. 132).

¹⁰ «... gli alessandrini corretti, costituiti da un doppio esassillabo, sono comunque la maggioranza, più del 61%; esaminati separatamente gli emistichi, la percentuale di correttezza sale al 76-78% Anche le assonanze presentano pochissime infrazioni» (BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 31; il computo è condotto sui dati di HORRENT, *Le Pèlerinage* cit., pp. 128-133).

quenti e supportati dalla trasparenza dell'apparato che, col rimando costante al testo di Koch, permette al lettore di saggiare la validità delle proposte ecdotiche, verificando l'*usus scribendi* del copista e i fenomeni linguistici peculiari della copia. Di fronte alla presenza di decasillabi più o meno regolari, sparsamente reperibili nel testo, l'editore cautamente propone di considerarli ipotetici «indizi di una redazione precedente», e sceglie talora di conservarli senza ricondurli alla misura dell'alessandrino.

Nella sua brevità, il testo del *Voyage de Charlemagne* offre una pluralità di problemi ecdotici con forti ricadute sul piano interpretativo. Va segnalato, quanto meno, il tormentato passaggio che descrive il viaggio della delegazione francese da Parigi a Gerusalemme (lassa VII, vv. 98-111), che è stato oggetto di un vivace dibattito filologico dei cui interventi più significativi, anche molto recenti, Bonafin rende conto con esautività in apparato: la sua soluzione è quella, pratica e condivisibile, di sfruttare la traduzione a fronte per dare ragione di un ordine dei versi alternativo e più convincente di quello trådito dal codice, che in questo passaggio presenta una sintassi oscura, con ogni probabilità frutto di interpolazione. Lo stesso accorgimento è adottato ai vv. 657-660¹¹: anche in questo caso, a fronte del testo originale, rispettoso dell'ordine dei versi così come compaiono nel manoscritto, la traduzione italiana rimedia al problema posto dalla «maldestra ripetizione» (p. 101) dei primi emistichi dei vv. 659-659 proponendo una sequenza differente¹²; scelta convincente, che consente al lettore una verifica autonoma dell'operato dell'editore, esponendo simultaneamente problema ecdotico e soluzione. Fra gli altri *loci* problematici largamente discussi va ricordato almeno il v. 719, relativo al celebre *gab* di Olivieri, la cui natura impudica tanto materiale di dibattito ha offerto alla critica (e che Aebischer, «in base ad una personalissima interpretazione»¹³ e con soluzione *tranchante*, ricondusse a castigatezza negandone l'attuazione¹⁴): in

¹¹ Lassa XXXIX: si tratta del dialogo fra Carlomagno e Ugo il Forte dopo che quest'ultimo ha avuto notizia dalla sua spia dei gabbi pronunciati dai francesi.

¹² Qui la critica da Koschwitz in avanti sospetta unanimemente un guasto: così ad esempio HORRENT, *Le Pèlerinage* cit., p. 87, n. 5; P. AEBISCHER (secondo il quale quella fra i vv. 659 e 660 è la «seule lacune assurée» del testo), *Sur quelques passages du "Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople"*. *A propos d'un livre récent*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», XL (1962), pp. 815-43, a p. 816 e M. TYSSENS, *Le Voyage de Charlemagne de Jérusalem à Constantinople*, Gand 1978.

¹³ BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 109.

¹⁴ Fatto più rilevante sul piano ecdotico è che Aebischer espunge il v. 726 che fa riferimento ai trenta incontri amorosi che avrebbero effettivamente avuto luogo fra Olivieri e la figlia del re, perché «cancellé dans l'original»: «nous sommes en presence d'un gab sans doute un peu osé, mais non pas inconvenant, puisque la princesse en sort intacte» (P. AEBISCHER, *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Genève 1965, p. 91; cfr. anche P. AEBISCHER, *Le gab d'Olivier*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire»,

questo caso Bonafin accoglie a testo (segnalando come sempre l'integrazione fra parentesi uncinata, per rendere trasparente l'operazione ecdotica) la lezione innovativa, che discute e giustifica ampiamente in nota; altrove, quando la congettura non sia ritenuta pienamente convincente, il suggerimento rimane prudentemente relegato in apparato.

Come l'edizione del 1987 presupponeva e si proponeva come complementare ai saggi raccolti in *La tradizione del "Voyage de Charlemagne" e il "gabbo"* (Alessandria 1990), anche questa nuova edizione non può prescindere dall'ampio lavoro precedente, e si può considerare preparatoria alla futura uscita di una «versione ampiamente rimaneggiata» del volume pubblicato nel 1990, che l'autore ha da tempo «in cantiere»¹⁵. L'introduzione a quest'ultimo *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, snella ma puntuale ed esauriente nei riferimenti, si sofferma su alcuni nodi fondamentali che Bonafin ha già trattato in pubblicazioni passate, a partire dal dibattito sull'unità strutturale del poemetto che «non ha più ragion d'essere dopo che è stata riconosciuta la fondamentale adesione del testo allo schema della fiaba e il ruolo strutturante adempiuto dai *gabs* (i vanti dei Francesi)» (p. 11). La critica ottoneovecentesca ha lungamente discusso l'ipotesi di una duplicità compositiva del *Voyage*, il quale, secondo una linea interpretativa che da va da Gaston Paris a Jules Horrent, unirebbe in sé due ispirazioni contrastanti¹⁶: seria e agiografica, nel segmento ambientato a Gerusalemme; ludica e parodica nell'episodio di Costantinopoli. In questo senso, la scelta del titolo da attribuire al poemetto (una volta scartato all'unanimità l'originario *Charlemagne* scelto a suo tempo da Fr. Michel, perché «évidemment trop vague»¹⁷) può forse avere un valore indicativo: la definizione di *Voyage* per cui opta ad esempio Paul Aebischer, in contrapposizione a quella di *Pèlerinage* tradizionalmente invalsa fra i filologi francesi, sottende un'interpretazione unitaria dell'opera, il cui *esprit* è percepito come comico e irriverente per

XXXIV, 1956, pp. 659-79). Come attesta una nota di Koch, il verso in questione è effettivamente depennato nel codice «con un inchiostro più sbiadito; ma è parso ovvio a tutti ... che ciò si debba leggere come un intervento censorio successivo alla trascrizione del codice» (BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 109).

¹⁵ Cfr. BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 11, n. 14.

¹⁶ Con necessarie distinzioni: se secondo Gaston Paris all'origine del poemetto vanno riconosciute due fonti autonome che un rimaneggiatore avrebbe assemblato, Jules Horrent riconosce una composizione unitaria, all'interno della quale rinviene però una dicotomia che contrappone elementi propriamente epici (non contaminati da alcun intento parodico; così, ad esempio, per l'episodio gerosolimitano, nel quale riconosce all'autore un «humeur joyeuse, mais pas d'humeur satyrique») ad altri apertamente comici («Le comique de notre poème n'est ni un comique de mot ni un comique de caractère ... [l'auteur] recourt surtout au comique de situation»: HORRENT, *Le Pèlerinage* cit., pp. 35 e 115).

¹⁷ È la definizione di J. COULET, *Etudes sur l'ancien poème français du voyage de Charlemagne en Orient*, Montpellier 1907, p. 1.

tutta la sua durata, episodio gerosolimitano incluso («Personne, heureusement, n'a jamais vu du pèlerinage dans le séjour de l'empereur à Constantinople ... Si pèlerinage il y a, ce n'est donc qu'à Jérusalem»: P. Aebischer, *Le Voyage de Charlemagne*, p. 13). Bonafin ha mantenuto il titolo di *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, già adottato per la sua precedente edizione e conservato, dice (*Viaggio* cit., p. 29), anche a memoria della prima importante monografia sull'opera, pubblicata esattamente ad un secolo di distanza da Jules Coulet; ma la scelta del filologo francese, a sua volta, intendeva sottolineare l'«indissolubilità originaria» del poemetto.

Se una lettura in chiave proppiana, cui Bonafin ha dato negli scorsi anni un importantissimo contributo¹⁸, consente di superare questo tipo di impostazione, rinvenendo nel testo una differente logica compositiva, all'individuazione della struttura funzionale propria delle *Märchen* il filologo genovese affianca un'analisi approfondita degli altri elementi costitutivi del poemetto (*in primis* quelli comici), giacché con tutta evidenza «il modello fiabesco nel *Voyage de Charlemagne* si trova ad interagire con altri modelli letterari e con il forte intento parodistico del testo» (*Fiaba* cit., p. 15). «L'ambivalenza si pone ... come chiave di codifica e di decodifica del testo»: l'editore propone un'interpretazione che travalichi la polarizzazione tradizionale e che riconosca nell'alternanza di 'serio' e 'comico'¹⁹, nell'utilizzo di moduli narrativi tradizionali (la fiaba di magia), nella compresenza di rimandi a tradizioni letterarie distinte e contrapposte (l'epopea degli eroi carolingi²⁰ *versus*

¹⁸ M. BONAFIN, *Fiaba e "chanson de geste"*. Note in margine ad una lettura del "*Voyage de Charlemagne*", in «Medioevo Romano», IX (1984), pp. 3-16, poi rielaborato e confluito nel volume *La tradizione del "Voyage de Charlemagne" e il "gabbo"* (cap. 2: *Il "Voyage de Charlemagne" fra morfologia fiabesca e "serio-comico"*, pp. 13-28). Qui, sulla scorta di un'intuizione originariamente formulata da D. SCHELUKHO, *Zur Komposition der Karlsruheise*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», LIII (1933), pp. 317-25, il filologo genovese approfondisce una riflessione impostata da J. D. NILES, *On the logic of "Le Pèlerinage de Charlemagne"*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXXI (1980), pp. 208-16, che ha dimostrato come «L'unità del *Voyage de Charlemagne* [sia] assicurata una volta per tutte del suo adempire nei tratti fondamentali, e talora fin nei dettagli, un modello narrativo omologo a quello della fiaba di magia» (BONAFIN, *La tradizione* cit., p. 14).

¹⁹ Cfr. anche M. BONAFIN, *Il "Voyage de Charlemagne" e il riso*, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris 2003, pp. 17-26, a p. 25: «Il dibattito critico sul *Voyage* si è spesso polarizzato sull'affermazione del suo carattere radicalmente comico o, all'opposto, sulla sua negazione a profitto di una lettura in toto sera dell'opera; entrambe le posizioni appaiono oggi unilaterali, e forse inficcate da pregiudizi estetici estranei al testo medievale. Il *Voyage*, invece, esemplifica assai bene la continuazione medievale e romanza di quella mescolanza di "serio" e "comico" che distingueva i generi antichi dello σπουδαγελοιο».

²⁰ Numerosi i rimandi al *Roland*: si ricordi almeno il «sogno triplice, di sottintesa origine divina, come si addice ad un capo militare e religioso, alla figura di re Carlo nella *Chanson de Roland*», anch'esso oggetto di parodia (BONAFIN, *Viaggio* cit., p. 10); cfr. G. FA-

il romanzo cavalleresco rappresentato dall'universo cortese di Costantinopoli, entrambi oggetto di parodia e fonte di spunti comici²¹) le coordinate fondamentali di un'operazione letteraria estremamente articolata e sfaccettata. Il riconoscimento di dinamiche testuali complesse, entro le quali l'analisi critica può di volta in volta enucleare differenti piani di significato, ha condotto quindi Bonafin a sperimentare molteplici approcci di indagine, nella consapevolezza che la ricchezza di un testo come il *Voyage de Charlemagne* non può essere ricondotta ad una lettura monodimensionale (*Viaggio cit.*, pp. 24-25):

Se la critica del passato è stata disorientata dalla compresenza di elementi in apparente contraddizione, ossi da intenti ora 'seri' ora 'comici' – per usare delle polarizzazioni molto frequentate, ma di non alto rendimento euristico – ciò avveniva perché non era in grado di afferrarne la dielattica complanarità, mentre oggi possiamo apprezzare un testo come questo, anche perché abbiamo un'idea della cultura medievale più complessa e dinamica, grazie al contributo dell'antropologia storica e letteraria.

È in questa chiave che, più di recente, l'editore ha ribadito la produttività di un approccio antropologico all'analisi del *Voyage de Charlemagne*: un saggio di qualche anno fa, segnalato e brevemente ripreso in quest'ultima edizione, prende infatti le mosse dalla teoria biosociale del riso dell'antropologo Fabio Ceccarelli²² per rilevarne ed esaminarne i meccanismi nella struttura diegetica del poemetto, ottimo esempio «di come un testo, attraversato da cima a fondo da una parodia ambivalente, possa interiorizzare nella propria sceneggiatura narrativa lo stimolo chiave del riso» (*Il "Voyage de Charlemagne" cit.*, p. 21). Ma è innanzitutto con i suoi studi sul "gabbo" che Bonafin ha contribuito in maniera fondamentale ad indagare il sostrato antropologico del *Viaggio di Carlomagno*, giacché il poemetto «offre una delle rappresentazioni più ampie e dettagliate di questa consuetudine», le cui «radici storiche ed etniche ... proiettano il *Voyage de Charlemagne* in un orizzonte comparativo che trascende l'area linguistico-letteraria e il contesto del Medioe-

VATI, *Il "Voyage de Charlemagne"*, Bologna 1965 e D. D. R. OWEN, "*Voyage de Charlemagne" and "Chanson de Roland"*, in «Studi Francesi», XXXIII (1967), pp. 168-72.

²¹ «È come se il *Voyage de Charlemagne* offrisse al pubblico due orizzonti d'attesa, due norme letterarie, che sono entrambe parodiate, messe in discussione nella loro vuota convenzionalità, invalidate come standard di riferimento credibili. Eppure il testo non rinuncia alla sua ambivalenza fondamentale giocando su più piani: eroi e stilemi epici sono parodiati, ma l'imperatore vince il confronto con Ugo il Forte; la superiorità di Carlomagno è riaffermata, ma senza un vero scontro aperto e con un'evidenza fisica di immediata comicità (è più alto di un piede e tre pollici)» (BONAFIN, *Viaggio cit.*, p. 23).

²² Il riferimento è a F. CECCARELLI, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino 1988.

vo centrale che definiscono la sua gestazione» (*Viaggio* cit., pp. 18-19). Con i saggi confluiti in *La tradizione del "Voyage de Charlemagne" e il "gabbo"*²³ il filologo genovese ha delineato una prima caratterizzazione del *gab* in quanto «motivo etnoletterario», riconoscendone la connessione col costume germanico della *heitstrenging*²⁴ e con il contesto del banchetto e della libagione, e sottolineandone lo statuto ambivalente «che concerne probabilmente già la diacronia del motivo, il suo passaggio dalla sfera del comportamento rituale, nell'ambito antropologico del sacro (il voto solenne, il banchetto funerario) alla sfera del suo utilizzo profano e poi letterario» (*La tradizione* cit., p. 91); ne ha poi ripercorso la storia critica, sottolineando il contributo della *Gap-forschung* all'interpretazione del *Voyage de Charlemagne*, particolarmente per quanto riguarda gli studi John L. Grigsby e Sabrina Ceron²⁵.

Richiamandosi al concetto di *longue durée* e al «tempo grande» di Bachtin, nel suo contributo più recente in merito Bonafin ha poi esteso il dominio dell'inda-

²³ In particolare *Gabbo: voto e vanto*, originariamente in *Testi e modelli antropologici*. Seminario del Centro di ricerche in scienza della letteratura, Milano 1989, pp. 13-41, con il sottotitolo *Ipotesi sulla struttura (letteraria) e le origini (antropologiche) di un motivo medievale*, e *Prospettive della "Gap-forschung"*, pubblicato come *I gabbi interpretati*. *Rassegna critica*, in «Lingua e Letteratura», 14/15 (1990), pp. 195-210.

²⁴ Voto solenne che presso i popoli germanici viene proferito in occasione delle bevute rituali, in particolare in occasione della festività di *Jól*, il Natale pagano, e durante il banchetto in onore dei defunti detto *erfiql*: cfr. BONAFIN, *La tradizione* cit., pp. 81-89.

²⁵ È da ricondurre al primo l'intuizione della possibilità di leggere la struttura narrativa del *Voyage de Charlemagne* come una *mise en abyme* centrata sul gabbo, nel cui quadro l'episodio introduttivo – con il vanto di Carlomagno di fronte alla regina che dà l'avvio al movimento diegetico – ha funzione di cornice e anticipazione («In macrocosm, the narrative mimics the microcosm of the gab The gab is the mainspring of the entire narrative movement»: J. L. GRIGSBY, *A note on the genre of the "Voyage de Charlemagne"*, in *Essays in Early French Literature presented to Barbara M. Craig*, York 1982, pp. 1-8, cit. da p. 6; cfr. anche Id., «*Le Voyage de Charlemagne*»: *pèlerinage ou parodie?* in *Au carrefour des routes d'Europe, la chanson de geste*, X^e Congrès International de la Société Rencesvals, Aix-en-Provence 1987, t. I, pp. 567-84): spunto in parte già di FAVATI, *Il "Voyage"* cit., che «suggerì primamente che tutta l'opera fosse da intendersi come un grande gabbo, una presa in giro della superbia e della iattanza degli eroi carolingi»: (BONAFIN, *La tradizione* cit., p. 102), dopo Grigsby diffusamente approfondito da S. CERON, *Un gap épique: "Le Pèlerinage de Charlemagne"*, in «Medioevo Romanzo», XI (1986), pp. 175-91. Anche la proposta di Grigsby di individuare nel *gab* un «genere latente» (cfr. J. L. GRIGSBY, *Gab épique, mais lyrique?*, in «Marche romane», XXXIII, 1983, pp. 109-22 e più tardi il volume dello stesso, *The Gab as a Latent Genre in Medieval French Literature: Drinking and Boasting in the Middle Ages*, Cambridge MA 2000) è stata ripresa da S. CERON, *Un tentativo di classificazione del "gap"*, in «Medioevo Romanzo», XVI (1989), pp. 51-76, che allo scopo di definire questo «criptogenere letterario» affianca all'analisi del *Voyage de Charlemagne* campioni tratti dalla lirica provenzale.

gine sulla fenomenologia del gabbo ad ulteriori ambiti, in senso diacronico, geografico e antropologico: estensione inevitabile in quanto i «motivi ‘etnici’ o etnoletterari ... per loro natura, mediando fra la serie dei fenomeni letterari e la serie della pratiche antropologiche rappresentano il luogo di incrocio di (almeno) due distinte diacronie» (*I guerrieri al simposio. Morfologia di un motivo*, in «L'Immagine Riflessa», n.s. II, 1993, pp. 1-37: p. 4). In un'ampia rassegna comparativa il filologo ha esaminato le rappresentazioni testuali di questo che egli definisce, riprendendo A Valle, «segno culturale di applicazione letteraria» in campo romanzo e non (dalla *chanson de geste*, con i casi del *Roland* e di *Gormont e Isembart*, a testi di matrice germanica quali l'*Edda* norrena e il *Beowulf*, fino alle *byline* russe e all'epopea nord-iraniana dei Narti), risalendo fino a reperirne i referenti culturali nelle pratiche rituali dell'*haoma* indoeuropeo²⁶ e del simposio greco: le proprietà così individuate, esaminate secondo il modello tassonomico proprio del concetto di 'classe politipica' (primariamente elaborato nel campo della teoria biologica), consentono di tracciare una rete di «somiglianze di famiglia»²⁷ dalle quali il motivo del gabbo rappresentato nel *Voyage de Charlemagne* emerge come ipostasi della categoria, più ampia e transculturale, del 'vanto connesso alla libagione'.

È quindi anche alla luce del ricco apporto che Bonafin ha dato negli scorsi anni allo studio del *Viaggio di Carlomagno* che questa nuova edizione acquisisce particolare interesse, proponendosi come nuovo risultato di un'ampia rivalutazione e rielaborazione complessiva, concernente tanto il piano ecdotico quanto quello dell'analisi letteraria e antropologica: si attende quindi, l'annunciato complemento saggistico, che consentirà di apprezzare il *côté* interpretativo di questa operazione di rilettura.

MICHELA SCATTOLINI

Università di Siena

mg.scattolini@gmail.com

²⁶ «... a quanto è dato sapere delle credenze e dei riti degli indoeuropei, apparteneva ai rituali del sacrificio, che rappresenta in sostanza un'occasione per gli uomini di banchettare con gli dèi, la preparazione e il consumo di una 'bevanda d'immortalità' (l'ambrosia dei greci) talvolta identificata col sole nome comune (sanscrito *soma*, iranico *haoma*, 'succo')» (BONAFIN, *I guerrieri* cit., pp. 25-26); tale rituale sarebbe stato originariamente legato all'iniziazione dei guerrieri per poi essere esteso alla liturgia concernente i re e i capi.

²⁷ Il rimando è a L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953.

RIASSUNTI

C. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di Reis glorios e una riflessione sulla tradizione stravagante*

L'alba di Giraut de Borneil *Reis glorios* è trasmessa da sei canzonieri ed è inoltre copiata nella guardia anteriore di un manoscritto di argomento medico conservato alla BSB di Monaco. Il testimone stravagante, noto fin dal 1885, non è stato finora adeguatamente studiato né dal punto di vista linguistico né da quello stemmatico. Opera di un copista non di professione ignaro di occitano, la sua *facies* linguistica, insieme con una miriade di altri indizi, rinvia alla Sicilia, mentre il testo presenta numerose affinità con T, il codice che contiene l'*unicum* della canzone di Folchetto di Marsiglia tradotta da Giacomo da Lentini e che è da tempo in odore di costituire l'ideale collegamento, mediante un antecedente, tra i trovatori e la Scuola siciliana. L'alba di Monaco è quindi l'unico testimone italiano meridionale di un trovatore; fa capo, come T, a una tradizione occitana e non italiana settentrionale, il che prova l'esistenza di un canale diretto tra i paesi di lingua d'oc e la Sicilia e ripropone su basi nuove la questione della conoscenza che i poeti federiciani avevano dei trovatori; infine, per la sua datazione (XIII ex. - XIV in.) e il suo stato di degrado, questa eccezionale reliquia documenta la lunga sopravvivenza nell'isola, semmai anche attraverso fasi di oralità, di un componimento forse apprezzato da chi lo ha copiato principalmente per la sua melodia.

Giraut de Borneil's alba *Reis glorios* is transmitted by six manuscripts and it has also been noted down on the front fly-sheet of a manuscript containing medical texts, now at the BSB in Munich. This extravagant witness has been known since 1885, but so far has not received proper attention from the linguistic nor stemmatic point of view. The text was copied by a non-professional scribe who knew no Occitan, and its linguistic *facies*, along with a host of other clues, points to Sicily, while the text itself presents many features in common with T, the only *chansonnier* to preserve the song by Folquet de Marselha, translated by Giacomo da Lentini, which for many years now has been considered the ideal link, through one ancestor, between the troubadours and the Sicilian School. The Munich alba, therefore, is the only Southern Italian witness of a troubadour song; like T, it goes back to an Occitan rather than a Northern Italian tradition, a fact which shows there existed a direct link between the Midi and Sicily, thus providing a new basis for the question of how well-known the troubadours were to the poets from Frederick II's court; finally, the date (s. XIII ex. - s. XIV in.) and the state of the text of this exceptional relic is proof of the long survival in the island, perhaps too through phases of oral transmission, of a poem that might have been appreciated by the scribe mainly for its melody.

A. CIARALLI, *Intorno a Reis glorios di Monaco (BSB, Clm 759). Nota paleografica e codicologica*

Lo studio delle caratteristiche codicologiche e grafiche del manoscritto Clm 759 della BSB di Monaco, contenente due trattati medici tradotti dall'arabo in latino, rivela una sua origine italiana e suggerisce una datazione alla seconda metà o forse all'ultimo quarto del secolo XIII. La classificazione delle ricette annotate a margine dei trattati dalla stessa mano che ha trascritto, tra la fine del secolo XIII e i primi decenni del secolo seguente, l'alba di Giraut de Borneil *Reis glorios* mostra che l'ignoto copista della canzone è stato in possesso del codice per un lungo periodo di tempo.

Manuscript Clm 759 in the BSB in Munich contains two medical treatises translated from Arabic into Latin. The examination of its codicological features and style of writing reveals an Italian origin and a date in the second half or perhaps the final quarter of the 13th century. The classification of the medical recipes noted in margin by the same hand that copied Giraut de Borneil's *alba, Reis glorios*, some time between the end of the 13th and the first decades of the following century, proves that the unknown scribe who noted the song down must have owned the manuscript for a long time.

W.D. PADEN, *Bernart Amoros, Liber proverbiorum vulgarij et sapientum (1333)*

Bernart Amoros fu un ecclesiastico del Trecento, copista occitanico e poeta latino di Saint-Flour in Alvernia, dove il suo nome si legge nei registri delle tasse dal 1324 fino al 1338. Compilò un importante canzoniere di poesie trobadoriche che è andato perduto, ma il cui contenuto è preservato in una copia messa a punto da Jacques Teissier di Tarascon (1589), giuntaci divisa in due parti, l'una conservata nella Biblioteca Riccardiana di Firenze e l'altra nella Biblioteca Estense di Modena. Fu anche autore di due opere latine: il *Liber proverbiorum vulgarij et sapientum*, composto nel 1333 e trasmessoci attraverso frammenti custoditi nelle Archives Nationales di Parigi, e lo *Speculum sacerdotum*, scritto nel 1326 e tradito da otto manoscritti. Il presente studio propone il testo latino del *Liber proverbiorum* con traduzione inglese, insieme con estratti dallo *Speculum sacerdotum*. L'introduzione inquadra il *Liber proverbiorum* nella tradizione paremiologica europea e nella produzione latina della regione occitanica e ne studia la versificazione, l'intertestualità e la forma specifica, che è quella di un'«elaborazione originale di proverbi» discussa da C. Segre.

Bernart Amoros was a fourteenth-century clerk, an Occitan scribe and Latin poet from Saint-Flour in Auvergne, where his name appears in the tax rolls from 1324 to 1338. He compiled a major chansonnier of troubadour poetry that is now lost, but its content is preserved in a copy by Jacques Teissier of Tarascon (1589) that has been divided into two

parts held by the Biblioteca Riccardiana (Firenze) and the Biblioteca Estense (Modena). He was also the author of two Latin works: the *Liber proverbiorum vulgarium et sapientum*, edited here, written in 1333 and preserved in fragments now in the Archives Nationales, Paris; and the *Speculum sacerdotum*, written in 1326 and preserved in eight manuscripts. The present article provides the Latin text of the *Liber proverbiorum* with an English translation and a collection of analogues. It also edits extracts from the *Speculum sacerdotum* with a translation. The introduction situates the *Liber proverbiorum* in the European tradition of proverb collections and among Latin works from the Occitan region, and studies its versification, its intertextuality, and its generic form as an «original elaboration of proverbs» (C. Segre).

J. TORRÓ I L. CABRÉ, *L'origen del senyal «Plena de seny» d'Ausiàs March*

Ausiàs March compose un ciclo di 19 poesie per una donna nota con il *senyal* o nome poetico di «Plena de seny», e un ciclo di 35 poesie per «Llir entre cards». Quest'ultima espressione è di origine biblica («Sicut liliū inter spinas», Cant 2, 2), rivolta alla Madonna, ed è ormai dato acquisito che fosse riferito a donna Teresa d'Híxar, una dama dell'alta nobiltà, vedova e madre di un figlio. In questo articolo si chiarisce che il *senyal* «Plena de seny» non deriva dall'«Ave gratia plena» mariano (Lc 1, 28), ma piuttosto dalle *virgines prudentes* che attendono lo sposo (Mt 25, 1-13); l'utilizzo di questo passo del Vangelo nella liturgia conferma che il *senyal* doveva riferirsi a una giovane nubile. La conclusione è che i due cicli sono dedicati a due donne diverse, come aveva proposto Martí de Riquer (1964) e come si evince dall'analisi dei contenuti. Si suggerisce infine un'ipotetica identificazione di «Plena de seny» con Isabel Martorell.

Ausiàs March wrote 19 poems for a lady referred to as *Plena de seny* (Full of Prudence), and 35 poems for *Llir entre cards* (Lily Among Thistles). The biblical origin of the second soubriquet («Sicut liliū inter spinas», Cant 2, 2) was often applied to the Virgin Mary. Lily Among Thistles has been identified recently as the noble Lady Teresa d'Híxar, a widow with offspring. This article argues that the *senhal* Full of Prudence does not derive from the Angel's salute to Mary («Ave gratia plena», Lc 1, 28), but rather from Matthew's mention to the *virgines prudentes* who await a husband (Mt 25, 1-13). Liturgical uses of this passage confirm that Full of Prudence must refer to a maiden. Thereby, as Martí de Riquer suggested in 1964, Full of Prudence and Lily Among Thistles are different addressees. Accordingly, the contents of each series of poems are distinct and consistent with their corresponding soubriquets. This article finally suggests that Full of Prudence may refer to Isabel Martorell.

J.L. MARTOS, *La autocensura en los cancioneros: una justificación impresa en 57CG y otra manuscrita en CT1*

Los cancioneros 57CG y CT1, conservado en este último caso a través de una copia del siglo XIX (MN14), presentan dos notas de censura peculiares. Tal peculiaridad consiste en lo ilógico de su conservación, ya que en el primer caso es un impreso y en el segundo una copia decimonónica de un manuscrito. Esto se explica porque se trata de un proceso de autocensura relacionado con la voluntad de reproducción fiel de una fuente. Este trabajo analiza las razones de la mutilación, las notas que la anuncian y las consecuencias físicas en la transmisión textual de los poemas afectados o de otros cercanos.

57CG and CT1 songbooks, preserved in the latter case through a nineteenth century copy (MN14), have two distinctive notes of censure. This peculiarity is the illogic of their conservation, since in the first case it is a print and in the second a nineteenth-century copy of a manuscript. This is because it is a process of self-censorship related to the will of faithful reproduction of a source. This paper analyzes the reasons for the mutilation, the notes referring to them and the physical consequences in the textual transmission of the poems concerned or others nearby.