



Entre France et Italie: marginalità nelle chansons de geste



Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus
FRANCESCO BORGHESI, Università di Modena e Reggio Emilia/University of Sydney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
LAURA J. CAMPBELL, Durham University
DAN OCTAVIAN CEPraga, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUSS, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari di Venezia
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
ILARIA MOLTENI, University of Lausanne
LUCA MORLINO, Università di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ANDREA BERETTA, Università degli Studi di Padova
IVO ELIES OLIVERAS, Scuola Superiore Meridionale
JACOPO FOIS, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Padova, chief editor
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Genova
CLAUDIA LEMME, Università di Chieti-Pescara
MARTA MATERNI, Università degli Studi della Toscana
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Milano Statale
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Université de Fribourg, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISBN 978-88-86326-05-6

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

*Entre France et Italie:
marginalità nelle chansons de geste*

Atti del I convegno della sezione italiana
della Società Rencesvals, (Genova, 19-20 ottobre 2024)

A cura di
Sonia Maura Barillari, Federico Guariglia, Paolo Rinoldi

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Realizzazione grafica a cura di Arun Maltese (biblioteca.bear@gmail.com)

Volume pubblicato nel 2025

DOI: 10.25430/2724-0975/5

INDICE

Sonia Maura Barillari, Federico Guariglia, Paolo Rinoldi	
<i>Marginalità e chansons de geste. Un'introduzione</i>	5
<i>Per un'epica femminile</i>	
Sonia Maura Barillari	
Da vavassore a roïne. La duchessa di Borgogna e il suo ruolo di motore narrativo nel <i>Girart de Vienne</i>	17
Chiara Benati	
Una donna a margine del ciclo carolingio: Olive / Óluva tra Inghilterra, Norvegia e Faer Øer	29
Dario Mantovani	
Guiborc "ai margini"? Il personaggio alla prova dei gesti	41
Muriel Ott	
Ogier le Danois, les femmes et le mariage: un héros toujours marginal	65
<i>Manoscritti e Marginalia</i>	
Paolo Rinoldi	
Testi e compilazioni marginali. Il ' frammento Pamfilova ' della Geste de Guillaume d'Orange	79
Giulio Martire	
«Le parent pauvre de la famille A». Viaggio straordinario di un manoscritto marginale (Milano, Biblioteca Trivulziana, 1025)	91
Giacomo Costa	
Alcune riflessioni sul corredo dei marginalia del codice Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493	111

INDICE

Ai margini dell'epica romanza. Intersezioni di genere

Simone Briano	
In limine: <i>stilemi epici nel Roman d'Alexandre</i>	127
Elena Podetti	
<i>Ai margini del ciclo di Huon de Bordeaux: la Chanson de Godin</i>	143
Nicolò Premi	
<i>Une chronique rédigée «selon les estores rimés»: à propos du travail de compilation de Philippe Mousket</i>	157

Ai margini del dominio d'oïl. L'epica in Provenza

Andrea Ghidoni	
<i>Impronte roncesvalliane in Provenza: appunti e spunti dalla partie épique del Roman d'Arles</i>	173
Matteo Parodi	
<i>Per una prima comparazione tra la Canso de la Crosada e le sue prosificazioni</i>	195

Ai margini del dominio d'oïl. L'epica in Italia

Cesare Mascitelli	
<i>Un testo ai margini (?) dell'epica franco-italiana: la perduta Continuazione della Chanson d'Aspremont</i>	211
Caterina Casati	
<i>«Passare gli convenne ben cento terre». Qualche osservazione sulla posterità italiana della Chanson d'Aspremont</i>	227
Federico Guariglia	
<i>Tradition et interpolation: à propos de la section italienne de Gui de Nanteuil</i>	239
Andrea Beretta	
<i>Il francese d'Italia: panoramica generale e alcuni casi specifici</i>	253
Elisa Guadagnini	
<i>Una parola “marginale” dell'epopea francese (d'Italia): travache</i>	263
Nicolò Pasero (Genova), <i>Conclusioni</i>	279

MARGINALITÀ E *CHANSONS DE GESTE*. UN'INTRODUZIONE

Sonia Maura Barillari* – Federico Guariglia* – Paolo Rinoldi^o

maurasonia.barillari@unige.it; federico.guariglia@edu.unige.it; paolo.rinoldi@unipr.it;

(Università degli Studi di Genova*; Università degli Studi di Parma^o)

L'ufficiale Giovanni Drogo trascorre i suoi giorni sul confine, dopo essere stato nominato comandante della Fortezza Bastiani. Il suo compito è quello di presidiare il margine estremo del suo Paese, per contrastare il paventato arrivo dell'armata dei Tartari e proteggere il cuore della nazione. La fortezza, però, subito gli appare decadente, così come superfluo gli sembra il suo ruolo, lontano dalla città, distante dal centro, smarrito di fronte all'immensità delle lande desertiche. E così, come tanti prima di lui, si risolve a chiedere il trasferimento in città. Quando il suo ritorno nella metropoli sembra cosa fatta, ecco che Giovanni ritratta, a causa di «una forza sconosciuta» che lavora contro il suo ritorno al centro e che «forse scaturiva dalla sua stessa anima, senza ch'egli se ne accorgesse»¹. Questo esotico margine aveva assunto quindi, per il protagonista de *Il deserto dei Tartari*, un inspiegabile fascino viscoso, restituendo una pregnanza semantica fino ad allora inaspettata.

In questo volume che ci accingiamo a introdurre non possiamo nascondere anche noi una certa fascinazione per il “margine”. Tale interesse nasce, invero, dalla possibilità di contestualizzare questa idea all'interno del panorama dell'epica in lingua romanza. Così facendo, sarà possibile valutare alcuni aspetti e interpretazioni delle *chansons de geste* che meritano di essere ridiscussi alla luce delle nuove prospettive interpretative e delle recenti acquisizioni. Ecco, allora, il compito che ci siamo dati, con l'aiuto degli autori e delle autrici del volume, nella speranza di non compiacerci in dannose chimere, nella solitudine della nostra Fortezza.

Parlare di margine sussume necessariamente la conoscenza di un “centro”. La marginalità è un elemento piuttosto frequentato nelle scienze sociali, dove è – semplificando all'estremo – definita come un *non-centro*, ovvero tutto ciò che non rappresenta la norma. Alcuni strati sociali, comunità, gruppi etnici si trovano, ad esempio, alla periferia di una società che pone il proprio nucleo altrove. Ma proprio questo essere altro rispetto al centro, ci aiuta – controintuitivamente magari – a definirlo. Lo studio delle marginalità sociali ha, di fatto, una doppia direzione di sviluppo: da un lato, la definizione del margine, dall'altro, l'analisi critica di ciò che margine non è, del corpo, del nucleo. Alla metafora geografica, quella della periferia, se ne aggiunge una per così dire visiva: nelle scienze sociali, infatti, margine è spesso utilizzato in maniera interscambiabile con “invisibile”, a indicare ciò che lo sguardo critico sulla socialità non riesce a cogliere a prima vista. Anche lo studio di questo invisibile appare però anfibologico: descriverlo, certo, ma, allo stesso tempo, rimarcare il visibile. Negli studi sociali² la mar-

¹ Cfr. *Deserto dei Tartari* [Buzzati] 1945: §4.

² Declinati con un determinante che spazia dall'economico al politico, fino alla lingua (cfr. Kachru 1996). I

ginalità è dunque definibile come una complessa ed eterogenea condizione di svantaggio che le comunità e gli individui possono sperimentare, a causa di fattori che spaziano dall’ambiente alle condizioni intracomunitarie, e possono essere contingenti o strutturali. Tale concezione peggiorativa è ben indicata dall’utilizzo, quasi in sinonimia, di termini quali il già citato “invisibile”, “primitivo”³, “imperfetto”⁴. Così, Wacquant⁵, occupandosi delle *banlieues* parigine, individuava un centro cittadino escludente, per ragioni di tipo economico-fordista, rispetto ai margini della città, definiti sia geograficamente che, soprattutto, in chiave sociale. Sulle soluzioni adottate per appianare le differenze tra centro e periferia possiamo qui sorvolare, poiché il Novecento ha offerto numerose e terribili esemplificazioni di “gentrificazione” e il nuovo Millennio non sembra – all’epoca di scrittura della presente introduzione – presentarsi meglio.

Potremmo aggiungere, però, che i concetti di “centro” e di “margine”⁶ sono, di per sé, relativi e si legano spesso, nelle scienze sociali, all’idea di etnocentrismo: tutte le grandi comunità si percepivano e si percepiscono come centro irradiatore, relegando alla periferia e alla barbarie tutto il resto⁷. L’Altro non è solo lo straniero, ma anche colui che non rispetta il canone sociale imperante. A questo riguardo possiamo ricordare – tornando così nel rassicurante alveo del Medioevo – i numerosi studi sulla socialità ai margini in epoca medievale, declinata secondo una prospettiva sociale (poveri, mendicanti, disabili)⁸. Un’immagine ancora più immediata è rappresentata dai trattati di viaggio o dalle sezioni odepatiche di opere più vaste che racchiudevano in Oriente, nell’Altrove, una pletora di bestie e uomini ferini. I casi sono molteplici, dalla *Naturalis historia* di Plinio fino al *Milione* poliano e alle imprese orientali del *Roman d’Alexandre*. Si ricorda qui, in introduzione a un volume di epica, il caso dell’*Huon d’Auvergne*, canzone di gesta intrinsecamente marginale. Il paladino Huon, spedito alla ricerca delle bocche dell’Inferno, incontra, oltre i confini della corte di Carlo Martello, fiere di ogni sorta, diavoli trasformati in dame, uomini-bestie, mostri antropofagi e così via. Il margine è quindi ciò che separa il centro dal luogo che ospita realtà esotiche e spaventose, dove quasi tutte le casualità sono possibili⁹. Si pensi, ancora, alla mostruosa scena che si presenta davanti agli occhi di una

tentativi di definizione tassonomica della marginalità sono molteplici: si veda, ad esempio, Mehretu – Pigozzi – Sommers 2000.

³ Vedi McGrane 1989. La visione di McGrane è efficacemente riassunta da Cullen – Pretes 2000: «Deviant from a standard or norm are deemed “marginal,” just as those peoples who differ from Western society are deemed “primitive».

⁴ Cfr. Sibley 1995: 49.

⁵ Il rimando è a Wacquant 2008, opera (volutamente) provocatoria e dibattuta dalla critica.

⁶ Tale dicotomia è stato il «the bread and butter of European expansionism», cfr. Shields 1994: 2.

⁷ Cfr., tra i tanti, Anderson 1991: 13. Per Shields 1994, tale opposizione è, invece, peculiare della civiltà europea.

⁸ Si pensi, ad esempio, al fiorire dei *gender studies* sulla marginalizzazione delle donne. Si ricorda, tra gli altri, il progetto ERC di Denise Bezzina, *PatriFem – Charting Female Property and Patrimonial Rights in Law and Practice Across Western Europe (12th-16th Centuries)*, ricercatrice UniGe. Tra i numerosi studi sulla marginalità medievale, ricordiamo qui Zimo *et alii* 2020; Escartí 2021, Babbì 2021, fino al rimando classico di Allard 1975.

⁹ Si legga anche Shields 1994: 2.

borghese parigina in *La Femme sauvage et la Petite-Maitresse*, undicesimo racconto de *Lo Spleen di Parigi* di Baudelaire¹⁰, dove il poeta descrive il dimenarsi furioso di una donna-selvaggia, incatenata da un marito per soldi. Quest'ultimo non può che esporla, come fenomeno, nei mercati di periferia, lontano dagli occhi dei borghesi del centro, dove il violento comportamento di questi due "descendants d'Ève et d'Adam", per usare i termini baudelairiani, risulta curioso, ma tutto sommato accettabile¹¹.

Definire la centralità e il margine è un'operazione che si lega indissolubilmente ai rapporti di forza tra le due polarità, alla capacità del primo polo di imporsi sul secondo¹², attraverso direttrici socio-economiche che sfuggono all'obiettivo di questa introduzione, ma anche alla capacità del secondo di esercitare una fascinazione, in qualche caso una pressione. Per quanto ci interessa, prima di passare oltre, ci preme sottolineare l'assoluta arbitrarietà (o plasticità¹³) del rapporto.

Ma centro e periferia non sono entità assolutamente indipendenti; tra loro intercorrono rapporti di interferenza e mutua influenza. Di processi di gentrificazione abbiamo esempi contemporanei lampanti, ma non possiamo escludere anche un movimento centripeto, dalla periferia al centro¹⁴. Così, anche nello studio dell'Europa medievale stiamo faticosamente abbandonando l'immagine di una geografia frammentata e sincopata, a favore dell'idea di un *continuum* culturale, più o meno eterogeneo. Insomma, anche se periferico, il margine è concepito come una zona strutturale e semantica che forma parte integrante dell'entità che circonda¹⁵.

Riassumendo, il concetto di marginalità è definibile secondo le seguenti caratteristiche:

- a) Il margine è separato dal centro, ma possiamo individuare casi in cui la dinamica unidirezionale fra un centro stabile e una periferia debole si dinamizza in un dialogo attivo, secondo la prospettiva dell'interferenza. Questi processi di mutuo dialogo sono alle volte taciuti e poco definibili a causa del loro carsismo.
- b) La definizione di "margine" è arbitraria e soggettiva; va da sé che esistono varie marginalità e spesso cos'è centro per una società, è margine per l'altra;
- c) Il margine è ciò che il centro non è e, pertanto, ci aiuta a definirlo, in senso controintuitivo, ma funzionale¹⁶.

¹⁰ Cfr. *Spleen* [Lamarque] 2018.

¹¹ Altrove (*Assommons les pauvres!*), l'io dello *Spleen* si rifugia proprio nella periferia cittadina, perché essa risulta essere una zona franca, libera dal controllo della polizia e, di conseguenza, terreno di proliferazione della criminalità.

¹² Cfr. Cullen – Pretes 2000.

¹³ Cfr. Laitin 1995.

¹⁴ Ancora un esempio contemporaneo è dato dall'incessante mutamento della composizione sociale di alcuni stati americani, che inglobano elementi considerati periferici fino a prima. I risultati di tale metamorfosi sociale si riverberano, ogni due anni, nelle sorprese elettorali che accompagnano ogni consultazione.

¹⁵ Cfr. Smith 2012: 30.

¹⁶ Anche nelle scienze sociali, infatti, «we illuminate the centre through work in the margins» (Shields 1994: 6).

- d) Il concetto di margine si applica a differenti discipline, paradigmi epistemologici, prospettive di ricerca. È quindi possibile, anche in questo caso, parlare di marginalità al plurale.

Queste definizioni di marginalità, desunte dal campo sociale, si applicano bene, secondo diverse colorazioni, al nostro orizzonte letterario. Nel corso del volume, abbiamo cercato di mettere in luce l'eterogeneità di questa enunciazione, scegliendo *in primis* un genere – si permetta l'estremismo – “marginale” nella trattazione moderna, come quello della *chanson de geste*¹⁷. Se pensiamo ai convegni disciplinari contemporanei, infatti, l'epica romanza è assolutamente minoritaria tra i generi affrontati dagli studiosi. La valutazione è necessariamente sommaria e semplificante, poiché numerosi sono i casi di studiosi, raccolti attorno ai congressi della *Société Rencesvals*, che si sono occupati negli anni di aspetti strettamente collegati all'epica¹⁸. Nell'idea quindi di un centro e di una periferia dinamica, che cambiano in diacronia, negli studi di filologia romanza (almeno dal *côté* italiano), la *chanson* sembra occupare una posizione marginale. Pertanto, la marginalità appare una dimensione critica propria dell'epica.

L'analisi della marginalità nella *chanson de geste*, la marginalità di un genere marginale, potrebbe dunque sembrare un esercizio di stile, un fiorire di categorie iponime che, nella costruzione a scatole cinesi, rappresenterebbe un pretesto per scrivere e pubblicare un volume. I contributi del volume paiono, però, scongiurare la prospettiva di tale circolo vizioso.

Il volume accoglie “le” marginalità, giocando con il plurale del sostantivo astratto. Questa definizione include, infatti, diverse accezioni del margine. Si vedano, in questo senso, le sezioni presenti che indagano la marginalità nei suoi aspetti geografico (franco-italiano; occitano), diegetico (donne e *chanson de geste*), letterario (generi in contatto), testuale/codicologico, cronologico (ricezione).

Dal punto di vista del racconto e dei personaggi delle *chansons*, il concetto di marginalità in epica è stato spesso occupato dalla presentazione del *sarrasin*, l'Altro per eccellenza, colui che ha t. per la sua s. n. di infedele¹⁹. In questo caso, invece, abbiamo scelto di intersecare, nel nostro percorso scientifico, i *gender studies*, da qualche anno applicati all'interpretazione della letteratura medievale²⁰. Non vogliamo qui proporre letture prospettiche che non appartengono

¹⁷ Si pensi, ad esempio, all'ultimo convegno SIFR, *La filologia romanza tra manoscritti e testi* 2024, dove solo due comunicazioni su circa cinquanta sono state dedicate all'epica romanza.

¹⁸ Non forniamo qui un elenco bibliografico per non appesantire inutilmente l'apparato di note e per tributare il giusto rispetto alle differenti opere; si rimanda ai singoli contributi del volume per un panorama completo sugli studi epici degli ultimi anni. Il bollettino della *Société Rencesvals* è strumento imprescindibile per l'aggiornamento bibliografico.

¹⁹ Si veda, ad esempio, Bancourt 1982; Roussel 2000. Il rimando più lampante è alla celebre e icastica distinzione operata nel *Roland* tra cristiani e saraceni.

²⁰ Quasi tutte le case editrici internazionali posseggono una sezione dei loro scritti dedicati al *Gender in the*

agli scriventi e lasciamo volentieri il proposito a chi se ne occupa con i ferri del mestiere adeguati. Nel presente volume, gli studi dedicati ai personaggi femminili (§ 1) nascono, in realtà, dalla volontà di problematizzare la definizione del genere epico medievale. Si è troppo spesso, infatti, portati all'equivalenza tra *Chanson de Roland* e *chanson de geste*²¹, ponendo la prima come centro attraverso il quale valutare la distanza delle canzoni di gesta. In questo senso, la presenza femminile è stata spesso considerata come un parametro di misurazione, individuando nel personaggio della principessa, cristiana o saracena, un elemento perturbatore rispetto alle caratteristiche di genere. La scelta delle donne è, allora, un modo per rompere il paradigma interpretativo: numerose sono, infatti, le protagoniste femminili delle canzoni e la loro presenza non può essere considerata come un elemento esotico. Gli studi di Sonia Maura Barillari, Chiara Benati, Dario Mantovani, Muriel Ott ambiscono quindi a liberare l'epica da regole preconconcette, che vedono in tutto ciò che non assomiglia al *Roland* un risultato forzatamente peggiore.

Giacomo Costa, Giulio Martire e Paolo Rinoldi analizzano l'aspetto codicologico della marginalità (§ 2). Questo aspetto contestuale o peritextuale è chiaramente intersecato con il testo stesso, funziona in riferimento all'opera, offre una lettura del suo contenuto. Che si tratti di frammenti, che interrogano il problema fra lacerto e manoscritto/opera completi; di *maniculae* o di illustrazioni, fino a complete miniature, i *marginalia* dei manoscritti modificano la nostra comprensione del testo contenuto nel codice²², si riverberano, anche simmetricamente, sul dettato²³. Ancora un caso di margine che definisce e plasma il centro, in un dialogo costante.

Segue, poi, un'accezione di marginalità letteraria (§ 3). L'evoluzione dell'epica verso i temi del *romanesque* è un nodo interpretativo frequente nella trattazione epica²⁴. Anche in questo caso, accade spesso che in senso evolutivo (e screditante) siano lette tutte le differenze con il *Roland*²⁵. Analizzare dunque il margine di genere della *chanson de geste* aiuta a definire meglio lo *status* di quest'ultima. In questo senso va letto il contributo di Simone Briano. Il limite di genere si lega anche al *limes* cronologico, poiché questo sconfinamento intermediale è spesso localizzato nell'epica tarda, come sottolineano, ad esempio, il lavoro di Elena Podetti. Il confine dell'epica è, però, ampiamente superato dallo studio delle tracce epiche in trattati che riprendono motivi e personaggi della *chanson de geste*: d'altra parte, *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet*. Così, il contributo di Luca Morlino e Nicolò Premi prova a sondare la consistenza delle *chansons* attraverso quella che potremmo definire la tradizione indiretta.

Middle Ages (utilizziamo la dicitura della Cambridge University Press). Non vorremmo qui fare torto a nessuno studioso citando un titolo particolare.

²¹ Si rimanda, per una correzione dell'ottica, agli studi di Fassò, almeno 2005, 2007 e *Chanson de Guillaume*.

²² Si legga, ad esempio, Fasano 2015-2017; Cantalupi 2019.

²³ Si parafrasa da Barillari 2022: 105. Si rimanda, inoltre, a Genette 1989.

²⁴ Si pensi, ad esempio, al grande spazio dedicato al contatto tra *roman* e *chanson* negli atti della *Société Rencesvals* del 1984, a partire dall'*avant-propos* di Calin.

²⁵ Si rimanda, tra gli altri, alla lucida analisi di Zaganelli 2008-2009.

Gli ultimi due capitoli sono consacrati alla marginalità geografica. All'interno di tale declinazione, Andrea Ghidoni e Matteo Parodi si occupano di testimonianze occitaniche (§ 4).

Il richiamo alla periferia geografica è legato, però, soprattutto, al dominio oitanico. In questo senso un posto di primordine spetta all'Italia e alla letteratura del Francese d'Italia (§ 5). La Penisola a lungo, nel corso del Novecento, è stata considerata un luogo di aporie dell'epica, come un vicolo cieco di ricezione passiva della letteratura oitanica²⁶. In realtà, la prospettiva critica sul Francese d'Italia è cambiata profondamente negli anni recenti, come dimostrano i gruppi di lavoro nati in questi anni²⁷, ma anche il numero di contributi legati al Francese d'Italia nel presente volume: si vedano quelli di Caterina Casati, Cesare Mascitelli, e, nelle loro filiazioni *digital*, di Andrea Beretta unito a quello di Elisa Guadagnini, a partire dal progetto *FrIngE*. Questo scenario ci permette di sottolineare una certa vitalità del margine geografico. D'altra parte, tornando ai testi "naturalistici" o odeporeici medievali, è chiaro che il margine è il luogo dell'Altrove, ma anche quello di massima libertà creativa degli autori o dei cronachisti, in senso diegetico, metrico – come si legge nel contributo di Federico Guariglia – e linguistico, secondo lo studio di Elisa Guadagnini. In questo senso, la produzione Francese d'Italia, lungi dall'essere passiva, è la manifestazione della poiesi di tale filiazione "periferica" della letteratura oitanica. Insomma, la periferia, nel caso letterario-geografico, non solo non può avere un'*allure* negativa, ma è parte integrante del centro propulsivo, della Francia continentale.

Testo, cotesto e contesto, dunque, parafrasando un celebre volume sugli studi franco-italiani²⁸. Attraverso le cinque declinazioni, il presente volume si pone l'obiettivo di illustrare come l'idea di marginalità sia paradossalmente tutt'altro che marginale. Ciò che è margine influenza ciò che contorna, in un mutuo rapporto di scambio, fino, alle volte, a diventare esso stesso "centro". L'approccio relativista non mira a distruggere le poche certezze della disciplina, quanto a problematizzarle. A questo proposito, l'epica ha scontato a lungo un processo critico di semplificazione e schematizzazione che ne ha smussato le differenze e appianato le eterogeneità. Nello spazio limitato di queste pagine, il desiderio ultimo è quindi quello di restituire un'idea di complessità²⁹ al genere delle *chansons*, attraverso la contestualizzazione della marginalità letteraria e testuale. D'altronde, se è vero che *sic parvis magna*, possiamo ben sperare che una piccola operazione letteraria possa aprire il campo – se non già a risultati – almeno a grandi speranze. Per contro, vi è anche un obiettivo più a portata di mano, ovvero che l'incontro di Genova della *branche italienne* della Société Rencesvals sia il primo di una serie di incontri regolari della nostra sezione nazionale.

²⁶ Si cita, ad esempio, Menéndez Pidal 1961: 12: «La epopeya francesa irradió fuera de su país de origen como poesía colectiva, y en ella se cumple la ley de la propagación oral, ley que cumplen las dos principales creaciones colectivas, el lenguaje y el canto épico-lírico: las áreas o zonas periféricas, que son las receptoras, conservan el arcaísmo, mientras que el área central irradiadora representa el modernismo innovador».

²⁷ Si legga, ad esempio, il *RLALFrI*. Ma si rimanda anche a Beretta – Gambino 2023, per uno quadro sulla salute degli studi del francese d'Italia.

²⁸ Il riferimento è a Holtus – Krauss – Wunderli 1989.

²⁹ Qui, il discorso indugia sugli auspici del nuovo millennio, che si leggono anche, in forma estesa, in Morin 2022.

Il presente volume vede la luce grazie a differenti sostenitori, che vogliamo qui ringraziare, a partire dalle autrici e gli autori che si sono prestati alla raccolta. Un sentito debito di riconoscenza all'Université Franco-Italienne, che ha permesso, con il premio Label 2023/2, la pubblicazione del presente volume. Ancora, ringraziamo l'Università degli Studi di Genova che ha partecipato con un contributo decisivo, e il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne di UniGe, nella persona del prof. Cristiano Broccias, per il sostegno logistico e finanziario, nonché delle fondamentali dott.sse Silvia Orsino e Daniela Roller. Come curatori, non possiamo che essere grati del patrocinio concesso da UFI, SIFR, SIFR Scuola e Société Rencesvals al nostro convegno genovese e del lavoro di revisione degli articoli compiuto dal dott. Matteo Parodi e dalla dott.ssa Cecilia Venturi Degli Espositi. Un ultimo ringraziamento ai *Quaderni di Francigena* (e al comitato redazionale tutto, in particolar modo a Francesca Gambino, e ad Arun Maltese), che ci onorano ospitando la nostra fatica tra i loro fascicoli.

Bibliografia

I. Opere

Deserto dei Tartari

Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1945.

Chanson de Guillaume

Andrea Fassò, *La canzone di Guglielmo*, Roma, Carocci, 2007.

Spleen

Charles Baudelaire, *Spleen di Parigi*, traduzione di Vivian Lamarque, Milano, SE, 2018.

II. Studi e strumenti

Allard 1975

Guy H. Allard ((édité par)), *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*, Montréal, Editions de l'Aurore, 1975.

Anderson 1991

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

Babbi 2021

Anna Maria Babbi, *Aspetti della marginalità sessuale in alcuni romanzi medievali*, in *Biographies invisibles / Invisible. Biographies: Marginats i marginals / Marginates and marginals*, edited by Vicente J. Escartí, Amsterdam, John Benjamins, 2021, 2021, pp. 225-232.

Bancourt 1982

Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du Cycle du Roi*, 2 vol., Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1982.

Barillari 2022

Sonia Maura Barillari, *Oltrepassare il limite: i bas-de-pages del ms. BNF fr. 25526*, in *Il corpo liberato. Per una semantica storica della fisicità*, a cura di Sonia Maura Barillari, Martina Di Febo, Arenzano (GE), Virtuosa-Mente, 2022, pp. 88-105.

Beretta – Gambino 2023

Antologia del Francese d'Italia, a cura di Andrea Beretta, Francesca Gambino, Bologna, Patron, 2023.

Cantalupi 2019

Cecilia Cantalupi, *Glosse italiane a un sirventese provenzale copiato per Gian Vincenzo Pinelli*, in «Carte Romanze», 7/2 (2019), pp. 7-52.

Cullen – Pretes 2000

Bradley T. Cullen, Michael Pretes, *The meaning of marginality: Interpretations and perceptions in social science*, in «The social science journal», 7 (2000), pp. 215-229, online <[https://doi.org/10.1016/S0362-3319\(00\)00056-2](https://doi.org/10.1016/S0362-3319(00)00056-2)>, [ultima consultazione 14.X.2024].

Escartí 2021

Vicent J. Escartí, *Invisible Biographies: Marginalisation and Marginality*, in *idem*, *Biografies invisibles / Invisible Biographies: Marginats i marginals / Marginates and marginals*, Amsterdam, John Benjamins, 2021, pp. 1-10.

Fasano 2015-2017

Giulia Fasano, *La ricezione della Commedia: studio dei marginalia nei manoscritti medievali*, in «RSEI: Revista de la Sociedad Española de Italianistas» 11 (2015/2017), pp. 91-109.

Fassò 2005

Andrea Fassò, *Gioie cavalleresche. Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*, Roma, Carocci, 2005.

Genette 1989

Gérard Genette, *Soglie*, traduzione a cura di Camilla M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

Holtus – Krauss – Wunderli 1989

Testi, cotesti e contesti del franco-italiano. Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987), a cura di Günter Holtus, Henning Krauss, Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989.

Kachru 1996

Braj B. Kachru, *The paradigms of marginality*, in «World Englishes», 15/3 (1996), online <https://doi.org/10.1111/j.1467-971X.1996.tb00112.x>, [ultima consultazione 27.X.2024].

Laitin 1995

David D. Laitin, *Marginality: A Microerspective*, in «Rationality and Society», 7/1 (1995), online: <https://doi.org/10.1177/1043463195007001>, [ultima consultazione 20.X.2024].

McGrane 1989

Bernard McGrane, *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, Columbia University Press New York, 1989.

Mehretu, Pigozzi, Sommers 2000

Assefa Mehretu, Bruce W. Pigozzi, Lawrence M. Sommers, *Concepts in Social and Spatial Marginality*, in «Geografiska annaler», 82/2 (2000), pp. 89-101.

Menéndez Pidal 1961

Ramón Menéndez Pidal, *Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia*, in «Cultura Neolatina», 21 (1961), pp. 10-19.

Morin 2022

Edgar Morin, *The Challenge of Complexity*, Liverpool, LUP, 2022.

RLALFrI

RLALFrI, *Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana (RLALFrI)*, diretto da Francesca Gambino, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, versione 1.0, 2011-2019 www.rialfri.eu [ultima consultazione 14.IX.2024].

Roussell 2000

Claude Roussell, *Le siège de Rome dans les chansons de geste tardives*, dans *La chrétienté au peril sarrasin*, dans Denis Collomp, Chantal Connochie-Bourgne, Romaine Wolf-Bonvin, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, pp. 219-230.

Shields 1994

Rob Shields, *Margins and Centres Reflections on the Topic... Critical Marginalia on Space and Design*, in «Via, The Journal of the Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania», 1994, online, <https://doi.org/10.7939/r3-wtph-9j30>, [ultima consultazione 10.X.2024].

Sibley 1995

David Sibley, *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*, London, Routledge, 1995.

Smith 2012

Kathryn A. Smith, *Margins*, in «Studies in Iconography», 33 (2012), pp. 29-44.

Société Rencesvals 1984

Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août–4 septembre 1982, Modena, Mucchi, 1984.

Wacquant 2008

Loïc Wacquant, *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*, Cambridge (MA), Polity Press, 2008.

Zaganelli 2008-2009

Gioia Zaganelli, *Riflessioni sui generi narrativi lunghi del Medioevo romanzo*, in «Studi Urbinati», LXXVIII-LXXIX (2008-2009), pp. 283-293.

Zimo *et alii* 2020

Rethinking Medieval Margins and Marginality, edited by Ann E. Zimo, Tiffany D. Vann Sprecher, Kathryn Reyerson, Debra Blumenthal, London – New York, Routledge, 2020.

Per un'epica femminile

DA VAVASSORE A ROÏNE. LA DUCHESSA DI BORGOGNA E IL SUO RUOLO DI MOTORE NARRATIVO NEL *GIRART DE VIENNE*

Sonia Maura Barillari

maurasonia.barillari@unige.it

(Università degli Studi di Genova)

ASBTRACT:

This article explores the role of the Duchess of Burgundy as a narrative catalyst in the Old French epic “Girart de Vienne.” It examines how the poem reflects a shift in epic storytelling, emphasizing a collective reimagining of origins and characters to align with evolving audience sensibilities. The analysis highlights the transformation of Girart’s lineage, his early life, and the influence of the Duchess as a figure embodying feudal codes and gender roles. The Duchess’s strategic interventions, her portrayal as a figure acting with male authority, and her impact on the plot demonstrate her significance as a narrative engine. The study also considers the depiction of women and land, the importance of fidelity and honor, and the complex dynamics of loyalty and rebellion within the feudal system. Ultimately, the article underscores how the Duchess’s character and actions serve to reinforce the moral and social values of the epic, while also illustrating the shifting representations of gender and power in medieval literature.

KEYWORDS:

Girart de Vienne; Bourgogne; Gender roles; Feudal values; Narrative agency.

1. *In limine*

Chanson de geste della ‘seconde vague’, *Girart de Vienne*¹ palesa nel suo impianto così come nelle sue scelte contenutistiche l’esigenza, nonché l’intrinseca attitudine, del genere epico ad assecondare l’orizzonte d’attesa di un ‘pubblico’ i cui gusti e la cui sensibilità andavano mutando. Certo consapevole dell’*appeal* che la materia romanzesca esercitava su di esso, Bertrand de Bar-sur-Aube cerca di sfruttarlo al meglio² per rimodellare la storia del protagonista trasformandola in quella che si potrebbe definire un’epopea corale in cui ciascuno dei molti personaggi partecipa alla riscrittura delle origini di un futuro ben noto ai virtuali fruitori, sedimentato in un passato storico in larga parte plasmato dalla letteratura.

¹ Redatto fra il 1190 e il 1224, il poema si compone di lasse di *décasyllables* in prevalenza rimati chiusa ciascuna da un *vers orphelin*. Cfr. van Emden 1970.

² Per un’accurata disamina degli elementi romanzeschi presenti nel *Girart de Vienne* si rinvia a van Emden 1984. Si tenga presente che nell’*explicit* di uno dei sette manoscritti che tramandano il poema (Paris, BNF, fr. 1374, ff. 91ra-132vb) il copista definisce l’opera appena trascritta «di romanz de Girart de Vianne», a un’altezza cronologica, la prima metà del XIII secolo, che non lascia dubbi sul fatto che proprio un romanzo riteneva di avere trascritto. E di fatto il codice contiene quasi esclusivamente romanzi. Sull’evoluzione del significato del termine *roman* si veda Roncaglia 1988.

Un'impresa non facile, quella in cui si cimenta l'autore, considerati i trascorsi letterari di Girart che affondavano le proprie radici in testi dove gli sono attribuiti decisi tratti di negatività: nel *Girart de Vienne* (o *de Viane*), di cui abbiamo notizia per i tramiti indiretti della *Karlamagnus Saga*³ e alla *Chronique rimée* di Philippe Mousquet (ambedue della prima metà del XIII secolo), il suo ostinato ribellarsi al sovrano sembra non avere ragione alcuna, ma soprattutto egli vi compare come figlio di Beuve-sans-Barbe, esattamente come avveniva nel *Girart de Fraite*, almeno a quanto risulta dalla *Chanson d'Aspremont* (1190-1191) che riprende in parte il poema perduto, mentre nel *Girart de Roussillon* ha per padre Drogon ed è pertanto fratello di Beuves d'Aigremont e zio dei '*quatre fils Aimon*', il che lo colloca a buon diritto nella gesta di Doon, ossia dei 'vassalli ribelli'.

Bertrand corregge questo dato anagrafico nella *conmençaille* del poema affermando che non bisognava prestare fede agli antichi cantori

car il ne sevent l'estoire que ge di,
la conmençaille dont la chançon oissi,
qui fu Girart ne ses peres ausin. (vv. 86-88)⁴

Padre che viene identificato in Garin de Monglane, emancipando così Girart dalla taccia di *felon* tradizionalmente associata ai maganzesi per affiliarlo a quel *fier lignage* di cui peraltro già possedeva molte delle caratteristiche salienti⁵: i modi bruschi, un temperamento indomito e ardimentoso, la baldanza di chi si ritiene nel giusto. Le nuove 'generalità' di Girart, in quanto inedite, impongono a Bertrand di avvalorarne la veridicità dichiarandone la 'fonte' (com'è ovvio pretestuosa), anonima ma autorevole latrice di un'*estoire* mai udita prima di cui con orgoglio si arroga la paternità poetica:

[...] .i. gaillart pelerin
qui ot seint Jasque aoré et servi,
et par Seint Pere de Rome reverti.
Cil li conta ce que il sot de fi:
les avantures c'au reperier oï,
et les granz poines que dant Girart sofri
einz qu'il eüst Vienne. (vv. 81-92 e 99-109)

Il trasferimento di Girart a un altro lignaggio richiede innanzitutto, affinché non produca effetti troppo strani, di creargli una biografia che consentisse di proiettare gli eventi a cui

³ A questo proposito si veda Aebischer 1968 e Aebischer 1973.

⁴ Qui come in seguito si cita da Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*. Sul fatto che la vicenda narrata potesse non essere nota al suo pubblico Bertrand torna in conclusione del poema, rivendicandone la veridicità: «ceste chançon n'est pas par tut seüe. | Tel vos en chante qui n'a pas retenue | la droite estoire c'avez ci entandue» (vv. 6564-6566).

⁵ In merito alle possibili ragioni di questa nuova identità confezionata per Girart, esprimono opinioni opposte Wolfgang G. van Emden (van Emden 1969: XXXIV), secondo cui l'autore – o la sua committenza – intenderebbe dar voce alle ragioni della rivolta borgognona contro Filippo Augusto, e Flavia Fichera (Fichera 1994: 20-22) che ritiene invece più credibile il contrario, ossia un intervento a sostegno della politica del sovrano, intesa a superare i particolarismi feudali a favore di una centralizzazione del potere.

la sua figura era usualmente associata su un fondale differente, tale da renderli compatibili con i principi fondanti dell'etica feudale. Una biografia che necessariamente doveva partire dalla prima giovinezza per comporre una sorta di *bildungsroman* in cui vicissitudini di differente natura concorrono a forgiare il carattere che manifesterà nell'età adulta fino alla piena maturità. Ciò spiega una peculiarità che contraddistingue questa *chanson*, ossia quella di contemplare anche le *enfances*⁶ non solo dell'eroe ma anche di tutta la sua variegata *família* facendone pressoché un *unicum* nel panorama epico oitanico.

Fra gli *atouts* forniti dal *roman*⁷ l'autore sa anche sfruttare appieno quello dell'afflato amoroso⁸, declinato ovviamente in chiave dinastica seppure priva di risultanze effettive. Afflato a cui Girart non può indulgere: non gli è concesso dal destino pregresso che lo vuole signore di Vienne.

2. Donne e terre

I quattro figli di Garin, dopo avergli garantito un'avvenire prospero grazie alle ricchezze sottratte a dei «paiens mescreanz» (v. 203) provenienti dalla Spagna, decidono di andare a conquistarsi un feudo in terra straniera: Hernaut, il maggiore, otterrà il paese di Biaulande (ossia di Nizza), Milon conquisterà la Puglia mentre i due minori, Renier e Girart, decidono di recarsi presso la corte di Carlo Magno⁹. Giuntivi, al primo verrà concessa la città di Ginevra e il territorio a essa soggetto¹⁰: prenderà in moglie la sua signora e da quell'unione nascerà Olivier la cui sventurata sorte, ammesso ve ne fosse stato bisogno, Bertrand rammenta al proprio uditorio più e più volte nel corso del poema. Anche a Girart viene promessa una sposa ma affinché da giovane arrendevole e remissivo quale viene presentato fin dal momento del suo arrivo al cospetto dell'imperatore si trasformi nell'indomito ribelle pronto a sfidarlo e a dargli

⁶ Per un inquadramento generale di tale 'sottogenere' letterario si vedano Lods 1960; Baker 2004; Ghidoni 2018. Più pertinente riguardo al testo in questione Madureira 2008.

⁷ Van Emden mette ben in luce la capacità di Bertrand di padroneggiare con maestria i domini semantici propri al romanzo cortese, nella fattispecie l'analisi degli stati d'animo, la descrizione di oggetti di lusso e dei personaggi femminili, i dialoghi 'galanti': Bertan de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*: IX.

⁸ Lo sviluppo della tematica amorosa è nel poema strettamente connessa al personaggio di Aude che fa la sua comparsa quale attante nelle dinamiche narrative al v. 3380 consentendo all'autore di saggiare modalità espressive di ascendenza romanzesca: l'analisi dei sentimenti, la loro evoluzione in relazione al contesto, il ruolo dell'etica cortese all'interno dei rapporti interpersonali. Van Emden 1984: 159.

⁹ Sull'allontanamento dalla casa paterna quale motivo topico delle *enfances* si veda Gaffney 2011: 50-51 e 161, con gli scontati rinvii bibliografici a Wolfzettel 1973-1974 (che cita il *Girart de Vienne* come *enfances* di Aymeri de Narbonne); e Nutt 1881.

¹⁰ In verità a questo proposito il testo non è chiaro: se in fatti il toponimo *Genevois* (v. 1120) parrebbe del tutto trasparente, poco più innanzi, al v. 1192 si parla di «Genvres sor mer», collocando dunque la città sul mare. Ciò induce Fichera a supporre che possa trattarsi di Genova, in considerazione del fatto che nel *Fioravante*, poema toscano del XIV secolo, fra i fratelli di Girart è citato «Rinieri da Genova». Fichera 1994: 145. Va tuttavia notato che nella tradizione dell'opera a *Genova* si oppone la variante *Gineva* (plausibile corruzione di Ginevra) che Pio Rajna sceglie di mettere a testo (*Fioravante*: 484).

battaglia occorre un innesco narrativo capace di motivarne la rivolta e al contempo di assolverlo da ogni possibile sospetto di fellonia. Ed entra così in scena la duchessa di Borgogna, preannunziata da una terribile tempesta, metaforico preludio del conflitto a venire: «dors comença .i. oré a lever | a espartir, a plovoir, a toner» (vv. 1210-1211: allora cominciò a levarsi una tempesta, | a lampeggiare, a piovere, a tuonare).

La fitta trama di anticipazioni che innerva la *chanson* aveva del resto già cominciato a precorrere gli accadimenti venturi, sia pure in maniera obliqua, indiretta. Lo fa attraverso le parole del burbanzoso Renier che nel momento stesso in cui gli vengono accordate una terra e una donna manifesta espressamente il suo timore che entrambe possano essergli tolte:

grant merciz, sire, – ce dit Renier –
mes gardez bien itant vos veil proier
ne me faciez de mon don foloier.
Que par ce Dieu qui tout a a jugier
tost en avriez honte. (vv. 1147-1151)

Timore ribadito, pressoché con le stesse parole, nella lassa successiva:

grant merciz, sire, – dit Renier a Charlon –
mes gardez bien que ne faille a mon don. (vv. 1161-1162)

Ciò non accadrà ma, nell'accorta operazione di ricostruzione del personaggio di Girart, Bertrand ha provveduto a trasporre la caparbia protervia e la focosa intransigenza dei suoi scomodi omonimi antecessori su Renier, e a depotenziare la portata eversiva di tali elementi caratteriali confinandoli una dimensione finzionale, quella delle *enfances*, convenzionalmente deputata a esaltare tali intemperanze anche al di là dei limiti unanimemente condivisi¹¹: una sovrapposizione dei due fratelli che all'occhio del suo pubblico li rendeva interscambiabili, per cui le apprensioni dell'uno potevano senz'altro valere quale premonizione delle sventure dell'altro¹².

Sventure che giungono fra i turbini della burrasca mascherate da buone nuove:

es vos .I. mes, sanz point de demorer
vint de Borgongne noveles apoter
[...]
«Une noveles vos vien ge ci conter:
morz est li dus de Borgongne le ber,
et la duchoisse vodroit a vos parler». (vv. 1213-1219)

Un feudo vacante è un inconveniente a cui bisogna rimediare, e Carlo non indugia, ma l'epica notoriamente rifugge dalla *suspense*, sicché è subito reso manifesto quanto la sua decisione fosse effimera e foriera di disgrazia:

¹¹ Sulle '*enfances Renier*' si veda Barillari 2021: 60-66.

¹² Ivi: 67.

devant lui garde, si vit Girart ester.
Par la saiete dont il devoit berser,
li vet la dame et la terre donner.
Puis fu tele eure que chier l'en dut peser. (vv. 1232-1235)

lors fist li rois Girart molt ennoier.
Mes cele ennoier li dut a mal torner
qu'i li toli la dame. (vv. 1243-1245)

Le ragioni della necessità di tale agire sono chiaramente esplicitate dalla vedova, chiamata a incarnare lo spirito che governa il diritto feudale:

«se il vos plest, autre mari demant,
car coutume est, des le tans Moïsant,
qant li uns muert, li autres vient avant.
Aprés le mort m'en covient .I. vivant,
car mestier a ma terre d'aïde grant,
ou, se ce non, trop i serai perdant». (vv. 1258-1263)

Basta però che Carlo osservi meglio la donna per essere conquistato dalla sua bellezza e mutare d'avviso, come aveva paventato Renier:

«Ceste aurai ge a moillier espousée.
Girart aura fame en autre contrée».
Se il le dist, ce fu verté provée.
Desor Girart est la perte tornée.
Puis en fu fete grant guerre et grant mellée. (vv. 1284-1286)

La colpa del re è tuttavia ben più grave dell'aver infranto la promessa fatta al giovane *bachelier*: essa mina il modello ipergamico alla base delle pratiche matrimoniali vigenti¹³, e la duchessa si perita di farglielo notare:

Charles li rois n'i fait plus demoree,
a conseil a la duchoise apelee.
«Dame – fet il – n'i a mestier celee,
s'il vos plest et il bien vos agree,
je vos prendroie a moiller espousee».
La dame l'ot, tote en fu trepansee;
«Sire – fet ele – or m'avez vos gabee:
ne doit nus rois, c'est verité provee,
la vavassore prendre de sa contree.
Fille de roi vos doit estre donee,
ou autre dame de molt grant renommee. (vv. 1289-1299)

A differenza di Carlo, ella non è influenzata dalla bellezza ma piuttosto dalla saggezza e dal rispetto della *costume*:

¹³ In merito si veda Aurell 2000.

Girart me done, a la chiere membree,
a cui ge fui premier presantee:
se geu refus, bien doi estre blasmee» (vv. 1300-1302)

In accordo col suo ruolo di mero motore diegetico la duchessa non ha nome ma lascia trasparire la propria funzione figurale attraverso gli appellativi che la designano: *lige* (v. 1272: vassallo ligio) e *vavassore* (v. 1297), termini più appropriati a un uomo che a una donna. E di fatto come un uomo – come signore feudale – si comporta. Ha i suoi *homes*, la propria *mesnie*, a cui chiedere *auxilium et consilium*:

«Mes, s'il vos plest, congié vos veil rover,
si en irai a mes homes parler:
de ce que dites veil conseil demender,
se prendrai vos ou dant Girart le ber». (1318-1321)

Charles li rois de Franche la loee
en est venuz en la sale pavee,
ou la duchoisse de Borgogne a trovee;
ja sont endui a mesnie privee. (vv. 1391-1394)

«Conseil ai pris, c'est verité provee,
de ce dont vos m'avez aresonnee,
bien le me loent ma mesniee privee». vv. (1402-1404)

Che il comportamento della *duchesse* non sia consono al suo genere le è peraltro rinfacciato da Girart quando, convocato negli alloggi della signora, questa gli chiede di sposarla:

Dame – fet il – merveilles oi conter.
Or puis bien dire et por voir afier
que or comence le siecle a redoter¹⁴,
puis que les dames vont mari demender (vv. 1135-1138)

Ma Girart è ignaro che la *dame* altro non è che un dispositivo inteso a governare l'intreccio in modo da garantire sia l'ineludibile ribellione sia la necessaria ricomposizione dei contrasti da essa ingenerati. E a un dispositivo si può forse attribuire un genere? Personificazione di un codice etico che vertebrava la feudalità, può solo ribadirne l'imprescindibilità, specie se è il sovrano a violarlo.

en ce palés alai au roi parler,
si li oï tel chose demender
que ne vos pas ostroier ne graer. (vv. 1344-1346)

¹⁴ Van Emden attribuisce a *radoter* il significato di 'tirer à sa fin' (Bertand de Bar-sur-Aube *Girart de Vienne*: 299). Ritengo tuttavia più appropriato renderlo con 'delirare', 'impazzire' (*DALF Complement*, s.v. *radoter*: *deliro*, *desipio*) oppure con 'andare alla rovescia' sulle basi di *DALF*, s.v. *redoté*: 'tombé en enfance', ossia invertire il corso naturale dell'evoluzione temporale.

Nella delicata gestione delle potenziali forze centrifughe intrinseche negli *juvenes* sono le ereditiere – ultime discendenti di un casato, come le mogli offerte ai tre fratelli di Girart, oppure le vedove, come la duchessa di Borgogna – la chiave risolutiva: abdicare al compito di amministrare con criterio tale ‘ricchezza’ per assecondare i propri istinti mette a rischio questo fragile equilibrio e fa del sovrano un’insidia per il sistema che egli invece dovrebbe tutelare.

3. *La roïne*

Tali presupposti – un re che viene meno a uno dei suoi doveri, e una donna che opera come un uomo – determinano una duplice, opposta, reazione di Girart¹⁵ che, come sdoppiato, prima rifiuta con sdegno la proposta della duchessa, a tutti gli effetti coincidente con l’originaria decisione di Carlo:

einçois verrons toz les .ii. anz passer
que l’en me voie vos ne autre espouser.
Or querez autre, se le poez trover,
jam oi n’avroiz, ce vos di sanz douter! (vv. 1360-1363)

Ma, all’annuncio delle nozze regali, non esita a lamentare la promessa infranta e il torto subito:

et dit Girart: «Vos la m’avez donee,
tote sa terre et tote sa contree». (vv. 1414-1415)

et dit Girart: «Sire rois droiturier,
grant tort me faites, a celer nel vos quier,
car ceste dame me donates l’autrier,
tote sa terre et s’annor a baillier;
mon seigneur estes, ne vos puis jostissier». (vv. 1430-1434)

Un’affermazione, quest’ultima, che attesta la fedeltà del Girart cantato da Bertrand, differenziandolo in ciò dai suoi precursori.

Divenuta regina, la duchessa non cessa di assolvere alla sua mansione di orchestrare il volgere degli accadimenti: nella penombra della camera nuziale Carlo concede al novello cavaliere il feudo di Vienne, e questi si inginocchia «por sa gienbre enbracier» (v. 1466: per abbracciarla la gamba), ma a porgergli il piede da baciare non sarà l’imperatore bensì la sua consorte¹⁶. Un atto le cui conseguenze non saranno immediate, sebbene siano lasciate trasparire in uno dei molti interventi prolettici che costellano la narrazione¹⁷:

¹⁵ Ritengo un po’ semplicistica la spiegazione che del comportamento di Girart propone Flavia Fichera, conducendolo alle «caratteristiche della sua personalità giovanile»: Fichera 1994: 33.

¹⁶ Van Endem, sottolinea come il bacio del piede fosse una consuetudine normale nella cerimonia di investitura di un vassallo, ma non essenziale, e ritiene che vada qui interpretata come segno della sottomissione di Girart: Bertand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*: 319.

¹⁷ Diversamente da quanto sostiene Fichera che non interpreta questi come un’anticipazione ma piuttosto «uno di quegli “angolini del narratore” il cui l’autore esprime il suo personale giudizio». Fichera 1994: 158.

se le seüst le gentil chevalier,
 einz la ferist d'un grant coutel d'acier
 qu'il i dengnast de sa bouche touchier!
 Deus! Puis en vint tel mortel enconbrier
 dont il fu mort meint gentil chevalier.
 Ele en dut¹⁸ estre ocise. (vv. 1471-1476)

Intervento che ellitticamente rinvia al momento in cui la donna racconterà quanto era avvenuto quella sera ad Aimeriet, nipote di Girart, e questi le lancerà un coltello, ovviamente mancandola (vv. 1827-1874). La *roïne* gli rivelerà anche le ragioni di quel gesto, compiuto per rivalersi: lo sdegnoso rifiuto di Girart, dettato a suo dire da orgoglio: «s'il m'ot gabee, et ge le rescharnis, | molt en sui bien venchie!» (vv. 1855-1856: egli mi aveva gabbata, e io lo gabbai a mia volta, | me ne son ben vendicata). Offesa che però si configura come reazione a un oltraggio subito da parte di un re contro il quale non si cerca vendetta: condotta che de tutto si attaglia a un'appartenente della 'fiera gesta' di Garin de Monglane. D'altra parte, Girart con quel bacio si è sottomesso – involontariamente, o meglio costretto dal suo autore – a colei che si pone quale depositaria di un ordine superiore alle brame personali.

Non ci è dato sapere quanto a lungo durò il silenzio serbato dalla dama in merito all'accaduto della notte della sua incoronazione. Sicuramente quanto bastava perché il vassallo appena infeudato raggiungesse Vienne, ne prendesse la signoria e sposasse la nobile Guiborc. Compiere una simile azione e tacerne assume un senso solamente nella dimensione della letteratura dove ciò è funzionale al preordinato dipanarsi della trama¹⁹: la propalazione di quel segreto deve attendere la presenza delle condizioni essenziali per farne il detonatore della lotta senza quartiere che, trattandosi di Girart, tutti si aspettano.

A questo punto la *duchesse* ha portato a termine la sua missione di funzione narrativa e può finalmente vestire i panni di semplice personaggio, ma il piano dei contenuti risente in parte della giustapposizione dei due affronti subiti da Girart: come opportunamente nota Sandra Dieckmann, nella disputa giudiziaria che insorge fra il 'clan' di Monglane le rivendicazioni feudali si mescidano e si confondono con l'*affair* del bacio determinando una situazione senza via d'uscita²⁰. Perlomeno terrena. Tant'è che deve intervenire un angelo ad interrompere il duello giudiziario in cui si contrappongono Roland e Olivier esortandoli a recarsi invece in Spagna a guerreggiare contro gli infedeli.

Nel successivo sviluppo del racconto ricompare attivamente soltanto due volte, a fronte delle numerose occasioni in cui torna a essere rammemorato il suo misfatto. La prima quando Carlo si prepara a cingere d'assedio Vienne ed ella a tal fine raduna un esercito dando prova di grande autorevolezza:

¹⁸ Concordo con Fichera che attribuisce a *devoir* il suo significato primo, 'dovere', differentemente da Van Endem per il quale andrebbe reso con «faillir, subir un sort quelconque». Fichera 1994: 158; Bertand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*: 378.

¹⁹ Fichera interpreta il comportamento della regina in chiave psicologica, sottolineando come in suo tacere derivi dalla consapevolezza di correre un grosso rischio qualora la cosa si fosse risaputa: Fichera 1994: 41.

²⁰ Cfr. Dieckmann 2002: 481.

et la roïne a la clere façon
retorne arrieres en France le roion;
grant ost asemble a force et a bandon.
Quant son venu d'entor et d'environ,
.XV. M. sont que sergent que garçon.
Ceus mena toz après lou roi Charlon
la roïne de France. (vv. 2431-2437)

A riprova che la *duchesse-roïne*, adempiuto l'ufficio assegnatole, diventa un elemento esogeno rispetto al nucleo significante della diegesi, l'episodio è reduplicato quattro lasse più avanti dove ad andare in Francia a chiamare a raccolta le truppe sono semplicemente dei *mes*, dei messi:

«d'aler en france orendroit vos semon
[...]
en tote France ne remegne nus hom,
ne chevalier, ne sergent, ne geudon,
que tuit ne viegnent a Vienne par non».
[...]
Li mes en sont en douce France alé
qui molt grant ost ont semons et mené. (vv. 2517, 2520-2522 e 2534-2535)

La seconda e ultima volta in cui la regina si manifesta lo fa nel brano del suo tentato rapimento da parte di Girart e del proprio seguito durante una sortita dalla città assediata:

el tref Bernart por avoir guerison
s'en fuit li rois, si let son paveillon
et la roïne a la clere façon
s'en vost foïr après lui a bandon
mes Aimeri la sessi au giron.
Girart la voit, si joianz ne fu hon:
il trest l'espée qui li pant au giron,
ferir la vost par grant aïroison
quant Aymeri li escrie a haut ton:
«Oncle Girart, por Deu, ne l'ocion!
Einz la menrons a Vienne el donjon». (vv. 2656-2666)

Ma, venutolo a sapere, il re senza porre indugio corre in suo aiuto, e la porta in salvo:

del tref s'en ist a coite d'esperon,
après Girart vait pongnant de rendon,
qui la roïne en menoit en prison.
Fiert Aymeri qui la tinta u giron;
[...]
Prant la roïne a la clere façon,
monter la fet sor .I. destrier gascon,
si l'en remoine au mestre paveillon;
bien l'a de mort rescouse. (vv. 2682-2693)

Di qui innanzi, nelle successive centoundici lasse, non è più neppure menzionata: ormai superflua allo sviluppo della vicenda, lascia spazio a un'altra, Alda, che meglio di lei saprà in-

interpretare un modello di donna svincolato sia dalle costumanze proprie a un regime vassallatico sia dalle rigide logiche imposte dall'ossequio ai doveri imposti dall'appartenenza a un lignaggio. Nel *ménage à trois* che Bertrand ha voluto instaurare fra Roland, Olivier e *la bele Aude*²¹ l'epica spiega verso il romanzo, pur conservando sempre sullo sfondo lo scenario sinistro e *sombre* della rotta di Roncisvalle.

Bibliografia

I. Manoscritti

Paris, BNF, fr. 1374 Paris Bibliothèque national de France français 1374

II. Opere

Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*

Girart de Vienne par Bertrand de Bar-sur-Aube, publié par Wolfgang G. Van Emdem, Paris, Picard pour la Société des Anciens Textes Français, 1977.

Chanson d'Aspremont

Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle. Présentation, édition et traduction par François Suard, d'après le manuscrit 25529 de la BNF, Paris, Champion, 2008

Fioravante

I reali di Francia. Ricerche intorno ai reali di Francia per Pio Rajna, seguite dalle storie di Fioravante e dal cantare di Bovo d'Antona, vol. 1, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1872.

Girart de Roussillon

Girart de Roussillon, chanson de geste publiée par Winifred Mary Hackett, Paris, Société des anciens textes français, 1953-1955, 3 t.

Karlamagnus Saga

Karlamagnússaga and Some Other Religious Texts, éd. Eyvind Fjeld Halvorsen, København, Rosenskilde og Bagger, 1989.

Philippe Mousquet, *Chronique rimée*

Chronique rimée de Philippe Mouskes, évêque de Tournay au treizième siècle, publiée pour la première fois avec des préliminaires, un commentaire et des appendices par le Baron de Reiffenberg, Bruxelles, Hayez (Collection de chroniques belges inédites), 1836-1845, 3 t.

²¹ A questo proposito si vedano van Emden 1971; van Emden 1976; Labbé 1999: 74-79.

III. Studi e strumenti

Aurell 2000

Martin Aurell, *Stratégies matrimoniales de l'aristocratie (IX^e-XIII^e siècle)*, dans *Mariage et sexualité au Moyen Age. Accord ou crise?* (Actes du colloque de Conques, 15-18 octobre 1998), sous la direction de Michel Rouche, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 185-202.

Aebischer 1968

Paul Aebischer, *Deux récits épiques français antérieurs au Roland d'Oxford: l'Entrée d'Espagne primitive et le Girart de Viane primitif*, in «Études de lettres», 3^e s. 1 (1968), pp. 3-35.

Aebischer 1973

Paul Aebischer, *Oliveriana et Rolandiana. Sur le résumé du Girard de Viane conservé par la première branche de la Karlamagnús saga. Une ultime mise au point*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 51/3 (1973), pp. 517-533.

Baker 2004

Julie A. Baker, *The childhood of the epic hero: representation of the child protagonist in the old french Enfances texts*, in *The child in french and francophone literature*, edited by Norman Buford, New York, Rodopi, 2004, pp. 91-107.

Barillari 2021

Sonia M. Barillari, *La (tras)formazione di un eroe. (Sulla commençaille del Girart de Vienne)*, in «L'immagine riflessa», xxx/1 (2021), pp. 51-69.

DALF

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9^e au 15^e siècle*, Paris, F. Vieweg libraire-éditeur, 1881-1902.

Dieckmann 2002

Sandra Dieckmann, *Le style épique et les fonctions narratives dans Girart de Vienne*, dans *L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès international Rencesvals (Poitiers, 21-27 août 2000)*, édité par Gabriel Bianciotto, Claudio Galderisi, Poitiers, Université de Poitiers-Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 2002, t. 1, pp. 481-492.

Fichera 1994

Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, Introduzione e traduzione a cura di Flavia Fichera, Catania, C.U.E.C.M., 1994.

Gaffney 2011

Phyllis Gaffney, *Construction of childhood and youth in old french narrative*, Farnham - Burlington, Ashgate, 2011.

Ghidoni 2018

Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chanson de geste: poetica e morfologia di un genere epico medievale*, Alessandra, Edizioni dell'Orso, 2018.

Labbé 1999

Alain Labbé, *L'autre guerrier: altérité et proximité dans quelques chansons de geste*, dans *L'autre dans les encyclopédies*, édité par Bernard Baillaud, Jérôme de Gramont, Denis Hüe, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, pp. 67-92.

Lods 1960

Jeanne Lods, *Le thème de l'enfance dans l'épopée française*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 3 (1960), pp. 58-62.

Madureira 2008

Margarida Madureira, *Les Enfances de Girart de Vienne*, dans *L'enfance des héros: l'enfance dans les épopées et les traditions orales en Afrique et en Europe*, édité par Jean-Pierre Martin, Marie-Agnès Thirard, Myriam White-Le Goff, Arras, Artois Presses Université, 2008, pp. 183-195.

Nutt 1881

Alfred T. Nutt, *The Aryan expulsion-and-return formula in the folk and hero tales of the Celts*, in «The Folk-Lore Record», 4 (1881), pp. 1-44.

Roncaglia 1988

Aurelio Roncaglia, *'Romanzo': scheda anamnesticca d'un termine chiave*, in *Il romanzo*, a cura di Maria Luisa Meneghetti, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 89-106.

van Emden 1969

Wolfgang G. van Emden, *Hypothèse sur une explication historique du remaniement de Girart de Viane par Bertrand de Bar-sur-Aube*, dans *Société Rencesvals. IV^e Congrès international. Actes et mémoires*, Heidelberg, Winter, 1969, pp. 63-70.

van Emden 1970

Wolfgang G. van Emden, *Girart de Vienne: problèmes de composition et de datation*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 13 (1970), pp. 281-290.

van Emden 1971

Wolfgang G. van Emden, *Rolandiana et Oliveriana: faits et hypothèses*, in «Romania», 92 (1971), pp. 507-531.

van Emden 1976

Wolfgang G. van Emden, *Encore une fois Oliveriana et Rolandiana, ou l'inverse*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», 54/3 (1976), pp. 837-858.

van Emden 1984

Wolfgang G. van Emden, *Girart de Vienne: epic or romance?*, in «Olifant», 10/4 (1984), pp. 147-160.

Wolfzettel 1973-1974

Friedrich Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 83 (1973), pp. 317-348 e 84 (1974), pp. 1-32.

UNA DONNA A MARGINE DEL CICLO CAROLINGIO: OLIVE / ÓLUVA TRA INGHILTERRA, NORVEGIA E FAER ØER

Chiara Benati

chiara.benati@unige.it

(Università degli Studi di Genova)

ABSTRACT:

The present study examines the representation of Olive/Óluva in the *Óluvu kvæði*, a Faroese ballad dedicated to Charlemagne's sister linked to the *Landres Páttir* – one of the sections of the second, expanded version of the Norse *Karlamagnús saga* – and traceable to a lost Middle English romance.

KEYWORDS:

Faroese oral tradition; Female characters; Norse Charlemagne tradition; *Óluvu kvæði*; *Olive and Landres* romance.

1. La tradizione orale faroese

A partire dal XVIII secolo, la ‘riscoperta’ della lingua faroese è stata determinata principalmente dal desiderio di preservare e/o avere accesso al grande patrimonio letterario costituito dalla tradizione orale conservata nelle Isole¹. Tra i quattro generi che possono essere identificati nella tradizione orale faroese, il più famoso e studiato è certamente quello della ballata eroica (*kvæði*)².

Le ballate eroiche trattano una vasta gamma di eventi e personaggi appartenenti a un passato molto remoto e spaziano dalla mitologia germanica (*Lokka táttur*, CCF 13) alla conversione al Cristianesimo delle Føroyar (*Sigmundarkvæðir*, CCF 22, 216), dalla materia nibelungico-volsungica (*Sjúðarkvæði*, CCF 1) a quella teodoricianica (*Kvorfinns táttur* o *Dvørgamoy V*, CCF 9, *Tíðriks kongs rima*, CCF 97, *Tíðriks kappar*, CCF 174 e *Larvin Dvørgakongur*, CCF 212). La maggior parte di questi testi fu composta, sulla base di fonti scritte, già nel tardo Medioevo, sebbene la loro forma attuale non sia stata trascritta prima del XVIII o XIX secolo³.

Queste ballate sono, infatti, state tramandate per secoli in forma esclusivamente orale grazie soprattutto alla tradizione della *kvöldseta* (letteralmente ‘seduta della sera’). Con questo termine

¹ Il desiderio di studiare, trascrivere e preservare questa vasta tradizione orale suscitò per la prima volta l'interesse per questa lingua da parte di studiosi e linguisti come Jens Christian Svabo (1746-1824) e Venceslaus Ulricus Hammershaimb (1819-1909) per questa lingua, che, con le loro proposte, contribuirono a creare l'insieme di regole alla base dell'ortografia faroese.

² Gli altri tre generi sono rappresentati dai racconti popolari (*ævinýr*), dalle leggende (*sagnir*) e dalle ballate satiriche (*tattir*). Gli *ævinýr* sono solitamente ambientati in un paese lontano o indefinito e costituiscono la versione faroese delle fiabe scandinave ed europee, come, ad esempio, *La Bella e la Bestia*. Le *sagnir* e i *tattir*, al contrario, sembrano essere fortemente radicati nella società e nell'ambiente faroese. Cfr. anche Wylie 1987: 43 e ss.

³ Cfr. *Ibidem*.

si indica l'abitudine delle famiglie faroesi di riunirsi nelle lunghe e fredde notti di inverno davanti al fuoco accompagnando il lavoro manuale con racconti e canti di ballate. In questo modo, questo patrimonio letterario divenne una parte importante della quotidianità faroese e lo rimase fino alla fine del XIX secolo quando le mutate condizioni economiche resero le *kvöldsetur* obsolete. D'altra parte, la tradizione orale e, in particolare, le ballate avevano un ruolo fondamentale nel segnare festività ed altre occasioni speciali per la società faroese. Esse venivano eseguite ogni domenica tra Natale e le Ceneri, il giorno della festa di Sant'Olaf (*Ólavsøka*, 29 luglio), ma anche in occasione di matrimoni, banchetti e altri eventi.

In origine, esse potevano probabilmente essere ballate in diversi modi, sebbene soltanto la cosiddetta "danza a catena" sia giunta fino a noi. Questa viene eseguita in cerchio da un gruppo di persone che, tenendosi per mano, muovono due passi in una direzione e uno nell'altra accompagnando per il ritornello il canto dello *skipar* che conduce la danza e intona le strofe.

2. Le ballate faroesi su Carlo Magno

Carlo Magno, in faroese *Karlamagnus*, è il protagonista di un ampio ciclo di ballate conosciute come *Karlamagnusar kvæði* (CCF 106) e comprendente dodici testi diversi. Oltre a queste, la collezione delle ballate faroesi (CCF) ne contiene altre due che sono spesso messe in relazione con il ciclo carolingio locale. Quest'abbondanza di materiale sulla figura di Carlo Magno e la sua eterogeneità rendono necessaria una qualche forma di classificazione dei testi. Tradizionalmente, questa classificazione si basa sulla distribuzione geografica delle ballate nelle Isole e sulla loro presenza nei vari manoscritti che raccolgono la tradizione orale faroese: le ballate che sono presenti in tutti i manoscritti erano considerate "primarie", mentre quelle meno comuni erano ritenute più recenti e "secondarie"⁴.

Alla base di questa suddivisione del ciclo carolingio faroese si trova lo studio *Kilderne til de færoske viser om Karl den Store* di Povl Skårup (1966). Proprio a partire da questo saggio e dalla sistematica ricerca delle fonti per ciascuna delle ballate faroesi collegate a Carlo Magno, in un mio studio del 2013⁵ ho elaborato un nuovo modello di classificazione di questo *corpus*, in cui distinguo le ballate che riprendono gli eventi narrati in una fonte scritta principale – soprattutto la *Karlamagnús saga* norrena, ma anche il suo adattamento danese del tardo XV secolo noto come *Karl Magnus' Krønike*, o la *Olger Danskes Krønike* – e quelle ispirate da una o più fonti, tra cui altre ballate e testi trasmessi esclusivamente in forma orale. Queste due categorie di testi corrispondono a due diverse fasi del processo di ricezione di materiale narrativo di origine europea: una in cui questo viene semplicemente adattato alla forma della ballata e al gusto del pubblico e una, più creativa, che combina personaggi, situazioni e modelli narrativi preesistenti in storie completamente nuove.

⁴ Cfr. Skårup 1966: 33 e ss.

⁵ Cfr. Benati 2013.

Da questa nuova definizione del *corpus* carolingio faroese rimangono fuori due ballate tradizionalmente considerate come appartenenti ad esso. Si tratta della *Flóvins ríma*, inclusa nel ciclo carolingio a seguito dell'erronea identificazione da parte di Jens Christian Svabo del *keisari* in essa menzionato⁶, ma in realtà incentrata sulla figura di Clodoveo in quanto libero adattamento della *Flóvents saga* norrena, a sua volta basata sulla *chanson de geste* francese *Floovant*⁷, e della *Óluvu kvæði* che sarà oggetto di analisi in questo studio.

3. La storia di Olive e Landres

La storia di Olive / Óluva, sorella/figlia di Pipino ingiustamente accusata di adulterio, ripudiata dal marito ed imprigionata e del figlio Landres (Enrrique) allontanato da corte dalla seconda moglie del padre ci è giunta in cinque diverse versioni: la *chanson de geste* francese *Doon de la Roche* (XIII secolo), il romanzo in prosa spagnolo *Historia de Enrrique, Fi de Oliva* (XIV secolo), il *Landres Báttr* norreno, trasmesso nella seconda versione ampliata della saga dedicata a Carlo Magno, la *Landres ríma* islandese, e la ballata faroese *Óluvu kvæði*.

Per quanto riguarda i rapporti tra le tre versioni scandinave della vicenda, Smyser da per scontata una dipendenza delle due versioni in versi da quella in prosa⁸. Studi più recenti basati sulla sistematica collazione dei tre testi hanno, tuttavia, evidenziato come, in una serie di passi, la *ríma* islandese e la ballata faroese mantengano dei tratti originali che non si sono, invece, conservati nel *Landres Báttr*. Sulla base di queste considerazioni, Louis-Jensen arriva a proporre due ipotesi stemmatiche della ricezione scandinava della materia di Olive e Landres. In entrambe, il *Landres Báttr* appartiene a un diverso ramo della tradizione rispetto ai due testi in versi⁹.

Stando a quanto affermato nella parte iniziale del testo, l'origine del *Landres Báttr* andrebbe ricercata in un romanzo inglese medio (*Olive and Landres*) oggi perduto e noto solo attraverso la sua traduzione norrena:

Saga þessi er hér byrjast er eigi af lokleysu þeirri, er menn göra sér til gamans, heldr er hon sögð með sannendum, sem síðar man birtast. Fann þessa sögu herra Bjarni Erlingsson or Bjarkey ritaða ok sagða í ensku máli í Skotlandi, þá er hann sat þar um vetrinn eptir fráfall Alexandri konungs. En konungdóminn eptir hann tók Margrét dóttir virðuligs herra Eireks konungs í Noregi, sonar Magnús konungs, en nefnd Margrét var dótturdóttir Alexandri. Var fyrir því herra Bjarni vestr sendr at tryggva ok staðfesta ríkit undir jungfrúna. En at mönnum sé því ljósari ok megi því meiri nytsemi af hafa ok skemtan, þá lét herra Bjarni han(a) snara or ensku máli í norrœnu¹⁰

[La saga che inizia qui non è un'invenzione priva di senso come quelle che gli uomini a volte creano per divertimento, ma corrisponde a verità come si dimostrerà qui di seguito. Questa storia fu trovata, scritta

⁶ Cfr. Krenn 1940: 32.

⁷ Cfr. Guessard – Michelant 1859: V e ss.

⁸ Cfr. Smyser 1941: 75.

⁹ Cfr. Louis-Jensen 1992: 222 e ss.

¹⁰ Unger 1860: 50.

e raccontata in lingua inglese, dal signor Bjarni Erlingsson in Scozia, quando questi vi stava trascorrendo l'inverno successivo alla morte di re Alessandro. A lui successe Margherita, figlia dell'onorevole Eirik, re di Norvegia, figlio di re Magnus. La stessa Margherita era la nipote, figlia della figlia, di Alessandro. Per questo motivo il signor Bjarni fu inviato a Occidente affinché il regno della giovane principessa fosse consolidato e messo al sicuro. Affinché tutto fosse più chiaro e si potesse trarre maggior piacere dalla storia, il signor Bjarni la fece tradurre dall'inglese al norreno.]

Il romanzo inglese medio sarebbe, quindi, precedente al 1286, anno della morte del re scozzese Alessandro e costituirebbe uno dei primi romanzi inglesi di cui abbiamo notizia¹¹. Secondo Smyser¹², il *Landres Þáttr* norreno rappresenterebbe una traduzione sostanzialmente fedele del testo inglese medio. Egli basa questa affermazione sulla presenza, all'interno del testo norreno, del prestito inglese *stivarðr* per indicare il ruolo di Milon, che il traduttore non avrebbe compreso appieno, oltre che di una serie di espressioni derivate dalla forma in versi dell'originale inglese e di riferimenti a quanto detto "nel libro"¹³. Come osservato da Larsen¹⁴, tuttavia, il valore probatorio di queste argomentazioni è piuttosto scarso, dal momento che 1) il significato del termine inglese *steward* doveva essere ben noto a Bjarni e al suo traduttore, 2) i riferimenti a fonti e autorità sono estremamente comuni nelle saghe e non indicano necessariamente una loro reale dipendenza da altri testi.

Radicalmente diversa è l'interpretazione di Louis-Jensen che non ritiene che la traduzione del romanzo in versi inglese corrisponda al *Landres Þáttr*, bensì che quest'ultimo derivi, così come le due versioni in versi islandese e faroese, dalla traduzione originale fatta/commissionata da Bjarni oggi perduta (× nelle sue ipotesi stemmatiche)¹⁵. Se, come si è detto, il *Landres Þáttr* non è necessariamente più vicino alla traduzione originale rispetto alle due versioni metriche, è anche possibile che la traduzione norrena non fosse in prosa, ma in versi. Alcune delle argomentazioni presentate da Smyser a supporto della dipendenza del *Landres Þáttr* dal romanzo in versi inglese quali, ad esempio, la presenza di formule poetiche residue possono, infatti, corroborare anche l'ipotesi di un antigrafo in versi non in lingua inglese. In particolare, la rima tra *botr* e *fotr* che, al plurale, non funziona in inglese medio, ma è perfetta sia in norvegese che in faroese, sembra derivare da un antigrafo norreno (norvegese?) in versi¹⁶. Nel caso di una traduzione metrica del romanzo inglese, si potrebbe pensare a uno sviluppo di questo tipo: nel 1286-1287 Bjarni Erlingsson scopre un romanzo in versi inglese medio, lo traduce (o lo fa tradurre) in versi norreni durante la sua permanenza a Bergen; nel XIV secolo questo romanzo in versi norvegese viene rielaborato in prosa e poi trasmesso come parte della versione ampliata della *Karlamagnús saga*; nel XV secolo questo stesso romanzo in versi norvegese viene ulteriormente rielaborato in una *ríma* da una donna islandese¹⁷; parallelamente, in

¹¹ Cfr. Smyser 1941: 69.

¹² Cfr. *ivi* 1941: 70 ss.

¹³ Cfr. Smyser 1941: 71.

¹⁴ Cfr. Larsen 1941: 526 ss.

¹⁵ Cfr. Louis-Jensen 1992: 223.

¹⁶ Cfr. Louis-Jensen 1999: 132.

¹⁷ Cfr. Louis-Jensen 1992: 228.

un'epoca a noi sconosciuta, la vicenda viene rielaborata, sulla base di una tradizione puramente orale, in una ballata norvegese e/o faroese¹⁸.

Quale che sia la verità circa il rapporto tra la fonte inglese media e il *Landres Dáttr*, quest'ultimo costituisce la più antica attestazione della vicenda di Olive / Olif / Óluva in lingua germanica e, come tale, un punto di riferimento per ogni studio sulle realizzazioni della materia in quest'area linguistica.

Il suo contenuto può essere riassunto in questi termini: Re Hugon chiede la mano di Olif, figlia di Pipino. Dopo aver preteso che il pretendente gli presenti personalmente questa richiesta, il re franco acconsente e le nozze vengono celebrate con grande fasto. Poco tempo dopo, Olif dà alla luce un figlio maschio a cui viene dato il nome di Landres. Un giorno Hugon lascia sola la moglie per partecipare a una battuta di caccia. In quella circostanza, Milon, maggiordomo di corte, tenta di sedurre Olif che lo rifiuta. Vedendosi respinto, Milon organizza una trappola per accusare Olif di adulterio: la droga e la fa trovare a letto con un vagabondo a cui ha somministrato la stessa droga. Olif offre di sottoporsi a un'ordalia per provare la sua innocenza, ma la sua proposta viene rifiutata. Un cavaliere sfida per lei il suo accusatore in un duello giudiziario e ha la meglio, ma anche questo gesto è inutile poiché la regina viene comunque dichiarata colpevole e rinchiusa in una casa di pietra abitata da serpenti e altre creature velenose nella foresta. Per il suo sostentamento, Olif riceve soltanto una pagnotta di crusca e un bicchiere d'acqua. Hugon si risposa con la figlia di Milon, da cui ha un secondo figlio, Malandres. Il figlio di primo letto Landres, invece, viene allontanato da corte e trova rifugio alla fattoria di Siliven, sua madre adottiva. Alcuni anni dopo, Landres partecipa a un torneo che si tiene al castello paterno, vince, ma è costretto a fuggire dopo una lite con il fratellastro. Per paura di mettere in pericolo la madre adottiva esponendola all'ira paterna, non torna da lei, ma comincia a vagare per la foresta armato di arco e frecce. Qui incontra dei nani e li deruba di un panno magico e di una pentola in grado di produrre cibo e bevande in quantità infinita. Poco dopo, il suo vagare per la foresta lo conduce alla casa dove viene tenuta prigioniera la madre. Il giovane la libera, lasciandola però sul posto con panno e pentola magica per andare a chiedere consiglio a Siliven. La madre adottiva gli fornisce armi e cavallo e gli suggerisce di chiedere aiuto allo zio Carlo Magno. Landres parte, ma sulla via incontra un pellegrino che lo invita a condividere con lui il pasto. Non appena Landres scende da cavallo, il pellegrino scompare insieme alle armi e all'animale. Il giovane è allora costretto a tornare nuovamente da Siliven. Questa gli rivela che il pellegrino non era altri che la sua matrigna e gli fornisce una nuova spada, Mimungr, un'armatura e un nuovo cavallo, Klemingr. Superando le trappole preparate per lui dalla matrigna, Landres raggiunge Carlo Magno che accetta di aiutarlo e lo manda da Hugon ad annunciare la sua venuta. Durante il percorso, Landres viene attaccato da Milon e dal fratellastro Malandres, ma riesce a sfuggire loro grazie al suo cavallo che, con un calcio, uccide Malandres. Prima che Carlo Magno arrivi, Landres riesce a decapitare la matrigna. Davanti al re franco Milon confessa il suo crimine e viene condotto alla casa di pietra dove era stata imprigionata Olif. Qui viene presto divorato dai serpenti.

¹⁸ Cfr. Louis-Jensen 1999: 133.

Hugon è pronto a riabbracciare la prima moglie, ma questa lo rifiuta e decide di ritirarsi in convento.

Questa versione della vicenda differisce significativamente da quella trasmessa nei due testi di area romanza, dove la regina non viene imprigionata in una casa nel bosco e, conseguentemente, il figlio non vaga alla sua ricerca, bensì si reca ad Oriente, combatte a lungo contro l'imperatore bizantino, ne sposa la figlia per poi tornare, insieme a un esercito, a vendicare l'onore della madre. Un'altra differenza è rappresentata dalla motivazione delle trame maligne di Milon: mentre nella versione scandinava, infatti, egli agisce per vendicarsi del rifiuto di Olive, nei testi romanzi egli è mosso esclusivamente dall'ambizione e dal desiderio di vedere la figlia al posto della regina¹⁹.

4. *La Ólúvu kvæði farøese* (CCF 107)

La ballata farøese *Ólúvu kvæði* è tramandata nel *Corpus Carminum Færoensium* in cinque versioni diverse, il cui numero di strofe oscilla tra 123 (C) e 206 (D)²⁰. La narrazione del testo farøese segue sostanzialmente gli eventi raccontati nel *Landres Þáttur*, pur con alcune differenze e soffermandosi con diversa enfasi su alcuni momenti della vicenda. Significativamente espansa è, ad esempio, la parte iniziale del racconto norreno, con la *Brautwerbung* di Hugin che, in alcune versioni²¹, si estende per una quarantina di strofe, alcune delle quali compaiono, con minime variazioni, anche in altre ballate farøesi come, ad esempio, *Haraldskjöldur á Miklagarði* (CCF 62) e *Snjólvs táttur* (CCF 91), o ricordano passaggi analoghi di altre ballate scandinave, quali, ad esempio, quella danese dedicata all'arrivo dalla Boemia della regina Dagmar (Margaret, 1186-1212)²².

Interessante è notare come, a differenza di quanto accade nel *Landres Þáttur*, sia nella ballata farøese, sia nella *ríma* islandese, Pipping reagisca alla richiesta della mano di Ólúva dicendo che dovrà essere la figlia a decidere:²³

Tí svaraði Pipping kongur:
 »Ikki skal slíkum spara,
 leið mína dóttur í hallina inn
 sjálv fyrri seg at svara!«²⁴

[Allora rispose re Pipping: “Non lascerò che accada una cosa simile! Portate mia figlia nella sala perché risponda lei per se stessa.”]

¹⁹ Cfr. Smyser 1941: 76 ss.

²⁰ La versione più lunga è anche la più antica, ovvero quella registrata a Sandoy nel 1822.

²¹ Il racconto della *Brautwerbung* è, invece, estremamente sintetico nella versione C della ballata, quella registrata da Venceslaus Ulricus Hammershaimb nel 1847 sull'isola di Mykines.

²² Cfr. Louis-Jensen 1999: 126 ss.

²³ Cfr. Louis-Jensen 1992: 222.

²⁴ CCF V: 158.

Molto velocemente vengono liquidati l'arrivo della coppia nel regno di Hugin, la nascita e il battesimo di Landres. Di ritorno dalla chiesa, Hugin manifesta il desiderio di andare a caccia. Questo desiderio si scontra, però, con la preoccupazione per la sposa che dovrà rimanere a casa. In tutte le versioni la soluzione a questo problema è la stessa: Óluva viene affidata a Mýlint. La modalità con cui si giunge a questa decisione varia, tuttavia, da versione a versione. Nelle versioni A e D Hugin opta per Mýlint dopo aver rifiutato l'offerta di "mastro" Eingilbret che si era candidato a rimanere insieme alla regina:

Svaraði meistari Eingilbret,
ið gull bar sær á hand:
»Eg skal goyma drottning tína,
eg fylgdi henni í land.«

Tí svaraði Hugin kongur:
»Ei skal tað so vera,
tú skalt teg á skógvin burt
náttargalin bera.

Velji eg út av fyrstu korum:
Mýlint, riddaran snjalla,
hann skal goyma drottning mína,
so mínar gripir alla.²⁵

[Disse mastro Eingilbret che portava oro tra le mani: "Io rimarrò con la tua regina, l'ho seguita nel paese." Allora rispose re Hugin: "Non sarà così, tu devi andare lontano nel bosco, pazzo notturno! Sceglierò per prima cosa tra i miei uomini: Mýlint, cavaliere astuto, custodirà la mia regina e tutti i miei tesori."]

Svaraði meistarín Eingilbret:
»Eg geri, tað eg kann,
eg skal tína drottning goyma,
eg flutti hana í land.«

Svaraði meistarín Eingilbret:
»Tað kann eg væl gera,
eg skal heima í ríkinum
hjá tíni drottning verða«²⁶

[Disse mastro Eingilbret: "Faccio quello che posso, proteggerò la tua regina, l'ho condotta nel paese." Disse mastro Eingilbret: "Questo posso ben fare, io rimarrò nel regno con la tua regina."]

Nelle versioni B ed E non è Eingilbret a proporsi per l'incarico, bensì è la regina stessa a fare il suo nome:

Tí svaraði frúgvín Óluva,
konginum var so kær:

²⁵ CCF V: 160.

²⁶ CCF V: 183.

»Eingilbret meg higar förði,
hann skal goyma meg.«²⁷

[Disse la signora Óluva, tanto cara al re: “Eingilbret mi ha condotta qui, lui mi proteggerà”.]

In C, invece, Eingilbret è il primo a sollevare il problema della custodia della regina durante l’assenza del marito, senza però offrirsi esplicitamente di rimanere con lei:

Svaraði hann Eingilbret,
so tekur hann uppá:
»Hvør skal eftir í ríkinum vera,
tygara drottning fhjá?«²⁸

[Quando sentì questo, rispose Eingilbret: “Chi rimarrà nel regno con la tua regina?”]

Rimasto solo con la regina, Mýlint, che da ora in poi viene chiamato *illi* “cattivo”, tenta un approccio mentre la donna si trova in chiesa a pregare e, dopo essere stato rifiutato, organizza la sua vendetta drogando Óluva e inscenandone l’adulterio con un *blámann* “nero”.

Per provare la sua innocenza, Óluva propone – e si sottopone a – tre diverse ordalie (*undanførslur*): viene gettata in mare, rinchiusa in una torre a cui viene dato fuoco e, infine, in una casa piena di serpenti. Quest’ultima diventa la sua dimora per quindici anni. Nella versione più estesa della ballata, si dice che il re giace malato per dodici inverni prima che Mýlint gli offra in sposa la figlia Galianna. In altre versioni, la narrazione delle seconde nozze di Hugin segue direttamente quella della punizione di Óluva, senza alcun riferimento alla malattia del sovrano. Dall’unione di Hugin e Galianna nasce Malandres che cresce a corte insieme a Landres. I due non potrebbero essere più diversi:

Vuksu upp í ríkinum
báðir á eini grund,
so mikil var teirra munur,
sum kristin maður og hundur²⁹

[Crescevano nel regno, entrambi su un terreno, la loro differenza era così grande come tra un cristiano e un cane.]

Un giorno, mentre i due fratelli stanno giocando, Landres colpisce Malandres fratturandogli la mandibola. Mýlint (o in alcune versioni Galianna) pretende allora che il primogenito di Hugin venga allontanato. Landres lascia il palazzo per recarsi dalla madre adottiva. Questo episodio è narrato in maniera diversa nelle cinque versioni della ballata, talvolta in modo estremamente ellittico. Rispetto alla fabula del *Landres Þáttr* manca qui ogni riferimento al periodo di tempo trascorso dal giovane presso la madre adottiva, o al suo ritorno a corte in occasione

²⁷ CCF V: 168 e 193.

²⁸ CCF V: 174.

²⁹ CCF V: 187.

di un torneo. Viene, invece, raccontato come Sivja rifornisca Landres di tutto il necessario per mettersi in viaggio una prima volta e poi una seconda, dopo che viene magicamente spogliato dalla matrigna sotto le spoglie di un pellegrino. Completamente assente dalla ballata faroese è la richiesta di aiuto del giovane a Carlo Magno che viene menzionato soltanto all'inizio (in alcune versioni) quando viene fornita la genealogia di Óluva.

Dopo aver ricevuto per la seconda volta l'equipaggiamento militare, Landres si inoltra nuovamente nel bosco, dove incontra tre nani e dove ritrova la madre. Nella versione D il giovane lascia la madre nella sua prigione per tornare da Sivja a prendere degli abiti per la madre prima di tornare da lei e condurla a corte, dove Mýlint verrà punito e rinchiuso nella casa piena di serpenti che era stata la prigione di Óluva. In altre versioni, il motivo del ritorno di Landres da Sivja non è specificato. Comune a tutte le versioni è il rifiuto finale di Óluva alla proposta di tornare a condividere il letto con il marito e la decisione di entrare in convento:

Hugin biður Óluvu
í song hjá sær at sova,
takk havi frúgvín Óluva,
hon vildi ei tey boð lova.

Tað er frúgvín Óluva,
hon gav seg í kleystur,
Landrus eitur hennara son,
bæði er hann ríkur og reystur.

Hon gav seg í nunnukleystur
við so góðari trú,
onga tíð á síni ævi
livir hon betur enn nú³⁰

[Hugin chiede a Óluva di giacere con lui nel letto, sia ringraziata la signora Óluva che non volle accettare questa proposta. È la signora Óluva che entrò in convento, Landrus è il nome di suo figlio, ed è sia ricco che valoroso. Entrò in un convento di suore con una fede così grande, mai nella sua vita ha vissuto bene come ora.]

5. *Olive in Scandinavia: alcune considerazioni conclusive su Olif e Óluva*

Come è emerso da questo breve confronto tra la vicenda di Olive e Landres nel *Landres Þáttur* norreno e nella *Óluvu kvæði* faroese, i due testi, pur certamente riconducibili a un modello comune, si differenziano per una serie di tratti che non sono esclusivamente imputabili all'appartenenza dei due testi a due generi letterari diversi, né alla genesi e alla lunga tradizione orale della *Óluvu kvæði*. Se, infatti, la tendenza alla sintesi anche a discapito della piena intelligibilità della vicenda, la predilezione per singole repliche di un discorso diretto per mettere

³⁰ CCF V: 190.

in scena in modo estremamente conciso un'intera situazione, e la presenza di alcune incongruenze sono certamente da ricondurre al genere della ballata eroica trädita oralmente, altre discrepanze tra la prosa norrena e la ballata faroese non possono essere spiegate esclusivamente in questi termini.

La più importante di queste differenze è costituita dal diverso peso dato, fin dal titolo dei due testi, ai due protagonisti. Mentre nel *Landres Þátr* l'ingiusta accusa ai danni di Olif funge da cornice alle avventure del figlio, nella ballata faroese la situazione appare sostanzialmente rovesciata con la vicenda di Landres fortemente abbreviata e a tratti lacunosa a garantire la liberazione della madre e a ristabilire la giustizia. Nella *Óluvu kvæði*, la protagonista femminile, oltre ad avere più spazio, ha anche un ruolo più attivo rispetto a quello di Olif nel *Landres Þátr*. Non solo, infatti, Óluva ha la possibilità di decidere liberamente se accettare la proposta di matrimonio di Hugin, bensì è anche protagonista della sua difesa proponendo e sottoponendosi a tre diverse forme di ordalia. Nel *Landres Þátr*, invece, la difesa di Olif è demandata a un uomo che la rappresenta in un duello giudiziale, mentre le sue proposte di ordalia vengono tutte rifiutate, relegandola al ruolo di impotente spettatrice dell'ingiusto destino deciso per lei da un mondo di uomini. In questa prospettiva, nel *Landres Þátr* l'unica occasione in cui Olif è in grado di decidere per sé è rappresentata dal finale della vicenda quando, una volta riabilitata, rifiuta categoricamente di tornare a corte con il marito e opta per entrare in convento. Nell'*Óluvu kvæði*, d'altra parte, questa decisione, per la quale si rende grazie come se si trattasse di quella di una santa, costituisce il coronamento della vicenda di una donna che, accusata ingiustamente, era stata condannata senza appello non solo dal marito, ma anche dal proprio padre, nonostante avesse provato la sua innocenza per ben tre volte e che, una volta libera e riabilitata, dimostra con questo gesto la propria superiorità morale rispetto sia a chi ha inscenato la sua colpa, sia a chi troppo facilmente ha creduto all'accusa contro di lei.

Un'altra differenza significativa tra la prosa norrena e la ballata faroese è costituita dal ruolo di Carlo Magno. Pur non determinante, nel *Landres Þátr* il re franco funge da aiutante positivo a distanza per Landres che vuole riabilitare la madre e scacciare la matrigna usurpatrice: promette il suo appoggio al nipote e lo manda da Hugon ad annunciare la sua venuta. L'intervento di Carlo non sarà, tuttavia, necessario per determinare l'esito dello scontro perché gli eventi precipiteranno prima del suo arrivo e Landres sconfiggerà da solo il fratellastro e la matrigna lasciando allo zio il ruolo di giudice che raccoglierà la confessione di Milon e ne determinerà la punizione. Nulla di tutto ciò è, invece, presente nell'*Óluvu kvæði* dove il sovrano franco viene nominato (solo in alcune versioni) esclusivamente all'inizio del testo e dove l'unica aiutante di Landres è la madre adottiva Sivja che lo accoglie, gli fornisce le armi, lo mette in guardia dalla matrigna e dai suoi tranelli magici e, nella versione più estesa, gli dà anche gli abiti per riportare Óluva a corte (e alla civiltà).

Anche questa caratteristica rafforza l'impressione che, nella rielaborazione faroese, la vicenda di Olive e Landres sia vista da una prospettiva più femminile che tende a evidenziare come la protagonista cerchi in tutti i modi di prendere in mano il proprio destino e di come un'altra donna abbia un ruolo determinante per il lieto fine rappresentato dalla riabilitazione di Óluva e dalla punizione dei colpevoli. Per ragioni di tempo e spazio nel contesto di questo studio, mi sono concentrata esclusivamente sul testo faroese in relazione alla prima realizzazione scandinava (e germanica) giunta fino a noi di questa materia. Ulteriori ricerche che pren-

dano in considerazione anche la *ríma* islandese (per altro composta da una donna) potranno contribuire ad accertare se questo atteggiamento “femminista” dello *Ólunu kvæði* sia esclusivo del testo faroese o se non appartenga piuttosto a tutto il ramo in versi della tradizione scandinava della storia di Olive e Landres e possa, magari, essere attribuita alla loro fonte.

Bibliografia

I. Opere

CCF

Føroya kvæði: Corpus Carminum Færoensium, edited by Svend Grundtvig, Jørgen Bloch, I-VIII, København, Reitzels, 1951-2003.

Floovant

Floovant. Publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier, éditée par M. François Guesserard, Heinrich Michelant Paris, F. Vieweg, 1859.

Karlamagnus saga

Karlamagnus saga ok Kappa hans. Fortællinger om Keiser Karl Magnus og hans Jævningeri norske Bearbejdelse fra det trettende Aarhundrede, François Carl Rikard Unger, Christiania, H. J. Jensen, 1860.

II. Studi

Benati 2013

Chiara Benati, *The Faroese Oral Tradition on Charlemagne and its Relation to European Literature*, in *Text Analyses and Interpretations: in Memory of Joachim Bumke (Kalamazoo Papers 2012-2013)*, edited by Sybille Jefferis, Göttingen, Kümmerle Verlag, 2013, pp. 1-42.

Krenn 1940

Ernst Krenn, *Die Entwicklung der Feroyschen Literatur*, Urbana, The University of Illinois Press, 1940.

Larsen 1941

Larsen, Henning, *Olive and Landres*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 40/4 (1941), pp. 526-529.

Louis-Jensen 1992

Jonna Louis-Jensen, *Om Óluf of Landrés, vers og prosa samt kvinder og poeter*, in *Eyvindarbók: Festskrift til Eyvind Fjeld Halvorsen, 4. mai 1992*, edited by Finn Hødnebo *et al.*, Oslo, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, 1992, pp. 217-230.

Louis-Jensen 1999

Jonna Louis-Jensen, *Skotland – Bergen – Færøerne: Om den færøske ballade Ólunu kvæði og dens forhold*

til Karlamagnús saga, Die Aktualität der Saga: Festschrift für Hans Schottmann, edited by Stig Tiftgaard Andersen, Berlin-New York, de Gruyter, 1999, pp. 125-134.

Skårup 1966

Povl Skårup, *Kilderne til de færøske viser om Karl den Store*, in «Fróðskaparrit», 15 (1966), pp. 31-69.

Smyser 1941

Hamilton Martin Smyser, *The Middle English and Old Norse Story of Olive*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LVI (1941), pp. 69-84.

Wylie 1987

Jonathan Wylie, *The Faroe Islands: Interpretations of History*, Lexington, University of Kentucky Press, 1987.

GUIBURC “AI MARGINI”? IL PERSONAGGIO ALLA PROVA DEI GESTI

Dario Mantovani

dario.mantovani@unicampus.it

(Università degli Studi “eCampus”)

ABSTRACT:

The paper focuses on the semiotics of the Guiborc character in relation to her gestures; the investigation of the character's kinesics shows its centrality in the narrative construction of William of Orange's *petit-cycle*; it also shows the modernity of this character, which acquires a very special relevance in these *chansons de geste*.

KEYWORDS: Guiborc; semiotics; gestures; *Chanson de Guillaume*; *Prise d'Orange*; *Aliscans*.

1. Premessa

Quello dell'epica medievale è un universo – come è noto – perlopiù maschile e maschilista, pur con i distinguo che si possono fare in proposito¹. Un'eccezione a questa tendenza monologica è rappresentata fin da subito, nella *Chanson de Guillaume*, dal personaggio di Guiborc: affiancato, non marginalizzato, unico tra i pochi personaggi femminili dell'epica ancestrale a mostrare una, così potremmo definirla, “tridimensionalità”.

La rilevanza narrativa del personaggio di Guiborc ne fa uno dei cardini del *petit-cycle* di Guglielmo d'Orange, soprattutto nelle tre canzoni nelle quali la sua presenza si può definire strutturale, e cioè la *Chanson de Guillaume*, la *Prise d'Orange* e *Aliscans*. Propongo qui una lettura semiotica del personaggio basata sulla sua cinesica, secondo un metodo che ha mostrato finora, per le *chansons de geste* e per i romanzi in versi, qualche risultato incoraggiante²: attraverso l'analisi dei suoi gesti, del posizionamento nello spazio e del rapporto con lo spazio stesso,

¹ Ha osservato, ad esempio, Sarah Kay (Kay 1991: 223-224) che – ancorché la società sia «constituée tout entière par les relations que les hommes entretiennent entre eux» - questo non implica che dall'universo dell'epica sia del tutto escluso l'elemento femminile; in alcuni casi (p. 224), può avvenire che la femminilità compaia in assenza dell'elemento maschile, a segnare una mancanza, in luoghi in cui il sistema di relazioni su cui è strutturata la società risulta indebolito o corrotto: è il caso, nota sempre Kay (*ibidem*) del traditore, che sovente è descritto come colui che seduce con le parole, e del quale si sottolinea spesso la bellezza fisica (così avviene, aggiungerei, ad esempio per il personaggio di Gano, di cui è sottolineata la bellezza fisica ai vv. 284-285 della *Chanson de Roland*). Analoghe considerazioni si leggono in Campbell 1991: 241-242, dove si legge che, a dispetto di una strutturazione del discorso sociale in termini maschilisti e misogini, la realtà delle classi aristocratiche spesso prevedeva l'assunzione da parte delle donne di ruoli decisionali, di potere, politici *tout court*.

² Cfr. Mantovani 2018, Mantovani 2022 e Mantovani 2024; in particolare, per la bibliografia di base e per le questioni di metodo, cfr. Mantovani 2018. Per tutte le considerazioni che qui si svolgono sulla ritualità del gesto, è d'obbligo riferirsi al volume di Jean-Claude Schmitt (Schmitt 2021, in particolare l'introduzione: 3-20); le mie considerazioni teoriche prendono avvio, nel presente saggio come negli altri che lo precedono, da Segre 1979 e da Zumthor 1984.

vorrei provare a mostrare come tali dati ne confermino la centralità, nell'*intentio operis* di queste canzoni, nonché la coerenza con l'ideologia che sostiene il genere epico antico-francese e, sotto certi aspetti, la continuità esistente tra questa e altre protagoniste della narrativa oitanica (epica e romanzesca) in versi.

Tornerò a breve sulla possibile polarizzazione tra “bidimensionalità” e “tridimensionalità”, svolgendo poi qualche riflessione sulla marginalità delle figure femminili nell'epica delle origini. Vorrei invece richiamare qui qualche breve considerazione sul metodo che ho impiegato: già svolta peraltro negli altri saggi e utile, spero, a offrire un quadro teorico a chi legge; in primo luogo, il naturale predicato per cui, se l'importanza del gesto nell'architettura sociale, politica, antropologica del mondo medievale è ormai da tempo un dato scientifico sostanziale, se ne ricava un'analoga importanza del gesto per le costruzioni letterarie attraverso una semplice relazione transitiva: la letteratura, come riflesso della società, acquisisce gli elementi caratterizzanti della società stessa³, così che il gesto diviene uno dei costituenti del codice linguistico.

Sotto il profilo operativo, il criterio di classificazione dei gesti è frutto di un lavoro di perfezionamento del modello di base proposto da Paul Zumthor nel suo volume *La presenza della voce*⁴: il corpo è suddiviso in distretti, distinguendo tra gestualità del capo (comprendente i movimenti della testa, degli occhi, la mimica e le variazioni del colorito facciale), gestualità della parte superiore del corpo (braccia e mani, con particolare attenzione al movimento e/o trasferimento di oggetti, in particolare di oggetti con valore simbolico), gestualità della parte inferiore del corpo (gambe e piedi), gestualità del corpo intero. Si distingue poi la qualità del gesto in base al fatto che esso sia attivo o passivo, che sia frutto di un'interazione tra persone, che sia reciproco, che coinvolga o meno degli oggetti, che sia un gesto unico o che si tratti di una sequenza, o di un'iterazione gestuale, che sia genuino o sia frutto di una finzione.

Il tipo di gestualità di un personaggio ci permette, infine, di classificarlo come “bidimensionale” o “tridimensionale”: questa classificazione, del tutto artigianale e dunque perfezionabile, consente però di distinguere i personaggi sulla base dei gesti che compiono. Quali gesti, dunque, risultano significativi? Non tutti i gesti, bensì quelli che hanno un valore simbolico e comunicativo; ci sono gesti che rimangono nell'*hic et nunc*, e che in termini linguistici – in particolare, per testi che hanno un'intima connessione con l'oralità – sono equiparabili a una formula: il gesto di estrarre la spada dal fodero, di colpire aspramente un nemico, di salire a cavallo, di spronare l'animale, sono gesti ripetuti sempre allo stesso modo, con un'iterazione che è tipica del tessuto del genere, ma che non possiedono alcun valore semiotico durevole. Vi sono invece gesti che a prescindere da come sono codificati sono in grado di trasmettere un messaggio: che si tratti di gesti unici e dirompenti, o che si tratti invece di un accumulo gestuale, si arriva sempre alla connessione tra un particolare significato e un dato personaggio, che è destinato a caricarsi di questo significato lungo tutto lo svolgimento della narrazione. Quel significato diventa, dunque, il “segno” del personaggio⁵.

³ Basti, per questo, richiamare le premesse dell'appena menzionato volume di Schmitt; sul codice linguistico, e sulla dialettica tra emittente e ricevente, valgono le considerazioni espresse in Segre 1979: 13-14.

⁴ Cfr. Zumthor 1984: 244.

⁵ Richiamo, con queste considerazioni, quanto già detto in Mantovani 2018: 17-18. Come esempli di distin-

Significative in termini semiotici risultano, inoltre, le relazioni dei personaggi con lo spazio circostante, in particolare il posizionamento di un personaggio nello spazio, o su una “scena”⁶, così come la velocità di esecuzione del gesto. Qualora, poi, vi siano interazioni tra personaggi che coinvolgono la gestualità, sono possibili ulteriori classificazioni, come il parallelismo (in relazione o meno a determinati oggetti o luoghi) e la complementarità del gesto⁷, la contaminazione o “slittamento” gestuale⁸.

Un’ultima considerazione è tipologica: come si sa, una costruzione caratteristica del racconto epico è quella per coppie di personaggi, sia che si tratti di casi di complementarità, come avviene per il *companionage*, sia che si tratti di opposizione tipologica⁹. Non fanno eccezione casi in cui uno dei due costituenti è di genere femminile, come la coppia *par excellence* Guglielmo-Guiburc; a questo binomio perfetto, anche onomasticamente, vorrei affiancare in questa discussione due coppie di romanzi le cui caratteristiche sono, seppur parzialmente, avvicinati alle forme dell’epica, e cioè la coppia Priamo-Ecuba nel *Roman de Troie* e la coppia Tristano-Isotta nella versione di Béroul: infatti, sia nel caso del *Roman de Troie*, sia per il *Tristan* di Béroul, gli autori utilizzano le vicende di queste coppie di personaggi per innestare nella narrazione una riflessione sulla società, in modi più o meno metaforici.

Un dato, in partenza, mi pare evidente: e cioè che quei gesti che fanno acquisire “rotondità”, tridimensionalità ai personaggi femminili risultano essere, perlopiù, gesti tipicamente maschili.

2. Bidimensionalità e tridimensionalità del personaggio di Guiburc: la Prise d’Orange

A prescindere dalla cinesica (e ovviamente dal suo genere), definirei come bidimensionale il personaggio che presenta una connessione con una sola tipologia di azione o di emozione;

zione semiotica attraverso il gesto, restando nel solo perimetro di un testo fondativo come la *Chanson de Roland*, si pensi alla consegna del guanto a Gano, con la caduta del guanto stesso che diviene segno e presagio del tradimento del conte (vv. 331-336); o ancora, la gestualità di Roland in punto di morte, che rivolge il suo sguardo non verso oriente, come i martiri, ma verso occidente, *vers la paiene gent* (v. 2360), nell’atteggiamento di sfida del *miles Christi*.

⁶ In Mantovani 2024 richiamo, in tal senso, il caso della *Folie Oxford*, dove l’anonimo autore fornisce precise informazioni sul posizionamento nello spazio del personaggio di Tristano: posizionamento che ha una precisa valenza semiotica, dato che nella prima parte del poemetto – quando agisce come un folle – Tristano è collocato al centro della scena, di fronte a degli “spettatori”, mentre nella seconda parte egli assume un posizionamento più laterale (sulla soglia, quando è ammesso nelle stanze della regina), segno di una connotazione più riflessiva del personaggio.

⁷ Il parallelismo gestuale è attivo, ad esempio, nel *Tristan* di Béroul in relazione a un oggetto – l’arco, caricato di una valenza simbolica – che risulta inutilizzato nelle mani di Marco, ed è invece attivo nelle mani di Tristano (cfr., per questo, Mantovani 2022: 193 e 210-213); per quel che riguarda la complementarità, penso alla gestualità combinata di Isotta e Tristano, “mente” e “corpo”, in Béroul (cfr. sempre Mantovani 2022: 197-200).

⁸ Un esempio di questa tipologia è, *infra*, la gestualità di Ecuba e Priamo nel *Roman de Troie*.

⁹ Per restare nel recinto del ciclo dei Narbonesi, penso ad esempio alla relazione oppositiva che è instaurata tra Guglielmo e Tedbald, all’inizio della *Chanson de Guillaume*.

nella galleria dei personaggi femminili dell'epica francese antica il caso di Blancheflor, che compare in un'unica sequenza della *Chanson de Guillaume*¹⁰, è piuttosto indicativo:

«[...] – Nu ferez, sire! ço respunt la reïne,
 Dame Guiburc fu né en paisnisme,
 Si set maint art e mainte pute guische.
 Ele conuist herbes, ben set temprer mescines.
 Tost vus ferreit enherber u oscire.
 Willame ert dunc reis e Guiburc reïne,
 Si remaindreie doleruse e chaitive». (vv. 2590-2596)

Nel suo consigliare al re Louis di non andare in soccorso di Guglielmo con il suo esercito, consiglio che è contrario all'interesse stesso del re (al contrario di quello che fa Guiburc, che agisce sempre e comunque nell'interesse di Guglielmo), la regina diviene immagine di un singolo carattere negativo, che può essere declinabile come viltà, avidità o, ancora, inettitudine.

Leggermente più complesso appare il personaggio di Braminonda nella *Chanson de Roland*, forse per il solo fatto che il personaggio della regina saracena compare in più sequenze nel testo della canzone:

Dedevant lui sa muiller Bramimunde
Pluret e criet, mult forment se doluset, [...] (vv. 2576-2577)

Dist Bramimunde: – Or oi mult grant folie.
 Cist nostre deu sunt en recreantise;
 En Rencesval m<al>vaises vertuz firent:
 Noz chevalers i unt lesset ocire,
 Cest mien seignur en bataille faillirent;
 Le destre poign ad perdu, n'en ad mie,
 Si li trenchat li quens Reliant, li riches.
 † Trestute Espaigne avrat Carles en baillie. †
Que devendrai, durluruse caitive?
Lasse! que n'ai un hume ki m'ociet! – (vv. 2714-2723)

E Brami[munde] *vient curant cuntre lui*,
 Si li ad dit: – *Dolente, si mar fui!*

¹⁰ Nella visione ristretta del personaggio, Guiburc è fondamentalmente una pagana, il che equivale a strega, fabbricante di pozioni e malefici (cfr., per questo, Rocher 1985: 130); la reazione di Guglielmo alle parole della sorella è particolarmente violenta (vv. 2599 e ss.), ma l'intervento del padre Aymeri sblocca la situazione a favore del conte, che riceve i soldati e le scuse dell'imperatore (il quale riconosce – vv. 2630-2631 – che la moglie è una donna forsennata); più articolato è il disegno della scena di Laon nella più strutturata e “romanizzata” *Aliscans*, dove Guglielmo non si limita a insultare la sorella, ma la assale gettando a terra la sua corona (*Aliscans*, vv. 3209-3210) e solo l'intervento di Hermengart, madre di entrambi, protegge Blanchefleur da una sicura decapitazione. Nel prosieguo della scena, il personaggio della regina acquisisce maggiore tridimensionalità nel momento in cui la figlia Aelis si reca nelle sue stanze per ricondurla alla ragione, e la regina stessa riconosce il proprio torto nei confronti del fratello (vv. 3250-3257; per il ruolo di Aelis, e per la descrizione della scena, cfr. anche Marteau 2010: 11-12).

*A hunte, sire, mon seignor ai perdut! –
Cbet li as piez, li amiralz la reçut.
Sus en la chambre ad doel en sunt venut. (vv. 2822-2826)*

La sovrana, come si vede, compare in scena unicamente per esprimere – a parole o a gesti – il proprio scetticismo sulle possibilità di vittoria dei saraceni e il proprio dolore alla prospettiva della rovina e della cattura. Estremo – per più ragioni, verrebbe da dire – è infine il caso di Alda nella versione oxoniense della *Chanson de Roland*, episodio struggente ancorché confinato a pochi versi¹¹:

CCLXVII
Li empereres est repairet d’Espaigne,
E vient a Ais, al meillor sied de France;
† Muntet el palais, est venut en la sale. †
As li venue Alde, une bele dam[e];
Ço dist al rei: – O est Rollant le Catanie,
Ki me jurat cume sa per a prendre? –
Carles en ad e dulong e pesance,
Pluret des oilz, turet sa barbe blanche:
– Soer, cher’amie, de hume mort me demandes.
Jo t’en durai mult esforcet eschange:
† Qo est Loewis, mielz ne sai a parler; †
† Il est mes filz, e si tendrat mes marches. † –
Alde respunt: – Cest mot mei est estrange.
Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Après Rollant que jo vive remaigne! –
Pert la culor, cbet as piez Carlemagne,
Sempres est morte: Deus ait mercit de l’anme!
Franceis barons en plurent, si la pleignent.

CCLXVIII
Alde la bel’est a sa fin alee.
Quidet li reis qu’el se seit pasmee,
Pitet en ad, si’n pluret l’emperere;
Prent la as mains, si l’en ad relevee:
Desur l’[e]spall[e] ad la teste clinee.
Quant Carles veit que morte l’ad truvee,
Quatre cuntesses sempres i ad mandees:
A un muster de nuncins est portee,
La noit la guaitent entresqu’a l’ajurnee. [...] (vv. 3705-3731)

La voce di Alda, che è vittima di una «mort accidentelle, due à une trop grande émotion»¹², è un’espressione suprema del dolore, che si riduce però a una sequenza limitata di gesti – attivi

¹¹ Diverso, più articolato è il racconto della morte di Alda nelle versioni rimate, per le quali cfr., in particolare, Duggan 1991, Palumbo 2006 e (per una rassegna che comprende anche i testi germanici e norreni) Ménard 2023.

¹² Cfr. Ménard 2023: 205.

e, soprattutto, passivi – conclusi dal sopraggiungere della sua morte. Benché la scena nel palazzo imperiale sia scritta, dal chierico autore di O, con impareggiabile maestria, la scelta di confezionare il personaggio in modo bidimensionale mi pare netta¹³.

Veniamo, quindi, a Guiborc. Nei testi del *petit cycle* dedicato a Guglielmo, le informazioni su Orable/Guiborc sono variabili, fermo restando il comune denominatore dell'origine pagana¹⁴. Nella *Chanson de Guillaume* (e in *Aliscans*) appare come figlia del re pagano Deramé e sorella di Rainouart; nel *Couronnement Louis* è nominata, fuggevolmente (ai vv. 1432-1433), una Orable “dimenticata”¹⁵ da Guglielmo a favore della figlia del re Guaifier. Nella *Prise d'Orange* è moglie del re pagano Tiebaut, e sembra esercitare sulla città di Orange – a dispetto dei suoi legami con Tiebaut e con il figliastro Aragon – una sorta di sovranità¹⁶. Nelle *Enfances Guillaume* Orable è nominata come sorella di tre re saraceni (Aceré, Clarione e Quarrel), uno dei quali – Quarrel – la concede in sposa a Tiebaut. Non è nominata se non corsivamente nel *Charroi de Nîmes*: quando infatti Guglielmo (ai vv. 501-505) chiede per sé a Louis la città di Orange e il territorio di Nîmes, l'imperatore (vv. 512 e ss.) dichiara che alcuni nobili saraceni (tra cui Carreaus – Quarrel? – d'Orange e il re Desramé) stanno per incoronare sovrano della città Tiebaut, il quale ha preso in moglie Orable, sorella dell'emiro¹⁷.

¹³ La morte quasi istantanea della fanciulla che, come nota Lejeune 1977: 210, è provocata dall'esasperazione della passione amorosa mescolata a un dolore insostenibile, è stata paragonata da Jean Subrenat (Subrenat 1974) a quella di Isotta nel *Tristan* di Thomas; se l'istantaneità della morte lega, indubbiamente, i due episodi, nondimeno è proprio la passione amorosa descritta da Thomas – che raggiunge il suo apice proprio nell'epilogo, come è sottolineato anche dall'ultima coppia di rimanti, significativamente *amur: dudur* – a conferire a Isotta quella tridimensionalità che manca, invece, al personaggio di Alda.

¹⁴ Una sintesi di tutte le informazioni contenute nei testi del ciclo è contenuta in McMillan 1969, in particolare alle pp. 830 ss., e in Bennett – Zarker-Morgan 2015.

¹⁵ Cfr. *Couronnement Louis*, vv. 1432-1433: Feme dut prendre et faire mariage, | Trestot aveit entroblé Orable, [...].

¹⁶ Cfr. Bennett – Zarker-Morgan 2015: 96; sottolinea Bennett, infatti, che i soprannomi che la *geste* assegna a Tiebaut (nella *Prise d'Orange* abbiamo, distribuiti in vari punti del testo, «d'Aufriquant», «d'Aufrique», «d'Esclavonie», «de Perse», «d'Arragon», «d'Esclavon», «d'Escler», «de Persant»; cfr. l'indice dei nomi propri in *Prise d'Orange*, p. 275) non lo collegano mai né a Nîmes né a Orange, che resta la città di Orable; a dispetto del soprannome assegnato al marito, Guglielmo “d'Orange” appunto, sembra proprio che vi sia una completa identificazione, piuttosto, tra la donna e la città, che Orable/Guiborc non abbandona mai e che addirittura difende in armi. Analogo ragionamento, sotto diversa prospettiva, è quello di Luongo (cfr. Luongo 1991: 354), che mostra come Orable, nella *Prise d'Orange*, appaia come la sovrana di un reame oltremondano, conquistato da Guglielmo come si conquistano i reami delle fiabe, violandone i segreti e sposandone la principessa: la *Prise d'Orange* risulterebbe dunque, sulla base di questo parallelismo, come una *chanson de geste* “rifatta” sulla base di un racconto folclorico, dove al personaggio di Guglielmo è conferito uno statuto feudale, dato che l'eroe conquista con il feudo una promozione sociale e acquisisce col matrimonio una (possibile, ancorché non realizzatasi) discendenza. Dell'antropologia della saracena, o comunque delle figure femminili di provenienza “esotica” (come potrebbe essere Medea), Orable peraltro mantiene solo alcuni tratti, mancandole ad esempio quello più caratterizzante, ovvero quello stregonesco-diabolico (cfr. in proposito, la riflessione che si trova in Knudson 1968-1969).

¹⁷ *Charroi de Nîmes*, vv. 521-522: «de roi Tiebaut i doit l'en coroner; | prise a Orable, la seror l'amiré»; la versione del *Charroi de Nîmes* coinciderebbe dunque, seppur parzialmente, con quella delle *Enfances Guillaume*.

Quanto alle caratteristiche cinesiche del personaggio di Guiborc, ho adottato qui dei descrittori generici, classificando i gesti come “maschili” e “femminili”: classificazione che può essere utile a rappresentare, seppure in modo rudimentale, la polarizzazione in senso maschilista dell’epica oitanica. Ho scelto di seguire, per mera comodità di esposizione, l’ordine della *fabula*, partendo dunque dalla *Prise d’Orange*, e proseguendo con la *Chanson de Guillaume* e *Ali-scans*.

Il primo ritratto di Orable, certamente bidimensionale e privo di descrizione cinesica, è quello che compare nella lassa VII, obbediente agli stereotipi descrittivi della bellezza femminile idealizzata e replicato, quasi analogamente, nelle lasse successive¹⁸:

Et dame Orable, une roïne gente,
Il n’a si bele desi en Oriēte:
Bel a le cors, eschevie est et gente,
Blanche la char comme la flor en l’ente. (vv. 202-205)

La donna è poi descritta con modalità analoga, ma secondo lo stereotipo misogino, nella lassa XX:

Et ceste est bele et juenete meschine,
Il n’a tant bele en tote paiennime.
En Glorïete maine ses drüeries;
mielz ameroit [*danz*] Sorbant de Venice,
un bachelier juesnes de barbe prime [...]

Le *drüeries*, gli “intrighi amorosi” della fanciulla, sono quelli che, a detta del figliastro Aragon, le farebbero preferire un giovane come Sorbant de Venice, la cui barba appena spunta sul viso, al suo anziano padre Tiebaut. La successiva menzione della donna, alle lasse XXI e XXII, pur contenendo gli stessi descrittori presenta invece un tratto di discontinuità significativo, dato dalla collocazione spaziale della scena – sotto a un pino – che consente un approfondimento semiotico del personaggio:

A une part de la chambre leanz
Avoit un pin par tel experiment [...]
Longue est la branche et la fueille en est grant;
La flor qu’en ist par est si avenant,
Blanche est et inde et si est vermeillant. (vv. 651-656)

Ele est plus blanche que la noif qui resplent
Et plus vermeille que la rose flerant. (vv. 666-667)

¹⁸ Cfr. *Prise d’Orange*, vv. 252-255: «La porriēz dame Orable aviser, | Ce est la feme a dant Tiebaut l’Escler; | Il n’a si bele en la crestienté | N’en paienie qu’en i sache trover: [...]»; e vv. 275-279: «La dedenz est Orable la roïne, | Ce est la feme au roi Tiebaut d’Aufrique; | Il n’a si bele en tote paienie, | Bel a le col, s’est gresle et eschevie, | Blanche a la char comme est la flor d’espine, [...]».

Or fu Guillelmes en Gloriete assis
 Et Gillebert et li preuz Guêlins,
 Lez les puceles desoz l'ombre del pin.
 La sist Orable, la dame o le cler vis; (vv. 680-683)

Sotto a un pino, simbolo di immortalità, nelle *chansons de geste* si trovano perlopiù i personaggi (maschili) che esercitano un ruolo di guida: sotto a un pino si ritrovano i baroni a concilio nella celebre scena della *Chanson de Roland*, così come è sotto a un pino che va a sdraiarsi Roland in punto di morte¹⁹. Ugualmente sotto a un pino è seduto Guillaume all'inizio della *Prise d'Orange*, nel momento in cui giunge a Nîmes il prigioniero fuggito da Orange (vv. 136-137)²⁰. La collocazione spaziale, dunque, conferisce al personaggio di Orable un primo attributo, tipicamente maschile.

Dopo che i cristiani sono stati smascherati dal saraceno Salatrê, nella lassa XXX, assistiamo a uno dei gesti più significativi per la costruzione del personaggio di Orable, che nella *Prise d'Orange* – così come nella *Chanson de Guillaume* e in *Aliscans* – ha in definitiva la funzione di un aiutante²¹:

Cort en sa chambre, n'i a plus demoré,
 A un esclin que ele a deffermé;
 En a tret hors un bon hauberc saffré
 Et un vert heaume, qui est a or gemé;
 Guillelme encontre le corut aporter.
 Et cil le prist, qui tant l'ot desirré;
 Il vest l'auberc, si a l'eaume lacié;
 Et dame Orable li ceint l'espee au lé,
 Qui fu Tiebaut son seignor, a l'Escler. (vv. 942-950)

È opportuno, in riferimento a questa sequenza, compiere alcune precisazioni sostanziali:

- il gesto ha un valore “feudale”, dato che si tratta effettivamente di un *adoubement*, che di solito è concesso dall'alto²²; questa interpretazione del gesto dà ovviamente valore al-

¹⁹ Cfr. i versi che descrivono Carlo Magno nel concilio dei baroni in *Chanson de Roland*, vv. 114-116: «Desuz un pin, delez un eglenter, | Un faldestoed i [ou]t, fait tut d'or mer: | La siet li reis [...]»; cfr. anche i vv. 165 («Desuz un pin en est li reis alez») e 168 («Li emper<er>es s'en vait desuz un pin»); e ancora, *Chanson de Roland*, vv. 2357 («Desuz un pin i est alet curant») e 2375 («Li quens Rollant se jut desuz un pin»), che ritraggono Roland in punto di morte sotto a un pino.

²⁰ Cfr. *Prise d'Orange*, vv. 136-137: «Trueve Guillelme desoz le pin ramé, | En sa compaignie maint chevalier menbré». La riunione di persone “sotto un albero” è peraltro un espediente che si trova anche nei romanzi, ad esempio *Eneas* 59 ss. («Soentre lui granz genz s'en vait; | la o il fuit se sont atrait. | Quant de la vile fu estors, | desoz un arbre loing defors | a alié o lui grant gent»), dove Enea riunisce i troiani per chieder loro se vogliono seguirlo nel viaggio verso occidente oppure tornare indietro e vendicarsi dei Greci.

²¹ Sul ruolo di Orable come «donatore e aiutante», in aggiunta a quello di oggetto della ricerca/del desiderio, si veda ad esempio Luongo 1990: 218.

²² Né è questa l'unica occasione nella quale Orable/Guiburc compie questo gesto, dato che analoghe occorrenze del gesto si hanno nella *Chanson de Guillaume* e in *Aliscans*.

l'episodio anche in senso trobadorico: se è vero, infatti, che la *Prise d'Orange* risente della conoscenza della poesia dei trovatori, il gesto è dunque un esempio emblematico di metafora feudale²³;

- dal punto di vista semiotico, il gesto attiva anche un meccanismo di sostituzione, se consideriamo che quelle date da Orable a Guillaume non sono semplici armi, ma sono quelle del marito;
- esso, anche se lo si intende nell'ottica metaforica trobadorica, è analogo di un gesto maschile;
- analogamente, la collocazione di questo *adoubement* in un contesto spaziale – come già si è notato – simbolico (sotto a un pino, cfr. il v. 935, *Cort en la chambre desoz le pin ramé*) consente di interpretare il gesto come tipicamente maschile.

Il gesto dell'*adoubement* si ripete, analogo, ai vv. 1060-1062, nei quali è la donna a fornire le armi con cui i difensori di Gloriette possono resistere all'assalto dei pagani guidati da Aragon²⁴. Nella lassa XLI la donna convince Aragon a tenere prigionieri i guerrieri cristiani dentro Gloriette, in attesa del ritorno di Tiebaut; di fronte alle obiezioni del figliastro, la donna reagisce con asprezza:

La dame l'ot, a pou d'ire ne font.
«Mal le pensastes, filz a putain, gloton!
Par Mahomet qui ge pri et aor,
Ne m'estoit ore por cez autres barons,
Ge vos dorroie sor le nes de mon poing.
Isnelement issez hors de la tor!
Ja plus ceanz mar seroiz a sejour». (vv. 1237-1243)

Una reazione così violenta (e volgare) può essere giustificata, a mio avviso, solo dal fatto che Orable ritiene di essere – in assenza del marito – la legittima rappresentante del potere, e questo fa sì che lei possa dare ordini come un re e infuriarsi come un re²⁵: le reazioni sono, in tutto e per tutto, simili a quelle di un personaggio maschile. Interessante è infine, la sequenza delle lasse 44-46, nelle quali Orable si reca nelle segrete per liberare Guillaume, Guielin e Gilbert, offrendosi di liberare i prigionieri e di convertirsi al cristianesimo in cambio del matrimonio con Guillaume: un gesto da aiutante è quello con cui la donna apre la porta della cella in cui sono rinchiusi i tre (v. 1383, *Ele defferme toz les huis de la chartre*) e li conduce nella *salle*

²³ In tal senso, troverebbe una spiegazione anche l'ironica apostrofe che Guielin rivolge allo zio Guillaume nella lassa precedente, dove (vv. 910-921) il nipote lo esorta ad approfittare di Orable per saziare i propri appetiti sessuali, sottolineando anche i potenziali costi di questi appetiti per sé e per tutto il *clan* dei Narbonesi. Sullo statuto testuale della *Prise d'Orange* – oltre che del *Charroi de Nîmes* – come testi parodici, contaminati con il genere romanzesco, cfr. ancora Luongo 1990, pp. 222 e ss.

²⁴ «[...] Chascuns d'els trois recovra une haiche | Que lor bailla la gentil dame Orable».

²⁵ La coloritura del lessico («[...] filz a putain, gloton!») rende il passaggio più che probabilmente parodico; nondimeno, è indubbio che in questo passaggio Orable ritiene di godere di un'autorità sovrana sui luoghi (e sui prigionieri); Luongo 1990: 226 parla, in proposito, di «relativizzazione dei ruoli e dei valori».

della torre, con un interessante movimento dal basso verso l'alto cui si può associare, semioticamente, la "salvezza" per gli eroi e (forse, associata alla conversione) per la stessa Orable²⁶.

3. *Guiborc nella Chanson de Guillaume e in Aliscans*

Anche nella *Chanson de Guillaume* (e in *Aliscans*) la funzione di Guiborc come aiutante è un tratto del tutto stabile; nella *Chanson de Guillaume* il ruolo della donna è definito, sin dalla sua prima comparsa sulla scena, da un parallelismo che consente, immediatamente, una lettura in positivo del personaggio²⁷:

Tedbald le cunte *reperout de vespres*,
e sun nevou Esturmi *qui l'adestre*,
e Vivien i fu, li bon niés Willame,
e od lui set cenz chevalers de sa tere.
Tedbald i ert si ivre que plus n'i poet estre,
e Esturmi sun nevou *que par le poig l'adestre*.
Es vus le mes qui cunte les noveles: [...]

(vv. 28-34)

Dunc s'assemblerent les homes de lur terre;
quant vint a l'albe, dis mil sunt od helmes.
Par mein levad Tedbald *a unes estres*,
de devers le vent ovrit une fenestre,
mirat le ciel, ne pot mirer la terre,
vit la coverte de broines e de helmes,
e de Sarazins, la pute gent adverse.
«*Deus*», dist Tedbald, «*iço que pot estre?*»

(vv. 97-104)

Le cheval broche, si ad le tertre munté;
garde Tedbald vers la lasse de mer,
vit la coverte de barges e de nefes,
e de salandres e granz eschiez ferrez;
mire le ciel, ne pot terre esgarder.
De la pour s'en est tut oblié,
aval devalad del tertre u il ert munté [...]

(vv. 184-190)

Li ber Willame *ert repeiré de vespres*,
a un soler s'estut *a unes estres*,
e dame Guiborc estut *a sun braz destre*.
Dunc *gardat* par la costere d'un tertre,
e vit Girard qui de l'Archamp repeire;
sanglante espee portat en sun poig destre,
devers la mure se puiat contre terre
«*Seor, dulce amie*», dist Willame al curb niés,
«*bone fud l'ore que jo te pris a per*,
e icele mielldre que eustes crestienté.
Par mi cel tertre vei un home avaler,
sanglante espee en sa main porter.
Si vus dirai une chose pur verité,
qu'il ad esté en bataille champel,
si vient a mei pur secors demander.
Alun encuntre pur noveles escolter».

(vv. 938-950)

In un contesto che è perfettamente collimante per collocazione spazio-temporale (al vespro, sia Tedbald sia Guillaume si trovano *a unes estres*, vv. 99 e 938), entrambi i personaggi

²⁶ «Seignor baron, envers moi entendez. | Or vos ai ge de la prison gitez, | Sus el palés conduiz et amenez». La polarizzazione alto vs. basso è peraltro un dato stabile in tutto il testo della *Prise d'Orange*, dato che le azioni si svolgono in alto, dentro a Gloriette, o in un mondo sotterraneo, dove ci sono le prigioni e i passaggi segreti.

²⁷ Riprendo qui, in parte, alcune considerazioni svolte in Mantovani 2018: 25-28 e ivi: 36-38.

osservano una scena a distanza, ed entrambi hanno al loro fianco una figura di aiutante. Con la differenza che se Esturmi è, per Tedbald, un mero “appoggio”, necessario a causa della sua ubriachezza²⁸, Guiburc è per Guillaume un vero e proprio *braz destre*²⁹, tale per cui il suo valore è immediatamente riconosciuto dal marito (vv. 943-944). La specularità dei due binomi si vede, poi, nella capacità di decifrazione della realtà: che è una caratteristica di cui Tedbald è del tutto privo («*Deus*», *dist Tedbald*, «*aiço que pot estre?*», v. 104), mentre Guillaume, per contro, è pronto a riconoscere la realtà nella sua esattezza (vv. 947-948: «*Si vus dirai une chose pur verité, qu'il ad esté en bataille champel, [...]*»).

L'autore della *Chanson de Guillaume* ritrae Guiburc con una ben orchestrata mescolanza di tratti femminili e maschili. Uno degli aspetti femminili della sua funzione di aiutante è quello di nutrice³⁰, evidenziato in più luoghi del testo:

Guiburc meismes servi Girard de l'eve,
E en après le servit de tuaille;
Puis l'ad assis a une halte table,
Si lui aportat d'un sengler un espalle.
Li quons la prist, si la mangat a haste.
Ele li aportat un grant pain a tamis,
E dunc en après sun grant mazelin de vin. (vv. 1042-1048)

Guiburc si occupa qui del nutrimento di Girard, tornato ferito dall'Archamp; la scena si ripete, in una lassa similare, a qualche centinaio di versi di distanza, quando la donna si occupa di rifocillare, invece, il marito³¹; del suo ruolo di nutrice ha poi dolorosa memoria il giovane nipote Gui, che soffre la fame mentre affianca lo zio Guillaume sulla stessa piana dell'Archamp:

«Ço que pot estre, bels niés, sire Gui?»
Respunt li enfes: «Jo vus avrai ja dit;

²⁸ Esturmi risulterà essere, nel prosieguo dell'azione, un “aiutante” perfettamente complementare – nella vigliaccheria – allo zio Tedbald; il rapporto zio-nipote, in aggiunta, consente di tracciare un parallelismo pressoché perfetto con Guglielmo, che nella *geste* è attorniato da nipoti.

²⁹ Cfr. *DFM*, s.v. *braz*, dove la locuzione ha il valore di “soutien principal”, ruolo che è tipicamente maschile, come dimostrano ad esempio i vv. 596-597 della *Chanson de Roland*, in cui il “braccio destro” di Carlo è, appunto, Roland: «Chi purreit faire que Rollant i fust mort, | dunc perdreit Carles le destre braz del cors».

³⁰ Che corrisponderebbe, secondo quanto osservato da Andrea Fassò (*Chanson de Guillaume*, pp. 21 e 69), alla III funzione duméziliana, quella appunto legata all'espressione di prosperità e abbondanza (dunque all'economia), ma anche alla fecondità e alla sessualità, e alla bellezza fisica e alla sessualità: tutte istanze, queste, rappresentate perlopiù dalla donna. Il nutrimento offerto è, per gli eroi epici, immediatamente convertito in forza, come ha ben osservato Seidenspinner-Núñez 1979-1980: 11, che nota altresì che questo avviene, di norma, solo per i personaggi positivi, mentre i personaggi in negativo sovente eccedono nel consumo, come avviene con l'ebbro Tedbald, all'inizio della *Chanson de Guillaume*, o con la regina Blanchefleur, che è accusata da Guglielmo di essere ubriaca (v. 2599: *Pute reine, vus fustes anuit ivre*) nella scena di Laon: l'abuso è, ovviamente, inversamente proporzionale all'autorevolezza del personaggio.

³¹ *Chanson de Guillaume*, vv. 1404-1410: «[...] Puis li aportad d'un sengler un espalle. | Li bers la prist si la mangat en haste; | Il la fist tant cum ele fust mult ate. | Ele li aportad un grant pain a tamis, | E desur cel dous granz gastels rostiz, | Si li aportad un grant poun rosti, | Puis li aportad un grant mazelin de vin; [...]

Mar vi Guiburc qui suef me norist,
 Qui me soleit faire disner si matin!
 Ore est le terme qu'ele le me soleit offrir;
 Ore ai tel faim ja me verras morir. (vv. 1735-1740)

La gestualità al femminile di Guiburc comprende anche un momento di contatto intimo come il massaggio, che avviene non per dovere di ospitalità,³² ma perché la donna è sposa di Guglielmo (il gesto è sottolineato come tale ai vv. 1487-1489):

Li quons Willame est del manger levé,
 prest fu li liz, s'i est culcher alé.
 Guiburc la franche l'i tastunad suef;
 il n'i out tele femme en la crestienté
 pur sun seignur servir e honorer,
 ne pur eshalcer sainte crestienté,
 ne pur lei maintenir e garder.
 Tant fu od lui qu'il s'endormi suef;

Unica notazione men che positiva riguardo al personaggio di Guiburc è la sottolineatura della sua debolezza fisica, nel momento in cui Guglielmo riporta a Orange il cadavere di Guischart, nipote di Guiburc che ha rifiutato la fede cristiana in punto di morte:

(vv. 1165-1172)
 Descendi li quons Willame,
 tendi sa main, sil prist par la main destre;
en seant le dresçat sur l'erbe.
 Troble out le vis e pasle la maissele,
 turnez les oilz que li sistrent en la teste;
 tut li chef li pendi sur senestre,
 sur le mentun l'enbrunchat sun healme.
 Quant l'alme en vait, ne pot tenir la teste.

(vv. 1288-1301)
 «Tien, dame Guiburc, ço est tun nevou Guischart.
 [...]». *La franche femme li tendi ses braz,*
 e il li colchat desus le mort vassal.
Peise le cors, si li faillirent les braz;
ele fu femme, si out fieble la char.
Contre tere en prist le cors un quas,
tote la langue li turnad une part.
 Joesdi al vespre.
Guiburc le garde jus a la tere,
 troble out le vis, e pasle la maissele,
 turnez les oilz qui li sistrent en la teste;
tote la langue li pendit sur senestre,
 sur le mentun li enbrunchat sun halme.

La lassa nella quale è raccontata la restituzione del cadavere di Guischart è simile a quella nella quale Guglielmo dà l'addio a Girard sul campo di battaglia; i tratti cinesici di Girard e

³² Il verbo *tastuner* (cfr. DFM, s.v. *tastoner* o anche *tastiner*; cfr. anche FEW, s.v. *TAXITARE e DMF, s.v. *tâtonner*) indica di per sé il “manier doucement”; in Meyer 1875: 393-394 è ricordato come il *tastoner*, ovvero il massaggio, sia uno dei doveri dell'ospitalità in epoca medievale, un trattamento prima di tutto igienico svolto dalle donne. Proprio per queste caratteristiche, il verbo subisce talvolta delle oscillazioni semantiche, che ne spiegano la comparsa, per esempio, nel lessico fabliolistico; esso è utilizzato in chiave ironica anche nel *Charroi de Nîmes* (vv. 64-65: «Looy, frere» dit Guillelmes le ber, | «ne t'ai servi par nuit de tastonner [...]»); qui (cfr. anche Mantovani 2018: 36) il contesto e l'uso dell'aggettivo *suef* suggeriscono, appunto, un gesto di intimità coniugale.

Guischard sono nel complesso simili, salvo alcuni particolari di gestualità passiva che differenziano completamente il tono delle due scene: mentre, infatti, il corpo di Girard è compostamente posato a terra da Guillaume (v. 1167, *en seant le dresçat sur l'erbe*), quello di Guischard è affidato alle braccia di Guiburc, che non hanno la forza di sorreggerlo (v. 1292, *ele fu femme, si out fieble la char*), così che il cadavere crolla a terra e – particolare macabro – la lingua pende a sinistra fuori dalla bocca (vv. 1293-1294); il punto di vista adottato è poi quello di Guiburc, che pare essere la sola a contemplare il corpo morto del nipote rinnegato (v. 1296, *Guiburc le garde jus a la tere*)³³.

Il profilo cinesico di Guiburc è completato da alcuni gesti che sono, piuttosto, tipicamente maschili, e che fanno del personaggio un caso assolutamente unico per l'epica antica³⁴. Sia nella *Chanson de Guillaume*, sia in *Aliscans*, i gesti compiuti dalla donna la rendono un sostituto perfetto del marito, con il quale costituisce un binomio solidissimo³⁵; in uno dei momenti di maggiore difficoltà per la parte cristiana nella *Chanson de Guillaume*, ella è in grado – ad esempio – di esercitare una delle funzioni pertinenti al ruolo feudale di Guglielmo, che è quella di radunare un esercito:

Dame Guiburc nel mist mie en oblier;
 Ele sout en l'Archamp Willame al curb niés,
 En la bataille le païen Deramé.
 Prist ses messages, ses homes fait mander
 Tant qu'ele en out trente mile de tels.
 Les quinze mille furent si apresté
 Cum de ferir en bataille champel. (vv. 1229-1235)

Nel prosieguo di questa sequenza della *geste*, il meccanismo di sostituzione in atto porta Guiburc – da sola – a esercitare una funzione di controllo paragonabile a quella con cui l'abbiamo vista comparire in scena, affacciata a una finestra dalla quale vede il marito tornare, solo con il cadavere di Guischard, dall'Archamp (cfr. vv. 1241-1242: *Par une fenestre prist fors a esgarder, | E vit Willame par une tertre avaler*)³⁶; questa manifestazione di padronanza totale della scena, a dispetto del turbamento che pure prova il personaggio³⁷, è visibile anche nella

³³ Si notino, poi (cfr. Mantovani 2018: 33), altre corrispondenze cinesiche: nella lassa 92 è il capo di Girard a pendere verso sinistra, e il momento della morte dell'eroe è caratterizzato, nel complesso dal patetismo; viceversa, nella lassa 99 è interessante l'assenza di ogni riferimento all'anima di Guischard morto, che invece è presente nella lassa 92 (v. 1172).

³⁴ Cfr., su questo, Cingolani 1993: 361 e anche Suard 1997: 210, che definisce Guiburc «héros agissant», considerando anche le azioni compiute dalla donna in *Aliscans*.

³⁵ Che Guillaume abbia tratti remissivi, come vorrebbero alcuni studiosi, che si tratti di compiacenza nei confronti della moglie (come vorrebbe Watelet-Willem 1974) o, come credo più probabile, in un contesto matrimoniale che appare inossidabile egli manifesti nei confronti della moglie una fiducia e un rispetto inediti (e molto moderni), è indubbio che esista – in alcuni luoghi delle due *chansons de geste* – un esercizio di “sovranità” da parte di Guiburc e che in alcuni frangenti sia lei, e non il marito, il vero motore della vicenda; ho riassunto, in modo molto parziale, questa questione in Mantovani 2018: 36-37.

³⁶ Si noti, in questi versi, la ripresa letterale del lessico della lassa 75, in particolare dei vv. 939-942: «A un soler s'estut a unes estres, | [...] | Dunc gardat par la costere d'un tertre, | E vit Girard qui de l'Archamp repeire».

³⁷ Espresso chiaramente sia nella lassa 96 sia in quella, simile, che la segue.

lassa 98, quando Guiburc scende le scale, disserra e apre le porte del palazzo, sostituendosi con ciò non soltanto al marito ma anche alle guardie, al punto che Guglielmo, appena entrato, è leggermente meravigliato di trovarsi di fronte a lei³⁸.

La totale solidarietà di intenti, quasi una simbiosi, è visibile quando Guiburc arriva a mentire ai baroni per conto di Guglielmo, con lo scopo di ottenere ancora più soldati di quelli che ha già arruolato:

«E, marchis, sire, merci, pur amur Dé!
Ore me laissez mentir par vostre gré;
 Jo en avrai ja trente mille de tels;
 Les quinze mille par sunt si apretez
 Cum a ferir en bataille champel.
 – U sunt il, Guiburc, tu nel me deiz celer?
 Seor, duce amie, di m'en la verité.
 – Sus el paleis sunt assis al digner.»
 Dunc rist le cunte, si laissad le plorer.
«Ore va, Guiburc, mentez asez par mun gré».
 Dunc cuntremunt muntad les degrez,
Anceis plorat, mais dunc prist a chanter;
 Cil la regardent, si li unt demandé
«Dame Guiburc, que avez vus la defors trové?
 – *Par Deu, seignurs, mult de ma volenté;*
 Ja est venue Willame al curb niés
 Tut sains e salfs, solunc la merci Deu
Si ad vencu la bataille champel
 E ocis le païen Deramé. (vv. 1351-1369)

Un “pezzo di bravura”, vale proprio la pena di dirlo, da parte di un personaggio che “prima piangeva, e ora ha iniziato a cantare” (v. 1362), e mente di fronte a un pubblico *Par Deu*, invocando Dio.

Anche nella versione di *Aliscans* è attivo – non solo nel caso di Guiburc, che ci interessa direttamente, ma anche nel caso delle altre figure femminili ritratte nella canzone – un meccanismo di sostituzione che porta le donne a sopperire alle carenze di un universo maschile deficitario, perlomeno nella prima parte della *geste*³⁹; e così come nella *Chanson de Guillaume*, anche in *Aliscans* la donna ha la funzione simbolica (e maschile) di dispensatrice di armi, per il marito (v. 2452, *Dame Guiborc li a ceinte l'espee*) e per Rainouart⁴⁰. È lei stessa, altresì, a spogliare delle armi⁴¹ il marito ferito e disperato:

³⁸ Cfr. i vv. 1281-1282, «Il la regarde e prist lui a demander: | Dame Guiburc, des quant gardas ma porte?», domanda ribattuta al v. 1285, con leggera *variatio*: «Seor, duce amie, des quant iés mun porter?».

³⁹ Perlomeno, s'intende, fino alla comparsa sulla scena di Rainouart: su questo, osserva appunto Lachet 1993: 112, che è proprio Guiburc a sopperire, prima dell'apparizione del poderoso fratello, «aux défaillances d'un univers masculin anéanti et passif».

⁴⁰ «Un eserin vet mout tost destorteillier, | Si en tret fors un blanc hauberc doublier, | Qui fu son oncle l'amiré Tornefier; | D'or et d'argent en ierent li quartier, | Par tel maniere fu ferrez au forgier | Ne crient cop d'arme vaillissant un denier» (*Aliscans*, vv. 4727-4732).

⁴¹ «À la manière d'un écuyer» (cfr. Lachet 1993: 108).

«Dame Guiborc a desceinte s'espee,
L'elme li oste dolente et exploree,
Après li trait la grant broine safree». (vv. 2217-2219)

La dinamica del “togliere le armi”, specularmente all'*adoubement*, ha analogamente una precisa valenza semiotica: è cioè corretto che sia proprio Guiborc a privare il marito degli strumenti per combattere, dato che non riconosce più in lui il guerriero che ha sposato (v. 2240: *N'es pas Guillelmes! Tote en sui effraee*). Nella disperazione che segue alla disfatta di *Aliscans*, il personaggio di Guiborc rappresenta a tutti gli effetti un sostituto di Guillaume, un baluardo⁴², proprio perché il conte è, invero, irriconoscibile: al suo ritorno a Orange, infatti⁴³, la perdita dei suoi tratti caratterizzanti – fierezza e ardimento – e l'acquisizione di tratti non consoni allo *status* di eroe (lo scoramento, il pianto) impediscono il riconoscimento finanche della voce e del suo tratto somaticamente più distintivo (il naso deformato); solo la prova di eroismo richiesta da Guiborc e svolta con successo da Guillaume permetterà alla donna di riconoscere il marito nel guerriero giunto alle porte di Orange (vv. 2083-2139)⁴⁴.

L'apice del meccanismo di sostituzione si può vedere, anche lessicalmente, nel momento in cui Guiborc, insieme ad altre donne, imbraccia le armi; dopo aver esortato il marito a recarsi a Laon in cerca di aiuto e soccorso, dichiara infatti che rimarrà lei a difendere Orange dalle armate saracene, armata di tutto punto⁴⁵:

Je iere armee a loi de combatant
D'auberc et d'elme et d'espee tranchant. (vv. 2383-2384)

Durante l'assedio di Orange, la si vede quindi combattere alla testa di un esercito di donne, respingendo senza esitare gli assalti dei nemici:

Dame Guiborc ot la broigne endossee,
L'elme lacié, si ot ceinte l'espee;
Onc n'i ot dame ne fust cel jor armee
Sus as fenestres de la grant tor quarree.

⁴² Una «figure de résistance», secondo Combarieu du Grès 1993: 66.

⁴³ La scena del ritorno di Guillaume è sviluppata, con ampiezza di toni e varietà dialogica, in tre lasse consecutive: 46, 47 e 48. Essa è sviluppata in chiave, potremmo dire, drammatica, solo in *Aliscans*, anche se è presente con le stesse caratteristiche nella *Chanson de Guillaume* (lasse 140-141), dove risulta però leggermente più schematica e priva dei toni ha in *Aliscans*. La sostituzione determina anche un'inversione dei ruoli, riconoscibile anche nel lessico: la *recreantise* di Guglielmo (Guiborc così lo apostrofa ai vv. 2327-2328: «Ne soiez pas vileins ne esbahiz, | Ne vers paiens *recreanz* ne matiz».) lo pone infatti in una condizione subordinata rispetto alla moglie, alla quale finisce per riconoscere un ruolo di comando, come ad esempio, letteralmente al v. 2173: «et dist Guillelmes: “si com vos commandez”» (su questo passaggio, e su una possibile equiparazione tra Guiborc e Ginevra, e conseguentemente di Guillaume a Lancelot, si veda Lachet 1993: 111).

⁴⁴ Nel meravigliarsi delle capacità di Guglielmo nel portare a termine la prova – vv. 2161-2162: “Dex”, dist Guiborc, “est Guillelmes *faez*, | Qui par son cors a tant enprisonnez”?) – ella utilizza una clausola testuale che ritroviamo, quasi identica, nel *Tristan* di Béroul, per definire Tristano e il suo cavallo: «Il sont faé, gel sai sanz dote!» (v. 4027).

⁴⁵ Cfr., per questa ricostruzione, anche Lachet 1993: 108-109.

Li chevalier ont la porte gardee;
 L'assaut fu grant et ruiste la mellee;
Les dames ont mainte pierre jetee,
Meint Sarrazin ont la teste quassee,
Qui gisent mort, senglant, gole baee.

Un'immagine, quella di un esercito di donne, del tutto atipica e notevolissima, che ha come solo possibile corrispettivo a me noto quello della marcia su Tebe delle donne argive nel *Roman de Thebes*⁴⁶, e che dà origine a uno stile formulare riferito a Guiborc, con attributi da condottiera (v. 4274, «A la fenestre voit *Guiborc la vaillant*»; v. 4989, «Et cil trova *la contesse au vis fier*»).

4. Considerazioni conclusive

Vorrei tentare, considerando i dati semiotici emersi sui gesti di Guiborc, una sintesi interpretativa su ciò che è rappresentato dal personaggio e dalla coppia Guillaume-Guiborc.

Questa coppia è straordinaria anche in virtù della sua unicità nell'universo dell'epica medievale: come accennavo nel § 1, i termini di paragone che mi paiono più vicini, sotto il profilo della costellazione gestuale (ma non solo), sono quelli di due coppie celebri di romanzi che più di un interprete, per ragioni ideologiche e stilistiche, ha avvicinato all'esperienza epica, e cioè la coppia Priamo-Ecuba nel *Roman de Troie* e la coppia Tristano-Isotta nella versione di Béroul. Romanzi che – al di là della loro *fabula* – mostrano una *intentio operis* indirizzata anche, come segnalavo *supra*, verso una riflessione sulla società, sul potere e sui suoi meccanismi.

La cinesica della coppia Priamo-Ecuba rappresenta, a mio parere, un caso di contaminazione del gesto, che conduce a una contaminazione dei ruoli dei due personaggi. Come ho avuto modo di notare precedentemente⁴⁷, nel descrivere i due personaggi Benoît de Sainte-Maure confonde piani e ruoli, assegnando alla regina un *esprit* e persino delle fattezze virili (*Roman de Troie*, vv. 5514-5515: «De cors semblot home a bien près: | N'aveit pas femenin talant») e per contro ingentilendo il ritratto di Priamo, del quale evidenzia alcuni tratti «più facilmente riconducibili a un ritratto di donna»⁴⁸, come il suono dolce e roco a un tempo della voce, l'appetito manifestato di prima mattina, il dilettersi nell'ascolto di racconti, favole e canzoni. La contaminazione dei tratti diviene – nello sviluppo della trama – una contaminazione di ruoli e spazi che vede Ecuba occupare sovente la *sale*, luogo deputato alla gestione del potere, in un caso almeno agendo alle spalle dello stesso Priamo, quando trama con Paride per attirare Achille a Troia e assassinarlo. Questo disegno dei due sovrani è legato alla più ampia riflessione dell'autore sul “fallimento” del potere e sull'inesorabilità della Storia, di fronte alla quale questi personaggi risultano impotenti, perché privi della necessaria *mesure*.

⁴⁶ Cfr. *Roman de Thèbes*, vv. 11637 e ss.

⁴⁷ Cfr. Mantovani 2013: 182-184. In particolare, faccio riferimento qui ai ritratti di Priamo e Ecuba che compaiono nella lunga galleria dei personaggi del romanzo inserita da Benoît a partire dal v. 5093.

⁴⁸ Ivi: p. 183.

Su Tristano e Isotta nella versione di Bérout, ho potuto notare in un mio contributo del 2022⁴⁹ come la loro gestualità risulti complementare: in una dimensione che, è bene ricordarlo, è spesso di *fictio*, Bérout nei momenti cruciali del racconto affida volentieri a Isotta la regia dell'azione attraverso una cinesica che è fatta, soprattutto, di mimica facciale, di coloritura del volto, di emozioni trasmesse attraverso gli occhi. Se Isotta è la “mente”, di contro Tristano è il “corpo”, emblema dell'azione attraverso gesti del corpo intero, che manifestano la sua eccezionale vigoria e abilità (di guerriero, cavaliere, cacciatore). Nella celebre scena del *Mal Pas*, questa complementarità è espressa, icasticamente, in un'immagine plastica, quando Isotta “cavalca” il finto lebbroso come un asino, *jambe de ça, jambe dela*⁵⁰, unendo in una figura “doppia” mente e corpo.

Quanto a Guglielmo e Guiborc, infine, la loro relazione è una *partnership*⁵¹ che muove l'azione e la finalizza, nelle tre *chansons de geste* nelle quali Guiborc è protagonista attiva e attrice tridimensionale del racconto. La riflessione sul potere, in queste tre canzoni (e più in generale in tutto il *petit-cycle* guglielmino, nonché in tutta la *geste* dei Narbonesi), è fondata sul concetto di onore espresso in un posizionamento, leale o sleale, rispetto a una regalità che è ritratta indebolita: così che la figura-chiave di tutta la *geste* diviene quella del “buon vassallo”. I primi cinque versi della *Chanson de Guillaume* sono, in tal senso emblematici:

Plaist vus oir de granz batailles e de forz esturs,
de Deramed, uns reis sarazinurs,
cun il prist guere vers Lowis nostre empereur?
Mais dan Willame la prist vers lui forçur,
tant qu'il ocist el Larchamp *par grant onur*.

L'onore del vassallo è, dunque, l'elemento portante della riflessione politica della *geste* dei Narbonesi: una riflessione politica nella quale per la prima volta nella storia vediamo avere un peso preponderante una o più figure femminili, su tutte, ovviamente, Guiborc. Ha osservato, in proposito, Sonia Marteau che nel ciclo di Guillaume d'Orange la funzione del “buon vassallo” è perlopiù quella di esprimere un disaccordo con il potere, con il sovrano, offrendo contestualmente il proprio consiglio per indirizzare le scelte del sovrano stesso nella giusta direzione⁵². La studiosa istituisce poi un parallelismo tra la *hybris* greca, che equivale a un crimine compiuto contro la divinità, e la *desmesure* medievale, che è un crimine compiuto nei confronti dell'ordine feudale, istituito da Dio⁵³: il “buon vassallo” dunque non è semplicemente colui che contiene la sua *hybris*, la sua *desmesure*, ma è un attore giuridico che – attraverso

⁴⁹ Mantovani 2022: 197-200.

⁵⁰ Cfr. Bérout, *Tristan*, v. 3948 e, più in generale, tutta la sequenza dei vv. 3920-3948.

⁵¹ Cfr., per questa espressione, Hathaway 2009: 114.

⁵² Cfr. Marteau 2010: 5: «de vassal exemplaire – qui est généralement Guillaume lui-même, voire ses neveux ou du moins quelqu'un de sa parenté – exprime son désaccord en même temps qu'il conseille le roi et le guide vers un choix plus juste: là encore, il s'agit d'un devoir que tout vassal, dans le système féodal, a envers son souverain».

⁵³ Ivi: p. 6.

la moderazione – preserva l’ordine della società. In tal senso, mi pare che la cinesica del personaggio di Guiborc ne mostri molto bene, e molto modernamente, il ruolo politico decisivo, dalla *Chanson de Guillaume*, alla *Prise d’Orange*, ad *Aliscans*⁵⁴: il “binomio perfetto” Guillaume-Guiborc, dunque, presenta a un tempo i tratti di complementarità che caratterizzano la coppia Tristano-Isotta in *Bérout* ed è, al contempo, una rappresentazione speculare, in chiave positiva, della coppia Priamo-Ecuba nel *Roman de Troie*.

Un ulteriore sviluppo di questa riflessione può essere offerto dalla considerazione che, nel ciclo di Guglielmo d’Orange, l’onore è coltivato e si radica attraverso i legami familiari: in questo, la figura di Guiborc rappresenta in definitiva un perfetto collante. Ha osservato Stephanie Hathaway⁵⁵ che in tutto l’universo epico è centrale la relazione tra zio e nipote, nipote che svolge, nella maggior parte dei casi, il ruolo di aiutante dello zio (un tratto che è visibilissimo in tutto il *petit-cycle*, affollatissimo di nipoti); ragionando in questi termini, non meno importante è il ruolo di Guiborc come zia: sia nella *Chanson de Guillaume*, infatti, sia in *Aliscans*, sia in altri episodi del ciclo sono sottolineate le sue relazioni di parentela, in quanto zia, con Vivien, con Guischard, con il piccolo Gui; di tutti costoro, Guiborc non è soltanto “madre” in termini funzionali, ma è anche “signora feudale”, nella misura in cui a questi giovani cavalieri concede le armi risultando, di fatto, garante della loro onorabilità. I gesti, dunque, mostrano bene la strategia semiotica seguita dagli autori di queste canzoni che, come è stato ben notato da Jeanne Watelet-Willem, hanno minimizzato gli aspetti più compromettenti del personaggio per valorizzarne, invece, il ruolo politico, sociale e familiare⁵⁶.

Bibliografia

I. Opere

Aliscans

Aliscans, texte établi par Claude Régner, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Champion Classiques, 2007.

⁵⁴ Pur nell’atipicità della *Prise d’Orange*, costruita parodicamente mescolando elementi folclorici con elementi di cultura trobadorica, nel testo la funzione di aiutante di Guiborc e il suo ruolo politico sono elementi stabili e non discutibili, come mostrano le riflessioni di Luongo 1990 e 1991. Concordo meno con la lettura di Marteau 2010 (pp. 9 ss.) relativamente all’idea che il ruolo politico, “maschile” sia esercitato solo in *Aliscans* e non, invece, nella *Chanson de Guillaume* e nella *Prise d’Orange*: credo appunto che le riflessioni sulla cinesica provino, piuttosto, l’esistenza di uno spazio politico per il personaggio di Guiborc in tutte e tre le *chansons de geste*.

⁵⁵ Cfr. Hathaway 2012, alle pp. 307 e ss.

⁵⁶ Cfr. Watelet-Willem 1983: 353-354, dove si nota che «ce n’est pas seulement la femme aux côtés de son mari que les poètes chantent, c’est le couple lui-même. En fin de compte, c’est peut-être pour que rien ne vienne ternir l’image du couple idéal que les poètes des *Enfances Guillaume* et de la *Prise d’Orange* se sont efforcés, l’un et l’autre, de minimiser le mariage païen».

Bérout, *Tristan*

Bérout, *Tristano e Isotta*, a cura di Gioia Paradisi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013.

Chanson de Guillaume

La canzone di Guglielmo, a cura di Andrea Fassò, Roma, Carocci, 2000.

Chanson de Roland

La chanson de Roland, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1971.

Charroi de Nîmes

I carri di Nîmes. Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste del XII secolo, a cura di Nicolò Pasero, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2021.

Couronnement Louis

Le couronnement de Louis, chanson de geste du XIIe siècle, éd. par Ernest Langlois, Paris, Champion, 1920.

Eneas

Eneas, roman du XIIIe siècle, édité par Jean-Jacques Salverda de Grave, Paris, Champion, 2 voll., 1925-1929.

Prise d’Orange

La prise d’Orange. Chanson de geste (fin XIIe – début XIIIe siècle), édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par Claude Lachet, Paris, Champion Classiques, 2010.

Roman de Thèbes

Le roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114), édité par Francine Mora-Lebrun, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

Roman de Troie

Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure. Publié d’après tous les manuscrits connus, édité par Leopold Constans, Paris, Didot, 6 voll., 1904-1912.

II. Studi e strumenti

Bennett – Zarker-Morgan 2015

Philip E. Bennett – Leslie Zarker-Morgan, *The Avatars of Orable-Guibourc from French chanson de geste to Italian romanzo cavalleresco. A Persistent Multiple Alterity*, in «Francigena», 1 (2015), pp. 165-213.

Black 1997

Patricia Black, *The gendered world of the Chanson de Guillaume*, in «Olifant», 21/3-4 (1997), pp. 41-63.

Campbell 1991

Kimberlee Anne Campbell, *Fighting back: a survey of patterns of female aggressiveness in the Old French chanson de geste*, in *Charlemagne in the North*, Proceedings of the Twelfth International Conference

of the Società Rencesvals (Edinburgh, 4th to 11th August 1991), edited by Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, Graham A. Runnalls, Edinburgh, Società Rencesvals British Branch, 1993, pp. 241-251.

Cingolani 1993

Stefano Maria Cingolani, *Carlomagno e Guglielmo d'Orange. Vecchiaia, giovinezza e morte alle origini della letteratura in francese*, in «Studi Medievali», 34/1 (1993), pp. 341-363.

Combarieu du Gr s 1993

Michel de Combarieu du Grès, *Les "nouveaux" chrétiens: Guibourc et Rainouart dans Aliscans, dans Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1993, pp. 55-78.

Corbellari 2011

Alain Corbellari, *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck, 2011.

Croizy-Naquet 2001

Catherine Croizy-Naquet, *La reine H cub  dans le Roman de Troie*, in «Cahiers du CRISIMA», 5 (2001), pp. 593-603.

DFM

Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

DMF

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), version 2020, ATILF – CNRS – Universit  de Lorraine, consultabile in rete all'url <http://www.atilf.fr/dmf> [ultima consultazione 06.V.2025].

FEW

Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung der galloromanischen Sprachsch tze, von Walther von Wartburg, continue sous la direction de Jean-Pierre Chambon et Jean-Paul Chauveau, 25 voll., Bonn – Heidelberg – Leipzig-Berlin – Bale, Klopp – Winter – Teubner – Zbinden, 1928-2002, consultabile in rete all'url <https://lecteur-few.atilf.fr/> [ultima consultazione 06.V.2025].

Hathaway 2009

Stephanie L. Hathaway, *Women at Montlaon: the influential roles of the female characters in court negotiations in Aliscans and Wolfram's Willehalm*, in «Neophilologus», 93/1 (2009), pp. 103-121.

Hathaway 2012

Stephanie L. Hathaway, *Saracens and Conversion: Chivalric Ideals in Aliscans and Wolfram's Willehalm*, Oxford, Peter Lang, 2012.

Kay 1991

Sarah Kay, *La representation de la féminité dans les chansons de geste*, in *Charlemagne in the North*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Società Rencesvals (Edinburgh, 4th to 11th August 1991), edited by Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, Graham A. Runnalls, Edinburgh, Società Rencesvals British Branch, 1993, pp. 223-240.

Knudson 1968-1969

Charles A. Knudson, *Le thème de la princesse sarrasine dans La prise d'Orange*, in «Romance Philology», 22/4 (1968-1969), pp. 449-462.

Lachet 1993

Claude Lachet, *Figures féminines dans Aliscans*, dans *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1993, pp. 103-120.

Lejeune 1977

Rita Lejeune, *La femme dans la littérature française et occitane du XI^e au XIII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 20 (1977), pp. 201-217.

Luongo 1990

Salvatore Luongo, *Tra periferia e centro del discorso epico: note sulla Prise d'Orange*, in «Medioevo Romano», 15 (1990), pp. 211-234.

Luongo 1991

Salvatore Luongo, *La femme magicienne: Orable tra epopea e folclore*, in *Charlemagne in the North*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals (Edinburgh, 4th to 11th August 1991), edited by Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, Graham A. Runnalls, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 345-359.

Mantovani 2013

Dario Mantovani, *Cum Troie fu perie. Il Roman de Troie e le sue mises en prose*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di Alfonso D'Agostino, scritti di Alfonso D'Agostino, Dario Mantovani, Stefano Resconi, Roberto Tagliani, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 169-197.

Mantovani 2018

Dario Mantovani, *Il gesto nella geste: strategie linguistiche e semiotiche nella Chanson de Guillaume*, in «Critica del testo», 21/1 (2018), pp. 9-42.

Mantovani 2022

Dario Mantovani, *Re Marco, l'arco, il "non potere": sulle modalità di scrittura del personaggio in Béroul*, in «Carte Romanze», 10/2 (2022), pp. 175-218.

Mantovani 2024

Dario Mantovani, *Entre ses braz ... en vait tut dreit: alcune considerazioni di semiotica del gesto nelle Folies Tristan*, in *Meminisse iuvabit. Scritti in memoria di Federico Emidio Bo*, a cura di Erica Baricci, Walter Meliga, Luca Sacchi, Milano, Ledizioni, 2024, in c.d.s.

Marteau 2010

Sonia Marteau, *Le rôle politique des femmes dans Aliscans*, in «Loxias», 30 (Doctoriales VII, 2010), consultabile in rete all'url <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/collections/show/1510>.

McMillan 1969

Duncan McMillan, *Orable, fille de Desramé*, dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 voll., Gembloux, Duculot, tome 2, pp. 829-854.

Ménard 2023

Philippe Ménard, *Le personnage de la belle Aude dans les versions de la Chanson de Roland*, dans *Autour du personnage de chanson de geste*, édité par Damien de Carné, Florente Coste, Paris, Garnier, 2023, pp. 203-218.

Meyer 1875

Paul Meyer, *Mélange de poésie anglo-normande*, in «Romania», 4 (1875), pp. 370-397.

Palumbo 2006

Giovanni Palumbo, *Le "Roman de Belle Aude" dans les versions rimées de la Chanson de Roland*, in «Oli-fant», 1/2 (2006), pp. 339-352.

Rocher 1985

Daniel Rocher, *Guibourg, de la Chanson de Guillaume au Willehalm de Wolfram*, dans *Guillaume et Willehalm. Les épopées françaises et l'œuvre de Wolfram von Eschenbach*. Actes du colloque des 12 et 13 janvier 1985, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1985, pp. 125-144.

Schmitt 2021

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2021.

Segre 1979

Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.

Seidenspinner-Nuñez 1979-1980

Dayle Seidenspinner-Nuñez, *William and Rainouart: Comic Renewal in the 'Chanzun de Willame'*, in «Oli-fant», 7 (1979-1980), pp. 3-21.

Suard 1997

François Suard, *Héros et action héroïque, des batailles de Larchamp au Moniage Guillaume*, in «Medioevo Romanzo», 21/2-3 (1997), pp. 208-240.

Subrenat 1974

Jean Subrenat, *Aude et Yseut devant la mort*, dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing*, édité par Jacques De Caluwé, Jean-Marie D'Heur, René Dumas, 2 voll., Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, tome 2, pp. 1049-1057.

Watelet-Willem 1974

Jeanne Watelet-Willem, *Guillaume, mari ridicule ou complaisant?*, dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romane offerts à Charles Rostaing*, édité par Jacques De Caluwé, Jean-Marie D'Heur, René Dumas, 2 voll., Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, tome 2, pp. 1213-1233.

Watelet-Willem 1983

Jeanne Watelet-Willem, *Guibourg, femme de Guillaume*, dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. Tome III: Les Moniages - Guibourg. Hommage à Jean Frappier*, édité par Philippe Ménard, Jean Charles Payen, Paris, SEDES, 1983, pp. 335-355.

Zarker-Morgan 2006

Leslie Zarker-Morgan, *Le merveilleux destin de Guibourc d'Orange*, in «Olifant», 25/1-2 (2006), pp. 321-338.

Zumthor 1984

Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

OGIER LE DANOIS, LES FEMMES ET LE MARIAGE: UN HÉROS TOUJOURS MARGINAL

Muriel Ott

mott@unistra.fr

(Université de Strasbourg)

ABSTRACT:

Ogier le Danois is a fundamentally solitary hero who is always on the margins. Numerous facts show this as early as the anonymous *Chevalerie Ogier* in decasyllables, which are more often than not confirmed in later versions of the legend. One of these facts is Ogier's relationship with women in relation to marriage, which is developed and sometimes nuanced by the reworkings.

KEYWORDS:

Ogier; marriage; solitude; marginality; friendship.

Dans la plupart des chansons de geste où il apparaît, Ogier le Danois est un fidèle vassal de Charlemagne. La *Chevalerie Ogier*¹, cependant, fait de lui un vassal rebelle, et s'attache notamment à relater la très longue guerre que lui livre l'empereur à la suite du meurtre du fils d'Ogier par le fils de Charlemagne, jusqu'à la réconciliation finale. Plus précisément, dans cette chanson qui résulte de la soudure de deux chansons indépendantes, l'une, que nous appelons *Enfances*², expliquant comment Ogier est devenu un fidèle vassal de Charlemagne, l'autre, que nous intitule *Chevalerie*, racontant la cause de la guerre, ses développements, sa conclusion, Ogier apparaît presque toujours comme un héros solitaire et un marginal³, alors même qu'il est membre d'un puissant lignage: son père, le duc du Danemark, a onze frères, tous issus de Doon de Mayence.

La première partie de la chanson, les *Enfances*, place d'emblée le héros dans une situation de fragilité et de marginalité (ce qui est attendu dans un récit d'*enfances*), en le faisant résider à la cour de Charlemagne comme otage; son père, qui refuse de se soumettre à l'empereur, le condamne ainsi à la mort (à l'instigation de sa seconde épouse, la mère d'Ogier étant morte en lui donnant le jour, ainsi que le racontera la version en alexandrins de la légende). Grâce à l'intervention de certains membres de la cour qui repoussent la condamnation à mort et grâce, surtout, à une guerre contre des Sarrasins en Italie, où Ogier accomplit bien des exploits et permet la victoire, le héros est fait chevalier par Charlemagne qui le garde auprès de lui. Les

¹ Voir *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche* [Eusebi].

² Voir *La Chevalerie Ogier. Tome I: Enfances* [Ott].

³ Dans une comparaison entre Ogier le Danois et Renaud de Montauban, F. Suard voit ainsi en Ogier «un héros solitaire et puissant, véritable figure de hors-la-loi», tandis que, dans la chanson de *Renaud de Montauban*, «des fils Aimon et leur cousin [sont] rassemblés autour de la figure rayonnante de Renaud» (Suard 1984: 186).

Enfances racontent donc la progressive intégration du jeune héros dans l'orbite de Charlemagne, dont il devient un fidèle soutien, ce qu'il était déjà dans la *Chanson de Roland*, ce qu'il est dans la plupart des chansons de geste qui le mentionnent. Cette intégration demeure toutefois incomplète: à la fin des *Enfances*, le problème de la soumission du duc du Danemark à Charlemagne (et donc le problème d'Ogier avec son père) n'est pas réglé et, d'autre part, si Ogier par ses exploits a acquis une épée (Courtain) et un cheval (Broiefort), il n'est pas établi dans la vie comme on peut l'être par un beau mariage. Certes, Ogier est encore tout jeune, mais il a déjà rencontré deux femmes avec qui, en théorie, il aurait pu se marier. C'est sur la question du mariage que nous souhaitons insister dans la présente contribution⁴.

La première de ces deux femmes est la fille du châtelain de Saint-Omer, qui apparaît tout au début des *Enfances*. Immédiatement amoureuse de ce beau jeune homme qui se lamente de sa mort imminente, la jeune fille console Ogier, et de cette fugitive rencontre naîtra un fils, Baudouin, qui des années plus tard (au début de la *Chevalerie*) sera tué par Charlot, fils de Charlemagne, ce qui déclenchera une guerre impitoyable entre Ogier et l'empereur. Cette jeune fille n'est qu'une utilité: elle sert à expliquer comment, au début de la *Chevalerie*, Ogier a un fils, qui aussitôt meurt tué. Les versions ultérieures du récit transforment toutefois l'épisode en véritable relation amoureuse installée dans une certaine durée; dans la version en prose, au moment où Ogier part avec les armées en Italie, il promet à la jeune fille enceinte de l'épouser à son retour, mais cette promesse ne sera jamais honorée (plus exactement, elle ne sera pas rappelée). Chez Adenet le Roi, Ogier part en Italie après l'accouchement de son amie, et n'apprend qu'à son retour que celle-ci est morte de chagrin; il est alors facile à Adenet de faire dire à Ogier qu'il avait promis le mariage à la jeune fille et qu'il l'aurait épousée quand bien même il aurait été aussi puissant que Charlemagne⁵. De fait, cette union ne peut pas être officialisée par le mariage, car un fils de duc ne peut pas épouser la fille d'un châtelain⁶. L'épisode de la fille du châtelain de Saint-Omer, au début des *Enfances*, a donc pour fonction principale

⁴ Pour ce faire, nous utilisons différentes versions de la légende d'Ogier en langue française: la *Chevalerie Ogier* anonyme en décasyllabes (ca 1200, version conservée la plus ancienne), la continuation en décasyllabes (ca 1310?) de cette chanson telle qu'elle figure dans l'un des témoins manuscrits de la *Chevalerie Ogier* (Paris BNF fr. 1583), le remaniement en alexandrins (ca 1335 ?) de l'ensemble *Chevalerie Ogier* + continuation, le remaniement en prose (avant 1467) issu de la version en alexandrins; nous utilisons aussi la version d'Adenet le Roi des *Enfances Ogier* (ca 1275). Pour la version en alexandrins, encore inédite, à l'exception des quinze premières laisses (cfr. Ott – Winling 2019), nous utilisons le ms. de Paris BA 2985, contrôlé par le ms. de Chantilly Condé 0490; pour la version en prose, nous utilisons l'édition à paraître d'Aurélia Dompierre, fondée sur l'*editio princeps* de Jean de Vingle, à Lyon, en 1496 (édition issue d'une thèse sous notre direction soutenue à Strasbourg en 2015).

⁵ Voir les vv. 7868-7872 et 7900-7903.

⁶ C'est Baudouin lui-même qui le dit, pour défendre l'honneur de sa mère insultée, juste avant d'être tué par Charlot, dans les mss *MDP* (Montpellier BEM H 247, Durham UL Cosin V.II.17, Paris BNF fr. 1583) de la *Chevalerie* (après le v. 3173 de l'éd. Eusebi): «Dist (Dit P) Baudouin (Bauduis D) damoisiau vous mentés | Ma mere chertez (chertez om. D, voir P) ne fist ainc (ains DP) putés (-1) (puteés D, püetés P) | Ele fu fille le castelain Guirrez (Guimer P) | De Saint Osmer qui tant fist (fet P) a loer | Voir fu mon pere en fist sa volenté | Comme haut homme bien en ot poosté | En chele dame fu mon corps engendré | Ne plot a Dieu qu'il fussent espousé | Ele n'iert pas de si grant parenté | Comme mon pere chen soit (= seit D, «sait») on de verté (c'est bien la verité P)».

de justifier l'existence d'un fils d'Ogier au début de la *Chevalerie*, mais il montre également qu'Ogier attire la sympathie⁷, et qu'en particulier il plaît aux femmes, sans se montrer lui-même particulièrement entreprenant.

La deuxième femme que rencontre Ogier dans les *Enfances*, pendant la guerre en Italie, est la princesse Gloriande, la fille du roi Corsuble, chef des armées païennes, princesse fiancée à un puissant guerrier, le roi Karaeus. À plusieurs reprises, cette jeune fille est proposée à Ogier comme enjeu de duels. Toutefois, en dépit de certaines ambiguïtés textuelles, variables selon les manuscrits⁸, qui s'expliquent peut-être par un jeu sur les *topoi* de la jeune Sarrasine amoureuse d'un chevalier chrétien et du chevalier chrétien amoureux d'une belle Sarrasine, Ogier ne convoite absolument pas cette jeune fille qui de son côté reste imperturbablement fidèle à son fiancé, tout comme, à la fin des *Enfances*, Gloriande et son fiancé Karaeus resteront fermement fidèles à leur religion, ce qui ne les empêchera pas, fait extraordinaire, de pouvoir quitter l'Italie en toute sécurité. Dans les versions ultérieures de la légende, Ogier est en revanche fort intéressé par la jeune fille; dans la version en alexandrins, lorsqu'on vante sa beauté à Ogier, aussitôt celui-ci pense à la jeune fille de Saint-Omer et souhaite trouver de la consolation dans les bras de celle-ci⁹ et, lorsqu'il la rencontre, au cours de son duel contre Karaeus, il lui propose conversion et mariage¹⁰, ce qu'elle refuse farouchement; il en est de même dans la prose, issue de la version en alexandrins. Mais le désir d'Ogier ne sera pas satisfait: à la fin des *Enfances* dans ces deux versions, Gloriande refuse la proposition de Charlemagne d'épouser Ogier, qui n'en prend pas pour autant ombrage, Gloriande et Karaeus refusent la conversion et quittent les lieux, comme dans la version antérieure en décasyllabes, sans être inquiétés. Cette modification¹¹ nous paraît maladroite en ce sens qu'elle est inutile, car à aucun moment Gloriande ne manifeste d'intérêt amoureux pour Ogier¹², et peu cohérente car, de façon générale, Ogier ne se montre pas entreprenant avec les femmes.

⁷ Ogier a en effet «une propension extraordinaire à créer des liens» (Suard 1984: 171).

⁸ Sur Gloriande et Ogier, voir Ott 2007.

⁹ «Adont lui remembra en sa condicion | De Bellissent la belle qu'il ama de cuer bon, | Qui droit a Saint Omer se jut d'un enffançon | Qui par nom de baptesme Baudouin ot a nom. | “Haÿ, Amours ! dist il, se j'avoie le don | De tenir telle dame en ma division, | Moult y aroit mon corps de consolacion ! | Se je puis exploier, par les sains d'Avignon, | Ja le roy Caraheust ne sera son baron !”» (ms. Paris BA 2985, pp. 67-68).

¹⁰ «Lors lui dist: “Damoiselle, par le mien serement, | Avec moy en venrés en France droicement, | Baptizer vous feray et croire ou sacrement, | Puis vous espouseray en droit mariement, | Car vous estes tant belle, par le mien essient, | Que vostre grant beauté le cuer de moy esprenent.”» (*ibi*: 71).

¹¹ Elle a peut-être sa source dans un des mss des *Enfances* anonymes en décasyllabes où il est dit d'Ogier qu'il convoite la jeune fille («forment l'a couvoitie») ou dans un autre où Ogier déclare à Karaeus qu'il prendra possession d'elle, ce qui peut simplement signifier qu'Ogier compte bien l'emporter dans le duel qui l'oppose à Karaeus (cfr. dans les deux cas les variantes du v. 1358, éd. Ott). Adenet est quant à lui ambigu: lorsqu'Ogier dit à Karaeus «Dieus me doinst grace que la puisse baisier!» (v. 2705), il s'agit peut-être d'une provocation.

¹² L'inflexibilité de Gloriande n'est du reste pas en harmonie avec ce qui est prédit d'Ogier au début de la version en alexandrins, dans un épisode nouveau, celui des fées au berceau (épisode qui provient plausiblement d'un détail de la continuation de la *Chevalerie* Ogier, voir Salberg 2012): le remanieur de cette version raconte qu'à la naissance d'Ogier – qui coïncide avec la mort de sa mère – six fées se penchent sur le lit de l'enfant et lui accordent des dons, qui ne sont pas seulement en lien avec sa future carrière héroïque, puisque l'une d'entre elles formule le don suivant: «Et je veul que des dames soit amés et servis, | Et que ja il ne soit de nesune es-conduis» (voir Ott – Winling 2019: 551, vv. 117-118).

Quoi qu'il en soit, à la fin des *Enfances*, Ogier est devenu un fidèle vassal de Charlemagne, mais il est toujours célibataire. Au début de la partie *Chevalerie*, dont l'action commence des années plus tard, alors qu'Ogier est parfaitement intégré à la cour royale, le meurtre de son fils Baudouin par Charlot, le fils de Charlemagne, déclenche une très longue et impitoyable guerre entre l'empereur et lui, guerre au cours de laquelle Ogier, redevenu un marginal, se réfugie auprès du roi de Pavie, qui cependant le trahit (ainsi qu'il est attendu d'un Lombard de chanson de geste), guerre au cours de laquelle il se réfugie en Toscane au château de Castelfort où, au terme d'un siège de sept ans, ayant perdu progressivement chacun de ses trois cents compagnons, il se retrouve absolument seul et doit s'enfuir, guerre au cours de laquelle, ensuite, il est capturé par l'archevêque Turpin et passe grâce à lui sept ans dans les prisons de Reims plutôt que d'être mis à mort par Charlemagne, avant que le sort de l'empire menacé par une invasion sarrasine n'oblige Charlemagne à faire appel à Ogier, dont la victoire sur les Sarrasins permet, enfin, la réconciliation entre Charlemagne et le héros, réconciliation à laquelle s'associe un mariage, car au cours de cette invasion sarrasine Ogier a sauvé une jeune fille que des Sarrasins voulaient violer; cette jeune fille lui demande le mariage, il l'épouse. Ainsi se termine la chanson, sur un sommaire plutôt abrupt:

Grant sont les noces el palais principés,
 La joie grant, ja gregnor ne verrés:
 .VIII. jors tos plains a la feste duré,
 Et au novisme departi le barnés.
 Kalles repaire a Paris la cité;
 Od lui en maine li Danois d'outre mer,
 Li et sa feme que tant ot de bialté.
 Li rois les a tenus en grant chierté:
 Ogier dona de Henalt la conté,
 Et de Braibant li riche duch[e]lé,
 Et li dona d'Ermay la grant cité.
 Mult fu Ogier cremus et redotés;
 Ben solt prodome et chierir et amer,
 Et les malvas et plaissier et grever;
 Les orfelins aida ad relever,
 En liu ou fu nes laissa mais errer;
 Povres puceles fist du sien marier;
 S'il vit franc home caü en poverté,
 Qui sa terre ait per besogne aloé,
 Il li rachate por Deu de maïsté.
 Per lui fu Kalles et cremus et dotés.
 Pus vesqui tant con a Deu vint a gré:
 Après sa fin fu a Mialx enterrés,
 Les lui Beneoit de cui fu tant amés.
 [N]jo canchon fine, plus avant n'en orés.
 Dés le vos mire qui escouté l'avés,
 Et me n'oblit q[ui] les vers ai contés¹³.

¹³ Fin de la *Chevalerie Ogier* [Eusebi], ms. Tours BM 938, vv. 12320-12346. La fin de cette chanson est d'autant

À quoi sert ce mariage, sinon à fournir un *happy end* artificiel au récit? À rien. La jeune fille qu'a épousée Ogier n'est pourtant pas n'importe qui, c'est la fille du roi d'Angleterre. Ogier va-t-il devenir roi d'Angleterre? Apparemment pas. Aura-t-il des enfants de sa femme? Apparemment pas. S'agit-il pour l'auteur (ou l'un des auteurs de cette chanson si remaniée) d'un moyen facile de clore sa chanson sur l'image d'un héros désormais installé dans la vie, et de mieux souder ainsi les deux parties initialement indépendantes *Enfances* et *Chevalerie*? Apparemment oui, mais ce dernier remanieur aurait tout aussi bien pu achever son récit sur la seule réconciliation entre Charlemagne et Ogier, maintenir le sommaire final et conclure sur la tradition, qui lui a été imposée de l'extérieur¹⁴, de la sépulture d'Ogier et de son écuyer Benoît à l'abbaye Saint-Faron de Meaux (ce qui est du reste une autre forme de marginalité pour le héros, qui après sa mort se retrouve à l'extérieur du monde des laïcs), sans imposer à ses auditeurs cet ultime épisode qui tourne court après s'être étalé sur plus de mille vers. Sur le plan narratif, le mariage d'Ogier est seulement la conclusion en queue de poisson d'un dernier rebondissement du récit, qui laisse sur sa faim.

Cette insatisfaction a été partagée par les auteurs médiévaux, à en juger par la longue continuation de la *Chevalerie Ogier* ajoutée plus tard dans le même mètre, le décasyllabe, puis le remaniement de la totalité (*Chevalerie Ogier* + continuation) en alexandrins, et ensuite en prose. Avant d'y venir, il convient de signaler, dans la partie *Chevalerie*, un épisode inventé par le remanieur de la version en alexandrins, et conservé dans la prose, celui de la brève aventure entre Ogier et l'épouse du roi Desier de Pavie chez qui Ogier a trouvé refuge: cette femme lui fait des avances, auxquelles il ne cède que lorsqu'elle lui prouve que Desier s'apprête à le trahir (comme toujours, Ogier n'est guère entreprenant, d'autant que dans cet épisode comme dans tant d'autres, il est guidé par sa loyauté). Ayant déjà étudié ailleurs cet épisode¹⁵, nous nous bornerons à préciser, dans la perspective qui nous intéresse ici, que cette reine aimerait beaucoup que son mari meure et qu'elle puisse épouser Ogier, ce qui ne se produira pas.

Des innombrables événements développés dans la continuation en décasyllabes, puis dans le remaniement en alexandrins, puis dans la prose, il faut retenir essentiellement une chose, pour le sujet qui nous occupe: le long séjour d'Ogier en Féerie avec Morgue, et sa disparition finale en Féerie. Après son mariage, Ogier part en Angleterre avec sa femme, dont le père est mort (à des moments variés selon les versions), il ne reverra jamais Charlemagne. Devenu roi

plus frustrante qu'on ne peut pas la lire dans les mss Paris BNF fr. 24403 et Durham UL Cosin V.II.17, en raison de la disparition du dernier cahier, ni dans le ms. Montpellier BEM H 247, où la dernière laisse, qui a commencé à raconter les noces, a été laissée inachevée (f. 141ra). Le ms. Paris BNF fr. 1583, fortement endommagé, termine la partie *Chevalerie* sur les noces et le don de Meaux à Ogier et entreprend aussitôt, dans la même laisse, une continuation qui commence par un départ en Angleterre: «La l'es[—]lé | [—]é | Dix jo[—]é | Et a [—] | Tou[—]é | E[—] | L[—] | Ogi[—] | Et s[—]é | Qui[—] | [M]ont [—] porté | Ogier [—]té | Et de Laon [—]té | Miaus li donna une bonne cité | La seignourie toute la nobleté | Li hault baron li ont fait feaulté | Ung an et plus [—]sté | Sa moillier l'a v[—]aisomé | Sire dist elle or o[—] pensé | De passer mer ai mozt grant voullenté | Mon pere est mort si [—] l'en m'a conté» (f. 109ra-rb).

¹⁴ Voir Laporte 1994 et Förstel 2017.

¹⁵ Voir Ott 2013.

d'Angleterre, il part au Danemark rencontrer son frère et son neveu, il ne reverra jamais sa femme. Au Danemark, un ange lui ordonne de se rendre à Acre, dont il finit par être élu roi, de là lui prend l'envie d'aller à Jérusalem, etc. Au cours d'un voyage en mer, une tempête le fait accoster en Avalon, et il passe, ayant tout oublié de sa vie antérieure, deux cents années¹⁶ délicieuses avec la fée Morgue, avec laquelle, dans la version en alexandrins puis dans la prose, il a un fils, Meurvin¹⁷: Baudouin est mort dans le monde des humains, un nouveau fils naît mais il appartient à la Féerie. Au bout de tout ce temps, Morgue autorise Ogier à quitter la Féerie pour sauver la France attaquée par des Sarrasins. La suite et fin du récit diverge partiellement selon les versions. Dans la continuation en décasyllabes, après qu'Ogier a sauvé le royaume et remporté diverses autres victoires, Morgue vient demander à Ogier de revenir en Féerie, mais celui-ci refuse et choisit d'achever sa vie à l'abbaye de Meaux (f. 222va-b); cette continuation introduit donc un *moniage*. À la fin du récit, Morgue vient à nouveau chercher Ogier, qui refuse toujours de la suivre, car il veut expier tous ses péchés puis se donner la mort en mettant au feu un tison qu'elle lui avait donné à son départ de la Féerie (un tison tiré du feu à sa naissance et qui, s'il brûle, le fera mourir, f. 181rb); alors qu'Ogier s'apprête à jeter ce tison dans le feu, une nue l'emporte avec Morgue, et c'est ainsi que finit l'histoire:

Et une nue, par la Dieu voulenté,
 Qui prist Ogier et si l'en a porté
 Avec Morgue, ce dit l'auctorité.
 Or n'est nulz clers, tant soit en latiné,
 Qui saiche se puis fu retournés,
 Ne se il est ou vis ou trespasés.
 Dieu en ait l'ame, s'il est mort c'est pitié.
 Alés a Miaus, s'espee trouverés,
 S'i est sa tumbe et la Benoit delés,
 Son escuier, qu'il ot conquestés
 En Faerie, si com ouï avés.
 Si fault l'estoire d'Ogier le redouté,
 Plus n'en orrés avant par hom né.
 Dieu vous gart tous qui l'avés escouté,
 Et doint a tous vie et joye et santé,
 Et moy n'oublit qui la vous ay chanté.
 Or en alons, mon romans est finé¹⁸.

Dans la version en alexandrins puis dans la prose, de retour en France, Ogier attire aussitôt l'attention de la reine de France qui le trouve fort à son goût, mais Ogier refuse ses avances par loyauté à l'égard du roi (on voit qu'Ogier se comporte ici comme il l'avait fait avec l'épouse du roi de Pavie, jusqu'à ce que cette dernière ne lui prouve la trahison ourdie par son mari).

¹⁶ C'est le nombre que fournit la continuation en décasyllabes (f. 143vb) et la prose (chap. LIII § 5). Il s'agit de cent ans dans la version en alexandrins (Paris BA 2985: 664).

¹⁷ Signalons que Claude Roussel publiera bientôt chez Droz une édition de *Meurvin*, dont n'a été conservée qu'une prose imprimée.

¹⁸ Nous transcrivons sans le corriger le ms. Paris BNF fr. 1583, f. 240r-v.

Une fois le royaume libéré des Sarrasins grâce à Ogier, et une fois le roi mort (c'était un vieil homme totalement inefficace sur le plan sexuel, selon sa femme), la reine veut épouser Ogier et faire de lui le roi de France. À ce moment, les alexandrins et la prose divergent. Dans la version en alexandrins, Ogier est dégoûté de ce monde qui n'est plus le sien, il refuse le mariage et part à Saint-Faron pour y mourir en jetant au feu le tison et en ôtant de son doigt son anneau de jeunesse (autre cadeau de la Féerie), mais Morgue intervient par amour pour Ogier, retire le tison du feu et enlève définitivement Ogier:

688

Quant mort fu le bon roy c'on clamoit *Philippon*,
 La roïne remet en France le roïon,
 Qui volentiers eüst d'Oger fait son baron,
 Mais le duc n'en avoit nulle devociōn.
 Et tant vit en ce siecle outrage et traïson,
 Orgueil et de luxure, de tribulaciōn,
 Que d'estre plus au siecle il n'ot d'entenciōn.
 «Hé! Dieux, ce dist li dus qui Ogier ot a nom,
 Que la gent sont changie puis le temps roy Charlon!
 Faussetté et envie et pechiés a foison
 Ont enclos tout le monde, il ne vault un bouton!»
 A icelle parole monta sur Papillon,
 Oncques ne print [congié], en iceste saison,
 A dame n'a roïne, a prince n'a baron;
 Jucques a Meaulx en Brie ne fist arrestison,
 En l'abbaye entra si vint a Saint Pharon,
 Et a trouvé l'abbé [qui Gautier] ot a nom.
 Quant li abes le vit, si fist procession
 Ordener a celle heure pour l'amour du baron;
 Et Ogier lui requist d'avoir confessiōn;
 Et li abbes l'oï a grant aflecciōn;
 Et puis après lui fist sainte absoluciōn.
 «Damps abbes, dist Ogier, j'ai vescu a foison,
 Et s'est France en grant paix entour et environ:
 Il n'y a Sarrazin en France le roïon
 Qui ne soit mis a fin et a secuciōn;
 J'en fis raler le roy c'on clamoit Florimon.
 Or vous prie que j'aie erramment mon tison:
 Je veil aler mourir, car il en est saison.»
 Quant li abbes l'oï, s'en ot grant marison;
 Assés lui deffendi, mes ne vault un bouton,
 Aler lui couvint querre, ou il vouldist ou nom;
 A Ogier le bailla sans nulle arrestison.
 Adont fist le duc *ferre* un grant feu de charbon.

689

Ogier bouta ou feu son tison la endroit,
 Et puis après osta l'anel hors de son doit,
 Lors print a [envieillir], bien .iii.c. ans avoit,
 La veüe lui trouble, il n'entent ne ne voit.

Et ainsi, beaux seigneurs, *que* le tison ardoit,
 Et par cause de feu illec amenrissoit,
 Ainsi le corps Ogier illec se declinoit.
 Et ainsi que li bers en ce peril estoit
 Y vint Morgue la fee qui le Danois amoit,
 Et osta le tison qui ens ou feu flamboit;
 Dedens un riche char qui tout de feu sembloit
 Fist eslever Ogier et si le ravissoit,
 Et ne sçot qu'il devint l'abbé qui la estoit.
 Ensement fu ravis en Faërie droit.
 Qui va a Saint Faron la tombe Ogier y voit,
 Ou bien le cuidoit mectre l'abbé quant mort *seroit*;
 Delaiz la tombe Ogier est la tombe Benoit,
 S'i est Courtain l'epee de quoy Ogier frappoit
 Sur les felons paiens ens ou temps qu'il regnoit.
 Et Papillons rala dont venus il estoit.
 Ainsi regna Ogier *que* Jesucrist amoit;
 Ja de nulle proesce nuls homs ne le passoit,
 Bien le dit la cronique qui ses fais ramentoit.
 Or prions tous a Dieu qui hault siet et loings voit
 Qu'il nous doint paradis, s'arons fait bon exploit.
 Cy fault d'Ogier la rime qui a tous plaire doit¹⁹.

Dans la version en prose, Ogier essaie d'éviter le mariage avec la reine de France, avec diverses raisons (il craint notamment que cette union ne déplaise à la fée Morgue) et diverses justifications (il ne se considère pas digne d'être roi, il n'a plus personne dans son entourage qui puisse le conseiller, il craint qu'une telle union ne provoque des jalousies, des troubles, des guerres), mais il finit par céder, à Saint-Faron. Cependant, juste avant le mariage, Morgue vient enlever Ogier, par amour pour lui mais aussi pour accomplir la volonté de Dieu qu'Ogier ne se remarie pas:

Touteffois, ainsi que le lendemain les deux personnages vouloient aller espouser, subitement vint Morgue la fae, sa dame, laquelle l'avoit tousjours si naturellement aymé que tous les plaisirs qu'elle luy avoit peu faire au temps passé les lui avoit fais, dont Ogier estoit bien adverty; et pour ce que Ogier durant sa vie avoit tousjours esté endoctriné de la divinité *et* que tousjours avoit bataillé pour la foy crestienne, j'entens la dame estre inspiree, *et* que le vouloir de Dieu n'estoit point que plus se mariast, la dame, vestue d'une coste blanche, le vint prendre *et* ravir subitement, que personne du monde n'en sçavoit nouvelles, ne depuis *personne* du monde n'en ouyt parler qu'il fut devenu. Mais veu le tizon qui est encores en l'abbaye de Saint Pharon de Meaulx, bien enbarré de fer, entendu aussi les *grans biens* qu'il fist en son vivant a la crestienté, toute personne peut presumer sans difficulté qu'il est encores en vie, du vouloir de Dieu, ou qu'il est lassus en la gloire avecques les *bienheurez*, en laquelle nous *nous* pouvons veoir tous *et* toutes pardurablement. Amen²⁰.

Ces trois fins de la légende d'Ogier proposent donc, en dépit de leurs divergences, un élément identique: Ogier ne meurt pas à un moment identifiable dans le temps des humains, il disparaît dans la Féerie, dans un monde autre.

¹⁹ Paris BA 2985 p. 710-712, corrigé entre [] par Chantilly Condé 0490 f. 212v.

²⁰ Chap. LVII, § 18.

Ainsi, si l'on suit le déroulement de la vie d'Ogier dans son rapport aux femmes à propos de la question du mariage, dans la version conservée la plus ancienne, au début des *Enfances*, Ogier est consolé par une jeune fille dont il a un fils, mais qu'il ne peut pas épouser, et cet enfant sera assassiné; dans les *Enfances*, pendant la guerre en Italie, au cours de duels, une princesse sarrasine est promise au vainqueur, mais cet enjeu n'intéresse pas Ogier, pas plus que la jeune fille ne s'intéresse à Ogier; à la fin la partie *Chevalerie*, Ogier sauve une jeune fille menacée de viol, qui se trouve être la fille du roi d'Angleterre, elle lui demande de l'épouser, il accepte, et c'est la fin de l'histoire²¹. Les versions ultérieures amplifieront l'épisode de la fille du châtelain de Saint-Omer, modifieront la façon dont Ogier se comporte avec la princesse sarrasine, inventeront une brève liaison entre Ogier et la reine de Pavie, feront qu'Ogier soit convoité par une reine de France, mais surtout feront d'Ogier l'amant de la fée Morgue (il s'agit donc d'un lien noué hors du monde des humains), avec laquelle il aura, à partir de la version en alexandrins, un fils (à savoir une progéniture qui n'appartient pas à au monde des humains), et, dans ces versions ultérieures, tout finit, comme dans la version la plus ancienne, à Saint-Faron de Meaux, mais son tombeau n'y est plus alors qu'un cénotaphe, car Ogier est enlevé par Morgue au monde des humains (sans qu'on sache s'il est mort ou toujours en vie). Ogier reste donc bien, au fil des versions successives de sa légende en langue française, un héros de la marge, et c'est peut-être pour cette raison que c'est dans l'histoire légendaire d'Ogier qu'on trouve le seul exemple, à notre connaissance, d'un lien d'amitié indéfectible entre un chrétien et un Sarrasin, à savoir entre Ogier et Karaeus, qui, dans la version conservée la plus ancienne, à la fin des *Enfances*, s'en repart sans avoir dû renier sa foi; dans les versions ultérieures, Karaeus reviendra, finira par se convertir, mais sera ensuite définitivement séparé d'Ogier par une tempête en mer (celle qui mène Ogier chez Morgue dans la version en alexandrins puis dans la prose). Peut-être était-ce alors la seule façon imaginable de signifier que seul un perpétuel marginal peut nouer un lien impossible.

²¹ Ceci nous invite à reconsidérer le découpage *Enfances* / *Chevalerie* qui est pourtant celui de la version la plus ancienne, où le mot *enfances* apparaît au début de la transition entre les deux parties de la chanson, mais, c'est vrai, dans les seuls mss *MDP*, où s'opère un remaniement (on y lit, à la place des vv. 3103-3105 de l'éd. Eusebi, «Oï avés des enfanches Ogier, | Le fix Gaufroï qui tant fist a proisier»). En effet, dans la version en alexandrins, une rubrique du manuscrit Chantilly Condé 0490 précise, peu avant le mariage d'Ogier et de la fille du roi d'Angleterre (à la fin de la laisse 384): «Cy finent les fais d'Ogier en sa jeunesse et s'ensuivent les fais qu'il fist depuis en sa vieillesce» (f. 144r). Selon cette indication, on quitte la jeunesse par le mariage; ainsi, la *Chevalerie Ogier* dans sa version la plus ancienne serait en réalité un vaste récit d'*enfances* en deux parties bien distinctes et aux enjeux différents.

Bibliographie

I. Manuscrits

Chantilly Condé 0490	Chantilly	Condé		0490
Durham UL Cosin V.II.17	Durham	University Library (Palace Green)	Cosin	V.II.17
Montpellier BEM H 247	Montpellier	Bibliothèque de l'École de Médecine		H 247
Paris BA 2985	Paris	Bibliothèque de l'Arsenal		2985
Paris BNF fr. 1583	Paris	Bibliothèque nationale de France	français	1583
Paris BNF	Paris	Bibliothèque nationale de France	français	24403
Tours BM 938	Tours	Bibliothèque Municipale		938

II. Œuvres

La Chevalerie d'Ogier de Danemarche, canzone di gesta [Eusebi], edita per cura di Mario Eusebi, Milano, Istituto editoriale Cisalpino, 1963.

La Chevalerie Ogier. Tome I: Enfances [Ott], éditée par Muriel Ott, Paris, Champion, 2013.

Les œuvres d'Adenet le Roi, t. III, *Les enfances Ogier*, éditées par Albert Henry, Brugge, De Tempel, 1956.

III. Études

Förstel 2017

Judith Förstel, *Entre profane et sacré: le monument «d'Ogier le Danois» à Saint-Faron de Meaux*, dans *Langages et communication: écrits, images, sons*, édité par Mireille Corbier, Gilles Sauron, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017, pp. 159-170.

Laporte 1994

Jean-Pierre Laporte, *Le pseudo «mausolée d'Ogier» à Saint-Faron de Meaux* in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1992, publ. 1994, pp. 217-232.

Ott 2007

Muriel Ott, *Gloriande, princesse infidèle?*, dans *Romans d'Antiquité et littérature du Nord, Mélanges offerts à Aimé Petit*, textes recueillis par Sarah Baudelle-Michels, Marie-Madeleine Castellani, Philippe Logié, Emmanuelle Poulain-Gautret, Paris, Champion, CCCMA 7, 2007, pp. 627-642.

Ott 2013

Muriel Ott, *Femmes et duels judiciaires: Ogier le Danois et l'épouse du roi de Pavie*, dans *Les relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste* (actes du colloque de la Section française de la Société Rencesvals organisé à l'Université de Lyon 3 les 28-29 novembre 2011), textes rassemblés par Corinne Füg-Pierreville, Lyon, APRIME, 2013, pp. 191-206.

Ott – Winling 2019

Muriel Ott et Paloma Winling, «*La Chevalerie Ogier* en alexandrins rimés: édition des quinze premières laisses», in *Le Moyen Âge*, 2019/3-4 (tome CXXV), pp. 543-578.

Salberg 2012

Trond Kruke Salberg, *Prolégomènes à une édition de l'Istoire d'Ogier le redouté (BnF, fr. 1583). IV: Les sources du récit de la naissance d'Ogier*, dans *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et ré-écritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, études réunies par Laurent Brun, Silvère Menegaldo, Anders Bengtsson, Dominique Boutet, Paris, Champion, 2012, pp. 97-111.

Suard 1984

François Suard, *Ogier le Danois et Renaud de Montauban*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IX^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982), études réunies par Alberto Limen-tani, Maria Luisa Meneghetti, Rosanna Brusegan, Luigi Milone, Gianfelice Peron, Francesco Zambon, Modena, Mucchi, 1984, vol. I, pp. 185-202.

Manoscritti e *Marginalia*

TESTI E COMPILAZIONI MARGINALI.
IL ‘FRAMMENTO PAMFILOVA’ DELLA *GESTE DE GUILLAUME D’ORANGE*

Paolo Rinoldi

paolo.rinoldi@unipr.it

(Università degli studi di Parma)

ABSTRACT:

The essays examines a manuscript fragment about Guillaume of Orange’s death (Archives Nationales de France, AB/XIX/1734, fonds Nièvre) and tries to place it within the context of the *Geste* and its cyclical manuscripts.

KEYWORDS:

Geste de Guillaume d’Orange; frammenti; epica francese; Carlomagno; ciclizzazione.

Sono molti i marginali in letteratura, non solo nel Medioevo: redazioni sconfitte dalla *vulgata* sul piano stemmatico e condannate a scarsa diffusione; frammenti di codici, relitti per qualche ragione isolati dal contesto e faticosamente sopravvissuti; testi rimasti sepolti in un monastero e mai copiati.

Tutti questi piani (stemmatico, codicologico, editoriale) non sono necessariamente solidali nei loro esiti, ma nel testo oggetto delle note che seguono la convergenza è perfetta: un frammento di manoscritto che è anche l’unico testimone di un testo presumibilmente isolato e di fortuna scarsissima, anche presso un pubblico di specialisti. In effetti, accade spesso che i frammenti tendano a disperdersi nella consapevolezza bibliografica, specie se pubblicati in sedi periferiche: nel nostro caso il cosiddetto ‘frammento Pamfilova’ o ‘della Nièvre’ (dal nome della località dove fu conservato per lungo tempo), pur pubblicato nella *Romania* – ma, come spesso accade, insieme ad altri, e con un titolo generico che ne impedisce la riconoscibilità e l’individuazione – è praticamente scomparso dalla bibliografia¹.

Il frammento oggi conservato alle Archives Nationales de France con la segnatura AB/XIX/1734 (fonds Nièvre) e pubblicato nel 1931 da Xenia Pamfilova² conta circa 270 versi ripartiti in lasse di *décasyllabes* rimati, ed è l’unico testimone – sicuramente di origine orientale³ – di un testo curioso e enigmatico che racconta assai concisamente le ultime fasi della vita di Guillaume d’Orange.

¹ Il frammento non solo non è citato nelle edizioni dei *Moniages Guillaume e Rainouart* (d’ora in poi *MG* e *MR*), il che è comprensibile perché si tratta di un dettato diverso e di nessuna utilità per la *constitutio textus*, ma non è nemmeno menzionato in volumi di ampio respiro come, per restare a titoli di ampia diffusione, Bennett 2004 o Suard 2011.

² Pamfilova 1931: 504-517; Rinoldi 2018: 70-76.

³ Rinoldi 2018: 73.

Questa una veloce sinossi lassa per lassa:

(-ier) Maillefer, esattamente come il padre Rainouart, forgia il *tinél* (descrizione del *tinél* e scenetta comica col fabbro). L'esercito cristiano, guidato da Carlomagno, si imbarca per salvare Guillaume prigioniero, ma una tappa intermedia è prevista per coinvolgere anche Rainouart; Maillefer saluta la moglie e preferisce partire a piedi. Maillefer arriva all'abbazia di Brioude (*Bride*, v. 37) dove il padre è monaco, ma il portiere del convento non gli apre (dialogo con il portiere); rompe la porta che travolge il portiere uccidendolo.

(-or) scenetta col *vallet dou cuisenier* (v. 59); Maillefer nel refettorio.

(-a) incontro con Rainouart, che accetta di unirsi alla spedizione e veste le armi una volta ottenuto il permesso dell'abate (felice di sbarazzarsi dell'ingombrante monaco).

(-u) Maillefer e Rainouart entrano nella nave con Carlo, nel frattempo arrivato al porto di Brioude. I cristiani sbarcano vicino a Loquiferne.

(-or) Carlo e i suoi devastano il territorio. Guillaume si lamenta nella torre di Loquiferne, dove è tenuto prigioniero da Thibaut.

(-u) I saraceni si armano; Maillefer e Rainouart sfondano la porta con delle mazze e entrano in città.

(-on) Maillefer incontra Thibaut e lo uccide. I saraceni sono sconfitti: tutti quelli che non si vogliono convertire vengono uccisi. Un medico⁴ (che aveva in precedenza salvato Guillaume, vv. 173-174) si offre di portare i cristiani dall'eroe.

(-a) Maillefer accetta l'aiuto del medico. Liberazione di Guillaume.

(-é) Viaggio di ritorno: Guillaume vede *mon leu* (vv. 200-201), l'eremitaggio da cui fu rapito, e esprime il desiderio di tornarvi (v. 204), mentre Rainouart torna a sua volta a Brioude. Guillaume restaura il romitaggio e pianta un giardino attorno alla capanna. Incontro con un gigante (v. 224) e inizio del combattimento.

(-ee) Combattimento accanito; a un certo punto il gigante cade e Guillaume ne approfitta per decapitarlo e buttare la testa in una *cavee* scavata dal fiume sottostante. Guillaume termina la sua vita *saintement* (v. 260).

Credo che il testo meriti ancora qualche sforzo esegetico. Pamfilova⁵ già avanza due serie di condivisibili osservazioni: da una parte, lo stile è sobrio e manca ogni ampliamento romanzesco o meraviglioso; dall'altra, le molte contraddizioni testuali che il frammento reca con sé impediscono di riconoscervi una versione antica e anteriore a quelle note. Anche se noi sappiamo che un testo precedente rispetto al *MG* e *MR* conservato dovette presumibilmente esistere, la studiosa conclude:

Nous sommes donc amené à considérer notre texte comme la fin d'une chanson qui terminait un manuscrit cyclique et qui, contenant les données essentielles du *Moniage Rainouart* et du *Moniage Guillaume*, n'en est pas cependant le prototype⁶

⁴ Cfr. il panorama generale di Gallé 2016.

⁵ Cfr. Pamfilova 1931: 509-510.

⁶ Ivi: 511.

Di parere in fin dei conti non troppo diverso, anche se ben più *tranchant*, Madeleine Tyssens, l'unica altra studiosa ad avere dedicato uno scampolo di attenzione al nostro frammento: «Ce récit, fait d'éléments qu'on retrouve dans d'autres chansons, semble bien être une refaçon tardive»⁷, giudizio che diventa qualche anno dopo un'inappellabile condanna: «fragment aberrant au regard de la chronologie générale»⁸.

Sul piano testuale, lo scetticismo delle studiose può essere argomentato. Pur nella sua breve estensione, il frammento, peraltro non particolarmente ricco di dettagli⁹, contiene numerosi spunti narrativi familiari ai lettori della *geste*:

- Il fatto che Guillaume sia stato rapito durante il suo eremitaggio e giaccia da tempo in prigione richiama naturalmente l'episodio di Synagon di *MG II*. Il lamento di Guillaume prigioniero echeggia da lontano quello di *MG II*, vv. 4175-4182.
- La costruzione del *tinél* è una scena particolarmente gustosa (ad es. il *tinél* rompe la mola del fabbro che se ne lamenta, v. 18) e richiama quella di *Aliscans* in cui Rainouart, l'eroe *au tinél* per eccellenza, costruisce il suo¹⁰; anche il dettaglio della pesantezza dell'arma (7-8 «asez i out dis vilains a drecier | et cil le lieve com un rain de pomier») ha un corrispondente in *Aliscans* 3756 «ne le peüssent .ii. vilains remüer».
- La scena fra Maillefer e il *portier*¹¹ (dialogo con il portiere; rifiuto di quest'ultimo di aprire la porta del monastero, prontamente sfondata; morte accidentale del portiere) richiama quelle del *MG I* (vv. 715-756), *MG II* (vv. 1824-1879) e *MR I* (vv. 176-193, 3107-3133); anche in questo caso alcuni dettagli sono comuni, come la precisazione che il calcio dell'eroe rompe i cardini (v. 52 e *MG I*, v. 753, *MG II*, v. 1864, *MR I*, v. 3128) e l'allusione da parte del portiere al pane che è già stato dato, il che fa scattare la rabbia dell'eroe trattato da questuante (vv. 49-50 e *MR I*, vv. 183-184).
- L'uscita dal monastero dell'eroe per combattere si trova sia nel *MR* che nel *MG I*.
- Il motivo della messa a dimora di alberi attorno alla capanna (vv. 212-213 «[...] Guillaumes ra son leu estoré | [...] jier fait et ses arbres planté») compare nel *MG I* e nel *MG II*, in quest'ultimo testo in riferimento all'episodio allegorico del *jardin saccage*¹².
- I versi della lotta col gigante trovano riscontro in due episodi del *MG II*¹³: nel primo, Guillaume combatte contro un gigante (vv. 2568 sgg., chiamato *diabls* al v. 2625); nel secondo, più pertinente e posto poco prima della morte dell'eroe e della fine della canzone (vv. 6590 sgg.), Guillaume combatte con un diavolo. In entrambi i casi, come nel nostro frammento, il gigante/diavolo sconfitto è gettato nel fiume sottostante (vv. 256-259 e *MG II*, v. 2740, v. 6603).

⁷ Tyssens 1967: 303n.

⁸ Tyssens 1987: 79.

⁹ Ad esempio onomastici: vengono taciuti nomi che tradizionalmente orientano nelle tradizioni concorrenti della *Geste*, come quello della moglie di Maillefer o dell'eremitaggio di Guillaume.

¹⁰ Cfr. Moisan 1998.

¹¹ Cfr. Subrenat 1977.

¹² Cfr. Andrieux -Reix 1997.

¹³ Cfr. Delcorno Branca 2006.

- Anche altri dettagli minimi trovano utile riscontro nel resto della *Geste*: a) Maillefer rifiuta di imbarcarsi, almeno in un primo momento, e raggiunge Brioude a piedi (vv. 27-28): tratto bizzarro, forse allusione al fatto che Rainouart non è molto a suo agio in mare (*MR*, vv. 4240-4244, 4318-4328, 4446-4447)? b) La gioia dell'abate nel lasciar partire l'ingombrante Rainouart (vv. 97-99) è un *topos* ripetuto a sazietà nei due *Moniages*. c) Maillefer lascia trasparire tracce della sua infanzia passata presso la corte di Thibaut: prima di affrontarlo lo chiama «oncles» (v. 161)¹⁴ e dice di conoscerlo da tempo (v. 180).

Non ho trovato riscontri letterali, ma sarebbe strano pensare che nel giro di pochi versi siano casualmente ammassati, in modo rapido e corsivo, così tanti elementi che si ritrovano altrove, anche con significativi sviluppi, in particolare nei due *Moniages*. Si tratterà perciò, come avviene spesso¹⁵, di allusioni ramificate che canzoni più tarde utilizzano per rendere compatta l'atmosfera ciclica, un tipico esempio di intertestualità interna alla *Geste*. Il *terminus ante* per la composizione del testo è rappresentato dalla data del manoscritto (sec. XIII ex.), il *terminus post* dalla data dei due *Moniages* (fine del sec. XII): siamo dunque di fronte un testo duecentesco, forse non troppo avanti nel secolo se diamo ragione all'*expertise* stilistica di Pamfilova.

Questo dato testuale collima bene con quello codicologico¹⁶. Il frammento appartiene a un manoscritto su tre colonne e di grandi dimensioni (impossibili da determinare con sufficiente sicurezza data la rifilatura): questa tipologia di manoscritto, a questa altezza cronologica, richiama irresistibilmente quella dei manufatti ciclici della *geste de Guillaume* a tre colonne (London 20.D.XI e Paris 368), anche se, ovviamente, solo per via indiziaria¹⁷. La canzone si chiude a metà della seconda colonna con una tipica formula («Ci faut l'estoire, la chançons est finee | Dex gart de mal cels qui l'ont escoutee | Et moi si face, qui la vous ai chante») e il resto del foglio è bianco. La supposizione più ovvia, benché ancora una volta non dimostrabile, è che questo sia l'ultimo foglio del manoscritto, la fine della compilazione ciclica, anche se l'*explicit* che abbiamo riportato sembra far riferimento più alla singola *chanson*¹⁸.

L'immagine delineata fin qui di un testo duecentesco che rinserra i legami ciclici con le altre canzoni della *geste de Guillaume* è tutto sommato banale, ma un po' ostica per via delle

¹⁴ Il testo è dunque più vicino alla tradizione del *MR*, in cui Maillefer è allevato da Thibaut (cfr. nel frammento anche i vv. 167-168), che a quella della *Bataille Loquifer* in cui Thibaut affida Maillefer a una nutrice perché lo uccida.

¹⁵ Cfr. Tyssens 1997.

¹⁶ Per un panorama dei manoscritti epici e ulteriore bibliografia, cfr. Busby 2002, I, pp. 368-404; Careri 2006.

¹⁷ Senza essere un caso eccezionale, i manoscritti epici a tre colonne costituiscono una minoranza e sono di grandi dimensioni, di esecuzione accurata (spesso miniati, anche se non necessariamente con abbondanza) e appartenenti a un periodo tardo, a partire dalla seconda metà del XIII sec. Per limitarci a un'indagine istantanea nei *corpora* più noti, nessun manoscritto a tre colonne nella tradizione del Ciclo della Crociata o del *Foucon de Candie*; quattro in quella dei Lorenesi (Berne 113, ultimo quarto del XIII sec. e Arsenal 3143, XIV in., più i due frammenti di Besançon 5 – XIV sec. – e Vesoul 25-J, sec. XIII-XIV), uno in quella del *Renaut de Montauban* (Paris 24387, seconda metà del XIII sec.).

¹⁸ Andrieux-Reix 1999: 118.

numerose incoerenze che impone. I lettori di cicli epici e romanzeschi sono abituati a contraddizioni anche non leggere, come morte e resurrezione di un personaggio¹⁹: in questo senso operano i copisti/*concepteurs* dei manoscritti ciclici, appunto per smorzare, appianare, mascherare (si pensi al caso eclatante del *Foucon*, che pure viene impiegato nella ciclizzazione, con successo relativo – lasciando cioè molte incoerenze –²⁰, oppure alle *incidences* della famiglia B, che servono per aggiustare una cronologia *enchevêtrée*²¹).

La ciclizzazione ha operato in vari modi per quel che riguarda il segmento estremo della biografia dei due eroi²². La sequenza più comune è MR-MG, dato che nel MR Guillaume è molto attivo e Guibourc ancora viva, ma nessuna delle *mise en cycle* superstiti è esente da difetti: per limitarci a un solo esempio, i due *Moniages* sono in contraddizione l'uno con l'altro semplicemente perché ciascuno dei due presuppone in qualche modo che l'altro eroe sia ancora nel secolo.

In un'ipotetica organizzazione ciclica, il nostro frammento dovrebbe prendere posto dopo entrambi i *Moniages*, dal momento che Rainouart e Guillaume sono entrambi monaci, Guillaume è stato rapito dai saraceni, Rainouart e Maillefer già si conoscono (il che presuppone rispettivamente la prima parte del MG e del MR). Almeno un dettaglio del nostro frammento fa pensare che esso sia un'*alternativa*, più che un *sequel*, del MG, cioè il racconto, sia pure velocissimo, della morte di Thibaut e, soprattutto, di quella di Guillaume, già narrata in chiusura del MG II. Potremmo allora ipotizzare che il frammento Pamfilova rappresenti non una canzone vera e propria ma un episodio fabbricato per l'occasione che, seguendo un testo difettoso del MG, privo ad esempio dei versi sulla morte dell'eroe (forse non lontano dal MG I²³?), cerca alla bell'e meglio di arrivare a una conclusione²⁴.

Quest'ipotesi salva il piano della coerenza, ma urta contro un ostacolo ben più imbarazzante, vale a dire la presenza di Carlomagno.

Non mancano i testi, alcuni celebri, in cui Carlo è associato a Guillaume o ai suoi fratelli:

- nella venerabile *Nota emilianense*, arcaica (XI sec.) testimonianza latina delle vicende della *Chanson de Roland*, Carlo combatte a fianco di *Ghigeldo Alcorbitunas/Alcorbitanas* e suo nipote Bertran²⁵;
- nel frammento dell'Aja, altrettanto vetusto lacerto di esercizio scolastico in latino (prima metà/metà XI sec.), Carlo combatte contro i saraceni e *Burel* (da identificare con il Bor-

¹⁹ Cfr. Moran 2014; Morato 2022; Morato-Rinoldi 2023.

²⁰ Cfr. Moreno 1997: 221-222; Tyssens 1967: 347-350.

²¹ Cfr. Delboulle 1927.

²² Cfr. Andrieux-Reix 1999.

²³ Devo questa intuizione a Giulio Martire, che ringrazio.

²⁴ A questo possiamo aggiungere che il frammento non è legato a testi tardi come il *Roman de Guillaume* in prose, come notava già Pamfilova, né a maggior ragione a testi come i *Narbonesi* di Andrea da Barberino. Non sembra neanche potersi avvicinare a testi perduti come le *Enfances Maillefer* di cui parlano gli studiosi e che colmano un vuoto nella diegesi del ciclo: il fatto che il personaggio principale sembri Maillefer va in quella direzione, ma non si capisce allora perché il testo finisca con la morte di Guillaume senza che di Maillefer si sappia più alcunché.

²⁵ Cfr. *Nota emilianensis*; Alonso 1953; Meneghetti 1997: 141-144.

rel che nelle *chanson* del ciclo combatte contro Ludovico); al suo fianco vari esponenti del clan degli Aimeridi, ma la presenza di Guglielmo non è sicura (forse occultata sotto un nome comune)²⁶;

- nell'arcaico *Voyage de Charlemagne* i dodici pari di Carlo contano tre Aimeridi, Guglielmo, Bernard e Bertran;
- nella *Chanson d'Agolant* studiata da Meyer e da lui datata all'inizio del XIII sec.²⁷, Bernard de Brusbant e Garin d'Anseune, fratelli di Guglielmo, combattono con Carlo in una spedizione iberica che precede cronologicamente Roncisvalle;
- la decima *branche* della *Karlamagnussaga*²⁸ è una riduzione del *MG* (probabilmente derivata dalla stessa fonte di *MG I* e *MG II*)²⁹ in cui l'imperatore è Carlomagno.

Che questi testi possano fornire un riscontro veramente utile per il nostro frammento è dubbio. Innanzitutto l'insieme è eterogeneo: la presenza di due testi arcaici latini e del *Voyage* fa riflettere sulla possibilità di una cronologia più morbida (se non di una vera e propria tradizione alternativa) rispetto a quella poi fissata nella *geste de Guillaume* e più vicina a quella dei prototipi storici³⁰, ma l'osservazione non mi pare pertinente per testi più tardi come la *Chanson d'Agolant*³¹, la *Karlamagnussaga* (in cui il contesto ciclico 'carolingio' avrà avuto il suo peso) o, appunto, il nostro frammento³².

Inoltre tutti questi testi sono a vario titolo eccentrici rispetto al contesto ciclico guglielmino, in cui il nostro frammento è invece, come abbiamo visto, ben ancorato. Nel ciclo di Guillaume, com'è noto, Guglielmo e Carlo appartengono a due generazioni diverse: Carlo, famoso per la lunga vita e la lunga vecchiaia, è contemporaneo di Aymeri³³, anche se lambisce negli ultimi momenti della sua vita (nel *Couronnement de Louis*, nella *Mort Charlemagne*) un giovane Guglielmo ancora privo di moglie e feudi. Nel nostro frammento Guglielmo è ormai vecchio e prossimo alla morte, e la presenza di Carlo come imperatore scardina dalle fondamenta la cronologia normalmente ammessa incrinando le condizioni di pertinenza dell'aggregato ciclico³⁴, a mag-

²⁶ Cfr. Rinoldi 2014; Ghidoni 2018: 71-76.

²⁷ Cfr. Meyer 1906: 31.

²⁸ Lo nota già Pamfilova 1931: 508.

²⁹ Cfr. Heiatt 1978.

³⁰ Il Guglielmo conte di Tolosa fu infatti contemporaneo di Carlo e morì prima di lui: cfr. Colby-Hall 2015. Corbellari 2011: 247 nota l'affinità fra *Nota emilianense* e *Voyage* e suggerisce che «une figure comme celle de Guillaume a dû très tôt être tirailée entre deux versions épiques contradictoires: l'une centripète, tendant à lui faire intégrer le noyau prestigieux des 12 pairs, l'autre, centrifuge, le mettant aux prises non avec Charlemagne, qui l'eût difficilement mis en valeur, mais avec son fils Louis, grâce à la faiblesse de qui le Guillaume épique a pu affirmer sa dimension héroïque».

³¹ «Ce sont deux personnages épiques [Bernard de Brusbant et Garin d'Anseune] connus par des témoignages fort anciens; toutefois je ne vois pas à quel titre ils figurent dans une expédition en Espagne conduite par Charlemagne, puisqu'ils sont présentés partout comme fils d'Aimeri de Narbonne et appartiennent par conséquent à une autre période de l'histoire légendaire de Charlemagne» (Meyer 1906: 28).

³² Non considero testi più tardi (es. l'*Huon d'Auvergne*) o non epici, in cui la cronologia può essere del tutto fantasiosa.

³³ In *Aymeri de Narbonne*, ad esempio, l'imperatore, dopo la rotta di Roncisvalle, vede Narbona e ne affida la conquista all'eroe eponimo progenitore del lignaggio.

³⁴ Cfr. Morato-Rinoldi 2023: 24-27.

gior ragione se accettiamo l'ipotesi di un testo pensato *ad hoc*. La presenza di Carlomagno è davvero *aberrante*, né mi sembra persuasivo pensare ad un errore (magari a partire da una sigla mal compresa).³⁵

Credo quindi, raccogliendo le fila del nostro discorso, che ci troviamo dinnanzi a una canzone duecentesca che riprende, miniaturizzandoli, molti elementi delle canzoni precedenti, da *Aliscans* ai *Moniages*, e che introduce elementi extravaganti. Allo stesso tempo si tratta però di un testo indipendente o quasi³⁶, o meglio di un testo marginale mal acclimatato nell'ambiente ciclico: l'esempio migliore in questo senso resta sempre il *Foucon*³⁷, ma possiamo pensare ad altre canzoni dallo statuto ambiguo, metà continuazioni, metà espansioni (*spin-off*, *suites latérales*), come ad esempio la *Prise de Cordres*, che nell'unico testimone (il ms. ciclico Paris 1448) sostituisce *Guibert d'Andrenas*³⁸.

Questo testo marginale è poi stato inglobato in un *agencement cyclique* isolato e *aberrant*: la ragione mi sfugge, ma giova ricordare che esistono manoscritti-*somme* la cui logica è quella dell'accumulo (dunque non propriamente ciclica) e manoscritti ciclici che combinano prospettiva ciclica e cumulativa (lo stesso 20.D.XI ne è un rappresentante³⁹, anche se con conseguenze non dirompenti come è forse accaduto nel nostro manoscritto). Lo statuto frammentario lascia infine aperte ulteriori possibilità, che consentirebbero di eliminare il dato dell'incoerenza cronologica. Il lavoro più volte citato di Madeleine Tyssens rischia di monopolizzare le nostre prospettive e ci porta a dimenticare che oltre ai raffinati *recueils* da lei studiati sono esistiti anche manoscritti meno omogenei e meno compatti⁴⁰, fino al caso limite di antologie in cui uno o più testi epici sono diluiti o isolati in un contesto non epico⁴¹.

Ancora una volta, i frammenti ci obbligano a ripensare e sfumare la storia dell'epica e della sua ricezione.

³⁵ Nel testo il nome compare al v. 30, 110 (*Klm*, da sciogliere *Karlemagne*), fuori dalla sede rimica; una sostituzione con *Loeys* trisillabo sarebbe tutto sommato facile, ma nel secondo caso occorre aggiungere anche un ulteriore monosillabo. Mi sembra egualmente una soluzione troppo di comodo pensare a una sostituzione inconsapevole da parte dei copisti (Carlo è l'imperatore per eccellenza).

³⁶ In questo senso anche la riflessione di Tyssens 1987: 79.

³⁷ Si ricordi anche il frammento della *Chanson de Guillaume* studiato da Ailes-Bennett 2015, che forse serviva per una connessione ciclica diretta con il *Foucon de Candie*.

³⁸ Cfr. Del Vecchio-Drion 2012.

³⁹ Cfr. Andrieux-Reix 1999: 117.

⁴⁰ Penso ad es. al ms. Hatton 59, per cui cfr. Negri 2014.

⁴¹ Questi contesti in cui la canzone di gesta è essa stessa marginale sono relativamente pochi, perché la tradizione manoscritta epica è tendenzialmente omogenea quanto a natura dei testi; in più, i testi guglielmini viaggiano anch'essi in raccolte per lo più compatte (ma *Foucon* gode di fortuna e circolazione anche autonome rispetto al ciclo: cfr. Moreno 1997: 8-46). Cfr. comunque Duggan 1982: 40 («fifteenth manuscripts of the thirteenth century mix *chansons de geste* with poems or with prose belonging to other literary modes, largely romances and poems of a historical or pseudo-historical nature») e Martina 2020: 206-207.

Bibliografia

I. Manoscritti

Berne 113	Berne	Burgerbibliothek	113
Besançon 5	Besançon	Archives Départementales du Doubs	5
20.D.XI	London	British Library	20.D.XI
Trivulziano 368	Milano	Biblioteca Trivulziana	368
Archives Nationales de France AB/XIX/1734	Paris	Archives Nationales de France	AB/XIX/1734
Paris 3143	Paris	Bibliothèque de l'Arsenal	3143
Paris 1448	Paris	Bibliothèque Nationale de France	Fr. 1448
Paris 24387	Paris	Bibliothèque Nationale de France	Fr. 24387
Vesoul 25-J	Vesoul	Archives départementales de la Haute-Saône	Huart-Saint-Mauris 25-J

II. Opere

Aliscans

Aliscans, publié par Claude Régnier, Paris, Champion, 1990, 2 voll.

Bataille Loquifer

La bataille Loquifer. Studio e edizione critica a cura di Cristina Dusio, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2021.

Chanson de Guillaume

La chanson de Guillaume, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Librairie générale française, 2008.

Couronnement de Louis

Les rédactions en vers du Couronnement de Louis, édition avec une introduction et des notes par Yvan G. Lepage, Genève, Droz, 1978.

Frammento dell'Aja

Marina Passalacqua, *Il «Frammento dell'Aja». Edizione, traduzione e commento*, in *Rolando in Paradiso. Il «Frammento dell'Aja» e le origini dell'epica romanza*, a cura di Francesco Lo Monaco, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 45-73.

Guibert d'Andrenas

Guibert d'Andrenas, édité par Muriel Ott, Paris, Champion, 2004.

Herbert le Duc de Danmartin, *Folque de Candie*

Folque de Candie von Herbert le Duc de Danmartin, nach den festländischen Handschriften zum ersten Mal vollständig herausgegeben von O. Schultz-Gora, Halle, Niemeyer; Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1909-1936, 3 voll.

Karlamagnussaga

La Saga de Charlemagne. Traduction française des dix branches de la Karlamagnús saga norroise. Traduction, notices, notes et index par Daniel W. Lacroix, Paris, Pochothèque, 2000.

Moniage Guillaume

Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume, chansons de geste du XII^e siècle, publiées d'après tous les manuscrits connus par Wilhelm Cloetta, Paris, Firmin-Didot pour la Société des anciens textes français, 1906-1911, 2 voll.

Moniage Rainouart

Le moniage Rainouart, publié d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne par Gérald A. Bertin, Paris, Picard pour la Société des anciens textes français, 1973-2004, 3 voll.

Mort Charlemagne

Maria Luisa Meneghetti, *Ancora sulla Morte (o Testamento) di Carlo Magno*, in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*. Atti del 1^o simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987). In memoriam Alberto Limentani, a cura di Günter Holtus, Henning Krau  , Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 245-284

Nota emilianensis

D  maso Alonso, *La primitiva   pica francesa a la luz de una «nota emilianense»*, in «Revista de filología española», 37 (1953), pp. 1-94.

Prise de Cordres et de Seville

La prise de Cordres et de Seville,   dition par Magaly Del Vecchio-Drion, Paris, Champion, 2011.

Renaut de Montauban

Renaut de Montauban,   dition critique du manuscrit Douce par Jacques Thomas, Genève, Droz, 1989.

Voyage Charlemagne

Viaggio di Carlomagno in Oriente, a cura di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

III. Studi

Ailes-Bennett 2015

Marianne Ailes – Philip E. Bennett, *Deux nouveaux fragments de po  mes sur Guillaume d'Orange*, dans *Epic Connections. Rencontres   piques*. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13-17 August 2012, edited by Marianne J. Ailes, Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 2015, 2 voll., I, pp. 87-105.

Andrieux-Reix 1997

Nelly Andrieux -Reix, *Le jardin saccag  . Une leçon du Moniage Guillaume*, in «Medioevo romanzo», 21 (1997) [= *La chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange*], pp. 362-381.

Andrieux-Reix 1999

Nelly Andrieux-Reix, *La dernière main. Approches de fins cycliques*, dans *Littérature épique au Moyen   ge. Hommage    Jean Fourquet pour son 100  me anniversaire*, articles rassemblés par Danielle Buschinger, Greifswald, Reineke, 1999, pp. 109-120.

Benett 2004

Philip Bennett, *The Cycle of Guillaume d'Orange or Garin de Monglane. A Critical Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

Busby 2002

Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscripts*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, 2 voll.

Careri 2006

Maria Careri, *Les manuscrits épiques: codicologie, paléographie, typologie de la copie, variantes*, in «Olifant», 25 (2006) [= *Acts of the 17th International Congress of the Société Rencesvals for the Study of Romance Epic (Storrs, 22-28 July 2006)*], pp. 19-40.

Colby-Hall 2015

Alice M. Colby-Hall, *Charlemagne and William of Orange in the Vita Sancti Willelmi and the franco-italian Mort Charlemagne*, in «*Si sai encor moult bon estoire, chançon moult bone et ancienne*». Studies in the Text and Context of Old French Narrative in Honour of Joseph J. Duggan, edited by Sophie Marnette, John F. Levy, Leslie Zaker Morgan, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2015, pp. 11-21.

Corbellari 2011

Alain Corbellari, *Quelques réflexions sur Charlemagne e ses douze pairs*, dans *Le Souffle épique. L'esprit de la chansons de geste*, textes réunis par Sylvie Bazin-Tacchella, Damien de Carné, Muriel Ott, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, pp. 241-249.

Delbouille 1927

Maurice Delbouille, *Le système des «incidences». Observations sur les manuscrits du cycle épique de Guillaume d'Orange*, in «*Revue belge de philologie et d'histoire*», 6 (1927), pp. 617-641.

Delcorno Branca 2006

Daniela Delcorno Branca, *Eremiti e cavalieri: tipologia di un rapporto nella tradizione epico-romanzesca italiana*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami, Fabrizio Cigni, Maria Grazia Capusso, Sergio Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, 2 voll. I, pp. 519-541; poi in *eadem*, *L'inchiesta di Orlando. Il Furioso e la sua tradizione romanza*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 191-218.

Del Vecchio-Drion 2012

Magaly Del Vecchio-Drion, *La Prise de Cordres et de Seville: suite ou réécriture de Guibert d'Andrenas?*, in *In limine Romaniae. Chanson de geste et épopée européenne*, a cura di Carlos Alvar et Constance Carta, Berne, Lang, 2012, pp. 209-218.

Duggan 1982

Joseph J. Duggan, *The manuscript corpus of the medieval romance epic*, in *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, edited by Peter Noble, Lucie Polak, Claire Isoz, Millwood, Kraus, 1982, pp. 29-42.

Gallé 2016

Hélène Gallé, *Médecins épiques*, dans *Chansons de geste et savoirs savants. Convergences et interférences*, sous la direction de Philippe Heaugeard et Bernard Ribémont, Paris, Garnier, 2016, pp. 131-162.

Ghidoni 2018

Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Hieatt 1978

Constance B. Hieatt, *Vilhjalm Korneis in the Karlamagnús Saga*, in «Olifant», 5 (1978), pp. 277-284.

Martina 2020

Piero Andrea Martina, *Il romanzo francese in versi e la sua produzione manoscritta*, Strasbourg, Éliphi, 2020.

Meneghetti 1997

Maria Luisa Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Bari, Laterza, 1997.

Meyer 1906

Paul Meyer, *Fragments de manuscrits français*, in «Romania», 35 (1906), pp. 22-67.

Moisan 1998

André Moisan, *Du tinel à l'épée ou le lent apprentissage du métier des armes chez Rainouart au tinel*, in «Sénéfiance» 41 (1998) [= *Le geste et les gestes au Moyen Âge*], pp. 429-441.

Moran 2014

Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2014.

Morato 2022

Nicola Morato, *Analisi letteraria*, in *Il ciclo di Guiron le Courtois. III/1 I testi di raccordo*, a cura di Véronique Winand, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 3-48.

Morato-Rinoldi 2023

Nicola Morato – Paolo Rinoldi, *Cycles épiques et cycles arthuriens. Essai d'étude comparée*, in «Medioevo romanzo», 47 (2023), pp. 6-32.

Moreno 1997

Paola Moreno, *La tradizione manoscritta del Foucon de Candie*, Napoli, Liguori, 1997.

Negri 2014

Antonella Negri, *In limine du manuscrit Hatton 59 (Oxford, Bodleian Library)*, dans *La geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et dans ses versions*, études réunies par Dominique Boutet, Paris, Champion, 2014, p. 97-111.

Pamfilova 1931

Xenia Pamfilova, *Fragments de manuscrits de chansons de geste*, in «Romania», 57 (1931), pp. 504-547.

Rinoldi 2018

Paolo Rinoldi, *Frammenti oitanici in versi dalle Archives nationales de France*, in «Cultura neolatina», 78 (2018), pp. 51-107.

Suard 2011

François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011.

Subrenat 1977

Jean Subrenat, *Bons et méchants portiers*, in «Olifant», 5 (1977), pp. 75-89.

Tyssens 1967

Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Tyssens 1987

Madeleine Tyssens, *Relectures de la Geste des Narbonnais*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*. Actes du X Congrès de la Société Rencesvals (Strasbourg, 1985), Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1987, pp. 163-195; poi in *eadem*, «*La Tierce Geste qui molt fist a prisier*». *Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris, Garnier, 2011, pp. 57-82 [da cui si cita].

Tyssens 1997

Madeleyne Tyssens, *Aspects de l'intertextualité dans la geste des Narbonnais*, in «Medioevo romanzo», 21 (1997) [=La chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange], pp. 163-183; poi in *eadem*, «*La Tierce Geste qui molt fist a prisier*». *Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris, Garnier, 2011, pp. 83-100 [da cui si cita].

«LE PARENT PAUVRE DE LA FAMILLE A».
VIAGGIO STRAORDINARIO DI UN MANOSCRITTO MARGINALE
(MILANO, BIBLIOTECA TRIVULZIANA, 1025)*

Giulio Martire

gv.martire@gmail.com

(Università degli Studi di Genova)

ABSTRACT:

The manuscript *Milano, Biblioteca Trivulziana 1025* (a witness of the *Cycle of Guillaume d'Orange*, designated A4) has long been considered marginal, both due to its less-than-perfect textual quality and the peculiarities of its history. This paper aims to reassess the manuscript's marginal status by examining its circulation in the eastern-most borders of medieval *România*—certainly in Ragusa of Dalmatia, and possibly in the Crusader Middle East. This reconstruction is made possible through the study of adventitious writings, located at the very margins of the manuscript, and an analysis of its illustrative apparatus. Particular attention is given to a brief and rather ancient fragment of a *cantare*—featuring an anomalous rhyme scheme—inscribed on f. 233v and never previously identified. From this perspective, the ms. Trivulziano 1025 emerges as an exemplary case for reflecting on the role of disciplines often considered ancillary within the humanities, such as codicology and the history of manuscript illumination, reaffirming their centrality in philological research and in the reconstruction of the transmission (and possibly evolution) dynamics of medieval Romance textualities.

KEYWORDS:

Cycle of Guillaume d'Orange; Codicology; History of Illumination; Adventitious Writings; Latin Levant.

Tout comprendre c'est tout pardonner

Lo scriba che si incaricò di copiare il ms. 1025, oggi conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, «n'a pas le moindre sentiment de le mesure du vers»¹. Qualcuno rincara: il copista di questo «très mauvais témoi[n]» è «sans contredit le plus mauvais»² della famiglia stemmatica cui ha contribuito – pur goffamente, sembrerebbe – a ingrossare le fila³. Impietoso, da ultimo, il giudizio emesso da uno dei massimi romanisti inglesi del secolo scorso: questo testimone, funestato da una «écriture [...] grossière» e testualmente corrotto e lacunoso, altri non sarebbe che «le parent pauvre de la famille A»⁴.

* Ringrazio qui Flavia Garlini per avermi generosamente consigliato (soprattutto riguardo al §2.a).

¹ Cloetta 1906-1911: II, 226.

² *Prise d'Orange*: 38.

³ *Branche* costituita dal ms. Trivulziano 1025 (A4) assieme ai relatori A1 (Paris BNF fr. 774), A2 (Paris BNF fr. 1449), A3 (Paris BNF fr. 368). Per una panoramica generale, di ordine ecdotico ma anche codicologico, sulla famiglia *a* cfr. ancora Tyssens 1967: 327-362. Ottime descrizioni materiali di A2, A3 e A4 (ma qui con le rettifiche e gli ampliamenti che proponiamo), e relativa bibliografia, si trovano quindi in *Bataille Loquifer*: 4-8.

⁴ *Charroi de Nîmes* [McMillan]: 15.

Questa è una rapida rassegna delle opinioni, meglio o peggio argomentate, sul codice siglato A4 del Ciclo di Guillaume d'Orange⁵, e quelle su riportate sono le autorevoli voci di alcuni fra i migliori filologi medievisti del Novecento: Wilhelm Cloetta, Claude Régner, Duncan McMillan. Voci appena sfumate da quella di Madeleine Tyssens che, nel suo importante saggio del '67 dedicato ai manoscritti del nostro ciclo epico e alle complesse dinamiche di tradizione di cui essi sono tangibile riflesso, si limitava a rilevare in A4 una *scriptio* «assez différente et beaucoup moins soignée» rispetto agli altri relatori dipendenti dal subarchetipo *a*⁶. Osservazioni più misurate a cui si è recentemente accodata Cristina Dusio, che osserva nel Trivulziano una fattura «nettamente inferiore» rispetto ai *testes* A1 e A2⁷.

Il presente intervento non si propone di ribaltare drasticamente le valutazioni, stratificatesi in quasi un secolo e mezzo di studi, sulla qualità del testo del ms. Trivulziano 1025⁸; si vorrebbe piuttosto presentare la *straordinaria* rete di problemi che proviene da questo manufatto senz'altro *marginale* (almeno sotto il rispetto testuale, come abbiamo letto sopra). Ci si concentrerà qui soprattutto sulla storia antica del manoscritto milanese, in un percorso che ci porterà verso i margini orientali dello spazio romanzo medievale. E proprio le scritture marginali, che campeggiano *in extremo limine* sull'ultima carta del codice, saranno la tappa centrale di questo percorso, documentario e topografico.

1. Descrizione del manoscritto

Il ms. Milano Biblioteca Trivulziana 1025 è un codice pergameneo di 326 x 244 mm, databile alla seconda metà del XIII secolo. Il codice è composto da 226 carte protette da una guardia cartacea anteriore e da due guardie membranacee posteriori. I fascicoli sono 30, tutti quaderni eccetto l'ultimo, un duerno. Questa è la struttura della fascicolazione: I (8-1), II (8), III (8), IV (8), V (8), VI (8), VII (8), VIII (8-1), IX (8), X (8-1), XI (8), XII (8-1), XIII (8), XIV (8), XV (8), XVI (8), XVII (8), XVIII (8), XIX (8), XX (8), XXI (8-1), XXII (8), XXIII (8), XXIV (8), XXV (8), XXVI (8), XXVII (8), XXVIII (8), XXIX (8), XXX (2). Mancanti le cc. 1, 58 (terza del fascicolo VIII), 78 (prima del fascicolo X), 90 (prima del fascicolo XII), 168 (ultima del fascicolo XXI). Le carte sono numerate in cifre arabe 2-233: al *recto* la numerazione è antica ed eseguita in inchiostro, al *verso* essa è invece recente e tracciata a matita. La numerazione della carta indicata da mano moderna come «207bis» è originariamente non eseguita. La *mise en page* è di due colonne di 40 righe ciascuna e la scrittura è una *littera textualis* posata, di sicura fattura professionale e databile entro il XIII secolo⁹.

Il manoscritto contiene: 1) 2r-22r: *Enfances Guillaume*; 2) 22ra-38rb: *Couronnement de Louis*; 3) 38rb-47vb: *Charroi de Nîmes*; 4) 47vb-58v: *Prise d'Orange*; 5) 60r-77v: *Enfances Vivien*; 6) 79r-

⁵ Ma vedi ancora almeno de *Charroi de Nîmes* [de Poerck – Zwaenepoel – van Deyck]: 15: «copie assez négligée».

⁶ Tyssens 1967: 329.

⁷ Cfr. Dusio 2021: 7.

⁸ A partire dal 1877, anno in cui Pio Rajna dava notizia della sua scoperta.

⁹ Si osserva inoltre l'attività *una tantum* di una seconda mano, dal *ductus* meno posato, a c. 81vb, righe 33-40.

89v: *Chevalerie Vivien*; 7) 91r-142r: *Aliscans*; 8) 142r-167v: *Bataille Loquifer*; 9) 169r-191r: *Moniage Rainouart*; 10) 191r-233r: *Moniage Guillaume lungo*. Si noti che *Charroi de Nîmes* e *Prise d'Orange* sono apposte l'una di seguito all'altra, senza illustrazione che delimiti l'inizio della seconda *chanson* e senza capolettera miniato (come del resto accade in tutti i relatori della famiglia *a*).

1.1. Coperta e condizioni del manufatto

La coperta è moderna, in legno; la costa (e qualche centimetro della coperta) è rivestita di marocchino marrone-rosso. Sul contropiatto superiore è incollato un tassello cartaceo con lo stemma a stampa della biblioteca di Gian Giacomo Trivulzio di Musocco (1839-1902); il tassello include l'indicazione della segnatura («1025») e della collocazione («scaff.le n. 84, palch.to n. 3»). Vi sono tracce di borchie, specie sul contropiatto inferiore, in corrispondenza delle quali le due guardie inferiori e la c. 233v presentano piccoli fori e macchie di ruggine. Ipotizziamo che la legatura sia stata effettuata recentemente o per lo meno recentissimamente rimaneggiata, dati i minuscoli frammenti di giornale a stampa incollati sul contropiatto inferiore. Il codice è complessivamente in buone condizioni; tuttavia si trova qualche danno nella pergamena (es. c. 60v). La maggior parte delle imperfezioni delle carte è preesistente alla copiatura del manoscritto: si veda l'occhiello a c. 87r, evitato dal copista; ancora la c. 96va, ecc. Ugualmente, alcune delle cuciture che talvolta uniscono lembi di pergamena sono state eseguite prima della copiatura: si veda ad esempio la c. 101v, ancora la 102v ecc. I fogli non sembrano perciò di primissima scelta, giudizio rafforzato dalla rilevazione di una scarsa elasticità della membrana.

1.2. Guardie

La guardia superiore è cartacea e bianca; tra questa e il contropiatto è collocato un fascio di quattro fogli vergati da don Carlo Trivulzio (1715-1789) contenente alcune stringate informazioni sul codice, una trascrizione dei primi versi della prima carta (*Enfances Guillaume*) e degli ultimi quattordici versi di questo primo poema; segue una traduzione in italiano, in pregevoli endecasillabi sciolti¹⁰, dei versi conclusivi (c.1r-1v). La seconda metà della c. 1v riporta i primi versi del *Couronnement de Louis*; la seguente c. 2r è intitolata «L'ultimo capo del codice è il seguente» e reca una trascrizione della lassa conclusiva del *Moniage Guillaume lungo*, seguita da una traduzione italiana ancora in endecasillabi. Il *verso* contiene alcune annotazioni (precedute da una brutta depennata) sul genere dei «Poemi Epici»¹¹, cui segue una breve in-

¹⁰ La decifrazione della *scriptio* e la traduzione poetica dei versi sono state eseguite da don Aldeberto Recalcati «cisterciense» in presenza di don Carlo: «come li cadeva il sentimento dalla penna» (c. 1r).

¹¹ *Libretto del Trivulzio*, c. 1v: «Questo ~~sembra~~ è un poema epico in versi sciolti, ciò che si racconta, sembra storia vera, perciò non è nella categoria dei Romanzi. L'ab. Quadrio nel quarto volume della storia d'ogni Poeta che parla dei Poemi Epici, e che moltissimi ne registra di varie lingue, non parla di questo; onde mi è qualche cogn[...] che possa essere inedito».

dagine sulla leggenda di Guillaume d'Orange che si estende fino alla c. 3r. Le cc. 3v-4r sono bianche; la c. 4v contiene qualche appunto sulle note di possesso serbate dalla c. 233v del manoscritto¹².

La guardia inferiore I è membranacea; bianca sul *recto*, presso il margine superiore del *verso* porta una nota di possesso erasa, a stento recuperata con la lampada di Wood, dove si può leggere «Andreas da g[...]ssate». La guardia inferiore II, anch'essa membranacea, riporta nel terzo superiore del *recto* la nota di possesso «Iste liber est *marcholy* de vicomercato porte nove parochie | Sancti protaxij ad monachos [...]». Caterina Santoro ne identificava il sottoscrittore in Marzolo Vimercati, «commissario ducale nel 1408 e razionatore del comune di Milano negli a. 1410-12; nel 1388 figura tra i membri del consiglio generale, abitante a porta Nuova»¹³; ciò conduceva pertanto la studiosa a ritenere il codice in Milano già a inizio Quattrocento. Le due guardie però, abbiamo potuto constatare, non sono codicologicamente solidali con il manoscritto, come è facile evincere dalle giunzioni fra queste e l'ultima carta del codice, dalla pergamena di qualità e colore del tutto differenti e ancora da altri riscontri: ad esempio, i fori di quella che doveva essere una pesante borchia presso il margine esterno della coperta inferiore, calcatissimi e piuttosto larghi sulle due guardie e di cui non si trova traccia sulla c. 233v, sostanzialmente intatta. Osservazione, questa, su cui torneremo nel paragrafo seguente, dedicato alla piuttosto avventurosa storia antica del manoscritto.

2. Storia antica del ms. Trivulziano 1025: da occidente a oriente e ritorno

Possiamo ricostruire una buona parte della storia antica del codice affidandoci alle annotazioni presenti sul *verso* della carta 233 e proponendone un'interpretazione integrata

¹² Per cui si veda qui *infra*.

¹³ Santoro 1965: 247; cfr. anche Santoro 1929: 215 e 263.

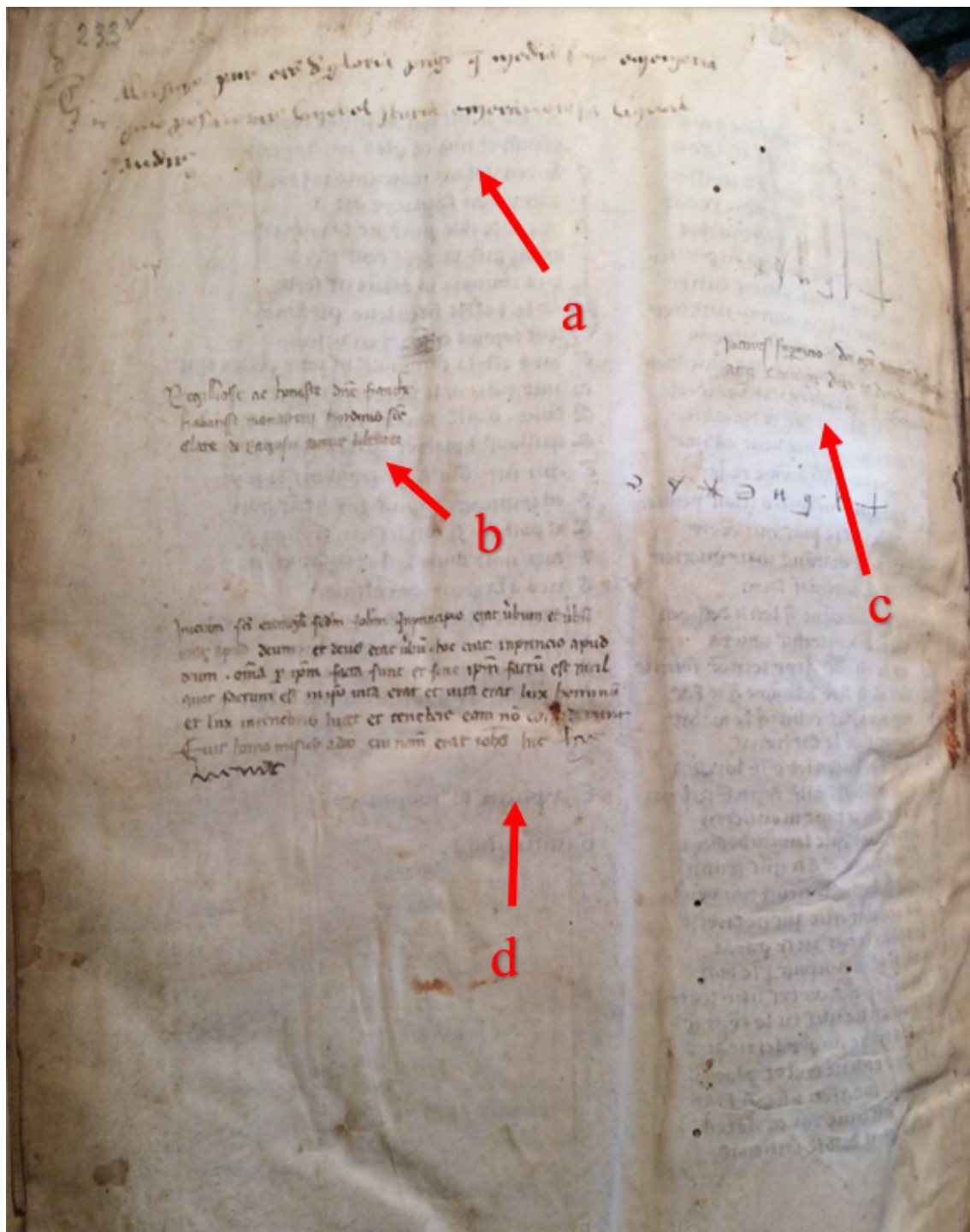


TAVOLA 1 (Milano, Biblioteca Trivulziana, 1025, 233v)

- a) «Altisimo pair ere de gloria prego *que* media seno ememoria | quio posa contar la nobel storia e meraveiosa laqual audir»

che andrà così interpretata:

«Altisimo Paire, re de gloria, | Prego que me dia seno e memoria, | Qu'io posa contar la nobel storia | E meraveiosa, la qual audir».

Annotazione di grande rilevanza poiché, a quanto ci consta, si tratta dell'unica attestazione di un frammento di poesia canterina vergato in margine a un relatore di *chansons de geste*. Ciò sembra notevole soprattutto in una prospettiva – che andrà approfondita – di poetica storica, e ci consegna nuovi elementi per ripensare alla dialettica che corre fra epopea francese e cantari, e infine poemi cavallereschi quattro-cinquecenteschi; tipi letterari, questi ultimi, peraltro non ignoti alla Ragusa di Dalmazia (verso cui saremo traghettati dalle scrizioni che stiamo per analizzare) della prima modernità¹⁴.

Si tratta di quattro endecasillabi a schema AAAB¹⁵, evidentemente consonanti con gli *incipit* di diversi cantari¹⁶; particolarmente stringenti sono inoltre alcune concordanze con le formule che articolano le ottave incipitarie di alcuni cantari della *Spagna* in rima¹⁷. Il quadro è reso ancor più notevole dall'antichità dell'annotazione: la *scriptio*, incerta nel tratteggio, tozza e dal *ductus* contrastato, è coerente con le cancelleresche di metà XIV secolo dove è forte l'influsso delle librerie coeve¹⁸. Di notevole interesse è inoltre la *facies* linguistica del frammento. Se da un lato osserviamo alcuni elementi grafofonetici genericamente settentrionali¹⁹, d'altra parte dovremo concentrarci sulla forma *paire* < PATRE(M), di più spinosa interpretazione²⁰. Il trattamento del nesso -TR- > -ir- è difatti, in ambito italoromanzo, esclusivamente ligure²¹. Ma, più coerentemente con il percorso geografico che andiamo tracciando, della forma *paire* < PATRE(M) si trova traccia anche a Venezia, sebbene in un contesto del tutto eccezionale ossia in uno degli attergati di Guglielma de Niola, vedova di Stefano Venier, vergato entro il 1305²².

¹⁴ Per tutte si veda l'opera, culta e tardiva ma memore di una ricca tradizione locale di cantimpanchi, di Zuan Polo Liompardi (XVI s).

¹⁵ Doveva trattarsi probabilmente di una strofe AAABB, mancante però dell'ultimo elemento. Lo fa sospettare quell'*audir* in punta al quarto verso, di certo primo membro di un costruito formulare *enjambant* incipitario, analogo a quello, ad esempio, ne *La Spagna in rima*: I, 3: «Signori e buona gente, che audire | sète venuti innanzi al mio cospetto, [...]»

¹⁶ Cfr. ad esempio *Il Bel Gherardino*: I, 1-2; *Bruto di Bertagna*: 1; *Gismirante*: I, 1; *Ippolito e Dianora*: 1; *Florindo e Chiarastella*: 1; *Istoria di tre giovani disperati e tre fate*: 1.

¹⁷ Es. *La Spagna in rima*: VII, 1: «Col nome di quel Dio, sire di gloria»; XV, 1: «Solennissimo Re dell'alta gloria | [...] | concedi dono a me di questa storia».

¹⁸ Per la perizia paleografica ringrazio Federica Germana Giordani.

¹⁹ Degeminazioni (in *Altisimo, seno, posa*); [e] postonica in *nobel*; forma *meraveiosa* < MIRABILIOSA(M).

²⁰ Dusio legge, a nostro avviso erroneamente, «sire» (Dusio 2021: 7).

²¹ Cfr. Rohlfs 1966: §261; 130 occorrenze medievali, tutte liguri, nel corpus *OV1*.

²² «Qesta carta sén como mia | mare recevé lo fito de Padoa | daspoi qe mio paire muri» (Archivio di Stato di Venezia, S. Stefano, Pergamene, b. 2, n. 12); testo in Stussi 1987: 342, quindi in Stussi 2001: 53. Cfr. in ultimo

Attestazioni eccezionali, oltre che per il sesso dello scrivente²³, per la *facies* linguistica mescolata in cui trovano posto forme veneziane a fianco di evidenti occitanismi (e proprio dalla Provenza occidentale doveva provenire il ramo paterno della famiglia di Guglielma): fra questi, occorre appunto *paire*²⁴. In alternativa, per la nostra occorrenza, non è da escludere che possa trattarsi di francesismo, con grafia ipercorretta «ai» per [ε].

- b) «Regilliosse ac honeste *domine* franche | habatissime monasterij hordinis *sancte* | clare de Ragusa datur libenter».

Questa seconda scrittura segnala il passaggio del codice al monastero di santa Chiara in Ragusa di Dalmazia, presso la sua badessa. Dibattuta è la natura aggettivale o di nome proprio di *franche*, come si leggiera più oltre (anche se pare più plausibile che si tratti di aggettivo). La nota fu già segnalata da Pio Rajna che, per datarne la scrittura, la collegava alla seguente:

- c) «Ioanes superantio dei *gratia* veneçie | atque crovaçie dux et dimidie quarte | parte de romanis imperij [...]».

La scrittura, eseguita dalla stessa mano della precedente, suggerirebbe una datazione del passaggio dalmata del manoscritto durante il ducato di Giovanni Soranzo, ossia fra il 1312 e il 1328 (†). Rajna osservava acutamente come l'apposizione del nome non fosse casuale, e quindi si potesse pensare a una scrittura coincidente con la notizia della recente elezione di Soranzo, oppure ad altre circostanze in cui il doge doveva essere coinvolto. Rajna riportava del resto che Soranzo «ebbe a darsi non poco pensiero della Dalmazia» e che «ridusse all'obbedienza le città di Zara, Spalatro [*sic*, in lingua dalmatica per Spalato] Traù, Sebenico, che s'erano ribellate»²⁵.

La connessione tra le due scritture avventizie è stata esasperata più recentemente da Keith Busby, che legge le annotazioni come in stretta continuità fra di loro e come il segno della donazione del codice a una badessa Franca²⁶ da parte di Giovanni Soranzo; l'ipotesi, decisamente sovrainterpretativa, viene per di più presentata come dato di fatto («Franca [...] to whom the Doge gave the manuscript»²⁷). Inoltre lo studioso britannico fraintende il luogo indicato nella nota, che legge come Ragusa di Sicilia, osservando che «more surprising might be the presence of such a manuscript in a convent in Sicily, where we have seen no other evi-

Tomasin 2021: 3-33. Sulle scritture femminili nella Venezia del medioevo, v. complessivamente Formentin 2014-2015: 63-101 (sugli attergati di Guglielma de Niola: 69-78), poi in Formentin 2018: 321-356.

²³ Ma Tomasin (2021: 5) sottolinea che la eccezionalità sta piuttosto nella conservazione di questi testi che nella loro produzione.

²⁴ Osservava altrove Tomasin che la scrivente in certi casi «produce testi perfettamente veneziani, mentre in altri lascia trasparire tratti (ad es.: l'esito del nesso TR in *paire* [...]) che ne denunciano le origini provenzali» (Tomasin 2010: 27).

²⁵ Rajna 1877: 260.

²⁶ Quando invece quel *franche* andrà più probabilmente tradotto come «nobile», in dittologia con *honeste*.

²⁷ Busby 2002: 787.

dence of ownership»²⁸. Il malinteso porta quindi Busby a immaginare un percorso dal sud Italia al nord dello Stivale, finalmente in mani meneghine (quelle di Nicola Vimercato²⁹) e «into the library of Cardinal Agustino Trivulzio († 1548), many of whose books form the core of the Biblioteca Trivulziana in the Castello Sforzesco»³⁰.

Questa ricostruzione, oltre a essere viziata dall'errata identificazione della città di Ragusa, si scontra con un dato materiale già discusso sopra, ossia l'incoerenza codicologica delle guardie inferiori con il manoscritto trivulziano. Più probabile di un ingresso cinquecentesco del codice nella biblioteca dei Trivulzio – per parte del cardinale Agostino –, sarà forse l'acquisizione del ms. 1025 da parte di Carlo Trivulzio, e pertanto in pieno Settecento; ne sarebbe loquace spia l'intenso interesse per il manufatto, documentato dalla quantità di note riferiscono una grande mobilitazione di eruditi tra Italia e Francia da parte del conte³¹. Non possediamo purtroppo alcun tipo di informazione sull'acquisto del codice, circostanze che invece altrove il Trivulzio annota molto accuratamente³². Proprio la registrazione datata al 1770 dell'acquisizione di un manoscritto francese del XIII secolo³³, riccamente miniato, potrebbe fornirci una pista di indagine: il manoscritto 1025 era nella collezione di don Carlo certamente entro il 1775, data in cui è richiesta una *expertise* a un erudito in Parigi (il cui nome è indecifrabile)³⁴. Si può forse supporre che tale interesse sia nato in prossimità della acquisizione; pertanto il nostro manoscritto appartenerrebbe allo stesso lotto di acquisti datati 1770-1772 e così bene documentati³⁵. Infine, il codice non figura tra i libri presenti nel nucleo quattrocentesco della biblioteca dei Trivulzio³⁶.

- d) Un'ultima e cruciale annotazione, mai rilevata prima, è da far reagire con le altre appena commentate. Si tratta del ritrovamento di una nota di possesso nell'interlinea dell'*explicit* del *Moniage Guillaume* (c. 233r).

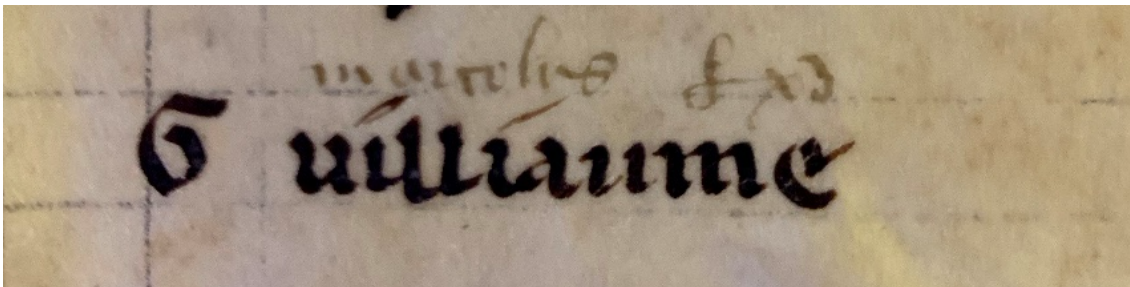


TAVOLA 2 (Trivulziano 1025, 233rb)

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Busby segue l'interpretazione del nome dell'ostensore data da Rajna (1877: 60), «Nicholy», mentre qui interpretiamo «*Marcholy*», compendiato, insieme a Santoro (1965: 247).

³⁰ Busby 2002: 787.

³¹ Cfr. *supra* §1.2.

³² Cfr. Dillon Bussi-Piazza 1995: 15.

³³ Si tratta del ms. Trivulziano 824, contenente il *Digestum* giustiniano.

³⁴ *Libretto del Trivulzio*, c. 2v (cfr. *supra* §1.2).

³⁵ Cfr. Dillon Bussi-Piazza 1995: 15-16.

³⁶ Cfr. Motta 1890.

Si può leggere chiaramente «martolus sxa». È una sottoscrizione di un certo interesse sia in ragione della sua posizione inconsueta (significativamente in capo al nome del protagonista del macrotesto ciclico)³⁷, sia perché possiamo probabilmente individuarne l'ostensore. Potrebbe trattarsi di Martolo de Sessa, armatore e mercante raguseo del cui pugno possediamo un contratto stabilito con l'equipaggio della sua nave, datato 1 luglio 1323 e la sua registrazione del 2 settembre del medesimo anno³⁸: date perfettamente consonanti con la localizzazione del manoscritto Trivulziano 1025 a Ragusa durante il mandato dogale del Soranzo.

Coerente con questo quadro di circolazione mediterranea è pure la veste linguistica degli endecasillabi di cui si è trattato al punto a) del paragrafo: senza dare valore assoluto a un unico tratto del consonantismo, l'esito ligure (o occitano?) -TR- > -ir- si unisce alle evidenze di una circolazione mediterranea del codice, dimostrata dalla nota b), e soprattutto dell'immissione del codice entro un *milieu* mercantile suggerita dal possesso del Sessa³⁹.

3. Le illustrazioni del ms. Trivulziano 1025: una ipotesi oltremarina

Il manoscritto Trivulziano è corredato da quattro illustrazioni: alla c. 22ra, in apertura del *Couronnement de Louis*, alla c. 38rb, in corrispondenza dell'incipit del *Charroi de Nîmes*, alla c. 142ra, ad aprire la *Bataille Loquifer* e alla c. 191rb, per introdurre il *Moniage Guillaume*. Il progetto compositivo originario del ms. 1025 prevedeva certamente che vi fosse un'illustrazione in apertura di ciascun poema. Le cc. 1 (*Enfances Guillaume*), 58 (*Enfances Vivien*), 78 (*Chevalerie Vivien*), 90 (*Aliscans*) e 168 (*Moniage Rainouart*) sono mancanti, presumibilmente rimosse da qualcuno interessato a impossessarsi delle illustrazioni; ne abbiamo però traccia *en creux* alle carte 58va, 79ra, 91ra, 169ra.

Il progetto di questo ciclo di illustrazioni è comune ai codici gemelli A1 (Paris BNF fr. 774) e A2 (Paris BNF fr. 1449), che appartengono alla medesima famiglia stemmatica di A4 per tutti i poemi del *petit cycle*; due manoscritti esemplati nel medesimo *atelier*, come è stato definitivamente dimostrato da Madeleine Tyssens⁴⁰. Si avvertono, ad ogni modo, alcune dissomiglianze iconografiche dei tre complessi illustrativi e certamente una non assimilabilità sotto il rispetto esecutivo: è perciò escluso che le illustrazioni siano state dipinte dallo stesso artista. Si è scritto che alcune carte del Trivulziano sono state rimosse: tutte queste conservavano una illustra-

³⁷ Meneghetti (2023: 298), sulla base dei primi risultati del nostro studio, acutamente ritrae un Martolo «lettore tanto appassionato di epica da arrivare quasi a identificarsi col suo eroe, Guillaume d'Orange».

³⁸ Cfr. Dotto 2009.

³⁹ Per completezza, si aggiunge qui in nota un'ultima, ben meno rilevante, scrittura vergata dalla stessa mano di b) e c): «Inicium *sanchi* evangelii *secundum* *johannem*. In principio erat *verbum* et *verbum* | erat apud deum et deus erat *verbum*. hoc erat in principio apud deum. | *Omnia* per *ipsum* facta sunt et sine *ipsum* factum est nicil | quot factum est in *ipso* vita erat et vita era lux hominum | et lux in tenebris lucet et tenebrae eam *non* comprehenderunt | Fuit homo mesus a deo cui nomen erat *iohannes* hic [...]». Si tratta di Gv, 1, 1-6; forse leggermente marcato in senso italo-romanzo settentrionale (v. degeminazione in *mesus* < *MISSUS*, con anche l'esito volgare < *i* tonica).

⁴⁰ Cfr. Tyssens 1967: 328-343.

zione incipitaria, si è già detto, in un disegno iconografico complessivo analogo a quello dei due codici conservati a Parigi.

Particolarmente interessante al fine di tracciare una storia completa del viaggio del manufatto è l'identificazione dell'illustratore del Trivulziano. Jaroslav Folda osservava decise convergenze fra lo stile di quello che chiameremo 'artista del Trivulziano' e quello del 'Paris-Acre Master', quest'ultimo attivo ad Acri dal 1280 circa fino alla presa della città, e in precedenza a Parigi⁴¹. Lo storico dell'arte include infatti il Trivulziano fra gli ultimi prodotti nello stile della scuola dell'illustratore, che sopravviverà in occidente fino a inizio Trecento. Effettivamente le somiglianze nel tratto e nell'uso dei colori sono evidenti comparando le illustrazioni del Trivulziano 1025 con quelle del ms. Paris BNF fr. 9084 (*Chronique de Guillaume de Tyr*, continuazioni), eseguite in Terra Santa dal 'Paris-Acre Master'.



TAVOLA 3 (Trivulziano 1025, c. 38r; BNF fr. 9084, c. 307v; BNF fr. 774, c. 33r, Boulogne-sur-mer, BM, 142, c. 153v)

⁴¹ Cfr. Folda 2005: 412; Folda 2008: 149-162.

L'immagine del Trivulziano raffigura l'ingresso a Nîmes degli eroi franchi, tramite l'espediente del carriaggio; quella del ms. BNF fr. 9084 (c. 307v) illustra l'ingresso di Boemondo II e Raimondo III a Gerusalemme. Colpiscono alcuni dettagli, fra cui i colori, identici, utilizzati per le vesti dei due personaggi in primo piano (cotta di maglia rosa con tunica blu il primo, cotta ferrigna con tunica rossa il secondo), le stesse pose delle braccia e delle mani (braccia piegate, mano davanti allo scudo), l'identità della raffigurazione delle vesti (fino al dettaglio dei panneggi bianchi delle tuniche), l'esecuzione dei volti (in particolare occhi e nasi). Isomorfismi rilevabili in minor grado nella corrispondente illustrazione del ms. Paris BNF fr. 774 (c. 33r): la fattura della cornice è identica a quella delle due immagini descritte sopra, seppure i motivi geometrici della sezione blu della cornice nell'illustrazione del Trivulziano ricordino più da vicino quelli dei riquadri rossi del ms. BNF fr. 9084. Inoltre, sebbene i colori delle vesti siano analoghi in tutte e tre le raffigurazioni, l'esecuzione della pittura delle armature è decisamente differente: le scaglie delle cotte di maglia dell'illustrazione del ms. BNF fr. 774 sono tratteggiate in nero, mentre il medesimo effetto nelle miniature del Trivulziano e del francese 9084 è reso attraverso puntini bianchi; non trova inoltre corrispondenza nella produzione del 'Paris-Acre Master', e nelle illustrazioni del Trivulziano, la rappresentazione degli elmi con calotta bipartita che apprezziamo nel francese 774. Non possediamo l'illustrazione corrispondente di A2 (BNF fr. 1449) che è stata rimossa dal codice e non possiamo quindi estendere la comparazione a questo testimone. Aggiungiamo inoltre al *dossier* una miniatura eseguita dal 'Paris-Acre Master' tratta dal ms. Boulogne-sur-mer BM 142, c. 153v, raffigurante l'assedio di Shayzar (*Chronique de Guillaume de Tyr*, continuazioni); illustrazione che presenta evidenti affinità con le modalità raffigurative dell'"artista del Trivulziano". Proseguiamo presentando un'altra serie di immagini



TAVOLA 4 (BNF, fr. 774, c. 18r; BNF, fr. 9084, c. 112r; Trivulziano 1025, c. 22r; BNF, fr. 1449, c. 22r)

Compariamo le rappresentazioni dell'incoronazione di Louis con quella di Baldovino I, tratta ancora dal francese 9084 (c. 112r). Le omologie sono importanti in tutte e quattro le immagini, e si dovranno alla fissità dell'iconografia delle incoronazioni (re in trono con una mano sul petto o due giunte in preghiera, doppia imposizione della corona, vescovo benedicente, astanti con mano sul petto) eppure la bassa taglia e la forma svasata del trono sembra avvicinare di più le illustrazioni del Trivulziano e del fr. 9084, così come l'esecuzione dei volti, il colore della tunica del vescovo e le forme dei corpi, molto meno affusolati che nelle realizzazioni del ms. fr. 774 e del ms. fr. 1449. Il Trivulziano, a differenza degli altri due codici di *a*,

presenta Guillaume in armatura, probabilmente per renderne inequivocabile l'identificazione.

L'illustrazione incipitaria del *Moniage Rainouart* è conservata dal solo A4 (A1 manca del primo fascicolo della *chanson* e A2 si interrompe con la *Bataille Loquifer*), perciò terminiamo la comparazione con le due realizzazioni dell'immagine che apre il *Moniage Guillaume*



TAVOLA 5 (BNF, fr. 774, c. 184r; Trivulziano 1025, c. 191r)

Nelle due illustrazioni è rappresentato il gigante Ysoré steso a terra, morto; Guillaume incombe su di lui con la spada in pugno. A parte l'identità della scena, poco altro si corrisponde. Nel Trivulziano Guillaume, davanti al corpo steso, è rappresentato nell'atto di mozzare la lingua al gigante sconfitto (come nel dettato della famiglia *b*); è meno perspicuo che cosa avvenga nell'illustrazione del ms. fr. 774 data la peggiore conservazione dell'immagine, ma la mano sinistra dell'eroe poggia sul capo e la spada sembra incidere il collo (con annessa macchia di sangue, divenuta oggi alone). Del tutto differenti sono inoltre sia l'esecuzione del soggetto (quanto alla posizione dei personaggi e alla foggia e al colore delle vesti) che il fondale, ben più complesso in A1, in oro e con due alberi sullo sfondo. Maggiori convergenze le avremo forse comparando l'illustrazione del Trivulziano con la seguente immagine, tratta ancora una volta dal francese 9084, raffigurante il massacro degli abitanti di Antiochia



TAVOLA 6 (Trivulziano 1025, c. 191r; BNF, fr. 9084, c. 64v)

Si vedano soprattutto questi particolari dove molto somigliante è la postura dei personaggi che brandiscono la spada, e assai simile sembra l'esecuzione dell'angolo delle loro braccia (oltre all'identica rappresentazione della cotta di maglia).

Per concludere, ci sembra di aver portato nuovi elementi per un possibile accostamento dello stile delle miniature del Trivulziano 1025 a quello del 'Paris-Acre Master', di cui sembra costituire una variante sensibilmente meno accurata, elegante e proporzionata. Ricordiamo con Folda che il linguaggio figurativo dell'illustratore è in tutto e per tutto gotico francese e pertanto non si ritroveranno le commistioni fra gusto gotico e stile veneziano-orientale che dovrebbero caratterizzare le illustrazioni oltremarine⁴². Fra gli altri storici dell'arte interessatisi al Trivulziano, Giovanni Valagussa riscontrava sicure somiglianze con certi elementi stilistici e soprattutto iconografici dei prodotti dello *scriptorium* acritano, ad esempio una modalità rappresentativa più robusta e meno dinoccolata, poiché lì «alcuni aspetti di fragile eleganza della miniatura francese coeva appaiono tralasciati, a favore di una resa plastica dei personaggi più convincente e solida, che si accompagna a un'energica impaginazione di scene dal vivace effetto narrativo»⁴³. Considerazioni queste ultime che però non potranno essere condivise, poiché la scelta delle scene rappresentate nel 1025 ha precisi riscontri nei codici fratelli A1 e A2⁴⁴, e andrà pertanto fatta risalire al comune modello dei tre manoscritti.

Questa conclusione non dovrà però condurre a confermare l'ipotesi di Tyssens per la quale A1 A2 e A4 verrebbero dal medesimo *atelier* di copia e illustrazione. In primo luogo, tanto sull'omologia tematica delle illustrazioni nei tre mss. è congetturato: di condivise dai tre codici

⁴² Cfr. Folda 2005: 418, col. 2.

⁴³ Valagussa 1995: 44.

⁴⁴ «Deux frères issus du même atelier» (Tyssens 2011: 46); cfr. anche Careri-Rinoldi 2004: 52-54.

ci restano di fatto le sole immagini del *Couronnement de Louis*; queste sono effettivamente molto simili fra di loro, ma ciò sarà in forza di un soggetto che implica una forte ricorsività formulare: la stessa scena, abbiamo potuto osservare, è rappresentata con le medesime formule nel ms. fr. 9084 (decisamente più vicino, nei modi della rappresentazione, ad A4); inoltre particolarmente originale è la realizzazione di A4, in cui Guillaume, che porge la corona a Louis, è raffigurato con indosso una cotta di maglia. Anche il confronto fra le immagini che illustrano l'incipit del *Moniage Guillaume* mostra concordanze limitate al piano latamente tematico, secondo quanto si è osservato poco sopra. L'ipotesi più probabile è che dunque un modello di certo circolasse, per lo meno come schema (da meglio definire nel concreto) del ciclo illustrativo. Mentre indubitabile è la provenienza di A1 e A2 dal medesimo *atelier*, per quanto riguarda A4 si dovrà piuttosto pensare a una più fluida serie di indicazioni, che ammette realizzazioni decisamente originali (incoronamento da parte di Guillaume in cotta di maglia, taglio della lingua, curiosamente attestato nel dettato della concorrente famiglia stemmatica b).

4. Qualche appunto linguistico e ancora sull'ipotesi oltremarina

Eccettuato l'atlante di Anthonij Dees che indicava la lingua del *Charroi de Nîmes* copiato in A4 come borgognona (nello specifico, Nièvre, Allier)⁴⁵, tutti gli editori critici e gli studiosi che del manoscritto milanese si sono occupati hanno ritenuto che la sua coloritura linguistica fosse genericamente franciana, pur osservando qualche piccardismo isolato⁴⁶. L'unico altro studio che più sistematicamente analizza la *scripta* del ms. Trivulziano 1025 è contenuto nell'introduzione alla *Prise d'Orange* edita da Regnier, in cui si conclude di datare il manoscritto all'ultimo quarto del XIII secolo al più presto, essenzialmente sulla base di due elementi linguistici: la grafia *fuiȝ* e la generalizzazione del dimostrativo *ce*⁴⁷. L'ipotesi localizzativa di Dees non è affatto da sottovalutare, come sembrano suggerire alcuni nostri rilievi su un campione costituito dal *Moniage Guillaume* (cc. 191r-233r), che qui saranno presentati solo cursoriamente e su cui ci proponiamo di tornare in futuro. Si vedano, su tutti: 1) dittongazione *ie* < A⁴⁸: in *lierre* per *lerre*; 2) l'esito *-er* < -ARIU / -ARIA: in *lanné*, *pîler*, *ramé*⁴⁹; 3) l'oscillazione *oi/ai/ei* (e le relative semplificazioni in *o/a/e*) < ę tonica (< Ē, Ĩ)⁵⁰ e protonica (< Ě, Ē, Ĩ)⁵¹: es. in *paines/poi-*

⁴⁵ Cfr. Dees 1987: 532.

⁴⁶ Cfr. Cloetta 1906-1911: II, 226. Da ultimo, per Dusio si tratta di «*oïl* neutr., non marcato da particolari segni di regionalismi» (Dusio 2021: 6).

⁴⁷ Cfr. Regnier 1967: 38.

⁴⁸ Cfr. Philippon 1914: 534, §1 *bis*. La dittongazione [ie] < [e] (pure derivante da A, come in questo caso) in sillaba implicata occorre anche in area nordorientale (Vallonia, Piccardia, Hainaut), per cui cfr. Gossen 1976: §11.

⁴⁹ Cfr. Philippon 1912: 576-577, §12; nella prima e nella terza forma cooccorre il dileguo di [r] finale, in A4 caduca in tutte le posizioni.

⁵⁰ Cfr. *ivi*: 580-581, §21.

⁵¹ Cfr. *ivi*: 585-586, §40.

nes/peines; destroiz/destrez, noire/nere, fredure, lesir; 4) passaggio di *ai* a *oi* in protonia, aggiunta di yod parassitaria ad [a]⁵²: es. in *poiane* per *paiene*, *poié* per *païé*, *choion* per *chaon* (< *CAVO); 5) P3 condizionale presente in *-et*: es. in *prendret, vendret*⁵³.

Quanto all'ipotesi di fattura (o meglio di copia) oltremarina del manoscritto, ci sembra che il dato linguistico non porti elementi in suo suffragio. La lingua del ms. Trivulziano 1025 non sembra difatti portare traccia della c.d. *scripta* francese d'Oltremare, fermo restando che però, con Minervini, «il faut [...] souligner une certaine faiblesse de la norme locale face aux modèles provenant d'Europe»⁵⁴; per di più (e non solo in contesto oltremarino), non rare sono le circostanze in cui dato artistico e linguistico non trovano coincidenza in una prospettiva di localizzazione: ciò si dovrà, seguendo ancora Minervini, a 1) la frequente dissociazione fra *ateliers* di copia e di decorazione, 2) l'attività di un copista e/o di un illustratore recentemente immigrato e recalcitrante all'adozione della norma locale (e quanto alla lingua, e quanto allo stile illustrativo)⁵⁵.

La storia antica del Trivulziano mostra sì un precoce passaggio *de là da mar* – un 'Oltremare', quindi, piuttosto vicino⁵⁶ – ma le modalità di questo primo viaggio (in sostanza, la sua direzione) sono ancora da definire al di là di ogni dubbio, se mai sarà possibile farlo⁵⁷. Infine, se è vero che le illustrazioni presentano una sicura vicinanza alla produzione della scuola del 'maestro di Parigi-Acri', dobbiamo rilevare che di questa abbiamo attestazione nel Continente fino alla prima decade del Trecento; e fino al 1280, data approssimativa del suo spostamento ad Acri, il Maestro risulta attivo a Parigi. Chissà che le miniature non vadano attribuite alla sua prima attività (e così si spiegherebbe una certa qual rozzezza del tratto rispetto ai suoi lavori più maturi) oppure alla scuola parigina dove l'illustratore si sarebbe formato. O, infine, esse potrebbero risalire all'ultima fase della sua produzione, di nuovo nel Continente, o a qualche suo allievo tardivo: in queste ultime circostanze avremmo un *terminus post quem* dell'ultima edizione del codice, ossia il cruciale 1291⁵⁸.

In conclusione, pur nel dubbio ancora non risolto sulla localizzazione della sua copia, dobbiamo sottolineare ancora una volta l'eccezionalità del ms. Trivulziano 1025, in ragione soprattutto della sua circolazione (perlomeno) marginale: ciò fa del codice milanese l'unico relatore non frammentario di un ciclo epico ad aver conosciuto certamente una propagazione

⁵² Cfr. Philippon 1914: 545, §37.

⁵³ Cfr. Philippon 1912: 581-582, §22.

⁵⁴ Minervini 2021: 151.

⁵⁵ Cfr. *Ibidem*. Norma locale peraltro definitasi più stabilmente nell'Oriente latino solo nel XIV secolo, mentre la *scriptio* del nostro Trivulziano è databile con ogni probabilità alla fine del Duecento.

⁵⁶ Per quanto si debba osservare, con Egidio Ivetic, che «[a]ncora agli inizi del Novecento era diffusa l'opinione che il Vicino Oriente iniziasse sulle rive balcaniche» (Ivetic 2019: 11).

⁵⁷ Siamo perciò un po' meno possibilisti di Minervini che, quanto a una provenienza oltremarina del Trivulziano (nel suo studio, confuso però con il ms. BNF fr. 774), e basandosi su alcuni nostri primi risultati, avverte che «[l']hypothèse demande encore quelques renseignements complémentaires avant d'être confirmée» (Minervini 2021: 152, n. 10).

⁵⁸ Senza tralasciare l'ipotesi – avanzata da Fabio Zinelli – di uno strascico cipriota e trecentesco della produzione del Maestro (per cui cfr. in ultimo Gaggero 2019: LXXIX-LXXX).

ai limiti della *Romània continua*. Insieme a ciò, sono gli elementi codicologicamente ai margini a essere di interesse eccezionale: a partire dalla nota di possesso della badessa di Ragusa che, se pur non indubitabilmente vergata dalla mano di una donna, ci restituisce un tassello di sicura rilevanza della cultura femminile nel XIV secolo, e ancora l'antichissimo frammento di cantare annotato a c. 233v⁵⁹. Eccentrica spia, quest'ultima, dell'opportunità che approcci disciplinari di ampio respiro teoretico come la poetica storica, e in generale la teoria della storia delle forme letterarie, possano e debbano ancora cercare le fondamenta in un sapere ancillare come la codicologia: sostegno indispensabile, ancorché (un'ultima volta) *marginale* nel sistema delle *humanities* dopo i molti *turns* che rischiano di rallentare i nostri passi sul percorso, certo accidentato ma perseguibile, della probazione positiva di una ricostruzione storica.

Bibliografia

I. Manoscritti

Boulogne-sur-mer BM 142	Boulogne-sur-mer	Bibliothèque Municipale	142
Magliabechiano VIII 1372	Firenze	Biblioteca Magliabechiana	VIII 1372
Paris BNF fr. 368	Paris	Bibliothèque Nationale de France	français 368
Paris BNF fr. 774	Paris	Bibliothèque Nationale de France	français 774
Paris BNF fr. 1449	Paris	Bibliothèque Nationale de France	français 1449
Paris BNF fr. 9084	Paris	Bibliothèque Nationale de France	français 9084
Trivulziano 824	Milano	Biblioteca Trivulziana	824
Trivulziano 1025	Milano	Biblioteca Trivulziana	1025

II. Opere

Bataille Loquifer

La bataille Loquifer. Studio e edizione critica a cura di Cristina Dusio, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2021.

Bruto di Bertagna

Anonimo, *Bruto di Bertagna*, in *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, 2 voll., t. II, Roma, Salerno, 2002.

⁵⁹ Se trovasse conferma la probabile datazione della *scriptio* entro la metà del XIV secolo, ci troveremmo di fronte a una delle più antiche attestazioni dirette del genere in assoluto (almeno coeva del ms. Magliabechiano VIII 1372) e alla più antica attestazione in un volgare italo-romanzo settentrionale. Inoltre, il metro AAAB(B) – strofismo peraltro non ignoto alla poesia italiana delle Origini (vien subito in mente il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, ma pure lo schema zagialesco di certe laude antiche) – potrebbe esser traccia di una fra le tipologie strofiche precedenti alla cristallizzazione formale operata dall'ottava rima (per una recente sintesi, cfr. Garlini 2022: 44-52).

Charroi de Nîmes [McMillan]

Le Charroi de Nîmes, éditée par Duncan McMillan, Paris, Klincksieck, 1972.

Charroi de Nîmes [de Poerck – Zwaenepoel – van Deyck]

Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste, éditée par Guy de Poerck, Romana Zwaenepoel, Rika van Deyck, t. I, Saint-Aquilin-de-Pacy, Mallier, 1970.

Florindo e Chiarastella

Anonimo, *Florindo e Chiarastella*, in *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, t. II.

Gismirante

Antonio Pucci, *Gismirante*, *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, t. I.

Il Bel Gherardino

Anonimo, *Il Bel Gherardino*, in *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, t. I.

Ippolito e Dianora

Anonimo, *Ippolito e Dianora*, in *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, t. II.

Istoria di tre giovani disperati e tre fate

Anonimo, *Istoria di tre giovani disperati e tre fae*, in *Cantari novellistici. Dal Tre al Cinquecento*, t. II.

La Spagna in rima

Anonimo, *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito e illustrato da Michele Catalano, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940.

Prise d'Orange

La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XIIe siècle éditée d'après la rédaction AB, avec introduction, notes et glossaire par Claude Regnier, Paris, Klincksieck, 1967.

III. Studi e strumenti

Busby 2002

Keith Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscripts*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.

Careri – Rinoldi 2004

Maria Careri – Paolo Rinoldi, *Copisti e varianti: codici gemelli nella tradizione manoscritta della Geste de Guillaume d'Orange e della Geste des Lohereins*, in «Critica del testo», VII/1 (2004), pp. 41-104.

Cloetta 1906-1911

Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume. Chanson de geste du XIIe siècle. Publiée d'après tous les manuscrits connus par Wilhelm Cloetta, 2 voll., Paris, Firmin-Didot, 1906-1911.

Dees 1987

Anthonij Dees, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Max Niemeyer, 1987.

Dillon Bussi – Piazza 1995

Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano, a cura di Angela Dillon Bussi, Giovanni M. Piazza, Milano, Nardini Editore, 1995.

Dotto 2009

Diego Dotto, *Un testo venezianeggiante del 1323 e un cancelliere pistoiese a Ragusa*, in «Bollettino dell'Atlante lessicale degli antichi volgari italiani», 2 (2009), pp. 99-120.

Folda 2005

Jaroslav Folda, *Crusader art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre (1187-1291)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Folda 2008

Jaroslav Folda, *Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Burlington, Lund Humphries, 2008.

Formentin 2014-2015

Vittorio Formentin, *Scritture femminili veneziane del medioevo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana», CXXVII (2014-2015), pp. 63-101.

Formentin 2018

Vittorio Formentin, *Prime manifestazioni del volgare a Venezia. Dieci avventure d'archivio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018.

Gaggero 2019

Massimiliano Gaggero, *Intorno a S: la cultura libraria a Cipro nel XIV secolo*, in «Il manoscritto Saibante-Hamilton 390», edizione critica diretta da Maria Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di R. Tagliani, Roma, Salerno, 2019, pp. LXXVI-XCVI.

Garlini 2022

Flavia Garlini, *I Gallicismi nei Cantari Italiani del XIV e del XV secolo*, tesi di dottorato, Università di Siena – École Nationale des Chartes, 2022.

Gossen 1976

Théodor Charles Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976.

Ivetic 2019

Egidio Ivetic, *Storia dell'Adriatico. Un mare e la sua civiltà*, Bologna, il Mulino, 2019.

Meneghetti 2023

Maria Luisa Meneghetti, *Vecchie e nuove prospettive “de là da mar”: qualche considerazione su una lista di nomi e su alcuni manoscritti*, in Gianfranco Folena. *Presenze, continuità, prospettive di studio. Atti del Convegno in onore di Gianfranco Folena per il centenario della nascita (Padova, 7-9 ottobre 2020)*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2023, pp. 283-298.

Minervini 2021

Laura Minervini, *Les manuscrits français d'Outremer. Un nouveau bilan, dans Transferts culturels entre France*

et Orient latin (XII^e-XIII^e siècles), édité par Martin Aurell, Marisa Galvez, Estelle Ingrand-Varenne, Paris, Garnier, 2021, pp. 149-172.

Motta 1890

Emilio Motta, *Libri di casa Trivulzio nel secolo XV, con notizie di altre librerie milanesi del Trecento e del Quattrocento*, Como, Franchi, 1890.

Philippon 1912

Édouard Philippon, *Les parlers du duché de Bourgogne aux XIII^e et XIV^e siècles: II. La Bourgogne occidentale*, in «Romania», 164 (1912), pp. 541-600.

Philippon 1914

Édouard Philippon, *Les parlers du duché de Bourgogne aux XIII^e et XIV^e siècles*, in «Romania», 172 (1914), pp. 495-559.

Rajna 1877

Pio Rajna, *Un nuovo codice di chansons de geste del ciclo di Guglielmo*, in «Romania» 22 (1877), pp. 257-261.

Rohlf 1966

Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. 1949).

Santoro 1929

Caterina Santoro, *I registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei sindaci sotto la dominazione Viscontea*, Milano, Castello Sforzesco, 1929.

Santoro 1965

Caterina Santoro, *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1965.

Stussi 1987

Alfredo Stussi, *Notizie dall'Egeo*, in *Romania et Slavia Adriatica. Festschrift für Žarko Muljačić*, herausgegeben von Günter Holtus Joannes Kramer, Hamburg, Buske, 1987, pp. 341-349.

Stussi 2001

Alfredo Stussi, *Tracce*, Roma, Bulzoni, 2001.

Tomasin 2010

Lorenzo Tomasin, *Storia linguistica di Venezia*, Roma, Carocci, 2010.

Tomasin 2021

Lorenzo Tomasin, *Europa romanza. Sette storie linguistiche*, Torino, Einaudi, 2021.

Tyssens 1967

Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Tyssens 2011

Madeleine Tyssens, *Typologie de la tradition des textes épiques*, dans «*La Tierce Geste qui molt fist a prisier*, Études sur le cycle des Narbonnais», Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 45-56.

Valagussa 1995

Giovanni Valagussa, *Trivulziano 1025*, in *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di Angela Dillon Bussi, Giovanni M. Piazza, Firenze, Nardini, 1995, p. 44.

ALCUNE RIFLESSIONI SUL CORREDO DEI *MARGINALIA* DEL CODICE VENEZIA, BIBLIOTECA DEL MUSEO CORRER, CORRER 1493*

Giacomo Costa

giacomo.costa.4@phd.unipd.it

(Università degli Studi di Padova)

ABSTRACT:

The following study examines the marginalia associated with the text of the *Roman d'Alexandre* in the manuscript Venice, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493. Particular attention is given to the captions related to the miniatures and notes to the illuminators, highlighting some particularly significant linguistic features.

KEYWORDS:

Roman d'Alexandre; marginality; the French of Italy; instructions for the illuminators.

1. *Il manoscritto*

Il manoscritto Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493 è un codice esemplato nel nord d'Italia nell'ultimo quarto del XIII secolo¹. Pergamenaceo, esso conta 109 carte con numerazione moderna sull'angolo destro di ogni *recto*, organizzate in quattordici fascicoli; manca l'ultima carta, probabilmente bianca, del quattordicesimo fascicolo. Al *verso* dell'ultima è presente l'*Allocutio*, attribuita da Roberto Benedetti a Castellano da Bassano, trascritta in un momento successivo alla copia del codice. In ogni carta (300 x 200 mm) sono trascritti 50 versi, ad eccezione dell'ultima che ne conta 48 (fine dell'*Alexandre*). I versi sono disposti su di un'unica colonna di scrittura e delimitati da un punto grafico, utilizzato anche per segnalare la cesura del verso. Il testo è stato trascritto da un'unica mano italiana che utilizza una *littera textualis* di modulo ampio; nel ms. sono presenti altre mani che hanno vergato un'antica segnatura a c. 1v, alcune annotazioni (probabilmente di Rolando da Piazzola), due riscritture sopra rasura e una nota (*estinta*) a c. 98v e, infine, come si vedrà successivamente, le istruzioni per il miniatore. La rilegatura, moderna, è stata restaurata nel 2024.

Il manufatto tramanda una versione in versi antico-francesi del *Roman d'Alexandre*, siglata tradizionalmente B². I primi 847 *décasyllabes* (*Adéca*), corrispondono a una versione anteriore

* Ringrazio Francesca Gambino ed Elisa Guadagnini per le loro accorte e preziose osservazioni, senza le quali il lavoro non avrebbe assunto questa forma.

¹ Per una bibliografia iniziale sul codice si vedano Vanin 2013: 50-53 e Briano 2023.

² Già siglata così da Meyer (Meyer 1882), la siglatura è stata mantenuta successivamente anche dagli editori dell'*équipe* Armstrong. Per l'edizione del testo si veda La Du 1937, consultabile anche in una versione digitalizzata online nel RLALFrl.

al lavoro di Alexandre de Bernay, cronologicamente intermedia tra quest'ultima e la prima testimonianza romanza dell'*Alexandre*, quella di Alberic de Pisançon, e trådita da altri due codici: A (Paris, Arsenal 3472) e L (Paris, BNF fr. 789). Seguono circa diecimila alessandrini parzialmente corrispondenti alla versione vulgata del *roman*, dalla quale si distaccano con omissioni e interpolazioni. La collocazione di questa versione entro la complessa tradizione occidentale del *Roman d'Alexandre* in versi è, per molti aspetti, ancora da esplorare, sebbene alcuni studi recenti abbiano rilanciato la ricerca³.

In questa sede, tuttavia, non ci interesseremo del codice Correr in relazione alla tradizione del *Roman d'Alexandre* in versi, ma rispetto a un altro aspetto: i *marginalia*.

2. Gli elementi 'marginali'

Il corredo dei *marginalia* del ms. Correr 1493 comprende:

- 139 miniature che illustrano il contenuto di circa un quinto delle lasse totali del *Roman*, di sfondo sempre blu e richiuse in una cornice di colore blu chiaro, rosso o lasciata vuota (i colori vengono anche combinati tra di loro in modo policromo). Tra gli elementi decorativi va annoverata anche l'iniziale miniata rappresentante Alessandro incoronato, accompagnata da una decorazione con elementi fitomorfi che circonda lo specchio di scrittura della c. 1r. Dopo il prezioso manoscritto Oxford, il codice Correr 1493 è il codice medievale occidentale dell'*Alexandre* più ricco di decorazioni e illustrazioni;
- 139 didascalie trascritte in rosso dalla stessa mano che copia il testo in versi. Poste in posizione superiore o inferiore rispetto alle miniature, ne descrivono a parole il contenuto. Se il *Roman* del codice Correr è una copia di un antigrafo francese, la paternità delle didascalie va invece ascritta, con ogni probabilità, al copista italiano;
- Le istruzioni per il miniatore. Ne sono chiaramente leggibili dodici, posizionate al di sopra della miniatura, tranne una, che è stata coperta dall'illustrazione, ma è ancora leggibile (c. 5v *travlace*)⁴. Tramite l'utilizzo di una lampada a raggi ultravioletti è possibile scorgere la presenza di numerose altre istruzioni per l'illustratore che tuttavia risultano per lo più troppo sbiadite per permettere una lettura sicura. La lingua delle istruzioni è italiana e la mano che le trascrive è diversa rispetto a quella che copia il testo in versi e le didascalie;
- Infine, in molti casi, in presenza di una miniatura è visibile l'abbozzo stilizzato del disegno. Lo scopo di questi sintetici disegni è, come quello delle note, di guidare il lavoro

³ Cfr., ad esempio, Rinoldi 2018 e Rinoldi 2021.

⁴ Forma che presenta un'inversione del nesso consonantico per *trevalche* su cui si veda la disamina presentata in questo volume da Elisa Guadagnini (Guadagnini 2025). L'analisi delle rubriche e delle note al miniatore tiene conto del lavoro già svolto da Roberto Benedetti in occasione della pubblicazione facsimilare del codice, Benedetti 1998: 31-53; si veda anche *Roman d'Alexandre* [Benedetti]. Da un nuovo esame autoptico del codice, tuttavia, è stato possibile trascrivere ulteriori istruzioni e correggere alcuni errori di lettura del precedente editore.

dell'illustratore. In alcuni casi l'abbozzo non trova corrispondenza nella miniatura effettivamente eseguita: si ipotizza che il progetto illustrativo iniziale non sia stato in ultima fase concluso oppure che le scene inizialmente individuate per la raffigurazione siano cambiate durante il corso del lavoro.

Il testo, come già detto, è trascritto su di un'unica colonna di scrittura: viene lasciato un ampio spazio vuoto ai lati esterni di ogni carta, proprio per ospitare il corredo di elementi sopra elencato. In un unico caso, a c. 8v, invece, una delle due miniature presenti è stata realizzata, con la rispettiva didascalia, nel margine interno della carta. L'insieme delle miniature e delle didascalie costituisce una tradizione di *marginalia* che, come sottolinea Furio Brugnolo, si sviluppa come «un vero e proprio 'commento' al testo, delle glosse visive che devono orientare la stessa interpretazione del testo»⁵. In aggiunta, Catherine Gaullier-Bougassas ha notato come le miniature non abbiano solo il compito di accompagnare la lettura, ma anche di evidenziare episodi significativi della vita del Macedone in questa versione del *Alexandre*⁶.

3. *Liminalità e diatopia*

L'analisi delle miniature ha scatenato un vivace dibattito tra gli storici dell'arte: se pare certa l'influenza della scuola bolognese, la provenienza del miniatore e la localizzazione dell'*atelier* di produzione del codice sono ancora incerte. Si riassumono di seguito le principali posizioni, per delineare la complessità dei pareri discordanti.

Antonio Conti ritenne di riconoscere la mano del cosiddetto «maestro bolognese del 1285»⁷ e ricondusse, conseguentemente, la produzione del codice a una bottega di Bologna. Dubitarono di questa ipotesi Alberto Varvaro, nella sua recensione al volume di Benedetti⁸ e, successivamente, Lorenza Novello che riconosce nelle miniature che rappresentano la vita di Alessandro un gusto cortese. La studiosa rileva diverse analogie tra il ms. Correr e altri codici miniati e decorati di origine padovana di materia sia cavalleresca sia biblico-agiografica. Essi, seppur influenzati dallo stile bolognese molto diffuso all'epoca, presentano dettagli e caratteristiche singolari, tanto che Novello identifica, in conclusione, la mano di un «miniaturista padovano»⁹. È possibile che questa ipotesi dipenda anche dal fatto che nel 1310, pochi decenni dopo la sua fattura, il codice si trovasse a Padova, come ci viene suggerito dall'*Allocutio* presente nelle ultime carte del manoscritto e composta, secondo Benedetti, da Castellano da Bassano¹⁰.

⁵ Brugnolo 1999: 15.

⁶ Cfr. Gaullier-Bougassas 2015: 64. La studiosa sottolinea, per esempio, come le illustrazioni presenti nelle cc. 44r, 53r, 70v siano accompagnate da un piccolo uomo di colore arancione che non appartiene alla scena rappresentata e che, molto probabilmente, ha la funzione di sottolinearne il valore.

⁷ Conti 1998: 57-67.

⁸ Cfr. Varvaro 2001: 481-491.

⁹ Novello 2012: 101-107.

¹⁰ Cfr. Benedetti 1998: 45-49. Un recente esame materiale del codice ha messo in luce alcuni aspetti dell'*Al-*

Secondo Paolo Rinoldi, il ms. Correr potrebbe essere stato illustrato da un miniatore bolognese operante nell'ambiente preumanistico padovano¹¹. Catherine Gaullier-Bougassas nota, invece, una certa vicinanza tra il nostro codice e lo stile decorativo bizantino, ipotizzando, pertanto, una produzione lagunare¹². Molto più caute sono, infine, le posizioni di Maud Pérez-Simon e Alison Stones nel recente volume dal titolo *Illustrated Medieval Alexander-Books in French Verse* nel quale vengono raccolte e curate le ricerche rimaste inedite di David J. A. Ross. Gli studiosi riportano le posizioni di Novello e Conti, aggiungendo anche un'analogia con i *Faits des romains* del ms. Brussels, BR 10168-72, composto a Roma¹³.

Ad oggi, insomma, l'analisi delle miniature non ha portato a una localizzazione certa del ms. Correr. Alcuni indizi, tuttavia, si trovano negli altri elementi marginali. Grazie a un recente lavoro di annotazione linguistica, infatti, è risultata evidente la cospicua presenza di tratti italianeggianti nelle didascalie e nelle istruzioni, in misura assai maggiore rispetto a quanto rilevato nel testo in versi¹⁴: per quanto liminali, queste spie linguistiche potrebbero ancora fornirci informazioni preziose per la localizzazione del ms. Correr.

Le didascalie sono opera della stessa mano italiana a cui si deve la copiatura dei versi. Queste brevi porzioni testuali in francese presentano un'alta incidenza di tratti italianeggianti. La fitta presenza di italianismi risulta ancora più degna di nota se si considera il fatto che le rubriche sono state aggiunte in momento successivo alla stesura del testo in versi, che deve pertanto aver funto da modello. Esse, inoltre, presentano una struttura icastica, molto semplice da replicare: *de + cas regime* seguiti dal pronome relativo e il verbo¹⁵. La maggior parte dei tratti rilevati riconducibili all'ibridismo tra francese e italiano sono attestati in molti testi del francese d'Italia, e non hanno un valore diatopico specifico: tra questi, citiamo per esempio l'utilizzo del pronome relativo obliquo *que* anche in funzione di *qui*, calco dell'italiano *che*; l'uso delle preposizioni italiane *da*, *con*, *per*, *dai*; l'avanzamento delle affricate e altri fenomeni fonetici come la conservazione della *-a-* intervocalica (c. 43r, *amare/amer*) o la caduta della *-e-* prostetica (c. 18v, *schine/ eschine*). Altri tratti individuati potrebbero portarci, invece, a riconoscere l'intervento di una mano settentrionale. Tra questi, si segnala che l'utilizzo di un verbo al singolare con il soggetto plurale occorre per ventidue volte, si vedano come esempi:

locutio che potrebbero mettere in discussione questa ipotesi. Il lavoro però risulta ancora *in fieri* e verrà pubblicato solo a conclusione del mio progetto di dottorato.

¹¹ Cfr. Rinoldi 2006: 85.

¹² Cfr. Gaullier-Bougassas 2015.

¹³ Ross 2019: 34-52.

¹⁴ Per l'annotazione del testo è stato utilizzato *Pyrrha*, un software di annotazione e post-correzione sviluppato dall'École nationale des chartes di Parigi. Il lavoro si inserisce anche nel più ampio progetto PRIN *FrIngE - The French in/of Italy: Code-MixiNG in Medieval Europe* [2023-2025, PRIN 2022XRF5XR], per cui si veda Gambino *et al.* 2024.

¹⁵ Fa eccezione la prima rubrica che accompagna la miniatura rappresentante la nascita di Alessandro e che viene proposta con una struttura sintattica differente e unica in tutto il codice, forse per sottolineare ancora di più l'eccezionalità di questa nascita semi-divina: c. 1r, «Li jor qu'Alexandre nasqui furent li signes en ciel».

7r De li dui messaje que **dist** sa raison au rei Nicholas de Cesaire.

45v De li serpent creste que **fist** la domage ad Alexandre.

55rb De les sirenes que **tenoit** la gent Alexandre¹⁶.

In tre casi un verbo plurale occorre con un soggetto singolare:

24r D'Aridés que aporta le message d'Alexandre davant Tyr de sa gent qui **erent** confondue en la Val de Josaphat

30v De cil de Tyr que depeça la tor d'Alexandre qui **erent** devant Tyr en l'eive

56ra Del feu que **chaoient** sor la gent d'Alexandre (56ra)¹⁷.

Di particolare interesse è anche la forma *siter*: attestata a c. 55r *De la gent Alexandre que ala siter li liotifal*. Forma derivata dal lat. SAGITARE che ha come esiti in italiano *saettare* e nel francese antico *saieter*. La degeminazione di *-tt* e la semplificazione del dittongo *ae>i* si osservano nelle varietà italo-settentrionali, si vedano le forme *sita* ('saetta')¹⁸ e *sitare/siitar* ('saettare')¹⁹, attestate in area veneta padovana-veneziana.

Da queste spie linguistiche è ipotizzabile che la mano che trascrisse le rubriche, e dunque anche il testo in versi, possa essere ragionevolmente settentrionale, con una deviazione verso le zone patavina e lagunare. Il dato, tuttavia, aspetta di essere confermato tramite un confronto sistematico con la *scripta* del testo in versi, che, in questo momento, deve ancora essere concluso. In ogni caso, a conferma dell'origine settentrionale della mano che copiò queste porzioni testuali, ciò non comporterebbe necessariamente che il codice sia stato composto in una città come Venezia o Padova, dal momento che maestranze venete potevano operare anche in altri centri, come Bologna.

¹⁶ Si riporta la lista completa delle carte in cui ricorre il fenomeno: c. 7r, 8r, 8v^b, 17v, 32r, 33r, 37v, 38r, 43v(x2), 45v, 54r, 55v^b, 60v, 64v^a, 79r, 83v, 84v, 86r, 103r, 104v.

¹⁷ Per l'uso oscillante della terza e della sesta persona non concordanti con il soggetto, cfr. ad esempio, *Testi veneziani*: LXV, *Testi veronesi*: 237 e *Testi padovani*: 183, che evidenzia come in testi di origine padovana la differenza tra la terza e la sesta persona si riscontra solo nell'ausiliare *essere* e nel modale *volere*. Il fenomeno è stato rilevato in diversi testi franco-italiani, come si può notare anche da una lettura della recente *Antologia del francese d'Italia* (Gambino-Beretta 2023; in particolare cfr., ad esempio, l'analisi linguistica del *Roland* di V4: 11). Nel bolognese medievale, tendenzialmente, la terza persona è distinta dalla sesta (cfr., ad esempio, Formentin 2002: 108).

¹⁸ Attestata in testi tosco-padovani, come nelle *Rime* di Antonio Beccari: «e hamme zunto sì dentro nel core | con una **sita** amorosa e pungente» (canz. 27, v. 6), oppure «e sì l'appose al suo peneo legno | el qual non teme la **sita** de Giove» (canz. 77a, v. 133). Per le analisi che seguono è stato assunto come rappresentativo il Corpus *OVI* per le varietà italo-romanze; i riferimenti e le citazioni a testo di occorrenze sono prese da lì.

¹⁹ La ricerca di queste forme nel Corpus *OVI* ha portato a individuare un'unica attestazione di *siitar* in un testo veneziano, gli *Atti del Podestà di Lio Mazor*, 4, 31.28; mentre *sitare* è attestato sempre in un testo veneziano, Paolo Minorita, *Trattato de regimine rectoris*, cap. 3 2.19 e nelle *Leggende sacre del Magliabechiano XXXVIII.110*, di origine settentrionale, *Cristoforo* 523.4 «Dre' ço, el re lo fé ligare a un legno e fé-lo **sitare** a quatro cavalieri». Per la bibliografia di questi testi si rinvia a quella dell'*OVI*.

Altre informazioni ci vengono fornite dalle istruzioni per il miniatore. Seguendo le categorie utilizzate da Serena Picarelli, queste note possono essere definite come «istruzioni rimando»²⁰: singole parole o brevi sintagmi che riportano le informazioni strettamente necessarie, spesso in modo implicito, come il luogo dove la miniatura deve essere eseguita, senza però dilungarsi in descrizioni dettagliate, lasciando così una certa libertà all'illustratore. Si ritiene opportuno sottolineare nuovamente che la mano delle note al miniatore non corrisponde a quella del testo o delle rubriche e che, a differenza di quest'ultime, le istruzioni vengono trascritte in un volgare italiano. Si riportano di seguito le note più rilevanti ai fini di un'ipotetica localizzazione linguistica²¹.

c. 5r *disnar*

Forma di *desinare* (s.m, cfr. *DEI desinare*²), verbo sostantivato da *desinare* (*DEI desinare*¹, *DELI desinàre*) dal francese antico *disner* (lat. parlato **disieiunāre*, 'rompere il digiuno'). Nella stessa didascalia viene riportata la forma francese *disner*. L'istruzione fa riferimento alla miniatura in cui viene rappresentato il pranzo tenuto dal re Filippo di Macedonia, padre di Alessandro, durante il quale si presenta un messo del re Nicolao di Cesarea per dichiarare guerra. Pertanto, la nota vuole indicare il momento del pasto. L'istruzione si trova sopra la miniatura, è possibile individuarla anche senza l'utilizzo di una lampada UV ed è accompagnata da un abbozzo stilizzato della scena.

Desinare è attestato in testi toscani, settentrionali e ricorre anche nel siciliano. La forma *disnar*, invece, presenta una distribuzione più limitata (31 occorrenze), a partire dai *Volgari* di Bonvesin de La Riva (*Vulgare de elymosinis* v. 745-746, 265.10): *Lo bon signor, vezando lo pover peregrin, | Al so **disnar** l'invidha sol so volt alegrin*. Delle 31 attestazioni riportate dal corpus OVI, quindici sono ascrivibili a un'area geolinguistica lagunare, si vedano ad esempio *I Vangeli in antico veneziano del ms. Marciano* it. I 3 (4889):

Matteo, 22, 88.7 Dissé a quelor li qual èn convidadi che io è apareglado lo mio **disnar** (ço è lo mio mançar) [...]

Marco, 6, 140.13 [...] li discipoli vene da lui gidandoli: «Questo luogo è deserto et ora de **disnar** [...]»

Luca, 14, 261.14 [...] dixeva Iesù Cristo a quelui che l'avea convidado con lui «Quando tu fas apareglar **disnar** o cena, no voler miga clamar li tuoi amixi né li tuoi fradeli [...]»

Della forma apocopata *disnar* per *desinare*, si osservano poi altre attestazioni in zona ligure (8), lombarda (5), in trentino (2) e un'unica occorrenza in un testo bolognese. Sebbene la

²⁰ Cfr. Picarelli 2023-2024 e Picarelli 2023: 114; per una panoramica sul lavoro degli illustratori medievali, si veda Alexander 1992.

²¹ Tra quelle che non vengono prese in analisi si vedano: c. 1v (*l)tre Alexandre*, c. 5v *travlace*; c. 6r *cavalca*, 7r *travlace*, c. 81v *Babilonie*, c. 83v *Babilonie*. Si sottolinea, infine, la nota al miniatore a c. 4r *cavaiera*: Benedetti (Benedetti 1998: 35) intravede un'apocope in questa forma, senza tuttavia far riferimento alla parola di partenza. Si potrebbe però trattare anche di una forma corrotta, dal momento che la lettura della nota non è limpida. In ogni caso, la trattazione di questa forma richiederebbe troppo spazio rispetto a quello disponibile per il contributo e si rimanda pertanto la discussione in un'altra sede.

forma sia stata attestata maggiormente in testi antichi veneziani, *disnar* risulta avere una distribuzione diatopica pansettentrionale²².

c. 64v *denti de can*

Can (forma di *cane*, lat. *canis* cfr. *DELI cane*; *DEI cane*; *LEI canis*/*kañ ‘cane’) e *denti* (lat. *dēns* cfr. *DELI dente*; *DEI dente*). Ci troviamo di fronte agli alberi del sole e della luna, quando Alessandro verrà a conoscenza dell’oracolo che gli prevede la morte. L’istruzione viene impiegata per fornire un dettaglio su come rappresentare il guardiano-indovino dei due alberi, che, appunto «a dens coma chiens et niers fu com carbonas» (v. 6400). Il verso si trova però agli inizi della carta successiva (65r) rispetto a quella in cui la miniatura è stata posta. L’istruzione è posizionata sopra l’illustrazione ma al di sotto dei due tondi di colore azzurro e rosso.

La caduta dell’atona finale in *can* (più in generale: la caduta di una vocale atona dopo nasale) è un tratto ascrivibile a diverse varietà venete medievali²³. La forma *can* è attestata cento volte nel corpus OVI e presenta una distribuzione diatopica ampia: da testi veneziani e veronesi, fino al Piemonte e anche in Toscana e Umbria. Non è pertanto possibile assumere un marcatore diatopico preciso e definito per questa forma.

c. 71v *Alexandr*

La caduta della vocale atona finale del nome proprio dell’eroe è attestata solo in questa sede del testo, dal momento che nelle rubriche e nei versi – a parte due attestazioni di *Alexandre* al v. 3 (lassa I) e al v. 10248 (lassa 565) – il nome ritorna solo nella forma abbreviata *Al’x*. Benedetti riconosce in questa forma troncata della vocale finale un indizio di settentrionalità della mano²⁴. In verità, il recente esame autoptico svolto sul codice ha portato alla luce un’altra annotazione a c. 1v ((l)tre *Alexandre*) nella quale il nome è riportato per intero. È possibile, dunque, che questa caduta dell’atona finale nella nota a c. 71v possa anche trattarsi di un errore o, più semplicemente, che la *-e* non sia più visibile.

c. 79r *ture de babilonie*

c. 84v *ture Babi*

²² La caduta della vocale finale nella varietà veneta lagunare è, secondo Formentin, da limitarsi ai casi in cui la vocale si trovi solo dopo *n*, *l*, e *r* scempie etimologiche in parole piane o sdrucciole (in quest’ultimo caso purché si tratti esclusivamente di verbi all’infinito), cfr. Formentin 2002: 109. Pellegrini, riprendendo gli spogli di Levi, sottolinea invece una casistica di cadute delle atone finali più ampia, anche dopo *p* e *t*, Pellegrini 1977: 59. Ciò che preme sottolineare, però, è che nel padovano la caduta di vocali atone finali è ancor più limitata e avviene per *-e* ed *-o* solo dopo nasale, tanto che «gli infiniti integri sono un immediato contrassegno del padovano rispetto al veneziano» (Stussi 1995: 131; si veda anche Pellegrini 1977: 63). Secondo queste osservazioni, si esclude che *disnar* possa essere una forma padovana.

²³ In generale cfr. Rohlf, *fonetica* 1966: I, 180-183. Formentin inserisce il fenomeno della caduta delle vocali finali diverse da *-a* tra i tratti che caratterizzano tutti i volgari medievali settentrionali (Formentin 2002: 98). Sulla caduta delle atone finali nei dialetti del Veneto medievale, con particolare riferimento alle aree padovana e veneziana, si vedano anche i riferimenti bibliografici riportati nella nota n.25 per *disnar*.

²⁴ Cfr. Benedetti 1998: 35.

La forma *ture* fa riferimento al tipo lessicale *torre* (lat. *turris* cfr. *DELI torre*). Le due istruzioni per il miniatore sono posizionate al di sopra della miniatura, sul limite alto della carta, e si riferiscono al racconto relativo alla costruzione e alla storia della torre di Babele. La seconda istruzione, a c. 84v, è visibile solo grazie all'utilizzo di una lampada a raggi UV.

Secondo Furio Brugnolo, lo scempiamento *-rr->-r-* e la chiusura *o>u* riscontrabile nella forma *ture* (*torre*) potrebbero essere degli indizi che confermano la fattura patavina del codice²⁵. Nel corpus OVI è presente una sola attestazione di *ture*, come sostantivo, in area settentrionale nelle *Leggende sacre* del ms. Ashburnham 395 (*Matteo Evangelista* 192.26): «cusi nu' apostuli posamo entendre he parlare en tute lengue açò che posamo hedificare una **ture** spirituale per la qual tuti quigi chi creerà in Iesu possa montare a vita eterna». La forma è ampiamente attestata in zona padovana (cfr. ad esempio *El libro Agregà de Serapiom*, volgarizzamento di Frater Jacobus Philippus de Padua), non come sostantivo ma come flessione verbale del verbo *torre* ('prendere'). In ogni caso, come riporta Zeno Verlato, il fenomeno (passaggio da *o>u* e da *ore>ur(e)*) è diffuso in molti dialetti veneti ed emiliani antichi²⁶. Nel veneziano, e più in generale nei dialetti di area veneta è attestato un passaggio di *o>u* tendenzialmente solo per metaforia di *-r*²⁷. Si esclude anche la presenza di una *-u* etimologica, dal momento che la forma non si trova in un testo che adotta una grafia latineggiante, ma in istruzioni che dovevano essere semplicemente comprensibili al miniatore e non leggibili per il lettore.

Per lo scempiamento delle geminate *-rr->-r-* il fenomeno può essere considerato pansettentrionale, dal momento che intercorre in diversi volgari settentrionali²⁸.

La breve analisi linguistica presentata in questa sede sembrerebbe non portarci ad individuare una zona di produzione precisa. Che le due mani che composero le rubriche e le note al miniatore siano settentrionali non c'è dubbio, ma i tratti individuati sono aspecifici e numericamente troppo limitati per delinearne una localizzazione più precisa.

Secondo una disamina delle posizioni proposte dagli storici dell'arte e della miniatura, in concomitanza con queste sparute spie linguistiche, si può propendere forse per una produzione veneta medievale, che vira in un certo senso verso il Veneto nord-orientale (Padova-Venezia)²⁹. Ma la polimorfia linguistica dei testi settentrionali medievali, che spesso rende

²⁵ Cfr. Brugnolo 1999: 13.

²⁶ Cfr. *Leggende sacre*: 66-67.

²⁷ Rohlf sottolinea come il veneziano generalmente conservi la *-o*, e che il passaggio da *o>u* nei dialetti settentrionali sia tendenzialmente ascrivibile a un fenomeno metafonetico, cfr. Rohlf s 1966: I, 93-95; cfr. inoltre Formentin 2002: 98. Formentin sottolinea come nel veneziano l'innalzamento per metaforesi si limiti a un ristretto numero di casi (*nui* 'noi', *vui* 'voi', *ili* 'essi', *quili* 'quelli' e in qualche isolata forma del passato remoto) cfr. ivi: 109; si vedano anche Stussi 1995: 127 e Pellegrini 1977: 59. Nel padovano, invece, il passaggio di *o* ed *e* a *i* e a *u* è maggiormente attestato, ma sempre per metaforia di *i*, cfr. Stussi 1995: 130. Il fenomeno, in ogni caso, è attestato anche nel bolognese, cfr. Corti 1960: 35.

²⁸ Cfr. Formentin 2002: 98, che inserisce il fenomeno tra la lista di quelli comuni a tutti i volgari settentrionali.

²⁹ Sul legame tra la circolazione in Italia di *roman* di materia antica e Venezia si vedano le osservazioni in Meneghetti 2006, riprese poi anche da Rinoldi 2008: 26-28.

complessa la delimitazione di un tratto ad un'area geografica specifica, e la difficoltà di lettura di ulteriori note per il miniatore (per le quali si auspica di arrivare ad una lettura più precisa tramite l'utilizzo di strumenti più sofisticati rispetto a quelli utilizzati fino ad ora) non ci permettono, almeno non senza la postulazione di deduzioni forse troppo astruse, di proporre delle ipotesi più precise. Difatti, «se i nostri patetici vecchi dicevano che una rondine non fa primavera, così qualche fenomeno fonetico isolato non assicura nella localizzazione»³⁰. Si auspica, tuttavia, a conclusione dello spoglio completo della *scripta* del codice, non più limitato esclusivamente ai *marginalia*, oggetto specifico di questa trattazione, di poter fornire in futuro delle informazioni più precise.

Bibliografia

I. Manoscritti

Correr 1493	Venezia, Biblioteca del Museo Correr	Correr 1493
Bodl. 264	Oxford, Bodleian Library	Bodley 264
BR 10168-72	Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique	BR 10168-72

II. Opere

Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre* (Versione B)

The Medieval french "Roman d'Alexandre". Vol. I: Text of the Arsenal and Venice versions, prepared with an introduction and a commentary by Milan S. La Du, Princeton-Paris, Princeton University Press, 1937, rist. 1965.

Atti del Podestà di Lio Mazor

Atti del podestà di Lio Mazor, edizione critica e lessico a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1999.

Antonio Beccari, *Rime* (Antonio da Ferrara)

Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), a cura di Laura Bellucci, Bologna, Pàtron Editore, 1972.

Bonvesin da la Riva, *Opere Volgari*

Le opere volgari di Bonvesin da la Riva, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società Filologia Romana, 1941.

Frater Jacobus Philippus de Padua, *El libro Agregà de Serapiom*

El libro Agregà de Serapiom, volgarizzato da Frater Jacobus Philippus de Padua, a cura di Gustav Ineichen, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962-1966, 2 voll.

³⁰ Corti 1960: 33.

Leggende sacre del Magl. XXXVIII.110

Le vite di Santi del codice Magliabechiano XXXVIII.110, a cura di Zeno Verlato, Tübingen, Niemeyer, 2009.

Paolo Minorita, *Trattato de regime rectoris*

Trattato de regime rectoris di Fra Paolo Minorita, a cura di Adolfo Mussafia, Vienna-Firenze, Tendler e Vieusseux, 1868.

Roman d'Alexandre [Benedetti]

Le Roman d'Alexandre, Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493, a cura di Roberto Benedetti, Udine, Roberto Vattori, 1998.

Testi padovani

Testi padovani del Trecento, a cura di Lorenzo Tomasin, Padova, Esedra, 2004.

Testi veneziani

Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento, a cura di Alfredo Stussi, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

Testi veronesi

Testi veronesi dell'età scaligera, a cura di Nello Bertoletti, Padova, Esedra, 2005.

Volgarizzamento veneziano dei Vangeli

I Vangeli in antico veneziano. Ms. Marciano it. I 3 (4889), a cura di Francesca Gambino, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2007.

III. Studi e strumenti

Alexandre 1992

Jonathan J. G. Alexandre, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven - London, Yale University Press, 1992.

Benedetti 1998

Roberto Benedetti, *Codice, allocuzione e volti di un mito*, in *Le Roman d'Alexandre, Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493*, a cura di Roberto Benedetti, Udine, Roberto Vattori, 1998.

Briano 2023

Simone Briano, «*Ce raconte l'estoire, ne seit om mescreans*»: le lasse originali del ms. b del *Roman d'Alexandre*, in «*Carte Romanze*, 11(1), pp. 7-62.

Brugnolo 2019

Furio Brugnolo, *Il Roman d'Alexandre in un prezioso codice duecentesco, forse di origine padovana*, in «*Padova e il suo territorio*» 78 (aprile 1999), pp. 12-15.

Conti 1998

Alessandro Conti, *Il codice Correr del Roman d'Alexandre e il primo stile della ministura bolognese*, in *Le*

Roman d'Alexandre, Riproduzione del ms. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 1493, a cura di Roberto Benedetti, Udine, Roberto Vattori, 1998.

Corti 1960

Maria Corti, *Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del "Fiore di virtù"*, in «Studi di filologia italiana», 18 (1960), pp. 29-68.

DEI

Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 vol., Firenze, Barbera, 1950-1957.

DELI

DELI: *Dizionario etimologico della lingua italiana*, diretto da Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

Formentin 2002

Vittorio Formentin, *L'area italiana in Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, vol. II *La circolazione del testo* a cura di Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 97-147.

Gambino–Beretta 2023

Francesca Gambino, Andrea Beretta, *Antologia del francese d'Italia*, Bologna, Pàtron Editore, 2023.

Gambino et al. 2024

Francesca Gambino, Andrea Beretta, Maura Sonia Barillari, Floriana Ceresato, Giacomo Costa, Rachele Fassanelli, Manuel Favero, Jacopo Fois, Elisa Guadagnini, Federico Guariglia, Matteo Parodi, Carlo Rettore, *Il francese d'Italie e il progetto "FrIngE". Panoramica generale e casi di studio*, in «Francigena», 10 (2024), pp. 285-340.

Gaullier-Bougassas 2015

Catherine Gaullier-Bougassas, *Les manuscrits franco-italiens du «Roman d'Alexandre» et de l'«Histoire ancienne jusqu'à César»: des lectures italiennes originales*, dans eadem, *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés, matérialité des textes, contextes et paratextes*, Turnhout, Brepols, 2015, Padova, Università degli Studi di Padova, 2025, pp. 49-80.

Guadagnini 2025

Elisa Guadagnini, *Una parola "marginale" dell'epopea francese (d'Italia): trevache*, in *Entre France et Italie: marginalità nelle chansons de geste. Atti del I convegno della sezione italiana della Società Rencesvals, (Genova, 19-20 ottobre 2024)*, cura di Sonia Maura Barillari, Federico Guariglia, Paolo Rinoldi, pp. 263-277.

LEI

Lessico etimologico italiano, 21 voll., diretto da Elton Prifti e Wolfgang Schweickard, fondato da Max Pfister, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1979-2022.

Meneghetti 2006

Maria Luisa Meneghetti, *Alessandro e famiglia. La circolazione dei romanzi di materia greca nell'Italia della prima metà del XIII secolo in Mito e storia nella tradizione cavalleresca: atti del XLII Convegno Storico Internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2005*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 347-362.

Meyer 1882

Paul Meyer, *Étude sur les manuscrits du roman d'Alexandre*, in «Romania» 11, (1882), pp. 213-332.

Novello 2012

Lorenza Novello, *Alcune testimonianze di miniatura cavalleresca del XIII secolo in Veneto in Venezia*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Maria Canova*, a cura di Federica Toniolo, Gennaro Toscano, Milano, Silvana, 2012, pp. 101-107.

Pellegrini 1977

Gian Battista Pellegrini, *Studi di dialettologia e filologia veneta*, Pisa, Pacini Editore, 1977.

Picarelli 2023

Serena Picarelli, *Nuove riflessioni sulle istruzioni al miniatore della Commedia di Budapest* (*Biblioteca Universitaria*, Italicus 1), in «Storie e Linguaggi. Rivista di studi umanistici», 1 (2023), pp. 111-126.

Picarelli 2023-2024

Serena Picarelli, *Note al margine: un'indagine sulla produzione dei manoscritti illustrati nel Trecento in Italia attraverso l'analisi delle istruzioni al miniatore*, Tesi di dottorato in Testi tradizioni e culture del libro, XXXV ciclo, Scuola Superiore Meridionale – PhD in Art History, Katholieke Universiteit, a.a. 2023-2024.

RIALFrI

Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana, diretto da Francesca Gambino, Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari - Università degli Studi di Padova, online: <http://www.rialfri.eu/rialfriWP/> [ultima consultazione 23. I. 2025].

Rinoldi 2006

Paolo Rinoldi, *Il ms. F (Parma, Bibl. Palatina, Parm. 1206) del Roman d'Alexandre*, in «Troianalexandrina», 6 (2006), pp. 81-128.

Rinoldi 2008

Paolo Rinoldi, *La circolazione della materia alessandrina in Italia nel Medioevo (coordinate introduttive)* in «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei» I (2008). *Alessandro/Dbû l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, a cura di Carlo Saccone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 11-50.

Rinoldi 2018

Paolo Rinoldi, *Il Roman d'Alexandre nei mss. A e B: sondaggi oltre la porzione decasillabica* in *Per i romanzi di Alessandro Magno. Storie, incontri, tradizioni testuali*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 105-122.

Rinoldi 2021

Paolo Rinoldi, *Il Roman d'Alexandre décasyllabique: prassi ecdotica e problemi testuali* in *Alessandro Magno nel Veneto Medievale e dintorni. Tradizione mediolatina e tradizione romanza*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Cleup, 2021, pp. 233-259.

Rohlf 1966

Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* 1. *Fonetica*, traduzione di Salvatore Persichino, Torino, Einaudi, 1966.

Ross 2019

David J. A. Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books in French Verse*, edited by Maud Pérez-Simon, Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2019.

Stussi 1995

Alfredo Stussi, *Venezien/Veneto* in *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL) band II, 2, herausgegeben von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995, pp. 124-134.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi e poi da Paolo Squillacioti, opera del Vocabolario Italiano, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Pubblicazione periodica online in aggiornamento continuo, online: <http://tlio.ovi.cnr.it> [ultima consultazione 23. I. 2025].

Vanin 2013

Barbara Vanin, *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2013.

Varvaro 2001

Alberto Varvaro, *Considerazioni sulle edizioni facsimile di codici letterari (a proposito del "Roman d'Alexandre" del Museo Correr, ms. 1493)*, in «Medioevo Romanzo», 25 (2001), pp. 481-491.

Ai margini dell'epica romanza.
Intersezioni di genere

IN LIMINE: STILEMI EPICI NEL *ROMAN D'ALEXANDRE*

Simone Briano

simone.briano2@unibo.it

(Ricercatore indipendente)

ABSTRACT:

the article aims to analyze the use of some epic stylemes (*laisses parallèles* and *similaires, enchainements*) in the *Roman d'Alexandre* in french verse and, more particularly, in some episodes that would seem to date back to different moments of its complex and stratified evolution.

KEYWORDS:

Roman d'Alexandre; Alexandre en Orient; Alexander the Great; chanson de geste; laisses parallèles.

Il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris si pone, a dispetto del nome con cui è noto, al confine tra la letteratura epica e la nuova moda del *roman* di materia antica: come ha dimostrato Catherine Gaullier-Bougassas in un lungo saggio sull'argomento, le strategie narrative di questi due generi attraversano, rincorrendosi, l'intera opera¹. Una simile peculiarità pare essere stata percepita fin dall'epoca medievale: si veda ad esempio il contesto manoscritto in cui quest'opera ci è giunta, spesso legata a testi romanzeschi², ma in più occasioni unita, in codici antologici, a cicli di *chanson de geste*³.

Più in particolare, è l'opera stessa a metterci in guardia da categorizzazioni troppo facili, come è stato giustamente valorizzato negli studi, tra gli altri, di Giovanni Borriero. Lo studioso osserva: «Il faudrait plutôt utiliser l'étiquette 'histoire' / 'estoire', comme le texte lui-même le suggère dans les zones liminaires du prologue et de l'épilogue»⁴. È proprio su questa natura per così dire ibrida che vuole concentrarsi il presente contributo, mettendo in evidenza l'uso di stilemi epici in tre passaggi testuali particolari e argomentando, attraverso di essi, la natura peculiare del lavoro di Alexandre de Paris e dei testi a cui si è ispirato.

L'esistenza di questi ipotesti è dichiarata nello stesso *Roman d'Alexandre*. Nel proemio del suo lavoro, infatti, l'autore afferma di aver composto il suo lavoro *par peniaus atachier* – «ram-

¹ Si parta da Gaullier-Bougassas 1998, in cui la studiosa propone un confronto tra quest'opera e l'anglonormanno *Roman de Toute Chevalerie* di Thomas di Kent.

² Sulla tradizione manoscritta del *Roman d'Alexandre*, oltre al fondamentale Meyer 1882, si veda Paradisi 1999 (limitato però ai codici più antichi). Tra i contesti manoscritti più 'romanzeschi' va segnalato il codice Paris, BNF 375, la celebre antologia in cui il *Roman d'Alexandre* (cc. 163va-211r) pare fare da ponte tra la materia antica (*Roman de Thebes*, *Roman de Troie*, *Athis et Prophilas*) e quella di ambientazione più propriamente medievale, che si apre con il *Roman de Rou*.

³ Questo è invece il caso di Paris, BNF 786, contenente anche il *Cycle de Croisade* (per cui Busby 2000) e di Paris BNF 368, che lega il *Roman d'Alexandre* al *Cycle de Guillaume* (per una descrizione, Brasseur 1994: 74-81 in particolare).

⁴ Borriero 2016: 82; si veda anche Borriero 2018.

mendando», come rendono Infurna e Mancini nella loro traduzione pubblicata per la Biblioteca Universale Rizzoli⁵ – ovvero, fuor di metafora, riunendo varie opere più antiche che, incomplete o non efficaci nel raccontare la vita del Macedone, andavano unite, raccolte e rese omogenee in una storia organica.

Diversi studiosi, da più di un secolo, hanno studiato questa lunga evoluzione. Non mi soffermerò più del necessario su quello che è lo stato dell'arte, costituito ancor oggi dalle ipotesi di lavoro degli editori del monumentale *The Medieval French Roman d'Alexandre*: esse sono d'altronde ben note a chi si occupa di materia alessandrina francese⁶. Andrà comunque notato che esse si fondano su pochi, benché importantissimi, materiali conservati.

Il primo, sia cronologicamente, sia per importanza, è senz'altro il venerabile frammento laurenziano dell'*Alexandre en octosyllabes*⁷: risalente ad un'epoca compresa tra il 1100 e il 1125 – una datazione, pertanto, significativamente prossima alla composizione del suo testo⁸ – questa 'traccia'⁹ si dimostra una testimonianza precoce della fortuna del Macedone nelle letterature romanze medievali.

Un secondo momento di questa evoluzione si trova in tre codici, siglati fin da Paul Meyer A (Paris BA 3472), B (Venezia BMC 1493) e L (Paris BNF 789) che testimoniano l'*Alexandre décasyllabique* – derivato direttamente dall'*Alexandre en octosyllabes* – insieme all'*Alexandre en Orient* e ad altre sezioni variamente legate allo sviluppo del *Roman d'Alexandre*¹⁰.

La *vulgata* dei manoscritti del *Roman d'Alexandre* costituisce il punto d'arrivo di questo lungo e stratificato percorso. Quest'ultima opera, la sola a cui si possa attribuire l'autorialità di Alexandre de Paris, ha goduto di una straordinaria fortuna già in epoca antica: lo dimostrano non solo l'alto numero di manoscritti sopravvissuti – 18, tra completi e lacunosi, a cui vanno aggiunti 12 frammenti¹¹ – ma anche le sue traduzioni in latino, medio-olandese, ebraico¹² e, soprattutto, le opere che da esso hanno preso ispirazione, a partire da quello che viene definito il *Cycle du Paon*¹³.

⁵ Si veda *Romanzo di Alessandro*: 55.

⁶ Si parta da *Le Roman d'Alexandre* [Amstrong et alii]: VIII per un utile schema che riassume ipotesi discusse in tutti e sette i volumi di questa ricchissima edizione.

⁷ Gli studi su questo importantissimo frammento sono naturalmente numerosi: basti il rinvio a Zufferey 2007 e alla bibliografia ivi citata.

⁸ Al 1100 lo fa risalire Mölk 2000: 21. La traduzione altotedesca di questo testo, la celebre *Alexanderlied*, pare essere più antica del 1125: si veda il commento in Pfafe Lamprecht, *Alexanderlied*: 112-117 (per il testo e la traduzione) e 177-179 (per le ricche note).

⁹ Da intendersi nel senso tecnico proposto da Armando Petrucci: si veda in particolare Resconi 2018.

¹⁰ Questi codici meriterebbero forse più attenzione di quanta non sia stata loro concessa finora: su B, in particolare, mi sia consentito rimandare a Briano 2023. Su L ancora l'insufficiente Gaullier-Bougassas 2012.

¹¹ La più recente e ricca analisi del testimoniale – ma pericolosamente sbilanciata verso i manoscritti miniati e con qualche lacuna tra i frammenti – in Ross 2019.

¹² Manca uno studio sistematico su queste traduzioni: sul latino, Licitra 1960, Ross 1959 (che pubblicano il testo in maniera indipendente) e Rinoldi 2017; per il testo medio-olandese: Schoenaers et alii 2021; per il frammento ebraico: Fudeman 2011: 101-102 in particolare.

¹³ Sul *Cycle du Paon* si vedano almeno Bellon-Méguelle 2008 e Gaullier-Bougassas 2011.

Questi livelli testuali – cristallizzazioni, per così dire, di quello che Adele Cipolla ha definito con efficacia un «Roman d'Alexandre *in progress*»¹⁴ – sono stati indagati a lungo in direzioni diverse: da un lato, per tentare di ricostruire gli anelli perduti di una catena ancora per molti versi da approfondire; da un altro, invece, in termini di critica più propriamente stilistica e letteraria. Primo tra tutti per importanza, in questo senso, è probabilmente l'acuto intervento di Aurelio Roncaglia sull'*Alexandre en octosyllabes*¹⁵. Giova notare che, tanto quest'opera quanto il successivo *Alexandre décasyllabique* – ma forse anche a causa del peso modellizzante del testo più antico – sono stati avvicinati non tanto alla *chanson de geste* delle origini quanto piuttosto ai più antichi testi di letteratura religiosa in volgare. Al contrario, come vedremo, il peso della tradizione epica è distintivo e formalizzante nell'opera di Alexandre de Paris¹⁶.

In queste pagine mi propongo pertanto di indagare la presenza di alcuni stilemi usualmente associati al genere epico all'interno del *Roman d'Alexandre*. Più in particolare, alla luce anche il profilo formale dell'opera, in lasse di alessandrini, ci si concentrerà su alcune tecniche che riguardano le relazioni tra lasse vicine, secondo le utili definizioni di Jean Richner¹⁷: l'*enchaînement*, che consiste «à reprendre, au début de la lasse suivante, sous une forme plus ou moins semblable, ce qui a été dit à la fin de la lasse précédente»; le *laises parallèles*, che si presentano quando una lasse inizia «par la reprise d'un thème qui a figuré déjà à l'intonation de la lasse précédente [...]». Pour que les laises soient parfaitement parallèles, il faudra que le tranches de *récit* qu'elles concernent soient elles aussi, non pas identiques, bien sûr, mais «juxtaposables»; e le *laises similaires*, tra le quali «[l]es différences sur le plan du récit seront réduites au minimum». Naturalmente, le differenze tra di esse sono molto sfumate, dal momento che tutte queste tecniche narrative sono fondate, benché in modi leggermente diversi, sulle ripetizioni – integrali o parziali – di versi, dettagli, episodi nel giro di più lasse. Come commenta lo stesso Richner: «des laises que nous avons appelées parallèles aux laises similaires, le passage est insensible, la frontière incertaine»¹⁸. Per mezzo di queste tecniche, il tempo del racconto viene sospeso in una ieraticità che, ad un lettore moderno, può sembrare ridondante ma che costituisce uno dei principali attributi del genere epico, romanzo e non solo.

Gli stilemi che mi propongo di analizzare si possono rintracciare sovente e con facilità nel corso di tutto il *Roman d'Alexandre*, a partire dalla giostra tra Alessandro e Nicolas di Cesarea, che si legge nella *branche* I, fino ai lunghi pianti dei dodici Pari intorno al cadavere del re alla conclusione dell'intera opera. Sarà dunque opportuno scegliere alcuni episodi che siano davvero significativi e, per così dire, 'liminali' anche tematicamente.

¹⁴ Cipolla 2013: 60.

¹⁵ Cfr. Roncaglia 1963; l'*Alexandre décasyllabique* è edito in *Le Roman d'Alexandre* [Foulet 1949]: 61-100.

¹⁶ «Alexandre de Paris accorde davantage d'importance à la thématique et aux motifs épiques [...]. Dans les deux premières branches il multiplie les actions guerrières d'Alexandre [...]. Il amplifie très longuement le récit des deux batailles d'Alexandre contre l'émir de Babylone» (Gaullier-Bougassas 1998: 102).

¹⁷ Rychner 1955: 73, 84, 96 rispettivamente per le citazioni che seguono. Li si confronti con Zumthor 1963a: 123-125 dove si analizzano simili forme retoriche nella poesia lirica medievale.

¹⁸ Rychner 1955: 96.

1. Il *Roman d'Alexandre* e le origini della *branche* III

Il *Roman d'Alexandre* è diviso, fin dagli studi di Paul Meyer¹⁹, in quattro *branches*, ineguali per lunghezza e per temi trattati, di cui si dà qui un rapido riassunto. L'opera si apre – *pour cause*, ma diversamente, ad esempio, dal *Roman d'Alexandre en prose*²⁰ – raccontando la nascita di Alessandro e gli straordinari fenomeni che la accompagnano. La *branche* I prosegue con l'educazione del Macedone, la sua investitura a cavaliere e le prime avventure in Oriente: lo scontro con Nicolas di Cesarea, i doni ingiuriosi di Dario, re di Persia, e l'assedio di Tiro. La *branche* II è occupata principalmente dal *Fuerre de Gadres*, un lungo racconto di razzia e battaglie, a cui fa seguito la definitiva presa di Tiro, la visita a Gerusalemme e la definitiva battaglia contro Dario. La *branche* successiva, di gran lunga la più corposa, racconta la conquista dei deserti di un Oriente del tutto mitico e immaginario, fino alla conquista di Babilonia. Proprio in questa sezione, probabilmente la più celebre, sono contenuti i tre episodi che qui verranno studiati. Nella quarta *branche* viene raccontato, infine, l'ultimo giorno di vita del Macedone: la corte plenaria, l'avvelenamento, la distribuzione delle conquiste ai dodici Pari e i loro lunghi lamenti intorno al cadavere del re.

La *branche* III dimostra di derivare da un'articolata evoluzione, che sarà opportuno tenere presente nel discutere i passaggi narrativi che andremo ad analizzare. Gli editori americani, confrontando il testo della *vulgata* con quello dell'*Alexandre en Orient* che si può leggere nei manoscritti A, B ed L e con il testo latino delle sue fonti – ovvero la cosiddetta *Epitome Zachier* di Giulio Valerio e l'*Epistola ad Aristotelem*²¹ – riescono a definire precisamente tre stadi di questa evoluzione. Il primo è, evidentemente, l'originale dell'*Alexandre en Orient*; nello iato che separa la composizione di questo testo dall'archetipo comune ad A, B ed L sono state inserite alcune interpolazioni, raccolte in blocco sotto l'attribuzione a *Lambert II*; infine, Alexandre de Paris pare aver inserito una versione di questo archetipo – prossima, più in particolare al testo di B – all'interno dell'opera che andava componendo, non senza però aggiungere ancora numerose lasse.

Ho perciò scelto tre episodi che sono stati ricondotti a questi tre livelli redazionali: la morte di Dario (III, lasse 11-12), che risale verosimilmente a Lambert le Tort; la cacciata dei popoli impuri di Gog e Magog (III, lasse 124-126), attribuito ad uno stadio pre-archetipale; infine, la discesa sottomarina di Alessandro (III, lasse 22-24), che, assente da A, B ed L, è stata verosimilmente composta da Alexandre de Paris²².

¹⁹ Cfr. Meyer 1882: 214-219 in particolare.

²⁰ L'opera in prosa, riprendendo pedissequamente l'*Historia de Preliis*, si apre infatti con la fuga di Nectanebo, faraone sconfitto dalle forze persiane, dall'Egitto: la si può leggere in Hilka 1920.

²¹ *Le Roman d'Alexandre* [Foulet 1976]: 1-5.

²² Si veda *Le Roman d'Alexandre* [Foulet 1976]: 3-17 per l'identificazione, in generale, di questi tre stadi testuali e più in particolare pp. 6-7 e 9 per i tre episodi qui studiati.

2. Dario morente (lasse III, 11-12)

Il primo tra questi tre brani racconta il dialogo tra Dario, ferito a morte dai suoi *serfs*, e Alessandro: lo si trova all'inizio della *branche* III. Esso, presente nei manoscritti A, B e L e prossimo al testo delle fonti latine²³, viene attribuito dagli editori all'*Alexandre en Orient* di Lambert le Tort.

III, 11²⁴

Qant Dayres vit ice qu'il iert a mort navrés,
 Alixandre manda par deus de ses privés
 Q'il le viegne veoir ains qu'il soit deviés.
 Li rois fist que cortois, poignant i est alés. 268
 «Sire, ce li dist Dayres, cinc cens mercis et gres,
 Qant vos plaist ça venir et pitié en avés;
 A morir devant vos m'est grans confors assés.
 Une fille ai molt bele, se prendre la volés 272
 Ma terre et mes avoires vos iert abandonés
 Si vos en servira trestous mes parentés
 Et si serés du mont tous li mieus mariés;
 Avant ier la preïstes el champ ou fui navrés. 276
 Et se cest mariage a vostre oés ne volés,
 Je vos proi par franchise que mari li donés,
 Que selonc son parage soit ses cors honorés.
 Ne creés vos cuivers ne ne vos i fiés; 280
 Se clamor vos en vient, du droit nes deportés,
 Car molt vos en harroït du ciel la maïestés.
 Li mien que je avoie essauciés et levés
 A dolor me font vivre, si com veoir pôés. 284
 [...]

III, 12

«Sire, ce li dist Dayres, ne vos en quier mentir,
 Si sui a mort navrés noiens est du garir.
 Grans mercis vos en rent qant ça vos plot venir, 292
 Car il m'est grans confors devant vos a morir.
 Une fille ai molt bele qui molt fait a chierir,
 Nus hom ne puet plus gente en tout le mont choisir;
 A moillier la prenés s'il vos vient a plaisir. 296
 O ma feme porrés mon roïaume tenir;
 Ne devés pas par force ne prendre ne tolir
 Ce que pôés par droit et avoir et tenir.
 Ne vos chaut vos cuivers essaucier ne chierir, 300
 Ja de riens ne jorrés qu'il vos puissent tolir
 Et tous jors vos vauront engegnier et traïr.
 Li mien, qui me devoient honorer et servir,
 A dolor me font vivre et ma vie fenir. 304

²³ Si veda *Res Gestae Alexandri Macedonis*: 116-117 e *Epitome Zacher*: 50.

²⁴ *Le Roman d'Alexandre* [Amstrong *et alii*]: 148-149.

Per raccontare questo incontro Lambert le Tort ricorre all'uso di *laissez parallèles*, come si vede bene anche dall'estratto che ho qui proposto. L'utilizzo di questo espediente narrativo in una scena dal valore patetico così elevato potrebbe far pensare ad alcuni passaggi della *chanson de geste* francese, giustamente celebri tra gli studiosi²⁵. In verità il tono qui sembra lontano dal tragico: ad evidenziarlo sono proprio le parti su cui insistono le ripetizioni.

Tra le riprese più immediate, si vede bene, sono presenti versi formulari, come i vv. 268-270 e 290, 292-293, in cui Dario ringrazia Alessandro per essere venuto al suo capezzale e gli confessa di essere onorato di morire al suo fianco. Le parti più significative, però, non riguardano temi o formule tipicamente legati alla tipologia letteraria del *planctus*, ma insistono su più concrete proposizioni politiche: l'accordo di matrimonio con la figlia di Dario²⁶ e soprattutto (vv. 279-282 e 300-303) all'accusa del persiano contro i *cuivers* ingannatori, che lo hanno tradito ferendolo a morte. Il Persiano è, in effetti, costantemente ritratto nell'opera come una sorta di anti-Alessandro, irrispettoso dei nobili in cui dovrebbe avere fiducia e credulo, invece, dei *serfs* arricchiti – che non hanno a cuore il benessere del regno e del re e che finiscono per causarne la morte²⁷. Più che insistere sull'emotività della scena, insomma, pare che l'uso delle *laissez parallèles* sia, in questo passaggio, rivolto alla ripetizione di quella che è una delle principali morali politiche del *Roman d'Alexandre*.

3. Gog e Magog (lasse III, 124-126)

Un simile utilizzo delle *laissez parallèles* si può trovare anche nel secondo dei casi che propongo: la cacciata dei popoli impuri di Gog e Magog. Queste lasse sono considerate dagli editori del *Roman d'Alexandre* un'interpolazione che, sebbene non d'autore, risale ad uno stadio precedente all'archetipo comune ad A, B ed L. Essi motivano tale ipotesi con queste parole:

Although this episode is listed in the prologue (stanza 1), it can hardly be ascribed to Lambert le Tort. Contextually, it does not fit readily into the narrative: at the end of stanza 123 Alexander, after expressing his desire to see the pillars of Hercules, has asked Porus to provide the needed guides, yet suddenly in stanza 124 he is discovered pursuing Gog and Magog. Moreover, neither the *Epistola* nor the *Epitome* make any mention of those evil people [Foulet 1976]: 9-10.

In generale, il celebre episodio di Gog e Magog, dalle ben note origini bibliche, incontra una cangiante ma solidissima fortuna nella letteratura medievale, anche al di fuori della materia

²⁵ Come quelli studiati da Zumthor 1959 e 1963b, a cui si rinvia per un'acuta sistematizzazione: per l'uso del *planctus* nella *branche IV* Gaullier-Bougassas 1998: 80-87 (che non discute però una sostanziosa serie di problemi testuali) e, complementare, Zufferey 2012.

²⁶ Verosimilmente Rossane, che però non ritorna nel corso del testo se non nell'ultima *branche*. Soltanto in L (lasse 417-420) il matrimonio tra i due viene quasi immediatamente messo in scena, con un'interessante intertestualità dal *Florence de Rome*: cfr. Armstrong 1928.

²⁷ Esemplari in questo senso, ad esempio, i vv. 834-838 della *branche I*, commentati in Kibler 2002: 117, 120-122.

strettamente legata ad Alessandro Magno, mescolandosi spesso con altre istanze culturali, più spiccatamente legate alla sfera del sacro – fin dalla cosiddetta *Apocalisse dello Ps. Metodio*, giunta in Occidente al più tardi all'inizio del VIII secolo – e può essere considerato cruciale nella costruzione del mito del Macedone nella cultura dell'Età di Mezzo²⁸. È significativa, al contrario, la lettura che ne viene offerta all'interno del *Roman d'Alexandre* francese.

- III, 124 (vv. 2149-2158)²⁹
 Qant Porrus fu rendus, Gos et Magos s'en vont.
 Ne fu si crüel gent puis que Dieus fist le mont,
 Ja n'avront bien ne joie le jor que mal ne font,
 Manacent Alixandre que dolent le feront. 2152
 Li maines rois l'ot dire, a poi de duel ne font.
 Il les sieut tost après, et dist ja ne garront,
 Tout droit as mons de Tus, dont li val sont parfont
 Et li tertre sont droit envers le ciel a mont. 2156
 La les a bien enclos por le mal que il font,
 Tant que Antecris viegne que ja mais n'en istront.
- III, 125 (vv. 2159-2167)
 Gos et Magos s'en vont, perdu ont de lor gent.
 Dis mil en furent mort et navré quatre cent, 2160
 Porter les font en biere, molt s'en vont laidement,
 Manacent Alixandre qu'il le feront dolent,
 Fil a putain le clament, né par enchantement.
 Li maines rois l'ot dire si s'en ire forment; 2164
 Il en jure ses dieus et canq'a lui apent
 Que de ça la montaigne les ardra s'il les prent.
 Il les enchaue tost et molt isnelement.
- III, 126 (vv. 2168-2175)
 Tout droit as mons de Tus s'en fuit Gos et Magos 2168
 Et li rois Alixandres s'est mis en lor esclos.
 Ains qu'il fuissent as mons, s'est a aus si apos
 Que plus de trente mile en a que pris que mors;
 Li autre passent outre, eschapé sont as nos. 2172
 De l'ire q'ot li rois enfremist toute l'os,
 Et fait de la montaigne si bien cerchier les cros
 Qu'il n'en i remest nus qui tant i soit repos.

Qui Gog e Magog diventano semplicemente due popoli che combattono sotto le insegne di Poro, re d'India. La natura soprannaturale di questo episodio emerge soltanto cursoriamente, nella lunghezza della pena – «Tant que Antecris viegne» – e nella crudeltà di Gog e Magog – che peraltro apostrofano Alessandro di essere «né par enchantement» e sembrano

²⁸ La bibliografia su questo celebre episodio è naturalmente amplissima, ma basti rimandare in questa sede a quanto ne viene scritto nell'importante Boitani *et alii* 1997: 613-621 e ai datati, ma ricchi d'informazioni, Graf 1882 e Anderson 1932.

²⁹ *Le Roman d'Alexandre* [Armstrong *et alii*]: 191-192.

inserirsi così, in una sorta di prospettiva metanarrativa, nell'opposizione tra *Roman d'Alexandre* e *Historia de Preliis*³⁰.

A differenza, ad esempio, di quanto fanno l'anglonormanno *Roman de Toute Chevalerie*³¹ o lo spagnolo *Libro de Alexandre*³², insomma, qui non viene calcata la dimensione teologica – di «αἰτέχον», ossia “Ciò” (o “Colui”) “che trattiene la Fine”», come ha recentemente chiosato Corrado Bologna³³ – di cui Alessandro è spesso investito.

A spiegare un simile orientamento tematico potrebbe contribuire la memoria della paganità di Alessandro, sempre viva nel testo del *Roman d'Alexandre*³⁴. Questa scelta narrativa impedisce anche, e in modo più pertinente al discorso qui in oggetto, una delle opposizioni più diffuse nelle *chanson de geste*, quella che vede affrontarsi cristiani e pagani, che qui, tanto per i legami tematici con la spiritualità cristiana quanto per l'evidente uso di stilemi epici, sarebbe stata del tutto a suo luogo.

4. Il viaggio sottomarino di Alessandro (lasse III, 22-24)

Il terzo tra gli episodi che propongo, un altro tra i momenti più memorabili nella leggenda medievale di Alessandro Magno, riguarda la sua celebre discesa sul fondo del mare – episodio che, assente da A, B ed L³⁵, si può attribuire ad Alexandre de Paris. Il Macedone, non pago di quanto può esplorare sulla terra e animato da un'insanabile curiosità, decide di farsi immergere, dentro una sorta di batiscafo di vetro, tra i flutti dell'oceano, per esplorarne i fondali.

III, 22³⁶

Li touniaus fu en l'eaue en un batel portés

Et fu de toutes pars a plonc bien seelés.

Alixandres li rois i fu soi tiers entrés

436

Et fu des notoniers en haute mer menés,

³⁰ Sulla paternità di Alessandro si veda Gaullier-Bougassas 1999.

³¹ Il testo si legge in *The Anglo-Norman "Alexander"*: I, 202-205.

³² Il testo, nelle quartine 2101-2114 si legge, con comoda traduzione in spagnolo moderno, in *Libro de Alexandre*: 418-419.

³³ Bologna 2024: 28.

³⁴ Come argomenta Gaullier-Bougassas 1998: 290-302 e in part. 294, in cui si afferma, allargando il discorso: «[L]e modèle des Croisades reste relativement superficiel, en ce sens que l'idéal collectif de conquête des Grecs n'obéit qu'à des objectifs profanes et matérialistes et ne s'articule autour d'aucun affrontement religieux», tantopiù che «lors qu'Alexandre de Paris présente des Arabes, il n'évoque jamais la religion musulmane».

³⁵ È però significativo che L (lasse 22-35) presenti un racconto del tutto originale di questa impresa di Alessandro, trasformata in una pericolosa *enfance* che pare (almeno secondo Ross 1985: 389-401) avere qualche legame intertestuale con una versione ebraica del *Romanzo d'Alessandro*. La testimonianza di B, più complicata, si limita ad una prolessi contenuta nella lassa 79 di questo manoscritto, a cui però non si dà seguito (cfr. Briano 2023: 20-21).

³⁶ *Le Roman d'Alexandre* [Amstrong et alii]: 152-153.

Et commande a ses homes que il soit devalés.
 Et qant li touniaus fu la dedens avalés,
 Des lampes qui ardoient fu molt grans la clartés. 440
 Assés fu li touniaus des poissons esgardés,
 Ains n'i ot si hardi n'en fust espoëntés
 Por la grant resplendor dont n'iert acostumés.
 Alixandres li rois les a bien avisés 444
 Et vit les grans poissons vers les petis mellés;
 Qant li petis est pris sempres est devourés.
 Qant ce vit Alixandres, adont s'est porpensés
 Que tous cis siecles est et peris et dampnés. 448

III, 23 (vv. 449-464)

Alixandres li rois ne fu mie esbahis,
 Bien a tous les poissons esgardés et choisis,
 Mais onques n'i ot un qui ains fust si hardis
 Vers le tounel de voirre n'alast molt a envis. 452
 Il vit les plus petis des gregnors envaïs;
 Qant il un en prenoient, lors estoit trengloutis,
 Et qant pooit tant faire qu'il s'en iert departis,
 Adonques li estoit autres agais bastis 456
 Tant que pris iert par force et par engien traïs.
 Qant ce vit Alixandres, molt s'en est esjoïs,
 A ciaux qui o lui ierent en vint tous esbaudis
 Et dist: «Se la sus iere a ma gent revertis, 460
 Ja mais n'iere de guerre engigniés ne aflis.
 Je voi ces mons, ces vaus, ces plains et ces laris,
 De grans poissons de mer bien estruis et garnis:
 Qui bien se puet deffendre des autres est garis.» 464

III, 24 (vv. 465-480)

Alixandres li rois o les deus chevaliers
 Est el fons de la mer, dont clers est li graviers,
 Ens el vaissel de voirre qui bons est et entiers.
 Ardent les lampes cler, car ce lor est mestiers; 468
 Onques poisson n'i ot, tant fust ne gros ne fiers,
 Qui osast aproismier, car n'en iert coustumiers.
 Alixandres resgarde les grans et les pleners
 Qui les petis trengloutent, itels est lor mestiers; 472
 Autresi comme el siecle est chascuns justiciers,
 Autresi vit il la lor prevos, lor voiers;
 Sor les petis tornoit tous jors li encombriers.
 Qant ce vit Alixandres, si s'en rist volentiers 476
 Et dist as damoisiaus: «Por un mui de deniers
 Ne por toute la terre tresq'as puis de Riviars
 Ne vausisse je mie que cis miens desirriers
 Fust targiés ne remés por besans dis sestiers.» 480

Gaullier-Bougassas ha studiato da vicino la versione di quest'episodio che viene composta da Alexandre de Paris. La studiosa parla a questo proposito di un uso «“paradoxale” des pra-

tiques de l'écriture épique» e arriva a leggervi una «remise en cause de l'image modélisante du héros»³⁷. In effetti le riprese tra le tre lasse – oltre alla luce del *touniaus* (vv. 440, 468) e alla paura dei pesci (vv. 438-439; 451-452; 469-470) che ne vengono illuminati – si concentrano sulla scena che si presenta ad Alessandro, ovvero i pesci che si divorano tra loro (vv. 441-442; 453-455; 471-472), e sulla sua reazione (vv. 447; 458; 476), prima pensierosa e poi divertita³⁸. L'insistenza su questi dettagli viene definita una sorta di «apologie de la loi du plus fort et du plus rusé»³⁹.

In verità, una simile interpretazione potrebbe essere sfumata: non sarebbe infatti difficile far rientrare questa scena all'interno di un più ampio discorso politico, ricorrente in tutta l'opera, centrato sulla necessità di un potere ordinatore – Alessandro come *speculum principis*⁴⁰ – che custodisca l'ordine del regno e dei suoi sottoposti: ideale che qui verrebbe rinforzato proprio dimostrando ciò che accade, in natura, quando un simile potere manca.

In tutti i casi, al di là di ogni possibile interpretazione, emerge anche qui evidente l'uso di stilemi epici per raccontare quello che può a buon diritto dirsi uno degli episodi più memorabili e per molti versi romanzeschi dell'intero *Roman d'Alexandre* in versi.

5. Conclusioni

All'interno del *Roman d'Alexandre*, dunque, si possono rintracciare numerose occasioni in cui gli stilemi epici delle *laissez parallèles* e *similaires* sono stati utilizzati in senso, per così dire, proprio, per mettere in risalto scene o dettagli prossimi alla letteratura epica, quali ad esempio le scene di battaglia nel *Fuerre de Gadres*. Nel corso dell'opera, e in particolare nella *branche III*, si incontrano però anche casi in cui simili artifici retorici sono utilizzati in maniera 'impropria', o potremmo dire 'eliminare', come ho cercato di dimostrare nel corso di questo contributo. Quel che più è interessante è che questi casi sono presenti in vari stadi dell'evoluzione della materia alessandrina francese e possono pertanto essere attribuiti ad autori diversi. Questo, naturalmente, suscita una riflessione con cui voglio concludere. Se avessimo perso quei manoscritti che presentano il testo dell'*Alexandre en Orient* di Lambert le Tort – se fosse sopravvissuta, insomma, soltanto la *vulgata* del *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris – si potrebbe riconoscere, nei casi che ho presentato qui, un medesimo *usus scribendi*: non sarebbe difficile pertanto attribuirli, errando, ad uno stesso autore. Questo, naturalmente, potrebbe essere ciò che è avvenuto in molte tradizioni testuali romanze – soprattutto tra quelle più aperte a innovazioni e rimaneggiamenti, come quelle epiche – e deve perciò invitare, una volta di più, ad una sempre necessaria prudenza.

³⁷ Gaullier-Bougassas 1998: 97, 98 rispettivamente per le tre citazioni riportate.

³⁸ Sulla risata di Alessandro nel *Roman d'Alexandre* si veda almeno Landolfi, Petricca 2016, che però non tratta questo episodio in particolare.

³⁹ Gaullier-Bougassas 1998: 334.

⁴⁰ Sul valore – tutto medievale – di Alessandro Magno come *speculum principis*, Cary 1954: 80-116 e 143-162.

Bibliografia

I. Manoscritti

Paris BA 3472	Paris	Bibliothèque de l'Arsenal		3472
Paris, BNF 375	Paris	Bibliothèque nationale de France		
Français				375
Paris, BNF 368	Paris	Bibliothèque nationale de France		
Français				368
Paris, BNF 786	Paris	Bibliothèque nationale de France		
Français				786
Paris BNF 789	Paris	Bibliothèque nationale de France		
Français				789
Venezia BMC 1493	Venezia	Biblioteca del Museo Correr	Correr	1493

II. Testi

Alexanderlied

Pfaffe Lamprecht, *Alexanderlied. Infanzia, Tiro, morte di Dario (Alessandro di Vorau)*, a cura di Adele Cipolla, Roma, Carocci, 2014.

Res Gestae Alexandri Macedonis

Iuli Valeri Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco, edidit Michaela Rosellini, Stuttgart-Lipsia, Teubner, 1993.

Epitome Zacher

Iulii Valerii Epitome zum erstenmal herausgegeben von Julius Zacher, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1867.

Hilka 1920

Der altfranzösische Prosa-Alexanderroman nach der Berliner Bilderhandschrift nebst dem lateinischen original der *Historia de Preliis* (Rezension J2), herausgegeben von Alfons Hilka, Halle, Max Niemeyer, 1920.

Il Romanzo di Alessandro

Alexandre de Bernay, *Il Romanzo di Alessandro*, a cura di Marco Infurna e Mario Mancini, Milano, BUR, 2014.

Le Roman d'Alexandre [Armstrong et alii]

The Medieval French Roman d'Alexandre. Edited by Edward C. Armstrong. II *Version of Alexandre de Paris. Text*. Edited by Edward C. Armstrong, Douglas L. Buffum, Bateman Edwards, Lawrence F. H. Lowe, Princeton – Paris, Princeton University Press – Presses Universitaires de France, 1937 [si utilizza l'ed. New York, Kraus Reprint Corporation, 1965.

Le Roman d'Alexandre [Foulet 1949]

The Medieval French Roman d'Alexandre. Edited by Edward C[ooke] Armstrong. III *Version of Alexandre de Paris. Variants and notes to branche I*. Prepared by Alfred Foulet, Princeton, Princeton

University Press, 1949 [si utilizza l'ed. New York, Kraus Reprint Corporation, 1965 («Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures», 38)].

Le Roman d'Alexandre [Foulet 1976]

The Medieval French Roman d'Alexandre. Edited by Edward C[ooke] Armstrong. II *Version of Alexandre de Paris. Introduction and notes to branche III*. Prepared by Alfred Foulet, Princeton, Princeton University Press, 1976 («Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures», 42).

Libro de Alexandre

Libro de Alexandre, edición, estudio y notas de Juan Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014.

The Anglo-Norman "Alexander"

The Anglo-Norman "Alexander" ("Le roman de toute chevalerie") by Thomas of Kent, edited by Brian Foster with the assistance of Ian Short, Anglo-Norman Text Society, London, 1976-1977.

III. Studi e strumenti

Anderson 1932

Edward R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge (Massachusetts), Mediaeval Academy of America, 1932.

Armstrong 1928

Edward C. Armstrong, *A new claimant for the noche worn by Florence de Rome*, dans *Mélanges de linguistique et littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, E. Droz, 1928, pp. 131-140.

Bellon-Méguelle 2008

Hélène Bellon-Méguelle, *Du temple de Mars à la chambre de Vénus. Le beau jeu courtois dans les «Vœux du paon»*, Paris, Champion, 2008.

Bologna 2024

Corrado Bologna, *Il «nodo» di Alessandro*, in *Geografia e storia di un mito. Traiettorie romanze della Historia de preliis Alexandri Magni tra XIII e XIV secolo*, a cura di Stefano Benenati, Bologna, BUP, 2024, pp. 21-38.

Borriero 2016

Giovanni Borriero, *Sources et auteurs dans la matière d'Alexandre: considérations préliminaires*, in «Medioevvi», 2 (2016), pp. 71-107.

Borriero 2018

Giovanni Borriero, *Par paniaus atachier. Ancora su autori e fonti nel Roman d'Alexandre*, in *Per i romanzi di Alessandro Magno. Storie, incontri, tradizioni testuali*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna, BUP, 2018, pp. 69-88.

Brasseur 1994

Annette Brasseur, *Les manuscrits de la "Chanson des Saisnes"*, in «Olifant», 19, 1/2 (1994), pp. 57-99.

Briano 2023

Simone Briano, "Ce raconte l'estoire, ne seit om mescreans": *le lasse originali del ms. B del Roman d'Alexandre*, in «Carte romanze», 11/1 (2023), pp. 7-62.

Busby 2000

Keith Busby, *Mythe et histoire dans le MS. Paris, BNF, fr. 786: la conjointure du Cycle de la Croisade et du Roman d'Alexandre*, dans *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Claude Faucon*, études réunies par Alain Labbé, Daniel Lacroix, Danielle Quérue, Paris, Champion, 2000 pp. 73-81.

Cary 1954

George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, CUP, 1954.

Cipolla 2013

Adele Cipolla, *Hystoria de Alexandro Magno (Vorauer Alexander): studi sulla costituzione del testo*, Verona, Fiorini, 2013.

Fudeman 2011

Kristen Fudeman, *Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

Gaullier-Bougassas 1998

Catherine Gaullier-Bougassas, *Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris, Champion, 1998.

Gaullier-Bougassas 1999

Catherine Gaullier-Bougassas, *L'enchanteur Nectanabus et la singularité d'Alexandre dans les Romans d'Alexandre français*, dans *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*, Actes du colloque de Paris, 27-29 novembre 1999, réunis par Emmanuelle Baumgartner, Laurence Harf-Lancner, François Suard, Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Université de Paris X-Nanterre, 1999, pp. 303-319.

Gaullier-Bougassas 2011

"*Les Vœux du Paon*" de Jacques de Longuyon: *originalité et rayonnement*, édité par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Klincksieck, 2011.

Gaullier-Bougassas 2012

Catherine Gaullier-Bougassas, *Entre retour à l'ancien, fictions inédites et continuation nouvelle: l'originalité du manuscrit de Paris, BnF, fr. 789 dans la tradition manuscrite du Roman d'Alexandre*, in «Le moyen français», 71 (2012), pp. 33-43.

Graf 1923

Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, E. Loescher, 1923.

Kibler 2002

William W. Kibler, "A paine a on bon arbre de malvaïse rais": *counsel for kings in the Roman d'Alexandre*, in *The medieval French Alexander*, edited by Donald Maddox, Sarah Sturm-Maddox, New York, SUNY press, 2002, pp. 111-125.

Landolfi, Petricca 2016

Annalisa Landolfi, Filippo Petricca, *Il re che ride. Le emozioni nel "Roman d'Alexandre" di Alexandre de Paris*, in «Critica del Testo», 19/3 (2016), pp. 71-95.

Licitra 1960

Vincenzo Licitra, *La razzia di Gadres in una redazione latina inedita*, in «Studi medievali», n.s., 3/1 (1960), pp. 153-176.

Meyer 1882

Paul Meyer, *Étude sur les manuscrits du Roman d'Alexandre*, in «Romania», XI (1882), pp. 213-332.

Meyer 1886

Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans le Moyen Age*, Paris, Vieweg, 1886.

Mölk 2000

Ulrich Mölk, *Alberics Alexanderlied*, in *Alexanderdichtungen im Mittelalter, Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen*, herausgegeben von Jan Cölln, Susan Friede, Hartmut Wulfam und Mitarbeit von Ruth Finckh, Göttingen, Wallstein Verlag, 2000, pp. 21-36.

Paradisi 1999

Gioia Paradisi, *La tradizione del "Roman d'Alexandre". Note sui codici duecenteschi*, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, a cura di Antonio Pioletti, Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubettino, 1999, pp. 303-313.

Resconi 2017

Stefano Resconi, *"Tracce"? L'"Alexandre" di Alberico da Besançon e il "Sirventese lombardesco" nel loro contesto manoscritto*, in «Linguae & - Rivista di lingue e culture moderne», 17/1 (2018), pp. 63-79.

Rinoldi 2017

Paolo Rinoldi, *Le tradizioni dei "Les Vœux du Paon" in Italia fra latino e volgari*, in *Il viaggio del testo: Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza* (Brno, 19-21 giugno 2014), a cura di Paolo Divizia, Lisa Pericoli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 477-492.

Roncaglia 1963

Aurelio Roncaglia, *L'Alexandre d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman*, in *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, Winter, 1963, pp. 37-52.

Ross 1959

David John Athole Ross, *A New Manuscript of the Latin "Fuerre de Gadres" and the Text of "Roman d'Alexandre" Branch II*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22 (1959), pp. 211-253.

Ross 2019

David John Athole Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books in French verse*, a cura di Martine Meuwese, Maud Pérez Simon, Alison Stones, Turnhout, Brepols, 2019.

Rychner 1955

Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Librairie Droz-Librairie Giard, 1955.

Schoenaers et alii 2021

Dick Schoenaers, Laurent Breeus-Loos, Farley Katz, Remco Sleiderink, *Reconstructing a Middle Dutch Alexander Compilation*, in «Fragmentology», IV (2021), pp. 29-54.

Zufferey 2007

François Zufferey, *Perspectives nouvelles sur l'Alexandre d'Auberi de Besançon*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 123 (2007), pp. 385-418.

Zufferey 2012

François Zufferey, *Pierre de Saint-Cloud, trouvère normand*, in «Romania», CXXX (2012), pp. 1-39.

Zumthor 1959

Paul Zumthor, *Étude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland*, in *La technique littéraire des chansons de geste*: colloque international tenu à l'Université de Liège du 4 au 6 septembre 1957, Paris, Les Belles Lettres, pp. 219-223.

Zumthor 1963a

Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e - XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.

Zumthor 1963b

Paul Zumthor, *Les «planctus» épiques*, in «Romania», 84 (1963), pp. 61-66.

AI MARGINI DEL CICLO DI *HUON DE BORDEAUX*: LA *CHANSON DE GODIN*

Elena Podetti

elena.podetti@outlook.it

(Université Paris Cité)

ABSTRACT:

Godin is the last sequel of *Huon de Bordeaux* in its most extensive form, transmitted from manuscript Turin BNU L. II. 14. Written at the beginning of the 14th century, this epic text embodies different aspects of marginality: codicological, critical and literary. Our contribution intends to analyse them in order to enhance a little-known text of the albeit famous Huonian cycle, as well as to provide an in-depth study of the so-called late epic.

KEYWORDS:

Cycle of *Huon de Bordeaux*; manuscript Turin BNU L. II. 14; *enfances*; recurring characters; late epic.

Tra le carte 401 e 460, ai margini del terzo dei quattro volumi in cui è stato suddiviso il manoscritto Torino BNU L. II. 14 (T) in seguito all'incendio del 1904, si trova la *Chanson de Godin*, ultima continuazione del ciclo di *Huon de Bordeaux* dopo *Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive* e *Croissant*¹. Essa narra le (dis)avventure dell'eroe eponimo, figlio del capostipite bordolese e di Esclarmonde, nipote dunque per via materna di Gaudisse, emiro di Babilonia. Dalla morte di quest'ultimo, avvenuta nella canzone madre per mano di Huon, il potere è esercitato dal cosiddetto almansore, sorta di ministro ad interim che, all'indomani della nascita dell'ultimo erede di Bordeaux, fa rapire il neonato con lo scopo di educarlo e stabilirlo in futuro sul trono del nonno. Godin è dunque cresciuto in Oriente, dove verrà in seguito perseguitato da uno stuolo di traditori. Un intervento del patriarca bordolese in favore del figlio permetterà *in extremis* la vittoria di Godin e la conclusione della canzone, nonché dell'intero ciclo epico.

Redatto prima del 1311, *terminus ad quem* per la datazione del codice unico che lo tramanda², il testo incarna vari aspetti di marginalità: codicologica – pur essendo quest'ultima frutto della mano dei restauratori moderni – ciclica – in quanto procede da una logica narrativa distinta da quella delle altre continuazioni – storico-letteraria – si tratta di una canzone della cosiddetta epica tarda, benché non ne condivida affatto i tratti caratteristici. Quest'opera misconosciuta risulta marginale anche per la critica, che non se ne è mai occupata se non tangenzialmente. Dalla prima e unica edizione del 1958, infatti, non vi sono più stati altri studi critici sul testo,

¹ Ma il *déoupage* tra le varie sezioni è in realtà più complesso, cfr. Suard 1982. Per uno schema esemplificativo, cfr. anche Cazanave 2008: 37.

² Cfr. Giannini 2012.

all'infuori di qualche raro contributo³. Eppure, la storia dell'ultimo rampollo di Bordeaux non è del tutto indegna di nota, in particolare ai suoi margini. Sono proprio gli interstizi, infatti, a rivelare la presenza di uno o più assemblatori impegnati a conferire una certa coerenza all'intero codice, spesso attraverso l'inserzione di nomi, personaggi e situazioni che (ri)appaiono da una canzone all'altra. In questi spazi liminari si concentrano inoltre motivi narrativi diffusi nonché gli episodi più interessanti di un testo che, almeno per le sue proporzioni, 10521 versi, merita quantomeno considerazione da parte degli specialisti. Soffermendosi dunque sulla logica che presiede alla sua compilazione, questo contributo alla *Chanson de Godin* permetterà al contempo di sviluppare qualche spunto di riflessione di taglio comparativo, al fine di rilevare gli elementi principali di (dis)continuità con il genere epico e, in particolare, con il ciclo di *Huon de Bordeaux*, la cui posterità letteraria ha goduto di un notevole successo in tutta Europa fino all'epoca moderna⁴.

1. Margini codicologici: sulla concatenazione del testo nel manoscritto torinese

Pour l'amour Dieu, seigneur, or escoutez !
 Du roi Huon oï avés assés
 comment il fu au roi Karle mesléz
 et a Bordiaus par traison mandés,
 comment Charlos refu de lui tuéz
 et comment Karles fu pour son fil irés:
 Hues en deut estre a mort livrés. (vv. 8424-8430)

Così si apre *Godin*, con il canonico appello all'uditorio e l'allusione alla materia precedente. L'intera prima lassa, che continua per altri sedici versi, rievoca la vicenda di Huon, bandito dalla corte di Carlomagno dopo averne ucciso seppur non intenzionalmente il figlio. La seconda lassa – «Segnour, oés canchon de grant valour: | ele est de Dieu, de proueece et d'amour. | Du roi Huon oï avés maint jour»⁵ (vv. 8447-8449) – riprende e ribadisce quando detto nella precedente: la materia di cui si è appena parlato riguarda proprio il signore di Bordeaux ed Esclarmonde, «sa mouillier a la fresce coulour» (v. 8456). Gli eventi a cui si fa riferimento si situano più di cento carte prima e, per ritrovarne traccia, è necessario risalire integralmente gli 8423 versi delle quattro canzoni precedenti. In questo attacco, la voce narrante aggira dunque, pur senza ignorare, il contenuto di *Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive* e *Croissant*, narrazioni incentrate sulla discendenza femminile dell'eroe bordolese. Lo scarto che opera *Godin* è sottolineato anche visivamente dalla presenza di una miniatura alla c. 401v, in corrispondenza della fine della sezione di *Huon et les géants*, episodio «mobile»⁶ del ciclo, e dell'incipit

³ Cfr. Monfrin 1961, Cazanova 2008: 40-45 e Devard 2023.

⁴ Cfr. Cazanova 2008: 244-260. Per le redazioni in prosa che hanno contribuito in maniera decisiva alla diffusione della «materia di Bordeaux», cfr. anche Colombo Timelli *et alii* 2014: 495-510.

⁵ *Tour* (*La Chanson de Godin*). Correggiamo collazionando direttamente il manoscritto.

⁶ Suard 1982: 1040.

dell'ultima *chanson*. L'artista miniatore, proveniente dall'atelier del Maestro della *Vie de Sainte Benoîte d'Origny*⁷, ha scelto di rappresentare il momento delle doglie di Esclarmonde sostenuta da Huon e attorniata da altri membri della corte. La brusca inversione di marcia che opera *Godin*, messa in evidenza per di più da un punto di vista decorativo, rivela dunque la presenza di un arrangiatore, di un «confectionneur de transition de type utilitaire»⁸ che appare anche in altri punti di giuntura del ciclo⁹. Dopo aver cantato le (dis)avventure della figlia, della nipote et del pronipote di Huon, miracolosamente concepito dopo la trasformazione d'Yde in uomo, si riprendono le fila di una narrazione parallela, derivante da un progetto narrativo e dinastico del tutto differente, incentrato su un figlio maschio miracolosamente concepito con la semipiterna Esclarmonde. E ciò a costo di una scansione cronologica alquanto inverosimile, poiché *Godin* nasce quando i genitori sono già diventati bisnonni.

Le incongruenze narrative rappresentano del resto una costante dei fenomeni di ciclistizzazione¹⁰. Tali forzature nella concatenazione diegetica di *T* sono però in parte controbilanciate dalla presenza di una serie di echi che contribuiscono a rafforzare la coesione dell'imponente sezione epica del manoscritto (cc. 103r-576r). Se l'onomastica è generalmente l'elemento più efficace per riconoscere con certezza un universo letterario¹¹, l'autore attinge principalmente all'epica tradizionale. Quelli di Rohart, Seguin, Garin e Renier, tra i complottisti più citati nel testo, sono dei nomi ampiamente attestati¹²; lo stesso vale per alcuni luoghi come Aufalorne, città dell'emiro Galafre e Valbeté (nelle sue varianti Val Betée, Val Betie e Valbeton), paese di Murgant, Salatré e Saligant, che appartengono all'immaginario geografico saraceno dell'epica medievale. Yvorin di Monbranc, re pagano zio di Esclarmonde in *Godin*, compare come primo marito di Josiane in *Beuve de Hantone* che conclude il blocco epico del codice (cc. 461r-576r)¹³. Anche il nome del protagonista, oltre ad essere calcato su quello di Gaudisse, il nonno materno, rinvia ad un altro testo del manoscritto contenuto più a monte, *Garin le Loberain* (cc. 177r-282r), in cui compaiono due omonimi. Ma oltre a risuonare come degli echi intertestuali, i nomi possono anche provocare delle incongruenze o, perlomeno, ingenerare confusione. Seguin, ad esempio, è il padre dell'eroe eponimo in *Huon de Bordeaux*, mentre nell'ultima canzone del ciclo lo stesso nome è portato dall'iniziatore della faida intestina. In maniera simile, Gibouart è il suocero di Gerart, fratello di Huon, nella canzone madre, mentre in *Godin* è il padre dei quattro principali sobillatori. Ora, l'autore dell'ultima sezione del ciclo non è l'unico a commettere tali incongruenze onomastiche; in *Yde et Olive II*, ad esempio, la moglie di Croissant viene chiamata Olive, come sua madre (v. 1464). Questo bizzarro caso di omonimia, as-

⁷ Cfr. Avril *et alii* 1998: 303. Cfr. anche Castronovo 2002: 61-67, 200-206.

⁸ Cazanave 2008: 40.

⁹ Per esempio in corrispondenza della seconda parte di *Yde et Olive*, comunemente chiamata *Yde et Olive II*, cfr. *La Chanson d'Yde et Olive et de Croissant*, pp. 84-86.

¹⁰ Cfr. Tyssens 1967.

¹¹ Cfr. Trachsler 2000: 20.

¹² Cfr. Moisan 1986.

¹³ Il curatore del *Répertoire* si chiede del resto se non si tratti dello stesso personaggio (Moisan 1986: I, 2, 976).

sieme ad altri elementi metrico-stilistici, costituiva in quel contesto una spia della presenza di un altro autore, meno talentuoso del precedente¹⁴. Anche la *Chanson de Godin* è del resto composta da due parti metricamente distinte, nonostante la differenza sia talvolta minima, secondo una tendenza già visibile proprio in *Yde et Olive*¹⁵. La parte rimata comincia in corrispondenza della seconda lassa e continua fino alla 322 (alla quale bisognerebbe aggiungere la 340, per un totale di 9621 versi decasillabi), mentre quella assonanzata va dalla lassa 323 alla fine (più la prima lassa di raccordo, per un totale di 900 versi). Tuttavia, come ha dimostrato J. Monfrin¹⁶, i margini assonanzati che delimitano da una parte e l'altra il *Godin* rimato non sono più antichi né frutto di un secondo autore, ma fungono semplicemente da riquadro.

2. *In principio era l'infanzia: le enfances di Godin*

È oggi assodato che l'ultima canzone del ciclo bordolese è il frutto della piuma di un unico autore che, pur perseguendo l'obiettivo finale di fornire uno scioglimento all'intero ciclo, concepisce allo stesso tempo *Godin* come una *chanson d'enfances*, sulla scia delle altre continuazioni e della stessa canzone di *Huon de Bordeaux*. L'ultima Suite si riallaccia in particolare alla categoria di testi più tardi in cui «gli esordi dell'eroe finiscono per coincidere con l'intera biografia»¹⁷. Le vicende del protagonista sono infatti percorse ben al di là della fanciullezza, fino ed oltre i suoi vent'anni (v. 18108), età all'epoca considerata come pienamente adulta. Sotto-genere inclusivo e aperto, dai contorni mobili, quello delle *enfances* nella nostra *chanson de geste* si declina inoltre secondo un modello «centrifugo»¹⁸ antico, costruito cioè sui motivi dell'esilio, iniziazione dell'eroe in terra straniera e ritorno in patria (benché in *Godin* non si tratti più di Bordeaux, ma di Monmur, capitale del regno di Féerie, eletta a residenza ideale di Huon e Esclarmonde).

Dei tratti specifici tuttavia caratterizzano *Godin* almeno per le prime 15 lasse, fino agli inizi delle interminabili cospirazioni del partito avverso. Dalla lista dei nove motivi delineati da Ghidoni¹⁹, cinque appaiono anche in *Godin*: il rapimento del neonato, l'allusione all'educazione, l'esilio, l'iniziazione guerriera e il ritorno in patria. Tra gli elementi di scarto, il più visibile riguarda senz'altro la rimozione completa della tematica amorosa, mentre dei dettagli singolari sono forniti sulla *noretture*, in senso proprio e figurato. L'accoglienza nella dimora dell'almansore si rivela estremamente calorosa: «Plenté orent de més bons et nouviaux | et tant burent de vin a enviaus | que l'endemain lor dolu li cherviauz» (vv. 8715-8717). Davanti a un tale lauto banchetto, Godin rifiuta il brodo caldo appositamente preparato per lui, privilegiando dei bocconi più gustosi di pollo e vino:

¹⁴ Cfr. *Yde et Olive*: 84-92.

¹⁵ Ivi: 167-168.

¹⁶ Cfr. Monfrin 1961: 355.

¹⁷ Ghidoni 2018: 3.

¹⁸ Ivi: 71.

¹⁹ *Ibidem*.

Pour Godin fu fais .i. moult biaux caudiauz,
 mais en sen cors n'en entra .i. morsiaus;
 anchois menga tous hors .ii. pouletiaus
 et but du vin tout plain .ii. hennepiaus.
 Dont dist cascuns: «Godins est grans caviaus!
 Se longes vit, moult ert grans lequeriauz». (vv. 8718-8723)

L'appetito e la golosità sono dei marcatori di una condizione di vita non del tutto civilizzata; non a caso, vengono spesso associati a varie forme di feste popolari tra cui il Carnevale²⁰ e attribuiti ai giganti, come Renouart²¹, o agli ancor giovani paladini, come il piccolo Gui, nipote di Guillaume e, in ambito franco-italiano e canterino, a Orlando nella *Geste francor*²² e nella *Spagna in rima*²³. Ora, proprio perché legati ad una condizione in parte selvaggia e, dunque, non corrotta, ma non per questo triviale, questi motivi 'gastronomici' possono anche essere sinonimi di grandezza morale e lealtà, di «gioiosa verità», secondo la definizione di Bachtin²⁴. Nella *Chanson de Guillaume*, il protagonista eponimo viene descritto cibarsi in così grandi quantità e con un tale gusto, nonostante la sconfitta che il suo esercito ha appena subito, che Guibourc esclama:

Qui mangüe un grant pain a tamis,
 E pur ço ne laisse les dous gasteals rostiz,
 E tut mangüe un grant poün rosti,
 E a dous traiz beit un sester de vin,
 ben dure guere deit rendre a sun veisin;
 Ja trop vilment ne deit de champ fuïr
 ne sun lignage par lui estre plus vil. (vv. 1425-1432)

Godin sembra far convergere nella propria persona tutti questi tratti, unendoli a una morfologia straordinariamente gigantesca per la sua tenera età: «N'a que .xv. ans c'on l'ala couronnant | petit enfant, et or va si croissant | qu'il a le cors trop plus grant d'un gaiant» (vv. 9086-9088).

Con gli altri due figli dell'almanzore, Abel e Sorbrin, il nostro 'gigante buono' riceverà in seguito l'istruzione di tre brillanti istitutori che saranno tuttavia sorpassati dall'arrivo a corte di Malabron, appositamente inviato da Huon. Questo precettore d'eccezione, che compare anche con il ruolo di semplice messaggero in altre sezioni del ciclo, nel *Roman d'Auberon*, in *Yde et Olive II* e *Huon et les géants*²⁵, si configura come una sorta di creatura ibrida ai margini dell'umanità. Egli non è semplicemente «faés» (vv. 8763, 8782), ma è designato come «luiton» (v. 8767), termine che deriverebbe, seppur in modo improprio, da quello del dio dei mari Net-

²⁰ Cfr. Bachtin 1979: 304-331.

²¹ Cfr. Martin 1994.

²² *Orlandino*, vv. 10954-10968.

²³ XV, 8-9; XVI, 8.

²⁴ Cfr. Bachtin 1979: 307.

²⁵ Cfr. Cazanave 2013: 89. Per altri testi della letteratura medievale in cui compare Malabron, cfr. ivi: 102.

tuno; *nomen omen*: benché tale etimologia rimanga incerta²⁶, una delle doti precipue del personaggio in questione è proprio quella di poter nuotare come un pesce. Questa particolare figura di genio marino non è tuttavia completamente sconosciuta in ambito epico, come dimostrano due testi del ciclo di Guillaume d'Orange: la *Bataille Loquifer* e il *Moniage Rainouart*. Se qui appare addirittura un trio di messaggeri acquatici, Galopin, Randolet, e Picolet (o Pecolet), è in particolare quest'ultimo che, oltre a costituire un *trait d'union* con la precedente *Bataille*, presenta un'altra peculiarità, ovvero, come indicherebbe il nome stesso²⁷, quella di essere un nano e, per di più, fratello di Auberon: «[...] par mer noie a guise de poisson | en nule terre n'avoit si bon larron, | petiz estoit et fu frere Auberon» (*Bataille*, vv. 3815-3817)²⁸. Questi dettagli sono particolarmente interessanti poiché anche il nostro Malabron, pur avendo una statura normale, intrattiene un rapporto particolare con Auberon²⁹. In *Huon de Bordeaux*, infatti, il messaggero che trasporterà il protagonista sul proprio dorso oltre il Mar Rosso, afferma di essere stato trasformato in «luton» (v. 5470) da Auberon stesso, per non avergli preparato correttamente una bevanda:

Destrampait li moult de bonne poisson,
Pour ceu itant que passait sa raison,
Si moy donnait li mien sire teilt don
Que je seroie en mer .xxx. ans luton. (vv. 5467-5470)

Ritorna dunque il motivo liquido della bevanda nel termine *poisson* (v. 5467), per di più omonimo e omografo di 'pesce'. Parlare di 'trasformazione' appare però quanto mai improprio a rendere il processo descritto in *Godin* e negli altri testi in cui compaiono simili messaggeri acquatici. Nella *Bataille* e nel *Moniage*, essi si tuffano e nuotano rispettivamente «com saumons abrievez» (v. 1391) e «plus tost que poissons» (v. 5549), senza che ciò sia frutto di un intervento esterno; per Randolet, questo talento appare frutto della sua *noretur* fatata: «entre les faees fut .xiii. ans noris | par mer noiot car bien en fut apris» (*Moniage*, vv. 5512-13). In *Godin*, invece, le doti anfibie non sono, per così dire, connaturate a Malabron che deve innanzitutto togliersi le vesti: «illeuc se despoulla | et ses drapiaus dedens la mer geta. | Luitons devint, outre la mer passa» (vv. 8765-8767). Come ripetuto nella lassa successiva, la metamorfosi, se così vogliamo chiamarla, avviene attraverso l'atto di spogliarsi, «de ses drapiaus se fu tous desnués» (v. 8784), e dopo aver gettato i vestiti in mare. Il motivo del travestimento è inoltre spesso correlato al mago-*larron*, come Maugis³⁰, i cui tratti tendono a fondersi nella figura del *luiton*. Questa mutazione nell'apparenza del precettore-pesce provoca stupore fra i discepoli, ma niente di paragonabile al clamoroso miracolo che conclude *Yde et Olive*, in cui il cambia-

²⁶ Cfr. Lecouteux 2013: 170-173. Secondo Ménard 2000a: 380, però, «l'étymologie ne fait aucun doute». Cfr. anche Ferlampin-Acher 2000: 112 e 2002: 243, 456-457, nn. 85-86. Cfr. infine Cazanave 2013: 83-85.

²⁷ Ma cfr. Ménard 2000b: 180-181.

²⁸ Un'altra genealogia è invece declinata nel *Roman d'Auberon* in cui Malabron, fratello di Gloriant, è frutto dell'unione tra una fata e Mantanor, nipote del re Bandifors nemico di Giuda Maccabeo.

²⁹ Cfr. Rossi 1978.

³⁰ Cfr. Negri 2022 e Bonafin 2023.

mento di sesso della protagonista è chiaramente operato da un angelo. Nell'ultima canzone del ciclo bordolese non vi è dunque alcun intervento divino, anzi: nell'epilogo, la trasformazione si configura in una modalità ancora più simile al travestimento. Huon ordina infatti al suo bizzarro messaggero:

Prendés vo pel et par dedens entrés
Et a mon fil tout maintenant alés
et si li dites, sans point de demorer,
que moi en viegne son mesage conter. (vv. 18300-18303)

A questa 'pelle' che sembra essere una muta ermetica da infilare e sfilare comodamente si fa del resto riferimento anche nella canzone madre: «Mallabron est en sa pelz entrér» (v. 5484), «Et pues s'escout, s'ait sa pelz jus jetér» (v. 5440). In *Huon de Bordeaux*, siamo dunque «à mi-chemin entre la métamorphose rationalisée et le déguisement auquel Maugis recourt si souvent»³¹. Inoltre, come avviene in ambito folklorico – e *Pelle d'asino* ne costituisce l'esempio più lampante – il fatto stesso di indossare la pelle di un animale significa proprio trasformarsi in esso³². E se nella *geste* fondatrice il narratore evoca più volte la bellezza del genio (vv. 5441-2, 5444, 5473), in *Godin*, pur accennando alla piacevolezza dei tratti al di sotto della maschera (vv. 18328, 18502), il narratore sottolinea invece il suo aspetto villosi: «plus velu fu qu'uns hours encaînéz» (v. 8786). Nella *Bataille*, Picolet appariva similmente «veluz et noir com Aversier» (v. 1123); anche nel *Moniage*, Randolet è descritto «plus [...] noirs que poivre qu'est boulis» (v. 5514). Nel finale della nostra canzone, questo tratto ripugnante è caricato all'estremo tanto che Malabron appare come una bestia difforme, «boçus» e «estallenés» (v. 18307), 'senza talloni'³³, con il 'pelo nero e irsuto', «hulepés» (v. 18448), uno spaventoso incrocio tra un cinghiale e un diavolo: «des ieus ot rouges con carbons embrasés | et les dens lons avoit comme sengler» (vv. 18449-18450). Questa deriva 'infernale' nella rappresentazione di Malabron nell'epilogo di *Godin* nonché dell'intero ciclo huoniano è degna di nota poiché porta all'estremo la connotazione inquietante che compariva in nuce in narrazioni del XIII secolo in cui è presente lo stesso personaggio. In *Gaufrey*, testo tardivo del ciclo di Doon de Mayence, Malabron, che si manifesta in più occasioni e in molteplici forme, assume delle componenti ctonie poiché si materializza durante la veglia funebre di Robastre. In *Garin de Monglane*, il narratore afferma a proposito di quest'ultimo che era figlio di «une grant fantosme» (v. 4662), di un «luton» (v. 4662) per l'appunto, lui stesso designato poco più in là come «diabiles» (v. 4899). Del resto, anche nella *Bataille Loquifer*, Chapalu, il terribile mostro con testa di gatto e corpo equino, è figlio del «lutoin» (v. 4315) Regalez (o Gringalet), e della fata Bruneheuz da lui violentata. Ora, alla fine della nostra canzone, questo genio marino di Malabron, non sprovvisto di tratti inquietanti, ritroverà tuttavia una forma pienamente umana, «Or estoit beste, or est .i. hons carnés» (v. 18514), in un verso sintatticamente simile a quanto avviene per la precedente metamorfosi virile di Yde: «Hui main iert feme, or est uns hom carnés» (v. 1051).

³¹ Ferlampin-Acher 2000: 111.

³² Cfr. Donà 2015: 81.

³³ Anche se l'editrice comprende "a quattro zampe" (*Godin*: 307). Ma cfr. Ménard 2000: 383, n. 2.

Un'altra creatura al limite tra bestialità e umanità appare a cavallo tra le lasse 80-82. Nella foresta di Hurtevent, fa la sua comparsa un cervo misterioso, in un episodio che riecheggia quello della lassa 47 di *Esclarmonde*³⁴. Nella prima continuazione, dopo l'uccisione di un grifone da parte di Huon, un angelo appare a quest'ultimo per indicargli la via da seguire per uscire dal Paradiso terrestre, una via popolata da molte bestie selvagge tra cui dei cervi che cominciano a rincorrerlo. Come osservato da Maulu³⁵, qui l'autore ribalta le caratteristiche tradizionalmente attribuite al cervo come un animale che teme l'uomo e tende a sfuggirlo³⁶. La sua comparsa in *Godin*, invece, segue uno schema più tradizionale, ulteriore segno della presenza di un autore dalla fantasia meno straripante, ma attento tuttavia ad operare una serie di rimandi interni. Il partito dei traditori si prepara a tendere un agguato nel bosco, durante una partita di caccia, quando i cani scovano

.i. chierf qui mout faisoit a mervillier.
 .XXXII. rains portoit, s'ot un quartier
 devant plus blanc que n'est nege en fevrier:
 c'est li destre; et s'ot le senestrier
 rouge con sanc, ce vous puis tesmongnier;
 l'autre moitié toute par derier
 plus noire estoit que moure de mourier (vv. 10799-10805)

Alla simbologia dell'animale si aggiunge, attraverso la descrizione dei palchi, quella dei colori. Il rosso può essere ambivalente, colore impuro come il sangue mestruale, ma anche nobile come quello di Cristo. Nessun altro colore in corrispondenza con il bianco forma «un contraste plus prégnant pour la sensibilité médiévale»³⁷. Inoltre, dall'anno Mille in poi il nero è connotato come un colore diabolico e infernale³⁸. Ma aldilà della simbologia di ciascun colore preso singolarmente, la loro compresenza sui palchi di questo cervo misterioso assume una dimensione araldica nella quale il nero, meno frequente dei complementari rosso e bianco, ricopre una «position moyenne»³⁹, più ordinaria.

Spaventato dalla muta dei cani che lo insegue, il cervo si precipita fuori dal bosco per avvertire Godin del pericolo che incorre. Ormai a terra, l'animale meraviglioso fa una profezia giusto in tempo prima di essere inghiottito nelle viscere della terra: «Gart toi, Godin, et saces sans mentir | qu'i te convient mout grant paine souffrir» (vv. 10845-10846). Se, in molti testi medievali, il cervo assume spesso la funzione di «animale guida»⁴⁰, nelle epopee tarde non è raro incappare in cervi profetici. In *Tristan de Nanteuil*, testo che presenta delle notevoli affinità con alcuni segmenti del ciclo di *Huon de Bordeaux*⁴¹ e in particolare con *Yde et Olive*, questo

³⁴ Cfr. Maulu 2019.

³⁵ Ivi: 105.

³⁶ Cfr. anche Pastoureau 2004: 85.

³⁷ Cfr. Pastoureau 2016: 85.

³⁸ Cfr. Pastoureau 2011: 58.

³⁹ Ivi: 86.

⁴⁰ Donà 2001.

⁴¹ Cfr. Cazanave 2008: 140.

animale prende le sembianze di un angelo che propone alla travestita Blanchandine di trasformarla in uomo: «Lequel tu aymes mieulx, or ne me celles ja: | Ou adés estre femme ainsy qu'i te crea, | Ou devenir ungs homs? A ton vouloir sera» (vv. 16143-16145). Nell'episodio della metamorfosi sessuale della nipote di Huon, invece, l'animale meraviglioso viene sostituito da un angelo che trasforma Yde procurandole «Tout chou c'uns hom a de s'humanité» (v. 1048). Assente in quest'episodio centrale pur tuttavia basato su uno schema folklorico che prevede l'intervento di un animale, l'ATU 514 *The shift of sex*⁴², dopo essere apparso nel *prequel* di *Auberion* come rapitore di Brunehaut (vv. 486-525), il cervo viene reintrodotta ai margini del ciclo dall'autore-rimaneggiatore di *Godin* che ne fa un animale-messaggero simile in questo a Malabron, anch'esso infatti dotato di doti profetiche.

3. Il (solito) coup-de-théâtre finale di Huon, espediente dei margini

Un altro espediente dei margini, dopo la narrazione delle interminabili vicende belliche tra i due blocchi contrapposti pro o contro Godin, è quello del ricorso finale al personaggio di Huon e alle sue doti straordinarie. Fin dalla canzone madre, grazie al nano Auberion, il protagonista dispone infatti di un corno magico in grado di chiamare immediatamente a raccolta tutti i suoi uomini, nonché del potere di teletrasportarsi da un luogo all'altro, esprimendo un *souhait*, un semplice desiderio. È così che già prima, in *Yde et Olive II*, il patriarca bordolese si materializza sul campo di battaglia e decide l'usurpatore Désier a rinunciare a combattere. In un testo anteriore, *Maugis d'Aigremont*, il protagonista eponimo riceve similmente dei doni straordinari dai suoi adiuvanti, la fata Gloriande e Baudri, fratello di lei; ma la facoltà di *soi sousbadier* in qualsiasi luogo sembra essere una prerogativa di taluni personaggi del manoscritto torinese. In *Esclarmonde*, è così che si sposta un monaco che permette al contempo a Huon di raggiungere Auberion nel suo regno fatato; persino Nerone nella *Leggenda di Maometto*, contenuto tra le cc. 82r-83r del manoscritto torinese, può spostarsi esprimendo un semplice desiderio.

Nell'ultima porzione del ciclo, al suono del famoso corno nella città di Monmur, si riuniscono attorno a Huon tutti i suoi uomini, tra i quali si trova curiosamente anche la triade dei santi Domenico, Maurizio e Giorgio (vv. 18136-7). L'allusione a quest'ultimo costituisce uno di quegli echi onomastici che risuonano in altre carte del manoscritto poiché san Giorgio compare anche nel *prequel* del ciclo, *Auberion*. Inoltre, sempre da *Auberion* è tratto Gloriant, uomo di fiducia di Huon e presente al suo fianco in quest'ultima sequenza (vv. 18095, 18208, 18271). Ricompaiono anche, ma solo nominalmente, Yde e Croissant (v. 18940). Insomma, negli ultimi versi della *Chanson de Godin* e ultimissimi dell'intero ciclo si assiste ad una sorta di sbrigativa rimpatriata prima della conclusione definitiva. Lo schema narrativo che sottende questo bisogno ormai impellente di concludere è lo stesso che si trova in *Yde et Olive II: souhait* di Huon (vv. 18168-18183), intervento di Malabron nel suo ruolo di messaggero (vv. 18298-

⁴² Cfr. Aarne – Thompson 1961; Uther 2004.

18391) e capitolazione degli avversari (anche se qui si tratta di Godin e dei suoi fratellastri Abel e Sorbrin). Un dettaglio inedito si trova tuttavia in questa ultima *chanson de geste* in cui Huon appare dotato anche del potere d'immobilizzare le persone «con fussent enserré, | çascuns em buies et bien ençaienné» (vv. 18284-18285). Seppur *in extremis*, l'autore ricorre ad una punta di meraviglioso, dopo aver inflitto al lettore/uditore migliaia e migliaia di versi privi di qualsiasi riferimento al favoloso mondo di Huon.

Se gli epiloghi delle continuazioni precedenti avevano la funzione di perpetrare la struttura aperta del ciclo, nell'estremo margine di *Godin*, l'ultima lassa ne sancisce la fine definitiva. Ai vv. 18923-33, la sorte di Godin è segnata, la fine di Yde e Croissant è liquidata poco più in là, «Ydes morut et Croissans li menbrés» (v. 18940) ed il finale è perentorio:

Il n'est nus hons qui plus en puist chanter,
qui la matere n'en voet dou tout fauser.
Dius nous doinst bien qui l'avons escouté!
Explicit chi: je n'en sai plus parler. (vv. 18941-18944)

L'assemblatore del ciclo, la cui presenza si era già intravista nei punti di sutura delle varie *chansons*, prende dunque la parola per esprimere la necessità di mettere un punto fermo definitivo a quelli che dovevano essere in origine due progetti dinastici e narrativi distinti, tenuti sorprendentemente insieme tra le carte del manoscritto torinese. Cazanave si chiede dunque: «Pourquoi forcer deux textes indépendants à cohabiter s'ils s'y refusent, quand pour se sortir d'embarras, il est tellement plus facile et raisonnable de renoncer à recopier l'un des deux?»⁴³. Forse perché *T*, che è stato definito «une encyclopédie didactico religieuse et épique»⁴⁴ si vuole principalmente come una grande raccolta di *unica* per un destinatario illustre, amante di epica ma dai gusti eclettici. Del resto, tale codice non ha smesso di interrogare gli studiosi ed è oggi al centro di un importante progetto di ricerca europeo coordinato da Maulu⁴⁵. Esso permetterà di cogliere aspetti precedentemente considerati marginali o non presi affatto in esame del manoscritto unico che ci ha trasmesso il ciclo di *Huon de Bordeaux* nella sua massima estensione, fino all'ultima Suite – la più lunga e al contempo la più marginale di tutte – di cui abbiamo proposto una prima analisi in questa sede.

⁴³ Cazanave 2008: 49.

⁴⁴ Suard 2011: 63.

⁴⁵ Dal titolo *All Fire, all Flames (AEAF): from Philology to artificial Intelligence and Back. Recovering the MS L.II.14 of the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino damaged by the Fire of 1904*, si tratta nello specifico di un PRIN – Progetto di Rilevante Interesse Nazionale.

Bibliografia

I. Manoscritti

Torino BNU L. II. 14 Torino Biblioteca Nazionale Universitaria L. II. 14

II. Opere

Bataille Loquifer

La bataille Loquifer. Studio e edizione critica a cura di Cristina Dusio, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2021.

Chanson d'Yde et Olive et de Croissant

La Chanson d'Yde et Olive et de Croissant, chanson de geste de la fin du XIII^e siècle. Édition critique par Elena Podetti d'après le manuscrit T, L II 14 de la bibliothèque de Turin, Paris, Champion, 2024.

Chanson de Godin

La Chanson de Godin. Chanson de geste inédite publiée par Françoise Meunier, licenciée en Philosophie et Lettres, Université de Louvain, Louvain, 1958.

Chanson de Guillaume

La Chanson de Guillaume. Texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Garin de Monglane

Garin de Monglane: chanson de geste du XIII^e siècle. Édition critique par Bernard Guidot, 2 voll., Paris, Champion, 2021.

Geste Francor

La Geste Francor. Edition of the *Chansons de geste* of MS. Marc. Fr. XIII (=256), with glossary, introduction and notes by Leslie Zarker-Morgan, 2 voll., Tempe, ACMRS, 2009.

Huon de Bordeaux

Huon de Bordeaux. Chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P). Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, 2003.

Moniage Rainouart

Le Moniage Rainouart publié d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne, par Gerald Bertin, Paris, SATF, 1973 (t. I), 1988 (t. II), 2004 (t. III).

Spagna in rima

La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV, a cura di Carlotta Gradi, Banca dati "Nuovo Rinascimento", 2009, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/spagna/spagna.pdf> [ultima consultazione 9. II. 2025].

Tristan de Nanteuil

Tristan de Nanteuil: chanson de geste inédite, publiée par Keith V. Sinclair, Assen, Van Gorcum, 1971.

III. Studi e strumenti

Aarne – Thompson 1961

Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928 [si utilizza l'ed. 1961].

Avril *et alii* 1998

L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328, édité par François Avril, Françoise Baron, Denis Caillaux, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Bachtin 1979

Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

Bonafin 2023

Massimo Bonafin, *A proposito di personaggi della letteratura medievale (L'esempio del ladro-mago)*, in «Carte Romanze», XI/1 (2023), pp. 315-322.

Castronovo 2002

Simonetta Castronovo, *La biblioteca dei Conti di Savoia e la pittura in area savoiarda: 1285-1343*, Torino, Allemandi, 2002.

Cazanave 2008

Caroline Cazanave, *D'Esclarmonde à Croissant: Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008.

Cazanave 2013

La dérive du merveilleux dans la tradition des Huon de Bordeaux: Malabron le luiton et le devenir de ses transformations, dans *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, édité par Marylène Possamaï-Pérez, Jean-René Valette, Paris, Champion, 2013, pp. 81-104.

Colombo Timelli *et alii* 2014

Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e – XVI^e siècle), édité par Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, François Suard, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Devard 2023

Jérôme Devard, “Vostre fiz ont emblé, por verté le vos di”, *La condition socio-juridique de l'enfant volé dans les récits de la Matière de France*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte – Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», XLVII/3-4 (2023), pp. 235-253.

Donà 2001

Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e i misteri del viaggio*, Padova, Cleup, 2001.

Donà 2015

Carlo Donà, *Il lupo mannaro e le sue forme*, in *Metamorphosis. Miti, ibridi, mostri*, Atti del III convegno di studi sul folklore e il fantastico (Genova, 13-14 novembre 2010), a cura di Sonia Maura Barillari, Andrea Scibilia, Ariccia, Aracne, 2015, pp. 55-92.

Ferlampin-Acher 2000

Christine Ferlampin-Acher, *Larron contre luiton: les métamorphoses de Maugis*, édité par *Entre épopée et légende: les quatre fils Aymon ou Renaut de Montauban*, édité par Danielle Quérue, Langres, D. Guéniot, 2000, pp. 101-118.

Ferlampin-Acher 2002

Christine Ferlampin-Acher, *Fées, bestes et luitons. Croyances et Merveilles dans les romans français en prose. XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

Ghidoni 2018

Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le enfances nelle chansons de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Giannini 2012

Gabriele Giannini, *Poser les fondements: lieu, date et contexte (essai sur le recueil L. II. 14 de Turin)*, in «Études françaises», XLVIII/3 (2012), pp. 11-31.

Lecouteux 2013

Claude Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1997 [si utilizza l'ed. 2013].

Martin 1994

Jean-Pierre Martin, *Le personnage de Rainouart, entre épopée et carnaval*, dans *Comprendre et aimer la chanson de geste: à propos d'Aliscans*, édité par Michèle Gally, Paris, Ophrys, 1994, pp. 63-86.

Maulu 2019

Marco Maulu, *Les motifs de la chasse mystique dans un épisode de la Chanson d'Esclarmonde*, in «Carte Romanze», VII/1 (2019), pp. 93-119.

Ménard 2000a

Philippe Ménard, *Les lutins dans la littérature médiévale*, dans “Si a parlé par moult ruiste vertu”. *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, édité par Jean Dufournet, Paris, Champion, 2000, pp. 379-392.

Ménard 2000b

Philippe Ménard, *Les noms et qualificatifs des génies et des enchanteurs*, dans “Ce nous dist li escriis... Che est la verité”. *Études de littérature médiévale offertes à André Moisan par ses collègues et ses amis*, édité par Miren Lacassagne, Aix-en-Provence, CUERMA Université de Provence, 2000, pp. 179-191.

Moisan 1986

André Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, 2 tt., 5 voll., Genève, Droz, 1986.

Monfrin 1961

Jacques Monfrin, *La Chanson de Godin. À propos d'un ouvrage récent*, in «Le Moyen Âge», LXVII/3 (1961), pp. 341-361.

Negri 2022

Antonella Negri, *Personnages de l'Europe littéraire: Maugis-Malagigi. Racines, mutations et survivances du topos du larron-enchanté*, Berlino, Peter Lang, 2022.

Pastoureau 2004

Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Pastoureau 2011

Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Pastoureau 2016

Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Rossi 1978

Marguerite Rossi, *Sur Picolet et Auberon*, dans *Mélanges de philologie et de littératures offerts à Jeanne Wabbelet-Willem*, édité par Jacques de Caluwé, Liège, Association des romanistes, 1978, pp. 569-591.

Suard 1982

François Suard, *Le cycle en vers de Huon de Bordeaux: étude des relations entre les trois témoins français*, dans *La chanson de geste et le mythe carolingien: mélanges René Louis*, édité par le Comité de publication des Mélanges René Louis, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée archéologique régional, 1982, 2 voll., II, pp. 1035-1050.

Suard 2011

François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire, XI^e – XV^e siècle*, Paris, Champion, 2011.

Trachsler 2000

Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures: étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen-Basel, A. Francke, 2000.

Tyssens 1967

Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Uther 2004

Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 voll., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

UNE CHRONIQUE RÉDIGÉE «SELONC LES ESTORES RIMÉS»: À PROPOS DU TRAVAIL DE COMPILATION DE PHILIPPE MOUSKET

Nicolò Premi

nicolo.premi@unicatt.it

(Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano)

ABSTRACT:

This article examines the *Chronique rimée* by Philippe Mousket (c. 1240), with particular attention to its hybrid use of epic and historiographical sources. By analyzing the structure and content of the chronicle—especially its first part dedicated to Charlemagne—it highlights how Mousket integrates *chansons de geste* into his narrative, drawing from both oral tradition and lost epic texts. The study further investigates Mousket's reliance on the *Geste de France* and the pseudo-Turpin chronicle, identifying the textual tradition most likely used as source. The article argues that Mousket stands at the origin of a turpino-rolandian tradition, preceding similar compilatory strategies in later authors such as Jean d'Outremeuse and David Aubert. Beyond its literary features, the *Chronique rimée* also emerges as a politically engaged work that glorifies Capetian monarchy and Charlemagne's legacy, aligning historiographical ambition with the ideological and aristocratic values of 13th-century Tournai.

KEYWORDS:

Philippe Mousket; *Chronique rimée*; *chansons de geste*; Charlemagne; *Geste de France*; pseudo-Turpin; Capetian monarchy.

Le concept de marginalité par rapport au genre épique peut s'appliquer de manière pertinente à une œuvre telle que la *Chronique rimée* du chroniqueur tournaisien Philippe Mousket (rédigée au début des années 1240)¹. Il s'agit en effet d'une œuvre historiographique qui, dans le cadre de la soi-disant prolifération épique à l'époque tardive – c'est-à-dire à une période où les chansons de geste sont organisées en cycles – conçoit les œuvres épiques comme des sources historiques et les utilise, en résumant leur contenu, pour intégrer et enrichir un récit tiré pour l'essentiel de sources historiographiques françaises, lesquelles constituent le principal réservoir d'informations auquel l'auteur puise. À l'aide de cette opération, qui associe des sources historiographiques et des chansons de geste pour compiler une chronique rimée des rois de France, Mousket compose la première biographie poétique complète de Charlemagne: en l'absence d'un manuscrit cyclique connu qui reconstituerait la geste complète de Charlemagne avec les récits de ses ancêtres et de ses descendants, la *Chronique rimée* peut être lue comme une première tentative exhaustive en ce sens, avant la composition, au XIV^e siècle, du *Charlemagne* de Girart d'Amiens.

Avant de proposer quelques réflexions sur l'utilisation, par Mousket, des chansons de geste comme sources pour la compilation de sa chronique, il est utile de considérer à grands traits

¹ La seule édition complète disponible de l'œuvre est celle de Reiffenberg. Sur la datation de l'œuvre, voir Courroux 2015.

la structure de l'œuvre. L'éditeur de la *Chronique rimée*, le baron de Reiffenberg, divise la chronique en deux grandes parties. La première, qui comprend l'histoire des rois de France depuis leurs origines troyennes jusqu'à la mort de Guillaume de Gellone (vv. 1-12214), est influencée par les chansons de geste et peut être donc qualifiée de «partie épique». Cette première partie contient l'ensemble de la biographie de Charlemagne. Il est donc évident que la majorité des chansons de geste résumées, auxquelles Mousket puise pour rédiger sa chronique, appartiennent au cycle du Roi.

La seconde partie (vv. 12214-31286), en revanche, peut être définie comme la «partie historique»: elle traite en effet du règne des derniers Carolingiens et des règnes des Capétiens jusqu'à Louis IX. Pour cette seconde partie, Mousket rapporte parfois des informations qu'il a apprises par témoignage direct. De même que la «partie épique» est dominée par la figure de Charlemagne (la matière épique et historique de Charlemagne couvre environ un tiers de la chronique: un total de 10399 vers, du v. 1815, début de la geste de Girart de Roussillon, au v. 12214, fin de la geste de Guillaume d'Orange), la «partie historique» est surtout dominée par la personnalité de Philippe Auguste, consacré comme une sorte de nouveau Charlemagne après la bataille de Bouvines (le récit du règne de Philippe Auguste occupe les vv. 19154-24180, soit un total de 5026 vers).

Je me concentrerai donc, dans cette analyse, sur la première partie de l'œuvre, celle où Mousket insère dans son récit, sans solution de continuité, des résumés, plus ou moins détaillés, de récits épiques, parmi lesquels certains ne nous sont connus que grâce au témoignage de la *Chronique rimée*. Il existe en effet plusieurs cas où Mousket rapporte des gestes épiques connues, par d'autres voies, sous des formes différentes, probablement parce qu'il puisait dans des versions plus anciennes². À la fin du récit du règne de Charlemagne, c'est Mousket lui-même qui admet avoir compilé sa chronique «selon les estores rimés» (v. 11974): dans ces *estores rimés*, on peut identifier, presque exclusivement, les chansons de geste.

Il s'agit en particulier de *Girard de Roussillon* sous le règne de Charles Martel (vv. 1815-1833), *Garin le Lorrain* sous Pépin (vv. 2080-2145), *Berthe aux Grands-Pieds* et *Mainet* pour la jeunesse de Roland et son mariage, *Chanson d'Aspremont*, *Girard de Vienne*, *Chanson des Saisnes*, *Destruction de Rome* et *Fierabras*, *Chanson de Roland* (vv. 6575-8287), *Quatre fils Aymon* (vv. 9814-9851), *Guillaume d'Orange* sous Louis le Pieux (vv. 12177-12214) et *Gormond et Isembart* sous Louis IV (vv. 14069-14296).

Outre le fait d'être le premier compilateur d'une biographie poétique complète de Charlemagne, Mousket détient un autre primat. Comme l'a souligné Jules Horrent, Philippe Mousket est le premier représentant de cette «tradition turpino-rolandienne, intermédiaire entre *Roland* et *Turpin* et participant des deux»³. Mousket, en effet, raconte l'épisode de Roncevaux

² La *Chronique rimée* est la seule source qui reconstitue (en environ 200 vers: vv. 14069-14296) la geste complète de *Gormond et Isembart*, dont il ne reste par ailleurs que des fragments. L'œuvre contient également le seul témoignage subsistant de la perdue *Chanson de Balan* (vv. 4664-4717). La relation entre la *Chronique rimée* et les chansons de geste a été explorée dans plusieurs études: Nothomb 1924, Walpole 1947, Grossel 2000, Boutet 2019a, Boutet 2019b, Premi 2025. La présente étude doit être conçue comme une intégration des réflexions développées dans Premi 2025.

³ Horrent 1951: 413.

en suivant le récit du pseudo-Turpin (vv. 6598-9573)⁴, mais il y ajoute de nombreux détails issus de la tradition rolandienne, en particulier de la *Chanson de Roland* telle qu'on la lit dans les versions des manuscrits C, V7 ou P⁵.

La même combinaison de traditions turpinienne et rolandienne se retrouve également dans le *Myreur des histors* de Jean d'Outremeuse et dans les *Chronique et conquestes de Charlemagne* compilées (ou copiées) par David Aubert. Étant donné que Mousket compile sa chronique au début des années quarante du XIII^e siècle, tandis que Jean d'Outremeuse et David Aubert travaillent respectivement aux XIV^e et XV^e siècles, la *Chronique rimée* constitue le premier exemple de cette tradition turpino-rolandienne.

Selon Horrent, avant Mousket, «il n'y a pas eu de tradition intermédiaire, constituée d'une chaîne des textes, analogue à celles de Roland et de Turpin, qui développait un récit mixte composé d'éléments empruntés à ces dernières»⁶. Le chroniqueur aurait donc agi de manière indépendante, «en systématisant les suggestions de ses sources»⁷, probablement en partant d'une tradition orale qui, si l'on considère le travail des trois chroniqueurs mentionnés (Mousket, d'Outremeuse et Aubert), peut être interprétée comme une «tradition tacite qui les engageait à combiner la relation de Turpin et celle de Roland»⁸.

S'il est vrai qu'il n'existe pas, avant Mousket, de tradition écrite combinant des sources d'ordre historiographique, telles que le pseudo-Turpin, et des chansons de geste, comme la *Chanson de Roland*, pour créer un récit hybride, on peut supposer que la méthode de travail de Mousket – intégrant des sources historiographiques et épiques – a été influencée par le succès du pseudo-Turpin au début du XIII^e siècle. Étant donné que «la production historiographique du début du XIII^e siècle est d'ailleurs dominée par les traductions de l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* du pseudo-Turpin (six dans les trois premières décennies du siècle, dont 4 dans les 15 premières années)»⁹, il est probable qu'une œuvre qui synthétise, dans une perspective historique, la matière épique relative à l'expédition de l'empereur en Espagne ait été à l'origine d'une tradition hybride mettant sur un pied d'égalité historiographie et chansons de geste. En ce sens, on peut dire que la *Chronique rimée* est héritière du succès de la chronique du pseudo-Turpin, prise comme source principale tant pour la section occupant les vv. 4726-9813 (récit de Roncevaux) que pour celle des vv. 11764-12118 (funérailles de Charlemagne).

Mousket ne se contente pas d'utiliser les chansons de geste comme sources, mais adopte également dans son écriture un style qui émule celui de l'épopée. Cette caractéristique stylistique

⁴ Parmi les nombreuses traductions connues du pseudo-Turpin, le chroniqueur utilisa, pour raconter les épisodes de la fin du règne de Charlemagne, la cinquième version, que Mousket aurait probablement lue dans un codex similaire aux manuscrits Paris BnF fr. 2137 et 17203, les deux seuls témoins subsistants qui la conservent. Cette traduction du pseudo-Turpin est également connue sous le nom de *Turpin II* depuis l'édition de Wulff 1879-80; Walpole en fournit une édition critique dans Pseudo-Turpin, *Chronicle*.

⁵ Châteauroux, Médiathèque, 1 (C), Venezia BNM Fr.Z.7 (V7), Paris BNF fr. 860 (P). Cf. Boutet 2019b.

⁶ Horrent 1951: 418.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Courroux 2016: 241.

tique et thématique de la *Chronique* a valu à Mousket la qualification de «chroniqueur à l'oreille épique»¹⁰.

Par ailleurs, l'influence de l'épopée sur l'historiographie française, notamment sur le plan stylistique, est une question bien connue. Comme l'observe Pierre Courroux,

le modèle historique français, tel qu'il s'est constitué au XII^e siècle, est dès le début pétri [...] d'influences épiques. Wace, Benoît de Sainte-Maure, les *Faits des romans*, le Ménestrel de Reims, utilisent tous des procédés épiques lorsqu'il s'agit de décrire des exploits guerriers¹¹

La véritable nouveauté chez Mousket, en somme, ne réside pas tant dans l'adoption d'un style épique pour raconter des affrontements chevaleresques et des batailles, mais dans ce que Horrent appelle une «utilisation chronistique du matériau épique»¹². En bref, l'œuvre du chroniqueur est «une compilation pseudo-historique, où les thèmes épiques sont “historicisés”»¹³.

Outre l'héritage turpinien, on peut chercher un second facteur d'influence sur le travail de compilation de Mousket dans la source historiographique française qui constitue l'ossature principale de la *Chronique rimée*. Bien que Mousket affirme utiliser des sources trouvées au monastère de Saint-Denis dont il se proclame le traducteur¹⁴, les études de Walpole, Gasparini, Fedorenko et Courroux¹⁵ ont montré que, des origines troyennes à la fin du IX^e siècle, l'œuvre de Mousket suit, malgré des amplifications et des ajouts, le texte de la *Geste de France*, qu'il met en rime.

La *Geste de France* est une traduction abrégée de quatre chroniques latines (*Liber historiae Francorum*, *Abbreviatio gestorum regum Franciae*, *Descriptio qualiter Karolus Magnus* et la *Vita Karoli* d'Éginhard), réunies selon un critère chronologique par un compilateur anonyme. La version originelle de cette compilation en prose française, aujourd'hui conservée dans 14 manuscrits, a probablement été rédigée vers 1200 et narrait l'histoire de France des origines troyennes jusqu'à 1180¹⁶. Par la suite, cette version a été augmentée par l'ajout d'une section couvrant les années 1180-1204¹⁷. Dans un cas particulier, celui du manuscrit Città del Vaticano BAV Reg. Lat. 610 (désigné O par Fedorenko), la compilation chronistique est prolongée jusqu'en 1226.

¹⁰ Grossel 2000: 91.

¹¹ Courroux 2016: 262-263.

¹² Horrent 1985: 5.

¹³ Mantou 1992: 1147.

¹⁴ Voir Courroux 2015: 419-420.

¹⁵ Voir. Walpole 1947, Fedorenko 2010, Gasparini 2012, Courroux 2016. Tous ces travaux sont indispensables, mais le plus important, car le plus riche en découvertes inédites, est celui de Gregory Fedorenko, qui met en lumière les erreurs et les limites de l'étude de Walpole. Je signale également que l'article de Gasparini, étant parue quasiment en même temps que l'étude de Fedorenko, ne tient pas compte des acquis de ce dernier sur les sources de Mousket et est donc affectée par une vision partielle de la question.

¹⁶ La version la plus ancienne est conservée dans trois manuscrits dont je rapporte également les sigles attribués par Fedorenko: Paris BNF, fr. 10130 (C), Pavia BU Ald. 275 (N), et Città del Vaticano BAV Reg. Lat. 624 (P).

¹⁷ Cette version est conservée dans les manuscrits suivants: Paris BA 3516 (B), Paris BNF fr. 17177 (C1), Paris BNF fr. 24431 (C2), Paris BNF fr. 17203 (E), Paris BSG 792 (M), Bern BB 113 (V).

Selon Fedorenko, la version de la *Geste de France* utilisée par Mousket comme source était très proche de celle conservée dans le manuscrit O, car ce dernier contient un récit détaillé de l'épisode du soi-disant Faux Baudouin, également développé dans la *Chronique rimée*. La *Geste* du manuscrit O et son accent mis sur la rébellion du Faux Baudouin suggèrent que des copies de la *Geste* étaient présentes dans le Hainaut et ses environs, notamment à Valenciennes. Ce constat concorde avec l'hypothèse de Walpole selon laquelle Mousket aurait utilisé la bibliothèque des comtes de Hainaut à Mons, riche en œuvres épiques en français¹⁸. Par ailleurs, dans son récit de la bataille de Bouvines, la *Geste* du manuscrit O utilise comme point de référence géographique la ville de Tournai, un fait qui a certainement dû retenir l'attention du tournaisien Philippe Mousket.

Mais la coïncidence entre le récit du Faux Baudouin dans O et dans la *Chronique rimée* n'est pas le seul élément rapprochant le texte de la *Geste* présent dans O et l'œuvre de Mousket. En effet, Mousket rapporte également que le roi Clovis fut enterré dans une église ultérieurement dédiée à sainte Geneviève, et que Radegonde, épouse de Clotaire I^{er}, devint par la suite religieuse à Poitiers, deux détails qui rapprochent la *Chronique* du manuscrit O.

De plus, comme dans la *Geste* du manuscrit O, Mousket mentionne qu'au cours de la rébellion de Philippe de Flandre, les armées françaises et flamandes furent sur le point de s'affronter dans une bataille rangée, avant qu'un accord de paix ne soit conclu. Toutefois, cette caractéristique spécifique de la *Chronique rimée* se retrouve également dans le texte d'un autre manuscrit de la *Geste de France* se terminant en 1204: Paris BA 3516 (désigné B par Fedorenko). Ce manuscrit inclut également l'information rapportée par Mousket selon laquelle le roi Didier des Lombards mourut comme moine à Saint-Denis, et il présente un récit de l'acclamation de Charlemagne comparable à celui décrit dans la *Chronique rimée*¹⁹.

Comme le dit Fedorenko:

In general, the numerous changes Mousket made to his source texts in versifying them makes it difficult to discern exactly which *Geste* was used by him. It is, for example, entirely possible that a lost version of the *Geste* similar to both O and B was used²⁰

La même conclusion se retrouve dans l'étude de Pierre Courroux: dans l'état actuel des connaissances, on peut considérer que Philippe Mousket avait sous les yeux un manuscrit «portant une version du texte qui n'est conservée dans aucun manuscrit existant de nos jours»²¹.

Comme je l'ai déjà mentionné, pour le récit de Roncevaux et, par la suite, pour les funérailles de Charlemagne, Mousket suit la traduction du pseudo-Turpin connue sous le nom de *Turpin II* qu'il aurait probablement lue dans un codex similaire aux manuscrits Paris BnF fr. 2137 et 17203 (désignés respectivement H et E par Fedorenko), les deux seuls témoins sub-

¹⁸ Voir Pseudo-Turpin, *Chronicle*: 8.

¹⁹ Pour ces données concernant la relation entre O et la *Chronique rimée*, voir Fedorenko 2010: 83.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Courroux 2016: 275.

sistants qui la conservent avec la *Geste de France*. Dans les manuscrits O et B, qui, comme on l'a vu, conservent le texte de la *Geste de France* le plus proche de celui vraisemblablement utilisé par Mousket comme source, on trouve également une traduction du pseudo-Turpin à côté de la *Geste*. Cependant, il s'agit de traductions différentes: O contient le *Turpin I*²², tandis que B contient la version attribuée à «Jehan». En revanche, dans les manuscrits H et E, le *Turpin II* est conservé à côté de la *Geste de France*, mais le texte de la *Geste* dans ces manuscrits ne semble pas correspondre à celui de la source de Mousket. On doit donc supposer que Mousket a utilisé un manuscrit qui contenait à la fois la *Geste de France*, dans une version similaire à celle des manuscrits O et B, et le *Turpin II*, comme dans les manuscrits H et E.

Pour les années postérieures au IX^e siècle, après Charles le Gros et jusqu'en 1135, Mousket suit une traduction des *Gesta Normannorum Ducum* désignée par Fedorenko comme la *Chronique de Normandie* (18 témoins manuscrits), qui se trouve le plus souvent associée, dans la tradition manuscrite, à la *Geste de France*. Cette association, présente également dans les manuscrits O, B, H et E mentionnés précédemment, constitue presque un diptyque. Ces deux compilations anonymes, la *Chronique de Normandie* et la *Geste de France*, serviront plus tard de sources pour la rédaction de deux œuvres de l'Anonyme de Béthune: l'*Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre* et la *Chronique des rois de France* (rédigées vers 1220).

Selon les études de Fedorenko, le texte de la *Chronique de Normandie* le plus proche de celui utilisé par Mousket comme source serait celui contenu dans le manuscrit Città del Vaticano BAV Reg. Lat. 936, qu'il désigne par la lettre R. Comme on le voit, au manuscrit hypothétique dont Mousket se serait servi pour compiler la *Chronique rimée* s'ajoute une caractéristique supplémentaire: le texte de la *Chronique de Normandie* qu'il contenait était probablement similaire à celui du manuscrit R²³. Selon Walpole, la *Chronique de Normandie*, la *Geste de France* et le pseudo-Turpin furent à l'origine considérés comme constituant ensemble une seule et même histoire tripartite de la France²⁴.

Enfin, une observation supplémentaire peut être faite sur la tradition manuscrite: dans le seul manuscrit conservé de la *Chronique rimée*²⁵, le texte de l'œuvre (ff. 1r-206r) est suivi, aux ff. 207r-213r, par la *Lettre du prêtre Jean* en français²⁶. Deux manuscrits qui conservent la *Geste de France*, c'est-à-dire Paris BNF fr. 24431 et Bern BB 113 (désignés C2 et V par Fedorenko),

²² Dans le cas du ms. O, le texte de *Turpin I* est en réalité directement intégré dans le récit de la *Geste*: les deux textes sont ainsi hybridés (cf. *infra*).

²³ Voir Fedorenko 2010: 42 et suivantes.

²⁴ Voir W. 1947: 350-351.

²⁵ Il s'agit du ms. Paris BNF fr. 4963. On a connaissance d'un autre manuscrit contenant la *Chronique rimée* de Philippe Mousket. Ce manuscrit appartenait à l'historien et juriconsulte de Cahors, Marc-Antoine Dominicy (première moitié du XVII^e siècle). Dans son *Histoire du pays de Quercy* restée inédite, Dominicy cite un passage de la *Chronique rimée* en affirmant posséder «une copie assez mal écrite» qu'il a tenté de déchiffrer. Étant donné que le manuscrit fr. 4963 est loin d'être difficile à déchiffrer et que l'histoire des possesseurs de ce codex exclut qu'il s'agisse de la copie ayant appartenu à Dominicy, Antoine Thomas conclut que «Dominicy a possédé de la chronique de Philippe Mousket un ms. aujourd'hui perdu» (Thomas 1888, p. 415).

²⁶ Au f. 206v, une main postérieure, datée du XV^e siècle, a copié des extraits en latin du chapitre 5 du *Livre de la Sagesse* et du chapitre 6 de l'*Évangile selon saint Luc*.

incluent également la *Lettre du prêtre Jean*. Le premier contient aussi la *Chronique de Normandie*, tandis que le second, fait particulièrement significatif, s'ouvre sur deux chansons de geste dont Mousket résume les récits dans son œuvre: *Garin de Loherain* et *Gerbert de Metz*.

Le manuscrit de Berne est une miscellanée très hétérogène rassemblant des chansons de geste, des romans, des chroniques, des compositions à caractère moral et des contes. Il s'agit du seul codex de la *recensio* qui place des chansons de geste à côté de la *Geste de France*. Daté de la fin du XIII^e siècle, ce manuscrit présente une patine linguistique localisable dans la région des dialectes du Nord-Est²⁷. Bien qu'il s'agisse d'un cas unique dans la tradition de la *Geste de France*, ce témoignage semble révéler une tendance à la mixité entre gestes et chroniques françaises en prose, qui éclaire davantage le travail de compilation de Philippe Mousket.

Bien que nous ne disposions pas d'un manuscrit rassemblant simultanément toutes les chroniques en prose française utilisées par Mousket (*Geste de France* selon O et B, *Chronique de Normandie* selon R et *Turpin II*), c'est précisément en étudiant en détail la tradition de la *Geste de France* que l'on peut obtenir des informations supplémentaires utiles pour expliquer l'origine de la perspective hybride entre sources historiographiques et *chansons de geste* adoptée par le chroniqueur.

La tendance la plus évidente montrée par le compilateur anonyme de la *Geste de France* est l'accroissement de l'espace consacré à la figure de Charlemagne par rapport aux sources latines d'origine. En effet, en traitant de la vie de Charlemagne, la *Geste* interrompt l'utilisation de sa source principale, l'*Abbreviatio gestorum regum Franciae*, pour insérer le récit du prétendu pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem, basé sur la *Descriptio qualiter Karolus Magnus*. Cette section du texte est en outre augmentée par des extraits de la *Vita Karoli* d'Éginhard insérés avant et après, ce qui, comme l'observe Fedorenko, «serves to increase the size of the *Geste's* account of Charlemagne's reign to about a quarter of the whole text»²⁸.

L'espace accordé par la *Geste* à la *Descriptio* fait que dans l'œuvre «Charlemagne is presented as a 'mythical' crusader» car «his muscular Christian virtues were perfectly suited to the new popularity and moral worthiness of 'Holy War' in the twelfth and thirteenth centuries»²⁹. Fedorenko remarque également que les rédactions postérieures de la *Geste de France*, par rapport à la version la plus ancienne, introduisent des modifications et des remaniements, notamment concernant la vie et la carrière de Charlemagne avant son départ pour la Terre Sainte, «showing the continued interest of authors and scribes in transmitting information relating to him»³⁰.

Mais c'est précisément la version de la *Geste de France* conservée dans le manuscrit O, la plus proche du texte de Mousket, qui présente les éléments les plus significatifs d'une attention croissante pour la figure de Charlemagne, visible dans toute la tradition de l'œuvre. Dans le texte de la *Geste* du manuscrit O, en effet, la traduction de la chronique du pseudo-Turpin est

²⁷ Sur ce manuscrit voir *Partonopeus de Blois*.

²⁸ Fedorenko 2010: 114.

²⁹ *Ibī*: 115

³⁰ *Ibī*: 144.

directement intégrée dans le récit: de cette manière, le manuscrit offre un texte hybride entre la *Geste* et le *Turpin*. Le manuscrit O augmente ainsi encore davantage la portion du texte consacrée à la vie de Charlemagne, si bien que «its account of other French kings is completely dwarfed by a combined history of Charlemagne's deeds in France, Spain, and the East»³¹.

Cette tendance à l'augmentation de l'espace dédié à Charlemagne, propre à la tradition de la *Geste de France* et portée à son sommet dans le manuscrit O, est encore développée par Philippe Mousket. Maillon final d'un processus d'incréments successifs, celui-ci ajoute de nouveaux matériaux sur la vie de Charlemagne, tirés des chansons de geste du cycle du Roi (notamment pour la vie de Charlemagne: *Chanson de Roland*, *Chanson d'Aspremont* et *Chanson de Saisnes*). Mousket se qualifie ainsi comme le plus grand collecteur d'informations sur Charlemagne, parmi lesquelles figurent aussi probablement des données issues de sources orales: par exemple, le portrait de Charlemagne tiré du pseudo-Turpin qu'on lit aux vv. 11666 et suivants, est «probablement complété par des légendes orales qui circulaient au sujet de l'empereur»³².

L'engagement omnivore de Philippe Mousket à recueillir chaque fragment d'information disponible sur Charlemagne, y compris dans des œuvres telles que les chansons de geste – considérées à l'égal de sources historiographiques – n'est donc rien d'autre que le perfectionnement d'une tendance déjà à l'œuvre dans la tradition de la *Geste de France*, et notamment dans un manuscrit comme O, qui documente la diffusion de l'œuvre dans le Hainaut, où Mousket exerçait son activité.

L'étude de la tradition textuelle de la *Geste de France* conduit Fedorenko à conclure que «as time went on the *Geste* came to be seen as of a piece with the Pseudo-Turpin, both texts offering an account of the French royal past that centred on Charlemagne»³³. Ce serait donc encore le succès du pseudo-Turpin qui susciterait une attention croissante pour la figure de Charlemagne, laquelle, dans le cas de Mousket, inclut également tout le patrimoine littéraire représenté par les chansons de geste pour créer un véritable roman de Charlemagne et de la France.

Le fait que les chansons de geste soient des œuvres de fiction ne pose aucun problème à Mousket. Comme l'a récemment observé Elisabetta Nicola, «Mouskés non è alla ricerca della verità storica, ma di quella che Frappier individua come verità simbolica, senza porsi problemi a manipolare la storia al fine di renderla moralizzatrice ed edificante»³⁴. Ce même constat peut également être étendu à Jean d'Outremeuse, comme l'a démontré Dominique Boutet³⁵.

Après avoir examiné comment la diffusion de la chronique du pseudo-Turpin et la tendance à accroître l'espace dédié à la figure de Charlemagne, propre à la tradition textuelle de la *Geste de France*, peuvent être considérées comme les deux principaux facteurs ayant poussé

³¹ *Ibid.* 145.

³² Courroux 2016: 274 n. 3. L'hypothèse selon laquelle Mousket aurait également pu recourir à des sources orales est formulée pour la première fois par Pseudo-Turpin, *Chronicle*: 5.

³³ Fedorenko 2010: 145.

³⁴ Nicola 2022: 82.

³⁵ Voir B. 2019a: 91-102.

Philippe Mousket à intégrer dans son œuvre les résumés des chansons de geste, il reste à aborder une dernière question pour mieux éclairer les raisons qui sous-tendent le travail de compilation du chroniqueur: l'orientation idéologique de Philippe Mousket.

Tout d'abord, la *Chronique rimée* se distingue comme une œuvre fortement pro-capétienne et philomonarchique. Cela est particulièrement évident dans l'attention accordée au règne de Philippe Auguste. Pour ne citer qu'un exemple, le souverain est exalté même dans des circonstances où d'autres sources mettent en avant ses torts. C'est notamment le cas concernant le divorce de Philippe avec Ingeburge de Danemark: comme dans la *Geste de France* conservée dans le manuscrit O, et contrairement à d'autres versions de la même *Geste*, le roi est justifié dans son choix d'abandonner son épouse, alors que l'idée selon laquelle il aurait agi injustement est plus largement répandue dans d'autres sources³⁶. De ce point de vue, la patrie de Mousket, c'est-à-dire la ville de Tournai, ne doit pas être reléguée au second plan. Il s'agit en effet d'une ville liée à la couronne. Comme l'affirme Courroux, Tournai est:

le berceau des rois mérovingiens aussi bien que le bastion des Capétiens dans le nord de la France. Écrire l'histoire des rois de France, c'est en quelque sorte coucher sur le parchemin une grande part du passé de Tournai. [...] En rimant l'histoire des Capétiens, il se faisait le chantre du Tournaisis et de ses particularités. Soutenir la lignée capétienne revenait pour lui à soutenir l'indépendance de sa commune face au comte de Flandre³⁷

Le fait que Mousket écrive une trentaine d'années après Bouvines l'amène à regarder rétrospectivement l'ensemble de l'histoire de France afin d'en exalter la cohérence généalogique et monarchique, parfaitement incarnée par le modèle du monarque chrétien représenté par Charlemagne. Il n'est donc pas surprenant que la bataille de Bouvines elle-même, comme l'a démontré Carine Bouillot, soit racontée par le chroniqueur en recourant aux mêmes procédés stylistiques épiques qu'il utilise pour l'épisode de Roncevaux³⁸. Ce rapprochement indirectement suggéré entre Charlemagne et Philippe Auguste est également proposé par l'Anonyme de Chantilly-Vatican, une traduction composite de diverses chroniques latines qui inclut aussi la *Geste de France* et la *Chronique de Normandie* comme parties d'un ensemble plus vaste³⁹.

En second lieu, l'œuvre de Mousket constitue un exemple parfait de la mentalité aristocratique de la première moitié du XIII^e siècle et de son intérêt pour la littérature à sujet chevaleresque. Déjà la *Geste de France*, comme l'observe Fedorenko, montre trois tendances idéologiques qui laissent supposer que l'œuvre était destinée principalement à un public intéressé par les thèmes chevaleresques: «emphasis on genealogical descent, crusading valour and regnal pride»⁴⁰. Ces mêmes tendances marquent la perspective idéologique de Mousket, noble tournaisien qui, avec son œuvre, s'adressait en premier lieu à un public aristocratique capable

³⁶ Voir à ce propos Fedorenko 2010: 185-186.

³⁷ Courroux 2016: 247.

³⁸ Voir Bouillot 2006.

³⁹ Voir Labory 1990.

⁴⁰ Fedorenko 2010: 244.

d'apprécier des récits glorifiant les exploits de leurs nobles ancêtres, comme les chansons de geste.

Sur ce sujet et sur la place dominante occupée par les Flandres dans la production historiographique du début du XIII^e siècle Gabrielle Spiegel s'est longuement penchée. Selon cette historienne, l'intérêt pour l'historiographie qui se développe dans les Flandres serait une réponse à l'anxiété des seigneurs face à l'avenir de leur pouvoir politique menacé par la couronne; ils se seraient alors réfugiés dans un passé idéalisé pour faire face à la crainte de perdre leurs autonomies. La thèse de Spiegel, bien que représentant une simplification sous certains aspects, reste la seule avancée jusqu'à présent pour expliquer le boom historiographique des Flandres au début du siècle⁴¹.

Héritière de la perspective de la *Geste de France*, la *Chronique rimée* met en avant un focus généalogique et militariste «of great appeal to an aristocracy struggling to redefine its role in the light of troubling contemporary concerns»⁴², particulièrement dans une région comme les Flandres, dont l'histoire a été marquée par des poussées autonomistes et qui, après Bouvines, se retrouve intégrée dans l'ensemble monarchique français. Les récits des chansons de geste offrent une occasion supplémentaire de souligner les gloires du passé carolingien et de renforcer l'esprit de croisade, dans lequel l'aristocratie européenne s'identifie en tant que gardienne de la chrétienté. Le portrait de Philippe Mousket, esquissé succinctement par Pierre Courroux comme un «conservateur, profondément croyant et admiratif des exploits chevaleresques, friand d'anecdotes»⁴³, en fait un parfait admirateur de la littérature épique et explique son engagement à résumer de nombreuses chansons de geste pour enrichir la *Chronique rimée*.

Pour le compilateur anonyme des principales sources de Mousket contenues dans le manuscrit O, les années suivant la bataille de Bouvines semblaient «a propitious time to compile a genealogical history of the royal house, along with that of the Dukes of Normandy, in order to advertise the exceptional virtues of the Capetian bloodline and its fitness to assume its new Norman lordship»⁴⁴. Philippe Mousket non seulement partage cette perspective, mais se montre à cet égard encore plus zélé et rigoureux que ses sources, en hybridant chronique et épopée pour affirmer la dignité carolingienne de la monarchie française, faisant preuve d'un optimisme capétien que l'on pourrait qualifier, en un sens, de plus royaliste que le roi.

⁴¹ Voir Spiegel 1993.

⁴² Fedorenko 2010: 247.

⁴³ Courroux 2016: 259-260.

⁴⁴ Fedorenko 2010: 110.

Bibliographie

I. Manuscripts

Bern BB 113	Bern, Burgerbibliothek, Cod. 113
Châteauroux, Médiathèque, 1	
Città del Vaticano BAV Reg. Lat. 610	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 610
Città del Vaticano BAV Reg. Lat. 624	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 624
Paris BA 3516	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516
Paris BNF fr. 17177	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 17177
Paris BNF fr. 17203	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 17203
Paris BNF fr. 24431	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24431
Paris BNF fr. 2137	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2137
Paris BNF fr. 24431	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24431
Paris BNF fr. 860	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 860
Paris BNF, fr. 10130	Paris, Bibliothèque nationale de France, français 10130
Paris BSG 792	Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 792
Pavia BU Ald. 275	Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 275
Venezia BNM Fr.Z.7	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fr. Z. 7

II. Œuvres

Partonopeus de Blois

Partonopeus de Blois. *An Electronic Edition*, edited by Penny Eley, Penny Simons, Mario Longtin, Catherine Hanley, Philip Shaw, Sheffield, HriOnline, 2005 online: URL del sito [ultima consultazione 14.II.2025].

Pseudo-Turpin, *Chronicle*

Ronald Noel Walpole, *An Anonymous Old French Translation of the Pseudo-Turpin Chronicle: A Critical Edition of the Text Contained in Bibliothèque Nationale MSS fr. 2137 and 17203 and Incorporated by Philippe Mouskès in his Chronique rimée*, Cambridge, Mediaeval Academy of America, 1979 («Publications of the Mediaeval Academy of America», 89).

Philippe Mouskes, *Chronique rimée*

Chronique rimée de Philippe Mouskes, évêque de Tournay au treizième siècle, publiée pour la première fois avec des préliminaires, un commentaire et des appendices par le Baron de Reiffenberg, 3 voll., Bruxelles, Hayez, 1836-1845.

III. Études

Bouillot 2006

Au carrefour de l'épopée et de la chronique? A propos de l'épisode de Bouvines dans la Chronique rimée de Philippe Mousket, in *Palimpsestes épiques: récritures et interférences génériques*, Actes du colloque «Remaniements et réécritures de l'épique, de l'Antiquité au XX^{ème} siècle» (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004), édité par Dominique Boutet, Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Boutet 2019a

Dominique Boutet, *Charlemagne entre vérité historique et vérité poétique: Philippe Mousket, Jean d'Outremense et quelques autres*, dans *Uns clers ait dit que chanson en ferait. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, édité par Marie-Geneviève Grossel, Jean-Pierre Martin, Ludovic Nys, Muriel Ott, François Suard, t. 1, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2019, pp. 91-102.

Boutet 2019b

Dominique Boutet, *La réécriture de Roncevaux dans la Chronique rimée de Philippe Mousket*, dans *idem, L'Épique au Moyen Âge. D'une poétique de l'Histoire à l'historiographie*, Paris, Honoré Champion, 2019, pp. 355-364.

Courroux 2015

Pierre Courroux, *Philippe Mousket, Aubri de Troisfontaines et la date de composition de la Chronique rimée*, in «Medioevo romanzo», XXXIX/2 (2015), pp. 419-434.

Courroux 2016

Pierre Courroux, *L'écriture de l'histoire dans les chroniques françaises (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Garnier, 2016.

Fedorenko 2010

Gregory Fedorenko, *The Texts, Manuscripts and Historical Significance of the Prose Chronique de Normandie and Geste de France (c. 1180–c. 1230)*, thèse doctorale inédite, Cambridge University, 2012.

Gasparini 2012

Patrizia Gasparini, *Philippe Mousket e Anonimo di Béthune: relazioni e debiti nella storiografia sui re di Francia*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società italiana di filologia romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di Francesco Benozzo, Giuseppina Brunetti, Patrizia Caraffi, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Gabriele Giannini, Mario Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 495-532.

Grossel 2000

Marie-Geneviève Grossel, *Ces "chroniqueurs à l'oreille épique": remarques sur l'utilisation de la geste chez Philippe Mousket et Aubri des Trois-Fontaines*, dans *Ce nous dist li escriis... Che est la verite. Études de littérature médiévales offertes à André Moisan par ses collègues et ses amis*, édité par Miren Lacassagne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, pp. 91-112.

Horrent 1951

Jules Horrent, *La chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Belles lettres, 1951.

Horrent 1985

Jules Horrent, *Chanson de Roland et Geste de Charlemagne*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. 1, fasc. 2, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985.

Labory 1990

Gillette Labory, *Essai d'une histoire nationale au XIII^e siècle: la chronique de l'anonyme de Chantilly-Vatican*, in «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 148 (1990), pp. 301-354.

Mantou 1992

Reine Mantou, *Philippe Mousket*, in *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, édité par Geneviève Hasenohr, Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, pp. 1146-1147.

Nicola 2022

Elisabetta Nicola, *Carlo Magno e l'Historia Turpini nella Chronique rimée di Philippe Mouskés*, in *Turpino e la saga corolingia: intrecci di culture*, a cura di Santiago López Martínez-Morá, Marco Piccat, Laura Ramello, Torino, Università degli studi di Torino; Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, pp. 79-98.

Nothomb 1924

Jacques Nothomb, *Contribution à l'étude des sources de la chronique Rimée de Philippe Mousket*, thèse doctorale inédite, Université catholique de Louvain, 1924.

Premi 2025

Nicolò Premi, *Sulle fonti epiche della Chronique rimée di Philippe Mousket*, in «Aevum», 99/2 (2025), pp. 1-22.

Spiegel 1993

Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past: the Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

Thomas 1888

Antoine Thomas, *Les manuscrits provençaux et français de Marc-Antoine Dominicy*, in «Romania», 17 (1888), p. 401-416.

Walpole 1947

Ronald N. Walpole, *Philip Mouskés and the Pseudo-Turpin Chronicle*, in «University of California Publications in Modern Philology», 26/4 (1947), pp. 327-440.

Ai margini del dominio d'*oïl*.
L'epica in Provenza

IMPRONTE RONCESVALLIANE IN PROVENZA:
APPUNTI E SPUNTI DALLA *PARTIE ÉPIQUE* DEL *ROMAN D'ARLES*

Andrea Ghidoni

andreaghidoni@gmail.com

(Università degli Studi di Genova)

ABSTRACT:

The article outlines a brief profile of the Provençal *Roman d'Arles* to provide some insights into its mythological project, focusing especially on the relationships between the *Roman* and the models provided by the *chansons de geste*. In particular, the discussion will concentrate on Charlemagne's second military campaign: this appears in several instances to be influenced by the tales of the battle of Roncevaux. An identification in the context of Roncevaux tradition will also be proposed for the character of Bertrand, who is featured in this epic poem about Arles and is usually linked with the family of Guillaume and Vivien.

KEYWORDS:

Chanson de geste; Arles; Provence; Alysamps; Boysset.

Il presente contributo agli atti della prima conferenza organizzata dalla *branche* italiana della Société Rencesvals è concepito come un cartone preparatorio che fissa alcune idee e ipotesi interpretative relative al *Roman d'Arles*, in attesa di trasferire queste tracce in un articolo di più ampio respiro¹. In questa occasione mi limiterò a presentare brevemente il poema provenzale e i suoi antecedenti, a fornire alcuni ragguagli sul progetto mitologico di questo *corpus*, senza tuttavia percorrere ulteriormente quell'itinerario, onde lasciare più spazio alla definizione dei rapporti tra il *Roman* e i modelli forniti dalle *chansons de geste*. In particolare, la discussione si concentrerà sulla seconda campagna militare di Carlo Magno: questa, infatti, sembra in più punti influenzata dai racconti sulla battaglia di Roncisvalle, tanto che si proporrà una identificazione “roncesvalliana” anche per il personaggio di Bertrand, che compare in questa epopea arlesiana e del quale si privilegiano abitualmente i rapporti di parentela in seno alla famiglia di Guillaume e Vivien.

1. Il *Roman d'Arles* (da qui in avanti *RdA*) è un poema in lingua provenzale in metro irregolare testimoniato unicamente dal ms. M.O.63 della biblioteca del Musée Paul Arbaud di Aix-en-Provence². Il manoscritto è altrimenti celebre per essere il codice personale dell'agrimensore

¹ Il lavoro *in progress* sarà pubblicato col titolo – ancora passibile di lievissime modifiche – «Le *Roman d'Arles* et les chansons de geste: production de localité et mythologie des ruines» in una sede ancora da determinare. Una versione *pre-print* è già disponibile in rete (<https://doi.org/10.5281/zenodo.15673628>).

² La più recente edizione del testo, così come il miglior commento esistente, è Haupt 2003, a cui rimando

e intellettuale arlesiano Bertrand Boysset³, compilatore tra il 1372 e il 1415 di alcuni manoscritti autografi di vario genere: una raccolta di testi letterari (in senso lato; è il caso del nostro ms.); un frammento del *Roman de Saint Trophime*; due redazioni di una *Chronique* di Arles relativa agli eventi della fine del XIV secolo, fino al 1415, composta dallo stesso Boysset; un quaderno contenente una relazione di agrimensura risalente agli anni 1403-1404; un trattato illustrato di agrimensura⁴.

Il codice M.O.63 è una collezione di vari testi letterari in occitano (sapienziali, agiografici, lirici, pseudo-storici) e personali (Boysset vi annota la nascita di un figlio nel 1377). Si tratta in tutta evidenza di una miscellanea di vari testi che nel tempo avevano suscitato l'interesse del suo compilatore.

Alle cc. 30r-50v è ricopiato un poema che è stato intitolato *Roman d'Arles*, databile agli anni 1350-1375. Mi limito a una sintetica presentazione per poter incedere rapidamente verso le questioni che in questa sede ci concernono. I 1289 versi del poema – dalla prosodia disordinata, verosimilmente originaria e non (soltanto) per un guasto di copia – percorrono episodi apocrifi e leggendari della storia sacra.

In principio si sviluppa la leggenda del legno della Croce (prendendo le mosse dalla creazione di Adamo); si passa poi a narrare vicende che seguono la resurrezione di Gesù, per esempio la punizione di Pilato; si dipana, quindi, la storia della malattia di Articlum, figlio dell'imperatore romano *Sezar*, il quale, inviato dal padre in una torre sul mare a Fréjus, verrà guarito soltanto da un panno appartenuto a Gesù e portato in Occidente da Pilato; da quel momento prenderà il nome di Vesperiam (Vespasiano); i Romani distruggono Gerusalemme e puniscono i Giudei. La scena si trasferisce quindi ad Arles: Sezar soggiorna per vent'anni nella città sul Rodano, tanto magnificente da essere reputata una *segona Roma*; san Trofimo, discepolo di Gesù, inizia la sua opera di evangelizzazione, col favore dell'imperatore; su impulso di quest'ultimo e con la partecipazione di alcuni re e nobili, Arles viene arricchita da palazzi e possenti fortificazioni, fino a quando l'imperatore torna a Roma portando con sé i migliori cittadini e condannando la città al declino; i Saraceni hanno gioco facile a impadronirsi di Arles e di altre città provenzali. Il secondo *volet* dell'opera è dedicato alle battaglie combattute da Carlo Magno e dal figlio Louis per conquistare Arles, più volte presa e perduta, fino all'espulsione definitiva degli invasori: questa sezione del poema adotta un linguaggio eroico, modellato sulle formule, i motivi e i temi delle *chansons de geste*.

«Le *RdA* est donc à considérer comme la jonction de *deux grands volets*, constitués respectivement de légendes *apocryphes* et *épiques*»⁵. Il *RdA* fa evidentemente ricorso a una molteplicità di fonti – apocriefe e profane – che rielabora con originalità e di cui reimpiega i codici. Rinvio all'introduzione del testo edito da H.-C. Haupt per una approfondita disamina dei materiali che vengono accolti dall'anonimo autore del *roman*, mentre qui si possono citare solo *en passant* alcune delle fonti messe in cantiere: per la prima parte si sfruttano testi con leggende apocriefe quali la *Vita Adae et Evae*, i vari testi gravitanti attorno alla sorte di Pilato, alla malattia dell'imperatore guarita dalle reliquie di Gesù e la vendetta divina nei confronti dei Giudei (*Cura sa-*

per la bibliografia completa sul *RdA*, limitandomi a menzionare due studi importanti precedenti: Chabaneau 1889; Roques 1949.

³ Cfr. Aa. Vv. 1985.

⁴ Cfr. Portet 2004.

⁵ Cfr. H. 2003: 94.

nitatis Tiberii, Mors Pilati, Vindicta Salvatoris), conosciuti attraverso redazioni latine o romanze; il racconto dell'azione evangelizzatrice di Trofimo è per certi versi simile a quello che si legge in un altro testo di matrice arlesiana, il *Roman de saint Trophime* (XIV sec.), dedicato alla vita e ai miracoli del primo leggendario vescovo della città (forse collaterale rispetto al *RdA*, piuttosto che suo diretto antecedente)⁶.

Il progetto del *RdA* è evidentemente quello di costruire una storia mitologica della città di Arles, la cui vicenda non comincia con la fondazione della città (soltanto accennata in analessi⁷) ma con la storia sacra della salvezza: Arles è collocata al centro di più cerchi concentrici, ai cui margini esterni troviamo le localizzazioni spaziali e temporali più remote (il Paradiso Terrestre e la Creazione). Progressivamente la prospettiva si restringe sulla città provenzale: Gerusalemme e gli eventi evangelici; Roma e la punizione di Giuda e Gerusalemme; la città provenzale di Fréjus e la malattia di Articlum/Vesperiam; Arles e la “rifondazione” della città, attraverso l'opera evangelizzatrice di Trofimo e quella costruttrice di Sesar, che marchiano la città come spazio cristiano e come spazio militarmente imprendibile.

Il prestigio di Arles, termine conclusivo della catena, deriva “per contatto” dagli antichi eventi sacri. Vari “campi mitologici” vengono concatenati tra loro al fine di collocare negli spazi e nei tempi della lunga storia cristiana tanto l'importanza religiosa di Arles quanto, soprattutto, la sua “imponenza urbana”. Con ciò intendo che il *RdA* non sembra voler imporre la primazia della città da punti di vista religiosi ed ecclesiastici (come invece fa, per esempio, il *Roman de saint Trophime*) o politici, ma dell'*urbs* arlesiana cerca di esaltare l'architettura difensiva. L'imperatore e il santo sono soprattutto due *bâtisseurs*, e con essi quei re e nobili che concorrono al potenziamento delle fortificazioni. La cosmologia arlesiana è ben focalizzata sugli elementi costituenti del territorio urbano, suburbano e periurbano: palazzi, fortezze, chiese, arene, acquedotti, sotterranei, mura.

Il progetto qui delineato, però, non può essere contemplato nella sua globalità senza aver preso in considerazione la metà “eroica” del poema. Nell'esperienza dei cittadini locali del Medioevo (o almeno nell'orizzonte del poema) Arles derivava il proprio prestigio non da edifici ancora esistenti, ma dalle *rovine* che costellavano la realtà urbana e il suo contado: le numerose battaglie “caroline”, al termine delle quali la città sul Rodano è ridotta in macerie⁸, costituiscono una paradossale mitologia della fondazione della Arles medievale attraverso la *distruzione* del suo retaggio imperiale.

Il progetto complessivo del *RdA*, oltre a quello di far figurare Arles come estrema propaggine della storia sacra, è quello di fondarne nel mito la topografia sfigurata. I linguaggi, i personaggi e i motivi delle *chansons de geste* sono allora indirizzati a fornire un contesto interpretativo a numerosi *loca* arlesiani.

⁶ Haupt 1997. Sulla storia religiosa di Arles, si veda il Cap. I di Krüger 2002. Sulle sepolture *ad sanctos*, punto di partenza è Duval 1988.

⁷ *RdA*, vv. 569-581. L'imperatore romano Sesar (un personaggio che ricorda Costantino), giunto ad Arles, rimane impressionato dalla potenza della città e chiede agli abitanti locali notizie sui fondatori. Questi gli rispondono che Arles è stata edificata migliaia di anni prima dagli stessi che fondarono Roma.

⁸ Le rovine non sono assenti dal paesaggio delle *chansons de geste*; si veda: Labbé 1997.

2. Bastino questi pochi appunti sulla mitologia arlesiana del *roman*, da sviluppare in un altro lavoro. Ecco, invece, una breve sinossi della *partie épique* (corrispondente a *RdA*, vv. 658-1289):

Prima campagna di Carlo Magno. I Saraceni si sono stabiliti ad Arles e in altre città provenzali. Carlo investe la regione con una grande armata. Passano per la città di *Freta* e la distruggono. Carlo comanda a Thibaut, il capo dei Saraceni, di convertirsi, ma questi rifiuta e invia una prima poderosa armata contro i cristiani, che viene però massacrata. [Il racconto è interrotto dalla storia di *Poure Noirit*, figlio di Oliver e nipote di Thibaut: il fanciullo, che davanti allo zio finge odio nei confronti dei paladini di Carlo, si reca nel campo cristiano a conoscere il padre e Roland. Al rientro, *Poure Noirit*, il cui doppiogioco è scoperto, viene arrestato su ordine di Thibaut: su di lui il *RdA* non torna]. Si susseguono diverse battaglie, una presso un acquedotto e altre per i castelli di Bigart e Agarín, che i cristiani distruggono. I Saraceni riescono a fuggire grazie a sotterranei che collegano le fortezze ad Arles. Inizia l'assedio della città: i cristiani tagliano l'approvvigionamento dell'acqua; Thibaut fugge e si reca a Marsiglia a chiedere rinforzi a Marsilio; i Saraceni restano senza scorte, tentano una disperata sortita ma vengono annientati. Arles è presa: Carlo torna a Parigi dopo aver lasciato una guarnigione ad Arles. Ma Thibaut, grazie ai rinforzi e sfruttando le gallerie sotterranee, riconquista Arles.

Seconda campagna di Carlo Magno. Carlo raduna una grande armata che comprende anche Roland, Oliver e i pari e cinge nuovamente d'assedio la città. Sobillato da Thibaut, il re saraceno Corbaran giunge dalla Spagna e minaccia Parigi, costringendo Carlo a tornare alla capitale. I Saraceni radunano una grande armata a Roncisvalle. Thibaut attacca i cristiani che circondano Arles, ma viene sconfitto grazie alle prodezze di Roland, Oliver e degli altri pari. Il conte Bertrand e Thibaut si affrontano agli Alysamps e un colpo di spada di Bertrand trancia di netto il braccio del capo saraceno, che cade (morto?) per l'emorragia. Carlo riprende Arles, ma è costretto nuovamente ad abbandonarla a causa dell'avanzata di Corbaran. L'armata dei Saraceni a Roncisvalle è grande. Marsilio e il sultano di Babilonia, con una poderosa armata, riconquistano la città perduta; i cristiani lasciati da Carlo sono annientati, mentre a Roncisvalle periscono i dodici pari.

Terza campagna: Vezian e Louis. Carlo Magno consente a Vezian, Guillaume e altri cavalieri di andare a liberare Arles. Dopo vari episodi bellici (alcuni simili a quelli della prima spedizione) i Saraceni di Thibaut (che però era morto...) sconfiggono i cristiani: nonostante il loro valore, cadono i migliori cavalieri cristiani, tra cui Vezian; Guillaume a stento si salva. Guillaume reca la notizia della disfatta al figlio di Carlo Magno, Louis, da poco incoronato. Il re cinge d'assedio Arles e con la forza di macchine belliche demolisce sistematicamente le fortificazioni della città. I Saraceni si asserragliano nei bastioni dell'arena. Per snidarli, Oliver (!) propone di utilizzare il fuoco greco: tutti i Saraceni, salvo quelli nascosti nelle gallerie sotterranee, periscono. Dopo ulteriori demolizioni, la città è definitivamente conquistata e il re può rientrare a Parigi.

L'elemento saliente della strutturazione di questa sezione del *RdA* è la ripetizione del modulo dell'assedio: non un'unica battaglia, bensì tre campagne militari, con tre conquiste saracene di Arles e altrettante riconquiste da parte dei cristiani. Ogni azione bellica sotto e dentro le mura della città sovrascrive azioni delle precedenti: durante la seconda campagna, sono replicati quasi esattamente alcuni motivi della prima (Thibaut tenta la sortita, dispone l'esercito nella stessa maniera, Carlo lo invita alla conversione, il capo saraceno chiede rinforzi oltremare ecc.); a tali sovrascritture, aggiungerei anche vistose contraddizioni (Thibaut e Oliver riprendono vita, le roccaforti di Bigart e Agarín, smantellate nel corso della prima campagna, sono ancora in piedi durante la spedizione di Vezian). Tutto concorre a dare l'impressione che ogni campagna sia un episodio autonomo dagli altri: la disposizione degli avvenimenti bellici è pressoché *seriale*, non *sequenziale*, per cui il *pattern* narrativo (conquista saracena + riconquista cristiana) permette di riprendere, teoricamente *ad libitum*, episodi con premesse e conclusioni analoghe.

Per poter decifrare fonti, modelli, matrici degli eventi della *partie épique* occorre in primo luogo ripercorrere i testi antecedenti o collaterali che dimostrano una conoscenza delle leggende eroiche esposte nel *RdA*. Si tratta in tutta evidenza di una tradizione locale, fortemente impegnata nel trasferire alla città rodaniana personaggi o azioni propri di quel linguaggio sovraregionale che era fornito dalle *chansons de geste* (in francese, sicuramente; forse qualcosa anche in occitano, ma è un argomento notoriamente spinoso⁹), allo scopo di sancire elementi della topografia locale nell'*illud tempus* dell'epopea pseudo-carolingia. Proprio l'innegabile *greffe* arlesiana di queste testimonianze giustifica l'utilizzo dell'etichetta di "*corpus arlesiano*" per designarle¹⁰.

- a) Il *Codex Calixtinus* (1140 ca.) riporta due testimonianze di interesse arlesiano. La prima compare nella cronaca attribuita allo Pseudo-Turpino (cioè il Libro V del *Codex*, altrimenti noto come *Historia Karoli Magni et Rotholandi*), in cui si celebra il cimitero di Arles, gli Alysamps (*Ailis Campis*; cap. 28 e poi cap. 29): i caduti di Roncisvalle (Roland a parte) sarebbero stati tumulati a Saint-Seurin di Bordeaux, mentre i morti borgognoni, con il contributo di Carlo Magno, sarebbero stati sepolti nel cimitero arlesiano. La seconda pericope (Libro V, cap. 8) menziona semplicemente gli *Aliiscampis* come luogo di sepoltura per numerosi martiri e confessori, senza riferimenti a tradizioni eroiche¹¹.
- b) La *Kaiserchronik* (1147) espone il racconto dell'assedio di Arles da parte di Carlo Magno (vv. 14885-14908) – si tratta di un evento leggendario, senza fondamento storico. Gli assediati avrebbero resistito per sette anni, grazie ai viveri che giungevano loro tramite un canale sotterraneo, deviato il quale Carlo sarebbe finalmente riuscito a prendere la città. La battaglia avrebbe però lasciato sul campo numerosi morti, tanto da impedire il riconoscimento dei cristiani caduti: un miracolo divino permette a Carlo di ritrovarli già collocati in sepolcri di pietra¹².
- c) Gui de Bazoches (*Chronographia*, verso il 1190) riporta due importanti trionfi di Carlo Magno sui Saraceni, uno ottenuto a Narbona e «altero secus Arelaten in campis aridis a sterilitate, vel elisiis, dictis a requie sepulorum ibi corporum militie Christiane»¹³.
- d) Michel de Mouriès, arcivescovo di Arles all'inizio del XIII secolo, scrive – in una lettera in cui chiede denaro per la chiesa di Sant'Onorato ubicata *in campis qui vulgariter dicuntur Alisii* – che nel cimitero adiacente l'edificio «corpora infinita requiescunt, qui sub beato

⁹ Due studi ricostruiscono la storia della questione delle origini occitane dell'epopea francese, già oggetto di dibattito fin dal XIX secolo: Kullmann 2014; Dinguirard 2020 (questo lavoro, pur prezioso per la ricostruzione delle ideologie sottostanti al dibattito, rimane tuttavia fragile quando si tratta di difendere le origini meridionali delle *chansons de geste*). Si vedano altresì: Limentani 1977; De Caluwé 1980; Colby-Hall 1981a; Lafon 1999; Kullmann 2013, 2017, 2020, 2021.

¹⁰ Cfr. H. 2003: 73.

¹¹ Sulle sepolture menzionate nello Pseudo-Turpino, si possono vedere Moisan 1981; Piccat 2022.

¹² Sui rapporti tra il *RdA* e la *Kaiserchronik*, si veda Shaw 1977.

¹³ Citato da Weeks 1905: 263 e Haupt 2003: 75.

Karolo, et beato Willelmo, et Viziano nepote eius, triumphali agone peracto, proprio sunt sanguine laureati»¹⁴.

- e) La *Vita Sancti Honorati* (ante 1300) sviluppa più distesamente il tema delle battaglie arlesiane. *Uezianus* è un *nobilis vir* del seguito di Carlo, amico di sant'Onorato. Quando Carlo assedia Arles per sottrarla ai Saraceni, Vezian viene ucciso dal *princeps Atrapensis*. In virtù del legame affettivo, il nobile caduto appare a Onorato e gli raccomanda di prendersi cura della sua tomba situata agli Alyscamps: sul *tumulus Ueziani* viene edificata la chiesa di Sant'Onorato. Nell'ultima parte della *Vita*, dedicata a san Porcario, si racconta che dopo la morte di Carlo il litorale cade di nuovo in mano saracena. Contro gli infedeli, Lotario e Luigi dirigono «comites Raynoardum, Bertrandum, Giscardum et duces Uezianum et Arnaudum et Aymonem marchionem et principem Narbonensem et Aurasicensem cum eorum clara sodalitate filiorum, fratrum pariter et nepotum». I cristiani però sono sconfitti «in loco ubi nobilis Lotingus Vezianus occubuerat»¹⁵.
- f) Raimon Feraut mette in versi una *Vida de sant Honorat* (1300 ca.), che traduce in provenzale la *Vita* latina dedicata allo stesso santo. La battaglia, che nell'antecedente vede la partecipazione dell'intera famiglia di *Vezian lo duc*, si svolge ora esplicitamente *en Aliscamps*; la sconfitta che essi patiscono attorno al *vas de Vezian* è chiaramente paragonata alla disfatta di Roncisvalle, avvenuta poco tempo prima sotto Carlo. In generale, rispetto alla versione latina, Feraut rende più manifesto che il luogo in cui era morto il primo Vezian sono gli *Aliscamps*¹⁶.
- g) Verso il 1360 viene aggiunto al ms. Vaticano Palatino 965 (cc. 264-266) un testo che raccoglie diverse tradizioni arlesiane e che viene rubricato col lungo titolo *Qualiter et quotiens civitas Arelatensis, que est sita in comitatu Provinciae, fuit acquista per Christianos*. Il cimitero degli Alyscamps è il luogo a cui si collegano molte di queste memorie. Si racconta anche che, durante l'assedio di Arles, su preghiera di Carlo, Gesù avrebbe posto delle tombe di marmo per coloro che sarebbero morti nelle guerre sante, in quello stesso assedio o altrove. Arles è infine presa ma poi di nuovo perduta e oggetto di riconquista da parte di Carlo Magno in ben tre riprese. Morto Carlo, la città deve essere riconquistata di nuovo: *Vasianus* e Guillaume, in due spedizioni successive, falliscono. La conquista definitiva avviene sotto la guida di Louis e grazie alle gesta di Rainouart.
- h) Le *Roman de saint Trophime*, di cui conosciamo anche la copia fattane dallo stesso Bertrand Boysset attorno al 1380 (cfr. *supra*), si attarda lungamente sulle leggende degli Alyscamps (la miracolosa consacrazione da parte di Gesù stesso del cimitero, i riti funerari a essi connessi). Traendo le informazioni soprattutto dallo Pseudo-Turpino, si richiama l'interramento nel cimitero dei Borgognoni a seguito della prima battaglia contro i Saraceni. Forse a seguito di una seconda battaglia non narrata, si verifica il miracolo delle tombe che permette di riconoscere i caduti cristiani.

¹⁴ Citato da Haupt 2003: 75.

¹⁵ Sul rapporto tra la *Vita Sancti Honorati* e le *chansons de geste*, si veda Kullmann 2021. Si veda inoltre Jung 2013.

¹⁶ Sulle fonti agiografiche, liriche ed epiche della *Vida* di Feraut, si veda Busby 1997.

Ai componenti del *corpus* arlesiano manca a dire il vero un testo – un breve passo degli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury – che Roques omette e che Haupt invece relega in nota senza alcun commento¹⁷. Ci torneremo al momento opportuno perché, a mio avviso, fornisce alcune indicazioni sulla tradizione arlesiana (cfr. più avanti, § 6).

Non mi addentro sulle filiazioni e i rapporti genealogici tra questi testi¹⁸, che evidentemente masticano un fondo comune trasmesso in primo luogo attraverso la scrittura, ma che subisce interferenze da una memoria culturale locale che riplasma nella sostanza o nei dettagli la mitologia arlesiana: il *RdA* senz'altro attinge a fonti scritte non lontane e interviene creativamente sulla sequenza dei fatti, incastonandoli in un progetto di ben più ampio respiro. Ritengo più importante fissare alcuni punti fermi che attraversano l'intera tradizione o parte di essa.

- 1) Tutti i testi del “*corpus* arlesiano”, in realtà, di Arles parlano poco. Arles è soltanto l'obiettivo delle campagne militari e la città vicino alla località su cui invece le attenzioni convergono, ossia il cimitero degli Alysamps. L'unico testo che lega l'andamento narrativo alla conformazione propria di Arles è la *Kaiserchronik*, la quale menziona il canale sotterraneo che agevola la resistenza degli assediati.
- 2) Un elemento ricorrente è la caratterizzazione degli Alysamps: una necropoli costellata da un gran numero di sepolcri (alcuni testi menzionano anche la pregevole fattura marmorea degli stessi). La giustificazione è ricercata nel fatto che il cimitero ha accolto le spoglie dei caduti di una grande battaglia – oppure è stato esso stesso il luogo dello scontro.
- 3) I testi *e*, *f*, *g* (e forse *h*), che sviluppano più distesamente le imprese belliche caroline sembrano concordare sul fatto che il terreno degli Alysamps sia stato coinvolto in più di una battaglia, che Arles sia stata contesa più volte.
- 4) I testi *d*, *e*, *f*, *g* concordano sul fatto che protagonista degli eventi bellici sia stato Vezian, versione provenzale del Vivien delle *chanson de geste*¹⁹. Tuttavia, possiamo dire che sotto un tratto onomastico comune si presentano due personaggi che corrispondono a due tradizioni narrative diverse: una tradizione che chiamerei *martirologica*, che accentua i significati religiosi del Vezian che cade in battaglia contro i Saraceni (e che apre la via al culto dello stesso Vezian²⁰) e un'altra che definirei *cavalleresca*, che fa di Vezian il membro di un lignaggio eroico (è imparentato con Guillaume e gli altri Aymeridi) e che viene raccolta nelle *chansons de geste* antico-francesi (col nome di Vivien, in particolare nella *Chanson de Guillaume* e in *Aliscans*). Proprio la trama di queste due *chansons* è abbastanza riconoscibile nei testi in *e*, in *f* e, soprattutto, in *g*. Nei due testi dedicati alla vita di sant'Onorato le due versioni di Vezian sono concorrenziali (il primo *Uezianus* è il santo; il secondo fa parte della *sodalitas* narbonese) e in Feraut tendono pure a confondersi.

¹⁷ Cfr. Haupt 2003: 75.

¹⁸ Si rinvia ancora a ivi: 73 e seguenti.

¹⁹ Un punto di riferimento per le tradizioni storiche e leggendarie su Vivien è Moisan 1973.

²⁰ Oltre allo studio citato alla nota precedente, mi permetto di rinviare a Ghidoni 2021.

Mi pare evidente nei testi del *corpus* arlesiano un comune impegno a corroborare il mito di fondazione degli Alyscamps²¹.

Perché sorse un luogo come gli Alyscamps? A questo interrogativo cerca di rispondere quel mito riutilizzato dal *corpus*. I testi rastrellano una tradizione semi-colta, generalmente nella forma di brevi notizie scritte, che individua in almeno un evento bellico del tempo carolingio la creazione del cimitero, di cui vengono percepiti alcuni elementi caratterizzanti: il gran numero delle tombe, che può essere spiegato solo dalla dimensione della battaglia campale; la fattura marmorea di questi *tumuli* – forse d'impronta divina –, che conferisce prestigio alle sepolture, da attribuirsi necessariamente a martiri e santi.

Si tratta ovviamente di rovine romane, che però nel Medioevo vengono reintegrate alla cultura coeva interpretandole come il lascito di un avvenimento mitico, come un *martyrium* prodotto o offerto alla devozione locale. Non si dimentichi che il *Roman de Saint Trophime* e il *Qualiter et quotiens* attestano una prassi di sepolture *ad sanctos* sul terreno degli Alyscamps, per cui giungono via terra o via fiume corpi da tutta Provenza e oltre, affinché siano sepolti su un luogo sacro privilegiato dalla consacrazione cristica²². La santità del luogo era costruita attraverso una serie di credenze alternative, concorrenti o complementari, che si sommarono tra loro. La presenza di tombe di santi martiri, e in particolare di una figura di prestigio sovvraregionale come Vezian, poteva incrementare il valore del cimitero suburbano di Arles. L'operazione non è unica nel suo genere: anche a Martres-Tolosane (presso Tolosa) una necropoli tardo-antica viene reinterpretata come *martyrium* che ospita le spoglie dei caduti di una guerra religiosa, tra i quali emerge proprio Vidian, oggetto di un culto locale (saint Vidian, mai riconosciuto come santo universale dalla Chiesa e quindi venerato soltanto *in loco*). È possibile che i due siti cimiteriali sfruttassero un comune linguaggio mitico che attraverso il martirio di Vivien/Vezian/Vidian permetteva riplasmare secondo la religiosità medievale le rovine di antiche necropoli romane²³.

L'altro aspetto fondamentale desumibile dal *corpus* e che dobbiamo prendere in considerazione è la pluralità delle battaglie – o almeno tipologie di battaglie – che coinvolgono Arles e gli Alyscamps. Possiamo individuare i seguenti scontri: Roncisvalle (di cui gli Alyscamps accolgono i caduti borgognoni; testo *a*), un assedio di Carlo ad Arles (testo *b*), una battaglia sotto Carlo in cui Vezian cade come martire (testi *e, f*), una battaglia sotto i successori di Carlo che coinvolge Guillaume, Vezian, Rainouart e i loro familiari – spedizione che è eventualmente bipartita (sconfitta di Vezian e vittoria con Rainouart; testi *e, f, g*).

Non ci si accontenta di fissare nei pressi della città una singola battaglia campale, ma si cerca di mettere in sequenza più scontri, di immaginare Arles come un oggetto più volte conteso tra cristiani e infedeli, preso, perduto e ripreso fino alla definitiva conquista cristiana.

²¹ Sugli Alyscamps cfr. Benoit 1935; Codou, Heijmans 2022. Si vedano altresì Treffort 2007; Palumbo 2013. Nel contesto della nascita delle pratiche cimiteriali medievali, si veda Lauwers 2005: 80-186.

²² La consacrazione di un luogo (chiesa, cimitero, monastero) da parte di Cristo in persona o di angeli è un motivo diffuso nelle leggende di fondazione di edifici sacri nel Medioevo. Si veda in proposito Tischler 2005.

²³ Su Martres-Tolosane, cfr. Moisan 1973; Gérard 1998.

Questo aspetto, che potrebbe inizialmente essere il tentativo di conciliare la diffrazione della mitologia arlesiana, sembra essere diventato un *topos* di quella stessa tradizione, tanto da essere apertamente riconosciuto dal testo in appendice al ms. Vaticano Palatino 965: “in che modo e quante volte la città di Arles fu conquistata dai cristiani” recita la rubrica in latino, con chiara coscienza della pluralità di miti concorrenti. La memoria pseudo-storica arlesiana, fondata su diverse versioni di quelle battaglie leggendarie, concilia le varianti forgiando un mito “seriale”.

3. Il *corpus* arlesiano ci ha rivelato che le battaglie per Arles si conformavano a diverse tipologie: solo la *Kaiserchronik* segue quello che si potrebbe chiamare “modello ossidionale”, in cui Arles è appunto oggetto di assedio; prevale in genere la battaglia campale in prossimità del campo funerario, ma essa può svolgersi in base a due tipi, come luogo del martirio del “santo” Vezian o come luogo in cui cade il Vezian *lignager* – questa seconda variante segue il modello fornito da *Aliscans*, con la vittoria realizzata in due fasi a seguito di una sconfitta.

Le tre spedizioni del *RdA* in parte replicano gli stessi modelli degli antecedenti. Il *RdA* intende, infatti, farsi tanto collettore delle varie tradizioni sulle guerre arlesiane quanto manipolatore delle stesse: questo esercizio di *bricolage* è verosimilmente agevolato da una certa conoscenza da parte del compositore dei codici narrativi delle *chansons de geste*, che cerca di imitare e importare nel proprio lavoro – al di là della bontà del risultato.

Il calco più scoperto è quello del terzo episodio: la spedizione di Vezian e Guillaume richiama il *récit* di una delle *chansons de geste* più fortunate, *Aliscans*. Il modello, già da tempo applicato alla realtà arlesiana, è vagamente seguito per la prima parte, fino alla morte di Vezian e alla richiesta di soccorso di Guillaume presso Louis, mentre è stravolto nella seconda parte: Rainouart è assente, Louis partecipa in prima persona alla campagna; la trama di *Aliscans* finisce subordinata al progetto narrativo del *roman*, per cui il trionfo sui Saraceni verrà realizzato attraverso la distruzione sistematica delle fortezze arlesiane in cui essi si erano asserragliati.

La prima spedizione di Carlo replica e arricchisce, invece, il modello dell’assedio. Mi permetto qui di richiamare un concetto che ho formulato in un mio studio precedente²⁴, quello di *modello ossidionale*. Fin dal *Frammento dell’Aia*²⁵, i testi della tradizione delle *gestes* mettono in scena non battaglie campali, bensì assedi: ne sono protagonisti soprattutto Guillaume e la sua famiglia, ma forse anche Roland, se si pensa alla *prise de Noble* citata ai vv. 198 e 1775 della *Chanson de Roland*. La cattura di una città è al centro della trama di diversi poemi su quel lignaggio: *Charroi de Nîmes*, *Prise d’Orange*, *Siège de Barbastre*, *Siège de Narbonne*; diversi testi (come la *Vita sancti Wilhelmi*) fanno sospettare l’esistenza di un *Siège d’Orange*²⁶, subito da Guillaume e messo in atto da Thibaut – elemento significativo per il *RdA*. Secondo il modello ossidionale delineato in quello studio, l’assedio viene più spesso patito dai cristiani, che devono mettere

²⁴ Cfr. G. 2017.

²⁵ Cfr. *Frammento dell’Aia*.

²⁶ L’esistenza del *Siège d’Orange* è meno ipotetica dopo il ritrovamento di un frammento appartenente presumibilmente a quel poema: cfr. Ailes, Atkin, Bennet 2022.

in campo tutta la loro *trickery* per procurarsi vettovaglie e non patir la fame. A sotterranei per entrare e uscire da una città si fa ricorso in *Prise d'Orange*²⁷, *Aymeri de Narbonne*, *Girart de Vienne*. Le gallerie ipogee, dunque, non soltanto fanno parte della topografia specifica di Arles ma sono anche motivi del genere narrativo: il poeta mette a frutto le proprie conoscenze delle *chansons de geste* per imbastire il racconto, sottolineando soprattutto quei temi e quei motivi che ben si applicavano alla realtà locale che vuole mettere in luce.

Merita invece un discorso più ampio la seconda campagna militare di Carlo, proprio perché mi pare che i suoi modelli narrativi non siano stati decifrati con esattezza.

4. Il secondo episodio della *partie épique* del *RdA* segue non un tipo narrativo generico – il modello ossidionale – ma imposta il *récit* secondo la trama di uno specifico episodio dell'orizzonte della *matière* delle *gestes*, la battaglia di Roncisvalle: non soltanto il rinnovato scontro sotto le mura di Arles segue schematicamente il racconto tramandato dalla *Chanson de Roland* (e dagli altri poemi del mito roncesvalliano), non soltanto vengono citati o trasferiti alla vicenda arlesiana personaggi ed episodi specifici del combattimento pirenaico, ma l'evocazione di quella grande disfatta è presente sulla scena, poiché il *RdA* localizza Roncisvalle – per qualche miracolo geografico – nelle vicinanze di Arles, operando *de facto* una identificazione tra le due battaglie campali.

Il secondo brano della parte eroica del poema inizia al v. 944, ma affonda le sue radici già nel primo episodio (v. 898), allorché Thibaut, ormai messo alle strette da Carlo Magno, decide di recarsi a Marsiglia a chiedere aiuto a *Marçile*, con il quale invocherà l'aiuto dei Saraceni d'oltremare e quindi del Sultano in persona. Il mito roncesvalliano, dunque, affiora tanto nell'introduzione del personaggio di Marsilio quanto in una dinamica narrativa simile a quella del *Roland* – in cui alla prima sconfitta saracena fa seguito l'entrata in guerra di Baligant da Babilonia. Al v. 944 il piano di Thibaut trova compimento e con una grande armata d'oltremare i Saraceni investono nuovamente Arles e la riconquistano dopo un prolungato assedio. Il ritorno di Carlo, Roland, Oliver e dei dodici pari sembra replicare il modello ossidionale della precedente *branche* – assedio, importanza strategica dei sotterranei (vv. 981-986) –, senonché l'ingresso nel conflitto del re Corbaran di Spagna costringe Carlo a rientrare a Parigi per combattere su più fronti. Proprio a questo punto, è giustapposto agli eventi bellici il campo di Roncisvalle, la cui relazione con la trama arlesiana andrà precisata (*RdA*, vv. 1005):

Cant Carle Maine fon tornat a Paris,
En Ronsasvals fon gran lo camp dels Sarasins.

Thibaut, assediato ancora una volta, tenta nuovamente la sortita e sfida le truppe di Carlo in campo aperto: la battaglia è feroce e si distinguono in essa Roland, Oliver, Namo, Gandel-

²⁷ Proprio la presenza di tunnel sotterranei nella *Prise d'Orange* ha spinto Alice Colby-Hall a identificare l'Orange del poema con Arles. Cfr. Colby-Hall 1981b e 1981c.

buon, Ogier e i dodici pari. Il loro eroismo è menzionato due volte in pochi versi (vv. 1019-1021; 1024-1025). Ma il vero *game changer* è un cavaliere fin qui mai menzionato e la cui azione si risolve in questo unico episodio (vv. 1030-1056): Bertrand.

Haupt, allineandosi a Chabaneau e Keller²⁸, identifica il *Bertran* del testo con l'omonimo cugino di Vivien e nipote di Guillaume, aggregandolo così al clan degli Aymeridi: il *RdA* introdurrebbe allora quel personaggio che è noto nelle *chansons de geste* del ciclo guglielmino come Bertrand *le Palazzin* e che viene menzionato anche nei più antichi lacerti della materia delle *gestes*, il *Frammento dell'Aia* e la *Nota Emilianensis* – nel primo caso nel corso di un assedio assieme a membri del clan aymeride, nel secondo come partecipante alla disfatta di Roncisvalle²⁹. Haupt osserva però cautelativamente che Bertrand non compare nella terza sequenza del *RdA*, quella in cui agiscono proprio Guillaume e Vezian/Vivien, là dove sarebbe logico aspettarselo. Sull'identificazione di questo Bertrand, dovremo tornare a ragionare.

Il *coms Bertran* affronta dunque Thibaut: i duellanti si scambiano minacce e insulti; in particolare (vv. 1039-1040), Thibaut avverte il contendente che non potrà in alcun modo essere soccorso da Roland, Oliver, Namo e i dodici pari. La *batalha* tra i due ha luogo in *Aliscam*, qui (v. 1047) all'unica occorrenza dell'intero *RdA*, dove evidentemente la località arlesiana ha perso le connotazioni cimiteriali e sacrali divenendo solo un campo di battaglia. Bertrand con un abile colpo di spada taglia di netto il braccio di Thibaut, che finisce per cadere a terra (morto? ferito? Il *RdA* è in seguito contraddittorio al riguardo)³⁰. L'*exploit* di Bertrand richiama con precisione iconografica, per così dire, la sorte di Marsilio sul campo di Roncisvalle, a cui Roland tranciava il braccio³¹.

Chiuso l'episodio di Bertrand e ripresa da parte dei cristiani la città di Arles, è replicata la sequenza del rientro di Carlo a Parigi sotto la pressione del duplice attacco saraceno (un dop-pione del passaggio precedente), con nuova giustapposizione temporale dell'adunata saracena a Roncisvalle (vv. 1074-1075):

Quant Carle [Maine] fon tornat a Paris,
en Ronsasvals fon gran lo camp dels Sararins.

Marsilio (che risiede ovviamente... a Marsigial), quando è informato della morte di Thibaut, reca la novella al Sultano di Babilonia, che muove tutte le forze del suo vasto impero contro Arles. I cristiani, cinti nuovamente d'assedio, resistono due anni; quindi, tentano una sortita che si tramuta però in una carneficina. A questo punto (vv. 1115-1116), il *RdA* menziona per la terza volta Roncisvalle – e con simili formule, quasi fosse un *refrain*:

Morts son los .xii. bars en Ronsasvals,
E Carle Maine a Paris fon tornat.

²⁸ Cfr. H. 2003: 279; *Qualiter et quotiens civitas Arelatensis*: 85; Keller 1991: 236.

²⁹ Cfr. *Nota emilianense*; Seringe 1982; *Frammento dell'Aia*; Marcenaro 2018.

³⁰ Cfr. H. 2003: 279 rafforza l'ipotesi della sovrapposizione tra i due Bertran ricorrendo al colpo mortale che Bertran, compagno di Guillaume, assesta a Thibaut nelle *Enfances Renier*.

³¹ *Chanson de Roland*, vv. 1902-1903.

L'ennesima giustapposizione tra i fatti di Arles e quelli pirenaici, parallelismo qui esplicitato dalla comune disfatta cristiana, porta a concludere che «[d]e toute évidence, Ronsasvals est ici placé aux portes d'Arles!»³². Si conclude così la frazione mediana della *partie épique* del poema.

In questa seconda battaglia sotto le mura di Arles, si intende replicare un modello preciso, quello di Roncisvalle: non soltanto questa seconda battaglia segue dinamiche simili a quelle di quel celebre scontro pirenaico, ma è identificabile addirittura con Roncisvalle stessa. Gli elementi a supporto di questa sovrapposizione sono la replica di *patterns* narrativi (lo schema [sconfitta saracena + invasione del Sultano di Babilonia], ma anche la circostanza della solitudine dei cavalieri cristiani e la lontananza di Carlo), la partecipazione insistita degli stessi personaggi (Roland, Oliver, i dodici pari, Marsilio, il Sultano di Babilonia), il riuso di “iconografie” rolandiane (il colpo con cui l'eroe cristiano taglia il braccio al re saraceno), infine, la coincidenza temporale e spaziale tra Roncisvalle e Arles, marcata da ripetizioni formulari.

5. Accertata la matrice roncesvalliana che plasma in più modi questa sezione del *RdA*, bisogna riorientare la presenza di Bertrand all'interno di questo contesto. A mio avviso, l'identificazione di questo cavaliere con il *Palazîn* del ciclo guglielmino è stata troppo automatica e irriflessa, quando in realtà le cose sono assai più complicate. L'ipotesi di lavoro che cercherò di articolare qui di seguito è brevemente la seguente: dietro al nome di Bertrand dobbiamo riconoscere non un personaggio univoco, dai tratti biografici e familiari stabili e definitivamente cristallizzati, bensì una nebulosa in cui individuiamo due “concentrazioni” fluide di tratti, quella del Bertrand *le Palazîn* che viene tradizionalmente incastonato nella dimensione clanica degli Aymeridi e quella (minoritaria, periferica, ma forse più antica) del Bertrand che è invece associato alla battaglia di Roncisvalle e che ha un rapporto privilegiato con Roland e Oliver e gli altri pari di Carlo Magno³³.

Bertlane è citato fin dalla *Nota Emilianensis* tra i guerrieri di Roncisvalle: nella lista il suo nome segue immediatamente quello del capofila *Rodlane*; dall'elenco non traspare alcuna relazione particolare (di parentela o altro) con *Ghigelmo Alcorbitanas*, il quale è tenuto a distanza dal supposto nipote dall'interposizione di *Oggero Spata Curta*. Anche in questo caso, si è identificato questo *Bertlane* con l'omonimo personaggio del *Frammento dell'Aia* (in cui risulta essere già affiliato al gruppo narbonese) e, ovviamente, con il fedele nipote di Guillaume. Un'altra lista di dodici pari che includa Bertrand si legge nel *Voyage de Charlemagne*: in questa *chanson* il ruolo dell'eroe è sostanzialmente marginale, salvo nella lassa in cui egli pronuncia il suo gabbo – salire in cima a un pino, sbattere degli scudi talmente forte e urlare fino a spaventare tutti gli animali dei dintorni (vv. 591-601). Nel *Voyage* la parentela di Bertrand con gli Aymeridi è esplicitata (al v. 565, per esempio)³⁴.

³² Haupt 2003: 90.

³³ Sulla scorta delle riflessioni di Saussure e di Avalle, offre una teorizzazione del personaggio medievale Bonafin 2008. Mi permetto di rimandare anche a Ghidoni 2022.

³⁴ Non vi è poi alcun dubbio sulla parentela tra Guillaume e Bertrand nei due falsi atti prodotti a Saint-Yrieix

In alcun modo, però, sono state seguite quelle tracce rarefatte che puntano verso l'indipendenza di Bertrand da quella nobile stirpe e in direzione del mito roncesvalliano. Se, da una parte, nella tradizione dei poemi francesi, a partire dalla *Chanson de Roland*, non si annovera alcun Bertrand tra i combattenti di Roncisvalle, dall'altra, la tradizione castigliana del *romancero* colloca la traduzione locale del personaggio, Beltrán, sul campo pirenaico.

L'apparizione è fugace e indiretta. Nel *romance* noto tramite il titolo *Fuga del rey Marsín* (IGR 0568)³⁵, imperniato sulla giornata bellica roncesvalliana, Baldovinos si rivolge a Beltrán lamentando la sconfitta che si profila (v. 4: «¡Ay, compadre don Beltrán, mal nos va en esta batalla!»): l'unica speranza è che Roldán suoni il corno per far accorrere i soccorsi. Beltrán non compare in altro modo nel prosieguito del breve *romance*, il quale nei versi seguenti sviluppa il tema della fuga di Marsín, dopo che questi ha patito la mutilazione del braccio destro per opera di Roldán. Il dato fondamentale è la collocazione di un *avatar* di Bertrand a Roncisvalle, ma è singolare altresì l'obliqua relazione che si sviluppa tra il personaggio e l'amputazione del braccio di Marsilio, che il *RdA* cita "iconograficamente" attribuendo il colpo di spada a Bertrand.

Altre fonti – anch'esse, come la *Nota*, di provenienza iberica – fanno quantomeno sospettare che esistesse una tradizione collaterale in cui un Bertrand fosse tra i caduti di una battaglia del ciclo carolingio (non necessariamente Roncisvalle, però). Le varie versioni del *romance* castigliano intitolato *La pérdida de don Beltrán* (IGR 0150)³⁶ mettono in scena la ricerca del corpo di Beltrán da parte dell'anziano padre: la battaglia in cui Beltrán è perito si è svolta sui *campos de Alventosa*, che sono stati identificati dalla critica, forse troppo precipitosamente, con la località pirenaica, basandosi, oltre che su raffronti tematici (la ricerca dei caduti che ricorda quella del *Roncesvalles* castigliano³⁷) e circostanziali (si parla di una carneficina di francesi), anche sul fatto che a partire dalla fine del XVI secolo la tradizione del *romance* ha puntato con decisione il dito sull'ambientazione roncesvalliana. Identificazione, però, tardiva: se cito questo testo è più che altro a beneficio di inventario.

Mi sembra più interessante un'altra fonte castigliana, *La vida de san Ginés de la Xara*, fantasioso testo agiografico trádito in un manoscritto del XV secolo³⁸. In principio, lasciamoci per un momento suggestionare dal fatto che il culto di san Genesio si è irradiato nel Medioevo proprio da Arles (la tradizione lo ritiene un martire del III secolo decapitato sulle sponde del Rodano); tale culto venne recepito da Cartagena, in Spagna, dove, secondo il *Codex Calixtinus* (1140 ca.), sarebbe approdata la testa del santo; il Genesio ispanico si sarebbe, infine, reso indipendente dalla matrice arlesiana, divenendo san Genesio di Jara.

(MGH *Diplomata Karolinorum*, 1: 355-357, no. 251) e Gellone (*Chartes originales antérieures à 1121 conservées en France*, n. 4788). Si veda in proposito: Remensnyder 1995: 147, 191.

³⁵ Cfr. A. 2018.

³⁶ Cfr. Cid 2007; Asensio 2022a; Asensio 2022b.

³⁷ Si veda Horrent 1951.

³⁸ Cfr. W. 1982; Connolly 2008.

Il legame arlesiano però può essere annoverato come mera curiosità, perché più significativo ritengo un episodio di questa *Vida*. Ginés è figlio dell'imperatore Roldán *el Magno* e della moglie Oliva. Quando il figlio fugge senza lasciare traccia per ritirarsi in romitaggio e l'imperatore è in punto di morte, vengono inviati alla ricerca del primogenito i due figli minori, Roldán e Oliveros: il tradizionale compagnonaggio tra i due cavalieri diviene legame di sangue tra fratelli. I due francesi localizzano Ginés presso un monastero in Spagna, ma il fratello si rifiuta di lasciare la sua cella. Roldán e Oliveros, tornati in patria, vengono rispediti in Spagna per cercare di convincere il fratello maggiore a tornare; ma una pestilenza ha reso deserto il monastero e lo stesso Ginés compare solo dopo che Roldán ha suonato l'Olifante: il santo, però, è già morto e, accomiatatosi dai fratelli, può finalmente ascendere al cielo. Nel frattempo, le navi con cui i francesi erano arrivati vengono attaccate dai Saraceni e tutti i compagni di Roldán e Oliveros sono massacrati: tra questi, anche Beltrán, fino a quel momento mai menzionato. Miracolosamente, Ginés sconfigge i Saraceni e riporta in vita i francesi trucidati. Colui che racconta questi prodigiosi eventi a Roldán e Oliveros è proprio don Beltrán *el viejo*, uno dei beneficiari del miracolo, il quale sceglie di mantenere le ferite in volto come testimonianza dell'avvenuto miracolo. Al di là di vaghi addentellati tematici (il massacro dei francesi prefigura Roncisvalle), l'episodio mostra un caso particolare di *special relationship* tra Bertrand, Roland e Oliver: si rammenti che nel *RdA* Thibaut avverte minacciosamente Bertrand che a nulla gli servirà il soccorso di Roland e Oliver, sottolineando così il privilegio di stare al fianco dei dodici pari di cui gode Bertrand.

Questo è lo scarno *dossier* che lascia intravedere la presenza di Bertrand a Roncisvalle. Si tratta evidentemente di una tradizione marginale e periferica, forse provinciale e ben lontana dal canone rappresentato dalle *chansons de geste* francesi. Ma, d'altra parte, proprio tradizioni di questo tipo – locali ed eccentriche – sono oggetto di manipolazione da parte dell'autore del *RdA*.

6. Per chiudere, vorrei tornare alle leggende eroiche su Arles, perché proprio il *corpus* arlesiano può fornire un ultimo tassello, ancora una volta in via ipotetica, della sovrapposizione tra Roncisvalle e le battaglie per la liberazione di Arles. Si tratta di un brano che stranamente Haupt – che per il resto passa al vaglio con attenzione tutti i testi del *corpus* arlesiano – relega in una nota senza soffermarvisi in alcun modo³⁹. Al cap. 90 del Libro III degli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury (redatti tra il 1209 e il 1214) si legge a proposito del cimitero degli Alyscamps: «Vivianus et comes Bertrannus et Astulfus et innumeri procures requiescunt» («[Presso il cimitero degli Alyscamps] Viviano, il conte Bertrand, Astolfo e innumerevoli insigni riposano»)⁴⁰. La breve sentenza, senza far menzione di battaglie, colloca il sepolcro di

³⁹ Cfr. H. 2003: 75.

⁴⁰ In realtà, Felix Liebrecht legge *Jovianus*, corretto in nota con *Vivianus*. Approvano la correzione sia Weeks 1905 che Bédier 1908. D'altra parte, i mss. antichi recano la lezione corretta: per esempio, il ms. Vat. Lat. 933, c. 76v, testimone autorevole all'interno della tradizione gervasiana (cfr. in proposito Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*: 27).

Vivien in terra arlesiana, come d'altronde è sostenuto ampiamente dalla tradizione sugli Alyscamps. Bertrand potrebbe qui figurare come parente di Vivien ma il dato che attende di essere esplicitato è un altro: chi è questo *Astulfus*, che mai figura nelle notizie leggendarie sulle battaglie attorno alla città rodaniana?

Penso che lo si debba identificare con l'Astolfo che conoscerà una notevole fortuna nella tradizione franco-italiana e italiana, il quale emerge da una figura per il resto minore nella tradizione francese: l'Otes/Oton della *Chanson de Roland* (versione O), uno dei dodici pari citato spesso accanto a Berenger⁴¹; di questo personaggio, caduto nello scontro, non si racconta esplicitamente la morte (*unicum* tra i dodici pari) e duella con il pagano Estorgant. Nella tradizione roncesvalliana – in *Roland V4* – questi tre tratti sono trasferiti in maniera precisa ad Astolfo/Astolf/Astof⁴². L'*Astulfus* che secondo Gervasio di Tilbury riposa agli Alyscamps è allora probabilmente uno dei celebri pari periti nella battaglia di Roncisvalle.

A mio avviso, nell'interpretazione del breve passo di Gervasio di Tilbury, saldare tra loro *Vivianus* e *Bertrannus* per ricomporre il legame tra cugini è *lectio faciliior* rispetto alla relazione di differente tipo che si instaura tra lo stesso *Bertrannus* e *Astulfus* nel segno della loro comune partecipazione alla battaglia di Roncisvalle, dove sarebbero caduti combattendo. Leggerei, dunque, il passo degli *Otia imperialia* come una traccia, anteriore al *RdA*, di una tradizione arlesiana che già faceva degli Alyscamps una località in qualche relazione diretta con lo scontro pirenaico, sia come luogo di sepoltura dei caduti che, forse, come vero e proprio campo di quella battaglia. Per evocare quel massacro, però, si utilizzava soprattutto la figura di Bertrand, di cui si celebravano o gli *exploits* (che lo collocavano quasi al livello di Roland, nel *RdA*) o la sepoltura: siamo forse in presenza di una tradizione locale, magari propria di un'area occitano-iberica, che coltivava una speciale memoria di quell'eroe delle *gestes*?

Memoria culturale che forse si caricava anche di devozione personale, se si considera che il trascrittore del poema nel ms. M.O.63 si chiamava anche lui Bertrand: forse la presenza di quel personaggio fu tra i moventi della copia di Boysset? Ma ci stiamo inerpicando sulla via della pura speculazione.

⁴¹ Sulla preistoria dell'Astolfo italiano e sui personaggi dell'epopea antico-francese che potrebbero essere i suoi antenati, cfr. Ferrero 1961; Limentani 1992; Vallecalle 1998. Messa a punto sull'argomento, con analisi teoriche sul funzionamento del personaggio medievale, è Bastianon 2021.

⁴² Sebbene non esista legame etimologico tra *Otes/Oton* e *Astolf*, la mutazione onomastica del personaggio può essere stata incentivata da interferenze causate da *Oste/Oston*, forma con metatesi con ritroviamo nel *Roland* di Cambridge (Cambridge, Trinity College Library, ms. R 3-32; siglato T nello stemma delle versioni del *Roland*). e in alcune porzioni dell'*Entrée d'Espagne*. Cfr. Bastianon 2021: 28.

Bibliografia

I. Manoscritti

Aix-en-Provence	Musée Paul Arbaud	M.O.63
Cambridge	Trinity College Library	R 3-32
Madrid	Biblioteca Nacional de España	5880 (<i>olim</i> Q-182)
Paris	Bibliothèque Nationale de France	Lat. 6488
Roma	Biblioteca Apostolica Vaticana	Vaticano Palatino 965

II. Opere

Aliscans

Claude Régnier (édité par), *Aliscans*, Paris, Champion, 1990.

Bertrand Boysset, *Chronique*

Bertrand Boysset, *Chronique*, édité par Patrick Gautier Dalché, Marie Rose Bonnet, Philippe Rigaud, Turnhout, Brepols, 2018.

Chanson de Roland

La Chanson de Roland, edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.

Codex calixtinus

Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus, transcripción a partir del Códice original por Klaus Herbers, Manuel Santos Noia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Frammento dell'Aja

Rolando in Paradiso, a cura di Francesco Lo Monaco, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2014.

Fuga del rey Marsín

Nicolás Asensio Jiménez, *El romance de “La batalla de Roncesvalles”: versiones del Archivo Menéndez Pidal-Goyri*, in «Revista de filología española», 98 (2018), pp. 9-39.

Historia Karoli Magni et Rotholandi

Historia Karoli Magni et Rotholandi, ou Chronique du Pseudo Turpin, édition de Cyril Meredith-Jones, Paris, Droz, 1936.

Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia*

Gervasio di Tilbury, *Otia imperialia. Libro III: Le meraviglie del mondo*, a cura di Fortunata Latella, Roma, Carocci, 2010.

Kaiserchronik

Frutolfi et Ekkehardi, *Chronica necnon anonymi Chronica imperatorum* e codicibus ediderunt Franz-Josef Schmale, Irene Schmale-Ott, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

Nota Emilianensis

Damaso Alonso, *La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense*, in «Revista de filología española», 37 (1953), pp. 1-94.

Pérdida de don Beltrán

Nicolás Asensio Jiménez, *El romance de La pérdida de don Beltrán en la tradición oral portuguesa*, in «Revista de filología española», 102 (2022), pp. 9-37.

Qualiter et quotiens civitas Arelatensis

Le roman d'Arles, texte provençal publié en entier pour la première fois, d'après le manuscrit de M. Paul Arbaud avec introduction, notes et appendice, édité par Camille Chabaneau, Paris, Maisonneuve, 1889, pp. 80-84.

Raimon Feraut, *Vida de sant Honorat*

Raimon Feraut, *La vida de sant Honorat*, éditée par Peter T. Ricketts, avec la collaboration de Cyril P. Hershon, Turnhout, Brepols, 2007.

Roman d'Arles

Le roman d'Arles dans la copie de Bertran Boysset, édité par Hans Christian Haupt, Tübingen-Basel, Francke, 2003.

Roman de saint Trophime

Nicola Zingarelli, *Le roman de saint Trophime*, in «Annales du Midi», 13 (1901), pp. 297-345.

Vita Sancti Honorati

Die Vita sancti Honorati, nach drei Handschriften herausgegeben von Bernhard Munke, Halle a. S., Niemeyer, 1911.

Voyage de Charlemagne

Il viaggio di Carlomagno in Oriente, a cura di Massimo Bonafin, Parma, Pratiche, 1987.

III. Studi e strumenti

Aa. Vv. 1985

Aa. Vv., *Bertran Boysset, un arlésien au Moyen-Âge [exposition, 16 septembre-31 octobre 1985, Eglise Saint-Martin du Méjan, Arles]*, Arles, Ville d'Arles, 1985.

Ailes, Atkin, Bennett 2022

Marianne Ailes, Tamara Atkin, Philip E. Bennett, *A Fragment of a Lost Chanson de geste*, in «Florilegium», 35 (2022), pp. 158-179.

Bastianon 2021

Francesco Bastianon, *Genealogia di un personaggio. Da Estout ad Astolfo*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, 2021.

Bédier 1908

Joseph Bédier, *Les légendes épiques*, Paris, Champion, vol. I, 1908.

Benoit 1935

Fernand Benoit, *Les cimetières suburbains d'Arles: dans l'Antiquité chrétienne et au Moyen Âge*, Roma, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1935.

Bonafin 2008

Massimo Bonafin, *Prove di un'antropologia del personaggio*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, a cura di Alvaro Barbieri, Paola Mura, Giovanni Panno, Padova, Unipress, 2008, pp. 3-18.

Busby 1997

Keith Busby, *Hagiography at the Confluence of Epic, Lyric, and Romance: Raimon Feraut's La Vida de sant Honorat*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 113 (1997), pp. 51-64.

Cid 2007

Jesús Antonio Cid, *Los romances de La muerte de Don Beltrán. Entre Roncesvalles y Lucerna*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 123/2 (2007), pp. 173-203.

Codou, Heijmans 2022

Yann Codou, Marc Heijmans, *Les Alyscamps d'Arles: des reliques au musée, du lieu sacralisé au lieu patrimonial*, in «Provence historique», 72 (2022), pp. 501-524.

Colby-Hall 1981a

Alice M. Colby-Hall, *In Search of the Lost Epics of the Lower Rhône Valley*, in «Olifant», 8/4 (1981), pp. 339-351.

Colby-Hall 1981b

Alice M. Colby-Hall, *Orange et Arles: un royaume pour deux Guillaumes*, in «Bulletin des amis d'Orange», 22 (1981), pp. 13-19.

Colby-Hall 1981c

Alice M. Colby-Hall, *Le substrat arlésien de la Prise d'Orange*, in *VIII Congreso de la Sociedad Rencesvals*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1981, pp. 83-86.

Connolly 2008

Jane E. Connolly, *The Relationship of Two Iberian Cults: San Ginés de la Jara and Santiago de Compostela*, in «La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures», 36/2 (2008), pp. 99-123.

De Caluwé 1980

Jacques De Caluwé, *Épopée d'oc et épopée d'oïl au XII^e siècle*, in «Perspectives médiévales», 6 (1980), pp. 5-9.

Dinguirard 2020

Jean-Claude Dinguirard, *L'épopée perdue de l'occitan*, textes réunis et édités par Pierre Escudé; préface de Joël H. Grisward, Limoges, Lambert-Lucas, 2020.

Duval 1988

Yvette Duval, *Après des saints corps et âme. L'inhumation "ad sanctos" dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du IIIe au VIIe siècle*, Paris, Études augustinienes, 1988.

Ferrero 1961

Giuseppe Guido Ferrero, *Astolfo (storia di un personaggio)*, in «Convivium», 5 (1961), pp. 513-530.

Gérard 1998

Pierre Gérard, *Le Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse et ses problèmes: l'église de Martres-Tolosane, le culte de saint Vidian et la légende de Vivien d'Aliscans*, dans *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age*, edited by Ellis Roger, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 114-133.

Ghidoni 2017

Andrea Ghidoni, *Modello ossidionale e modello agiografico*, in «Par deviers Rome m'en revenrai errant». Atti del XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta. Introduzione di Stefano Asperti e Maria Careri, XXème Congrès International de la Société Rencesvals, Roma, Viella, 2017, pp. 515-525.

Ghidoni 2021

Andrea Ghidoni, *Prove per un'agiologia dell'eroe des chansons de geste*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 41/1 (2021), pp. 379-406.

Ghidoni 2022

Andrea Ghidoni, *Turpino, bulle de savon: caratteri e funzioni di un segno-personaggio*, in *Turpino e la saga carolingia: intrecci di culture*, Torino/Santiago de Compostela, Università degli Studi di Torino/Universidade de Santiago de Compostela, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, 2022, pp. 27-45.

Haupt 1997

Hans-Christian Haupt, *Note sur l'établissement de saint Trophime à Arles*, in «France latine», 125 (1997), pp. 229-241.

Horrent 1951

Jules Horrent, *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pamplune)*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

Jung 2013

Leben des heiligen Honoratus, eine Textstudie zu Mönchtum und Bischofswesen im spätantiken Gallien mit lateinisch-deutschem Text des Sermo sowie zweier Predigten über den hl. Honoratus von Faustus von Riez und Caesarius von Arles herausgegeben von Franz Jung, Fohren-Linden, Carthusianus Verlag, 2013.

Keller 1991

Hans-Erich Keller, *Charlemagne et ses pairs dans le Roman d'Arles*, dans *Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université de Poitiers, 1991, pp. 235-247.

Krüger 2002

Anke Krüger, *Südfranzösische Lokalbeilge zwischen Kirche, Dynastie und Stadt vom 5. bis zum 16. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 2002.

Kullmann 2013

Dorothea Kullmann, *Le pseudo-français des épopées occitanes*, en *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, 6-11 septiembre 2010, Valencia, coordinado por Emili Casanova Herrero, Cesareo Calvo Rigual, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 267-278.

Kullmann 2014

Dorothea Kullmann, *Claude Fauriel et l'épopée*, dans *Claude Fauriel et l'Allemagne*, édité par Geneviève Espagne, Udo Schöning, Paris, Champion, 2014.

Kullmann 2017

Dorothea Kullmann, *L'épopée occitane: les enseignements de la langue*, in «Revue des langues romanes», 121 (2017), pp. 119-138.

Kullmann 2020

Dorothea Kullmann, *Les épopées occitanes du domaine des Plantagenêts: le cas d'Aigars et Maurin*, dans *Fidelitat e resisténcias. Actes du XIIe Congrès de l'Association internationale d'études occitanes*. Albi, 10-15 juillet 2017, édité par Jean-François Courouau, Toulouse, SFAIEO, 2020, pp. 481-490.

Kullmann 2021

Dorothea Kullmann, *La Vita sancti Honorati, les Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam et l'épopée en langue d'oc*, in *Medialatinitas. Ausgewählte Beiträge zum 8. Internationalen Mittellateinerkongress*, hrsg. von Christine Ratkowsch, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021, pp. 169-236.

Labbé 1997

Alain Labbé, *La poétique des ruines dans quelques chansons de geste*, in «Littératures», 36 (1997), pp. 5-32.

Lafont 1999

Robert Lafont, *Pour rendre à l'oc et aux Normands leur dû: genèse et premier développement de l'art épique gallo-roman*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 42 (1999), pp. 139-178.

Lauwers 2005

Michel Lauwers, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terres des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2005.

Liebrecht 1856

Des Gervasius von Tilbury Otia imperialia, in einer Auswahl neu herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Felix Liebrecht. Ein Beitrag zur deutschen Mythologie und Sagenforschung, Hannover, Rümpler, 1856.

Limentani 1973

Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

Marcenaro 2018

Simone Marcenaro, *La Nota Emilianense e il neotradizionalismo. L'equivoco del Cantar de Rodlane*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 134 (2018), pp. 899-915.

Moisan 1973

André Moisan, *Deux noms, une légende*, Lille, Service de reproduction des thèses Université de Lille III, 1973.

Moisan 1981

André Moisan, *Les sépultures des Français morts à Roncevaux*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 94 (1981), pp. 129-145.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *Vestigia di leggende epiche nei commenti antichi a Inf., IX 112-17*, in «Rivista di studi danteschi», 13 (2013), pp. 169-183.

Piccat 2022

Marco Piccat, *L'arcivescovo Turpino, "saint Trophime" e le loro "gesta" in Arles*, in *Turpino e la saga carolingia: intrecci di culture*, a cura di Laura Ramello, Torino, Università degli studi di Torino; Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 99-120.

Portet 1995

Pierre Portet, *Bertrand Boysset, la vie et les œuvres techniques d'un arpenteur médiéval*, Paris, Le Manuscrit, 2004.

Remensnyder 1995

Amy G. Remensnyder, *Remembering Kings Past*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

Roques 1949

Mario Roques, *Le roman d'Arles*, dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1949, pp. 606-641.

Seringe 1982

Philippe Seringe, *Pour une relecture de la Nota Emilianense*, in *La chanson de geste et le mythe carolingien: mélanges René Louis publiés par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75^e anniversaire*, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée archéologique régional, 1982, pp. 389-415.

Show 1977

Frank Shaw, *Arles und Regensburg in der Entstehung einer Karlssage*, dans «Germanisch-romanische Monatsschrift Ser. NF», 27 (1977), pp. 129-144.

Tischler 2005

Matthias Tischler, *Die Christus- und Engelweibe im Mittelalter*, Berlin, Akademie Verlag, 2005.

Treffort 2007

Cécile Treffort, *Des sarcophages réels aux légendes épiques: réflexions autour d'une archéologie littéraire*, dans *De l'écrin au cercueil. Essais sur les contenants au Moyen Âge*, édité par James-Raoul Danièle, Thomasset Claude, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, pp. 93-116.

Vallecalle 1998

Jean Claude Vallecalle, "*Fortitudo et stultitia*": *remarques sur le personnage d'Estout dans les chansons de geste*», dans *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, édité par Jean Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quérue, Paris, Champion, 1998, II, pp. 1423-1434.

Walsh 1982

John K. Walsh, *French Epic Legends in Spanish Hagiography*, in «Hispanic Review», 50/1 (1982), pp. 1-16.

Weeks 1905

Raymond Weeks, *Études sur Aliscans (suite)*, in «Romania», 134 (1905), pp. 237-277.

PER UNA PRIMA COMPARAZIONE
*TRA LA CANSO DE LA CROSADA E LE SUE PROSIFICAZIONI**

Matteo Parodi

matteo.parodi@studenti.uniecampus.it

(Università degli Studi “eCampus”)

ABSTRACT:

This paper, after a brief analysis of the manuscript tradition of *Canso de la Crozada*, focuses on the relationships between the poem and two prose adaptations produced some time after its composition, with particular attention to two *critical loci* found in the *remaniements en prose*, which may conceal elements of a southern reorientation of the original work.

KEYWORDS:

Canso; prose adaptation; Crusade; Toulouse; Heresy.

1. *Introduzione*

La *Canso de la Crozada* narra i fatti che ebbero luogo nella campagna militare promossa da Innocenzo III (1209-1229) per eliminare le comunità catare che si erano stanziati in Linguadoca – in particolare nella contea di Tolosa e Foix e nei territori di Albi e Carcassone¹. La prima parte (lasse 1-131), che tratta dell’inizio della crociata nel 1209 fino alle fasi preliminari della battaglia di Muret (1213), è stata composta, verosimilmente tra il 1210 e il 1213², da Guilhem de Tudela³ (come si evince dal secondo e dal terzo verso dell’opera: «comensa la cansos que maestre Guilhelms fit | us clerics qui fo en Navarra, a Tudela, noirib»⁴), mentre la seconda (lasse 132-214) narra degli eventi che si sono succeduti dal 1213 fino ai preparativi difensivi della città in vista dell’arrivo di Luigi, figlio di Filippo Augusto, a Tolosa nel 1219. In questo caso, un’ipotesi di datazione è più difficile da effettuare⁵ e l’identità dell’autore è ignota⁶. La divisione in due parti è riconducibile a differenze sostanziali che caratterizzano il corpo del testo, le quali hanno fatto propendere la critica per l’ipotesi della doppia autorialità⁷. Sul-

* Vorrei ringraziare Sonia Barillari e Federico Guariglia per i loro preziosi consigli.

¹ Cfr. Roquebert 2006: p. 135.

² Cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: XI e Raguin 2015: 66-70 e d’Heur 1974: 231.

³ Cfr. Lafont 1991: 204-248 e Lafont 1994 per informazioni dettagliate sull’autore. Rimandiamo, inoltre, all’edizione sinottica del prologo elaborata da Raguin (Raguin 2016).

⁴ *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: L. I vv. 2-3.

⁵ Cfr. ivi: XIII-XIV e Raguin 2015: 75-81.

⁶ Recenti contributi hanno nuovamente posto l’accento sulla questione dell’autorialità e sulla possibile identificazione dell’Anonimo; cfr. Guida 2003 e Zambon 2016.

⁷ Fauriel riteneva che l’opera fosse frutto della penna di un unico autore; cfr. *Chanson de la croisade albigeoise*

l'Anonimo possiamo solamente desumere alcune informazioni presenti nell'opera: l'utilizzo del determinante possessivo, riferito a Folquet de Marseille, nel sintagma *nostr'esvesque*, gli encomi riservati a Tolosa e la sua signoria – l'utilizzo del termine *paratge*⁸ è paradigmatico in questo senso, e rappresentativo della strenua difesa del *Midi* – confortano l'ipotesi di appartenenza dell'autore alla diocesi di Tolosa e la prossimità ai conti della stessa⁹.

La *Canso*, che si compone di 9578 versi, è trädita integralmente da un unico manoscritto: il codice Paris BnF fr. 25425 (= **A**). A questo vanno aggiunti quattro frammenti: **H**, **B** (Toulouse BM in Inc. Strasbourg 103); **G** (Grenoble BM 1158, f. 135r) e **R**¹⁰. Il recentissimo ritrovamento di **H** e **B**, in seguito a uno spoglio condotto nella biblioteca dei Domenicani di Tolosa da Thomas Falmagne¹¹, arricchisce la tradizione testuale dell'opera con frammenti tramandanti porzioni di testo dell'Anonimo (sia **G**, sia **R** tramandano il testo di Guilhem). **G** riporta alcuni versi copiati da un manoscritto della *Canso* andato perduto. **R** conservava poco più di una lassa copiata da un antigrafo anch'esso perduto; **G** segue la lezione di **A** da vicino, mentre **R** presentava una ricca *varia lectio*¹².

2. Le prosificazioni: redazioni α e β

Esistono, inoltre, due prosificazioni della *Canso* databili tra il XIV e il XVI secolo¹³ (la redazione α è rappresentata dal codice **M** = Merville, Bibliothèque du château, XVI sec, mentre la redazione β è testimoniata dalle versioni dei codici **P** = Paris, BnF, fr. 4975, fine XVI sec.; **T** = Toulouse, Bibliothèque municipale, 608, fine XVI sec.; **C** = Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, 1829, inizio XVII sec.)¹⁴. Soffermarsi su tali prosificazioni comporta compren-

[Fauriel]. Paul Meyer e George Guibal hanno fornito prove fondamentali in favore della doppia autorialità; cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Meyer], Meyer 1865 e Guibal 1863. Per quanto concerne la cesura tra la prima e la seconda parte si rimanda a Meyer 1865: 404, d'Heur 1974: 244-245 e a Raguin 2015: 89-100. Per ciò che attiene alla lingua del poema invece, cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Meyer]: I, CVJ; Meyer 1865: 411; *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: XIV-XVII e Santano Moreno 2012.

⁸ Sul significato del termine, cfr. Ghil 1989, Zambon 1998 e Macé 2000: 300-313.

⁹ Cfr. Raguin 2015 e Bampa 2017: 90-93.

¹⁰ Questo frammento tramanda per intero la prima lassa e i primi tre versi della seconda fornendo delle varianti significative al prologo dell'opera. Fu trascritto da Raynouard nel suo *Lexique Roman*, dopodiché se ne persero le tracce. La sola notizia in merito fornita dallo studioso è che si caratterizzava per «une écriture assez moderne» (Raynouard 1838-1844: I, 226).

¹¹ Cfr. Falmagne 2006. Per una visione d'insieme di H e B, si veda Douillet 2017. Nell'attesa di poter consultare l'articolo di Marjolaine Raguin, *Nouveaux fragments toulousains de la Chanson de la Croisade albigeoise (Bibliothèque de Toulouse, inc. Strasbourg 103), étude et position dans la tradition* (relazione tenuta al XIV congresso internazionale dell' AIEO, svoltosi a Monaco dall'11 al 16 settembre 2023).

¹² Cfr. Raguin 2016: 372-373.

¹³ α , posteriore a β , fu redatta su un modello diverso da quello di \mathcal{A} e anche diverso da quello utilizzato dal legista tolosano per l'altro *remaniement*; cfr. Raguin 2017: 157.

¹⁴ Secondo alcuni studiosi, il rinnovarsi dell'idea di eresia e di crociata contro il protestantesimo a Tolosa, proprio nel periodo in cui i manoscritti vennero esemplati, costituirebbe il motivo principale della loro produzione; cfr. Raguin 2017: 165-166 e Souriac 2014.

dere quale sia stato il motivo della loro stesura, ossia cogliere le motivazioni che hanno incentivato la produzione di due versioni in prosa così cronologicamente lontane dai fatti accaduti e dalla stesura dell'opera originaria: l'approccio euristico da adottare in questo caso, dunque, risiede nel domandarsi quali motivi socioculturali, in una terra complessa come il *Midi*, abbiano fatto sì che si riprendesse una tematica ostica come la guerra agli albigesi¹⁵. A livello diacronico lo scarto temporale tra la stesura della *Canso* e le versioni in prosa è considerevole ed è indizio della volontà di riappropriarsi di una data tradizione, di una narrazione mettendo in luce i maggiori aspetti di interessi dal punto di vista tanto dell'autore quanto del fruitore¹⁶. **P** fu pubblicato per la prima volta, per esteso, nel 1879 da Molinier¹⁷; fu anche utilizzato, assieme a **C**, per la stesura di una narrazione della crociata contro gli albigesi nell'edizione del 1737 della *Histoire générale de Languedoc*¹⁸. I risultati delle analisi filologiche di questi editori sono stati dopo un lungo tempo di oblio, parzialmente rivisti da recenti contributi¹⁹, i quali hanno contribuito a gettare una nuova luce sui rapporti che intercorrono tra i vari elementi che compongono la tradizione testuale della *Canso*.

I due *remaniements* riprendono gli episodi narrati nel testo originale. Auguste Molinier identificò con la dicitura *Chronique* (= **L**)²⁰ la redazione β per designare l'ipotetica prosificazione originale a partire da una tradizione pluritestimoniale (**P**, **T** e **C**) e contenente varianti significative²¹. Molinier, primo editore della prosificazione β , ritiene che l'autore di tale redazione abbia trasformato il testo della *Canso* in un componimento di natura faziosa e privo di grandi qualità artistiche, per farne un'apologia del conte di Tolosa riprendendo l'ideologia propria del testo dell'Anonimo senza eguagliarne la qualità compositiva²². La sua opera è databile tra il 1350 e 1450 e l'autore sarebbe un «*légiste toulousain*»²³.

l'editore sceglie **P** come manoscritto di base e lo corregge solo saltuariamente con **T**, senza dar sempre conto delle sue scelte in apparato. **M** costituisce un caso diverso e meno problematico in quanto è stato oggetto di una recente edizione critica ad opera di Dirk Hoekstra²⁴. Andrea Tondi, attraverso un'identificazione e analisi degli errori congiuntivi che permettono di stabilire rapporti genetici tra i testimoni della redazione β , asserisce che ve ne sono plurimi

¹⁵ Il presente contributo non si pone il complesso obiettivo di fornire una chiarificazione definitiva a questa complessa questione, ma solamente metterne in luce alcuni aspetti.

¹⁶ Cfr. Raguin 2017: 166-167.

¹⁷ Cfr. *Histoire des albigeois* [Molinier].

¹⁸ Cfr. *Histoire des albigeois* [Vaissete]. Cfr. Cirpiani 2005-2006: 190.

¹⁹ Si fa qui riferimento alla tesi di dottorato *Histoire des albigeois* [Tondi] in cui l'autore realizza una nuova edizione critica della redazione β e l'articolo di Cipriani 2005-2006, in cui, dopo avere proposto una comparazione di alcuni *loci critici* della *Canso* e delle sue prosificazioni, viene proposto un nuovo *stemma codicum* delle redazioni α e β .

²⁰ Chabot identificò la dicitura *L* per l'edizione curata da Molinier. Per evitare inutili confusioni, adotteremo anche noi questa segnatura; cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: xxvi.

²¹ Cfr. Raguin 2017: 162.

²² Cfr. *Histoire des albigeois* [Molinier]: viii. Tale tesi trova corrispondenza nelle parole di Anglade (Anglade 1921: 228-229).

²³ *Histoire des albigeois* [Molinier]: ix.

²⁴ Cfr. *Histoire des albigeois* [Hoekstra]: 1998.

che permettono di ricondurre i codici **P**, **T** e **C** a un medesimo archetipo (x^1), aggiungendo però che esistono errori propri che caratterizzano la famiglia **PC** (del subarchetipo x^2). I due codici sono a loro volta contraddistinti da errori propri: dunque, per moltissimo tempo **C** è stato erroneamente considerato *descriptus* di **P**²⁵. Tra i rapporti che intercorrono tra **T** da un lato e **PC** dall'altro, l'autore conclude che **T** – caratterizzato da un'estensione ben minore rispetto agli altri due codici – è latore di una redazione breve che deriva da un riadattamento del testo di **PC** (latore di una redazione più estesa). Questa nuova edizione, e le prospettive che apre, sembrano rendere più attuabile uno studio comparativo approfondito tra la *Canso* e le sue prosificazioni.

La relazione esistente tra la *Canso* e le redazioni in prosa è evidente, e riscontrabile dal punto di vista contenutistico; seppure sia naturale una certa libertà della prosa nei confronti dell'opera originale, contestualmente a un contesto socio-culturale largamente mutato e alle contingenze di un genere letterario differente. Questa seconda ragione ha ricadute flagranti sulla resa del contenuto: maggiore semplicità, minor ridondanza nel racconto degli avvenimenti, un maggiore interesse documentario che parzialmente si sostituisce a quello storico²⁶. Pur non derubricando le prosificazioni a meri rimaneggiamenti, e attribuendo loro una certa autonomia letteraria, vorrei qui commentare alcuni *loci critici* che sembrano farsi latori di un punto di vista meridionale, di una particolare *intentio operis*, almeno in qualche caso significativo. È plausibile che le redazioni in prosa siano mosse da un intento didattico, dalla volontà di porsi come un libro di storia per una società meridionale che non comprendeva più l'antico occitano della *Canso*; ma non è in contraddizione col fatto che questa volontà storiografica non abbia, implicitamente o esplicitamente, introiettato alcuni elementi tipici della resistenza del *Midi*, supposizione che sembra trovare riscontro nella lezione di **G**²⁷ e in molta produzione poetica coeva.

Nel presente contributo saranno analizzati due episodi particolarmente rilevanti dal punto di vista storico e letterario, comparando la narrazione che ne viene fatta nella *Canso* e nella redazione β ²⁸.

3. *L'uccisione di Pierre de Castelnaud*

L'impossibilità di eradicare l'eresia²⁹ dalle terre della Francia meridionale, senza il dispie-

²⁵ Cfr. *Histoire des albigeois* [Tondi]: 43-62.

²⁶ Ivi: p. 140.

²⁷ La cui lezione, in cui viene confuso il concilio di Montpellier (1211) con quello di Meaux-Paris (1229) che pone fine alla crociata albigese, denota un forte sentimento contestatario e di condanna nei confronti della crociata. Lo stesso sentimento condiviso da molti sirventesi antifrancesi e anticlericali (cfr. Raguin 2015: 101-102).

²⁸ In questo contributo mi concentrerò sui rapporti esistenti tra questo *remaniement* e la *Canso*, escludendo per il momento la redazione α . Quest'ultima è caratterizzata da una notevole lacuna: il punto di inizio del testo tradito corrisponde al verso 19 della lassa 23 della *Canso* e la fine corrisponde al verso 66 della lassa 189. Considerata tale lacuna e la posizione dei due *loci critici* commentati nel presente articolo (l'omicidio di Pierre de Castelnaud è del tutto assente in α), la redazione α non sarà, in questo caso, presa in considerazione.

²⁹ Per informazioni dettagliate sull'eresia catara, rimandiamo al classico Duvernoy 1976 e a Zambon 1997.

gamento di un contingente militare, era evidente. La reticenza del *Midi* alla conversione, pur a seguito dei molteplici avvertimenti della curia papale durante il XII secolo, aveva esplicitato questa consapevolezza. Nemmeno la predicazione di san Domenico aveva avuto grande effetto. Un tentativo di evangelizzazione, quello del canonico della diocesi di Osma, che possedeva tuttavia alcune caratteristiche degne di nota: la presa di coscienza che per guadagnare il rispetto e l'attenzione dei catari, la predicazione doveva essere svolta in estrema povertà, seguendo i precetti dei *Vangeli* stessi³⁰. Dal principio del XIII secolo Innocenzo III, che aveva inaugurato una linea repressiva più dura nei confronti dell'eresia, invia alcuni suoi legati nel *Midi*.

Nel 1208 avviene un evento cruciale nei rapporti tra la curia papale e la Francia: l'uccisione del legato Pierre de Castelnau³¹. Proprio tale episodio, che si configura come il *casus belli* da cui prende avvio la spedizione militare, nel racconto che ce ne restituisce la redazione β, sembra delineare una volontà apologetica nei confronti del *Midi*, e nello specifico del conte di Tolosa Raimondo VI, figura che catalizzerà le speranze della resistenza meridionale. Ricordiamo qui le parole di Paul Meyer, che mettono in luce un elemento di primaria importanza riguardante la redazione β: l'interpolazione dell'avvenimento che scatenò l'inizio della crociata.

Il [l'autore] se montre naturellement très-favorable au comte de Toulouse qu'il cherche à mettre en toute occasion à l'abri du soupçon. Ainsi, après avoir raconté le meurtre de Peire de Castelnau, il ajoute que si le comte avait pu prendre le meurtrier il en aurait fait telle justice que les légats en auraient été satisfaits, supposition toute gratuite dont il n'y a pas un mot dans G. de Tudèle³².

Invero, nella diegesi della *Canso*, conformemente ai fatti storici, l'avvio delle ostilità è scatenato dall'uccisione del legato papale Pierre de Castelnau, fatto da cui scaturisce un conflitto che già da qualche tempo sembrava annunciarsi nelle reticenze meridionali nei confronti del proselitismo settentrionale³³. Uno scudiero uccide il legato papale per suscitare la benevolenza del suo signore. Non viene fatta nessuna menzione del ruolo di Raimondo nell'omicidio, tantomeno delle sue reazioni a questa azione. La redazione β altera in maniera significativa questo episodio:

et quant lodit leguat foug arribat et aguet se jornat certans jours ung jour entre los autres estant lodit leguat aldit Saint Gely [35], lodit Peyre de Castelnau que dessus es dit aguet aulcunas paraulas et questieu an ung servito et gentilhome del conte Ramon et an so touquan ladita heresia [36]. Et talamen foug lor questieu que a la fin lodit gentilhome servito deldit conte Ramon donet d'ung spiet atravers lo corps

³⁰ Rimandiamo alla fondamentale opera di Vicaire 1957.

³¹ Nelle battute iniziali l'autore della redazione β, ancor prima dell'omicidio del legato papale – in quella porzione di testo che potremmo definire come il prologo – sottolinea che il suo racconto riguarderà le sofferenze esperite dal *Midi*: «sans far mentieu des grand faits d'armes et gueras souffres per la tres granda renoumada et nobla cieutat de Tholosa [8] et monarchias de Lengadoc et Provensa et autras provensias, monarchias circumvesinas», *Histoire des albigeois* [Tondi]: 154).

³² *Chanson de la croisade albigeoise* [Meyer]: I, XXVIII.

³³ Cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: L. IV vv. 11-15.

deldit Peyre de Castelnau et lo tuet de fait et murtrit, la quala causa et murtre foug causa d'ung grand mal ainsin que se dira aysi apres [37]. Et foug sebelit lodit Peyre de Castelnau dins lo monesteria deldit Saint Gely, delqual murtre et homecida foug fort marrit et corrossat lodit leguat et touta sa conpanya [38]. Or dis l'istoria que, quand lodit gentilhome aguet fait et perpretrat lodit murtre, s'en anet et fugit a Becayre devers ses parens et amis, car se lo conte Ramon l'aguessa pogut ave ne prendre n'aguera fait far tala justecia et puniciu [39] que lodit legat et sa gen ne foren estats contens car lodict conte Ramon era tant corrossat et marrit deldit murtre comes et perpretrat per sondit home que jamais no foug tant corrossat de causa del monde [40]³⁴.

Raimondo VI viene così sollevato dalla responsabilità dell'omicidio del legato papale, esaltandone, invece, il senso della giustizia, nonché il malessere («era tant corrossat e marrit») che prova in relazione alle azioni del suo scudiero. Tale interpolazione è significativa in virtù della sua natura faziosa (riscrivere una storia che almeno metta in buona luce i raimondini e la contea di Tolosa). Non mi sembra trascurabile una differenza così vistosa, considerandone anche la collocazione in esordio dell'opera: sembra essere l'indizio di un sentimento di cui la narrazione si farà latrice. Si consideri inoltre che il resoconto della redazione β rappresenta un *unicum* nel novero delle fonti a noi giunte. Guillaume de Puyslaurens (autore di una storia del catarismo e della crociata albigese risalente al XIII secolo) nella sua *Chronica*, è estremamente laconico sul racconto dell'avvenimento ma suppone una connivenza di Raimondo³⁵. Pierre des Vaux-de-Cernay, predicatore e testimone oculare dei fatti della crociata albigese, cronista fazioso e pro-crociato, inserisce nella sua *Hystoria albigensis* la bolla papale³⁶ che Innocenzo III redige in seguito all'uccisione del suo legato³⁷:

à la nuit tombante, ils se reposèrent, ignorant que se tenaient auprès d'eux des satellites du comte qui, la suite l'a prouvé, cherchaient à répandre leur sang. Le lendemain donc, quand le jour fut levé et la messe célébrée comme de coutume, alors que les inoffensifs chevaliers du Christ se préparaient à traverser le fleuve, l'un de ces satellites de Satan, brandissant sa lance, blessa Pierre par derrière, entre les côtes; ledit Pierre, appuyé sur le Christ comme sur un roc inébranlable, ne s'attendait pas à une telle trahison. Tour-nant pieusement son regard vers son impie agresseur et, suivant avec le bienheureux Etienne l'exemple du Christ son maître, il lui dit: «que Dieu te pardonne comme moi je t'ai pardonné»³⁸.

Le versioni di Pierre de Vaux-de-Cernay e del Papa possono plausibilmente alterare i fatti: il primo per la volontà di tramandare una storia che sia favorevole alla Chiesa cristiana e che ne edulcori l'efferatezza, il secondo per giustificare un intervento armato nel *Midi*. È condivisibile il punto di vista di Roquebert, secondo cui tale azione, così avventata e di scarsa lungimiranza politica, non sia attribuibile alla volontà di Raimondo VI, ma è più plausibile che la versione tramandata dalla *Canso*, e la sua attribuzione di colpe allo zelo dello scudiero tolosano, sia la più veritiera³⁹. È plausibile che come Pierre de Vaux-de-Cernay e il papa siano faziosi

³⁴ *Histoire des albigeois* [Tondi]: 158. Cito qui e nel prosieguo la versione dei manoscritti **PC**, quella che l'editore denomina *Redazione 1 lunga*.

³⁵ Cfr. Duvernoy 1976: 52.

³⁶ Indirizzata sia ad autorità ecclesiastiche (vescovi di Narbona, Arles, Embrun, Aix e Vienne) e politiche (al re Filippo Augusto e ad altre importanti figure, tra cui prelati, conti o cavalieri; cfr. Roquebert 2006: 305).

³⁷ Cfr. Roquebert 2006: 303-315.

³⁸ Pierre des Vaux-de-Cernay, *Hystoria albigensis*: 56-57, tradotto e citato in Roquebert 2006: 305.

³⁹ Cfr. R. 2006: 314.

nelle loro versioni, anche la redazione β lo sia, creando una versione dei fatti che metta dalla ‘parte giusta della storia’ il conte Raimondo VI e quel *Midi* che aveva trovato in lui, e poi in suo figlio Raimondo VII, i loro *leader*.

4. *Il tradimento di Raimond-Roger Trencavel*

La spedizione ha inizio nel giugno del 1209. Il 22 luglio 1209, il giorno della festa della Maddalena («so fo a una festa c’om ditz la Magdalena»⁴⁰), i crociati⁴¹, a Béziers, commettono forse il loro più efferato massacro nelle terre del *Midi*: si stima che diverse migliaia di persone, compresi donne, vecchi e bambini, vi perdano la vita. La cospicuità delle morti è imputabile tanto all’azione disordinata e poco coordinabile della frangia più eversiva dell’esercito crociato⁴², quanto alla volontà di quest’ultimo di creare un precedente che possa *de facto* sbaragliare agevolmente le difese dei nemici⁴³. Questo auspicio non si realizza però a Carcassone.

Verrà ora esaminata la figura di Raimond-Roger Trencavel, visconte di Béziers e Carcassone, forse il primo grande eroe della resistenza meridionale⁴⁴. Guilhem de Tudela, alla lassa 15, ne svolge un sincero encomio e attribuisce la responsabilità della diffusione dell’eresia nei suoi territori ai suoi sottoposti e non direttamente a lui; la sua gioventù gli impedisce di prevenire i comportamenti sbagliati e peccaminosi della popolazione (L. XV vv. 1-16). Nemmeno la buona considerazione di cui Trencavel gode tra le file dei crociati gli permetterà di evitare lo scontro armato. La mediazione del re d’Aragona, il quale si reca sul campo di battaglia per farsi garante di un accordo diplomatico, non attenua le mire dei francesi: il solo Trencavel riceve il permesso di uscire illeso da Carcassone con undici persone di sua scelta. Pietro II, che certo auspicava un risultato migliore, esprime tra i denti il suo disappunto: «do reis ditz entre dens: “aiso s’acabara | aisi tot co us azes sus el cel volara”» (L. XXIX vv. 18-19).

Il visconte rifiuta la proposta e gli scontri riprendono. Fino a quando un messo dei crociati, che secondo Guilhem de Tudela sarebbe un parente di Trencavel, gli propone di recarsi nel campo dei crociati per giungere a un’intesa (L. XXX vv. 26-30). Ciò che accade nelle ambascerie aventi luogo nelle tende del conte di Nivers è oggetto di dibattito – alimentato anche da una probabile lacuna del manoscritto A⁴⁵. Guilhem de Tudela, alla fine della lassa 32,

⁴⁰ *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: L. XVIII v. 1. Sulle corrottele della lassa 18, si rimanda a Zambon 2020.

⁴¹ Di cui faceva parte, per il momento, anche Raimondo VI, dopo una momentanea riappacificazione tra le parti. Sul suo ruolo tra le file dei crociati, cfr. Macé 2010 e Marvin 2009: 37-38.

⁴² Ossia i *ribaut*. Per spiegazioni più approfondite sulla loro identità, cfr. Zambon 2000: 451 e Marvin 2009: 17-19.

⁴³ Cfr. Roquebert 2006: 373-374.

⁴⁴ Tale espressione è utilizzata da Roquebert (2006 *passim*). Per le vicende inerenti alla morte di Raimond Roger Trencavel, cfr. Graham-Leigh 2005: 42-57.

⁴⁵ I versi 5-8 della lassa XXXIII, come sottolinea Paul Meyer, *Chanson de la croisade albigeoise* [Meyer]: I, 35, costituiscono la fine di un discorso di cui manca l’inizio. È inverosimile che il poeta abbia deliberatamente deciso di omettere il racconto di decisioni politicamente rilevanti. Chabot sottolinea che il copista deve avere omesso

esprime quella ambiguità che rapsodicamente mitiga una sua adesione definitiva ai crociati⁴⁶, alludendo a un comportamento subdolo dei francesi. Trencavel sarebbe ingenuamente caduto vittima di una trappola dei francesi, rendendosi ostaggio:

qu'el se mes en ostatges de grat e de talant
e fe i mot que fols, per lo meu essiant,
cant se mis en preizo (L. XXXII vv. 12-14).

È altresì possibile che il visconte, resosi conto dell'impossibilità di resistenza della sua cittadina, si sia recato nell'accampamento dei crociati e che abbia accettato delle condizioni di resa che includevano anche il suo imprigionamento – e questo potrebbe essere il passaggio omissso dal codice **A**. Il tradimento, se di ciò si può parlare, sarebbe costituito piuttosto dalla mancata liberazione di Trencavel in seguito all'adempimento dei termini dell'accordo che si era stipulato tra le parti⁴⁷. L'onniscienza dell'autore, cosciente dell'evoluzione che i fatti avrebbero avuto, lo porta, allora, a definire come folle il comportamento del visconte. Siamo comunque nel campo delle congetture sia per quanto riguarda le lacune di **A** sia in merito al reale comportamento tenuto dai francesi. Quello che si vuole qui sottolineare, però, è che la redazione β , agli antipodi rispetto alla cronaca di Pierre des Vaux-de-Cernay⁴⁸, fornisce una versione dei fatti deteriore ai crociati o alla Chiesa, accusandoli esplicitamente di *trahiso*:

Et an aquesta forma a jurat et promes de far a laqual causa lodit visconte s'es consentit de far dont fait grand folia et l'autre a granda trahiso de ainsin trahir ledit visconte com sera dit aysi apres [76]. Et adonc sans autre deliberation, ledit visconte, apres que an sas gens de la villa agut parlat, s'es metut a cami an una bella et nobla companya et an ledit dessus devers ledit sety es anat [...] senhors ajustatz ont cascun delz en son endreit es estat grandamen esbaitz et merveilhatz de vezer lodit visconte [77] [...] et quant lodit visconte agut finida sa paraula et tot so que dire a volgut adonc ledit legat turet apart an ledits princes et senhors losquals eran ignocens et non sabens de ladita traison [77c]. Et adonc es estat dit et apponctat que lodit visconte demoraria prisonne jusques a tant que ladita ciutat sera bailada et renduda entre lors mas. Dont lodit visconte et sas gens que an el eran son estat grandamen marrits et non sens causa (*Histoire des albigeois*, ed. Tondi 2019: 204-205).

Il legato papale è accusato di tradimento. I signori francesi sono, infatti, sorpresi della presenza di Trencavel nel loro accampamento. Sempre questi, seppure ignari del tradimento perpetrato dal legato papale (e in un primo momento, infatti, *ignocens*), non adducono alcuna obiezione all'imprigionamento del visconte, il quale, come sappiamo, dopo tre mesi di reclusione morirà il 10 novembre 1209. Non mi sembra trascurabile il fatto che l'intricata questione

un certo numero di versi tra il quarto e il quinto della stessa lassa; cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: 80.

⁴⁶ L'ambiguità del discorso politico di Guilhem, che già traspare nel giudizio degli eventi di Béziers, è stata evidenziata da molti. Si veda: Fourchotte 1977. In seguito, Guilhem tornerà sulle circostanze della morte del visconte di Béziers con toni più decisi e faziosi rispetto a quelli ivi riportati (cfr. *Chanson de la croisade albigeoise* [Chabot]: L. XXXVII vv. 18-23 e L. XL vv. 19-25).

⁴⁷ È questa la teoria di Roquebert (Roquebert 2006: 392). Versione dei fatti corroborata dal racconto di Guillaume de Puyslaurens.

⁴⁸ Il quale riporta che l'imprigionamento di Trencavel era previsto dagli accordi.

della morte di Trencavel, nella redazione β , sia facilmente risolta con l'accusa di tradimento nei confronti del legato e la connivenza, rapidamente ottenuta, dei signori francesi. Come nel caso dell'uccisione di Pierre de Castelnau la redazione β fornisce una versione a sé stante e in qualche modo apologetica nei confronti del *Midi*, o almeno contro la diade curia papale ed esercito francese: ne denuncia un comportamento vile, scorretto, forse solo accennato da Guilhem de Tudela e riportato in maniera diversa dalle altre fonti. Anche questo episodio presenta un'interpretazione diversa dei fatti. Si segnala come significativo che l'anonimo autore della redazione β utilizzi il termine *trabiso* per delineare la morte di quello che potremmo definire il primo eroe della resistenza del *Midi*.

5. Conclusione

Il presente contributo si è posto l'obiettivo di analizzare brevemente la tradizione manoscritta della *Canso* facendo particolare riferimento alle sue redazioni in prosa, le quali, a mio avviso, necessitano di uno studio approfondito, di cui l'ultima parte di questo contributo vuole porsi come inizio. Analizzando due *loci critici* particolarmente rilevanti dal punto di vista storico, ma anche letterario, si voleva mettere in luce come alcuni elementi – seppure, magari, in maniera carsica – possano rappresentare un *intentio operis* a favore del *Midi*.

Pur non volendo negare un certo grado di autonomia alle due redazioni in prosa, il rapporto con l'opera originale è evidente: restano da coglierne i rapporti intratestuali attraverso uno studio comparativo e contrastivo.

Mi ripropongo per il futuro di attuare uno studio comparativo approfondito tra la *Canso* e le sue prosificazioni al fine di verificarne i rapporti intertestuali e per realizzare uno studio dell'evoluzione diacronica della *Canso*, in primo luogo delle sue versioni in prosa, ma anche di tutto quel materiale letterario che possa delucidarne la diffusione e l'importanza nella produzione letteraria del tempo.

Bibliografia

I. Manoscritti

Carpentras BI 1829	Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine	1829
Grenoble BM 1158	Grenoble, Bibliothèque Municipale	1158
Merville, BC	Merville, Bibliothèque du château de Merville	
Paris BNF fr. 4975	Paris, Bibliothèque Nationale française	4975
Paris BNF fr. 25425	Paris, Bibliothèque Nationale française	25425
Toulouse BM 608	Toulouse, Bibliothèque municipale	608
Toulouse BM in Inc. Strasbourg 103	Toulouse, Bibliothèque municipale	103

II. Opere

Chanson de la Croisade albigeoise [Chabot]

La Chanson de la Croisade albigeoise, édité et traduit par Eugene-Martin Chabot, 3 vol., Paris, Les Belles-Lettres, 1931-1961.

Chanson de la Croisade albigeoise [Fauriel]

Histoire de la croisade contre les hérétiques albigeois, écrite en vers provençaux par un poète contemporain, édité par Claude Fauriel, Paris, Imprimerie royale, 1837.

Chanson de la Croisade albigeoise [Meyer]

La Chanson de la croisade contre les albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme, édité et traduit par Paul Meyer, 2 vols., Paris, H. Loones, 1875-1879.

Guilhem de Puylaurens, *Chronica magistri Guillelmi de Podio Laurentii*

Guilhem de Puylaurens, *Chronique (1145-1275). Chronica magistri Guillelmi de Podio Laurentii*, édité, traduit et annoté par Jean Duvernoy, Paris, CNRS, 1976.

Histoire des albigeois [Hoekstra]

Huit ans de guerre albigeoise. édition avec notes et commentaires de la version en ancien occitan offerte par le manuscrit de Merville, édité par Dirk Hoekstra, Groningen, Thèse de l'université de Groningen, 1998.

Histoire des albigeois [Molinier]

Histoire de la guerre des albigeois, écrite en languadocien, par un anvien auteur anonyme, édité par Auguste Molinie, dans *Histoire générale de Languedoc*, VIII, Paris, Jacques Vincent, 1879, coll. 1-5.

Histoire des albigeois [Tondi]

Histoire des albigeois (seconda metà del XV secolo): edizione critica e studio linguistico, a cura di Andrea Tondi, Tesi di dottorato, Siena, Università degli Studi di Siena, 2019.

Histoire des albigeois [Vaissete]

Preuves de l'histoire générale de Languedoc, édité par Dom Viassète, dans *Histoire générale de Languedoc*, III, Paris, Jacques Vincent, 1737, coll. 1-108.

Pierre des Vaux-de-Cernay, *Hystoria albigensis*

Pierre des Vaux-de-Cernay, *Hystoria albigensis*, édition par Pascal Guébin, Ernest Lyon, 3 vol., Paris, 1926-1939.

III. Studi e Strumenti

Anglade 1921

Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc, phonétique et morphologie*, Paris, Klincksieck, 1921.

Bampa 2017

Alessandro Bampa, *La transition entre les deux parties de la chanson de la croisade albigeoise*, in «Romania», 135 (2017), pp. 90-113.

Cipriani 2005-2006

Mattia Cipriani, *Le versioni in prosa della Canzone di crociata Albigese*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», CLXIV (2005-2006), pp. 189-218.

D'Heur 1975

Jean Marie D'Heur, *Sur la date, la composition et la destination de La Chanson de la Croisade albigeoise de Guillaume de Tudèle*, dans *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974, pp. 231-266.

Douillet 2017

Christian Douillet, *Quelques vers retrouvés de la Chanson de la croisade albigeoise*, in «Heresis», 2 (2017), pp. 7-38.

Duvernoy 1976

Jean Duvernoy, *Le catharisme: la religion des cathares*, Toulouse, Privat, 1976.

Falmagne 2006

Thomas Falmagne, *Fragments et bibliothèques médiévales à Toulouse: vestiges mineurs, signes de bibliothèques majeures disparues*, in «Cahiers de Fanjeaux», 51 (2006), pp. 349-413.

Fourchotte 1977

Colette Bottin-Fourchotte, *L'ambiguïté du discours chez Guillem de Tudela*, in «Annales de la Faculté des lettres et des sciences humaines de Nice», 29 (1977), pp. 99-110.

Ghil 1989

Eliza Miruna Ghil, *L'âge de Parage: essai sur le poétique et le politique en Occitanie au XIII^e siècle*, Paris-New York-Bern, Peter Lang, 1989.

Graham-Leigh 2005

Elaine Graham-Leigh, *The southern french nobility and the Albigensian Crusade*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005.

Guibal 1863

Georges Guibal, *Le poème de la croisade contre les albigeois ou l'épopée nationale de la France du sud au XII^e siècle*, Toulouse, imprimerie de A. Chauvin, 1863.

Guida 2003

Saverio Guida, *L'autore della seconda parte della Canso de la crotzada*, in «Cultura Neolatina», LXIII (2003), pp. 255-282.

Lafont 1991

Robert Lafont, *Le geste de Roland, tome 2: Espaces, textes, pouvoirs*, Paris, Harmattan, 1991.

Lafont 1994

Robert Lafont, *Guilhem de Tudela, ses origines, les origines de son art*, in *Les troubadours et l'État toulousain avant la croisade*, in «Annales de littérature occitanie», 1, (1994), pp. 219-228.

Macé 2000

Laurent Macé, *Les comtes de Toulouse et leur entourage: XIIe-XIIIe siècles: rivalités, alliances et jeux de pouvoir*, Toulouse, Éditions Privat, 2000.

Macé 2010

Laurent Macé, *La quarantaine du comte de Toulouse durant l'été 1209*, dans *En Languedoc au XIIIe siècle. Le temps du sac de Béziers*, édité par Monique Bourin, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2010, pp. 143-159.

Marvin 2009

Laurence W. Marvin, *The occitan war: a military and political history of the Albigensian Crusade, 1209-1218*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Meyer 1865

Paul Meyer, *Recherches sur les auteurs de la Chanson de la croisade albigeoise*, in «BEC», 6^e, 1 (1865), pp. 401-422.

Raguin 2015

Marjolaine Raguin, *Lorsque la poésie fait le souverain, étude sur la Chanson de la croisade albigeoise*, Paris, Champion, 2015.

Raguin 2016

Marjolaine Raguin, *Problèmes de transmission textuelle et d'interprétation dans l'épique: le cas du prologue de La chanson de la croisade albigeoise. Édition critique synoptique*, in «Medioevo romanzo», 40 (2016), pp. 371-399.

Raguin 2017

Marjolaine Raguin, *Les traditions manuscrites de la Chanson de la Croisade albigeoise et de ses remaniements en prose: quelle lecture pour quelle réécriture?*, dans *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romances (Nancy, 15-20 juillet 2015), Section 14: littératures médiévales*, éditeurs Isabel de Riquer, Dominique Billy, Giovanni Palumbo, Nancy, ATILF/SLR, 2017, pp. 157-168.

Raynouard 1842

François-Just-Marie Raynouard, *Lexique roman: ou, Dictionnaire de la langue des troubadours, comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 vol., Paris, Silvestre, 1838-1844.

Roquebert 2006

Michel Roquebert, *L'épopée cathare, I. L'invasion 1198-1212*, Paris, Perrin, 2006.

Santano Moreno 2012

Julián Santano Moreno, *La lengua de Guilhem de Tudela*, in *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 569-589.

Souriac 2014

Pierre-Jean Souriac, *Les enjeux mémoriels de la croisade albigeoise au temps des guerres de religion*, dans *Le temps de la bataille de Muret. 12 septembre 1213*, édité par Jean Le Pottier, Jacques Poumarède, Christophe Marquez, René Souriac, Muret, Société des Etudes de Comminges, 2014, pp. 533-549.

Zambon 1997

Francesco Zambon, *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, Milano, Adelphi, 1997.

Zambon 1998

Francesco Zambon, *Paratge. Els trobadors i la croada contra els catars*, Barcellona, Columna, 1998.

Zambon 2000

Francesco Zambon, *La prise et le sac de Béziers dans la Chanson de la Croisade albigeoise*, dans *Guerres, voyages et quêtes au Moyen Âge. Mélanges offerts à J.-C. Faucon*, édité par Alain Labbé, Daniel W. Lacroix, Danielle Quérue, Paris, Champion, 2000, pp. 449-463.

Zambon 2016

Francesco Zambon, *Una nuova ipotesi sull'autore della seconda parte della Canzone della crociata albigeoise*, in «Romance Philology», 70 (2016), pp. 267-281.

Zambon 2020

Francesco Zambon, *Per una nuova edizione critica della Canzone della Crociata albigeoise: la lassa 18*, in «Cultura neolatina», LXXX 3/4 (2020), pp. 155-170.

Ai margini del dominio d'*oil*.
L'epica in Italia

UN TESTO AI MARGINI (?) DELL'EPICA FRANCO-ITALIANA: LA PERDUTA *CONTINUAZIONE* DELLA *CHANSON D'ASPREMONT*

Cesare Mascitelli

cesare.mascitelli@uniurb.it

(Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

ABSTRACT:

Starting from the third book of Andrea da Barberino's *Aspramonte*, the only complete testimony of the lost *Continuation* of the *Chanson d'Aspremont*, the article examines the reminiscences of this *Continuation* in the Franco-Italian epic tradition and offers some hypotheses about its creation and manuscript dissemination.

KEYWORDS:

Chanson d'Aspremont; *Continuation*; Andrea da Barberino; Franco-Italian Epics.

Una delle ragioni più frequentemente evocate per spiegare l'estinzione di un'opera letteraria nel Medioevo è la falcidia che intacca le tradizioni testuali, spesso turbate, come scriveva Sebastiano Timpanaro, da «una serie di eventi storici, dipendenti da cause accidentali (incendi ecc.) e da gradi di “depressione culturale” molto variabili e non calcolabili in mancanza di minuta documentazione»¹. Ma fattori di ordine prevalentemente sociologico-ricezionale possono incidere altrettanto drasticamente sulla tradizione di un'opera, portando all'assottigliamento (se non all'azzeramento) dell'intero testimoniale: si pensi alla mutazione in diacronia delle preferenze del pubblico, alla revisione di un canone precedentemente costituitosi, o perfino alla censura. E non meno importanti sono i volgarizzamenti e le riscritture, che comportando veri e propri 'travasi' di materia letteraria da una forma originaria verso altre di maggiore attrattiva e fruibilità, possono offuscare e addirittura obliterare le loro fonti. Tali fattori rivestono insomma un ruolo di primo piano, e la scomparsa di un testo si legge come il risultato di una sua progressiva marginalizzazione, prodottasi in un determinato momento storico. Non sempre, però, se ne colgono le reali motivazioni, specialmente se l'arco cronologico e spaziale lungo il quale le sue testimonianze indirette sono disseminate appare molto ampio.

Nel contesto dell'epopea franco-italiana un caso esemplare di questa dinamica è rappresentato dalla perduta *Continuazione* della *Chanson d'Aspremont*: un testo 'marginalizzato' all'estremo se considerato nell'ottica della sua latente tradizione manoscritta, ma che ha costituito a lungo un tassello imprescindibile nell'immaginario epico di pubblico e autori, tanto da rappresentare un addentellato indispensabile per la gestazione di opere fondative della stagione cavalleresca rinascimentale, su tutte l'*Inamoramento de Orlando* e l'*Orlando Furioso*².

¹ Timpanaro 1981: 132 n. 6.

² Le citazioni a testo dall'*Inamoramento* e dal *Furioso* sono tratte rispettivamente da Boiardo, *Inamoramento de Orlando* e Ariosto, *Orlando furioso*.

Si ricorderà, infatti, che proprio in apertura del secondo libro dell'*Inamoramento* Boiardo ricostruisce la discendenza dei saraceni d'Africa, tra cui quella di Agolante, protagonista della *Chanson d'Aspremont*,

Di cui nacque il feroce re Troiano,
Qual in Bergogna col Conte d'Anglante
Combaté, e con dui altri sopra il piano:
Ciò fo don Chiaro e 'l bon Rugier Vasalo;
Da lor fo morto, e certo con gran fallo.

(Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, II, I 14, vv. 4-8)

Il racconto di Boiardo prosegue con l'introduzione sulla scena di Agramante³, al quale Ariosto assegnerà poi nel *Furioso* il «[...] vanto | di vendicar la morte di Troiano» suo padre (*Orlando furioso*, I 1, vv. 6-7). Si tratta di passi notissimi, i cui commenti offrono generiche indicazioni di dipendenza da una lettura pregressa della *Chanson d'Aspremont* (anche mediata dai rifacimenti toscani in prosa e in ottave); eppure, essa sola non spiegherebbe la frequente rievocazione di Troiano, mentre è più logico supporre che tali reminiscenze siano dovute ad un'approfondita conoscenza della *Continuazione*, nella quale – come vedremo fra breve – egli doveva essere uno degli indiscussi protagonisti⁴.

Per ricostruire la trama della *Continuazione* è necessario partire dalle più tarde versioni toscane delle «storie d'Aspramonte», di cui Marco Boni ha illustrato con grande acribia sia i rapporti reciproci che la vasta fortuna letteraria⁵. La materia di nostro interesse è contenuta integralmente solo nell'ultima parte del III libro dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino (capp. C-CLVIII)⁶, databile verso il principio del XV secolo, e nella sezione finale dell'anonimo *Aspramonte* in prosa (forse di poco anteriore al romanzo di Andrea) trådito dal ms. Londra, British Library, Add. 10808⁷ – peraltro fonte probabile di un'altra versione, quattrocentesca e in ottave, esaminata per la prima volta nel dettaglio dallo stesso Boni⁸. Per comodità, si propone di seguito una sinossi di questa parte fondata sulla versione di Andrea.

³ Cfr. (II, I 15-16): «Del re Troiano rimase un citello: | Sette anni avia quando fo il patre ociso: | Di persona fo grande e molto bello, | Ma di teribel guardo e crudel viso. | Costui fu de' Christian proprio un flagelo, | Si come in questo libro io ve diviso: | Stati, signori, ad ascoltarmi un poco | E vederiti il mondo in fiamma e in foco. | | Vinte e doī anni il gioveneto altiero | Ha già passati, et ha nome Agramante [...]». In precedenza (I, XXVII 18), il poeta aveva ricordato il duello fra Orlando e Troiano, a seguito del quale il saraceno perde la vita.

⁴ Un'ulteriore menzione di Troiano (accanto a Pantalisce, per cui cfr. *infra*), che risulta tuttavia isolata e decisamente meno pregnante rispetto ai casi dell'*Inamoramento* e del *Furioso*, si legge anche nel *Morgante* (XXVII 138, vv. 1-4: «E Pantalisce e 'l superbo Troiano / e ciò che tu facesti per antico, [...] notato è tutto; [...]): cfr. Pulci, *Morgante*. 1015.

⁵ Si vedano almeno Boni 1949, Boni 1977, Boni 1978, Boni 1980, Boni 1980-1981, Boni 1987, Boni 1988. L'etichetta «storie d'Aspramonte» adottata dallo studioso, che si ritrova «assai frequentemente nell'*explicit* dei codici dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino», designa «il complesso delle vicende narrate negli *Aspramonti* italiani», incluse quelle franco-italiane: cfr. Boni 1980: 25 n. 1.

⁶ Cfr. Andrea da Barberino, *Aspramonte*: 227-297.

⁷ Su questa versione, ancora inedita e in parte lacunosa, cfr. Boni 1953 e Borsari 1984 (si vedano in particolare le pagine 174-186 per la puntuale comparazione tra questa versione e il romanzo di Andrea).

⁸ Cfr. Boni 1963: 43-59; su questa versione si vedano inoltre i più recenti contributi di Negri 2016, Negri

Finita la guerra in Aspromonte, un messaggero informa il duca Gherardo di una spedizione di Troiano, altro figlio di Agolante, deciso a mettere a ferro e fuoco la Borgogna. Gherardo, contro il parere del nipote Chiaro, tiene Carlo all'oscuro di tutto per timore di dovergli rendere omaggio e ottiene dal re Flor d'Ungheria il suo sostegno in guerra. Ma Arnaldo, primogenito di Gherardo, si confida con Namò di Baviera, che riferisce a Carlo: questi ordina subito di partire per la Francia e prepara il suo esercito (CI-CII). Si racconta subito dopo di Troiano, primogenito di Agolante e fratello di Almonte per parte di padre, e della spedizione da lui condotta (CIII) con l'ausilio di otto sovrani africani e «trecentomila Saraini». Dal racconto si evince come questa partenza, che dall'Aragona giunge fino in Provenza e Savoia, si collochi temporalmente durante o tutt'al più sul finire dell'assedio d'Aspromonte, sicché Troiano è ancora ignaro della morte del padre e del fratello. La prima battaglia contro le truppe di Troiano vede Gherardo, Chiaro e Buoso (altro nipote prediletto del duca) in grave difficoltà e con ingenti perdite (CIII). Gherardo, ancora reticente a chiedere aiuto a Carlo, si rivolge ad altri alleati (CV). Frattanto, Carlo è tornato in trionfo a Parigi ma prepara l'immediata partenza per la Borgogna «per amore de' nipoti e figliuoli di Gherardo, e sopra tutto per la fede de' Cristiani» (CVI). Nella città di Vienne, alla vista dell'esercito imperiale, il popolo si rallegra; ma Gherardo, adirato per la venuta di Carlo, provoca Chiaro («Ora è venuto Orlando che combatterà col re Troiano, e tu rimarrai vituperato»), che sfida così Troiano (CVII). Il pagano s'avvia al campo di battaglia indossando le sue preziose armi e schierando i suoi uomini migliori (CVIII-CVIII). Troiano scopre che Almonte e Agolante sono morti per mano di Orlando e di Chiaro ed esorta quest'ultimo a condurre in campo anche Orlando, «ché io voglio combattere con amendue a una otta». Il combattimento ha inizio (CX): Troiano è in netto vantaggio, ma per timore di non poter poi sfidare Orlando risparmia la vita a Chiaro, facendogli promettere di portare il paladino con sé (CXI-CXII). Chiaro, sostenuto dal fratello Buoso, parte in cerca di Orlando e lo raggiunge nel suo padiglione: ottenuto il benestare di Carlo, i due tornano a Vienne insieme a Orlando ed entrano in campo l'indomani, con gran sorpresa di Gherardo ed anche di Troiano, meravigliatosi che Orlando sia così giovane. La battaglia ha inizio: Chiaro è tramortito (CXIII-CXV); Orlando si scontra dunque con Troiano. Vista la virtù del nemico, il paladino gli fa giurare «di non pigliare altra battaglia infino che voi o io rimarremo in tutto perdente». L'esclusività del duello provoca in Chiaro del risentimento verso Orlando, che nel frattempo ha intimato al sopraggiunto compagno Riccieri di non compromettere la contesa (CXVI). Durante lo scontro, Orlando mozza entrambe le mani di Troiano, che viene poi decapitato dal giovinetto Ansoigi, sebbene «tutti e' libri borgognoni dicono che fu don Chiaro che gli tagliò la testa» (CXVII). Sparsasi la notizia della morte di Troiano, le schiere pagane tentano la riscossa ma subiscono gravi perdite: saputo che ormai il solo Pantalìs, fuggitivo, sostiene l'esercito, Orlando lo insegue e lo uccide (CXVIII-CXXII). Si festeggia dunque la vittoria, ma l'armonia fra Carlo e Gherardo è in parte compromessa da quest'ultimo, che persevera nel non voler omaggiare l'imperatore; ciononostante, Carlo si reca a Vienne su invito del duca. In quest'occasione vengono presentati Ulivieri e Alda, figli di Rinieri e nipoti di Gherardo: Orlando s'innamora di Alda a prima vista ma cerca di celare i suoi sentimenti (CXXIII-CXXV). Al rientro a Parigi, Carlo celebra la vittoria con le nozze tra sua sorella Berta e Gano e fra Ermellina, figlia di Namò, ed Uggeri Danese: Buoso partecipa ai festeggiamenti in vece di tutti i borgognoni ed è ben accolto da Orlando (CXXVI). Ma il vendicativo Flamingone di Maganza, memore delle ferite infertegli da Buoso in Aspromonte, gli tende un agguato: dopo averlo ucciso a tradimento sulla via del ritorno, lo fa sotterrare nel bosco; la bracchetta di Buoso fiuta il cadavere dell'amato padrone e non lo abbandona. Visto il mancato ritorno di Buoso, Gherardo, che sospetta che Carlo l'abbia fatto uccidere, manda Chiaro a cercarlo: trovata la bracchetta sulla fossa, Chiaro scopre con dolore il corpo

2017a, Negri 2017b, Negri 2019. Non è invece possibile sapere con certezza se anche l'altra e più famosa versione in ottave, i *Cantari d'Aspromonte* trãditi dal ms. Firenze BNC Magl. VII.682 – cfr. *Cantari d'Aspromonte* in bibliografia – proseguissero col racconto dei fatti della *Continuazione*. Come scrive Boni 1988: 51 n. 11, la mutilazione dell'unico testimone pervenutoci si arresta «alla scena dello scontro tra i quattro cavalieri di Carlo Magno e i quattro cavalieri di Girardo da Fratta in Aspromonte [...] ma il canterino, nel cantare XIV, 27-29, accennando alla contesa tra Carlo Magno e Girardo e al duello tra don Chiaro e Orlando [...] aggiunge una frase con la quale sembra che avverta gli ascoltatori che questi avvenimenti saranno narrati in seguito».

del fratello (CXXVII-CXXIX). Benché informato della responsabilità dei Maganzesi, lo straziato Gherardo decide di attaccare Saint-Denis e compie una carneficina mentre Carlo e le sue truppe sono impegnati a vendicarsi contro Flamingone nella città di Velagna. Carlo, informato dalla regina, toglie subito l'assedio da Velagna e fa in modo che Gherardo sia scomunicato. Il duca, per tutta risposta, rapina i possedimenti della Chiesa (CXXX-CXXXII). L'imperatore raduna allora un enorme esercito e si dirige verso Vienne, ma a causa di uno screzio tra Uggieri e Balante, che si è schierato dalla parte di Gherardo, le truppe di Carlo riportano gravi perdite; lo stesso Balante perde la vita (CXXXIII-CXXXV). La reazione di Carlo si fa allora più veemente e provoca lo sgomento di Gherardo, che propone all'imperatore di risolvere la contesa con un duello fra due campioni dei rispettivi eserciti: Gherardo invita Chiaro a difendere i suoi interessi, ma il giovane vorrebbe piuttosto trattare la pace. Adirato, Gherardo disconosce il nipote che s'avvia infine alla battaglia (CXXXVI-CXXXVII). Giunto al campo di Carlo, Chiaro si manifesta suonando il corno: nessun barone vuole affrontarlo, finché Carlo non stabilisce che il suo avversario sarà Orlando (CXXXVIII). Dopo tre giorni di aspra battaglia, e nonostante i ripetuti tentativi di persuaderlo a ribellarsi a Gherardo, Orlando ferisce a morte Chiaro, provocando grande tristezza fra tutti i contendenti; il feretro di Chiaro è ricondotto a Vienne e in quest'occasione Orlando si vendica di Flamingone, uccidendolo (CXXXVIII-CXLIII). Distrutto dal dolore, Gherardo rinnega Dio, e mentre i suoi figli rendono omaggio a Carlo si reca in Spagna da Marsilio, già disertore della guerra condotta da Troiano. Radunato un grande esercito di saraceni, Gherardo si dirige verso Vienne, dove però trova l'opposizione dei figli che nel frattempo hanno informato Carlo dell'attacco (CXLV-CXLVI). Aizzati dal padre, e nonostante le resistenze della madre, i quattro figli di Gherardo entrano in campo e vengono da lui catturati: Marsilio ne impedisce però l'impiccagione (CXLVII). Intanto, la guerra fra Carlo e Gherardo s'infiamma: i cristiani hanno la meglio e Uggieri cattura Gherardo che, fingendo contrizione, viene perdonato e ribattezzato col nome di Migliorano (CXLVIII-CLI). Ormai in rotta con tutti, Gherardo-Migliorano riesce a sobillare il nipote Ulivieri contro Carlo e Orlando: il giovane saccheggia Parigi, provocando la reazione dell'imperatore che assedia nuovamente Vienne (CLII). Durante il conflitto, Orlando e Ulivieri – fornito della prodigiosa spada Altachiara «che fu di messere Lanzilotto del Lago [...] e poi fu di Buovo d'Antona» – vengono più volte alle armi; prima dell'ultimo scontro, Orlando chiede a Ulivieri che Alda assista alla battaglia (CLIII-CLIII). Al terzo giorno di lotta, con Ulivieri ormai alle strette, Orlando attua un diversivo: ghermisce Alda ed è vicino ad uccidere l'avversario, ma un intervento divino gli blocca la spada e tutto si risolve in una tenera pace fra i due contendenti (CLV-CLVI). Gherardo, ormai sconfitto, con un'astuzia fa prigioniero Carlo mentre questi si trova a Vienne, ma Ulivieri gli si ribella e lo obbliga alla resa. Il duca esige da Namò la promessa che Orlando sposerà Alda: una volta rassicurato, fa liberare Carlo, si celebrano le nozze fra Orlando e Alda e vengono istituiti i dodici paladini di Francia. Gherardo, dopo un ultimo tentativo di uccidere Orlando, è imprigionato dai suoi figli in una torre dove finirà i suoi giorni (CLVII). Il racconto si chiude sulla menzione dei consiglieri di Carlo (CLVIII) e sulla partenza di Guicciardo e Melon, figli di Gherardo, cui Carlo aveva donato la signoria di Puglia e Calabria (CLVIII).

A partire da questa sintesi – globalmente valida anche per l'*Aspramonte* londinese – si possono delineare le cinque principali sequenze costitutive dell'architettura testuale della *Continuazione* originaria: (1) spedizione e morte di Troiano in Borgogna e sconfitta del suo esercito; (2) proditoria uccisione di Buoso per mano dei Maganzesi, prima guerra di Gherardo e morte di Chiaro nel duello contro Orlando; (3) seconda guerra di Gherardo, perdono del duca e suo nuovo battesimo; (4) terza guerra di Gherardo, istigazione di Ulivieri contro Carlo e Orlando e intervento divino a suggello della pace; (5) ultime ribellioni di Gherardo e suo imprigionamento, nozze tra Alda e Orlando e istituzione dei dodici pari.

Il valore testimoniale di questa parte della narrazione di Andrea, in cui Gherardo è una figura cardinale, fu riconosciuto per la prima volta da Gaston Paris, che vi scorse la traccia di un «très-ancien poëme sur ce personnage»⁹. Nel solco dell'intuizione di Paris, Antoine Thomas

⁹ Paris 1905: 186.

affer mò che la *Chanson d'Aspremont* «inspira tardivement une suite consacrée à la guerre de Charlemagne contre Girard de Fraite, et dans laquelle Roland tuait Claire, neveu de Girard», e che «cette suite, fort dramatique, est aussi familière au Padouan que l'*Aspremont* proprement dit»¹⁰. Tali considerazioni sono giustificate da almeno tre episodi dell'*Entrée*, ciascuno dei quali contiene altrettante nitide reminiscenze della *Continuazione*. Nel primo, situato verso l'inizio della *chanson* (vv. 155-161), Roland rievoca la guerra che Gherardo aveva condotto insieme al re Marsilio¹¹:

«Seigneurs barons», dist-il, «q'estes ci semblés
Remembre voz la grant desloiautés
Qe vos a fait Marsille des le tenz trapassés,
Qe promis a cist roi, de soz Viene al prés,
Fealté et homaje, et menti son hom liés,
Quant Girard le mena, l'orguelos deu Fratés,
Por confondre et destruire vos et Cristinités»

(*Entrée d'Espagne*, vv. 155-161)

Il secondo episodio che rivelerebbe, secondo Thomas, la presenza della *Continuazione* tra le fonti dell'anonimo *patavian* si legge molto più avanti nel poema (vv. 12793-12803), e più precisamente durante il combattimento tra Roland e il saraceno Pélias. Nel corso di questo durissimo scontro tra campioni di fazioni opposte, l'autore dell'*Entrée* sottolinea la prodezza di Pélias, che colpisce a più riprese Roland sull'elmo ottenuto a seguito del funesto duello che era costato la vita a Chiaro¹²:

Cyl refiert lui cum aïrouse vaine
Amont en l'eume Agoulant li soldaine:
Le duc Roulant le cunquis la semaine
Qu'il fist Clairon l'arme del cors lointaine

(*Entrée d'Espagne*, vv. 12800-12803)

¹⁰ Cfr. *Entrée d'Espagne*: I, XLVII. Thomas ricorda inoltre (cfr. *ibid.*, nota 3) che «Fauchet a connu un manuscrit de cette chanson perdue et en a cité un vers (*Euvres*, fol. 503^b): “Au Roman de *Gerard du Frate* parlant de Charles le Grand: *Son Mareschal a fait tout devant chevocher*”», ma nulla indica che possa trattarsi davvero della *Continuazione*, tanto più che quest'ultima sembra essere un prodotto franco-italiano la cui circolazione fu limitata, forse non casualmente, alla Penisola (cfr. *infra*).

¹¹ Cfr. *Entrée d'Espagne*: I, 292: «Allusion à une partie de la légende de Girard de Fraite, qui a existé sous forme de chanson de geste faisant suite à la chanson d'*Aspremont*».

¹² Nella nota al v. 12793 (cfr. *Entrée d'Espagne*: II, 301) si legge infatti: «Ce combat de Roland contre Claire ou Clairon, neveu de Girard de Fraite, [...] était raconté dans la chanson de *Girart de Fraite* qui ne nous est pas parvenue sous sa forme ancienne. C'est ce Claire qui tue le roi Agolant dans la chanson d'*Aspremont*, et qui hérite de son heaume, lequel passe ensuite à Roland, à la suite du combat sous les murs de Vienne où Claire perd la vie». Né la narrazione di Andrea né l'*Aspramonte* della British Library menzionano però la sottrazione dell'elmo; inoltre, nella *Chanson d'Aspremont* (comprese le versioni franco-italiane) non si dice mai che Claire se ne fosse impadronito dopo aver ucciso Agoulant. Alla luce di ciò, il fatto che Raffaele da Verona nel suo *Aquilon de Bavière* (altra opera fortemente debitrice della *Continuazione*, come si dirà *infra*) rievochi il passaggio dell'elmo da Claire a Roland è stato interpretato come un riflesso diretto dell'*Entrée* da Boni 1987: 515-516; sulla configurazione di questa «articulation transfictionnelle», cfr. Constantinidis – Mascitelli 2021: 165-167.

Tematicamente affine a questa reminiscenza è il terzo ricordo, identificato da Boni tra i numerosi riecheggiamenti dell'*Entrée* nell'*Aquilon de Bavière* (su cui torneremo fra breve). Ai vv. 5566-5568, l'autore dell'*Entrée* «accenna al doloroso smarrimento di Malgeris, re di Pampele, quando sa che suo figlio Isoré è stato fatto prigioniero e sarà forse ucciso, paragonandolo a quello di Gerard davanti al cadavere di don Claire»¹³:

Quant le roi l'entendi, onques non fu si mais
Esbeiz sor dan Claires dus Gerart de Fratais
Com il divent de duel empaloiz e chais

(*Entrée d'Espagne*, vv. 5566-5568)

Gli indizi della diffusione italiana della *Continuazione* non si limitano però all'*Entrée*, giacché se ne rilevano ulteriori spie in almeno altri due capisaldi dell'epopea franco-italiana: la *Geste Francor* (tràdita dal ms. Venezia BNM Fr. Z 13)¹⁴ e il già citato *Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona (di cui si conservano un solo testimone integrale, il ms. BAV Urb. Lat. 381, e due frammenti contenuti nel ms. BnF NAF 22389)¹⁵. Per quanto riguarda la *Geste Francor* – notissimo ciclo epico imperniato sulla genealogia carolingia e databile entro la metà del XIV secolo –, una prima traccia della conoscenza della *Continuazione* da parte del suo ignoto autore si trova all'inizio del *Machario*, che dell'opera costituisce l'ultima articolazione narrativa. Nell'introduzione alla nuova materia, infatti, si legge:

E lasaron stare de Marsilio e de Balugan,
E de Heumont e de li rois Tro(ij)an,
Si conteron d'une mervile gran
Qe vene in França dapoï por longo tan,
Poisqe fo mort Oliver e Rolan

(*Geste Francor*, vv. 13452-13456)

Suscita grande interesse la menzione congiunta, al v. 13453, di «Heumont e de li rois Troijan», quasi a voler distinguere le micidiali spedizioni dei due fratelli (quella di Heumont in Aspromonte e, appunto, quella di Troian in Borgogna); e ad ulteriore conferma della presenza della *Continuazione* nell'immaginario epico dell'autore della *Geste* si può evocare un secondo intervento metanarrativo, collocato qualche migliaio di versi prima. Ci troviamo, stavolta, all'inizio della *branche* denominata *Chevalerie Ogier*, in cui si accenna alla fiera opposizione all'imperatore da parte di «Çirardo Aufrate» (v. 11400):

Segnur entendés, si'n siés certan,
Li major rois q'i fo unqua d'i Fran,
Colu si fo li bon rois Karlo el man:
A colu donoit trau tot li Cristian.
Ma Çirardo Aufrate, por la soa posan,
Si le fe guere e dolo e achan

(*Geste Francor*, vv. 11396-11401)

¹³ Boni 1988: 59.

¹⁴ Si cita da *Geste Francor*. Per lo studio del codice marciano e dei testi da esso trasmessi, cfr. Mascitelli 2020.

¹⁵ Cfr. Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, da cui si citerà *infra*.

Benché la *Chanson d'Aspremont* stessa non faccia mistero della conflittualità tra Carlo e il duca (che pure finiranno per collaborare in nome della difesa della cristianità), l'aperto e reiterato conflitto ideologico-militare tra i due – tale da provocare «guere e dolo e achan» (v. 11401) – costituisce il vero *Leitmotiv* della *Continuazione*, ed è dunque verosimilmente in essa che si dovrà ricercare l'origine dello spunto anche per questa seconda occorrenza¹⁶. Ma potrebbe esserci di più. Nella sezione della *Geste* dedicata al racconto dell'infanzia e delle prime imprese di Carlo (convenzionalmente nota col titolo di *Karleto*, vv. 5491-9026) si assiste infatti ad una fugace apparizione del personaggio di «Girard(o) Aufraite» (vv. 8318-8361): chiamato in soccorso dai fratellastri usurpatori dell'imperatore, Lanfroi e Landris, egli invia il proprio fratello Milon al loro fianco per combattere Carlo sulle sponde del Rodano ed impedirgli di riacquistare Parigi e il suo trono¹⁷. Come nei casi appena esaminati – e con i quali sembra anzi fare sistema – viene da pensare che l'inclusione di Girard in una vicenda alla quale è originariamente estraneo si debba ad una sorta di effetto 'transfinzionale' della *Continuazione*: l'autore della *Geste*, quasi a voler motivare l'ostilità del duca (che alimenta la *Continuazione* stessa), avrebbe così cercato di collocare la prima radice all'epoca della giovinezza di Carlo.

L'opera sulla quale la *Continuazione* ha però esercitato un influsso davvero decisivo, rivestendo anzi una funzione pressoché strutturale, è l'*Aquilon de Bavière* (1379-1407) di Raffaele da Verona: gli studi di Boni hanno infatti chiarito le modalità del suo riuso e, in ragione del fitto sistema di echi che si leggono nell'*Aquilon*, essa «merita di essere collocata, nel gruppo delle fonti principali del romanzo, in una posizione di primissimo piano, accanto alla *Chanson d'Aspremont*»¹⁸. Le quarantuno allusioni alla *Continuazione*

riguardano principalmente la guerra tra Carlo Magno e Girard de Fraite, provocata dall'uccisione di Bos, e l'ultima guerra tra Carlo Magno e Girard (Girard de Vienne, secondo Raffaele da Verona; Girard de Fraite, secondo la *continuazione*), conclusa con la pace sotto Vienne e le nozze tra Roland e Alde: due guerre avvenute, secondo Raffaele da Verona, negli anni immediatamente precedenti a quelli in cui avvengono le guerre narrate nell'*Aquilon*, e continuamente presenti nella memoria di molti personaggi del romanzo, che hanno preso parte ad esse o ne hanno seguito le vicende [...]¹⁹

Un vero e proprio *livre de chevet*, insomma, al quale Raffaele attinse continuamente per caratterizzare anche in senso cronologico la propria narrazione. Basterà qui rievocare, fra le tante riprese, le parole di Roland in cui compare il riferimento alla spedizione di Troian (qui però diretta in Inghilterra e non in Borgogna)²⁰:

¹⁶ La dipendenza dalla *Continuazione* di questi due passaggi era già stata proposta, seppur in termini più dubitativi per il primo, in Constantinidis – Mascitelli 2021: 171-172.

¹⁷ «Davant li Roine metent li confalon, | Si le tendent tende e pavilon. | Da l'altra part de l Roine si estoit Milon, | Qe frer estoit Girard li Bergognon» (vv. 8397-8400). In merito alla singolarità di questa articolazione narrativa, cfr. Mascitelli 2020: 194.

¹⁸ Boni 1988: 74. Su questa centralità si veda anche *Aquilon de Bavière*, III: 83-87, in part. pp. 83-84: «[...] il n'y a aucun doute que Raffaele a connu ce texte et qu'il s'en est inspiré sur bon nombre de points».

¹⁹ Boni 1988: 73.

²⁰ A proposito di questa incongruenza, cfr. Constantinidis – Mascitelli 2021: 175 n. 52. Essa potrebbe spiegarsi come un tentativo da parte di Raffaele di conciliare il contenuto della *Continuazione* con i riferimenti ad essa presenti nelle versioni franco-italiane della *Chanson d'Aspremont* (in cui la spedizione di Troian è diretta «vers Engleterre»: cfr. *infra*).

Vos devés savoir, seignor, ch'il n'a encor trop temp che li rois Agolant passa in Calavrie cum plus de nove cent millie homes, e manda son fil Trogian in Inghiltere cum troi cent millie. Li roi de Franze les sconfist tot cum pitite giant, e ce fu por la possanze de cil Yhesu che fu fil de Deu che securi e aida ses amis (*Aquilon de Bavière*, l. III, cap. 21)

o ancora il passo seguente, nel quale Carlo ricorda la guerra contro Girard, conclusasi con il duello tra Roland e Clarie:

Aprés moi fist guerre Girard de Fraite e moi mist a partie de bataille a cors a cors, ce fu li cont, mon niés, e son niés Clarie (*Aquilon de Bavière*, l. VI, cap. 119)

ed infine l'inciso con cui, nelle prime battute del romanzo (ci troviamo poco dopo la nascita di Aquilon e dopo l'attribuzione del titolo di «senator de Rome» a Roland), si rammentano ai lettori la recente costituzione dei dodici pari e le nozze fra Alda e Roland:

E sacés che li dozes peres non estogient ancor feit a plus de un ans, e zo fu feit sot Viaine quand l'acord fu feit da l'impereor a Girard, quand Alde fu donec por spoxe a Roland, ce fu la sorelle Oliver (*Aquilon de Bavière*, l. I, cap. 7)

Il prisma ricezionale della *Continuazione* così come appare attraverso le tracce sin qui esaminate restituisce quindi l'immagine di un'opera ben nota agli autori padani del Trecento. Ma per completare il quadro è necessario aggiungere un ultimo e fondamentale tassello, rappresentato dall'effetto per così dire 'retroattivo' della *Continuazione* sulle redazioni peninsulari della *Chanson d'Aspremont*. Due dei quattro codici franco-italiani completi, e più precisamente i discendenti del subarchetipo *y* denominati *Cha* (ms. Chantilly BC 470) e *V4* (Venezia BNM fr. Z 4, ff. 1r-68r)²¹, presentano infatti un buon numero di versi comuni solo ad essi, presenti già nel loro modello e contenenti varie allusioni agli avvenimenti della *Continuazione*²²:

Cha

Troian sun filz, ch'ot li cler visage,
Vers Engleterre ot pris sun viage,
Che toi feren cist gran damages

(vv. 860-862)

V4

Troi cent mille a en son gionage
Son filz Troians, que ont li cler visage,
Si te faront, çe cuite, grant daumage

(vv. 754-756)

E de Troianz ses filz te quitaron
Que en Bertaigne s'en ven cun ses dormon

(vv. 906-907)

E de Troiam son filz t'aquitaron
Que en Bertagne s'en vent a mant dormon

(vv. 811-812)

²¹ Per l'illustrazione dei testimoni franco-italiani della *Chanson d'Aspremont* e della loro situazione stemmatica, cfr. da ultimo Constantinidis – Mascitelli 2023: 32-34.

²² I versi sono citati dall'edizione critica in corso delle versioni franco-italiane, curata dal sottoscritto e con la collaborazione di Anna Constantinidis. Il lavoro fa capo al *Projet Aspremont* diretto da Giovanni Palumbo (cfr. il sito web del progetto: <http://www.chansondaspremont.eu/>). Già Boni 1961: 131-132 aveva rilevato le prime tre aggiunte dell'elenco in *V4* – la terza, peraltro, è condivisa anche dal testimone siglato *V6* (Venezia BNM fr. Z 6) – contestualizzandole opportunamente nell'alveo delle reminiscenze della *Continuazione*.

<p>Por vestre sen ne partimes de la; Grandisme poble vos avés sormena, Fier asaut ancor qu'il donera (vv. 1374-1376)</p>	<p>Por vestre sen va Troians por dela; Grandisme poble avech soi amena, Fier asaut an Englois çil donra (vv. 1246-1248)</p>
<p>Se Francis vient, Troian gl'incontrera; Si grant est sun esfors que crestian fugira, Tote la terre por paor girpira (vv. 1381-1383)</p>	<p>Se cristian vient, Troian li siguira; Si grand est son esforç, cristian ne'l sofra, E tote la terre por peur nos laira (vv. 1253-1255)</p>
<p>Mant en perdi Çiralt, le filz Buisom. Por ce se combati Rolant e Clariom, L'un por Çiralt e l'autre por Karlom, Mes le mal reverti desovre Clariom. (vv. 2047-2050)</p>	<p>Mant en perdi Girard, li filz Buixon. Por ce se combati Roland e Clarion, L'un por Girard e l'autre por Carlon, Mais li mal reverti por desor Clarion. (vv. 1805-1808)</p>
<p>Inlor fist Çiralt don Clarie avant aler, Çeint i oit li brant que fu trençant e cler. Ja la conquist li dux Milon sun per; Elle fu Sinador, de Domas li Ascler, Qu'a cent mille vint Paris asiçer [...] Con Derundarde maint la virent prover: Clarion morit de cel mauvés torner, Quant combati con Rolandin li bier. Çiralt le cist le brant, si le fist chivaler (vv. 2245-2255)</p>	<p>Donch fist don Clarie avant aler, Cint i oit li brand qui fu trençant e cler. E la conquis li dux Milon son per; Celle fu Sinadore, de Domas li Ascler, Quand a cent mille vent Paris assidier [...] Cum Durindarde mant la virent sacher: Tant combati cum Roland li princer, Clarion mori de cel mauvas torner. Girard li cinst li brand si li fist civaler (vv. 1989-1999)</p>

Di questi passi stupisce soprattutto la dovizia di riferimenti alla spedizione di Troian, che risulta diretta ora in Bretagna ora in l'Inghilterra (e la cui alternanza può essere stata propiziata dalla frequente confusione tra *Bretagne* e *Grande Bretagne*), mentre la versione di Andrea e quella dell'*Aspramonte* londinese rinviano compattamente alla Borgogna: localizzazione senz'altro più coerente con i natali *viennois* di Gherardo, ma che si potrebbe revocare in dubbio non solo per via della testimonianza indiretta dell'*Aquilon* (in cui si parla infatti di «Inghilterre»), ma anche dell'unico accenno alla missione che si legge nel ramo γ della tradizione dell'*Aspremont* (cui si riagganciano le versioni franco-italiane), ove si paventa l'invasione della «Bretaine»²³. Al di là di questa pur notevole divergenza, comunque, il fatto che le versioni *Cha-V4* contengano dei rinvii inequivocabili alla *Continuazione* permette di fissare un *terminus ante quem* relativamente alto per la composizione di quest'ultima: *Cha* risulta infatti databile ancora entro la fine del XIII secolo²⁴, e poiché i versi che alludono alla *Continuazione* dovevano già figurare nel subarchetipo γ , si ricava che la *Continuazione* stessa doveva essere stata composta e godere di una

²³ «Rois Troïan son ainé fiz les guie; | Tant en i ad n'est nus qui voir en die. | Ainz que vegniez es plains de Lumbardie | Ne que veiez Vergeuz nê Yvorie, | Devers Bretaine ert la terre saisie» (*Chanson d'Aspremont*, vers. γ , vv. 357-361). Si cita dal testo critico della *chanson* allestito nel quadro del *Projet Aspremont* prima ricordato.

²⁴ Cfr. Boni 1962: 125.

discreta diffusione già nell'ultimo quarto del Duecento, con contenuti probabilmente non troppo dissimili da quelli raffigurati nelle prose toscane.

Proprio a proposito di composizione, è lecito domandarsi se la *Continuazione* fosse una *chanson* genuinamente franco-italiana e cosa ne avesse realmente stimolato l'elaborazione. Quanto al primo quesito, va detto in via preliminare che non disponiamo di argomenti filologicamente inoppugnabili, sebbene l'assenza totale di riferimenti alla *Continuazione* in area francese induca a propendere per un'origine padana²⁵; d'altra parte, la frequenza e la tipologia delle reminiscenze che gli autori di testi epici franco-italiani recuperano dalla *Continuazione* (e verso la quale mostrano un interesse di poco inferiore a quello manifestato per opere fondative come *Roland e Aspremont* stesso) spinge nella medesima direzione. Non meno imperscrutabili – e veniamo qui al secondo quesito – sono le ragioni dell'autore che imbastì e realizzò il progetto della *Continuazione*; anche in questo caso, però, qualche indizio c'è. Fra questi, va prima di tutto considerata la naturale 'disponibilità' al rimaneggiamento della struttura narrativa della *Chanson d'Aspremont*. Il poema si apre infatti con l'arrivo dell'ambasciatore pagano Balant, che in maniera del tutto inattesa dichiara guerra a Carlo da parte di Heaumont e Agoulant, e si conclude con un sibillino scambio di battute che lascia presagire un prossimo conflitto tra Girard e l'imperatore. In entrambi i casi, chi ha rielaborato il testo francese in Italia ha dimostrato di saperne cogliere le potenzialità di 'saturazione'²⁶. È noto infatti che quasi tutti i codici franco-italiani dell'*Aspremont* sono provvisti di un prologo assente nel resto della tradizione²⁷, nel quale si racconta dell'invasione di Reggio Calabria, del consiglio dei baroni che l'aveva approvata, della sortita di Sobrin in Francia in qualità di spia e della conseguente partenza di Balant presso Carlo: vi si esplicitano insomma i presupposti per quell'ambasciata che, nella versione primitiva, doveva apparire poco sensata o immotivata. Quasi specularmente, l'autore della *Continuazione* ha sfruttato il finale apertissimo dell'*Aspremont*: al momento di congedarsi (siamo alla penultima lassa del poema), Girard si rivolge solennemente all'imperatore, ricordandogli che la loro temporanea alleanza non implica alcuna sottomissione da parte sua:

«E, Karles sire, ja ne vus ert celé:
En cest busoin avons desus esté,
En la bataile vos treis a avöc
E de ma buche fustes sire clamé.
Ne me deit estre en grant curt reprové,
Quanque jo fis si fis pur amur Dé,

²⁵ Tale era già l'opinione, poi invalsa presso la critica, di Roelof van Waard e René Louis, entrambi studiosi delle origini della *Chanson d'Aspremont* e della materia 'girardiana'. Secondo van Waard 1937: 88, infatti, «l'auteur de la *Chanson* (probablement franco-italienne) de *Girard deu Frates* [...]» avrebbe dato vita ad un personaggio ispirato al protagonista del *Girart de Vienne* mescolandolo all'omonimo attore della *Chanson d'Aspremont*, facendone però un «apostat odieux même aux siens». D'analogo avviso fu anche Louis 1947: 151, secondo il quale il poema sarebbe «peut-être franco-italien». L'ipotesi risulta in seguito accolta da Boni 1961: 132.

²⁶ Il termine è mutuato da Segre 2008.

²⁷ Cfr. Constantindis – Mascitelli 2023: 34-35 e Mascitelli 2023: 1150-1152.

Ne sui vostre home ne le vostre juré
 Ne ne serai ja jor de vostre eé,
 A itant somes parti e deseveré». [...]
 E l'emperere a un petit pensé;
 Un poi surist e ad le chief crodlé:
 «Si jo puis vivre lungement par eé,
 De l'un de nus ert l'orgueil devalé»

(*Chanson d'Aspremont*, versione γ, vv. 10634-10649)

Nello sdegnoso discorso di Girart, tutto giocato sul motivo dell'indipendenza feudale («Ne sui vostre home ne le vostre juré | Ne ne serai ja jor de vostre eé», vv. 10641-10642), e nella sardonica chiusa finale di Carlo («Si jo puis vivre lungement par eé, | De l'un de nus ert l'orgueil devalé», vv. 10648-10649) si potrebbe dunque ravvisare il punto di 'innesco' della *Continuazione*. In effetti, nell'*Aspremonte* di Andrea la notizia dell'invasione della Borgogna da parte di Troiano (capp. C-CII del terzo libro) raggiunge Gherardo prima ancora che questi possa separarsi dall'imperatore, e le ragioni del silenzio del duca (che rifiuta di omaggiare Carlo) ricadono nel medesimo alveo tematico già venuto a delinearsi nel finale della versione francese. La spedizione stessa di Troian, infine, sembra infine trovare un ideale presupposto nel rapido accenno che le riservano le versioni oitaniche della *chanson* (cfr. *supra*). L'irriducibile orgoglio di Girart, la sua avversione nei confronti di Carlo e la concomitante missione di Troian sembrano dunque gli elementi 'grezzi' di una trama sulla quale hanno finito poi per innestarsi suggestioni provenienti anche da altre narrazioni epiche²⁸.

Molte questioni resterebbero ancora da chiarire sulle origini e sulla diffusione della *Continuazione*, fra cui quella della nebulosa identità del suo autore. Si è detto della similarità operativa che sembra presiedere alla stesura della *Continuazione* e del prologo caratteristico dei rifacimenti franco-italiani dell'*Aspremont*; e si è visto inoltre come, in questi ultimi, la sopraggiunta scrittura della *Continuazione* abbia indotto all'interpolazione di un cospicuo numero di versi relativi alla guerra di Troian e al duello tra Roland e Clarie²⁹. Considerate la concomitanza di queste due espansioni narrative – l'una incipitaria e l'altra posta dopo la conclusione canonica della *chanson* –, la frequenza delle aggiunte spurie e la sagacia con cui queste sono state immesse nel tessuto narrativo originario si potrebbe avanzare il sospetto che l'autore della *Continuazione*, l'autore

²⁸ Riservandomi di affrontare più diffusamente la questione in altra sede, mi limiterò a dire che fra le fonti della *Continuazione* un posto di rilievo spetta senz'altro al *Girart de Vienne* di Bertrand de Bar-sur-Aube (o un poema ad esso molto affine) e, in misura minore, ad una qualche versione della perduta *Chanson de la Reine Seville*, il cui rifacimento franco-italiano (il già citato *Machario* della *Geste Francor*) rappresenta ad oggi l'unica testimonianza integrale conservata.

²⁹ Bisognerà aggiungere un ulteriore riferimento, minimo ma comunque significativo, che compare solo nel prologo di *Cha* (che si distingue da quello di *V6* e *V4* per la libertà di rimaneggiamento). Si tratta infatti di un'alusione alla spedizione di Troian: «Un autre filz ot ch'on apelle Troiam, | E cil civaue vers Bretagne la Gram, | A .iii.c. millie de la loi de pagam» (cfr. Constantinidis – Mascitelli 2023: 44; si noti peraltro come vi sia esplicitata la direzione del viaggio verso l'Inghilterra).

del prologo e il rimaneggiatore franco-italiano responsabile degli inserti citati convergano verso un unico soggetto. Quest'ipotesi, che poggia principalmente su un criterio di economia, fa leva anche su un'ulteriore constatazione. Il lasso di tempo trascorso fra la confezione del codice più antico *Cha* (che peraltro rimaneggia molto spesso il testo in maniera indipendente rispetto agli altri testimoni) e l'allestimento del subarchetipo *y* (sicuramente franco-italiano, provvisto del prologo e già informato dalla conoscenza della *Continuazione*) potrebbe essere stato relativamente breve, suggerendo quindi che prologo, rifacimento e prosecuzione del poema siano i tre 'momenti' di un progetto unitario *ab origine*, concepito nell'ambito della medesima 'officina' scrittoria e la cui diffusione era probabilmente affidata a manoscritti ciclici. Questa sorta di primitiva 'compilazione aspromontiana', alla quale credo abbiano attinto sia l'autore dell'*Entrée d'Espagne* che quello della *Geste Francor* (che sembrano infatti abbracciare la materia nella sua globalità, e non solo limitatamente ai fatti d'Aspromonte), sarebbe in seguito migrata verso la Toscana in una versione corposamente ampliata (basti pensare alle vicende di Galiziella, prototipo della donna guerriera rinascimentale e sorella di Troiano e Almonte, assente nella tradizione franco-italiana dell'*Aspremont* ma protagonista dell'*Aspromonte* di Andrea da Barberino e dei cantari, e a più riprese ricordata anche nell'*Aquilon de Bavière*)³⁰, e proprio in Toscana avrebbe felicemente prosperato a partire almeno dalla fine del XIV secolo.

Nessuna testimonianza manoscritta di questa 'compilazione aspromontiana' è giunta fino a noi. Ma se esiste una benché minima traccia della sua circolazione, io penso la si debba ravvisare fra i libri degli Este, ed in particolare in quel volume oggi disperso che l'inventario dei «Libri francisi» del 1474 (siglato D in un recente studio di Antonia Tissoni Benvenuti) e quello dei libri «Gallici» del 1488 (siglato G) conservati nella Torre di Rigobello intitolano rispettivamente «La natività de aimonte n. 63» e «9. Liber asmontis et Agolanti, In Papiro n. 63 cc. 220»³¹. La voluminosità del codice – ben 220 cc. a fronte di *Cha* e della sezione aspromontiana di *V4*, di 68 cc., e di *V6*, che ne conta 'appena' 63 – potrebbe dunque non solo avallare l'ipo-

³⁰ Boni 1949: 269 riteneva infatti che la fonte principale di Andrea fosse un codice simile a *V4*, ma che «avesse un prologo alquanto ampliato, in cui si discorresse con maggiori particolari [...] della conquista di Risa e si trattasse delle vicende di Riccieri e di Galiziella, come nel 1° libro dell'*Aspromonte* di Andrea: infatti il racconto [...] si ritrova, benché con notevoli divergenze, anche nel cantare magliabechiano d'*Aspromonte*, il quale parafrasa e amplifica, [...] e indipendentemente da Andrea [...], una redazione della *chanson* simile a quella di *V1* [= *V4*], e derivata da un suo collaterale; cosicché, poiché Andrea a sua volta attinge direttamente al testo franco-italiano e non al cantare, è necessario pensare a una fonte comune». Viene così da chiedersi se in questa versione ampliata abbia avuto luogo la ricollocazione della spedizione di Troian dalla (Gran) Bretagna alla Borgogna. Non a questa versione, bensì ad un'altra con prologo di tipo *V4* (se non proprio alla 'compilazione' primitiva, priva cioè di tali espansioni) sembra invece rifarsi l'*Aspromonte* londinese, ove manca «la particolareggiata narrazione della conquista di Risa, con le vicende di Riccieri e Galiziella» (Boni 1953: 31).

³¹ Tissoni Benvenuti 2023: 139 (inventario D) e 159 (inventario G). La studiosa certifica che la lingua del volume era il francese (smentendo così una vecchia ipotesi di Rajna, secondo il quale si trattava dell'*Aspromonte* di Andrea da Barberino) attraverso la seguente nota di prestito del 1466: «Troilo di Zogoli capitano del Castello Vecchio de dare adì xxviiiij de Marzo [1466] uno libro de Aymonte et de Agolante cum li paladini in francexe in carta de bombaxo de forma reale in versi scritto de littera moderna cursiva instoriato et figurato grossamente cum albe coperte de montanina verde vecchia e senza azuli, de carte 220 signato n. 63» (cfr. ivi: 262-263).

tesi, prudentemente avanzata da Tissoni Benvenuti, che il manoscritto «contenesse una sorta di storia ciclica, dalla nascita di Almonte fino alle vicende in Aspromonte»³², ma anche suggerire che questa «storia ciclica» coincidesse proprio con la ‘compilazione aspromontiana’, forse in quella forma ampliata (vista l’allusione dell’estensore di D ai natali di Almonte) di cui rimane la nitida impronta nella tradizione toscana.

Bibliografia

I. Manoscritti

Chantilly BC 470	Chantilly, Bibliothèque du Château, 470 (<i>olim</i> 703)
BAV Urb. Lat. 381	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 381
BnF NAF 22389	Parigi, Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions Françaises 22389
Firenze BNC Magl. VII.682	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII.682
Venezia BNM fr. Z 4	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 4 (=225)
Venezia BNM fr. Z 6	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 6 (=226)
Venezia BNM Fr. Z 13	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 6 (=256)

II. Opere

Andrea da Barberino, *Aspramonte*

Andrea da Barberino. L'Aspramonte. Romanzo cavalleresco inedito, a cura di Marco Boni, Bologna, Pal-maverde, 1951.

Ariosto, *Orlando furioso*

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.

Boiardo, *Inamoramento de Orlando*

Matteo Maria Boiardo. *Opere. Tomo I. L'Inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999.

Cantari d'Aspramonte

Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII,682), a cura di Andrea Fassò, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1981.

Entrée d'Espagne

L'Entrée d'Espagne, chanson de geste franco-italienne, édité par Antoine Thomas, 2 voll., Paris, Didot, 1913.

³² Ivi: 263.

Geste Francor

La Geste Francor. *Edition of the Chansons de geste of MS. Marc. Fr. XIII (= 256)*, edited by Leslie Zarker Morgan, 2 voll., Tempe, ACMRS, 2009.

Pulci, *Morgante*

Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca B. Ageno, Milano – Napoli, Ricciardi, 1955.

Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*

Aquilon de Bavière: roman franco-italien en prose (1379-1407), édité par Peter Wunderli, 3 voll., Tübingen, Niemeyer, 1982-2007.

III. Studi e strumenti

Boni 1949

Marco Boni, *I manoscritti marciani della Chanson d'Aspremont e l'Aspramonte di Andrea da Barberino*, in «Convivium», 18 (1949), pp. 253-272.

Boni 1953

Marco Boni, *L'Aspramonte trecentesco in prosa del ms. Add. 10808 del British Museum*, in «Studi mediolatini e volgari», 1 (1953), pp. 7-50.

Boni 1961

Marco Boni, *I rifacimenti franco-italiani della Chanson d'Aspremont conservati nella Biblioteca Marciana*, in «Cultura Neolatina», 21 (1961), pp. 123-134.

Boni 1962

Marco Boni, *Un manoscritto poco noto della Chanson d'Aspremont: il codice 470 (703) del Musée Condé di Chantilly, in Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 123-147.

Boni 1963

Marco Boni, *L'Aspramonte quattrocentesco in ottave*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, a cura di Glauco Natoli, Arnaldo Pizzorusso, Franco Simone, Torino, S.E.I., 1963, pp. 43-59.

Boni 1977

Marco Boni, *Le "Storie d'Aspromonte" nella Spagna magliabechiana*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di Giorgio Varanini, Palmiro Pinagli, 2 tt., Padova, Antenore, 1977, t. I, pp. 125-135.

Boni 1978

Marco Boni, *Le "Storie d'Aspramonte" nella Spagna in rima e nel Morgante*, dans *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals, Liège, 28 août-4 septembre 1976*, édité par Madeleine Tyssens, Claude Thiry, 2 tt., Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, pp. 683-696.

Boni 1980

Marco Boni, *Le Storie d'Aspramonte nei Fatti de Spagna*, dans *Études de philologie romane et d'histoire*

littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire, édité par Jean-Marie D'Heur, Nicoletta Cherubini, Liège, s. n., 1980, pp. 33-40.

Boni 1980-1981

Marco Boni, *Le Storie d'Aspramonte nella Spagna in prosa*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», 69 (1980-1981), pp. 25-54.

Boni 1987

Marco Boni, *Note sull'Aquilon de Bavière (a proposito delle reminiscenze della Chanson d'Aspremont)*, in *Studia in honorem prof. Martin de Riquer*, 4 voll., Barcelona, Quaderns Crema, 1986-1991, vol. II (1987), pp. 511-532.

Boni 1988

Marco Boni, *Reminiscenze della continuazione franco-italiana della Chanson d'Aspremont nell'Aquilon de Bavière*, in *Miscellanea di studi romanzzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, a cura di Anna Cornagliotti, Lucia Fontanella, Marco Piccat, Alda Rossebastiano, Alessandro Vitale Brovarone, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, vol. I, pp. 49-74.

Borsari 1984

Anna Valeria Borsari, *La leggenda d'Aspramonte in Italia e l'Aspramonte in prosa del ms. Add. 10808 del British Museum*, in *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni offerti dagli amici e collaboratori dell'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Bologna*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 143-194.

Constantinidis – Mascitelli 2021

Anna Constantinidis, Cesare Mascitelli, *La Chanson d'Aspremont dans l'épopée franco-italienne. Formes et fonctions du réemploi*, dans *La Matière épique dans l'Europe romane au Moyen Âge. Persistances et trajectoires*, édité par Anna Constantinidis, Cesare Mascitelli, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 157-180.

Constantinidis – Mascitelli 2023

Anna Constantinidis, Cesare Mascitelli, *Anonimo, Chanson d'Aspremont*, in *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, a cura di Francesca Gambino, Andrea Beretta, Bologna, Pàtron, 2023, pp. 31-52.

Louis 1947

René Louis, *De l'histoire à la légende. Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon. Première partie*, Auxerre, Bureaux de l'Imprimerie Moderne, 1947.

Mascitelli 2020

Cesare Mascitelli, *La Geste Francor nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, lingua*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.

Mascitelli 2023

Cesare Mascitelli, *Questioni attributive e attualizzazione del testo nell'epica franco-italiana: appunti su Huon d'Auvergne e Gui de Nanteuil*, dans *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, édité par Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Padrón, 2 voll., Strasbourg, ELiPhi, 2023, vol. II, pp. 1145-1154.

Negri 2016

Antonella Negri, *Nuove ricerche sull'Aspromonte quattrocentesco in ottave*, in «Critica del Testo», 19 (2016), pp. 9-26.

Negri 2017a

Antonella Negri, *Nel solco della Chanson d'Aspremont: riscritture italiane in versi fra XV e XVI secolo*, in «L'Immagine Riflessa», 26 (2017), pp. 209-222.

Negri 2017b

Antonella Negri, *Il poema epico-cavalleresco anonimo El libro chiamato Aspromonte (Firenze, BNC, Palatino E.6.1.38)*, in «Par deviers Rome m'en revenrai errant». Atti del XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta. Introduzione di Stefano Asperti e Maria Careri,

Negri 2019

Antonella Negri, *Les Aspromonte en vers aux XV^e et XVI^e siècles*, dans *De la pensée de l'histoire au jeu littéraires. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, édité par Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Paris, Champion, 2019, pp. 401-408.

Paris 1905

Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Bouillon, 1905.

Segre 2008

Cesare Segre, *Un procedimento della narrativa medievale: l'enucleazione*, dans id., *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Aragno, pp. 205-214.

Timpanaro 1981

Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, nuova edizione riveduta e ampliata, Padova, Liviana, 1981.

Tissoni Benvenuti 2023

Antonia Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023.

van Waard 1937

Roelof van Waard, *Études sur l'origine et la formation de la Chanson d'Aspremont*, Groningen, Wolters, 1937.

«PASSARE GLI CONVENNE BEN CENTO TERRE»
QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA POSTERITÀ ITALIANA
DELLA *CHANSON D'ASPREMONT*

Caterina Casati

caterina.casati@etu.ephe.psl.eu

(École Pratique des Hautes Études – PSL)

ABSTRACT:

Building on the now traditional studies by M. Boni and A. Fassò on the Italian (Franco-Italian and Tuscan) versions of the *Chanson d'Aspremont*, and benefiting from an almost complete overview of the poem's textual tradition, this contribution aims to offer some complementary reflections on the circulation and Italian reception of this French epic. Particular interest will be given to highlighting the dense web of contaminations and re-workings underlying the production of the Tuscan *Aspramonti*.

KEYWORDS:

Chanson d'Aspremont, *Aspramonti*; Italy; Franco-Italian; Tuscan adaptations; textual tradition.

1. *Introduzione*

Com'è noto, la *Chanson d'Aspremont* ha goduto di un'ampia diffusione in Italia, complice il suo ruolo di 'prologo' alla *Chanson de Roland* – in cui si assiste ai primi *exploits* guerrieri di Roland – e forse anche grazie alla sua ambientazione, che, come suggerisce il titolo, si sviluppa in gran parte nell'Italia meridionale. Testimonianza concreta di questo successo sono i manoscritti del poema copiati da scribi italiani, quattro in totale – Cha, P3, V4 e V6¹ –, che, insieme a testimoni essenzialmente anglo-normanni, appartengono al ramo γ della tradizione².

A eccezione di P3, la cui posizione all'interno dello stemma risulta particolarmente instabile³, i legami tra il manoscritto di Chantilly e i due codici marciiani V4 e V6 sono stati precisati da M. Boni negli anni Sessanta⁴, e successivamente confermati da A. Fassò e da A. Constan-

¹ Cha = Chantilly MC 0470; V4 = Venezia BNM fr. Z 4; V6 = Venezia, BNM fr. Z 6; P3 = Paris BNF fr. 1598. A questi quattro testimoni completi si aggiungono poi i frammenti siglati Bess (Venezia BNM Lat. X 200), F (Firenze BN Magl. Cl VII, 932), Tn (Trento BSB Arch. 320), per la cui posizione nella tradizione manoscritta si rinvia a Constantinidis 2018.

² Per una presentazione della tradizione manoscritta della *Chanson d'Aspremont*, si veda Palumbo – Rinoldi 2014. Per un'analisi mirata del ramo γ della tradizione, cfr. Constantinidis – Di Luca 2015.

³ A tal proposito, si veda almeno Constantinidis 2018: 19-26.

⁴ Si veda specialmente Boni 1962c: 588. Si noti che lo studioso designa il codice V4 come V1, e V6 come V2. Cfr. però anche Boni 1949, 1961, 1962a, 1962b.

tinidis⁵. Le loro ricerche hanno messo in luce come queste tre copie franco-italiane costituiscano una sottofamiglia a parte all'interno di γ , convenzionalmente designata con la lettera α . Situati ai piani bassi della tradizione, i testimoni appartenenti a questo sottogruppo stemmatico presentano una versione rimaneggiata della *chanson*, che si distingue per l'introduzione di diverse lezioni caratteristiche, nonché per la presenza di alcune interpolazioni macrotestuali sconosciute al resto della tradizione. Tra queste spicca, ad esempio, un prologo aggiuntivo ambientato alla corte di Agolant, che descrive i preparativi saraceni per la spedizione in Calabria e funge da contraltare al prologo originario della *chanson*⁶.

Delle collazioni più approfondite sui testimoni di α hanno inoltre rivelato che, tra i tre manoscritti, V6 è generalmente il più conservativo, mentre Cha e V4 condividono numerose altre innovazioni e interpolazioni, a loro volta riconducibili a un antenato comune, γ ⁷.

2. La posterità italiana della Chanson d'Aspremont

È dunque in questa tradizione franco-italiana che affondano le radici le redazioni italiane della *Chanson d'Aspremont* giunte fino a noi, tutte realizzate in area toscana, più precisamente fiorentina, tra il XIV e il XV secolo. Tra queste si annoverano due adattamenti in prosa: l'*Aspramonte* anonimo del manoscritto Additional 10808 della British Library, composto nella seconda metà del Trecento, e l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, considerato uno dei primi romanzi dell'autore e databile ai primi anni del Quattrocento. Oltre a queste versioni in prosa, si conservano pure due adattamenti in ottava rima, appartenenti al genere del cantare: il primo, di epoca trecentesca, è tramandato unicamente dal manoscritto magliabechiano VII 682 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sfortunatamente acefalo e mutilo della fine; il secondo, quattrocentesco, è noto esclusivamente attraverso edizioni a stampa⁸.

I rapporti tra i diversi *Aspramonti* toscani, così come quelli tra le redazioni italiane e i testimoni francesi della *chanson*, sono stati esaminati principalmente da M. Boni, autore, tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Ottanta, di una serie di importanti contributi sull'argomento⁹.

Secondo lo studioso, l'*Aspramonte* londinese in prosa, i *Cantari* trecenteschi e l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino deriverebbero tutti indipendentemente da una redazione franco-italiana della *Chanson d'Aspremont* simile, ma non identica a quella del manoscritto V4 – verosi-

⁵ *Cantari d'Aspramonte; Chanson d'Aspremont* [Constantinidis]. Si vedano pure le sintesi in Constantinidis – Di Luca 2014 e Constantinidis 2018.

⁶ Sulle particolarità redazionali di α , cfr. Constantinidis – Di Luca 2014: 50-67. Sul prologo franco-italiano, si vedano le osservazioni espresse in ivi.: 60-63, che riprendono e mettono a punto gli studi di Boni 1949; Id. 1962c.

⁷ Cfr. Constantinidis – Di Luca 2014: 67-70.

⁸ Cfr. Boni 1963: 45 individua quattordici differenti edizioni, alle quali se ne aggiungono altre quattro identificate, in tempi più recenti, da Negri 2016: 16-17.

⁹ Cfr. per esempio Boni 1949, 1950, 1953, 1966a, 1966b, 1969.

milmente collaterale a quest'ultima¹⁰. I *Cantari* quattrocenteschi a stampa, invece, riposerebbero sulla redazione trecentesca in versi e su una versione in prosa vicina all'*Aspramonte* londinese¹¹.

Come tutti e tre i testimoni di \times , gli *Aspramonti* italiani includono il racconto del prologo caratteristico franco-italiano, che doveva dunque essere presente anche nel loro modello di riferimento. Inoltre, questi testi fanno seguire ai fatti dell'*Aspremont* la narrazione di un conflitto tra Carlomagno e Girardo da Fratta, verosimilmente ispirato alla continuazione franco-italiana della *Chanson d'Aspremont*¹².

Fino a qui, i rapporti tra la posterità italiana della *Chanson d'Aspremont* e la tradizione francese appaiono relativamente chiari e lineari: le diverse redazioni toscane del poema derivano tutte, direttamente o indirettamente, da esemplari franco-italiani affini a V4 e, di conseguenza, seguono la redazione γ , l'unica attestataci dalle copie realizzate in Italia giunte fino a noi.

3. Tradizioni alternative della *Chanson d'Aspremont* in Italia?

Eppure, la situazione è ben più complessa di quanto possa sembrare a un primo sguardo.

Esaminando più da vicino il testo dei *Cantari d'Aspramonte* trecenteschi, sembra che l'autore abbia occasionalmente attinto a redazioni della *Chanson d'Aspremont* diverse da γ . Un esempio degno di nota si trova alle ottave 13-17 del cantare XIV, dove compare un episodio assente nelle copie franco-italiane.

Dopo la visita dell'ambasciatore saraceno Balante alla corte di Carlo, recante la dichiarazione di guerra di Agolante, l'imperatore invia delle missive ai suoi baroni per richiedere la loro partecipazione alla campagna contro l'invasore pagano. Ad eccezione di Girardo da Fratta, il cui rapporto conflittuale con Carlomagno è più volte sottolineato e costituirà un tema centrale nella continuazione della *Chanson d'Aspremont*, i capi cristiani rispondono positivamente alla chiamata alle armi e un imponente esercito viene prontamente radunato.

Lungo il cammino verso la Calabria, Carlomagno affida i giovani Orlandino, Astolfo, Ottone e Berlinghieri all'arcivescovo Turpino, con l'ordine di rinchiuderli in una prigione a Monlione per impedire loro di prendere parte al combattimento. I quattro riescono tuttavia a uccidere il loro carceriere a colpi di bastone e a fuggire dalla reclusione. In seguito, sottraggono dei cavalli a quattro uomini del re Salamone di Bretagna e, al galoppo, raggiungono l'esercito di Carlo.

Nei *Cantari*, le modalità del furto, lasciate imprecisate nei manoscritti franco-italiani, vengono descritte con dovizia di particolari: i quattro Bretoni vengono brutalmente percossi con bastoni fino a cedere i loro destrieri.

M. Boni e, dopo di lui, A. Fassò¹³ avevano già osservato che questo stesso dettaglio si ri-

¹⁰ Cfr. Boni 1950, 1953.

¹¹ Boni 1963.

¹² Sulla continuazione franco-italiana della *Chanson d'Aspremont*, cfr. Mascitelli 2025.

¹³ Cfr. Boni 1950: 300; *Cantari d'Aspramonte*, XVIII.

trova nel codice W, manoscritto di base dell'edizione Brandin¹⁴. Alla luce dei recenti studi della fisionomia della tradizione condotti in seno al *Projet Aspremont* diretto da G. Palumbo¹⁵, è possibile stabilire che quest'episodio, lungi dall'essere proprio del solo manoscritto W, è caratteristico di tutti i testimoni della redazione β della *chanson*:

Chanson d'Aspremont, redazione β ,
vv. 1325-1342 (redazione α , Ø,
redazione γ , Ø; Suard, Ø,
Brandin, vv. 1319-1336)

Cantari d'Aspramonte XIV 13,7-17,1

Dist Rollandins: «Enfent, quel la ferons?
Irons a pié ausins comme garçon?».

Astolfo parla inverso ' compagni
«Come la farèn no', genti garzoni?»

Par derriere eus virent .v. Bretons
De la maignie au bon roi Salemon.
.iiii. destriers, que lor dona Charlon,

L'andare a pié non fo volentieri,
onde noia m'è l'esser: pedone.
Di qua veggio venire quatro scudieri

Avoient cil en lor commandison;
Coverz estoit chascuns d'un siglaton.
Dist Rollandins: «Alons, si lor tolons.
Cui que il soient, ja ne lor demandons».

della masnada del buon re Salamone:
a destro menon quatro buon destrieri.
Andiamo invêr loro senza restagione;
già cue sieno i destrier non domandiamo,

Et cil respondent: «A Deu beneïçon».
Rollandins fiert le premier enz el front;
Cil chiet a terre les janbes contremont:
«Laissiez, dist il, le destrier arragon»

[ma] vigorosamente lor li toliamo».
Ciascun di loro s'attenne a quel consiglio.
Orlandino inanzi a tutti ne gio
e a uno scudier dette di piglio:

Rollanz le prant, si li saut en l'arçon.
Puis point avant, si saisit .i. garçon:
Si le ferit de son poing el chaon
Qu'il le rabat a terre a genoillon.
Prant le destrier, si le dona Haton.

[e] del baston ch'avie·mano tosto 'l ferio,
onde di morte fue a gran periglio,
e quanto può[te] tosto di man gli uscìo,
che più colpo verun non aspettasse,
chi l'[tes]oro di questo seculo gli donasse.
Non disse lo scudier: «Più non atendo»:
il destrier lasciò·mano a Orlandino,
quanto e' poté e' se n'ando fuggendo.
Orlando salì in sella a suo dimino
e col destriere giunse un altro correndo
e pella gamba il prese il sul camino.

Del cavallo il fece cadere in terra
e 'l destrier per la redina afferra;
verso d'Ottone n'andò e a llui diello

¹⁴ W = Nottingham, UL WLC/LM/6. Cfr. *Chanson d'Aspremont* [Brandin].

¹⁵ Per una presentazione del progetto, si veda per esempio Constantinidis – Palumbo 2012, Palumbo – Rinoldi 2014.

L'assenza del passaggio nelle redazioni α e γ , unita al suo carattere ripetitivo rispetto alla scena dell'evasione dal carcere, ne suggerirebbe la non-originalità¹⁶.

Il poeta toscano, o la sua fonte franco-italiana, avrebbe dunque avuto accesso a un testo di tipo β , una redazione della *chanson* la cui circolazione in Italia non è altrimenti attestata.

Il ricorso del canterino a tale versione del poema sembra emergere anche in altri punti del racconto. Un esempio significativo si trova poco oltre, all'ottava 43 del cantare XIV.

Mentre l'esercito di Carlo è in marcia verso la Calabria, Girardo da Fratta convoca i suoi uomini per comunicare loro la richiesta dell'imperatore di unirsi alla spedizione contro Agolante.

Nei testimoni di β , Girardo, dopo essersi indignato per l'audacia di Carlo nel richiamarlo alle armi (dettaglio presente anche in γ), aggiunge che, se non fosse per la fede comune in Dio – fede che Carlo si appresta a difendere contro i Saraceni – lui stesso gli avrebbe mosso guerra.

Di nuovo, i versi in questione, tradotti nei *Cantari*, rappresentano un'interpolazione propria della redazione β , assente in tutte le altre versioni del poema, comprese quelle franco-italiane dei codici ChaV4V6:

Chanson d'Aspremont, redazione β ,
v. 1428-1433 (Brandin, v. 1422-1427)

«Baron, dist il, molt me puis mervellier
De Carlemainne, qui France a a ballier,
Qui chi m'osa semondre d'ostoier.
Ne fust por Deu, qui tolt a a jugier,
Por cui il va Sarrasins guerrier,
Jo li alasse devant a l'encontrier!»

Chanson d'Aspremont, versione di V6, c. 21rb
«Barons, fait il, mult est dan Karle fer
Che a moi mande che je vaie cum lui a ustier!»

Chanson d'Aspremont, versione di V4, c. 12vb
«Baron, dist il, molt est losengier
K. li rois que m'envoie por osteiler.
Or in cest pont bien me pois vençer.»

Chanson d'Aspremont, redazione γ ,
v. 1430-1431 (redazione α Ø; Suard Ø)
«Baruns, dist il, mult par est Karles fier,

Qui ci m'envoie sumondre d'osteier.»

Chanson d'Aspremont, versione di Cha, c. 13rb
«Barons, dist il, molt est losengier
Karles li rois m'envie d'osteier.
Or est le terme de poder moi vengier.»

Cantari d'Aspramonte, XIV 42,3-43,8
«Vo' non sapete per che adimanda
i vò fatto davanti a mme venire.
Carlo di Francia ambasceria mi manda
ch'[ed] io vada con mia baronia a servire.
Molto m'increbbe quando il suo messo
mi venne qui a richieder me stesso
pe' domandarmi e richieder ch'i' vada
a servirlo colla mia baronia:
[ma se] non fusse per colui che stiamo a bada
Cristo figliuol della Vergine Maria,
e perché va con suo gente e masnada
a francar la fé ch'abiamo in balia
contro a quel re Agolante saracino,
già gli sarei entrato inanzi in sul camino.»

¹⁶ Cfr. Constantinidis 2018: 14-15.

Le parole pronunciate da Girardo in questo contesto riecheggiano e anticipano, da un lato, l'invito di sua moglie Ermellina a mettere da parte la sua ostilità verso Carlo e a partecipare alla guerra contro Agolante per amore di Dio e della fede cristiana; dall'altro, il discorso minaccioso che lo stesso Girardo terrà alla fine del poema, quando, al momento di separarsi dall'imperatore, egli precisa che la sua sottomissione era limitata alla durata della campagna in Aspramonte, per il bene della fede cristiana, aggiungendo che mai, una volta terminata, si sarebbe considerato suo suddito.

Ancora una volta, dunque, la ridondanza dell'episodio e la sua assenza nelle versioni α e γ della *chanson* sembrerebbero indicare che si tratti di un'aggiunta posteriore, propria ai testimoni della redazione β del poema, poi recuperata per contaminazione dal canterino o dal suo modello.

A ben vedere, non si tratta di due casi isolati: percorrendo il testo dei *Cantari*, si rinvencono ulteriori accordi puntuali in cui il poema toscano sembra basarsi su un testo di tipo β , tutti situati tra i cantari XIII e XV¹⁷.

Si potrebbe quindi supporre che, per la porzione di testo corrispondente a questi cantari, il poeta toscano, o la sua fonte, abbia fatto occasionalmente ricorso a un modello differente, riconducibile alla versione β della *Chanson d'Aspremont*. Quest'ultima, contrariamente a quanto attestato dalle copie di fattura italiana giunte fino a noi, doveva dunque circolare nella Penisola accanto a esemplari di tipo γ .

D'altra parte, la presenza in Italia di redazioni dell'*Aspremont* diverse da quelle tramandate dai testimoni franco-italiani conservati è attestata anche dall'*Aspramonte* in prosa di Andrea da Barberino. In due punti della narrazione, infatti, il romanziere fiorentino dichiara di aver conosciuto versioni alternative dell'episodio appena raccontato. Tra questi, spicca il racconto della morte di Almonte¹⁸.

¹⁷ Ci si limiterà a segnalare rapidamente, a titolo di esempio, un estratto del cantare XIII, 7,5-6: «Altro disdotto nonn è da llor richesto | se nnon il brando, e quel dà lor di bono», che riproduce il v. 1070 della redazione β della *Chanson d'Aspremont* (v. 1068-1070: «[...] A cest besoing n'ai cure de garçon, | Ne d'esprevier ne de vol d'oisellon, | De nul deduit, se de l'espee non.»); cfr. redazione α , v. 948 e redazione γ , v. 1182: «[...] A cest besoing n'ai cure de garçon.»); *Chanson d'Aspremont* [Suard], v. 951, *Chanson d'Aspremont* [Brandin], v. 1062). Si vedano inoltre, al cantare XV, i vv. 5-6 dell'ottava 11: «Pensa, mie dama, di me aiutare | ch'acordar mi vo'[glio] con Cristo nipotente [...]», eco dei vv. 1516-1517 della versione β del poema francese («Dame, dist il, or me lassies ester. | Jo me volrai enviers Deu acorder.»); cfr. redazione α , Ø e redazione γ , Ø; *Chanson d'Aspremont* [Suard], Ø, *Chanson d'Aspremont* [Brandin], v. 1510-1511). Cfr. *Cantari d'Aspramonte*, XVIII §c, XXII §g.

¹⁸ L'altro esempio di versione alternativa proposta da Andrea da Barberino è, invece, meno rilevante nell'economia della nostra analisi. Situato al capitolo 73 del libro III, il passaggio narra l'addobramento di Orlandino a «cavaliere di Iesù Cristo» da parte dei santi Giorgio, Dimitrio e Mercurio (cfr. *Aspramonte*, libro III, ch. 73, linee 14-20: «Santo Dimitrio gli diè di grazia che non morisse s'egli non domandassi la morte. Alcuno dice che gli diè di grazia che vedrebbe qual di doveva morire, e che 'l cavallo gli darebbe tre volte atorno; ma io non lo truovo in questo libro, né ancora del sangue. Santo Mercurio gli diè di grazia che egli non morisse senza comunione per vera penitenza. Alcuno dice che gli diè di grazia che 'n tre di non potesse essere vinto in battaglia; ancora questo non ò trovato in questo libro.»). Secondo Boni 1949: 271, per quest'episodio, sconosciuto a tutte le versioni oitaniche della *Chanson d'Aspremont*, Andrea da Barberino si sarebbe basato su «una narrazione in prosa o, meglio ancora, un altro cantare, diverso da quello magliabechiano, e ora perduto, ma utilizzato o rifatto dal-

Ci troviamo all'incirca a metà della narrazione. Almonte ingaggia battaglia contro gli eserciti congiunti di Carlo e Girardo, all'insaputa di suo padre Agolante. Il combattimento è feroce, e nonostante l'abilità guerresca dei capi pagani, i Saraceni hanno la peggio. Nonostante il valore dimostrato in battaglia, Almonte è costretto a fuggire, prontamente inseguito, a sua insaputa, da Carlo. Spossato dalla sete e dalla fatica, il pagano si ferma per dissetarsi a una sorgente, dove viene raggiunto dall'imperatore cristiano. Tra i due si accende un feroce duello, risolto solo dall'arrivo provvidenziale di Orlandino, che uccide Almonte a colpi di bastone.

Questa narrazione, riportata da Andrea da Barberino al capitolo 37 del III libro del suo *Aspramonte*, è propria alla redazione γ della *chanson* francese e costituisce, come dimostrato da G. Palumbo, la versione originale dell'episodio¹⁹. Nelle redazioni α e β , invece, forse per accrescere il prestigio dell'eroe, Orlandino disarmò Almonte e lo uccide con la sua stessa spada, Durlindana, destinata poi a diventare uno degli attributi tipici del personaggio.

Ora, una storia analoga doveva circolare anche in Italia, poiché Andrea da Barberino rivela di averla trovata raccontata in un «altro libro»:

Aspramonte, libro III, cap. 37, linee 18-21

Un altro libro lessi io, come Almonte perdè la spada, e Orlandino tolse la spada e a due mani l'alzò per dare a traverso ad Almonte; ma Carlo gridò: «Non fare, figliuolo mio, ché tu taglieresti lui e me»; ma a me pare più verisimile ch'egli l'amazzasse col troncone.

È dunque ragionevole supporre, anche alla luce delle osservazioni formulate sui *Cantari d'Aspramonte* trecenteschi, che, accanto alle redazioni franco-italiane della *Chanson d'Aspremont* pervenuteci nei testimoni noti, tutti riconducibili alla versione γ del poema, in Italia circolassero anche esemplari almeno di tipo β , la cui presenza nella Penisola è attestata dunque unicamente dalla tradizione indiretta del poema²⁰.

In conclusione, l'analisi della posterità italiana della *Chanson d'Aspremont* non si limita a un interesse puramente letterario legato all'evoluzione del genere cavalleresco, destinato a culminare, nei secoli XV-XVI, nei capolavori di Pulci, Boiardo e Ariosto. Essa apre l'accesso a una tradizione sommersa del poema francese, ricca e variegata, in cui si intrecciano redazioni rimaneggiate, contaminate o comunque divergenti rispetto a quelle trasmesse dai codici conservati. In questa prospettiva, la marginalità epica degli *Aspramonti* italiani – marginalità non solo geografica, ma anche cronologica e stemmatica – potrebbe rivelarsi meno periferica di quanto appaia, offrendo un contributo significativo alla comprensione della tradizione testuale della *Chanson d'Aspremont* francese.

l'autore dal cantare a stampa» quattrocentesco. Si ricorderà inoltre che degli echi di questa tradizione sopravvivono nei *Fatti de Spagna* e nelle due versioni, lunga e breve, della *Rotta di Roncisvalle* (cfr. Palumbo 2013: 338-339; Strologo 2014: 190, 201).

¹⁹ Cfr. Palumbo 2019: 640.

²⁰ Si noti poi che tale ipotesi sarebbe ulteriormente corroborata dalla presenza nella *Geste Francor* di veri e propri 'prelievi' di gruppi di versi dell'*Aspremont* tratti da una redazione simile a β , così come segnalato in Mascitelli 2017: 54-56.

Bibliografia

I. Manoscritti

Bess	Venezia BNM Lat. X 200	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, latini X, 200, cc. 1r-2v.
Cha	Chantilly MC 470	Chantilly, Musée Condé, 470, (anc. 703), cc. 1r-68v.
F	Firenze BN Magl. CI VII, 932	Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabechiano CI VII, 932, c. 1r-1v.
P3	Parigi BNF, fr. 1598	Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 1598, cc. 1r-52v.
Tn	Trento, BSB Arch. 320	Trento, Fondazione Biblioteca San Bernardino, Arch. 320, c. 1r-1v.
V4	Venezia, BNM, fr. Z 4	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 4 (225), cc. 1r-68r.
V6	Venezia, BNM, fr. Z 6	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z 6 (226), cc. 6r-69r.
W	Nottingham, UL WLC/LM/6	Nottingham, University Library, Department of manuscripts, Mi. LM.6 (anc. Wollanton Hall), cc. 244va-303vb.

II. Opere

Aspramonte

Andrea da Barberino, *L'Aspramonte, romanzo cavalleresco inedito*, edizione critica e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1951.

Cantari d'Aspramonte

Cantari d'Aspramonte inediti. (Magl. VII 682). Edizione critica a cura di Andrea Fassò, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1981.

Chanson d'Aspremont, redazioni α / β / γ

Edizione provvisoria della *Chanson d'Aspremont* elaborata in seno al 'Projet Aspremont' diretto da Giovanni Palumbo.

Chanson d'Aspremont [Brandin]

La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle. Texte du manuscrit de Wollaton Hall édité par Louis Brandin, 2 voll., Paris, Champion, 1923-24 [1^o ed. 1921-22].

Chanson d'Aspremont [Constantinidis]

Anna Constantinidis, *La Chanson d'Aspremont entre France et Italie. Étude et édition critique partielle des versions franco-italiennes*, 2 voll., Namur, Faculté de Philosophie et Lettres, a. a. 2014-2015.

Chanson d'Aspremont [Suard]

Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle. Présentation, édition et traduction par François Suard d'après le manuscrit 25529 de la BnF, Paris, Champion, 2008.

III. Studi e strumenti

Boni 1949

Marco Boni, *I manoscritti marciani della Chanson d'Aspremont e l'Aspramonte di Andrea da Barberino*, in «Convivium», 2 (1949), pp. 253-272.

Boni 1950

Marco Boni, *Note sul cantare magliabechiano d'Aspramonte e sull'Aspramonte di Andrea da Barberino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 127 (1950), pp. 276-304.

Boni 1953

Marco Boni, *L'Aspramonte trecentesco in prosa del ms. Add. 10808 del British Museum*, in «Studi mediolatini e volgari», 1 (1953), pp. 7-50.

Boni 1960

Marco Boni, *Nuove ricerche intorno ai manoscritti marciari della Chanson d'Aspremont*, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali», V, 7 (1960), pp. 22-43.

Boni 1961

Marco Boni, *I rifacimenti franco-italiani della Chanson d'Aspremont conservati nella Biblioteca Marciana*, in «Cultura neolatina», 21 (1961), pp. 123-133.

Boni 1962a

Marco Boni, *Note sul testo dei manoscritti marciari della Chanson d'Aspremont*, in «Memorie della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», V, 10 (1962), pp. 59-68.

Boni 1962b

Marco Boni, *Un manoscritto poco noto della Chanson d'Aspremont: il codice 470 (703) del Musée Condé di Chantilly*, in *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962, pp. 123-147.

Boni 1962c

Marco Boni, *Il "Prologo" inedito dell'Aspremont del manoscritto di Chantilly*, in «Convivium», 30 (1962), pp. 588-602.

Boni 1963

Marco Boni, *L'Aspromonte quattrocentesco in ottave*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 43-59.

Boni 1966a

Marco Boni, *Il manoscritto marciano fr. IV e l'Aspramonte trecentesco in prosa*, in *Miscellanea di studi dedicati a Emerico Várady*, a cura di Carlo Del Grande, Modena, STEM Mucchi, 1966, pp. 175-179.

Boni 1966b

Marco Boni, *L'Aspremont del codice marciano fr. IV e l'Aspramonte di Andrea da Barberino*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 voll., Firenze, Olschki Editore, 1966, I, pp. 97-104.

Boni 1969

Marco Boni, *I Cantari d'Aspramonte magliabechiani e l'Aspremont del codice marc. fr. IV*, in *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 2 voll., I, pp. 523-528.

Constantinidis 2018

Anna Constantinidis, «*Sot Aspremont ou fu li pré flori*». *Quelques observations sur la tradition manuscrite de la Chanson d'Aspremont en Italie*, in «Francigena», 4 (2018), pp. 5-35.

Constantinidis – Di Luca 2015

Anna Constantinidis, Paolo Di Luca, *Appunti sulla fisionomia testuale della redazione γ della Chanson d'Aspremont*, in *Codici, testi, interpretazioni. Studi sull'epica romanza medievale*, a cura di Paolo Di Luca, Doriana Piacentino, Napoli, Orientale University Press, 2015, pp. 45-74.

Constantinidis – Palumbo 2012

Anna Constantinidis, Giovanni Palumbo, *La Chanson d'Aspremont: à propos d'une nouvelle édition du corpus français*, dans *In Limine Romaniae. Chanson de geste et épopée européenne*, édité par Carlos Alvar, Constance Carta, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 533-551.

ISTC

Incunabula Short Title Catalogue, <https://data.cerl.org/istc/> [ultima consultazione 19. II. 2024].

Mascitelli 2017

Cesare Mascitelli, *Canone epico e forme del riuso nella Geste Francor*, in «Francigena», 3 (2017), pp. 45-78.

Mascitelli 2025

Cesare Mascitelli, *Un testo ai margini (?) dell'epica franco-italiana: la perdita Continuator della Chanson d'Aspremont*, in *Entre France et Italie: marginalità nelle chansons de geste Atti del I convegno della sezione italiana della Société Rencesvals*, (Genova, 19-20 ottobre 2024), a cura di Sonia Maura Barillari, Federico Guariglia, Paolo Rinoldi, Padova, Università degli Studi di Padova, 2025, pp. 211-226.

Negri 2016

Antonella Negri, *Nuove ricerche sull'Aspromonte quattrocentesco in ottave*, in «Critica del testo», 19 (2016), pp. 9-26.

Negri 2017a

Antonella Negri, *Il poema epico-cavalleresco anonimo. El libro chiamato Aspromonte (Firenze, BNC, Palatino E.6.1.38)*, in «*Par deviers Rome m'en revenrai errant*». Atti del XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di Maria Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta. Introduzione di Stefano Asperti e Maria Careri.

Negri 2017b

Antonella Negri, *Nel solco della Chanson d'Aspremont: riscritture italiane in versi fra XV e XVI secolo*, in «L'immagine riflessa», XXVI/1-2 (2017), pp. 209-222.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013.

Palumbo 2019

Giovanni Palumbo, *Comment Roland a-t-il tué Eaumont ? Quelques remarques sur la tradition de la Chanson d'Aspremont*, dans *Uns clers ait dit que chanson en ferait. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts*

QUALCHE OSSERVAZIONE SULLA POSTERITÀ ITALIANA DELLA *CHANSON D'ASPREMONT*

à Jean-Charles Herbin, édité par Marie-Geneviève Grossel, Jean-Pierre Martin, Ludovic Nys, Muriel Ott, François Suard, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2 voll., II, pp. 629-642.

Palumbo – Rinoldi 2014

Giovanni Palumbo, Paolo Rinoldi, *Prolégomènes à l'édition du corpus français de la Chanson d'Aspremont*, in *Epic Connections / Rencontres épiques. Proceedings of the Nineteenth International Conference of the Société Rencesvals, Oxford, 13-17 August 2012*, edited by Marianne J. Ailes, Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby, Edinburgh, British Rencesvals Publications 14, 2014, 2 voll., II, pp. 553-580.

Strologo 2014

Franca Strologo, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma – Padova, Editrice Antenore, 2014.

USTC

Universal Short Title Catalogue, <https://www.ustc.ac.uk> [ultima consultazione 19. II. 2024].

TRADITION ET INTERPOLATION:
À PROPOS DE LA SECTION ITALIENNE DE *GUI DE NANTEUIL* *

Federico Guariglia

federico.guariglia@edu.unige.it

(Università degli Studi di Genova)

ABSTRACT:

Among the chansons de geste dedicated to rebel barons, *Gui de Nanteuil* holds a unique place. This *chanson* recounts the conflict between Gui and the treacherous *gens de Mayence*, supported by Charlemagne. Despite its limited manuscript tradition and repetitive structure, the work underwent significant transformation in the Italian manuscript *V*, which interpolates an extensive prologue and several erotic episodes, reshaping the narrative with courtly themes. These additions reflect a distinct Italian reception, influenced by troubadour poetry and the tastes of northern Italian courts. The Gonzaga library's role in preserving and adapting such texts highlights a deliberate cultural strategy of enucleation and interpolation. This process affirms the creative vitality of the Franco-Venetian tradition and its interplay with local literary dynamics.

KEYWORDS:

Gui de Nanteuil; Franco-Venetian chanson de geste; Interpolation; Gonzaga manuscript tradition; Epic reception in Italy.

1. *Le Gui de Nanteuil de la Bibliothèque Marciana*

Parmi les *chansons de geste* consacrées aux *rebel barons*¹, *Gui de Nanteuil* (*GuiN*)² occupe une place singulière. Ce récit met en scène la lutte, au sein de la cour carolingienne, qui oppose le paladin éponyme à la *gens de Mayence*, soutenue par Charlemagne. L'oubli relatif dans lequel cette œuvre est tombée s'explique par plusieurs facteurs, notamment la rareté de sa tradition manuscrite et le manque d'originalité des affrontements qui en constituent la structure narrative. L'intrigue se déploie comme suit:

* Je voudrais ici remercier Sonia Maura Barillari, Caterina Casati, Paolo Rinoldi, Luca Morlino, Matteo Parodi et Cesare Mascitelli pour leur conseils.

¹ Voir Sunderland 2017.

² Concernant le *Gui de Nanteuil*, on se référera au moins à l'édition *Gui de Nanteuil* [McCormack], qui remplace celle, plus ancienne, de *Gui de Nanteuil* [Meyer]. Plus récemment, une édition accessible en deux volumes a été publiée: *Gui de Nanteuil* [Desgrugillers-Billard]. En ce qui concerne le manuscrit vénitien, objet du présent article, on renverra aux éditions accompagnées de traductions, sous forme de thèses, de *Gui de Nanteuil* [Di Ninni] et *Gui de Nanteuil* [Guariglia]. Pour ce qui est du prologue marcieu, qui constitue une partie intégrante du manuscrit vénitien, on consultera *Prologo* [Cavaliere] ainsi que *Prologo* [Callu-Turiaf]. D'autres contributions portent sur les fragments; on mentionnera en particulier *Gui de Nanteuil* [Monfrin] et *Gui de Nanteuil* [Jung]. Quant à la tradition du *Gui de Nanteuil*, avec une attention particulière au manuscrit marcieu, on renverra à Di Ninni 1973 et Guariglia 2019. Enfin, pour ce qui concerne le cahier de Fauchet, on consultera l'édition Claude Fauchet, *Recueil* [Esperner-Scott]. Pour le manuscrit *M*, on se reportera au moins à Ailes 1984 et à la notice de Rinoldi (s.d.) dans le *repository Jonas*.

Gui est le fils d'Aye d'Avignon et de Garnier de Nanteuil. Dans le *prequel*, *Aye d'Avignon* (= *Aye Av*), la *gens de Mayance* a assassiné son père, poussant Gui à venger ce meurtre en tuant Milon et en accordant la main de sa mère, Aye, à Ganor, un Sarrazin converti. La chanson de *Gui de Nanteuil* s'ouvre sur le retour de Ganor et d'Aye dans leur patrie, tandis qu'en France, le jeune *valet* Gui, héritier légitime de son lignage, parvient à s'imposer à la cour de Charlemagne. Sa nomination au poste de gonfalonier royal attise cependant la jalousie d'Hervieu de Lyon survivants, qui manœuvre pour gagner l'empereur à sa cause. À ces tensions féodales vient s'ajouter la figure d'Aygetine, princesse de Gascogne, venue à la cour en quête d'un époux et désireuse de protéger son fief, tombé en quenouille. Le conflit entre Gui et la *gens de Mayance* se trouve ainsi enrichi d'un enjeu matrimonial, la dot féodale pour le vainqueur. Après de longs affrontements, marqués par leur caractère répétitif et épuisant, Gui finit par triompher d'Hervieu. Dans cette lutte, Charlemagne, vieilli et affaibli, prend le parti d'Hervieu, tandis que le Sarrazin Ganor soutient Gui. La chanson de geste s'achève sur la mort d'Hervieu, le retour de Charlemagne en France et le mariage de Gui avec Aygetine.

La tradition manuscrite du texte est relativement limitée et peut être synthétisée dans le tableau suivant:

Manuscrit	Cote	Text du <i>GuiN</i>
M	Montpellier, Bibliothèque Universitaire Historique de Médecine, H 247	Intégral. France, m. XIV ^e s.
V10	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. Z X (=253)	Intégral avec interpolations. Italie, m. XIV ^e s.
F	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, IV, 588	Fragments, 350 vers non consécutifs, France, XIII ^e s.
B	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, N I 6 Nr. 62	Fragments, 28 vers non consécutifs, France, XIII ^e s.
P	Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 24726	Florilège épique, Claude Fauchet (autographe), 109 vers non consécutifs, XVI ^e s.

Le manuscrit V10 constitue l'unique témoin de la version franco-vénitienne du *GuiN*. Il conserve entièrement le texte de la chanson de geste, bien que marqué par plusieurs interpolations italiennes. La première de ces interpolations est le *Prologue*, composé de 943 vers, qui remanie la seconde partie d'*Aye Av*, depuis la naissance de Gui jusqu'au mariage d'Aye et de Ganor, dans une sorte d'*enfance* du héros éponyme. La première laisse de la chanson de geste (la laisse XLIII du du manuscrit V10), bien qu'attestée également dans M et F, a été profondément remaniée par l'interpolateur de V10 afin d'assurer la transition entre le *Prologue* et la *chanson*. On trouve aussi une section correspondant aux laisses LXXIV-LXXVI, qui met en scène une *tenzone* sur l'amour entre la princesse Aygetine et Arnald, développant le motif de l'amour sénile. Enfin, une dernière interpolation, correspondant aux laisses CCXXIII-CCXXXIII, relate la rencontre secrète entre Gui et Aygetine dans le camp de Charlemagne, aux abords des remparts de Nanteuil.

Les nombreux erreurs présentes dans la *scripta* du manuscrit V10 – copié par deux mains qui se relaient entre les folios 15r et 15v, entre les laisses XLVII et XLVIII³ – attestent la présence

³ Voir Bisson 2008: 42; la description du manuscrit est à *ibid.*: 42-44.

d'au moins un niveau de copie entre l'interpolation et la rédaction de V10. Bien qu'il n'existe pas de véritable *stemma codicum*⁴, il est possible d'envisager une tradition italienne divisée en trois phases diachroniques: a) la circulation de la *chanson oïl*; b) la phase de copie et d'interpolation des *lasses* italiennes; c) la phase de copie de V10.

La *scripta* du code mar cien est ainsi un ensemble stratifié, que l'on peut résumer en croisant les deux axes, synchronique et diachronique, de la manière suivante:

Section	Origine	Main
Prologue (laissez I-XLII)	Italienne	α
Laisse introductive (XLIII)	Française, avec modifications	α
Laissez XLIV-XLVII	Française	α
<i>GuiN</i> laisses XLVIII-LXXIII; LXXVII-CCXXII; CCXXXIV-CCLIII	Française	β
Laissez LXXIV-LXXVI	Italienne	β
Laissez CCXXIII-CCXXXIII	Italienne	β

L'intérêt principal de cet article concerne l'étiologie de l'interpolation, qui pourrait être attribuée au Zenat qui se révèle deux fois au cours du *Prologue* (vv. 798 et 940)⁵. D'un point de vue compositionnel, ces sections représentent des créations *ex-novo* par des auteurs italiens écrivant en langue d'*oïl*, c'est-à-dire la troisième polarité des œuvres du *Francesse d'Italia*⁶.

2. Les manuscrits épiques franco-vénitiens

Le manuscrit V10 est inventorié pour la première fois dans l'inventaire Gonzague de 1407, sous le numéro 51, témoignant ainsi de sa présence dans la Bibliothèque des Seigneurs de Mantoue. Au sein de la collection épique gonzaguesque, V10 présente de nombreuses affinités: notamment, la précieuse facture du manuscrit, l'écriture gothique élégante, la présence de miniatures, ainsi que son format. De plus, le manuscrit se distingue en tant que *codice monocanzone* (c'est-à-dire qui conserve uniquement une chanson de geste), conservant uniquement la chanson de *GuiN*. Cette caractéristique est partagée par la plupart des manuscrits épiques de

⁴ Le *stemma codicum* de *Gui de Nanteuil* [McCormack]: 140 n'est pas utilisable pour une étude ecdotique.

⁵ Voir Mascitelli 2022; 2023, pour une proposition concrète concernant la figure de l'interpolateur.

⁶ En réalité, le *Prologue* mar cien est une réélaboration de la seconde partie de l'*Aye Aye*; cependant, cette relation n'est valable que sur le plan diégétique et non sur le plan philologique. Si la narration reste identique, les solutions textuelles diffèrent (notamment en ce qui concerne l'*amplificatio*) et le focus narratif change (par exemple, un grand espace est consacré au mariage entre Ganor et Aye, ainsi qu'au baptême du Sarrazin). Ainsi, il est possible de parler ici – si ce n'est de création *ex-novo* – de libre réélaboration des matériaux, ce qui, du point de vue du point de vue compositionnel fait du *Prologue* un segment narratif presque totalement original par rapport à la source d'origine. Concernant le Français d'Italie, on peut nous référer au corpus *RLALFrI*; et en même temps à la récente *Antologia* par A. Beretta – Gambino 2023. On renvoie également à une partie de la classification des textes franco-italiens présentée dans Segre 1995, qui repose sur les études de Paris 1865: 163, à travers les travaux de Roncaglia et Viscardi. Pour les autres propositions de classification – en plus de l'approche sociologique contenue dans H. Krauss 1980: p. 239 (où l'on trouve, à p. 2, le schéma tripartite de Paris) – on fait référence à Barbato 2015 et A. Beretta 2023.

la Bibliothèque des Gonzague: on peut, par exemple, citer *Entrée d'Espagne* (V21) et *Huon d'Auvergne* berlinois, *Foucon de Candie* (V19 et V20), mais aussi *Aliscans* (V8). Une partie de ces chansons, à l'exception du complexe *Foucon*, sont conçues pour faire partie d'un cycle, du moins d'un point de vue diégétique. D'autres, comme *Aliscans*, appartiennent effectivement à un cycle de chansons dans les manuscrits français, tant du point de vue narratif que manuscrit⁷. On pourrait supposer que cette configuration découle du phénomène bien connu du conservatisme périphérique, appliqué ici à la structure cyclique. L'opération de *cyclisation* ou *mise en cycle* est intrinsèquement liée à la nature des chansons de geste et représente généralement une étape postérieure à la composition de la chanson, lui conférant un nouveau sens⁸. Toutefois, il semble que certaines chansons aient été dès l'origine conçues en cycle⁹. C'est notamment le cas de *GuiN*, qui acquiert son sens propre en relation avec les deux chansons qui le précèdent, *Doon de Nanteuil* et surtout *AyeAv*. Dans ce cas, la postériorité résidera plutôt dans le processus inverse, à savoir l'énucléation¹⁰, soit l'extraction d'une chanson du cycle auquel elle appartient. Pour l'*Aliscans* du V8, par exemple, Cesare Mascitelli a démontré avec précision la volonté manifeste d'énucléation de la chanson par le copiste de V8¹¹. Il convient par ailleurs de noter que le seul manuscrit épique proprement cyclique de la collection Gonzague, V13, contenant la *Geste Francor*, est en réalité une acquisition de la Bibliothèque des Seigneurs de Mantoue¹². Il en va de même pour V10, où *GuiN* constitue, à la différence du recueil épique dans le manuscrit *M*, le seul texte conservé dans le manuscrit. L'énucléation apparaît donc comme une stratégie délibérée adoptée par les compositeurs franco-vénitiens en matière épique, dans les codex rédigés, copiés et commandés en milieu gonzaguesque¹³. *V*, cependant, montre un passage ultérieur: celui qui a conçu le *codice monozzone* de *GuiN* a dû faire face à une question sémantique cruciale, à savoir comment restituer le sens diégétique d'un texte fonctionnant presque exclusivement en relation avec son prédécesseur. Le choix, ici encore, n'est pas unique dans le paysage épique franco-vénitien: d'une part, V10 propose une forme d'indépendance de la chanson vis-à-vis de son cycle; d'autre part, l'extrapolateur (et interpolateur) choisit d'ajouter au début du texte un *Prologue* résumant *AyeAv*. Cet *acessus* au texte est conçu pour garantir l'intelligibilité de la chanson à son public, comme on voit aussi dans d'autres manuscrits épiques franco-vénitiens, tels que Cha, V4 et V6 de la *Chanson d'Aspremont* ou V16, qui présente *Beuve d'Aigremont*, prologue de *Renaut de Montauban franco-veneto*.

Enfin, *GuiN* semble s'inscrire pleinement dans une double direction compositionnelle attestée dans le corpus épique franco-vénitien: d'une part, l'énucléation; d'autre part, le lien in-

⁷ Les deux polarités de la cyclisation sont reprises par Morato – Rinoldi 2023: 7, 12, et renvoient à une vaste bibliographie sur la cyclisation épique, au moins depuis les études pionnières de Tyssens 1967.

⁸ Voir Palumbo 2013: 298-303.

⁹ Voir Mascitelli 2019.

¹⁰ On se réfère à la définition de Segre 2008.

¹¹ Voir Mascitelli 2019.

¹² Voir Mascitelli 2020: 34-36.

¹³ Voir Mascitelli 2019: 84-87.

tergénérationnel. Nous pouvons donc envisager que le compositeur du manuscrit ait ressenti le besoin de relier sa narration à l'antécédent de *GuiN*, devenant ainsi interpolateur. Cette observation conduit à deux conclusions provisoires: d'une part, l'interpolateur devait connaître le texte et posséder une certaine ambition littéraire pour choisir en conscience de rendre son texte intelligible. D'autre part, ce processus témoigne de l'existence d'un manuscrit (ou de manuscrits) conservant *GuiN* et *AyeAv*, aujourd'hui perdu(s)¹⁴.

Néanmoins, l'interpolateur ne se limite pas à la création d'un lien narratif avec *AyeAv*. La réélaboration de la chanson de geste accorde en effet une large place à l'épisode du mariage d'Aye et Ganor, qui anticipe celui d'Aygetine et Gui, développant ainsi un aspect érotique de la relation entre Aye et Ganor qui, bien que présent dans *AyeAv*, n'y était pas aussi marqué. Dans cette perspective, il convient également de noter que la nécessité d'un lien intergénérationnel n'explique pas l'interpolation des laisses LXXIV-LXXVI et CCXXIII-CCXXXIII, absentes des autres sources et se caractérisant comme des insertions originales.

3. Tradition indirecte du *GuiN* et interpolation

La situation apparaît beaucoup plus claire lorsque l'on élargit l'examen de la tradition du *GuiN* aux citations indirectes¹⁵. Flavia Garlini¹⁶ a déjà souligné l'extrême réceptivité des troubadours à l'égard de l'épopée de Nanteuil; de plus, une nette bipartition entre la Provence et l'Italie se dégage¹⁷. Dans les cours du nord de l'Italie, les aventures de Gui de Nanteuil revêtent une forte connotation érotique: il devient le champion de l'amour courtois et une référence pour l'éloge au seigneur. En revanche, en Provence, c'est la valeur guerrière du héros qui est exaltée, peut-être pour des raisons historiques. Cela ne signifie pas nécessairement que la chanson de geste était connue dans ces régions, mais il est possible que ces deux motifs aient circulé indépendamment de l'épopée (il convient néanmoins de rappeler que, au XIV^e siècle, au moins un manuscrit en Provence et un en Vénétie sont recensés).

Il semble donc vraisemblable que l'interpolateur du manuscrit *V* se nourrisse de cette circulation italienne des motifs érotiques liés à *GuiN* et choisisse ainsi d'intégrer sa narration en exacerbant les éléments liés à l'amour et en en créant de nouveaux (comme l'histoire d'amour entre le Comte de Calon et Flandrine dans les laisses CCXXIII-CCXXXIII). L'interpolateur cherche ainsi à justifier, d'une certaine manière, l'écart entre le motif et le texte effectif de la chanson¹⁸.

¹⁴ Concernant l'*AyeAv* en Italie, seuls deux fragments sont conservés, provenant d'un même code (voir Guariglia 2024): Bruxelles, BRB, 14637 et Venise, BNM, lat. XI, 129.

¹⁵ Pour les citations indirectes, consulter au moins Guariglia 2019; Garlini 2021; Guariglia 2021.

¹⁶ Voir Garlini 2021: 163.

¹⁷ Voir *ivi*: 164-165. Comme le souligne Garlini, le cas de Raimbaut de Vaqueiras est emblématique: en Provence, il célèbre le courage de Gui, tandis qu'en Italie, il célèbre ses qualités amoureuses.

¹⁸ Il n'est pas toujours vrai que les motifs correspondent parfaitement à la chanson de geste; dans de nombreux cas, ils en amplifient un aspect; voir Di Luca 2020: 120.

La thématique érotique est déjà bien mise en évidence dès le début du *Prologue*, où l'on trouve un *Natureingang* qui associe la renaissance du printemps – marquée par le reverdissement des bois et le chant des oiseaux – à l'éveil des activités guerrières et surtout de l'amour («Allor re-torne Amor», v. 4).

Dans cette perspective, le rencontre entre Huon, Gui et Aygletine, dans *Huon d'Auvergne* est particulièrement singulier. En enfer, le paladin assiste à une chasse infernale opposant Aygletine et Gui, ce dernier la punissant pour son infidélité¹⁹. L'auteur du texte insiste sur la rencontre entre les deux paladins dans sa reconstruction chevaleresque de l'Enfer dantesque. C'est précisément Gui qui évoque – bien que sommairement – l'adultère d'Aygletine, un élément absent tant dans *GuiN* que dans *Tristan de Nanteuil*. Il s'agit en fait de la seule source mentionnant la rupture du lien amoureux entre Gui et Aygletine. Cette scène est d'autant plus remarquable que *GuiN* et *Huon* entretiennent des liens textuels étroits, en raison de la convergence géographique entre ces chansons de geste et les références à l'amour troubadouresque en Vénétie. Si, comme l'a soutenu Mascitelli²⁰, il existe des liens d'auteur entre *Huon* et *GuiN*, alors il faudrait envisager une volonté précise de renversement sémantique du couple Gui-Aygletine dans un manuscrit, celui de Berlin, conservé dans la même bibliothèque que le manuscrit V10.

On peut néanmoins souligner que, bien que de polarité inverse, *Huon* a lui aussi rempli le lien féodal entre Gui et Aygletine d'un contenu sentimental. En réalité, par rapport au *GuiN*, la dimension féodale du mariage entre la Princesse de Gascogne et le Seigneur de Nanteuil – héritiers d'un fief d'une dimension extraordinaire – a complètement disparu. Dans *Huon*, la trahison n'a plus qu'un seul sens: celui de l'adultère.

4. *Considérations conclusives*

La tradition franco-vénitienne de *Gui N* nous apporte peu d'éléments d'un point de vue ecdotique. La transmission manuscrite de cette *chanson de geste* ne semble guère représentative de son succès et de celui de ses motifs au cours du Moyen Âge méditerranéen; il s'agit d'une situation que l'on retrouve pour de nombreuses *chansons de geste*. Cependant, la branche italienne témoigne de cette *monvance* et de cette *variance* – selon la définition de Zumthor²¹ – propres à la tradition épique, qui ont permis la composition du manuscrit marcieu et qui marquent l'écart entre la ramification française et son développement péninsulaire.

Comme cela a été souligné à plusieurs reprises²², la tradition italienne ne constitue pas un simple prolongement inerte de la tradition française, mais lui insuffle une nouvelle vitalité, enrichissant ainsi l'épopée et la littérature en *langue d'oïl*. Il ne s'agit donc pas seulement d'une

¹⁹ Se référer à Guariglia 2023.

²⁰ Voir Mascitelli 2022; 2023.

²¹ Voir Zumthor 1972.

²² Voir Mascitelli 2019 et la bibliographie y indiquée.

“expansion de la langue française”²³, mais d’un renforcement mutuel de traditions littéraires différentes. En effet, le terme *expansion* pourrait impliquer une dynamique subordonnée de «colonisation» de la *Pianura Padana* par la culture française. Or, bien que les influences françaises soient aisément perceptibles – que ce soit à travers l’onomastique, l’iconographie, les inscriptions ou encore les textes en langue – il ne faut pas oublier que le contexte italien fut particulièrement actif dans la phase de réception. Les interpolations de *GuiN* (tout comme celles de *Foucon*, par exemple²⁴) démontrent que les manuscrits franco-italiens et les œuvres qu’ils contiennent sont le produit d’un tourbillon d’influences diverses, issues du Nord, mais nourries par des vecteurs pleinement italiens. Parmi ces derniers, on notera en particulier la tradition troubadouresque – probablement d’origine padane – associant Gui et Aygletine à l’idéal de fidélité conjugale. La littérature ne saurait donc être réduite à une série de reflets passifs, mais constitue un ensemble autonome de dynamiques en interaction constante²⁵.

Dans cette perspective, l’influence du public italien, entendu comme un public courtois, ne peut être ignorée. La réutilisation des personnages obéit à ce que l’on pourrait appeler une véritable *mode*, influencée par les goûts et les connaissances des spectateurs et lecteurs²⁶. Enfin, l’épopée franco-vénitienne révèle une vitalité dynamique et un important processus créatif. Cette évolution repose également sur le concept de *Gesinnung*²⁷, c’est-à-dire l’état d’esprit, tant du public que des compositeurs, selon l’analyse de W. Krauss. Comme pour l’expansion de la tradition française, il ne faut pas envisager une relation unidirectionnelle entre le compositeur et son public, mais plutôt une influence réciproque au sein de la cour et des *scriptoria*. C’est grâce à ce dialogue entre public et auteurs que la tradition épique de *GuiN* s’est enrichie d’une dimension érotique jusqu’alors peu visible. À ce titre, Maria Careri a raison d’affirmer que l’étude de la littérature franco-italienne ne peut pas être réduite à une analyse par genres, ni même à une simple distinction entre langues et traditions littéraires²⁸. Comme le démontre l’exemple de la littérature troubadouresque, cette dernière a été influencée par l’épopée et, en retour, a contribué à en transformer la réception et la transmission.

Les chemins ayant conduit à l’inventaire des manuscrits de la Bibliothèque des Gonzague restent en grande partie méconnus, à l’image des traditions épiques elles-mêmes, en particulier aux niveaux les plus élevés de leur *stemmata codicum*. Néanmoins, une approche synchronique des témoignages matériels laisse entrevoir, au moins en germe, l’existence d’un “canon épique franco-italien”²⁹. Notre perspective demeure cependant limitée par la prépondérance des manuscrits épiques franco-vénitiens conservés à la cour des Gonzague. Conscients de cette déformation optique, nous pouvons toutefois affirmer que les acquisitions de la famille Gonzague ne relevaient pas d’un simple goût pour l’érudition ou le collectionnisme. La cour

²³ On se réfère à l’ouvrage monumental de Meyer 1904.

²⁴ Voir Gambino 2020.

²⁵ Voir W. Krauss 1963.

²⁶ Voir Garlini 2021: 165.

²⁷ Voir W. Krauss 1963: 321.

²⁸ Voir Careri 2010: 18.

²⁹ Voir Mascitelli 2018: 67-68.

de Mantoue a joué un rôle moteur dans le développement des récits chevaleresques, comme en témoignent les *sinopie* de Pisanello au Palais ducal de Mantoue, probablement illustrant une scène de *Lancelot en prose*³⁰. Les textes de la Bibliothèque des Gonzague dialoguent entre eux, tant du point de vue manuscrit que textuel. Ainsi, la reprise d'épisodes, de personnages et de formules donne l'image d'un *network* culturel ambivalent, à la fois dense par sa cohésion interne, mais aussi ouvert aux influences extérieures, qu'elles soient d'ordre littéraire ou liées à leur réception³¹.

L'exemple de *Huon d'Auvergne* est à cet égard révélateur: il est inconcevable que les auteurs de *GuiN* et de *Huon* – qui travaillaient dans un même lieu et à une même époque – n'aient pas eu une connaissance approfondie des récits respectifs. L'étude de Mascitelli sur Zenat suggère, au contraire, l'existence d'une entreprise consciente de réécriture de la tradition de *GuiN*. Ce renversement du rapport amoureux entre Gui et Aygletine corrobore nos conclusions précédentes: d'une part, il témoigne de la popularité de l'épopée de Nanteuil, et d'autre part, il révèle une stratégie littéraire délibérée au sein de la cour des Gonzague.

La contradiction narrative entre *GuiN* dans l'épopée éponyme et dans *Huon* est ainsi transcendée par la vitalité intellectuelle de la cour de Mantoue, dont nous ne percevons qu'un reflet partiel à travers les manuscrits exceptionnels aujourd'hui conservés dans les bibliothèques européennes, objets voués à l'exposition et à l'admiration³². Ce qui importe aux compilateurs, ce n'est pas tant la cohérence cyclique des récits que l'accueil et la diffusion des personnages de *GuiN*.

Il peut sembler surprenant que Gui n'ait pas bénéficié d'une postérité comparable à celle de ses compagnons d'armes Estout et Aumagis dans la littérature chevaleresque. Toutefois, cette contradiction entre une réception médiévale florissante et un oubli à la Renaissance s'explique aisément: il suffit de penser encore aux *sinopie* de Pisanello, dont l'œuvre – bien que commandée par les seigneurs de Mantoue – est restée inachevée, à quelques pas seulement de la somptueuse *Camera degli Sposi* de Andrea Mantegna, emblème d'un goût artistique désormais tourné vers d'autres horizons.

³⁰ Voir Bertolucci Pizzorusso 1972. Pour d'autres, il s'agit du tournoi-bataille de Louvezerp du *Tristan en prose*. Dans tous les cas, il s'agit d'un autre indice de la circulation des récits chevaleresques à la cour de Mantoue.

³¹ On reprend la définition de Zinelli 2020: 69-70. Les relations intertextuelles au sein de la cour de Gonzague méritent sans aucun doute une étude plus approfondie à l'avenir.

³² Voir Bisson 2002: 747.

Bibliographie

I. Manuscripts

Basel, OBB, N I 6 Nr. 62	Öffentliche Bibliothek der Universität Basel	N I 6 Nr. 62
Berlin, Kupferstichkabinett 78 D 8 (olim Hamilton 337)	Kupferstichkabinett	78 D 8 (olim Hamilton 337)
Bruxelles, BRB, 14637	Bibliothèque Royale de Belgique	14637
Chantilly, BC, 0470 (anc. 0703)	Bibliothèque du Château	0470 (anc. 0703)
Firenze, BNC, II, IV, 588	Biblioteca Nazionale Centrale	II, IV, 588
Montpellier, BUHM, H 247	Bibliothèque Universitaire historique de Médecine	H 247
Paris, BNF, fr. 24726	Bibliothèque Nationale de France	fr. 24726
Venezia, BNM, lat. XI, 129	Biblioteca nazionale Marciana	lat. XI, 129
Venezia, BNM, fr. Z IV (= 225)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z IV (= 225)
Venezia, BNM, fr. Z VI (= 226)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z VI (= 226)
Venezia, BNM, fr. Z VIII (= 252)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z VIII (= 252)
Venezia, BNM, fr. Z X (=253)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z X (=253)
Venezia, BNM, fr. Z XIII (=256)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z XIII (=256)
Venezia, BNM, fr. Z XVI (= 229)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z XVI (= 229)
Venezia, BNM, fr. Z XIX (=232)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z XIX (=232)
Venezia, BNM, fr. Z XX (=233)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z XX (=233)
Venezia, BNM, fr. Z XXI (=257)	Biblioteca nazionale Marciana	fr. Z XXI (=257)

II. Œuvres

Beretta A. – Gambino 2023

Antologia del francese d'Italia, a cura di Andrea Beretta, Francesca Gambino, Bologna, Patron, 2023.

Claude Fauchet, *Recueil*

Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise, rymes et romans*, édité par Janet G. Espiner-Scott, Paris, Librairie Droz, 1938.

Gui de Nanteuil [Di Ninni]

La redazione marciana del "Gui de Nanteuil". Studio e edizione, a cura di Franca Di Ninni, Università degli Studi di Padova, thèse, a. a. 1967-1968.

Gui de Nanteuil [Desgrugillers-Billard]

Gui de Nanteuil, chanson de geste. Tome 1: Manuscrits français: manuscrit de Montpellier, Faculté de médecine H247, copie de Claude Fauchet, BN Paris, ms français 24726; Tome 2: Manuscrits de Florence, Bibliothèque nationale centrale, Florence, II, IV, 588; manuscrit de Venise, Bibliothèque Saint-Marc, Venise, Ms. Fr. 10-253, édité par Nathalie Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2009.

Gui de Nanteuil [Guariglia]

Il Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253), a cura di Federico Guariglia, thèse de doctorat, Verona – Parigi, Università degli Studi di Verona – École Pratique des Hautes Études – PSL, 2019-2020.

Gui de Nanteuil [Jung]

Marc-Réné Jung, *Un nouveau fragment de Gui de Nanteuil*, in «Vox Romanica», 46 (1987), pp. 63-66.

Gui de Nanteuil [Meyer]

Gui de Nanteuil, chanson de geste publiée pour la première fois d'après les deux manuscrits de Montpellier et de Venise, édité par Paul Meyer, Paris, Vieweg, 1861.

Gui de Nanteuil [McCormack]

Gui de Nanteuil, chanson de geste. Édition critique, édité par James R. McCormack (éd.), Genève, Droz, 1970.

Gui de Nanteuil [Monfrin]

Jacques Monfrin, *Fragments d'un manuscrit de Gui de Nanteuil*, in «Romania», 75 (1954), pp. 211-230.

Prologo [Callu-Turiaf]

Florence Callu-Turiaf, *Les versions franco-italiennes de la chanson d'«Aye d'Avignon»*, dans «Mélanges de l'école française de Rome», 1961, pp. 391-435.

Prologo [Cavaliere]

Il prologo marciano del Gui de Nanteuil, a cura di Alfredo Cavaliere, Napoli, Giannini, 1958.

III. Études

Ailes 1984

Marianne J. Ailes, *Observations on the grouping of epics of revolt in manuscripts and compilations*, in «Reading Medieval Studies», X (1984), pp. 3-19.

Beretta A. 2023

Andrea Beretta, *Introduzione Linguistica*, in *Antologia del francese d'Italia*, a cura di Andrea Beretta e Francesca Gambino, Bologna, Patron, 2023, pp. XXXI-XLIX.

Bertolucci Pizzorusso 1972

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *I cavalieri del Pisanello*, in «Studi mediolatini e volgari», 20 (1972) pp. 37-48.

Barbato 2015

Marcello Barbato, *franco-italiano: storia e teoria*, in «Medioevo romanzo», 39, 1 (2015), pp. 22-51.

Bisson 2002

Sebastiano Bisson, *I manoscritti di epica carolingia a Venezia*, in «Civilisation Médiévale», 13/2, pp. 741-748.

Bisson 2008

Sebastiano Bisson, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

Careri 2010

Maria Careri, *Epica francese in Italia: due schede, La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 11-18.

Di Luca 2020

Paolo Di Luca, *Réflexions autour de l'influence de l'épique française sur la poésie lyrique romane du Moyen Âge, La Matière épique dans l'Europe romane au Moyen Âge. Persistances et trajectoires*, édité par Anna Constantinidis, Cesare Mascitelli, Paris, Classiques Garnier, pp. 113-136.

Di Ninni 1973

Franca Di Ninni, *Il manoscritto marciano Gall. X: per una nuova edizione del Gui de Nanteuil*, in «Cultura neolatina», 33 (1973), pp. 69-103.

Gambino 2020

Francesca Gambino, *Interpolazioni e lasse inedite del "Foucon de Candie"*, in «Revue de linguistique romane», 84 (2020), pp. 111-175.

Garlini 2021

Flavia Garlini, *Affioramenti e caratterizzazioni di un personaggio alla luce della varianza geografica: Gui de Nanteuil*, in *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Macerata, EUM, pp. 157-167.

Guariglia 2019

Federico Guariglia, *Appunti sulla tradizione del Gui de Nanteuil: nuove ricerche*, in *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, a cura di Margherita Lecco, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 23-58.

Guariglia 2021

Federico Guariglia, *Gli amori di Gui e Aygletine tra Catalogna, Provenza e Veneto*, in *L'aire de Proensa. Temi di geografia nella lirica romanza*, a cura di Federico Guariglia, Nicolò Premi, Verona, Fiorini, 2021, pp. 147-176.

Guariglia 2023

Federico Guariglia, *Note sulla caccia infernale dell'Huon d'Auvergne e dell'Ugone d'Alvernia*, in «L'immagine riflessa», 32/1 (2023), pp. 135-158.

Guariglia 2024

Federico Guariglia, *Sull'identità dei frammenti franco-italiani dell'Aye d'Avignon*, in «Medioevvi», 10 (2024), pp. 93-120.

Krauss H. 1980

Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia di Carlomagno in Italia*, Padova, Liviana Scolastica, 1980.

Krauss W. 1963

Werner Krauss, *Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert*, in *idem, Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, Rütten & Loening, 1963, pp. 321-338.

Mascitelli 2018

Cesare Mascitelli, *Canone epico e forme del riuso nella Geste Francor*, in «Francigena», 3 (2017), pp. 45-77.

Mascitelli 2019

Cesare Mascitelli, *Alcune ipotesi sulla circolazione 'extravagante' del Foucon de Candie e della Bataille d'Aliscans in Italia*, in *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 73-89.

Mascitelli 2020

Cesare Mascitelli, *La Geste Francor nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, Lingua*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.

Mascitelli 2022

Cesare Mascitelli, *Zenat, autore dell'“Huon d'Auvergne”?*, in «Carte Romanze», 10/1 (2022), pp. 147-173.

Mascitelli 2023

Cesare Mascitelli, *Questioni attributive e attualizzazione del testo nell'epica franco-italiana: appunti su Huon d'Auvergne e Gui de Nanteuil*, dans *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*. Textes choisis par la Société de linguistique romane, édité par Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Padrón, Strasbourg, ELiPhi, 2023, pp. 1145-1154.

Meyer 1904

Paul Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen-Âge*, in *Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma, 1-9 aprile 1903)*, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1904-1907, vol. IV. Storia delle Letterature, 1904, pp. 61-104.

Morato – Rinoldi 2023

Nicola Morato – Paolo Rinoldi, *Cycles épiques et cycles arthuriens. Essai d'étude comparée*, in «Medioevo Romano» XLVII/1 (2023), pp. 3-32.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, con prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2013.

Paris 1965

Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Librairie Franck, 1865.

RLALFrI

Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana (RLALFrI), diretto da Francesca Gambino, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, versione 2.0, 2022, www.rialfri.eu, [dernière consultation 13.III.25].

Rinoldi s.d.

Paolo Rinoldi, *Notice de “Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire. Section de Médecine, H 247*, in *Jonas-IRHT/CNRS*; <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/36274>; [dernière consultation 12.II.2025].

Rinoldi 2017:

Paolo Rinoldi, *Phénomènes de cyclisation: grandes et petites gestes*, in «Par deviers Rome m'en revenrai errant». *Atti del XXème Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, a cura di Maria

Careri, Caterina Menichetti, Maria Teresa Rachetta. Introduzione di Stefano Asperti e Maria Careri, Roma, Viella, pp. 179-206.

Segre 1995

Cesare Segre, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. 1, *Dalle Origini a Dante*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, I, 1995, pp. 631-647.

Segre 2008

Cesare Segre, *Un procedimento della narrativa medievale: l'enucleazione*, in *idem*, *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Aragno, pp. 205-214.

Sunderland 2017

Luke Sunderland, *Rebel Barons: Resisting Royal Power in Medieval Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

Tyssens 1967

Madeleine Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Zinelli 2020

Fabio Zinelli, *Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi romanzzi (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto)*, in *Forme dell'innovazione linguistica nelle tradizioni manoscritte romanze medievali. Metodi e prospettive di studio*, a cura di Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis, Milano, Mimesis, 2020, pp. 67-104.

Zumthor 1972

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.

IL FRANCESE D'ITALIA: PANORAMICA GENERALE E ALCUNI CASI SPECIFICI

Andrea Beretta

andrea.beretta1804@gmail.com

(Università degli Studi di Padova)

ABSTRACT:

This essay deals with the scientific problem of Franco-italian as a marginal variety in medieval languages and literatures. Firstly, it offers a general view on the studies, from its disclosure by French philologists in the second half of the XIXth century to a new codification as a “squared *koiné*” language in more recent studies. In its second part, this article presents the FRINGE lemmatization project of the Franco-italian RIALFrI *corpus* pursued at the Padua University, showing its methodological basis and some specific cases from the *Berta da li pè grant* of the *Geste Francor*.

KEYWORDS:

Franco-italian; Squared *koiné*; RIALFrI; Lemmatization; *Geste Francor*.

1. Storia degli studi

1.1. Scoperta del fenomeno

Una definizione univoca del fenomeno che di recente è stato ridenominato “Francese d'Italia”¹ appare tanto ostica quanto forse non pienamente desiderabile: la sua complessità, infatti, emerge fin dal primo incontro moderno dei filologi con tale fenomeno. Tutti ricordiamo che nel 1856, in seguito ad una prima ricognizione a Venezia, François Guessard esporrà quanto visto in questa celebre constatazione: «Presques tous les textes d'anciens poëmes français qui se trouvent à Venise ont subi le même genre d'altération: la langue en est plus ou moins italianisée, et par suite la mesure des vers y est horriblement rompue»². ‘Più o meno italianizzata’ appariva agli occhi di Guessard tale varietà linguistica, e in seguito si rimase pressoché ancorati a quel ‘più o meno’, declinandolo di volta in volta con specifiche quando maggiormente, quando meno stringenti.

1.2. La tripartizione “classica” e i suoi sviluppi

Centrale in tali sviluppi appare la tripartizione di Gaston Paris, ripresa e riformulata fino a diventare quasi assiologica nei contributi di Giulio Bertoni³ e Antonio Viscardi⁴ – leggiamo Viscardi:

¹ Cfr. Gambino – Beretta 2023.

² Guessard 1857: 395.

³ Cfr. Nicolò da Càsola, *Attila Flagellum Dei* [Bertoni]: Bertoni 1907: IX-X.

⁴ Cfr. Viscardi 1941: 37-38.

- I. – Testi che sono copie, più o meno inquinate di italianismi, di originali francesi, nei quali si sono introdotte, talvolta, alcune modificazioni o ai quali si son fatte delle aggiunte;
- II. – Poemi che sono rimaneggiamenti spesso assai liberi di testi francesi, in cui si introducono anche invenzioni nuove e originali;
- III. – Opere che sono creazioni originali di autori italiani che scrivono in francese e si ispirano alla tradizione dell'epopea francese.

Se da un punto di vista tipologico tali categorie non risulterebbero fuorvianti, è dal punto di vista storico che invece esse si dimostrano del tutto aprioristiche, poiché infatti ben sappiamo che vengono prima di tutto le opere originali, e poi copie e rimaneggiamenti. Addirittura, Henning Krauss sarebbe arrivato a postulare tre età ben divise tra loro sulla base di Paris (la prima età andrebbe «fino al 1260 circa», la seconda «dal 1260 circa al 1300 circa», la terza «dal 1300 al 1350»⁵), corrispondenti a una presunta progressiva emancipazione della borghesia dall'aristocrazia.

1.2.1. *L'ipotesi di Renzi sulle affricate*

Interessante, invece, è che le opere originali sarebbero le ultime ad aver risentito dell'influsso vivo dell'antico francese, poiché Renzi ha dimostrato⁶ come la serie delle affricate palatali e dentali rimane tale in tutte le opere trecentesche della tradizione, mentre nella coeva base linguistica francese è dalla metà del XIII sec. che esse sono andate incontro ad una perdita dell'occlusiva. Solo Martin da Canal (colui che per primo darà conto dell'internazionalizzazione del francese nei primi paragrafi delle *Estoires de Venise* con la frase «Lengue françoise cort parmi le monde»⁷) e Marco Polo avrebbero risentito, nella piena seconda metà del Duecento, del fenomeno della perdita dell'occlusiva nelle affricate per Renzi.

1.3. *La tripolarità di Lorenzo Renzi*

Per il resto, però, a parte questa fenomenale intuizione, la tripolarità proposta dallo stesso Renzi, fondendo nella sola categoria del “franco-lombardo” le copie e i rimaneggiamenti, trasmutando nell'etichetta “francese di Lombardia” le opere originali e aggiungendo, come anticipato, *ex novo* la voce dell'uso “vivo” per Martin da Canal e Marco Polo⁸, cozza con le evidenze codicologiche, poiché Renzi parla di “franco-lombardo” come «lingua dell'epica recitata, strumento reso adatto alla comprensione popolare», non evidenziando come gran parte dei codici contenenti opere di genere epico dal forte tasso di mescolazione (“franco-lombardo”) è stata concepita e allestita per un pubblico signorile⁹ (come ad esempio quelli del lascito Recanati alla Marciana, di provenienza gonzaghesca), e non ha, inoltre, negli inventari antichi, alcun tipo di distinzione linguistica rispetto alle opere in “francese di Lombardia”.

⁵ Krauss 1980: 239.

⁶ Cfr. Renzi 1970: 82 ss.

⁷ *Estoires* §I.I.5

⁸ Cfr. Renzi 1970: 85-86.

⁹ Si legga Segre 1995: 643: «la qualità dei codici, spesso lussuosi e miniati, implica committenti di alto livello sociale».

1.4. La tabellarità di Barbato e l'*Antéchrist* come problema

Notiamo dunque che il “più o meno” di Guessard continua a influenzare le ricerche sul tema, con la continua riproposizione di categorizzazioni che si dimostrano di volta in volta non eccessivamente congruenti con il tema trattato. Anche il recente tentativo di sistemazione delle classificazioni tipologiche tentato da Marcello Barbato, con una lettura tabellare dell'intera tradizione, organizzata per vettori cartesiani¹⁰ –

testi	a fondo francese	a fondo italiano
di origine francese	<i>Roland</i> V7	<i>Roland</i> V4
di origine italiana	<i>Entrée d'Espagne</i>	V13

– non tiene in dovuto conto il processo che è posto alla base di ogni testo manoscritto in epoca medievale (non soltanto “franco-italiano”), e cioè la dinamizzazione indotta dal diastema, che deve essere riconosciuto nelle sue componenti, prima di passare ad una lettura linguistica di ciascun'opera. L'esempio principe è quello dell'*Antéchrist*, in cui la lettura dell'esito *-ons* < -AUS- appare opposta a seconda di chi la pratica: per Walberg sarebbe un tratto vallone, ma in realtà il *colophon* del testimone ci dà conto della sua copia in ambito schiettamente italiano settentrionale, proprio a Verona, «super carcer Polorum in contrata de Monteculis de Verona» – il tratto appare così chiaramente attribuibile al veronese antico. E saremmo agli opposti anche riandando qui alle categorie di Renzi nella considerazione del tratto in questione: l'*Antéchrist* oscillerebbe tra il “francese di Lombardia”, se traguadato nell'ottica di Walberg, e dunque con un potenziale pubblico socialmente elevato e colto, e il “franco-lombardo”, con un'udienza decisamente più popolare.

1.5. Il franco-italiano come “koiné al quadrato” e scelta di metastrato

Insomma, al di là di ulteriori prove classificatorie sempre basate su categorizzazioni destinate ad essere superate, appare evidente come il franco-italiano possa positivamente essere qualificato come *koiné*, come anticipato da Cesare Segre¹¹, di volta in volta adattata alle diverse varietà regionali coinvolte (l'Italia del nord-est, l'Italia meridionale e così via, come prova a evidenziare anche la classificazione più tradizionale del *RLALFrI*). Tale *koiné* si sviluppa a partire dal Duecento e a partire da quel francese che correva per il mondo di cui ci parla già Martin da Canal – il francese del Levante mediterraneo, su cui il francese d'Italia si innesta, a dare quella che recentemente è stata definita come «*koiné al quadrato*»¹², una scelta culturale di «metastrato» da parte di autori, rimaneggiatori e (anche se più passivamente) copisti, per riprendere una felice definizione di Gianfranco Folena:

¹⁰ Cfr. Barbato 2015: 47.

¹¹ Cfr. Segre 1995: 644.

¹² Beretta 2023: XLVIII-XLIX.

l'espansione del francese in Italia è concomitante all'espansione del francese e dell'italiano in Levante nell'età delle Crociate, degli stati latini di Levante e dell'Impero latino d'Oriente. C'è una relazione tra questi due fatti? Perché la cultura francese in Italia si afferma particolarmente nelle aree, soprattutto in quella veneta e anche in quella lombardo-emiliana, e significativamente in Toscana nell'area pisana, direttamente interessate e coinvolte nelle imprese militari-commerciali d'Oriente? L'esperienza francese sembra legata a una dimensione avventurosa-internazionale e gotico-orientaleggiante che non trova risponderne nella cultura italiana centro-meridionale con l'eccezione di Pisa (del tutto diversa naturalmente è la situazione del francese nell'Italia meridionale sotto i Normanni o gli Angioini). Il francese s'è affermato in Italia non tanto per contiguità, come adstrato (così più tardi in Piemonte), né per sovrapposizione, come superstrato (come nel caso di Normanni o Angioini), ma piuttosto per scelta culturale, per il suo volto internazionale, come metastrato¹³

Si noti come, allora, il senso dell'analisi di tale tradizione si focalizza meglio non su categorie forse un po' astratte, un po' velleitarie, ma sullo studio linguistico minuto, testo per testo, di tale *koiné*, ciò che nell'ambito del progetto *FrIngE* stiamo portando avanti ormai da qualche tempo.

2. La lemmatizzazione della Berta da li pè grant

Nell'ambito allora di questo articolo, che si vuole inscrivere nel filone epico di tale tradizione, porterò all'attenzione alcuni casi apicali di tale connubio che può andare sotto il nome di Francese d'Italia, prendendo spunto dalla lemmatizzazione che sto conducendo della *Berta da li pè grant* dalla *Geste Francor* – un testo, dunque, ben incardinato in quell'ambiente trecentesco del nord-est italiano che tanto interesse votava ai testi epici.

2.1. Criteri basilari

Prima di procedere esaminando caso per caso i punti più critici nell'ambito della lemmatizzazione in corso della *Berta*, specifico subito qui per linee generali i criteri di riferimento agli strumenti già disponibili, o in fase di realizzazione, che abbiamo seguito. Per il riscontro dei lemmi, riferimento principe è il Tobler-Lommatzsch, ma se la forma non vi ricorra, immediato appoggio può essere cercato nel *DÉAF*; ulteriori strumenti di consultazione, nel caso i primi due non offrano sostegni, sono il Godefroy e il *DMF*, e in ultima istanza il Matsuura, debitore di T-L e *FEW*; se infine il lemma non è attestato nell'antico francese, si fa ricorso al *TLIO*, affiancato dal *GDLI*. Nella categoria dedicata alla morfologia, si apporrà l'etichetta «SPEC=it» per le forme ibride o proprio per gli italianismi; «SPEC=rin» è invece l'etichetta dedicata alle forme adattate in rima¹⁴. Abbiamo anche altre classificazioni per ulteriori casi specifici, che però non rientreranno nell'analisi qui presentata, e dunque per ora si possono anche tralasciare. Per l'esposizione dei casi, si farà ricorso alle categorie grammaticali classiche.

¹³ Cfr. Folena 1990: 272-273, n. 5.

¹⁴ Cfr. Gambino *et al.* 2024: § 3.2 per un quadro generale.

2.2. Casi concreti

2.2.1. Sostantivi

Cominciando dai sostantivi, subito possiamo parlare di un caso tipico per il franco-italiano, e cioè il nome *çubler* (nella rubrica 18 – per questo contributo si utilizza la numerazione dell'edizione Zarker Morgan, ma l'intero testo della *Berta* è stato rivisto criticamente sul manoscritto¹⁵) per 'giullare': l'etimologia di questo termine rimane tuttora oscura, e le ipotesi si aggirano o sulla dipendenza dall'incrocio con l'it. *giubilo* (ipotesi di Rajna riportata da Holtus), oppure dall'analogia con l'it. *sublare* 'zufolare' (ipotesi di Giovan Battista Pellegrini riportata da Lorenzo Renzi)¹⁶. Per quanto riguarda questa seconda ipotesi, si può però comprendere dal *TLIO* come il suono dello *zufolare* o del *sibilare* non fosse particolarmente gradevole (si veda la voce *TLIO zufolare*, dove è presente la citazione da Cecco Angiolieri, ed. Marti, «che 'l canto non mi torni 'n *sufolare*»), e dunque non troppo applicabile a giullari e cantambanchi. Come che sia l'etimologia, e a questo punto appare più probabile l'incrocio con *giubilo*, la forma ha un parallelo in a.fr. con *joglëor* / *jogler*, e dunque si è ritenuto di mantenere il lemma francese nell'accezione offerta dal *DÉAF*, la seconda, maggiormente aderente al suffisso, con la semplice apposizione dell'etichetta SPEC=it.

Abbiamo poi un caso evidente di avanzamento delle affricate in *baçaler* (v. 1205): il lemma sarà *bachelor*, con apposizione dunque di SPEC=it.

Caso di ipercorrettismo per *i* irrazionale è *foi* per *foi* (v. 1321: «li rois li oit la soa fo plovie»), da rubricare come SPEC=it.

Una forma evidentemente a.it. come *çugolarie* (v. 1327) per 'giocoleria' andrà piuttosto lemmatizzata sotto *joglerie*, per la presenza del parallelo a.fr., ed etichettata come SPEC=it.

Erese (v. 1359) per 'erede' ha occorrenze con la -s- nel *TLIO* in testi sett. (pur con l'afesi di *e-* iniziale), e dunque andrà lemmatizzato sotto *erede*.

Invece, *cason* (v. 1360), che ha un evidente parallelo a.fr. in *ochoison*, tenendo conto dell'assenza del prefisso, avrà a lemma il fr.-it. *cason*, etichettato con SPEC=it.

Abbiamo poi il caso di *machon* (v. 1367: «cun grant avoir e cun grande machon»), che per il *TLIO* (*maconne* sost. di genere incerto) sarebbe un 'tipo di lana', dal toponimo *Macon* (ma il significato permane non sicuro), mentre nel glossario Zarker Morgan pensa a *mangon* 'moneta d'oro', in cui però sembrerebbe mutare la radice; d'altra parte, abbiamo un padiglione nell'*Attila Flagellum Dei* di Nicolò da Càsola (l. I, c. III, vv. 106-108) «Mout richement ovré et de grant machon, / A pieres precieuses, a or et a charbon», in cui evidentemente si fa riferimento al tessuto. Si sceglie allora di lemmatizzare *maconne* e di indicare lo SPEC=it.

C'è anche *mesacer*, dove la -c- a.fr. dà però conto dell'avanzamento delle affricate tipico del fr.-it. soprattutto dell'It. sett. (rubrica 25: «Coment li mesacer»), e dunque la forma è da segnalare come SPEC=it.

Altro caso minimo è *mestere* (sempre rubrica 25), in cui l'italianismo si fa notare per la -e finale.

¹⁵ Venezia BNM Fr. Z. 13 (=256). Riferimento fondamentale per un'analisi filologica, letteraria e linguistica del testo rimane Mascitelli 2020.

¹⁶ Cfr. Beretta 2021: 265 e n. 33.

2.2.2. *Aggettivi*

Abbiamo per gli aggettivi poi il caso di *insené* (v. 1376: «si oit par muler Berta la insené»), per il quale si suggerisce di inserire il nuovo lemma prefissato *ensené* (che si ritrova anche in *DEAFpré*), sulla base dell'a.fr. *sené*, che è presente nel Tobler-Lommatzsch.

2.2.3. *Pronomi*

Caso di pronomi it. sett. soggetto è *l'* al v. 1301 «“Berta l'a li pé grant”», da etichettare con SPEC=it, laddove invece l'editrice Zarker Morgan faceva passare un *Bertal'* senza cesure.

Altro pronome che sembrerebbe italiano è *ne* al v. 1387 («ora ne dites, se n'aveç rasné»), pronomi personale alla prima plurale, da lemmatizzare come tale e da taggare come SPEC=it.

Pronome veneziano è *nu* (v. 1452: «qe d'altra dama nu pensaron ancor»), da lemmatizzare pertanto sotto *nos1* e da etichettare come SPEC=it.

2.2.4. *Verbi*

Passando ai verbi, abbiamo un italianismo palese, *segunte*, in «mais segunte li rois ne le fo nesun hon» (v. 1185), traducibile come 'ma nel seguito del re non ci fu nessun uomo', che deve essere classificato come SPEC=it, ma, poiché ha un corrispondente nell'a.fr. *sivre*, avrà come lemma proprio quest'ultimo.

Un altro italianismo è nella desinenza *-o* in *oit fato* (v. 1201): si lemmatizza *faire* e si inserisce l'etichetta SPEC=it.

Altro italianismo è *atoseger* («de fe atoseger», v. 1252): in questo caso cambia il prefisso rispetto all'a.fr. *entoschier*, e dunque sembra meglio lemmatizzarlo con *attossicare* it.

Invece, palesemente veronese è *oncir* (v. 1262: «qe li voloit oncir e detrencer»), ciò che può anche testimoniare per l'appartenenza ad un *background* veneto occidentale del nostro V13, da lemmatizzare però con il parallelo a.fr. *ocire* e da etichettare con SPEC=it.

Altra categoria fondamentale per il franco-italiano è il singolare per il plurale, tratto tipico norditaliano, che qui occorre *passim* e che possiamo registrare al v. 1263, «por sorte i pooit e veoir e trover», da lemmatizzare *pöoir* e da etichettare SPEC=it.

In *fo*, terza persona del perfetto di *estre* (v. 1459: «De riçe robes fo ben çaschun coroé») si può vedere, oltre all'influsso italiano, anche l'azione della *koiné* mediterranea, in quanto la forma compare pure in Villehardouin.

Possiamo poi notare un nuovo lemma prefissato a.fr. in *entarder* (v. 1506), dall'entrata del Tobler-Lommatzsch *tarder* (abbiamo un *entardier* nel Godefroy e *entarder* nel *DEAFpré*).

Altro SPEC=it, invece, per l'assenza del prefisso è *prosmer* (v. 1511: Zarker Morgan qui pensa a un'afesi del prefisso, invece): si mette a lemma l'a.fr. *proismier*, dotato di SPEC=it, in quanto dal *TLIO* abbiamo *prossimare*.

2.2.5. *Avverbi*

Per gli avverbi, italianismi si riscontrano in *le* (vv. 1185, «ne le fo nesun hon» e 1210, «ne le fo nub») per *lì*, da lemmatizzare con il lemma italiano e da etichettare con SPEC=it.

Ancora un altro italianismo avverbale in *g'*, v. 1225 («qe s'el g'è volu aler et erer»), da lemmatizzare con *ci* e da etichettare con SPEC=it.

Altro caso in *fin*, al v. 1240 («de fin q'era petita»), da lemmatizzare con l'it. *fino* e da etichettare con SPEC=it.

Ulteriore caso localizzatore per V13 è il norditaliano *vonter* (v. 1277: «por ço devés vonter sta cançon ascolter»), tra il milanese di Bonvesin e il lombardo orientale, francesizzazione di *vontera*, da lemmatizzare però con il parallelo *volentiers* a.fr. e ovviamente da etichettare con SPEC=it.

2.2.6. Preposizioni

Per le preposizioni, l'endemico italianismo *con* è da lemmatizzare con *con3*, per distinguerlo rispetto al lemmario del T-L – citiamo qui la prima occorrenza, al v. 1249: «A Saragoca cun Turchi et Escler».

2.2.7. Deformazioni in rima

Deformazione per la rima da etichettare con SPEC=rim in *mainer* per *maniere* al v. 1228 («Lengue el soit de plesore mainer»).

Altra deformazione per la rima è *enperer* per *emperere*, al v. 1244 («porà oldire de qì la fo mer: / de le nasi Karlo li enperer»).

Ulteriore alterazione per la rima *-ie* è *dorie* (v. 1320: «a la sella dorie»).

3. Conclusioni

Ecco dunque che questa serie di osservazioni dalla lemmatizzazione in corso della *Berta* ci può già dare un quadro abbastanza ravvicinato dell'azione delle diverse componenti di questa *koiné* che può passare sotto il nome di “Francese d'Italia”. Sicuramente, i *tools* che stiamo sviluppando nel corso del progetto consentiranno di avere un quadro anche percentualmente definito di tali caratteristiche, per avere una lente specifica di indagine sul problema, che rimane uno dei più avvincenti per quanto riguarda il Basso Medioevo, tra la Francia, l'Italia e il Levante mediterraneo.

Bibliografia

I. Manoscritti

Venezia BNM Fr. Z. 13 (=256) Venezia Biblioteca Nazionale Marciana Francese Z 13 (=256)

II. Opere

Antologia

Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo, a cura di Francesca Gambino, Andrea Beretta, Bologna, Pàtron, 2023.

Geste Francor

La "Geste Francor". Edition of the Chansons de Geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256), with glossary, introduction and notes by Leslie Zarker Morgan, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2009 (2 voll.).

Martin da Canal, *Estoires de Venise*

Martin da Canal, *Les estoires de Venise*, cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275, a cura di Alberto Limentani, Firenze, L.S. Olschki, 1972.

Nicolò da Càsola, *Attila Flagellum Dei* [Beretta]

Nicolò da Càsola, *L'Attila Flagellum Dei di Nicolò da Càsola. Edizione del libro primo e studio della tradizione testuale su Attila in Italia*, a cura di Andrea Beretta, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2016, 2 tt.

Nicolò da Càsola, *Attila Flagellum Dei* [Bertoni]

Nicolò da Casola, *Attila. Poema franco-italiano di Nicola da Casola*, a cura di Giulio Bertoni, Friburgo, Gschwend.

III. Studi e strumenti

Barbato 2015

Marcello Barbato, *Il franco-italiano: storia e teoria*, in «Medioevo Romanzo», 39 (2015), pp. 22-51.

Beretta 2021

Andrea Beretta, *Nuove ricerche sull'Attila Flagellum Dei di Nicolò da Càsola*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 137/1 (2021), pp. 252-286.

Beretta 2023

Andrea Beretta, *Introduzione linguistica*, in *Antologia del francese d'Italia. XIII-XV secolo*, a cura di Francesca Gambino, Andrea Beretta, Bologna, Pàtron, 2023.

DEAF

Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français, version électronique, dirigé par Thomas Städtler, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, online: <https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de> [ultima consultazione 25.III.2025].

DMF

Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), version 2023 (DMF 2023), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, online: <http://www.atilf.fr/dmf> [ultima consultazione 24.III.2025].

FEW

Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, online: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW> [ultima consultazione 20.II.2025].

Folena 1990

Gianfranco Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990.

Gambino *et al.* 2024

Francesca Gambino, Andrea Beretta, Sonia Maura Barillari, Floriana Ceresato, Giacomo Costa, Rachele Fassanelli, Manuel Favero, Jacopo Fois, Elisa Guadagnini, Federico Guariglia, Matteo Parodi, Carlo Rettore, *Il 'francese d'Italia' e il progetto "FrIngE". Panoramica generale e casi di studio*, in «Francigena», 10 (2024), pp. 285-340.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, fondato da Salvatore Battaglia e diretto in seguito da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2003.

Godefroy

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg 1881-1902, online <https://micmap.org/dicfro/page/dictionnaire-godefroy/1/1> [ultima consultazione 10.II.2025].

Guessard 1857

François Guessard, *Notes sur un manuscrit français de la bibliothèque de S. Marc*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», 18 (1857), pp. 393-414.

Krauss 1980

Henning Krauss, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, a cura di Andrea Fassò, Padova, Liviana, 1980.

Mascitelli 2020

Cesare Mascitelli, *La Geste Francor nel cod. marc. V13: stile, tradizione, lingua*, Strasbourg, Editions de linguistique et de philologie, 2020.

Matsumura

Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

Renzi 1970

Lorenzo Renzi, *Per la lingua dell'“Entrée d'Espagne”*, in «Cultura neolatina», 30 (1970), pp. 59-87.

Segre 1995

Cesare Segre, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, I. *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 631-647.

T-L

Altfranzösisches Wörterbuch, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von Erhard Lommatzsch, weitergeführt von Hans Helmut Christmann, vollendet von Richard Baum und Willy Hirdt unter Mitwirkung von Brigitte Frey, 11 voll., Berlin – Wiesbaden-Stuttgart, Weidmannsche Buchhandlung – Steiner, 1925-2002.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi e poi da Paolo Squillacioti, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Pubblicazione periodica online in aggiornamento continuo, online: <http://tlio.ovi.cnr.it> [ultima consultazione 05.II.025].

ANDREA BERETTA

Viscardi 1941

Antonio Viscardi, *Letteratura franco-italiana*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941.

UNA PAROLA “MARGINALE” DELL’EPOPEA FRANCESE (D’ITALIA): *TRAVACHE**

Elisa Guadagnini

elisa.guadagnini@cnr.it

(CNR-ILC)

ABSTRACT:

This study focuses on the word *travache* (or *trevache*), a French adaptation of the Italian word *trabacca*, found within the Franco-Italian epic discursive tradition. Additionally, it considers the possibility of associating this lexical type with the reading *travales* in the *Ystoire de li Normant*.

KEYWORDS:

Italianism; French of Italy; *Travache*; *Trabacca*.

Nella prima parte dell’*Entrée d’Espagne*, la lassa XIV descrive i preparativi dei Francesi, sul punto di recarsi in terra iberica; il v. 356, in particolare, fa riferimento al necessario per l’acampamento, giustapponendo due dittologie:

Franchois s’aparoilent a force et a vertu | D’armes et d’entresaignes et de destrés crenu, | De tref et de **trevaches**, de loges et breü... (vv. 354-356)

Questa occorrenza nell’*Entree* porta *trevache* all’attenzione dei lessicografi del francese medievale: la parola è discussa nel *FEW*, dove è descritta come un derivato dalla base francone **trabo* (‘Fransen’ [‘frangia’]), a cui è ricondotto anche il francese *tref* (‘tente, pavillon’), ed è riconosciuta come un italianismo, da *trabacca* (‘tenda’)¹.

Rinviando all’Appendice per una sintesi della questione etimologica, osserviamo che, nel suo studio lessicale dell’*Entree*, Günter Holtus nota che *trevache* è una forma “rara in franco-italiano”: egli ne reperisce una sola altra occorrenza, nel testimone padovano dell’*Huon d’Auvergne* (Padova BSV 32, databile tra XIV sec. sm. e XV pm.)². Alla c. 18r dell’*Huon d’Auvergne* [P] si legge infatti:

* Questo contributo è un risultato del progetto *The French in/of Italy: Code-MixiNG in Medieval Europe (FrIngE Project)* (2023-2025, PRIN 2022XRFSXR). Il reperimento dell’occorrenza di *trevache* nell’*Entree d’Espagne* e la sua segnalazione come caso di interesse si devono a Rachele Fassanelli: rinviando ai suoi studi per un’analisi complessiva del lessico latamente bellico nell’epopea francese d’Italia, ringrazio Rachele per la generosità con la quale ha condiviso il suo lavoro.

¹ Cfr. *FEW* s.v. **trabo* (*Germanismes* 17,640a); 641a n.3: «In diesem italianisierenden text [scilicet l’*Entree*] nach it. *trabacca* gebildet». Il *DEAF* segue *FEW* distinguendo s.v. *tref*² gli esiti del francone **trabo* (mentre *tref*¹ raccoglie quelli del lat. *trabs*): alla radice francone è riportato anche il lemma «francoit. *trevache*», di cui è reperita la sola occorrenza dell’*Entree*.

² Cfr. Holtus 1979: 480-481; cfr. ivi: 480: «Im Fr.-It. selten belegte Form»; la lezione dell’*Huon d’Auvergne* è citata dalla tesi di laurea di Carla Giacon, discussa a Padova nell’a.a. 1960-1961.

Lo re [Carllon] montà sul so destrier guscon, | De Viena inssì con tuti i suoi baron, | Apresto lui Sanguin
con tuti li so compagnon. | Tanto chavalcà per monte e per valon | Ch'eli vene ad Avernia davanti li
dojon | E fè trer **travache** e paveion. (vv. 847-852)

Come si vede, il testo – che appartiene culturalmente al dominio vasto della *chanson de geste* “franco-italiana” (secondo una delle dizioni tradizionali) – è descrivibile, dal punto di vista linguistico, come essenzialmente italoromanzo e specificamente veneto. Una situazione analoga si osserva anche nel caso del *Bovo d'Antona* laurenziano (Firenze BML Pal. 93, fine XIV sec.):

E Pulican la spada trà à, | in la gente de Marcabrun se caça, | a chi dona un colpo morto lo cità, | l'oste
à partida in do' mità. | Dal'altro cavo Pulican arivà, | in le some del re se incontrà; | davanti da si se le
caça | per quela via che Bovo andà. | In una gran vale Bovo acontò à. | «Sire», diss'elo, «nu avemo ben
guadagnà». | Anbi li compagni cola dona cavalcà, | e Pulican savea ben la contrà. | Allora Bovo si li parlà:
| «Le some se vol desligar». | E Pulican prestamente lo fa, | tende e **travache** dentro trovà, | no li trova
texor valisant un dinar. | Per la canpagna le tende cità. (vv. 1683-1700)

Sono avvicinabili alle due occorrenze appena citate anche le note «travache» (*sic*) e «travalche» che si leggono rispettivamente a c. 5v e a c. 7r del manoscritto Venezia BMC Correr 1493 (XIII sec. u.q., Italia sett.), testimone del *Roman d'Alexandre*: esse, infatti, fanno serie con le altre parole o sintagmi vergati nel codice, in italiano, per fornire al miniatore una descrizione sintetica dell'illustrazione da eseguire³.

Alla luce di quanto visto fino a qui, l'occorrenza di *trevache* nell'*Entree* potrebbe sembrare una francesizzazione del tutto occasionale della parola italiana *trabacca* (su cui cfr. *infra*): non abbiamo reperito altre occorrenze di questo tipo lessicale negli strumenti lessicografici e nei corpus relativi al francese antico e medio; rileviamo però che il *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana* (RLALFrI) permette un sensibile incremento della documentazione. Del vocabolo si registrano, infatti, otto occorrenze ne *La Guerra d'Attila* di Niccolò da Casola (1358-1373):

Grant baronie li fu assemblez de chevalier, | Tant baner, tant penons li veist ventoler, | Tant distrer
aragons honir et braier, | Et li grant pavilons et **travach** tirer. (I, I, vv. 1319-1322)

Travach et paveilons et echubes estuit | Destis in le grant pree... (I, v, vv. 651-652)

Et por la praarie et voisins et da lon | Ont tendues lor trief, **travach** et pavilon... (I, VII, vv. 116-117)

Tentes et **travach** font por li pre chair, | Et ses tabinacles et pavilons ont flatir. (I, VII, vv. 456-457)

Car her soir nous bruient **travach** et pavilon... (I, VIII, v. 194)

³ Alle due note in oggetto, in effetti, corrispondono due miniature che illustrano entrambe un accampamento composto da cinque tende sormontate da bandierine colorate. È attualmente in preparazione la nuova edizione del *Roman d'Alexandre* (ms. Correr), per le cure di Giacomo Costa (per cui cfr. Costa 2025, a cui rimando anche per la datazione e localizzazione del codice): esprimo un sincero ringraziamento al dott. Costa per le informazioni che mi ha cortesemente fornito.

Toz la grant host intorn et environ | Se loçarent et fiçarent palon, | **Travach** et hecubes et betresches a fuson. (II, XIV, vv. 2201-2204)

...n’a mister ch’a **travach** | Retorni par seçonner... (II, XV, vv. 2752-2753)

L’une renga pres l’autre inlec sunt obstalle, | Lor pavilon ont tis, lor **travach** et lor tre... (II, XVI, vv. 915-916)

cui si sommano quattro occorrenze nell’*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona (1379-1407)⁴:

Tel tendoit paveilons, tel **travache**, chi mene cival avant, chi arer por resorer, chy farent lozes, chi caxons por demorer dedans. (2, LXXIII, 3)

E in tel mainere se leverent ly Africans de camp e laserent partie de lor giant a destendre paveilons e **travaches** ch’i porterent al camp l’autre jor a près. (5, LXXV, 9)

Li rois intrerent in la cité e les autres s’acamperent a paveilons, **travaches** e lozes deors laterre. (7, IV, 17)

Allor poissés veoir tendre **travaches**, paveilons e fer lozamant. (7, XLVI, 17) | Cfr. *Frammento Aquilon*: Alor poisés veoir tendre travaches e paveilons e fer lozemant! (I, 55)

e una ulteriore occorrenza nel *Livre du Chevalier Errant* di Tommaso di Saluzzo (1403-1405), l’unica in cui il vocabolo non compare in contesto bellico – fa riferimento infatti a un accampamento per diporto:

Le Dieu d’Amour demoure aux champs | La greigneur partie de son temps | [...] | La fait ses paveillons tendre | Pour mieulz son plaisir prendre: | Les uns sont rouges, ou blans, ou vers, | Les autres pers, a fin or tous ouvrés | [...] | La **travache** du Dieu d’Amour | [...] | Est verde, toute bourdee... (vv. 3284-3285, 3288-3291, 3298, 3300)

Nel complesso, dunque, per riprendere l’osservazione di Holtus (1979), si conferma vero che *trevache*, o *travache* (come compare attestata in tutte le occorrenze tranne quella nell’*Entree*)⁵, è una parola rara e che appare caratteristica della tradizione discorsiva franco-italiana, ove la si intenda come l’insieme delle *chansons de geste* e dei romanzi cavallereschi composti o rielaborati nel Veneto e nel Piemonte medievali. Abbiamo già rammentato il fatto che questo vocabolo è stato riconosciuto come un italianismo: abbiamo anche avuto modo di osservare, in effetti, alcune occorrenze della forma italiana *travacca* (o simili, che riportiamo al lemma *trabacca*)⁶, riconducibili anch’esse alla tradizione discorsiva appena citata. Posto che *travache* sembra

⁴ Rispetto al primo dei passi citati, Wunderli 2007: 327-238, evidentemente considerando implausibile un sostantivo singolare, interpreta la lezione *travache* come «dérivé verbal de *travache*» con il significato di «construire des baraques». Come già argomentato in modo definitivo da Morlino 2016: 136-137, questa ipotesi è inutilmente onerosa: anche questa occorrenza deve senz’altro essere ricondotta al sostantivo.

⁵ Come mi suggerisce Rachele Fassanelli, per quanto l’alternanza *a/e* sia un fatto frequente e ben noto dei testi francesi d’Italia, è possibile che sull’occorrenza nell’*Entree* abbia agito, in particolare, l’attrazione della forma *tref* immediatamente precedente.

⁶ Si adotta la forma portata a lemma dalla tradizione lessicografica italiana; per la possibile ragione etimologica di questa scelta cfr. *infra* l’appendice.

configurarsi come una francesizzazione di *trabacca*, potremmo domandarci se questa parola italiana sia tipicamente settentrionale, o sia caratteristica della tradizione epico-romanzesca, o se si configuri in altro modo.

Per valutare le caratteristiche lessicologiche di *trabacca*, assumeremo il *Corpus OVI* come corpus rappresentativo del vocabolario italiano antico⁷. In questa banca dati risultano presenti 161 occorrenze del lessema *trabacca*, distribuite in 54 testi distinti; portiamo di seguito una minima esemplificazione, a partire dall'occorrenza più antica⁸:

Contempl. morte, 1265 (crem.>sen.): Ov'ai <tu> gli asberghi et le ghambiere, | Le riche arme et le giafiere, | E le coverte et <l>i gonfaloni, | Le **travachce** et <l>i padiglioni [...]?

Doc. prat., 1275: Orla(n)do stracciauolo p(er) pa(n)no scharlatto che ssi aooperao alla **trabaccha**, s. iij.

Tristano Forteguerr., XIII sm. (pis.): l'Amoroldo d'Irlanda prese terra con pavillioni e con **travacche** e con molti chavalieri.

Cronica fior. (Gadd.): il decto Arrigo venne ad hoste sopra la città di Firençe, e puose suo campo, actendato di loggie, **trabacche** e padiglioni, nel piano del Cafaggio del Vescovado di Firençe, fuori delle mura di San Lorenço, con exercito grande di popolo e di cavalieri.

Milione, XIV in. (tosc.): questi campi erano i più ricchi campi che mmai fossono veduti di padiglioni e di **trabacche**, tutti forniti di sciamiti e d'oro e d'ariento. = ...qui avese veu les pavilonz de<s> dras d'or e riches **tref** bien peust dir qe a piece mes ne fo veu un plus biaux canp e plus riches.

Paolino Minorita, 1313/15 (venez.): Jabel atrovà l'arte de far **travache** e pavejoni a li pastori che no aveva altre case.

Cavalca, *Specchio di croce*, a. 1333 (pis.): Onde dice s. Paolo, che Abramo abitava in casipule, cioè in tende ed in **trabacche** atte a portare...

Parafr. pav. del Neminem laedi, 1342: ...quaranta agni [...] i stetan per lo deserto sençça casa e sençça techio de copi né sentin ombria de mure ma a tende e a **travache** chomo se fa a le fere...

Deca quarta di Tito Livio, a. 1346 (fior.): Malagevole era di porre **tende o trabacche** nelli luoghi aspri e montuosi. = ...**tabernacula** statuere in aspretis et inaequabili solo difficile erat.

Perugia e Corciano, c. 1350 (perug.): andaro a la semmetà del colle e li aconciaro loro modo d'albergare [...] e començaro a tagliare arbore e a fare **trabachie** e mettere gli arbore grosse a la proda de la balça e fortificaronse molto biene...

⁷ Per le ragioni che confortano la considerazione del *Corpus OVI* come “rappresentativo” dell'italiano antico (e per i limiti entro cui è predicabile tale rappresentatività), mi permetto di rinviare a Guadagnini 2016 e Burgassi – Guadagnini 2017: 7-11 (su cui cfr. Ernst 2018: 942-943). Segnalo, per completezza, che sono note numerate occorrenze della forma con metaplasmo *trabacco* (cfr. *GDLI* s.v. *trabacco*¹) e degli alterati *trabacchetta* (cfr. *GDLI* s.v. *trabacca*) e *trabacchetto* (cfr. *TLIO* s.v. *trabacchetto*); per *trabaccolo* (-a) cfr. *infra*.

⁸ Per la lista completa dei testi in cui occorre il lessema *trabacca* si rimanda alla consultazione del *Corpus OVI*. Qui e in seguito, si rinvia al corpus anche per i dati bibliografici relativi alle opere citate.

Anonimo rom., *Cronica*, a. 1360: **Trabacche** e paviglioni e onne guarnimento abannonao in campo...

Frontino volg., a. 1381 (bologn.): Limaco [...] temando l’asalto delli nemici [...] tutte le **travache** circumdò de fosse... = ...fossis circa omnia **tentoria** ductis...

Destr. de Troya, XIV (napol.): Dares di Troya [...] potea andare securamente alle **travache** de li Grieci...

Come si intuisce da queste poche occorrenze e come si verifica dalla consultazione della banca dati, le attestazioni si distribuiscono lungo l’intero arco cronologico coperto dal corpus e nelle diverse tradizioni discorsive e generi testuali documentati. Sul piano diatopico, il lessema risulta attestato entro le diverse varietà italo-romanze testimoniate, dal Nord alla Toscana all’area mediana e meridionale continentale⁹.

Nel vocabolario italiano antico, per concludere, *trabacca* risulta un vocabolo di quoziente connotativo medio, non molto attestato ma diffuso e disperso nella documentazione¹⁰: dato che il lessema occorre secondo una logica distributiva che non risponde ad alcun piano della variazione linguistica, è ragionevole imputare la bassa attestazione alla natura del suo referente – è cosa ben nota, infatti, che il lessico degli oggetti materiali tende a essere relativamente poco presente negli enunciati (scritti e orali) di qualunque epoca storica. Il lessema *padiglione*, per esempio, con cui abbiamo visto più volte ricorrere *trabacca* in dittologia, ha anch’esso la caratteristica di risultare diffuso e disperso nel corpus rappresentativo, ma presenta una maggiore attestazione (il lessema *padiglione* occorre per 1.015 volte in 149 testi): se ne può dedurre che *trabacca* è lessema più marcato di *padiglione* per il significato di ‘riparo trasportabile e generalmente provvisorio, costituito da teli tesi su un’impalcatura di supporto’¹¹. Rispetto a questo contenuto semantico e referenziale entrambi i vocaboli, comunque, sembrano essere latamente disponibili nel vocabolario italiano antico, inteso come sistema sovraordinato rispetto alle singole varietà diacroniche, diatopiche e diatematiche.

Trabacca, dunque, è un lessema “panitaliano” e “pantestuale”: da *trabacca* discende il vocabolo *travache*, forte italianismo ricorrente nella tradizione epico-cavalleresca localizzabile nel Nord della Penisola. E questa parola italiana ha una fortuna ancora più vasta: il suo orizzonte di diffusione comprende infatti anche la scrittura latina medievale e la penisola iberica.

La tradizione lessicografica del latino ha, in effetti, reperito diverse occorrenze, nessuna delle quali precedente il Duecento, di una forma chiaramente ricalcata sull’italiano *trabacca*, che riportano tutte, comunque, all’area geografica peninsulare. Portiamo il solo esempio di DuCange, che s.v. *trabaca* («Ital. *Trabacca*, Tentorium») cita:

Chronic. Estense ad ann. 1317. apud Murator. tom. 15. col. 381: Reliquit campum, dimittens omnia sua ibi, scilicet **Trabacas**, victualia, et alia in maxima quantitate.

⁹ Mi riservo di discutere la possibile presenza del lessema nella Sicilia medievale in un prossimo lavoro, dato che la questione è problematica e tutto sommato poco utile in questa sede.

¹⁰ Per la nozione di “quoziente connotativo” cfr. Burgassi – Guadagnini 2023a.

¹¹ Per questo impiego della nozione di “marcatezza” cfr. Burgassi – Guadagnini 2023b.

e s.v. *travacha* raccoglie diverse occorrenze che appartengono certamente alla famiglia che ci interessa («*Travacha* vero Tentorium est, Italis *Trabacca*»), delle quali riportiamo soltanto la prima¹²: «Statuta Vercell. fol. 3: Habendo.... tentoria et *Travachas* in exercitu ad usum suum, etc.». Nella prima parte della voce sono raccolte due occorrenze, tratte entrambe dalla *Historia rerum Laudensium* di Otto Morena, che veicolerebbero un significato diverso, quello di ‘fortificazione’ («*vox travacha* videtur poni pro *travaglio*, quomodo Galli dicimus *un travail*, pro quolibet munimento ad propulsandos hostes exstructo»). È però necessario sottolineare il fatto che queste sono con ogni probabilità – secondo il giudizio dello stesso DuCange – attestazioni fantasma¹³:

Pro *Travacha* Muratorius tom. 6. col. 1041. et 1043 e Codice Ambrosiano legit *Travata*, ut infra videre est; quod magis placet; est enim *Travata*, Academicis Cruscanis *Riparo fatto con travi*, Propugnaculum trabibus constructum: quæ notio belle congruit locis citatis.

Come si è detto, *trabacca* arriva anche nella penisola iberica, e più precisamente nella regione valenciana, dove in epoca moderna si registra la presenza del vocabolo *taravaca* (*taravata*)/*travaca*. Il DCVB s.vv. *taravata* e *travaca*, marcate come voci “antiche”, riporta diverse occorrenze datate tra la seconda metà del XV e il XVII sec.: il significato di questo tipo lessicale sarebbe ‘Cortina, pavelló de llit’. Joan Corominas discute *taravaca* nel DECat s.v. *barraca* (nel vol. 1) e di nuovo, nel vol. 8, nella nota associata alla voce di rinvio *taravaca*¹⁴. Il lessema è descritto come vocabolo del valenciano moderno, di significato ‘espècie de baldaquí que abriga i cobricela un llit o cadafal’: «La variant més corrent és *travaca*, documentada des de 1534, però n’hi ha una altra *taravaca* que ja veiem el 1515...» (così s.v. *barraca*); l’entrata *taravata* scelta dal DCVB è ritenuta «per cert mera lliçó errònia de *taravaca*» (*ibidem*). Corominas riconosce nel vocabolo un italianismo: «*taravaca* sembla ser provinent d’Italia, on és més antic i afermat que no a València» (s.v. *taravaca*). A corroborare l’ipotesi dell’italianismo è la solidarietà semantica, posto che lo studioso annota l’occorrenza, nella Napoli dell’era moderna, di *travacca* nel senso di ‘padiglione di letto’.

A nostro avviso, è possibile popolare la serie di testimonianze della diffusione lessicale di *trabacca* con una ulteriore occorrenza, reperita anch’essa grazie al RLALFrI e proveniente questa volta dall’Italia meridionale. Nella *Ystoire de li Normant* (post 1343), traduzione in francese di una cronaca latina perduta di Amato di Montecassino, si legge¹⁵:

¹² DuCange s.v. *travacha* cita poi altre occorrenze mediolatine, tutte di provenienza italiana (cfr. anche *infra*). Nel *Glossario latino-emiliano* sono presenti le voci *travacca* e *travacla* (su questa forma cfr. *infra* n. 16), cui sono ricondotte occorrenze reperite in documenti parmensi, bolognesi e ravennati del Duecento (in dittologia con *papilio* e *tentorium*); cfr. anche *Glossario latino-italiano* s.vv. *trabacca* (un es. quattrocentesco della Curia romana), *travaca* (un es. veneto del 1304).

¹³ Cfr. infatti DuCange s.v. *travata*.

¹⁴ La discussione di *taravaca* è ripresa nel DCECH s.v. *barraca*. Nel vol. 8 del DECat è presente una lunga nota che corregge la proposta etimologica presentata s.v. *barraca* (cfr. *infra* l’appendice).

¹⁵ Nella *Historia Normannorum*, Amato di Montecassino ripercorreva la storia della presenza normanna in Italia meridionale tra il 1078 e il 1086. La traduzione, eseguita in Italia meridionale da un anonimo traduttore nella prima metà del Trecento, è tradita dal ms. Parigi BNF fr. 688.

[26.1] Et quant lo duc sapientissime vit la disposition et lo siege de Palerme [...], appareilla soi a prendre altre cité [...]. [2] Et ensi fist, quar premerement asseja Oriente et attornia la de diverses **travacles** et de chevaliers. [3] Et tant l'asseja, que par armes et par poverté, jusque a tant que cil de la cité la rendirent, quar non pooient autre faire.

Nel Gd questo passo è citato (dall'ed. Champollion-Figeac) come unica attestazione della voce *travacle*, cui è attribuito il significato ‘travail de fortification’: tale interpretazione è ripresa nella più recente edizione dell'opera (ed. Guéret-Laferté). Si ricorderà che abbiamo già incontrato questo significato, registrato da DuCange per la voce *travacha*: va rammentato anche, tuttavia, che le attestazioni che supportavano l'accezione erano discusse e ritenute verosimilmente erranee, là dove era considerata corretta la lezione *travata*. L'attribuzione del senso di ‘fortificazione’ ai *travacles* della *Ystoire*, insomma, pare poco probabile.

A nostro avviso, la forma deve invece essere ricondotta al lessema italiano *trabacca* e interpretata come ‘tenda da accampamento’: va ricordato che, nella sua edizione dell'opera, anche De Bartholomaeis chiosava *travacles* con ‘trabacche’. L'ipotesi è confortata dalla diffusione panitaliana del lessema, di cui già si è detto. Dato che il testo originale è perduto, è impossibile verificare se il tipo *trabacca* fosse già presente nel passo latino o sia stato introdotto dal volgarizzatore, come traduttore di una lezione latina appartenente a una diversa famiglia lessicale: *a priori* sono possibili entrambe le cose, posto che – come abbiamo visto – il vocabolo italiano *trabacca* “infiltra”, tra gli scriventi della Penisola, tanto la scrittura latina (per la quale, comunque, andrà ricordato che le occorrenze reperite negli studi e negli strumenti lessicografici si collocano tutte dal Duecento in poi) quanto quella francese.

Riconosciuti il tipo lessicale e il significato della forma *travacles* nella *Ystoire*, l'ultima domanda da porsi riguarda la bontà della lezione, e in particolare se essa non debba essere emendata in *travaches*.

Segnalo subito che un caso analogo al nostro è discusso nel DuCange, s.v. *travacha*¹⁶:

Memoriale Potestatum Regiens. ad annum 1218 [...]: Invenerunt Christiani in dicto campo papilliones, **Travacles** rarissimas et cultras optimas, etc. Emendo **Travachas**.

Il passaggio *l > b* può prodursi molto facilmente come banale errore paleografico. D'altro canto, forme del tipo *t(a)rabaccola/o* sono registrate, con diversi significati, in molti dizionari dialettali: deve però essere sottolineato il fatto che non è acclarato che queste parole derivino da *trabacca*, avendo anch'esse un etimo vivacemente dibattuto¹⁷. Inoltre, queste forme sem-

¹⁶ Va rilevato che il *Glossario latino-emiliano* s.v. *travacula* registra un'occorrenza di questa medesima forma con *-cl-* («papilliones vel travacle»), reperita nello *Statuto del secolo XIII del comune di Ravenna*: 134; cfr. *supra* n. 12.

¹⁷ Cfr. l'appendice per le diverse ipotesi etimologiche proposte per *trabacca*; per *trabaccola/o* alla derivazione da *trabacca* si affiancano altre ipotesi, che rinviano soprattutto alla base lat. *trabs*. Va inoltre sottolineato il fatto che è documentata in italiano una ricca serie di parole di significante assai simile, ma per le quali sono vivacemente dibattute tanto l'etimologia quanto l'ipotesi stessa di una loro appartenenza alla medesima famiglia: cfr. *trabucco*, *traboccare*, *trabicollo*, ecc. In generale, il suffisso atono *-olo* (< -ULUS) appare produttivo in Italia nordorientale e in Toscana: cfr. per es. Rohlfs 1969: 405-406 (§ 1085), Grossmann – Rainer 2004: 290. Per il suffisso *-aculum* e i

brano caratteristiche delle regioni italo-settentrionali e non risultano documentate nelle aree mediana e meridionale¹⁸. Un lessema *trabaccolo* è registrato da tutti i vocabolari dell'italiano: esso, però, è un termine marinaresco che denomina una piccola nave mercantile tipica dell'Adriatico, di cui non sono note attestazioni precedenti il XIX secolo¹⁹. Per l'occorrenza della *Ystoire*, insomma, ritengo più oneroso postulare l'affissazione rispetto al considerare la lezione *travacles* semplicemente erronea: l'emendamento in *travaches*, da parte sua, porterebbe la forma a entrare in serie solidale con le attestazioni che abbiamo visto ricorrere in altri testi francesi d'Italia.

In effetti, tra le opere di autori e copisti medievali italiani che scrivono in francese ricorrono le forme *travache* e *trevache*, che si configurano come francesizzazioni di *trabacca*, vocabolo latamente disponibile in italiano antico per denominare una 'tenda da accampamento'. Certamente marginale rispetto al sistema lessicale francese antico, *travache* è un prestito ripetuto dall'italiano: lo abbiamo visto comparire più volte entro la tradizione discorsiva epica "franco-italiana", ma anche nella *Ystoire de li Normant*, un'opera di tutt'altro genere e provenienza dialettica.

suffissi/interfissi *-acco/-acc-* cfr. Rohlfs 1969: 372-373, 377-380 (§§ 1042, 1048, 1050), Grossmann – Rainer 2004: 285, 290-292, 446.

¹⁸ Per un censimento delle attestazioni del tipo *tarabaccolo* (e la loro localizzazione) rimando a Pellegrini 1972: 554-557.

¹⁹ Cfr. ancora la sintesi approntata da Pellegrini 1972: 549-552, 558-559.

APPENDICE ETIMOLOGICA

L'etimologia di *trabacca* è dibattuta: nel tempo, sono state proposte diverse ipotesi. Quella che ha goduto a lungo del maggior credito riconduce il lessema alla base germanica **trabo* e spiega la terminazione per analogia su *baracca*: accolgono questa ipotesi, tra gli altri, il *FEW*, che abbiamo già ricordato, il *REW* (8823a *trabum*, che cita la bibliografia precedente) e il *DEI* (s.v. *trabacca*)²⁰. Diez riportava invece *trabacca* al latino *trabs*²¹. Entrambe le ipotesi considerano *trabacca* un derivato della famiglia lessicale che include il francese *tref*, italiano *trevo*, catalano e castigliano *treo*, e l'occitano *trap*²²; le altre proposte avanzate negli studi, invece, svincolano il lessema dalla famiglia panromanza del tipo lessicale *tref* (o per lo meno escludono che i due condividano la medesima radice etimologica). Per completezza, va ricordato che Joan Corominas propende in un primo momento per un etimo osco, proposto nel *DECat* s.v. *barraca* (e ripreso nel *DCECH* s.v. *barraca*)²³; giunto all'altezza dell'ottavo volume del *DECat* (s.v. *taravaca*), tuttavia, si dichiara certo che si tratti di un'ipotesi da non accogliere, propendendo invece per un etimo arabo.

Nel campo delle ipotesi arabiste, si registrano due diverse proposte etimologiche. Una, avanzata nel *DCVB* (s.v. *taravata*) e poi rifiutata da Corominas per la difficoltà a giustificare la *t(a)*-iniziale, rinvia all'arabo *rīmaq* 'tenda con un palo al centro'. Ad imporsi in tempi più recenti come l'ipotesi maggiormente accreditata è l'altro etimo arabo individuato dagli etimologi, *tābaqa*: derivato dalla radice *tbq* 'coprire', questo sostantivo significherebbe 'any one of two or more things that are placed, or situated, one above another; a stage, story or floor; a layer or stratum' (Lane), da cui 'tribuna, piano sopraelevato' e anche 'stanza o piccolo edificio', 'galleria', 'prigione sotterranea', fino a 'piatto' e al termine della carpenteria 'capriata'²⁴. A mia conoscenza, questa ipotesi risale allo studio dei toponimi siciliani condotto da Corrado Avolio nel 1898: lo studioso riportava, qui, all'arabo *tabaqab* (reperito in Dozy) il toponimo ragusano *i Trabbacchi*, spiegando: «il luogo prende il nome da alcuni sepolcri, sui quali una tettoia di calce è sostenuta da colonne intagliate nella stessa roccia; cfr. il n[ome] c[omune] *trabacca*, affusto di legno o di ferro che sostiene il cortinaggio al di sopra del letto» (Avolio 1898: 98). Steiger (1932: 150) cita l'ipotesi di Avolio ed è respinto dal *FEW*, che ritiene ingiustificabile il nesso *tr-* iniziale. L'etimo *tābaqa* è rilanciato da Pellegrini (1972: 549-559, ma cfr. anche 160-161) e, in seguito ma in via indipendente, da Corominas (*DECat*, n. 1 alla voce di rinvio *taravaca*). Entrambi spiegano la *tr-* iniziale per interferenza: Pellegrini, seguito da ultimo da Alberto Nocentini (*Etimologico* s.v. *trabacca*), pensa al

²⁰ Tutti gli strumenti citati riferiscono la presenza del tipo lessicale **trabo/trabum* in diversi glossari latini, fin dall'VIII secolo: *DEI*, in effetti, riporta l'italiano *trabacca* non direttamente alla base germanica ma «probabilmente» al «lat. mediev. *trabum*».

²¹ Diez s.v. *tref*: «Die ital. sprache hat *trabs* in *trabacca* erweitert, im späteren mlatein *trabacca* 'tentorium cum trabibus, ut fit in diutina obsidione' Nyerup 297» (pp. 690-691).

²² Tant'è che il *REW* considera meno probabile, rispetto a quella del germanismo, l'etimologia *trabs* proposta dal Diez per ragioni semantiche («das Wort 'Segel', nicht 'Mast' bedeutet») e fonologiche, perché la *-p* dell'esito occitano non sarebbe compatibile con la *b* del latino (cfr. *REW* 8823a).

²³ L'osco *tribarakavum* significa 'costruire': cfr. Buck s.v. *tribarak[avum]* (p. 326a) e Untermann s.v. *tribaraka-vum*.

²⁴ Cito queste informazioni, compresa la definizione di Lane, da Pellegrini 1972: 557 e da *DECat* s.vv. *taravaca* (vol. 8, p. 306a.53-b1) e *tàvega* (vol. 8: 62b; 33-39). Corominas nota che la radice *tbq* in arabo è «molt productiva, registrada pels lexicògrafs més antics, usada per escriptors clàssics [...] i ja amb derivats en la llengua corànica», e che *tābaqa* in particolare è «molto usata» in area catalana, dove è attestato sin dall'XI secolo l'esito volgare *tàvega* 'prigione sotterranea' (*ibidem*).

latino *trabs*, rilevando che «la contaminazione è stata facilitata dal significato segnalato dal Dozy, della sfera della falegnameria e del carpentiere»²⁵; Corominas ritiene invece che abbia agito l'attrazione del tipo lessicale *tref* (basso latino *trabum*, dalla base germanica su citata)²⁶. Corominas ritiene inoltre di poter giustificare lo spostamento dell'accento, rinviando alla nota tendenza romanza alla parossitonia²⁷.

Oltre agli aspetti problematici relativi alla forma del significante, già discussi negli studi, mi pare che l'ipotesi etimologica che rinvia all'arabo *tàbaqa* si concili a fatica con la natura panitaliana e solo italiana di *trabacca*, vocabolo attestato sempre e soltanto con il significato di 'tenda'. Il presunto prestito dall'arabo avrebbe dovuto subire un cambiamento semantico che lo portasse a denominare uno specifico oggetto materiale (significato non documentato per la lingua di partenza ed unico significato testimoniato nella lingua di arrivo): esclusivamente con questo significato, a partire dall'area in cui ebbe luogo il contatto linguistico, il prestito si sarebbe diffuso da Nord a Sud ma non oltre i confini italiani – e tutto questo entro l'ultimo quarto del Duecento e a fronte di una documentazione che non pare testimoniare di un'espansione a partire dalla Sicilia o dall'area adriatico-lagunare o da un altro centro commerciale in relazione con l'Oltremare. Credo che la questione etimologica debba ritenersi ancora aperta.

Bibliografia

I. Manoscritti

Firenze BML Pal. 93	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Palatino	93
Padova BSV 32	Padova	Biblioteca del Seminario Vescovile		32
Parigi BNF fr. 688	Parigi	Bibliothèque Nationale de France	français	688
Venezia BMC Correr 1493	Venezia	Biblioteca del Museo Correr	Correr	1493

²⁵ Pellegrini 1972: 557-558. In ivi: 558, n. 30, lo studioso osserva che «è possibile che *r* sia epentetico poiché segue a *b*».

²⁶ *DECat* s.v. *taravaca*: «partint de la idea de 'tribuna' o 'cambra' era fàcil passar a 'tenda', 'baldaqui' o 'dosser', sobretot perquè el mot en romànic s'havia de sumar amb el mot romànic comú per a 'tenda', 'padiglione': b. ll. *trabum*, oc. ant. *trap*, fr. ant. *tref*, it. ant. *trevo* (*REW*, 882a)» (vol. 8, p. 306b.6-11). *Ibidem* lo studioso afferma di ritenere poco probabile l'interferenza con *baracca*. Personalmente, credo che l'unica cosa certa, riguardo all'etimo di *trabacca*, è che debba essere escluso categoricamente un possibile influsso di *baracca*: il vocabolo è in antico un regionalismo di diffusione esclusivamente siciliana; non è credibile che possa aver influito, per analogia, su un lessema che risulta già panitaliano e per il quale non si dispone di alcuna evidenza che possa essersi irradiato dalla Sicilia.

²⁷ *DECat* s.v. *taravaca*: «És ben sabut que en els mots d'aquesta estructura [*scilicet* i proparoxítoni] hi havia una accentuació vulgar en la penúltima en lloc de la clàssica proparoxítona [...] vulgarment hi avia doncs l'accentuació *tabáqa*» (vol. 8, 306b; 306b1-6). Si noti però che in catalano è attestato un esito *tàvega*, proparossitono, da questa medesima base etimologica (cfr. *supra* n. 24).

II. Opere

Bovo d'Antona laurenziano

Il “*Bovo laurenziano*” del manoscritto Firenze, Biblioteca laurenziana, Mediceo Palatino 93, nuova edizione per il Repertorio informatizzato antica letteratura franco-italiana (RLALFrI) a cura di Chiara Benini, di Francesca Gambino, Padova, Università degli Studi di Padova, 2016.

Entrée d'Espagne

L'*Entrée d'Espagne*. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas, Paris, Firmin-Didot, 1913, 2 vol.; ristampa anastatica con una premessa di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 2007, 2 vol.

Frammento Aquilon

Peter Wunderli, *Le fragment parisien de l'«Aquilon de Bavière»*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 96 (1980), pp. 489-505.

Huon d'Auvergne [P]

Digital Edition of *Huon d'Auvergne According to Padua*, Biblioteca del Seminario Vescovile MS 32, , edited by Stephen P. McCormick, Washington & Lee U, 31 Aug. 2017, www.huondauvergne.org/p, version 2.0.0. [ultima consultazione 7.XII.2024].

Niccolò da Casola, *La Guerra d'Attila*

Niccolò da Casola, *La Guerra d'Attila*. Poema franco-italiano pubblicato dall'unico manoscritto della R. Biblioteca Estense di Modena. Testo, introduzione, note e glossario di Guido Stendardo, Prefazione di Giulio Bertoni, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941.

Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*

Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière*, Roman franco-italien en prose (1379-1407). Introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, 2 vol., Tübingen, Niemeyer, 1982.

Statuto del secolo XIII del comune di Ravenna

Statuto del secolo XIII del comune di Ravenna, a cura di Andrea Zoli, Silvio Bernicoli, Ravenna, Ravennana, 1904.

Tommaso di Saluzzo, *Livre du Chevalier Errant*

Laura Ramello, *L'edizione del “Livre du Chevalier Errant” (BnF ms. fr. 12559)*, in Tommaso III di Saluzzo, *Il Libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di Marco Piccat, Boves, Araba Fenice, 2008, pp. 37-575.

Ystoire de li Normant [Champollion-Figeac]

L'Ystoire de li Normant, et la Chronique de Robert Viscart, par Aimé, moine du Mont-Cassin, publiées pour la première fois, d'après un manuscrit François inédit du XIIIe siècle, appartenant à la Bibliothèque royale, pour la Société de l'histoire de France, par M. Jacques Champollion-Figeac, Paris, Renouard, 1835.

Ystoire de li Normant [Delarc] *de li Normant par Aimé, évêque et moine au Mont-Cassin*, publiée avec une introduction et des notes par l'abbé Odon J.-M. Delarc, Rouen, Lestringant pour la Société de l'histoire de Normandie, 1892.

Ystoire de li Normant [De Bartholomaeis], *Storia de' Normanni di Amato di Monte Cassino volgarizzata in antico francese*, a cura di Vincenzo de Bartholomaeis, Roma, Istituto storico italiano per il medioevo, 1935.

Ystoire de li Normant [Guéret-Laferté], *Ystoire de li Normant*, Édition du manuscrit BnF fr. 688 par Michèle Guéret-Laferté, Paris, Champion, 2011.

III. Studi e strumenti

Avolio 1898

Corrado Avolio, *Saggio di toponomastica siciliana*, in «Supplementi periodici all'Archivio glottologico italiano», 6 (1898), pp. 71-118.

Buck

Carl Darling Buck, *A grammar of Oscan and Umbrian: with a collection of inscriptions and a glossary*, Boston, Ginn, 1904.

Burgassi – Guadagnini 2017

Cosimo Burgassi, Elisa Guadagnini, *La tradizione delle parole: Sondaggi di lessicologia storica*, Strasbourg, ÉLiPhi, 2017.

Burgassi – Guadagnini 2023a

Cosimo Burgassi, Elisa Guadagnini, *Per studiare il vocabolario del passato. La posizione delle parole in epoca storica*, in «CHIMERA: Revista de Corpus de Linguas Romances y Estudios Lingüísticos», 10 (2023), pp. 1-18.

Burgassi – Guadagnini 2023b

Cosimo Burgassi, Elisa Guadagnini, *La marcatezza lessicale nella ricostruzione del vocabolario di epoca storica*, in *CLUB Working Papers in Linguistics* Volume 7, a cura di Cristiana Cervini, Gloria Gagliardi, Bologna, CLUB – Circolo Linguistico dell'Università di Bologna, 2023, pp. 77-94.

Caracausi 1983

Girolamo Caracausi, *Arabismi medievali di Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1983.

CGL

Corpus glossariorum Latinorum, edidit Jörg Goetz, Gustav Loewe, Gotthold Gundermann, Wilhelm Heraeus, Paul Wessner, Wallace Martin Lindsay, Leipzig/Berlin, Bibliotheca Teubneriana, 1888-1923, 7 vol.

Corpus OVI

Corpus OVI dell'Italiano antico, Corpus 3651 testi - 9 settembre 2024, diretto da Pär Larson, Elena Artale, Diego Dotto, Firenze, CNR-OVI, online: <http://gattoweb.ovi.cnr.it/> [ultima consultazione 7.XII.2024].

DCECH

Joan Corominas – José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vol., Madrid, Gredos, 1980-1991.

DCVB

Antoni M. Alcover – Francesc de Borja Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 vol., Palma de Mallorca, Moll, 1926-1968.

DÉAF

Dictionnaire étymologique de l'ancien français, fondé par Kurt Baldinger; avec la collaboration de Jean-Denis Gendron et Georges Straka; [puis] publié sous la direction philologique de Frankwalt Möhrenéd, Québec – Tübingen – Paris, PU Laval – Niemeyer – Klincksieck, 1974-2016, online: <https://deaf.hadw-bw.de/> [ultima consultazione 7.XII.2024].

DECat

Joan Corominas, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vol., Barcelona, La Caixa, 1980-2001.

DEI

Carlo Battisti – Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 vol., Firenze, Barbera, 1950-1957.

Diez

Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen von Friedrich Diez, Fünfte Ausgabe, Bonn, Marcus, 1887.

Dizionario militare italiano

Dizionario militare italiano, a cura di Giuseppe Grassi, edizione seconda ampliata dall'Autore, 4 vol., Torino, Società Tipografico Libreria, 1833.

Dozy

Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 2 vol., Leyde, Brill, 1881.

Ernst 2018

Gerhard Ernst, Recensione di Burgassi – Guadagnini 2017, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 134/3 (2018), pp. 941-950.

Etimologico

Alberto Nacentini, *L'etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Firenze, Le Monnier, 2010.

FEW

Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes, Walter von Wartburg (ed.), Bonn [...], Schroeder [...], 1922-1989, online: <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/> [ultima consultazione 7.XII.2024].

Grossmann – Rainer 2004

La formazione delle parole in italiano, a cura di Maria Grossmann, Franz Rainer, Tübingen, Niemeyer, 2004.

Guadagnini 2016

Elisa Guadagnini, *Lessicografia, filologia e corpora digitali: qualche considerazione dalla parte dell'OVI*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 132/3 (2016), pp. 755-792.

Glossario latino-emiliano

Glossario latino-emiliano, a cura di Pietro Sella, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973.

Glossario latino-italiano

Glossario latino-italiano: Stato della Chiesa-Veneto-Abruzzo, a cura di Pietro Sella, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1965.

Holtus 1979

Günter Holtus, *Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz: die franko-italienische "Entrée d'Espagne"*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

Kujawiński 2010

Jakub Kujawiński, *Alla ricerca del contesto del volgarizzamento della "Historia Normannorum" di Amato di Montecassino: il manoscritto francese 688 della Bibliothèque nationale de France*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 112 (2010), pp. 91-136.

Lane

An Arabic-English Lexicon, edited by Edward William Lane, 8 vol., London – Edinburgh, Williams and Nordgate, 1863-1874.

Morlino 2016

Luca Morlino, *Scavi nel lessico e restauri al testo dell'Aquilon de Bavière di Raffaele da Verona*, in «Francigena», 2 (2016), pp. 131-152.

Nyerup 1787

Symbolae ad literaturam Teutonicam antiquiorem, edidit Peter Frederik Suhm, Hauniae, Typis Petri Horrebowii, 1787.

Pellegrini 1972

Giovanni Battista Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine, con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972.

REW

Romanisches etymologisches Wörterbuch von Wilhelm Meyer-Lübke, Dritte Ausgabe, Heidelberg, Winter, 1935.

RLALFrI

Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana (RLALFrI), diretto da Francesca Gambino,

Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, versione 2.0, 2022, online: www.rialfri.eu [ultima consultazione 7.XII.2024].

Rohlf 1969

Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi, 1969.

Steiger 1932

Arnald Steiger, *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.

Untermann 2000

Jurgen Untermann, *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg, Winter, 2000.

Wunderli 2007

Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière, Roman franco-italien en prose (1379-1407). Volume III. Commentaire par Peter Wunderli*, Tübingen, Niemeyer, 2007.

CONCLUSIONI

Nicolò Pasero

nicolo.pasero@emeriti.unige.it

(Università di Genova)

Per il concetto di *marginalità* che sta al centro dei lavori del congresso mi sembra ovvio risalire a quel termine *margin*e che, con altre accezioni (*limite, frontiera, confine, soglia, porta* e simili), compare in più ambiti scientifici, ad es. nei linguaggi dell'economia e della filosofia, oltre che nella generalità delle scienze 'dure' (così nel *Dizionario Treccani delle scienze fisiche* si parla del «confine ideale al di sopra o al di sotto del quale si verifica un determinato fenomeno; come tale [...] può essere spaziale, temporale, qualitativo, quantitativo, o più di una di queste specie, e il suo superamento ha per effetto un mutamento di condizioni»). Un aspetto condiviso da molte delle accezioni indicate è il carattere ambivalente di indicare separazione o collegamento, linea di demarcazione o barriera di contatto fra entità; in tutti i casi, sembra comunque erroneo contrapporre linearmente le accezioni di entità negativa, che chiude e separa, ed entità positiva, che apre e connette (una distinzione importante, che si usa far risalire a Kant, quando ragionando di gnoseologia nella *Critica della Ragion Pura*, discute il termine di *Grenzbegriff*, 'concetto-limite'). In effetti, come ha scritto Walter Benjamin nel *Passagenwerk*, «bisogna distinguere nel modo più netto soglia e confine. La soglia è una *zona*. E precisamente una zona di passaggio»; mentre è preferibile andare verso una visione dialettica del rapporto fra le due accezioni.

Al di là di simili scarni cenni di teoria, ciò che qui interessa è comunque la ricaduta del concetto di marginalità sulle opere letterarie, e nello specifico sulle *chansons de geste*. Esaminando aspetti che possono riguardare situazioni testuali (più volte interconnesse) di contatto, separazione, esclusione, inclusione e simili, mi limiterò a riprendere alcuni dei percorsi seguiti negli interventi del congresso, cercando di integrarli in un discorso d'insieme.

Da considerare è anzitutto il sistema narrativo delle *chansons*, che sono delle testualità al cui centro agiscono di norma come personaggi dei maschi guerrieri, mentre un'eccezione è rappresentata dalla presenza episodica di donne. In effetti, come ha osservato Dario Mantovani nel suo intervento, la tipologia dei personaggi femminili nelle narrazioni epiche è complessivamente esigua, se confrontata con l'eccezionale abbondanza di personaggi maschili: lo mostra *ad libitum* la breve comparsa, nella lassa 267 della *Chanson de Roland*, del personaggio di Alda, che non a caso vive e muore come 'funzione' del guerriero suo sposo; e si ricorderà quanto un analogo squilibrio contraddistingua di norma le manifestazioni della realtà sociale, nel Medioevo e non solo. È quindi logico che, anche alla luce della sensibilità odierna per le questioni di genere, la tematica della presenza femminile nelle *chansons* abbia meritato la particolare attenzione che le è stata dedicata in più relazioni, dove si è parlato di diverse figure di donna: un esempio importante è il ruolo della duchessa di Borgogna nell'impianto narrativo del *Girart de Vienne* su cui si è soffermata Sonia Barillari, un caso che nondimeno interessa quell'"affare di maschi" che è la politica; mentre un altro personaggio altolocato di cui tratta Dario Mantovani, la Guiburc del ciclo guglielmino, ci ricorda quanto la dialettica uomini/don-

ne si intrecci con quella delle classi sociali. Sempre nella prospettiva delle presenze femminili nelle *chansons* rientrano due altri contributi: quello su testi della tradizione ‘nordica’ di materia carolingia (Inghilterra, Norvegia, Fær Øer), fra cui una ballata nella quale Chiara Benati ha supposto un atteggiamento quasi ‘femminista’; e l’articolato intervento di Muriel Ott sui complessi rapporti con le donne di quell’eroe solitario che è il protagonista di *Ogier le Danois*.

Seppure non così direttamente come per i personaggi narrativi, la questione della marginalità riguarda il sistema dei generi all’interno del quale le *chansons* dialogano con prodotti letterari di diversa natura, sia per trarne ispirazione tematica, sia in quanto fonti di motivi e stilemi. In questa prospettiva si colloca la concorrenza fra testi epici e romanzeschi – situazione divenuta *standard* del sistema letterario del Medioevo –, un cui episodio è esplorato dall’intervento di Simone Briano sul *Roman d’Alexandre* (un testo di cui in altra prospettiva ha trattato Giacomo Costa analizzando gli elementi paratestuali di un suo manoscritto); questa opera, a dispetto del nome con cui è nota, si pone, come osserva Briano, «al confine tra la letteratura epica e la nuova moda del *roman* di materia antica (...) le strategie narrative di questi due generi attraversano, rincorrendosi, l’intera opera – anche per la sua natura del tutto particolare, nella letteratura medievale, di biografia esemplare e immaginaria insieme». Analogamente, Andrea Ghidoni ha sottolineato che il *Roman d’Arles* provenzale, nella sua ultima sezione, sfrutta il linguaggio delle *chansons de geste* – motivi, personaggi, intrecci tipici del genere eroico francese, illustrando, in quest’ottica, il mito fondativo della città di Arles, che si muove fra le vicende della costruzione degli antichi monumenti e del loro abbattimento a opera degli invasori Saraceni. A queste osservazioni, a certificare il più che noto riverbero della letteratura francese in area italiana, si aggiungono quelle di Caterina Casati sulla *Chanson d’Aspremont*; mentre Nicolò Premi, offrendo un ulteriore esempio di relazione, osserva come la *Chronique rimée* di Philippe Mousket dialoghi in più modi con le *chansons*, o riassumendone la trama, o riportando una versione più primitiva della *geste* rispetto a quella oggi nota, oppure rimaneggiando direttamente il testo epico per *amplificatio* (l’esempio più significativo riguarda le vicende di Roncisvalle). Per parte sua Paolo Rinoldi analizza, alla luce della categoria di marginalità declinata secondo l’asse manoscritta, un frammento poco studiato del *Moniage Guillaume*, mentre Giulio Martire ricostruisce l’itinerario di un manoscritto poco studiato del ciclo di Guglielmo d’Orange.

Oltre al tema della relazione fra opere e generi, nell’ottica che qui interessa non va trascurata l’incidenza di contributi su singoli testi, come quello di Elena Podetti sugli elementi di marginalità della *Chanson de Godin*, un testo del ciclo di *Huon de Bordeaux* che si rivela interessante «innanzitutto per la sua posizione all’interno del ciclo, così come in seno alla epica in generale, nonché alle *chansons de geste* di “seconda o terza generazione”». L’opera più frequentata sotto questo profilo è la *Chanson d’Aspremont*: se ne è occupata dettagliatamente Caterina Casati, investigandone la posterità italiana (nello specifico toscana); anche Cesare Mascitelli ha collocato l’*Aspremont* al centro di una comunicazione di cui cito l’interessante proposta di declinare il tema della marginalità attraverso un significativo paradosso: la ridotta evidenza “materiale” di un’opera (da intendersi come scarsità o addirittura assenza delle sue testimonianze manoscritte), che può essere interpretata come il sintomo di una marginalizzazione più o meno vo-

CONCLUSIONI

lontaria, può essere talvolta contraddetta dall'innegabile successo da essa riscosso, misurabile dall'estensione e dalla qualità della sua ricezione nel corso del tempo.

Particolarmente significativa per il tema della marginalità è l'area linguistico-culturale di riferimento dei testi, dato che la materia epica si sposta fra le varie zone della Romània: riporta all'area occitanica il contributo di Matteo Parodi pone l'attenzione tra i rapporti intertestuali esistenti tra la *Canso della Crociata Albigese* e le sue prosificazioni, commentandone due episodi significativi. Ma il fenomeno più notevole riguarda notoriamente l'area italiana (toccata anche dalla già ricordata relazione di Caterina Casati sulla *Chanson d'Aspremont*): si tratta della questione del franco-veneto (argomento che nel convegno ha dato luogo anche a un interessante *certamen* di specialisti): in quest'ottica, risulta piuttosto indicativo l'intervento di Federico Guariglia, che, analizzando la sezione interpolata del *Gui de Nanteuil* del codice Venezia, BNM, fr. Z X (=253), mette in particolare evidenza gli elementi versificatori che la differenziano dalla sezione di trascrizione della *chanson* francese. Nella stessa prospettiva si collocano le indicazioni di Andrea Beretta sul progetto *FrIngE*, che, sulla base di una visione d'insieme dei testi composti o copiati in "Francese d'Italia", dovrà permettere l'approfondimento delle conoscenze relative alla diffusione della *chanson de geste* sia sul piano dell'indagine storico-culturale sia su quello dell'analisi strettamente linguistica; in direzione analoga si muove anche lo studio puntuale di Elisa Guadagnini su un lemma attestato nelle *chansons* franco-venete, evidenziato grazie al lavoro in seno al progetto *FrIngE*.

Il discorso sviluppato nel convegno ha considerato molti aspetti di un significativo risvolto della realtà letteraria delle *chansons de geste*, quel tema della marginalità che le interessa a più livelli, il primo e più rivelatore dei quali è quello della narrazione, al cui interno compiono figure femminili che rappresentano altrettante eccezioni rispetto agli assetti sociali dominanti nel Medioevo, dove la situazione delle donne è appunto 'marginale' rispetto a quella dei maschi. A un ulteriore livello va considerato il sistema letterario in cui si collocano le *chansons*: il loro rapporto con altri testi produce fenomeni di interazione che vanno dal prestito (di vicende, motivi, stilemi) alla concorrenza, legata all'avvicinarsi delle mode letterarie. Le dinamiche relazionali trovano espressione anche nei rapporti linguistico-culturali fra aree contigue della Romània, il cui caso più significativo è quello del "francese d'Italia", ossia della produzione epica in franco-veneto.

