

ripetono la struttura del *décasyllabe* francese con cesura "epica" »⁶. Certo si potrebbe ipotizzare una procustizzazione a monte: al v. 12 *spero* (*sper'*: e cf., infatti, *Poeti e Raccolta*), al v. 14, ancor più facilmente, *dare* (*dar*: *Poeti e Raccolta* sopprimono, invece, l'articolo). In questo modo, però, verrebbe danneggiato il ritmo dei due versi, e dell'intero componimento, giacché la rima al mezzo è sempre di 4^a (4' + 5'). In *Repertorio* la cosa viene segnalata con dei punti interrogativi; Panvini e *CLPIO* non intervengono.

II, 1. È un proverbio molto diffuso, e se ne possono trovare di molto simili ad esempio nella raccolta del Walther: « *Mensuram serva! Modus in re est optimus omni* » (Walther 1471³); « *mensura, que durat, et animam salvat et servat* » (Walther 14742); « *Serva mensuram, semper multum valituram* » (Walther 20138); « *Semper mensuram sequitur virtutis amator; / omne quod est nimium spernit amatque modum* » (Walther 27973).

II, 2. "... sopporta il proprio stato (= *cura*) con dignità"? Ma si potrebbe anche leggere: "... a misura / sua cura – dura ...", cioè "... chi sopporta con misura la propria angoscia è sempre in una situazione serena".

II, 4. Si potrebbe anche pensare a *turtur'atura*, con *atura* < prov. *aturar* ("arrêter, retenir; empêcher", cf. E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1973⁵), a discapito, però, della struttura del sonetto (3 + 2 + 6).

II, 7. *dismizura*: "esagera, eccede", dal prov. *desmezura* (cf. *GAVI* 4³).

II, 9. Il testo proposto in *CLPIO* non segnala in alcun modo la rima interna b₅ (*lodato*) nel passaggio tra ottava e sestina; ma essa ci pare senz'altro strutturale.

II, 11. *segno*: aggiunto sul margine destro dal correttore; sul margine esterno c'è *risposta*, d'altra mano (cf. anche *CLPIO*, p. 827b).

II, 15. « ... cioè "fuori del quale non è gioia, piacere" » (*Poeti*).

Paolo GRESTI
Università Cattolica, Milano

SUL LIBRO DI POESIA DI ADAM DE LA HALLE

Spetta a Sylvia Huot il merito di aver riportato l'attenzione sul ruolo svolto da Adam de la Halle all'interno di quel processo che si può sintetizzare con la formula *from song to book*¹, formula che peraltro incontrerebbe un limite oggettivo nell'impossibilità di verificare tutte le fasi implicate dal processo in questione: dal testo performativo ai *Liederbücher* al « canzoniere individuale d'autore ». Di fatto, come osserva la studiosa²,

The emphasis on author identity and the author corpus raises two related questions: Did trouvère corpora circulate independently of the chansonniers? And did trouvères ever supervise the compilation of their own songs? Neither question can be adequately answered in light of the available evidence.

Almeno in parte positiva sarebbe invece la risposta nella prospettiva oggi rappresentata dalle grandi antologie del XIII e del XIV secolo, per le quali la derivazione da un libro di poesia (sia esso o meno di autore) può ormai considerarsi acquisita nel caso di Thibaut de Champagne, come appunto dimostra la raccolta a suo nome oggi legata al canzoniere *M³*. Ora,

The case of Adam de la Halle is somewhat similar: there exist several isolated collections of his songs. The most impressive is that in MS. Bibl. Nat. fr. 25566 [...]. In addition to the collec-

¹ S. Huot, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London, 1987 (d'ora in poi abbreviato Huot), cap. 2, in particolare p. 64-74.

² Huot, p. 64.

³ Per un'ipotesi di ordinamento dell'antologia di Thibaut raccolta in *M (Mt)*, cf. L. Formisano, « Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil », in *La Filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida e F. Latella, Messina, 1993, 2 voll., vol. I, p. 131-52 (qui di seguito abbreviato Formisano), a p. 137-41.

tion of Adam's complete works, there are nine folios of Adam's songs bound into the beginning of MS. 25566; their different size and format clearly show that they did not originate with this codex. The thirteenth-century MSS *P* and *T* contain gatherings of Adam's songs and jeux-partis, transcribed in a fourteenth-century hand; the early fourteenth century MS Bibl. Nat. fr. 1109, an anthology of diverse pieces, contains a compilation of Adam's songs and jeux-partis, copied later in the fourteenth-century. This plethora of compilations suggests that Adam's songs may have circulated as a collection independently of the chansonniers. The order in which the songs appear is quite similar in all five of these collections, as in MS A. Generally, Adam's songs exhibit fewer manuscript variants than is typical of trouvère verse. *These factors all point to the early existence of an authoritative compilation of Adam's songs; Adam's personal responsibility for this compilation, however, must remain a hypothesis.*⁴

Segue il rinvio al classico lavoro di Schwan, in cui per la prima volta viene formulata l'ipotesi di un *Liederbuch Adams de la Halle* (*h*) da affiancare ai "libri di poesia" di Thibaut di Navarra (*t*) e di Jehan de Renti (*r*), per il quale particolare importanza rivestirebbe appunto il codice fr. 25566 della Bibliothèque Nationale: unica testimonianza di quella che doveva essere l'edizione antica di tutte le opere del troviero, edizione prodotta in Arras e forse dovuta allo stesso autore, in ogni caso a persona a lui assai vicina⁵. Tanto nell'ottica della filologia materiale; dal punto di vista della storia letteraria, viene invece tacitamente avallata l'idea di una dicotomia insanabile tra produzione lirica e poesia non cantata (o, come preferisce Zumthor, tra « poésie fermée » e

⁴ Huot, p. 66-67 (mio il corsivo); il ms. Bibl. Nat. f. fr. 1109 ivi citato è il canzoniere oitanico Q.

⁵ E. Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, 1886 (d'ora in poi abbreviato Schwan), p. 223-30, in particolare, p. 226 (« h umfasste wahrscheinlich alle Werke Adams ») e 227 (« die Werke Adams, wenn nicht von ihm selbst, so doch von einem Mitbürger gesammelt worden sind. Vielleicht war dies sein Neffe Jehan Mados, der als Schreiber eines Teils der Hdscr. Bibl. nat. fr. 375 bekannt ist »), qui con argomentazioni di tipo testuale e linguistico riprese in forma sistematica a p. 272 (« Dass unsere Copien in letzter Instanz auf die Originalniederschriften des Dichters zurückgehen, bezeugen die geringen Varianten und der artesische Dialekt, der bis auf die Orthographie von allen Handschriften wiedergegeben wird »).

« poésie ouverte »)⁶, per la quale basti qui il rinvio alla lucida formulazione di Michel Zink⁷:

Trouvère « classique », Adam a composé des chansons courtoises entièrement conformes à la norme du genre et qui présentent les mêmes caractères de généralisation et d'idéalisation que toutes leurs congénères depuis plus d'un siècle. Mais c'est au contraire le recours à l'individualisation et à la particularisation des traits, à l'anecdote et à la caricature, que fondent, dans sa poésie non chantée, la pseudo-confiance et la mise en scène du moi, mise en scène métaphorique dans les *Congés*, mais littérale dans le *Jeu de la Feuillée*;

o ancora⁸:

[...] l'œuvre d'Adam de La Halle marque l'éclatement de la synthèse lyrique que constituait la poésie des trouvères et qui ne subsiste plus que dans les quelques chansons courtoises qu'il a composées. La mélodie, à laquelle la polyphonie donne une complexité et une technicité nouvelles, se suffit presque à elle-même et relègue au rang d'utilités les textes mineurs [*rondets* e *mottetti*] qui lui servent de support. Ainsi s'annonce le divorce entre la poésie et la musique qui marquera le XIV^e siècle. En même temps, une poésie récitée prend le contrepied du grand chant courtois en substituant à la généralisation l'anecdote et à l'idéalisation la satire. Le récit des circonstances et des événements, le grossissement caricatural du trait, définissent un moi particulier qui prétend se livrer dans une poésie, non plus lyrique, mais personnelle, et relevant non plus du *chant*, mais du *dit*.

Dal canto nostro ci atterremo alla formulazione più sfumata proposta da Gioia Zaganelli⁹:

⁶ P. Zumthor, « Entre deux esthétiques: Adam de la Halle », in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, 1970, p. 1155-71, a p. 1155, dove *poésie fermée* e *poésie ouverte* si sostituiscono alle precedenti etichette *roman* e *gothique*.

⁷ M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, 1985, p. 61.

⁸ Zink, *La subjectivité littéraire*, p. 62.

⁹ G. Zaganelli, « Sul canzoniere di Adam de la Halle. Sistema lessicale e itinerario ideologico », *Medioevo romanzo*, 6 (1979), p. 247-70 (d'ora in poi abbreviato Zaganelli 1979), a p. 251.

la distinzione tra i due volti del poeta rifletterebe, rigidamente, quella tra i registri da lui utilizzati: più libero all'interno di tradizioni formali relativamente codificate, egli risentirebbe, nelle canzoni, dei limiti posti da un registro estremamente formalizzato quale è quello del « grande canto » cortese. La distinzione, accettabile se intesa come compresenza, all'interno della stessa opera, di piani e livelli espressivi e ideologici diversi, diventa improbabile, perché rigida, contraddizione nel momento in cui impone di considerare la varietà come insanabile frattura determinata da un totale condizionamento, nel canto, a tradizioni ad esso preesistenti.

A una serrata lettura non sfuggono, infatti, né le innovazioni di carattere ideologico-espressivo nei confronti del codice cortese, né la loro articolazione in un insieme dotato di grande coesione interna, in cui il classico *réseau* gioia/dolore/speranza acquista nuove valenze e una nuova progettualità¹⁰. Ma c'è di più; come osserva Pierre-Yves Badel¹¹:

Il arrive que le discours ait l'air de s'ouvrir sur l'anecdote: dans la chanson XXIII où le poète s'emporte contre sa dame, avant de s'excuser dans les derniers vers; dans la chanson X, chanson à refrain, qui évoque la rencontre de l'aimée; dans la chanson XXXIII qui dit le retour au pays natal. S'il vaut mieux éviter de bâtir à partir de ces semblants d'anecdotes une biographie, il n'en demeure pas moins que ces chansons nous touchent plus directement que d'autres;

fermo restando, s'intende, che « il y a de l'artifice à vouloir décrire les chansons d'un poète, car la véritable unité de lecture reste la chanson, non le recueil »¹²; osservazione perfettamente condivisibile in linea di principio, ma che lo studioso non manca di temperare con l'annotazione: « Les chansons V et VI sont cependant à lire ensemble »¹³. Non

¹⁰ Zaganelli 1979, p. 251 ss.

¹¹ Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, édition, traduction et présentation par P.-Y. Badel, Paris, 1995, p. 13-14 (d'ora in poi abbreviato Badel), edizione che assumo come testo di riferimento anche per le citazioni dalla *Feuillée* e alla quale, salvo precisazione in senso contrario, rinviano i numeri romani che identificano i componimenti lirici; la *varia lectio* e i dati relativi alla consistenza degli altri testimoni sono invece comunicati sulla base dell'edizione Marshall (cf. qui n. 15).

¹² Badel, p. 14.

¹³ Badel, p. 14, n. 19.

sono sicuro che la nota vada letta come un invito a osare di più, anche se così mi è piaciuto intenderla, tanto più che, avendo smantellato in altra sede il romanzo sentimentale in forma di canzoniere ipoteticamente attribuito a Conon de Béthune¹⁴, mi trovo nella comoda posizione di chi si è preventivamente messo al riparo da eventuali sospetti di regressione al biografismo caro alla filologia romantico-positivista (faccio mio, ad ogni buon conto, il truismo di Marshall¹⁵: « These songs are songs about love, rather than love songs in any Romantic sense »).

Prenderò, dunque, le mosse dal già citato codice fr. 25566 della Bibliothèque Nationale (Schwan W), che è anche la compilazione assunta come base nella recentissima edizione di Pierre-Yves Badel: prassi più che ovvia per chi si accinga a pubblicare l'*opera omnia* dell'artesaniano, e tuttavia innovativa se confrontata con l'edizione delle sole canzoni d'amore a suo tempo procurata da Marshall, fondata sul canzoniere P tanto per le lezioni, quanto per l'ordine dei componimenti (fanno eccezione le canzoni XV, XXV e XXXIII, assenti in P, collocate « at the same (arbitrary) points chosen by Berger, so that the numbering of all thirty-six poems remains the same as in the German edition »)¹⁶. Nel codice in questione la produzione lirica di Adam è così articolata¹⁷: in apertura (c. 10) 34 canzoni introdotte (sul verso del foglio che contiene la Tavola) dalla rubrica, accompagnata da una miniatura, *Chi comencent les chanchons maistre Adan de la Hale*; seguono, nell'ordine, 16 *jeux-partis* (*Les partures Adan*, c. 23v; miniatura), uno dei quali (Badel X) esclusivo del codice (cui mancano tuttavia i *jeux-partis* numerati XVII e XVIII da Badel); 16 *rondeaux* (*Li rondel Adan*, c. 32v), 5 mottetti (*Li motet Adan*, cc. 34v-37r). L'ordinamento riflette la consueta distribuzione categoriale dei generi lirici: da una parte, il « grande canto » cortese, dall'altra, i generi lirico-musicali. Tra i primi la preminenza è accordata alla *canso* provenzaleggiante, rappresentata da un numero di componimenti pari a circa il doppio dei *jeux-partis* (il doppio esatto sommando i due *jeux-partis* assenti in W ed elevando a 36 il numero delle canzoni d'amore, come in Badel e Marshall); tra i secondi, il genere parafolclorico del *rondet*, in cui il testo verbale continua a mantenere una qualche autonomia, precede quello musicale, anzi

¹⁴ Formisano, p. 141-52.

¹⁵ *The Chansons of Adam de la Halle*, Edited with Introduction, Notes and Glossary by J.H. Marshall, Manchester, 1971 (d'ora in poi abbreviato Marshall), p. 3; per una sintetica caratterizzazione delle precedenti edizioni (E. de Coussemaker, R. Berger, N. Wilkins, rispettivamente 1872, 1900, 1967), cf. *ivi*, p. 22.

¹⁶ Marshall, p. 18.

¹⁷ Huot, p. 67.

polifonico, del mottetto, *musica sine littera*. La ripartizione per generi fa sentire i suoi effetti anche sui canzonieri antologici, nel senso che il *Liederbuch* di Adam in essi confluito si configura come una collezione di canzoni cortesi d'amore e di *jeux-partis*, la presenza dei quali non è tuttavia considerata obbligatoria¹⁸. Da questo punto di vista, solo *W* è rappresentativo della totalità dei generi lirici praticati da Adam (prescindo dal fatto che *W* è anche il solo manoscritto ad averci trasmesso l'*opera omnia* dell'artesiano); resta da vedere se il codice è altrettanto rappresentativo anche per la produzione alto-cortese (*chansons* e *jeux-partis*). Schwan lo nega recisamente: per lo studioso tedesco solo *P* (*Ph*) « scheint die originale Ordnung zu haben, da sich die andern leicht darauf zurückführen lassen », anche se poi, quanto alla rappresentazione stemmatica della tradizione, « ist das ganze Resultat ziemlich problematisch »¹⁹. Problematica non è, invece, la sequenza delle prime 14 canzoni, che non ho difficoltà a identificare non solo con le più antiche del troviero²⁰, ma, più esattamente, con il primo stadio della tradizione, diciamo pure la prima forma oggi riconoscibile del libro di poesia di Adam. Si confrontino fra di loro *P* e *W* e si noti che l'ordinamento adottato dalle due raccolte comincia a divergere a partire dal componimento XV; si consideri anche che *W*, in quanto individuo, si compone di due parti unite da una numerazione progressiva, ma distinte per mano e per formato: la prima (*W'* = Schwan *W'*), corrispondente alle cc. 2-9 (un quaderno di 8 carte in sedicesimo) dell'intero manoscritto; la seconda (*W''* = Schwan *W''*), alla parte restante del codice (che è un in-4°), c. 10r e ss. Entrambe le mani datano alla fine del sec. XIII (Schwan: inizio del XIV) e denunciano un'origine artesianiana. Che in *W'* la canzone XIV si riveli composita (la i e la iii strofa sono seguite da Marshall XXXV iii, XXXV vi, XXXIV ii, quindi da un frammento di XIV ii)²¹, non costituisce nessuna difficoltà, quando si ammetta che *W'* derivi da un canzoniere in cui i quaderni successivi a quello della serie I-XIV erano già caduti, e che dalla lacuna dell'antigrafo si siano salvati solo alcuni frammenti delle ultime due canzoni. Nel qual caso *W'* rispetterebbe fedelmente l'aspetto fisico del modello, per il quale si confermerebbe la sequenza *Onkes nus hom - Qui a puchele* (Marshall XXXIV-XXXV; Badel XXXVI e XXXIV, rispettivamente, la prima reintegrata su *PW'*),

¹⁸ Come indica la contrazione del numero dei testimoni; in particolare, colpiscono l'assenza di *T* (latore di 34 canzoni) e la povertà di *P* (un solo *jeu-parti* contro 33 canzoni), mentre si conferma l'eccellenza di *W* (16 testi su 17 o 18) e di *Q* (15 testi, due dei quali assenti in *W*): cf. *Les jeux-partis d'Adam de la Halle* par L. Nicod, Paris, 1917, p. 32-34.

¹⁹ Schwan, p. 225.

²⁰ Così già Badel, p. 14.

²¹ Marshall, p. 17 n. 1.

tra le quali Badel intercala *Grant deduit a et savoureuse vie*, trasmessa dai soli *RT* e corrispondente a Marshall XXXV.

Questo per ciò che è dei dati materiali; dal punto di vista della struttura, la sezione I-XIV si presenta come un *corpus* testuale dai confini ben definiti e di grande coesione interna. Non sarà infatti casuale se la serie si chiude con una canzone di ritorno:

XIV

Au repairier en la douche contrec
ou je men cuer laissai au departir,
est ma douche dolours renouvelee
qui ne mi laist de chanter plus tenir.
Puis que d'un seul souvenir
jolis estre aillours soloie,
pour coi chi ne le seroie
ou je sai et voi cheli
qui me tient joli?

Il tema del viaggio, anzi della partenza continuamente differita, è davvero nella maniera del personaggio-autore della *Feuillee* e del *Congé*²², ma anche dell'autore del *duplum* del mottetto I che della *Feuillee* condivide gli umori polemicici contro conti e prelati e il cui ritornello lo stesso Adam applica al *rondeau* V:

A Dieu commant amouretes
car je m'en vois,
dolans pour les douchetes,
fors dou douc pais d'Artois
qui est si mus et destrois,
pour che que li bourgois
ont esté si fourné,
qu'il n'i queurt drois
ne lois.
Gros tournois
ont avulés
contes et rois,

²² Sul motivo si vedano le osservazioni di G. Zaganelli, « Amors e *clergie* in Adam de La Halle », *Spicilegio moderno*, 7 (1977), p. 22-35 (d'ora in poi abbreviato Zaganelli 1977), a p. 22-23.

justiches et prelas tant de fois
 que mainte bele compaigne,
 dont Arras mehaingne,
 laissent amis et maisons et harnois
 et fuient cha deus, cha trois
souspirant en terre estrange.

La canzone può insomma rappresentare la parte inferiore della cornice.

Quanto alla seconda sezione (Badel XV-XXXVI), si noterà che l'antologia di *P* si chiude con la serie *Onkes nus hom – Qui a puchele – Glorieuse Vierge Marie* (Marshall XXXIV-XXXVI; Badel XXXVI, desunta da *PW'*, XXXIV, XXVIII), ossia con una canzone d'amore seguita da due canzoni mariane che fungono da controcanto e su cui termina anche il *corpus* trasmesso da *T*: cf. in particolare XXXIV (Badel XXXVI) 25-28, « Dame, se de paradis / et de vous estoie a kiex, / pres me seroit vos dous vis / ki a tort m'est ore eskieus », tenendo presente che la canzone è dedicata alla « millour [...] / ki ains fust veüe d'ius » (vv. 11-12), che in certo modo anticipa sulla migliore in assoluto, oggetto delle due poesie successive²³. Abbiamo appena visto che la sequenza Marshall XXXIV-XXXV (Badel XXXVI, XXXIV) caratterizzava anche il modello di *W'* (che, non a caso, di Marshall XXXV, confluita in XIV, elimina le strofe in cui il riferimento alla Vergine è inequivocabile); aggiungiamo ora che in *W''* *Qui a puchele* (Marshall XXXV) è immediatamente preceduta da *De tant com plus aproime mon païs*, assente in *P* (Marshall XXXIII, Badel XXXIII, ma in altra sequenza): due strofe *unissonans* che configurano una “canzone di ritorno al paese”. Sommando i dati a nostra disposizione, è facile riconoscere come originaria la serie XXXIII-XXXVI di Marshall: due canzoni d'amore, una delle quali di ritorno al paese, seguite da due canzoni alla Vergine, con la possibilità che la “canzone di ritorno” chiuda (come in *W''*) il canzoniere d'amore propriamente detto²⁴.

²³ Il superamento della dama terrena ad opera della Signora celeste è in certo modo analogo allo sdoppiamento tra la destinatrice e la destinataria del canto di cui più avanti, nota 25.

²⁴ La sequenza finale sembra del resto sicura anche per quanto concerne la posizione di Marshall e Badel XXXII. Di fatto, la serie Marshall XXXII-XXXVI si ricostruisce agevolmente dal confronto di *P* (dove manca Marshall XXXIII e dove al canzoniere d'amore propriamente detto segue il *jeu-parti* XV di *W''*) con *T* (Marshall XXXIII-XXXII, quindi due canzoni, quindi, in posizione finale, Marshall XXXV-XXXVI; Marshall XXXIV è assente), *W'* (Marshall XXXV, XXXIV), *W''* (Marshall XXXV, finale dopo Marshall XXXII-XXXIII: manca Marshall XXXIV, mentre Marshall XXXVI è anticipata come XXXVIII).

Indipendentemente da questa ipotesi, è evidente il rapporto di specularità che si stabilisce fra XIV e XXXIII, ossia fra quelle che considereremo le due cornici inferiori del primo e del secondo libro di Adam:

XXXIII

De tant com plus aproime mon païs
 me renovele Amours plus et esprent,
 et plus me sanle en aprochant jolis
 et plus liars et plus truis douche gent.
 Che me tient chi longement
 et chou aussi
 qu'ens ou venir i choisi
 dames de tel honneranche
 c'un poi de le contenanche
 de me dame en l'une vi,
 si qu'a le saveur de li
 me delit a se samblanche.

In XIV il poeta ci dice di poter finalmente vedere colei che lo tiene lieto, mentre in assenza della dama si è confortato di un *seul souvenir* (v. 5); in XXXIII qualcosa lo trattiene ancora lontano dall'amata: l'immagine (*samblanche*) di lei riflessa in una delle donne del paese (insomma la situazione poetica di *Una giovane donna di Tolosa*)²⁵. Segue (strofe ii) l'*exemplum* della tigre che si dimentica allo specchio; quindi: « Signora, non fate lo stesso con me, cioè non sfuggitemi mentre io mi trattengo a contemplare donna che vi somigli »:

Ne faites mie ensement
 dame, de mi!
 Ne ne m'ouvliés aussi

²⁵ Naturalmente, al v. 5 *chi* è piccardismo per (*ici*); la traduzione “si longtemps” di Badel, annullando il senso di una distanza fra la *domina* e la donna, toglie sostanza al gioco di specchi qui proposto, per il quale si può confrontare lo sdoppiamento tra la destinatrice e la destinataria del canto messo in atto nel componimento XX (Marshall XXI), vv. 1-10: « Sans espoir d'avoir secours / de nului / et ou pieur point d'Amours / c'onques fui, / ai faite canchon; / si n'en ai autre ocoison / fors c'une dame m'en prie, / qui est de tel singnourie / c'on doit a li obeir / dusc'au morir »; 11-12: « Et nepourquant me dolours / muet d'autrui »; 41-50: « Ne pour chou, se je d'aillours / men chan mui, / de li servir a tous jours / pas ne fui; / mes point ne doit on / refuser dame de non / riens qu'ele voeille ne die: / pour cheli que j'ai servie, / doit on chascune servir / et chier tenir ».

pour me longue demouranche!
 Car ch'est en vo ramenbranche
 c'au mireoir m'entrouvli;
 car a vous e[s]t, non pas chi,
 Li cuers et li esperanche. (vv. 17-24)

Ciò che equivale a una regressione spazio-temporale, che, con riferimento ad altro e ben più sicuro Canzoniere, si potrebbe interpretare alla stregua di una «connessione di trasformazione»²⁶.

Un ulteriore elemento di coesione, questa volta interna alla prima parte del libro, è offerto dalle canzoni V e VI che, come osserva lo stesso Pierre-Yves Badel, «sont [...] à lire ensemble», e la cui complementarietà è così illustrata da Gioia Zaganelli²⁷:

[le due canzoni] suonano come violenta rampogna rivolta all'Amante, alla Donna e all'Amore. All'Amante sleale, certo, che per il poeta è tale se identifica *Amor* con una meta da acquisire indipendentemente dal processo che implica [...]; Alla Donna orgogliosa, che impone all'amico la prova di un inutile dolore (V, 25-26) e a quella, sleale a sua volta, che impedisce un corretto rapporto d'amore fondato sulla reciproca fiducia e solidarietà (VI, 25-28). All'Amore che non mantiene ciò che sembra promettere [...].

I due componimenti condividono lo schema metrico, la melodia e le rime; entrambi si compongono di cinque *coblas unissonans* (il tipo alto-cortese prediletto da Adam) seguite da un congedo costruito sulla *cauda*:

V

Ma douche dame, on doit douter
 langue polie.
 Pour teus gens sui en jalousie
 qu'il ne vous puissent enganer.

²⁶ Ovvio il rinvio a M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, 1989² (più avanti abbreviato Santagata), p. 13 ss., di cui assumo il principio che nella connessione di trasformazione il legame non è necessariamente «di tipo narrativo-diaristico [...] ma piuttosto di carattere logico».

²⁷ G. Zaganelli, «*aimer sofrir joir*»: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII, Firenze, 1982, p. 274.

VI

Je ne me puis d'Amour blamer
 coi que jou die,
 mais par droite fourseneri[e]
 me couvient ensi demener.

Particolare rilievo acquista il parallelismo delle strofe iniziali con ripresa antifrastica dell'attacco:

V

Helas! Il n'est mais nus qui aint
 ainsint c'on deveroit amer;
 chascuns amans orendroit fait
 et veut goïr sans endurer.
 Et pour chou se doit bien garder
 chele c'on prie;
 car tant est le femme proisie
 c'on ne li set que reprouver.

VI

Helas! Il n'est mais nus qui n'aint
 plus c'on ne deveroit amer.
 Et de tant me tieng pour ataint
 c'ainc pour femme empris a chanter;
 car or m'en convenra plourer
 par leur boïdie.
 Escole, amis et singnerie
 ai perdu par eles anter. perdu par *QRTW*] tout mis en *PW*'

Si aggiunge il riscontro tra V 25-27 (= iv 1-3), «Chele qui par fierté destraint / trop son ami fait a blamer, / et chiex, s'il l'onneur de li fraint», e VI 33-37 (= v 1-5), «Chil qui bien sont d'amour empraint²⁸ / doivent leur vie ensi mener: / se chele tient trop et destraint / son ami, chiex doit endurer, / et chele aussi [...]». La complementarietà potrebbe del resto risolversi in controcanto: come nota Marshall, «The tone of VI [...] is not that of courtly devotion but rather of bitter

²⁸ Il parallelismo con V 27 basta a escludere la variante *cuier* di *T* per *chil* di *W*», promossa a testo da Marshall.

personal reflection: more a *serventois* than a *chanson*, in short »; più precisamente: « The opening lines exactly imitate those of V but express a diametrically opposed sense: where V lamented the decline of Love in the behaviour of false lovers, VI criticises those who love to excess »²⁹. Quanto alle varianti di VI 8, lo stesso Marshall annota: « Whether the poet has *risked* education, friends, and independence by frequenting women (MSS *PW'*) or *lost* them by doing so (MSS *QRTW*), there can be little doubt that these lines refer to Adam's personal experience »³⁰; osservazione che non esito a far mia, sia pure con la precisazione che quell'« esperienza personale » ci riconduce di nuovo alla *Feuillée* e al *Congé*, ossia ad Adam in quanto *dramatis personae*, a norma di una autorappresentazione che non è estranea nemmeno ai mottetti: cf. il *duplum* del mottetto V, vv. 3-5: « [...] et si ai guerpi / pour li avoir / escole, amis et avoir »; e per la variante di *QRTW* al v. 8 si veda anche la punizione che nella *Feuillée* (vv. 684-691) è inflitta al poeta dalla fata Maglore:

De l'autre, qui se va vantant
d'aler a l'escole a Paris,
voeil qu'i soit si atruandis
en le compaignie d'Arras
et qu'il s'ouvilit entre les bras
se feme, qui est mole et tenre,
si qu'il *perge* et hache l'aprenre
et meche se voie en respit.

Semmai, a meglio precisare la posizione del dittico all'interno della sezione, è da rilevare che lo schema metrico delle due poesie (8 abab bc₄c'b; melodia: ABAB CDEB; rime: *-aint, -er, -ie*) è anticipato nella canzone IV (10 ab'ab' b'ccb'; melodia: ABAB CDEF; rime *-aint, -age, -er*), e che questa a sua volta si lega alla canzone V per una serie di riprese lessicali (cf. IV 26 « mon taint viaire en trai a tesmoignage » con V 17 « Chascuns qui a viaire taint »; IV 28 « vers moi qui nient ne demant par haussage » con V 12 « haussage en li vaurra clamer »); detto altrimenti, la coppia in controcanto è essa stessa contestualizzata,

²⁹ Marshall, p. 115. Come osserva Zaganelli 1979, p. 266, la canzone VI di Adam, può ben essere considerata un' « anti-chanson », ma « non solo o non tanto nel confronto con la lirica cortese tradizionale, quanto in relazione alle altre canzoni di Adam, che dell'amore esaltano la positività e che quindi, lungi dal condannarlo, lo accettano con slancio ».

³⁰ Marshall, p. 115.

rinviano a una sequenza a tre termini (IV + V-VI) che ne rinsalda i legami sintattici con quanto precede.

Connessioni intertestuali di tipo forte, per le quali non esiterei a parlare di « connessione di equivalenza »³¹, si riscontrano anche all'interno della serie X-XIV, che viene così a costituire una sorta di macrotesto:

X 10-13 (= ii 1-4) « Au desus de me queere / ai esté deus ans,
/ sans estre en dangier manans / de dame ou de damoiselle » ;
XI 23-24 (= iii 1-2) « De cheus qui sont au desus / d'Amours
voit on plus remaindre ».

XI 50 « Mes cors commenche a fremir » : XII 23 « je doi bien fremir » ;
XI 59-60 (finali) « S'on t'en cache, fai un tour, / si rentre a l'autre partie » :
XII 12-13 « tout soit ensi c'on ne puist par nul tour / ja a l'amour de se dame avenir » ;
XI 34 (= iv 1) « Frans cuers gentiex, esleüs » : XII 19 (= iii 1) « Dame gentiex de cuer, noble d'atour » /
28-29 (= iv 1-2) « Si vous em pri [...], / franche dame » / 37-38 (= v 1-2) « Dame, [...] s'onques nul jour / nus gentiex cuers ot pité de martir » (cf. anche XXX 34-35 [= iv 1-2] « Frans cuers gentiex [...], / cors singneriex ») ;
XI 46 « que me vigour sench estaindre » : XII 30 « Or le comper et si n'ai pas vigour ».

XII 19-22 (= iii 1-4) « Dame gentiex [...], / gente de cors, delitable a veïr, / respandissans de naturel coulour / entour vairs ex

³¹ È noto che la « connessione di equivalenza » definisce il tipo più diffuso di concatenazione testuale del canzoniere petrarchesco, quello « che meglio caratterizza l'operazione petrarchesca nei confronti della tradizione » (Santagata, p. 33), anche se non ne mancano esempi nel Barberiniano 3953 di Nicolò de' Rossi, per il quale cf. F. Brugnolo, « Il libro di poesia nel Trecento », in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Parma, 1989, p. 9-23. Sulla base di sondaggi condotti su altre raccolte antologiche, lo stesso Brugnolo può anzi affermare (p. 19 e n. 46) che le varie modalità con cui si realizza la « connessione di equivalenza » (particolarmente accusata quella che rinvia alla tecnica delle *coblas capfinidas*), « prendono sempre più piede nel corso del Trecento (mentre non [...]) sembrano caratteristiche dei canzonieri [italiani] antichi », per i quali gli « eventuali connettori intertestuali » sarebbero piuttosto « di tipo tematico e metrico (vedi p. es. il gruppo compatto delle ballate religiose di Guittone) » o « di tipo incipitario » (collegamento che ricorre anche fra testi di autori diversi). In assenza di indagini specifiche niente invece si può dire per la lirica galloromanza, per la quale un ostacolo oggettivo è rappresentato dall'alto grado di formalizzazione e dalla dispersione delle tradizioni; ciò che è particolarmente vero per la lirica oitanica, dove la codificazione linguistica va di pari passo con un impoverimento tematico e lessicale (nel caso di Adam, si veda la ricorrenza del tema del « dolce male » d'amore, della speranza e della follia, responsabile di una strutturazione lessicale ben studiata da Zaganelli 1979, p. 252 ss.).

rians a l'entrouvrir » : XIV 28 « Dame gentiex » / 37-38 (= v 1-2)
 « Et vo gent cors ou franquise est moustree / a vo resgart riant a
 l'entrouvrir » (ma anche XX 39-40: « cristaus samble avec
 safir / a l'entrouvrir »).

Si aggiunge la finzione di tipo autodiegetico di cui è portatrice la canzone X, della quale interessano le insistite indicazioni temporali: « Au desus de me querele / ai esté *deus ans*, / sans estre en dangier manans / de dame ou de damoiselle » (vv. 10-13 = ii 1-4); « mar fui a le fontenele / ou je vous vis l'*autre jour*, / car sans cuer fui ou retour » (vv. 32-34), con rinvio implicito al genere della pastorella, un'eco del quale, almeno per la formula l'*autre jour*, è da ravvisare anche in VII 34-36 « que un poi de souvenanche / ait des dolours que l'*autre jour* souffri / au point qu'ele m'escondi ». Si aggiunga l'*incipit* di X (*Li dous maus mi renouvelle*, a sua volta da confrontare con VIII 1 *Je sench en moi l'amour renouveler*), sufficientemente connotato in senso parafolclorico da poter essere considerato come una *mise en abîme* registrata dell'intero componimento: appunto una *chanson à refrain* (l'unica in tutto il *corpus*) composta di soli settenari e quinari, con quaternario e senario nel ritornello.

Ho già anticipato che la seconda sezione XV-XXXVI doveva chiudersi, come nei canzonieri *PT*, con due canzoni alla Vergine: Marshall XXXV (*P* 32; Badel XXXIV) *Qui a puchele ou dame amee* e XXXVI (*P* 33; Badel XXVIII) *Glorieuse Vierge Marie*. È evidente la palinodia non solo di quanto affermato in Marshall XXXIV 25-28 (vedi sopra), ma della poesia d'amore in generale³²:

XXXV (Badel XXXIV)

i

Qui a puchele ou dame amee
 ou n'a fors dechevanche et vent,
 par raison doit savoir comment
 li Vierge doit estre honnerec
 [...]

³² In XXXVI (Badel XXVIII) iv l'autoaccusa evolve in attacco contro il clero corrotto (vengono espressamente menzionati i Jacobins, ma risparmiati « quelli di Cîteaux ») e contro i cavalieri che si curano solo di ruberie; la lussuria è del resto una piaga universale (v. 36 « [...] Luxure a toute gent plaïe »).

ii

On se doit plus que de riens nee
 esmerveillier d'aucune gent
 qui sont enparlé belement
 envers car humaine achemee,
 et leur pensee i ont tourneec
 de tout en tout si folement
 qu'i n'ont a vous, dame, pensee,
 qui plus bele estes que les chent.

XXXVI (Badel XXVIII)

i

Glorieuse Vierge Marie,
 puis que vos serviches m'est biaux
 et je vous ai encoragie,
 fais en sera uns chans nouveias
 de moi qui chant con chieus qui prie
 de ses faus erremens aïe,

dove è un rinvio al v. 35 del testo precedente (« merchi de mon fol errement! »), a conferma dell'ordinamento di *PT*. Che la seconda redazione, o quanto meno la seconda parte, del libro si chiuda con una doppia canzone alla Vergine, è un fatto che non necessita di particolare enfasi, per quanto non cessi di sorprendere la posizione speculare che nel canzoniere d'amore propriamente detto è attribuita alle due « canzoni di ritorno». Non si può invece passare sotto silenzio l'incertezza che caratterizza la cornice superiore di questa stessa sezione, anche se la sequenza di Marshall *Au repairier en la douche contree* (fine della prima parte; Marshall e Badel XIV), *Tant me plaist vivre en amoureux dangier* (inizio della seconda parte; Marshall XV, *W*" e Badel XXII; *P* manca) è documentata da *R* (dove XIV è copiata due volte, la prima dopo Marshall XVI, la seconda prima di Marshall XV, fermo restando che non si tratta di copie contigue) e in qualche modo confermata da *T* (serie XIV, XIII, XV di Marshall). Di contro, *W*" resta isolato aprendo con Marshall XXXI (= *P* 29, Badel XV):

Amours m'ont si douchement
 navré que nul mal ne sent:
 si servirai bonnement
 amours et men douch ami
 a cui me rent
 et fac de men cuer present,

ma douce dame et amours *I*,
 amours et ma douce amie *P*

ne jamais pour nul tourment
 que j'aie n'iert autrement,
 ains voeil user mon jouvent
 en amer loialment.

Schema metrico variabile; Badel, su Spanke e Mölk-Wolfzettel³³: 7 aaab 4a 7aaa 6a (i), 7 aaaa 4a 7aaa 6a (i-ii); melodia: ABB'ACABB'AD; Marshall: 7aaa 11a 7aaa 13a (= 7a+6a), ma strofe ii-iii: 11a = 7a+4a (melodia: ABB'CABB'C).

Si tratta di una canzone di donna, dunque di un testo particolarmente connotato, come dimostra anche l'intervento di *IP* al v. 4, peraltro privo di effetti sul seguito (inequivocabilmente "al femminile"). Una connotazione speciale è del resto implicita nello schema metrico (nel canzoniere *I* la poesia è inserita fra le *balletes*), soprattutto quando si accetti la formula a versi lunghi, a quest'altezza cronologica decisamente anomali³⁴, adottata da Marshall; ciò che peraltro si rivela un inutile *escamotage*, visto che se nello schema suggerito da Spanke *ami* viene a rompere la serie monorima delle strofe ii e iii, acquistando per ciò stesso un particolare rilievo, nell'ipotesi di Marshall per il fatto di interessare una rima interna l'infrazione è solo in parte riassorbita, non però eliminata. Non è da escludere che sia proprio l'estravaganza del testo a spiegarne la diversa posizione in *PW*" e l'omissione da parte di *QRT*. In mancanza di indizi sicuri, mi limiterò a rilevare che la strofa iii, in particolare i versi 21-22 (« Trop mesistes longement, / amis, a moi proiier ent »), sembra rispondere, col suo rimprovero, al congedo (casualmente assente in *W*) della canzone XIV:

Cançon, je t'envoieroie
 u ma dame est, se j'osoie;
 mais le cuer n'ai si hardi:
 Amours! Donnés li!

³³ G. Raynauds, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Ester Teil [postuma e unica apparsa], Leiden, 1955, n° 658; U. Mölk-F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972, n° 8,1, ma *3a* invece di *4a*, il componimento essendo inesplicitamente designato « chanson dialoguée ».

³⁴ Sulla serie monorima di *hendécasyllabes* come tratto arcaico o arcaizzante proprio della periferia oitanica (ma con interessante convergenza con la produzione occitanica più antica), cf. Gontier de Soignies, *Il canzoniere*, edizione critica a cura di L. Formisano, Milano-Napoli, 1980, p. XLV-XLVI.

L'incertezza relativa alla cornice superiore è proporzionale allo sconvolgimento subito da tutta questa seconda sezione, indizio probabile di una circolazione parallela, indipendente dalla prima parte del libro. Si veda al riguardo la tavola di corrispondenze fra *W*", assunto come riferimento (numerazione di Badel), e *P* (fra parentesi quadre i componimenti integrati da Badel, fra parentesi tonde il numero d'ordine dell'edizione Marshall):

<i>W</i> "	<i>P</i>
15	29 (XXXI)
16-17	16-17 (XVII-XVIII)
18-19	19, 18 (XX, XIX)
20-21	20-21 (XXI-XXII)
22	manca (XV)
23-25	24-26 (XXVI-XXVIII)
26	28 (XXX)
27	15 (XVI)
28	33 (XXXVI)
29	22 (XXIII)
30	27 (XXIX)
31	23 (XXIV)
32	30 (XXXII)
33	manca (XXXIII)
34	32 (XXXV)
[35]	manca (XXV)
[36]	31 (XXXIV)

Se l'aspetto complessivo appare francamente caotico (e un confronto con *QRT* non farebbe che aumentare questa impressione), cionondimeno colpisce la conservazione di alcune sequenze, in particolare all'interno della serie 16-25 (*W* 16-21 = *P* 16-21, *W* 23-25 = *P* 24-26; si aggiunge *W* 32, 34 = *P* 30, 32), dato che trova conferma nel confronto con l'ordinamento di *T* (*W* 16-17, 19-21, 23-25 = *T* 21-22, 23-25, 26-28; ma anche: *W* 26-27 = *T* 1, 3; *W* 30, 29 = *T* 14-15; *W* 32, 31 = *T* 30-31, con *W* 33 = *T* 29 e *T* 32 assente in *W*). Soprattutto, non mancano esempi, anche vistosi, di collegamento intertestuale:

XIX (XIX) 41-50 (ultima strofa): « Dame, je vous prierai / au finer / que che dont sui en esmai / d'acheiver, / que vous daingniés escouter / et chanter che chant seri. / Si m'arés mout enrichi / et miex en feroie / canchon, s'a faire l'avoiie: / pour chou le vous di ». Stessa situazione, ma rovesciata, in XX (XXI), i:

« Sans espoir d'avoir secours / de nului / et ou pieur point d'Amours / c'onques fui, / ai faite canchon; / si n'en ai autre occoison / fors c'une dame m'en prie, / qui est de tel singnourie / c'on doit a li obeir / dusc'au morir » (cf. qui n. 25).

XXII (XV) e XXIII (XXVI) presentano una rima *b* in *-on*; rimanti comuni (successione di XXII): *guerredon, fuison, rai-son, canchon, felon, renon, garchon, non, occoison, don, soupechon, garison*; cf. anche XXII 36 « [il falso amante] requiert chose ou il a soupechon, / tant qu'ele [la dama] est traïe » con XXIII 5 « Je vous aim sans traïson ».

XXII (XV) 3 « Si ne chant pas pour mes maus allegier »: XXIV (XXVII) 1-2 « Mout plus se paine Amours de moi esprendre / qu'ele ne fait de mes maus allegier »; XXII 26-28 « Pour chou que, s'il prie / et chele ne li otrie, / l'espoir puet perdre ou changier »: XXIV 14-18 « car le loial ne puet nule encachier, / ja tant ne li sera dure; / mais chieix qui souffrir n'endure, / s'il faut au priier, / aillours se va pourcachier » / 44-45 « si que de cangier / ne seroie pour cuer fier »; XXII 36-38 « tant qu'ele est traïe, / s'ele ne s'est bien gaitie. / On ne set mais cui gaitier »: XXIV 12-13 « Ains veut se dame engingnier et sousprendre, / dont chascune se doit trop bien gaitier ».

XXV (XXVIII) L'ostentazione della gioia (canto, partecipazione a tornei, abiti di festa, bella voce, linguaggio cortese, scarpe a punta) non è di per sé un segno di amore (vv. 1-9); ci si deve anzi guardare dal suscitare l'interesse delle malelingue³⁵, preferendo i *simples abis* (v. 26) e mostrandosi (v. 32) *con cos emplus* (oggi si direbbe come « une poule mouillée »): XXVI (XXX) 1-8 « Or voi jou bien qu'il souvient / Bonne Amour de mi; / car plus asprement me tient / c'ainc mais ne senti. / Che m'a le cuer esjoï / de chanter: / ensi doit amans moustrer / le mal joli ».

³⁵ Stessa situazione nel *jeu-parti* XVII, vv. 46-50: « Se ma dame m'a proumis / son cuer, plus n'ai loi / d'estre cantans ne polis / pour eskiever les mesdis / pour mi et pour soi ».

XXV (XXVIII) 10 « [...] fins cuers loiaus, repus »: XXVII (XVI) 26-27 « mais ainc ne fu si repus / vers moi ses cuers ne si mus »; XXV 21-22 « On doit dire: "Levés sus!" / a tel maisnie [agli sfrontati] »: XXVII 36-38 « Et lues que g'i sui venus, / ele me dist: "Levés sus!" / ains que je puisse parler ».

XXV (XXVIII) 12-13 « De tel cuer ait on pitié, / nient des soursalis! »: XXIX (XXIII) 35-36 « [...] ne jamais pourfis / n'en venroit as soursalis »; cf. anche i rimanti comuni (successione di XXV): *jolis, souspris, espris, soursalis, dis, amis*.

XXX (XXIX) 45-46 (= V 1-2) « Et pour chou pis avoir ne deveroie / se je n'i os ne venir ni aler »: XXXI (XXIV) 9-10 (= ii 1-2) « Aler n'i os ne venir, / car on i het mon repaire »; entrambe le canzoni (come del resto anche la XVIII [XX]) sono inviate a Robert Nasart, ricordato anche nel *Congé* (v. 122).

XXX (XXIX) 16-17 « Li desirriers que j'ai de recouvrer / le tans que perdu avoie »: XXXII (XXXII) 29-30 « en esperant / sans goïr ai mon tans usé ».

XXX (XXIX) 2 « de tous biens dire et faire et alever », 5 « ch'est Bonne Amours qui me fait cant trouver », 34-35 « Frans cuers gentiex [...], / cors singneriex »: XXXVI (XXXIV) 22 « de toute honour dire et faire », 6 « car Bone Amours li fait plaire », 18-20 « et ses gens cors signourieux / et ses dous cuers [...], / ki de nature est gentius ».

XXXI (XXIV) 28 « car je ne saroie u traire »: XXXVI (XXXIV) 37 « Las, et or ne sai u traire »; rimanti comuni (successione di XXXI): *faire, contraire, traire, repaire, viaire, essamplaire, retraire, paire, plaire*.

Se il rinvio interno può interessare testi anche molto lontani fra loro (cf. XXXV (XXV) 40, « Tant l'aim et creing et weil l'onneur de li », con XVI (XVII) 25-26, « S'affiert il bien a dame c'on en traie / les biaux samblans, sauve l'onneur de li », a sua volta legato a V 27 « [...] s'il l'onneur de li fraint »), la progettualità dell'insieme mi pare innegabile; la direi anzi parallela alla progettualità, questa sì ben nota, che caratterizza l'ideologia, ricca di scarti rispetto alla norma, del troviero di Arras. Né sarebbe difficile estenderla all'ambito apparentemente più

estemporaneo dei *jeux-partis*³⁶, almeno per quanto concerne la prepotenza con cui si impone la *dramatis persona* dell'*escolier*: lo scolare *faintis et recreans* che preferisce restarsene per sempre ad Arras, ricco e in compagnia di una bella amica fedele con la quale passare tutto il tempo senza vedere nessuno, anzi senza mai uscire dalla città (II 1-8, 49-51); il *letrés* che sa di *gramaire* (VI 1-4) e parla *tous tans en clergois* (X 29), ma che, a dispetto di tutta la sua scienza, accetta, novello Aristotele, di « essere cavalcato » (IX); in una parola, il chierico pronto a lasciare gli studi per obbedire ad Amore: un motivo che insieme a quello dell'abbandono, sempre procrastinato, di Arras, non è ignoto, lo si è visto, agli stessi mottetti, e che nel contesto specifico attualizza il tema cortese della supremazia di Amore nella prospettiva di un nuovo equilibrio fra *amors* e *clergie*³⁷. Appunto a conferma del fatto che del personaggio-autore della *Feuillée* e del *Congé* il « jolis / et bons faiseurs de canchons » (*Feuillée* 664-665) è solo una delle autorappresentazioni possibili.

Luciano FORMISANO
Università di Bologna

³⁶ Che dal punto di vista tanto sostanziale quanto formale, documentano, come le canzoni, una stabilità della tradizione che sarebbe sorprendente se non fosse autorizzata da un *Liederbuch* d'autore (cf. Schwan, p. 227).

³⁷ Come nota Zaganelli 1977, p. 25, « Strettamente integrati l'uno all'altro, *amors* e *clergie* appaiono, nelle due opere forse più significative di Adam [la *Feuillée* e il *Congé*], in costante rapporto reciproco: rapporto dinamico, però, che muta e si precisa nel corso del tempo, alla ricerca di una nuova armonia, in cui l'amore non rappresenti più un limite o un ostacolo alla piena espansione dell'individuo, ma contribuisca, al contrario, ad arricchirne e approfondirne il significato ». Quanto ai *jeux-partis*, i riferimenti alla condizione clericale dell'autore sono disseminati un po' in tutto il corpus, ma la frequenza è particolarmente alta nel n° XI: cf. vv. 75-78 « [...] maint jone escolier, a chou m'apoi, / sont plus agu de faire un argument / c'uns anciens ne soit qui de jouvent / l'estude a laissie »; 117-118 « Se vous avés pour Amour folement / l'escole widie »; e per antifrasi: 108-110: « [...] pour Amours je sai certainement / ne guerpiriés a pieche vo argent! / Che fac jou clergie »; 121-24: « Sire, en servant Amours mout mieus [m']emploi / que se je fusse escoliers seulement; / et pour itant, se l'escole renoi, / ch'est pour moi employer plus hautement ». Sul piano dell'invenzione verbale, si vedano anche XII 34-35: « Pour chou aim miex feme en mon sens nourie / que s'ele eüst a autre escole esté »; XVII 23-25: « Clers cante adés au moustier / et bien sert, quant il a poi, / pour estre canoune eslis ».

Il tema svolto in queste pagine è stato oggetto di un mio seminario presso il Dipartimento di Studi Romanzi dell'Università di Roma; non ne tiene conto la recente messa a punto di M.C. Battelli, « Le antologie poetiche in antico-francese », *Critica del testo*, 1/1 (1999), p. 141-80 (su Adam de la Halle p. 166-76).

LA PASTURELLA E LE FORESETTE DI GUIDO CAVALCANTI

Le due foresette della ballata *Era in penser d'amor quand'è trovai* (XXX), quando parlano per la prima volta, pronunciano ciascuna un discorso diretto di due versi: la prima foresetta nella parte terminale della ripresa, « L'una cantava: "E" piove / gioco d'amore in noi" » (vv. 3-4), e l'altra nella parte terminale della seconda stanza, « "Guarda come conquise / forza d'amor costui!" » (vv. 19-20). Tali battute si dispongono quasi in forma di ripresa ridotta. Solo alla seconda comparsa, nello stesso ordine di successione, parlano ognuna per sei versi, dando una misura inclusa nella stanza proporzionale alla ripresa ridotta¹. La prima, la foresetta del « gioco d'amore » (v. 4), quando riprende a parlare « fatta di gioco in figura d'Amore » (v. 22), pronuncia i vv. 23-28:

disse: « L tuo colpo, che nel cor si vede,
fu tratto d'occhi di troppo valore,
che dentro vi lasciaro uno splendore
ch'i' nol posso mirare.
Dimmi se ricordare
di quegli occhi ti puoi ».

¹ In relazione alla consecuzione delle parti, i discorsi diretti ritagliano la sequenza di una ripresa + una stanza, e di una ripresa + tre stanze (si potrà ricordare come per i repertori oitanici tre strofi siano la misura ricorrente delle « balletes », cf. comunque S. Asperti, « La sezione di *Balletes* del canzoniere francese d'Oxford », in *Actes du XX^e Congrès International de Linguistiques et Philologie Romanes* (Zürich, 6-11 avril 1992), Tübingen und Basel, 1993, p. 13-27). La disposizione generale della ballata XXX è di una ripresa + sei strofi. Per Cavalcanti si adopera l'edizione G. Cavalcanti, *Rime*, con le rime di Iacopo Cavalcanti, a c. di D. De Robertis, Torino, 1986. Questi testi cavalcantiani vengono ricordati anche da M. Santagata, « Pellegrine, foresette e pastorelle: per un madrigale di Petrarca (RVF 54) », in *Le varie fila. Studi di letteratura italiana in onore di Emilio Bigi*, a c. di F. Danielon, H. Grosser, C. Zampese, Milano, 1997, p. 51-67, p. 60-62. Sulle ballate cavalcantiane si tenga presente anche M. Picone, « Vita nuova » e tradizione romanza, Padova, 1979, p. 87-92.