

NOTE

- ¹ A. Bartoli, A. D'Arcona, I. Dei Lungo, *Per l'edizione critica della Divina Commedia: canone dei luoghi scelti per lo spoglio dei manoscritti*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana» J, 1891, pp. 25-28; M. Barbi, *Per il testo della «Divina Commedia»* (1891), in «La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori (da Dante a Manzoni)», Firenze Sansoni, 1973, pp. 1-34.
- ² D. A., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi (1966-67), vol. I, Introduzione, rist. Firenze, Le Lettere, 1994.
- ³ Barbi, cit., p. 34.
- ⁴ D'Arco, S. Avalle, *I Cronometri: definizione di genere e problemi di edizione*, in AA. VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, 1985, p. 375.
- ⁵ C. Segre, *La natura del testo e la prassi editoria*, in AA. VV., *La critica...ecc.*, cit., pp. 40-41.
- ⁶ V. Branca, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, in AA. VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1960, p. 73.
- ⁷ G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in AA. VV., *Atti del Congresso internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, I, p. 61.
- ⁸ G. Petrocchi, *Vulgata e tradizioni regionali*, in AA. VV., *La critica del testo...ecc.*, cit., pp. 115-114. In questa direzione è stata iniziata la pubblicazione di una collana di «Codici danteschi meridionali», diretta da V. Russo; cfr. D. A., *Commedia* (secondo il Ms. XIII C. 2 della Biblioteca Nazionale di Napoli), a cura di E. Liccardi, Napoli, Bibliopolis, 1938.
- ⁹ D. A., *La Divina Commedia ricoverata sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da C. Witte*, Berlino, Decker, 1862, p. LX. Le collazioni di Inf. III sono conservate presso la Bibl. Univ. di Strasburgo.
- ¹⁰ Egli ne possiede, unitamente ad A. Iannone, il brevetto e tutti i diritti.
- ¹¹ Una descrizione tecnica completa è in A. Iannone, *Proposte per un'edizione in progress della Commedia (Recensio integrale e tecniche elettroniche)*, tesi di laurea in Filologia Dantesca, presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", a. a. c. 1993-94.
- ¹² Il primo tentativo degno di interesse è stato quello di J. Froger, *La critique des textes et son automatization*, Parigi, Dunod, 1968. I più recenti sono apparsi quasi tutti sulla rivista *Computer and Humanities*.
- ¹³ M. L. Hilton, *The URICA Interactive Collation System*, in *Computer and Humanities*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, vol. 26, n. 2, 1992, p. 140.

Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone

Charmaine Lee (Salerno)

Nella sua antologia dei trovatori, Martín de Riquer informa i lettori che la versione provenzale della canzone di Riccardo Cuor di Leone, *Ja nus hons pris* (BdT 420.2), non ha avuto che due antiche edizioni, quelle di Raynouard e di Mahn. Dal canto suo, Riquer riprende il testo del primo editore, con un emendamento ai v. 22. Se la storia editoriale di questo testo è dunque esilissima, molto più complessa è la vicenda manoscritta. Lasciamo la parola a Riquer:

Esta composición se ha conservado en versión provenzal y en versión francesa, y a pesar de las dudas de algunos críticos, que creen que aquélla es una traducción ajena de los versos franceses del rey, se puede sostener que Ricardo Corazón de León es el autor de ambas versiones, como muy bien observa Bezzola. . . . La eficacia de esta poesía estriba precisamente, en que se difunda entre los súbditos de Ricardo que hablan francés y los que hablan provenzal, y tal vez es una prueba a favor de la doble redacción de autor el hecho de que la versión francesa tiene dos estrofas más, en las que se dirige a los barones de Anjou, de Turenna, de Caen y de Perche, ambiente que nada podía interesar a los vasallos de lengua provenzal. De todos modos la versión francesa es anterior, ya que la formada sigue las rimas de la estrofa sexta (suprimida en la versión provenzal), lo que supone — ya que se trata de *coblas doblas*, que las estrofas quinta y sexta del texto francés han sido suprimidas al hacerse la versión provenzal. Ambas versiones, en sus estrofas paralelas, son una especie de calco.¹

Il testo, segnala sempre Riquer, si trova nei manoscritti provenzali P e f; di fatto compare anche, ma in stato frammentario, in S, codice «quasi gemello» di P². Esso è inoltre trádito dai codici francesi C, K, N, O, U, X, Za e il testo francese è stato pubblicato varie volte, anche se Riquer non menziona nessuna di queste edizioni. Uno sguardo ai codici provenzali, tuttavia, rivela che il testo nella forma in cui si trova in Raynouard e in Mahn (nonché ovviamente in Riquer) non è attestato da nessuna parte, né tantomeno Raynouard o Mahn spiegano come sono arrivati a costituire il loro testo. Basti guardare la prima stanza, identica in Raynouard e Mahn:

Ja nuís lom pres non dira sa razon
adrechament, si com hom dolens non:
mas per conort deu hom faire canson:
pro n'ay d'amis, mas paure son li don,
eucta lur es, si per ma rezenson
soi sai dos y'es pres.

la f si legge:

Ja null hom prés non dira sa razon
adrechaments si com hom dolens non;

mas per conort deu hom faire chanson:
 pro n'ai d'amix mas paupre son li don,
 ancta lui er si per ma rezenon
 estauc ij. i vers pris.

E in P (manca in S):

La nus hom pris non dira sa raison
 adreitament se com hom dolent non:
 mas per conort pot il faire chanson:
 pro a d'amis mas povre son li don,
 onta i auron se por ma reezon
 soi sai dos yver pris.

Salta agli occhi che nessun codice ha la forma *pres* per il *mot-refranh* di questo testo, una parola importante se si considera che il componimento è anche definito una *rotouenge*, genere che ha normalmente un ritornello o, quanto meno, come qui, un *moi-refranh*⁴. La forma *canzon* (v. 3) non è offerta da nessun codice e solo *f* contiene le forme piú 'provenzali' come *razon*, *adrechamens*, *ancta* (vv. 1, 2, 5). Il manoscritto *f* dà effettivamente un testo piú provenzaleggiante, anche se una mano moderna ha annotato in cima alla carta (43v) che si tratta di un testo *en français*, ma si tratta di un testo che diverge in molti punti da quello delle due edizioni, che invece seguono piú da vicino la lezione di *P* e, per le parti conservate, di *S*.

Infine, Riquer riferisce anche l'opinione che nella versione provenzale del testo sono soppresse le stanze *V* e *VI* perché non interesserebbero i sudditi provenzali. Di fatto è solo in *f* che mancano entrambe, mentre sono presenti in *P* e in *S* (in cui manca la fine, a causa della frammentarietà del testo), come già aveva notato Brakelmann⁵. Va piuttosto dette che in tutta la tradizione le ultime stanze pongono dei problemi. Nei codici francesi *K*, *N* e *X* manca la stanza *V* (proprio quella indirizzata ai vassalli del Nord), mentre in *C* e in *O* la *V* e la *VI* sono invertite. In *K* mancano anche le due *tornadas*, in *f* manca la seconda, mentre in *U* sono state entrambe aggiunte da altra mano. Per gli editori della versione 'francese', infatti, l'ordine delle stanze sarebbe proprio quella data da *C* e *O*, dal momento che coincidono cinque codici (*C*, *K*, *N*, *O* e *X*) nel dare la stanza indirizzata ai vassalli angioini e turenensi come la *V*. È chiaro dunque che esistono delle difficoltà con questa canzone che investono sia la questione della lingua che, ovviamente, la sostituzione di un testo critico (se non di due testi). In questa sede mi propongo di affrontare la prima questione, avendo però sempre presente anche la seconda, di cui intendo occuparmi in un'altra occasione.

Sul problema della lingua la critica è divisa. Esiste una scuola di pensiero, comprendente gli studiosi già citati, che considera il testo come trasmesso in due redazioni. Tale opinione era stata anche espressa, a suo tempo, da Leroux de Lincy, che pubblicava il testo di *U* osservando che è difficile decidere quale sia l'originale. Bartsch parla di versioni provenzali e Pillet e Carstens accennano all'esistenza di un originale francese, elencando anche la versione di *C* (il canzonie-

re provenzale ζ) tra quelle occitane. Piú recentemente Bec afferma ancora che «Il existe de cette rotouenge une version occitane, plus courte de deux strophes, et vraisemblablement écrite par Richard, elle aussi, d'après le modèle français». Infine, uno degli ultimi editori della canzone, Archibald, che pubblica la versione del canzoniere di Zagabria, si limita a dire che «La chanson de captivité du roi Richard se trouve en langue d'oïl dans sept manuscrits», da cui si deduce che ammette che gli altri siano in provenzale⁶.

Dall'altra parte vi è chi afferma che la lingua è francese. Tra questi si trovano Meyer, Brakelmann, che parla di una traduzione provenzale o di copie provenzalizzate, Gauchat, che vede nel testo una «langue totalement factice», Shepard e Raupach e Raupach⁷. Infine, vi è chi, come Jeanroy, ha voluto vedere nella lingua della canzone il pittavino: «Richard... a laissé, dans sa langue maternelle, le poitevin, quelques vers joliment tournés»⁸.

Una tale divergenza di opinione è evidentemente nata dal fatto che il testo è stato trasmesso in canzonieri sia francesi che provenzali, e che i primi editori della versione provenzale sono intervenuti sulla lingua in senso normativo. Questo perché si basavano sulla lezione di *f*, che ha sí una patina piú provenzale ma che, alla luce della tradizione, è il testo sicuramente piú lontano dall'originale.

Una situazione in parte analoga esiste per l'altro componimento di Riccardo, il sirventese indirizzato a Dalfi d'Alverne, *Dalfi, j'eus voill' aeresnier* (*BdT* 420.1)⁹, ma qui non esistono sostanziali divergenze tra la critica sulla questione della lingua. Meyer, come già si è visto, considera francese la lingua di entrambi i componimenti e anche Brakelmann, prima di lui, non aveva dubbi sulla sua francesità¹⁰. Questo dipenderà dal fatto che il testo non è tradito da canzonieri di tradizioni diverse, ma solo da canzonieri provenzali e precisamente dai codici *A*, *B*, *D*, *I*, *K*, *R*. Ciò non vuol dire che non ci siano problemi riguardo alla lingua del sirventese, che ha subito l'inevitabile riscrittura in una patina linguistica diversa per mano dei copisti. Come abbiamo avuto occasione di osservare, Gauchat descriveva la lingua della canzone di cattività nei codici provenzali come «totalement factice» e probabilmente un simile commento si applicherebbe ugualmente bene alla lingua del sirventese, nella forma in cui ci è stato tramandato.

In mancanza di un testo critico, possiamo limitare le nostre osservazioni alle rime. Il sirventese è composto da quattro *coblas unissonans* e due *tornadas* di quattro versi con lo schema metrico: a7 b7 b7 a7 c7 c7 d7 d7 e le rime *-ier*, *-on*, *-oi*, *-art*. Le rime in *-on* o *-art* non pongono problemi particolari poiché sono accettabili sia in francese che in provenzale. Diverso invece il caso delle altre due rime e soprattutto della rima in *-ier* che, come è ben noto, è un tratto tipico di quella lingua franco-occitanica che caratterizza la produzione epica provenzale¹¹. In questi testi si trovano molte lasse con la rima in *-ier*, derivato non solo dal suffisso *-ARIUM*, come è normale in provenzale, ma anche dalla desinenza dell'infinito dei verbi della prima coniugazione, un tratto tipico invece del francese. In francese tale evoluzione della *Á* è possibile solo dopo una palatale. Nell'epica provenzale sono frequenti gli infiniti in *-ier* anche laddove la condizione di palatale + *Á* non esiste¹². Tale fenomeno è presente anche nel nostro sirventese dove, ac-

canto alle forme normali per il francese *déraisnier, gerrier, aidier, denier, souda-dier, comensier*, troviamo anche *demandier* e *levier*.

Se il testo fosse francese ci dovevamo aspettare *demandier* e *levier* e le rime risulterebbero imperfette. E per spiegare questo fenomeno di rime apparentemente incorrette in testi delle origini che Avallè, nel suo studio sulla *Passion de Clermont*, aveva elaborato la tesi della lingua letteraria franco-occitana e soprattutto il concetto di *rima pittavina*. In pittavino, infatti, pal. + Á] e Á] > e. Così, quello che in francese è una rima imperfetta tra *-er* e *-ier* non lo sarebbe in pittavino, dove le desinenze sarebbero sempre *-er*. I copisti poi, desiderosi di «far francese», avrebbero trasformato queste desinenze in *-ier* dando luogo a rime imperfette. Tali forme andrebbero tutte corrette, restituendo le originali desinenze pittavine¹³. La tesi di Avallè sarà valida per i testi delle origini, inclusi quelli di Guglielmo IX, e forse anche per l'epica (dove però non escluderei che siano proprio gli autori a volere francesizzare la lingua), ma mi sembra più difficilmente estensibile alla lirica più tarda. Qui gli unici esempi citati da Avallè sono una stanza di Peirol (*BdF* 366.6), conservata solo da S, un codice con forte influenze francesi¹⁴, e il nostro sirventese.

Ci si può chiedere se la soluzione più economica sia davvero quella di ridurre tutte le forme in *-ier* a *-er*, come suggerisce Avallè. Questo sembra implicare la presa di posizione che il testo, come quelli di Guglielmo IX, abbia una base occitana¹⁵. Per il resto, tuttavia, il nostro testo si presenta piuttosto come francese e anche Avallè parla di forme «neutre o semplicemente 'setteatrorinali'»¹⁶. Si tratta di un francese che, come si diceva, ha subito una riscrittura da parte di amanuensi provenzali, o italiani abituati al provenzale, che allontanano la lingua da quella dell'originale.

Un'utile puntualizzazione sul problema delle liriche francesi trasmesse da codici provenzali è quella di Ineichen, anche se egli non affronta la questione delle canzoni di Riccardo, limitandosi a osservare che «il est malaisé de trancher le problème de la rédaction originale des poésies de Richard d'Angleterre»¹⁷. Nel sirventese, però, anche se manca un confronto con un testo francese come nel caso degli esempi citati da Ineichen, possiamo scorgere alcune delle grafie da lui individuate come caratteristiche del francese dei copisti provenzali. Vi è, per esempio, l'enclisi, contrariamente all'uso francese: v. 1 *vos e le comte (ABD) / vos el comte (IKR)*; alternanza tra *ai* e *ei*: v. 2 *saison (AD) / seison (BIK) / sazou (R)*; alternanza di *e* e *a* per il suono indistinto /ə/: v. 2 *ceste (ABIK) / cesta (D)* fino a *aquesta (R)*; v. 16 *autre (AB) / outra (DIKR)*; presenza di *-r* finale quiescente: v. 12 *argen (ABD) / argan (R) / argant (IK)*, dove si nota anche un'alternanza per il suono nasale /ɑ/ tra forme con *e* o con *a*: v. 23 *estendart (ABDIK) / estandart (R)*; v. 17 *encor (ABR) / ancor (DIK)* (qui forse anche per l'influenza di amanuensi italiani)¹⁸. In tutti questi casi, e anche in altri, è *R* a presentare il grado maggiore di adeguamento alle grafie del provenzale.

E ancora seguendo i *patterns* individuati da Ineichen per questi testi che spiegherei l'alternanza delle forme, qui in rima, *oi* e *ei*: *moi (ABIK) / mei (D) / mey (R)*; *foi (ABIK) / fei (D) / fey (R)*; *roi (ABIK) / rei (D)* (*R* manca): *foi (ABIK) / fei*

(*D*) / *fey (R)*, ecc. Esse non sarebbero rime pittavine, come vuole ancora Avallè, ma una «représentation graphique des textes français dans le cadre de la scripta provençale»¹⁹.

Resta il problema delle due forme in *-ier*. Se scartiamo l'ipotesi delle rime pittavine, come spiegare la presenza delle due forme *demandier* e *levier*, non conformi al francese? Ancora una volta possiamo avvalerci del lavoro di Avallè, quando parla di «false ricostruzioni *e > ie*» in quelle aree in cui *ie* < pal. + Á] si era ridotto precocemente a *e*²⁰. Tali false ricostruzioni, o ipercorrettismi, riguardano, come già avevano sottolineato Pope e Gossen, gran parte dell'area occidentale della Francia dalla Normandia alla Turenna, incluso l'anglonormanno²¹. E queste sono precisamente le aree in cui si muoveva il nostro re-poeta. Non sembra dunque impossibile ipotizzare che le due forme fossero originarie e che aiutino a caratterizzare la lingua dell'autore come quella dell'area occidentale della lingua d'oïl.

Se torniamo adesso alla canzone della cattività possiamo fare un'ipotesi simile. Anzitutto bisogna escludere che ne esistono due redazioni: mi sembra che la pur breve escursione nella tradizione manoscritta di cui sopra basti a dimostrarlo. La canzone, scritta in francese, ha subito, come il sirventese, una riscrittura da parte di amanuensi provenzali e/o italiani. Notiamo, tra altri fenomeni, la sostituzione della parola francese con l'equivalente provenzale: v. 3 *confort (CUZa)* diventa *conort (P)*; v. 5 *honte* diventa *onta (P)* e *ancta (f)*²²; ancora: v. 1 *raison (P)* si alterna con *razou (f)*; *oi* viene aggiustato in *ei* o *e*: v. 2 *adroitement* (nei codici francesi) / *adreitament (P) / adrechamens (f)*, dove si vede anche l'alternanza *ale* per la vocale indistinta /ə/. Tale alternanza è presente anche al v. 13 *certainement (P) / sertanement (f)* per *certainement*, che presenta inoltre l'alternanza *an/en* per il suono nasale, come ancora ai v. 20 *torment (P* e i riss. francesi) / *turmant (f)*²³. Il codice *f* più offre più spesso *lectiones singulares* rispetto ai manoscritti francesi che non *P (S)*. Tende a sostituire singole parole o segmenti con altri 'più provenzali': v. 6 *estauc* al posto di *sui ca (soi sui (P))*²⁴; v. 9 *ieu non ai mia si (f)* per *je n'avoie si*; v. 13 *car sapchon bien eu ver (f)* per *or sai je bien de voir (tan sai eu de ver P)*, o più rispondenti alla tradizione lirica occitana: v. 38 *guari la bella qu'ieu iam tant (f)* per *gart cil a cui je me claim (gard e cel per cui me clam (P))*. Talvolta queste riscritture modificano radicalmente il testo: v. 11 *je nel di pas por nule retracon (ge nol di pas por nulla retraison (P))* diventa *non o dic mia per guap si per ver non (f)*.

Un'ultima prova della natura francese del componimento è data ancora dalle rime. Ai vv. 37-38 troviamo la rima *souverain*: *claim*, corretta in francese dove Á] + nasale > *ai* e non vi sono differenze tra *-n* e *-m* finali. In provenzale tali rime potrebbero facilmente essere ridotte a *-an* (ma di fatto, a livello grafico, non lo sono nelle altre stanze), ad eccezione di *claim* < CLAMO che diventa *clam* in provenzale e crea una rima imperfetta. *P*, a questo punto, presenta un errore: *sobraun*: *clam*, mentre *f*, come si è visto, rimaneggia: *sobeiran*: *iam tant*, lezione accolta a testo da Raynouard e da Mahn. In effetti, dal rimario di Beltrami e Vatteroni risulta che la rima in *ain* è un *unicum* nella lirica provenzale, proprio perché, come spero di avere dimostrato, la canzone non fu affatto scritta in questa lingua²⁵.

Le poesie di Riccardo sono poesie composte in francese, come aveva ben visto a suo tempo Meyer, che per un motivo o un altro sono state trasmesse in manoscritti provenzali. Per quanto riguarda il sirventese, non è difficile capire il perché. Nei codici il componimento si trova sempre insieme con il sirventese di Dalfi d'Alverne (*BdT* 119.8), nonché, spesso, insieme con altri sirventesi di quest'ultimo (*BdT* 119.7, 9) e con la *razo* che spiega le circostanze in cui sono stati scritti i due componimenti. La *razo*, tra l'altro, offre una vera e propria parafrasi del sirventese di Riccardo, quasi a volerlo rendere comprensibile a un pubblico che non conosceva il francese²⁶. È evidente che questi testi costituivano un solo blocco, legato a Dalfi, e che sono stati trasmessi insieme senza preoccupazioni per la lingua²⁷. Più complesso è il caso della canzone della cattività. I codici *P* e *S* sono italiani ma, come si è già detto, hanno legami con la tradizione francese, la quale tradizione era anche presente in Italia, come testimonia il canzoniere di Zagabria, spesso vicino, per la canzone di Riccardo, a *P* e a *S*²⁸. Il codice *f* invece è provenzale ma, come sottolinea Asperti, sia per *f* che per *P* non sono esclusi rapporti con gli interessi degli ambienti angioini di Provenza e d'Italia²⁹, interessi che sembrano vertere sui generi musicali francesi. È forse per questo che troviamo in questi codici la *rotrouenge* di Riccardo? È un'ipotesi ancora da approfondire e che esorbita dal tema che qui ci siamo proposti.

NOTE

- ¹ M. de Riquer, *Los trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. II, p. 752. Si vedano inoltre le edizioni citate di F.-J.-M. Raynouard, *Choix des poésies originaires des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-21 [rist. Osnabrück 1966], vol. IV, pp. 183-84 e C. A. F. Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 2 voll., Berlin 1846, vol. I, p. 129, nonché i commenti di R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 voll., Paris 1966-68², vol. III, p. 227, n. 1.
- ² Cfr. S. Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, p. 197 e W. P. Shepard, *The Oxford Provençal Chansonnier*, Princeton-Paris 1927, pp. xv-xix.
- ³ Il testo francese si trova in J. Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, Paris 1870-91, pp. 222-24; L. Leroux de Lincy, *Recueil des chants historiques français depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle*, vol. I, Paris 1841, p. 50; K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig 1920, p. 160; F. Genrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle 1925, pp. 20-21; F. Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères*, New York 1973, pp. 376-79; J. K. Archibald, «La chanson de captivité du roi Richard», in *Epopées, légendes et miracles (Cahiers d'études médiévales, 1)*, Montréal-Paris 1974, pp. 149-58; P. Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e)*, 2 voll., Paris 1977-78, vol. II, pp. 124-25; J. Dufournet, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1989, pp. 96-99.
- ⁴ Cfr. Genrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*: la nostra canzone è discussa alle pp. 20-22.
- ⁵ Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, p. 197.

- ⁶ Leroux de Lincy, *Recueil des chants historiques français*, vol. I, p. 55; Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 160; A. Pillet e H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933, p. 379 (420.1); Bec, *La lyrique française*, vol. II, p. 125; Archibald, «La chanson de captivité du roi Richard», p. 150.
- ⁷ P. Meyer, «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», *Romania*, 19 (1840), pp. 1-62, a p. 35; Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, p. 197; L. Gauchat, «Les poésies provençales conservées par des chansonniers français», *Romania*, 22 (1893), pp. 364-404, a p. 375; Shepard, *The Oxford Provençal Chansonnier*, p. 232; M. Raupach & M. Raupach, *Französische Trobadordlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen 1979, p. 50.
- ⁸ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris 1934, vol. I, p. 153, n. 2; Jeanroy ritorna più avanti sull'argomento affermando che «Les seuls vers ... que Richard ait composés sont en français ou en poitevin» (p. 425).
- ⁹ Pubblicato da Leroux de Lincy, *Recueil des chants historiques français*, vol. I, p. 65 e Mahn, *Die Werke der Troubadours*, vol. I, pp. 129-30.
- ¹⁰ Meyer, «Des rapports», p. 35; Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, p. 204.
- ¹¹ Cfr. d'A. S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino 1993, pp. 56-57.
- ¹² In *Daurel e Beton*, per esempio, *parlier* < PARABOLARE (vv. 58, 63, 72), *amier* < AMARE (v. 166), *allier* < ALLARE (v. 141); cfr. *Daurel e Beton*, a cura di C. Lee, Parma 1991.
- ¹³ d'A. S. Avalle, *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli 1962, p. 56.
- ¹⁴ Cfr. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, p. 176; Avalle, *I manoscritti*, p. 100.
- ¹⁵ Avalle, *Cultura e lingua francese*, pp. 58-59.
- ¹⁶ Ivi, p. 58.
- ¹⁷ G. Ineichen, «Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençales», *Travaux de linguistique et de littérature*, 7/1 (1969), pp. 203-218 (cito da p. 215).
- ¹⁸ Ivi, pp. 213-15.
- ¹⁹ Cfr. Avalle, *Cultura e lingua francese*, p. 63; Ineichen «Graphisme», p. 215.
- ²⁰ Avalle, *Cultura e lingua francese*, pp. 38-40.
- ²¹ Cfr. M. K. Pope, *From Latin to Modern French*, Manchester 1973 [1934¹], par. 1155, 1189, 1195; C. T. Gossen, *Französische Skriptastudien*, Wien 1967, pp. 122-24.
- ²² Cfr. Ineichen, «Graphisme», p. 207.
- ²³ Si notino anche le forme *terra* e *am* (per *ain*) in *Za*, da attribuire senz'altro a copisti italiani.
- ²⁴ In mancanza di un testo critico, si dà un testo in francese standard, basato sui codici francesi e, eventualmente *P* (*S*), che serve solo ai fini del confronto.
- ²⁵ Cfr. *Rimario trobadorico provenzale*, a cura di P. G. Beltrami, in collaborazione con S. Vatteroni, vol. I, Pisa 1988. Anche le rime in *-ent* (stanze III e IV) e in *-oi* (nel sirventese) sono piuttosto rare per la lirica trobadorica. La prima è presente solo nella canzone di Riccardo e in una lirica anonima forse di origine francese (*BdT* 461.124); la seconda è in Riccardo e in Raimbaut d'Aurengà (*Aissi mou e Ar respian la flors enversa*), dove sono coinvolte solo le parole *joï : croi*, in un poeta noto tra l'altro per il suo *trobar ric*.
- ²⁶ Per la *razo*, cfr. J. Boutière, A. H. Schutz e I.-M. Cluzel, *Biographies des troubadours*, Paris 1973, pp. 294-98.
- ²⁷ Cfr. su questo gruppo di testi i rilievi di V. Bertolucci Pizzorusso, «Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali», in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège (1989), a cura di M. Tyssens, Liège 1991, pp. 273-302, a p. 291. Un gruppo di manoscritti (tra cui *ABDIK*) risalenti a un codice compilato negli ambienti vicini a Dalfi è postulato da F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, pp. 59-62.

²⁸ Su queste canzoniere si vedano M. Roques, «Le chansonnier français de Zagreb», in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy*, Paris 1928, pp. 509-520, e L. Spetia, «Il manoscritto MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino», *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno di Messina (19-22 dicembre 1991), 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 235-272.

²⁹ Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, pp. 19-42, 161-211.

“*Vestiunt silve tenera ramorum*”: la versione veronese e la versione cantabrigiense

Patrizia Lendinara (Palermo)

L'eventualità che un testo poetico medievale sia conservato da più di un manoscritto, se da un lato offre la possibilità di operare riscontri e verifiche, dall'altro, come nel caso del componimento in esame, può ingenerare perplessità e produrre interpretazioni divergenti. “*Vestiunt silve tenera ramorum*” ci è giunto in due codici: il ms. Verona, Biblioteca Capitolare LXXXVIII (83) (f. 59r), che risale alla metà del IX secolo, e il ms. Cambridge, University Library Gg. 5. 35 (f. 438ra), vergato intorno alla metà dell'XI secolo a Canterbury. Le due versioni hanno un numero diverso di strofe – sette in quella veronese e sei in quella cantabrigiense – e tale divario, unito al contenuto della lirica, ha fatto mettere in forse l'attendibilità dei due testimoni¹. Il confronto tra gli uccelli, di cui si dice nelle prime cinque strofe, e le api, che prelude al paragone tra quest'ultime e Maria Vergine, è stato letto come una forzatura e le due parti di “VS” (str. 1-5 e str. 6-7) sono state ritenute inconciliabili, anche se la distinzione tra gli uccelli e gli insetti, i cui meriti vengono messi a confronto, era nel medioevo molto lieve. La versione (in sei strofe) inclusa nei *Carmina cantabrigiensia* ha così diviso gli editori, che hanno espunto la sesta strofa, unitamente alla settima², che figura solo nel codice veronese, oppure l'hanno accolta con un certo sospetto³.

Il rilievo dato alla prima parte ha fatto interpretare “VS” come una celebrazione del ritorno della bella stagione, annunciato dal canto degli uccelli⁴, tra cui primeggia quello dell'usignolo; si è anche proposto, da più parti, un collegamento con quel tipo di letteratura dove si elencano i nomi degli uccelli (o di altri animali) accompagnati dal verso che è loro proprio⁵. L'interpretazione mondana è stata favorita anche da un'accentuazione dell'elemento profano della silloge cantabrigiense: Vecchi, riportando un giudizio di Pepe, parlava di un inno all'estate e di “poesia pura, nata dal semplice piacere del canto e dell'estate”⁶.

Si tratta piuttosto di un canto mariano, con una caduta di tono nella parte finale: la descrizione degli uccelli e della loro abilità canora, che non regge al confronto con il merito delle api, costituisce il preludio al paragone tra gli insetti e la Vergine Maria, a cui si eleva la lode. Questa interpretazione, d'altronde già avanzata, sinteticamente, da Chevalier⁷ che definiva “VS” un “ode alla beata Vergine Maria”, viene, a mio avviso, suffragata da un riesame delle due versioni e da una valutazione della lirica all'interno della silloge cantabrigiense, la cui origine, così come il processo di aggregazione dei brani che la compongono e i motivi che hanno presieduto alla loro scelta, è ancora una questione aperta. Lo stesso si può