

«*voil ma chançon a la gent fere oïr*»:
un appello anglonormanno alla crociata
(London, BL Harley 1717, c. 251v)

Il corpus delle canzoni di crociata in lingua d'oïl accoglie due antiche canzoni a tradizione unitestimoniale e stravagante in manoscritti di provenienza inglese, entrambe corredate di notazione neumatica. Una è la ben conosciuta canzone à refrain *Chevalier mult estes guariz* (RS 1548a), trascritta nella seconda metà del XII da uno scriba anglonormanno al f. 88 del codice fattizio Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32¹; è la prima di una piccola serie di testi aggiunti nell'unità pergameneacea VI alla fine della copia di una versione epitomata dei *Moralia in Iob* di Gregorio Magno (cc. 45-77 e 85-88), comprendente anche la sequenza latina *Axe Phoebus aureo*, anch'essa provvista di corredo musicale (cc. 89v-89r *sic*)², e il

* Il presente contributo è stato concepito nel quadro del progetto di ricerca internazionale *Lyric Responses to the Crusades in Medieval France and Occitania* finanziato dal British Arts & Humanities Research Council (AHRC Reference: AH/H008853/1) sotto la direzione di Linda Paterson, University of Warwick. Una prima esposizione è avvenuta nel corso della Giornata di Studio all'Università di Roma La Sapienza *Anglo-Français: Philologie et Linguistique*, 1 marzo 2013, organizzata da O. Floquet.

¹ Cfr. *Les Chansons de croisade*, publiées par J. BÉDIER avec leurs mélodies publiées par P. AUBRY, Paris 1909, pp. 3-16 e H. GELZER, *Zum alfranzösischen Kreuzzuglied "Chevalier, mult estes guariz"* (Bédier und Aubry, *Les chansons de croisade*, Paris 1909, S. 3 ff.), in «Zeitschrift für romanische Philologie», 48 (1928), pp. 438-448, secondo il quale sotto la patina anglonormanna del testo emergono chiari tratti distintivi pittavini che denunciano la provenienza francese-occidentale dell'autore. L'ultimo studioso a essersene occupato è U. MÖLK, *Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, in «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse», 10 (2001), pp. 663-698, per cui: «Da zum mindesten der erste Schreiber Engländer ist, darf angenommen werden, daß sich die Hs. damals in England befunden hat» (p. 675).

² Cfr. A. HILKA – O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers, I, 2, *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941, pp. 39-41, n. 71 e O. SCHUMANN – B. BI-

breve testo in prosa latina *Experimentum in dubiis* (c. 89r)³. Mentre le due addizioni latine sono assegnabili per Schum alla Francia del Nord di inizio XIII secolo, la trascrizione piuttosto alterata di *Chevalier mult estes guariz* è invece situata ancora in Inghilterra entro il XII a opera dello stesso copista del testo di Gregorio⁴. Si tratta di un appello alla seconda crociata in seguito alla notizia della caduta di Edessa (diffusa in Occidente dal 1145) il cui autore, un francese delle regioni occidentali, è probabilmente un cavaliere partigiano di Luigi VII.

L'altra canzone, *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401), pur composta in occasione della terza spedizione, contende a *Chevalier mult estes guariz* la priorità nella cronologia della copia pervenutaci che comunque, contrariamente a quanto finora è stato dato come assodato, andrà anch'essa assegnata al XII secolo. Unica in tutto il corpus 'crociato' in lingua d'oïl che possiamo considerare di ambiente genuinamente plantageneto, la canzone è trascritta su un foglio pergameneo inserito alla fine del manoscritto Harley 1717 conservato alla British Library, **B**¹ per gli editori della *Chronique des Ducs de Normandie* di Benoît de Sainte-Maure – di cui è il testimone più recente (inizio del XIII secolo e di probabile provenienza insulare secondo Dean)⁵

SCHOFF, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers, I, 3, *Die Trink- und Spiellieder. Die geistlichen Dramen*. Nachträge, Heidelberg 1970, p. 201.

³ La copia delle sezioni I-IV della *Gregorkompilation* sarebbe stata organizzata in uno *scriptorium* inglese intorno alla metà del XII, dove in seguito è stata aggiunta la sezione VI. Per MÖLK, *Das älteste französische Kreuzlied* cit., pp. 672-673, il manoscritto sarebbe stato trasferito dall'Inghilterra nella Francia del Nord (in un'area comprendente Normandia orientale, Piccardia, Artois, Hainaut) all'inizio del XIII secolo. Cfr. anche M. CARERI – C. RUBY – I. SHORT, *Livres et écritures en français et en occitan au XIIIe siècle. Catalogue illustré*, Roma 2011, n. 23.

⁴ Sul manoscritto, cfr. W. SCHUM, *Beschreibendes Verzeichnis der Amplonianischen Handschriften-Sammlung in Erfurt*, Berlin 1887, pp. 696-698 e Id., *Exempla Codicum Amplonianorum Erfurtensium saeculi IX-XV*, Berlin 1882, pp. 4 e 7 e *Tafel* 6 e 12 (fac-simile dei 12 primi versi). Inoltre P. AUBRY, *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris 1905, planche III (priva dell'aggiunta finale, successiva e d'altra mano, dell'ultimo verso del refrain provvisto di notazione neumatica).

⁵ R. DEAN – M.B.M. BOULTON, *Anglo-Norman Literature: a Guide to Texts and Manuscripts*, London 1999, § 2.2. Ma si veda anche l'accurata descrizione nel catalogo online della British Library e la scheda a cura di Helen Deeming (2011) su DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*). Il testimone più antico è conservato nella Bibliothèque Municipale di Tours, 903 (= **T**), trascritto in un atelier dell'Anjou o della Turenne intorno al 1175-80. Per l'edizione della *Chronique* secondo il testo di **T**, si veda C. FAHLIN, *Chronique*

– ma siglato **o** nei repertori lirici antico-francesi⁶. Di essa possediamo la trascrizione completa a opera di Francisque Michel, che la stampa in *Appendice* del terzo volume dedicato alla *Chronique* come «Chanson attribuée à Benoit», riportando, senza condividerla, la suggestione dell'abate de la Rue⁷. La prima edizione critica si deve invece a Joseph Bédier che la pubblica, riconducendola all'anonimato, con l'edizione musicale di Pierre Aubry⁸.

Datazione

Bédier non si sbilancia a datare la canzone ai tempi della seconda crociata, come fa Crépet⁹, a causa della «construction métrique si raffinée» e di una suggestione colta negli ultimi versi che lo indurrebbe a collocare la composizione nel momento immediatamente successivo alla morte di Enrico II (6 luglio 1189), quindi in quel periodo attorno alla incoronazione di Riccardo a Londra, il 3 settembre 1189,

des ducs de Normandie par Benoît, publiée d'après le manuscrit de Tours avec les variantes du manuscrit de Londres, 2 voll., Uppsala 1951-1954. Per il manoscritto si veda ora CARERI – RUBY – SHORT, *Livres et écritures* cit., n. 91.

⁶ G. RAYNAUDS, *Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, neu Bearbeitet und Ergänzt von H. SPANKE, Leiden 1955, p. 6 (= RS) e R.W. LINKER, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi 1979, p. 37 (= Linker).

⁷ FR. MICHEL, «*Chronique des ducs de Normandie*» par Benoît, *trouvère anglo-normand du XII^e siècle, publiée pour la première fois d'après un manuscrit du Musée Britannique*, Paris 1836-1844, 3 voll., III, prima *Appendice*, p. 459. Precedentemente la canzone era stata pubblicata, priva dei tre versi finali, da G. DE LA RUE, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen 1834, II, pp. 196-98, che pensava che Benoît ne fosse l'autore («e nous ne balançon pas à l'attribuer au Trouvère dont nous parlons»), e da A. LEROUX DE LINCY, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle. Première série*, Paris 1841, pp. 91-93, che riproponeva il testo di de la Rue e lo traduceva, ma senza attribuzione di paternità a Benoît, giudicata «sans fondement». Dello stesso parere sono É. DU MÉRIL, che riproduce il medesimo scorretto testo di de la Rue, in nota a p. 414, nel suo volume *Poésies populaires latines antérieures au Douzième siècle*, Paris 1843, e E. CRÉPET, *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'oeuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, I, Paris 1861, pp. 38-40, con traduzione.

⁸ BÉDIER – AUBRY, *Chansons de croisade* cit., pp. 67-73.

⁹ CRÉPET, *Poètes français* cit., p. 37: «On s'accorde à présumer que cette chanson a été composée au moment où se croisa le roi Louis le Jeune, vers 1145-1147».

prima della sua partenza per la terza crociata. Egli avanza questa ipotesi cronologica, che prospetta uno scenario plantageneto, basandosi solo sul riferimento ai *mes bons seignurs* al v. 44 dell'invio: «Ces vers prennent un sens, si l'on suppose que ces seigneurs sont Henri II et ses fils»¹⁰. Ma alla fine del ragionamento non pare del tutto convinto, infatti conclude il commento sfumando le sue dichiarazioni e proponendo anche una seconda interpretazione: «Une autre explication, plus simple, serait qu'il était vassal de deux seigneurs du même parti»¹¹.

In realtà penso che la prima ipotesi di Bédier sia degna di credito e che si debba scavare in quella direzione non solo per precisare la datazione del componimento, cogliendo altri elementi offerti dal testo, ma anche per definire il tempo della sua trascrizione sul foglio di pergamena isolato alla fine del manoscritto avvalendosi delle informazioni e degli argomenti forniti dalla scrittura e dalla grafia musicale. Con Bédier concordo che l'autore sia un esponente dell'*entourage* plantageneto – più precisamente penso possa trattarsi di uno *scriptor* della Cancelleria di re Enrico II –, a differenza di Bédier penso invece che la collocazione cronologica della composizione andrebbe anticipata di un anno: la canzone risalirebbe cioè a prima della morte di Enrico e non dopo, in contesto pienamente angioino, in un raro momento di tregua tra il re d'Inghilterra e quello di Francia e di pace nelle lotte domestiche tra figli e padre¹².

L'universo plantageneto si intravede dipinto fin dalla seconda strofe, al v. 8, in cui i signori della casa d'Angiò sarebbero appellati nella loro triplice prerogativa *Cunte, ne duc, ne li roi coruné*, ma è con la III strofe che mi pare si colgano in filigrana allusioni ai giovani figli di Enrico II. Ai vv. 15-17: «*Allas, chettif! Tant nus sumes pené / pur les deliz de nos cors acumplir, / ki mult sunt tost failli e trespasé*», l'accenno al vano affannarsi intorno ai piaceri materiali e alle molte mor-

¹⁰ «... et si l'on se rappelle que, depuis la conférence de Bonmoulin (11 novembre 1188) jusqu'à la mort d'Henri II (6 juillet 1189), Richard Cœur de Lion n'a pas cessé de combattre son père et ses frères Geoffroi et Jean sans Terre», BÉDIER – AUBRY, *Chansons de croisade* cit., p. 68.

¹¹ Ivi, p. 69.

¹² Sull'argomento cfr. M. AURELL, *Révolte nobiliaire et lutte dynastique dans l'empire angevin (1154-1224)*, in *Anglo-Norman Studies XXIV, proceedings of the Battle Conference 2001*, ed. by J. Gillingham, Woodbridge 2002, pp. 25-42.

ti premature¹³, potrebbe essere visto come riferimento ai due figli più grandi, entrambi morti giovani e non in battaglia. Enrico, il re Giovane, morì nel giugno del 1183 per un attacco febbrile, ma dai cronisti sappiamo che nei suoi soggiorni in Normandia era solito condurre una vita dissipata tra feste e tornei¹⁴. E il conte di Bretagna, Goffredo, morì nell'agosto del 1186. Di lui lo pseudo Benedetto di Peterborough dice sia morto per le contusioni ricevute in un torneo poco prima di rendere omaggio a Filippo Augusto per la Bretagna:

nunciatum est regis a transmarinis partibus, quod Gaufridus Britanniae, filius suus, dum in execrabilibus nundinis, quas torneamentum vocant, se huc et illuc frequenter agitaret, milites ex diverso venientes, lanceis suis illum et equum in quo sedebat humi projecerunt. Qui cum se eis nullatenus reddere voluisset, pedibus equorum conculcatus, et praedictorum militum duris ictibus ita conquassatus est, quod in brevi vitam finivit¹⁵.

¹³ Segnalo che gli editori che hanno offerto anche la traduzione del testo hanno tutti considerato *mult* (v. 17) come rafforzativo di *tost*, divisi da un iperbato e assimilandoli evidentemente alle formule avverbiali *assez tost*, *bien tost*, *si tost*. Cfr. LEROUX DE LINCY, *Recueil de chants historiques* cit., p. 92: «les plaisirs de la chair, qui sont sitôt épuisés et passés»; CRÉPET, *Poètes français* cit., p. 39: «les plaisirs de nos corps, / Qui sont si vite épuisés et passés»; BÉDIER – AUBRY, *Chansons de croisade* cit., p. 72: «pour satisfaire aux plaisirs de nos corps qui si tôt manquent et si tôt sont passés»; S. GUIDA, *Canzoni di Crociata*, Roma 2001, pp. 59-63: 61: «D'ottenere le delizie dei nostri corpi, / Che molto presto vengono meno e trapassano». Tuttavia *mult tost* non si trova attestato, vd. AND (= *The Anglo-Norman Dictionary*), s.v. *tost*. Per la mia interpretazione del testo, con l'edizione e la traduzione, si veda *infra*, *Il testo*, alle pp. 389-390.

¹⁴ Severi sono i giudizi dei contemporanei su Enrico il Giovane. Li compendia W.L. WARREN, *Henry II*, Berkeley 1973, a p. 118, che definisce il figlio maggiore di Enrico II «a charming, vain, idle spendthrift». Cfr. anche V.H. GALBRAITH, *The Literacy of the Medieval English Kings*, in «Proceedings of the British Academy», 21 (1935), pp. 201-38, ora in EAD., *Kings and Chroniclers: Essays in English Medieval History*, London 1982, pp. 78-111: 93: «All his sons were more or less literate, except perhaps the eldest, the young Henry, whose patronage of the tournament suggests a misspent youth», cui si aggiunge Strickland: «Other historians have agreed with this view, no doubt influenced by the *History of William the Marshal*, from which it is easy enough to gain the impression that the Young King did little else than participate in a constant round of tournaments in the 1170s and early 1180s», M. STRICKLAND, *On the Instruction of a Prince: the upbringing of Henry, the Young King*, in *Henry II. New Interpretations*, ed. by Chr. Harper-Bill and N. Vincent, Woodbridge 2007, pp. 184-214.

¹⁵ *Gesta Regis Henrici Secundi Benedicti Abbatis. The Chronicle of the Reigns of Henry II and Richard I. A. D. 1169-1192, known commonly under the name of Benedict of Peterborough*, ed. by W. STUBBS, 2 voll., London 1867, I, p. 350.

Dunque *les deliz* del v. 16 sarebbero state le attività «wasteful and trivial» intorno alle quali si era vanamente affannato un *nus* collettivo (l'autore si dichiara della cerchia) di cui *mult* sono scomparsi anzitempo¹⁶. Sempre nella stessa strofe, la terza, al verso 18 «*Kar adés voi le plus joefne enviellir!*», verso di chiave, penso ci sia un'altra allusione all'ultimo erede rimasto (oltre ovviamente a Riccardo), cioè Giovanni, «il più giovane», che in questo momento (1188) è ancora senza terra e avrebbe davanti a sé la prospettiva, sottolineata enfaticamente, di invecchiare diseredato¹⁷. Fin dal 1173, infatti, il padre aveva cercato di concedergli un feudo, ma questo aveva scatenato il rifiuto del re Giovane sfociato nella Grande Rivolta del 1173-74, cui si unirono i fratelli Goffredo e Riccardo¹⁸. In seguito la sua condizione di *Senzaterra* si era andata ulteriormente radicando a partire dal 1183, anno della morte del fratello maggiore Enrico. Se così fosse, ci troveremmo almeno nel periodo precedente il settembre 1189, quando Riccardo, incoronato re nell'abbazia di Westminster, onorò con titolo e terre suo fratello Giovanni; il nuovo re, infatti, tra i suoi primi atti si premurò di dare in sposa al fratello minore Isabella, erede della contea di Gloucester, e assegnargli la signoria di Glamorgan oltre alla contea di Mortain in Normandia. Prima di quella data, dunque, nonostante le manovre del padre, Giovanni si trovava ancora effettivamente senza *hereditas*. E nel 1188 ha già 25 anni. Seguendo questa linea interpretativa, anche l'ultimo verso della strofe «*Mult en fet mal estre desherité!*» non potrebbe essere dedicato che a lui, Giovanni, con la sovrapposizione della sua condizione di *Lackland*, di *desherité*, a uno dei motivi più impiegati negli appelli alla crociata: la conquista della *hereditas Domini*, la Terra santa, motivo di origine bernardiana.

¹⁶ D. CROUCH, *Tournament*, London 2005, p. 23: «Henry II thought what his son was doing was wasteful and trivial. He might well have agreed with the criticism of the Young Henry by Bertran de Born in 1182 that Henry was off feckless tourneying with his French friends and family».

¹⁷ La medesima opposizione *vielh / joven* si ritrova nel *sirventesc* di Bertran de Born (BdT 80,7), composto senz'altro prima del 1199, con chiare allusioni alla dinastia angioina: «*Belh m'es quan vey camjar lo senhoratge / E-lh vielh laixan als joves lur maizos / E quascus pot giquir a son linhatge / Aitans d'efans que l'us puesc'esser pros*», cfr. G. GOIRAN, *Le seigneur-troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1987, XXXVIII, vv. 1-4.

¹⁸ Cfr. J. GILLINGHAM, *The Angevin Empire*, London 2001, pp. 34-49 e J.D. HOSLER, *Henry II. A Medieval Soldier at War, 1147-1189*, Leiden 2007, pp. 195-219.

Il periodo di composizione della canzone può essere ulteriormente circoscritto al periodo gennaio-novembre 1188. È sempre il testo a fornirci un indizio. Al v. 23, «*ki la cruiz prent pur aler Deu servir*», il verbo al presente ci dice che il *votum crucis* è avvenimento d'attualità. Infatti il 21 gennaio del 1188, dopo un vibrante discorso di Joscius, arcivescovo di Tiro, Enrico II si decide insperatamente a prendere la croce (dopo averlo promesso invano per due volte), insieme a Filippo II di Francia e al conte delle Fiandre, Filippo d'Alsazia, a Senlis, tra Trie e Gisors:

Cui colloquio interfuit archiepiscopus Tyri, qui repletus spiritu sapientiae et intellectus, miro modo praedicavit verbum Domini coram regibus et principibus, et convertit corda eorum ad crucem capiendam. Et qui prius hostes erant, illo praedicante et Deo cooperante, facti sunt amici in illa die, et de manu ejus crucem receperunt: et in eadem hora apparuit supra eos signum crucis in coelo. Quo viso miraculo, plures catervatim ruebant ad susceptionem crucis¹⁹.

È assai probabile che il *votum* fosse stato imposto dall'opinione pubblica che premeva affinché il riluttante (così interpreto «*reduté*» del v. 24) re inglese seguisse l'esempio del figlio Riccardo, che era stato il primo a rispondere all'appello e aveva preso la croce a Tours con i suoi baroni del Poitou, senza consultare il padre, nell'autunno del 1187. La presa della croce da parte di Enrico II e Filippo Augusto era stato comunque un evento davvero straordinario, tanto che il normanno Ambroise scrive nella sua *estoire* che i due re nel trasporto del momento si baciaron, e in quel momento moltissimi cavalieri aderirono con entusiasmo alla chiamata:

Mult le veimes entremetre / Des reis en dreite veie metre; / Tant i mist Deus de peine avant, / E li prodome e li savant, / Que ambedui li roi se croissirent, / E que illoques s'entrebaisierent. / Il se baisierent en plorant / ... / La veissiez chevaliers curre / E croisier sei per ahatie / ... / Pur la joie del parlement /

¹⁹ *Chronica Magistri Rogeri de Houedene*, ed. by W. STUBBS, London 1869, II, p. 335. Cfr. anche *Radulphi de Diceto, Decani Landoniensis Opera Historica*, ed. by W. STUBBS, London 1876, II, *Ymagines Historiarum*, p. 51, e Rigordus, *Gesta Philippi Augusti Francorum regis*, in *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, éd. M.J.J. BRIAL, Paris 1878, XVII, p. 25.

De la pais e del croisement / Alouent trestuz la croiz prendre, / Car nus ne se poeit defendre / Ne le grant pardon refuser²⁰.

Nonostante screzi continui, come quello del ‘taglio dell’olmo’ a Gisors nel settembre del 1188, le condizioni dell’armistizio tra i due regnanti furono rispettate:

Deinde habito inter illos colloquio apud Gisortium, cum inter illos de pace facienda non potuisset convenire, rex Franciae in iram et indignationem commotus, succidit ulmum quandam pulcherrimam inter Gisortium et Trie, ubi colloquia haberi solebant inter reges Franciae et duces Normanniae, jurans quod de caetero nunquam ibi colloquia haberentur²¹.

Più turbolenta era la situazione tra Enrico II e i suoi figli. Sebbene il re fosse rimasto sbalordito dall’iniziativa di Riccardo, i due si erano pubblicamente riconciliati abbastanza velocemente, ma era chiaro che la situazione fosse estremamente delicata. Tanto è vero che secondo le indiscrezioni riportate da Ralph de Diceto, la ribellione di Goffredo di Lusignano e del conte di Angoulême e le aggressioni di Raimondo V di Tolosa, che Riccardo dovette affrontare nella primavera del 1188, erano state foraggiate finanziariamente dal padre («Gaufridus regis Anglorum fultus auxilio simul et pecunia, sicut dicitur ...») ²². La rottura si ebbe il 18 novembre 1188, durante un nuovo incontro a Bonmoulins tra Enrico II e Filippo Augusto, in cui da una parte si rinnovò la tregua tra i due regnanti fino al 13 gennaio del 1189, ma dall’altra il re plantageneto si rifiutò pubblicamente di riconoscere Riccardo come suo erede. Da quel momento il figlio combatté a fianco del re di Francia contro il padre, fino al luglio 1189, data della morte di Enrico II:

et [quod] permisisset ipsi Ricardo haeredi suo fieri homagia et fidelitates ab hominibus terrarum suarum; sed rex Angliae, non immemor injuriarum

²⁰ Ambroise, *L’Estoire de la guerre sainte*, vv. 133-159, cfr. *The History of the Holy War: Ambroise’s “Estoire de la Guerre Sainte”*, ed. and trans. M. AILES and M. BARBER, 2 voll., Woodbridge 2003, II, 31.

²¹ *Chronica Magistri Rogeri de Houedene* cit., II, p. 345 e L. DIGGELMANN, *Hewing the Ancient Elm: Anger, Arboricide and Medieval Kingship*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 40 (2010), pp. 249-272. Ma la controversia fu, almeno per il momento, ricomposta per volere dei cavalieri francesi al seguito di Filippo Augusto.

²² Ralph de Diceto, *Ymagines Historiarum* cit., p. 55.

quas rex filius suus ei fecerat pro consimili exaltatione, respondit se hoc nullatenus facturum. Unde comes Ricardus plurimum indignatus, sine consilio et voluntate patris sui devenit homo regis Franciae de omnibus tenementis patris sui transmarinis, et fidelitatem juravit ei contra omnes homines, et adhaesit ei; ... Praefati autem reges statuerunt inter se treugas usque ad festum Sancti Hilarii²³.

Se può dunque valere la lettura che offro della terza strofe e del v. 12, di cui dirò tra poco, la composizione della canzone si dovrebbe porre tra il gennaio e il novembre 1188, in un momento di *bon jus*, “di buon accordo fra le parti”, tra Filippo Augusto, Enrico II e i suoi figli, almeno quelli superstiti, Riccardo e Giovanni. Allora i *bon seignurs* dell’invio che avevano attirato l’attenzione di Bédier, e tanto amati dall’autore, sarebbero davvero i membri della casa d’Angiò, il re e i suoi figli legittimi, le cui continue contese avevano distolto il cuore del poeta dall’amore di Dio (come dice all’ultimo verso), in questo allineandosi alla opinione comune tra i contemporanei, tra cui Guglielmo di Newburgh, che nella sua *Historia rerum anglicarum*, definisce le continue lotte in seno alla famiglia plantageneta come opera del diavolo per impedire la partenza del re alla crociata («Cumque inter ipsum et regem Francorum exitialis discordiae germina pullularent, diavolo scilicet modis omnibus satagente ...»)²⁴.

L’anonimo autore di *Parti de mal e a bien aturné* apparterrebbe dunque all’*entourage* angioino e avrebbe partecipato in prima persona alle agitazioni interne alla famiglia. Tuttavia, più che far parte dell’aristocrazia militare penso possa trattarsi piuttosto di un membro della *curia regis*, forse un *officier* della Cancelleria, come proverebbe quel *departir en bon jus* del v. 12 che nel testo critico che qui presento traduco con “spartire in buon accordo”²⁵, formula legale per indicare che tutte le parti accettano un contratto. L’espressione andrebbe dunque

²³ *Chronica Magistri Rogeri de Houedene* cit., II, pp. 354-355. Cfr. anche lo pseudo Benedict of Peterborough, *Gesta Regis* cit., II, p. 50.

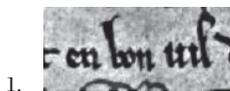
²⁴ William of Newburgh, *Historia Rerum Anglicarum*, ed. by R. HOWLETT, *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, 2 voll., London 1884-1885, I, *liber tertius*, p. 247. In questa prospettiva sarebbero più chiari i versi dell’invio in cui il poeta si dà del sacrilego.

²⁵ Per l’impiego transitivo di *departir* “distribuer, répartir”, cfr. il *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes* (= DÉCT, <http://www.atilf.fr/dect>, LFA/Université d’Ottawa ATILF/Université de Lorraine) s.v., e l’accezione “attribuer en partage” al v. 2628 de *Le*

intesa in chiave giuridica, anche se la situazione ereditaria di stretta attualità cui allude si intreccia, attenuandosi, ai riferimenti al Vangelo di Luca, i cui motivi principali erano ampiamente entrati nel circuito della predicazione alla Crociata:

Ait autem quidam ei de turba: «Magister, dic fratri meo, ut dividat mecum hereditatem». At ille dixit ei: «Homo, quis me constituit iudicem aut divisorem super vos?». Dixitque ad illos: «Videte et cavete ab omni avaritia, quia si cui res abundant, vita eius non est ex his, quae possidet» ... Dixit autem illi Deus: «Stulte! Hac nocte animam tuam repetunt a te; quae autem parasti, cuius erunt?». Sic est qui sibi thesaurizat et non fit in Deum dives²⁶.

La lezione *en bon jus* è inoltre legittimata dalla particolare grafia della *u*, che ha una leggera marcatura della parte superiore (fig. 1), e non è assimilabile all'interpretazione comune agli studiosi che finora si sono occupati della canzone: «mielz lur venist *en bon vis* departir».



1.

Prima di Bédier, infatti, il sintagma *departir en bon vis* è stato variamente tradotto con «partir de bonne grâce» (Leroux de Lincy) o «les employer [*scil.* les grands trésors] pour bonne cause» (Crépet). Bédier, dal canto suo, pur ponendo a testo *en bon ius departir*, preferisce non tradurre la formula latinizzante e lascia dei puntini di sospensione («Mieux leur vaudrait ... car») a comunicare la sua incertezza interpretativa, espressa poi nelle note con una serie di domande lasciate senza risposta: «v. 12. *En bon ues? En bon us? En bons jeus?*». Ritornano invece alla antica lettura *en bon vis* sia Schöber, che però non traduce, sia Guida, che stampa: «A loro converrebbe meglio spirare in buona nomea»²⁷.

Chevalier au Lion, in *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. Nat. fr. 794), éd. M. ROQUES, IV, Paris 1965.

²⁶ Lc 12, 13-21.

²⁷ S. SCHÖBER, *Die altfranzösische Kreuzzugslyrik des 12. Jahrhunderts. Temporalibus aeterna ... praepoenenda*, Wien 1976, pp. 173-184: 173-175: «Vers 12 behalten wir entgegen Bédier, der wohl irrtümlich "ius" liest, und keine Deutung dafür findet, die

* * *

Una canzone così intrinsecamente legata alla curia plantageneta ritengo sia stata anche prodotta e trascritta nello stesso ambiente in anni non molto lontani dai fatti di cui parla (e comunque entro il XII secolo) e lo stesso supporto membranaceo che la contiene potrebbe avvalorarne il rapido consumo. Qualche informazione codicologica e paleografica²⁸. La trascrizione della *Chronique des ducs de Normandie* di Benoît de Sainte-Maure nel manoscritto **B¹** termina a c. 249v. Di seguito, sulla stessa colonna B, si trova una trascrizione di settantadue linee in corsiva anglicana media di una profezia di Merlino in antico inglese di mano quattrocentesca (incipit: *Quen ye kokke in the northe bygges his nest / and buskes his bryddes & bownes thaym to flye ...*)²⁹. La stessa mano continua la trascrizione del testo su un foglio membranaceo di riuso che è aggiunto di seguito, l'attuale c. 250rv, in modo tale da continuare nella prima colonna e parte della seconda sul recto. La fine della seconda colonna è riempita da un'altra mano, sempre in inglese e sempre del XV secolo. A prima vista sembrerebbe che l'attuale recto di c. 250 fosse in realtà il verso del foglio originariamente lasciato bianco. Sul verso attuale infatti troviamo trascritta con inchiostro bruno su due colonne con una grafia del XIII, la versione latina della profezia dell'Aquila – del *Merlinus Sylvestris* o *Caledonius* –, che si presenta chiaramente come il recto di un foglio di pergamena proveniente

handschriftliche Lesart “vis” bei », pp. 173 e 177. GUIDA, *Canzoni di Crociata* cit., pp. 61 e 318.

²⁸ L'indagine è stata condotta su visione diretta; l'immagine di c. 251v è visibile online sul *Catalogue of Illuminated Manuscripts* della British Library e facsimili erano già stati pubblicati da H.E. WOOLDRIDGE – H.V. HUGHES, *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*, 2 voll., London 1897 and 1913, I, pl. VIII, e II, pp. 8-10 (facsimile parziale), e da AUBRY, *Les plus anciens monuments* cit., pl. IV (riproduzione fototipica del foglio e trascrizione musicale).

²⁹ H.L.D. WARD, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, London 1883, I, pp. XIV e 312. Per il testo si veda J.R. LUMBY, *Bernardus De Cura Rei Familiaris with some Early Scottish Prophecies & C.*, London 1870 (repr. 1973), pp. IX-X e 18-22: 18-19; l'edizione online è visibile in *The Middle English Grammar Corpus* (= MEG - C), version 2011.1, by M. STENROOS – M. MÄKINEN – S. HOROBIN – J. SMITH, University of Stavanger, 2011, code L0466, *First Scottish Prophecy*.

da un altro manoscritto riutilizzato³⁰. Riporto *incipit* ed *explicit* del primo paragrafo³¹:

⟨S⟩icud rubeu(m) dracone(m) albus expellet sic niueum eiciet tenebros(us)
draco teterrimus ... Quinti quadriga uoluerunt in quadrum et bis binariis
sublatis biga superstes ⟨regna⟩ calcabit.

Al termine, una grafia a caratteri molto più piccoli, di altra mano, continua terminando il testo fino alla fine della prima colonna:

In ultimis diebus albi draconis semen eius triphariam spargetur ...

Il secondo paragrafo è aggiunto, dalla stessa mano, a cominciare dall'ultimo rigo della colonna A fino alla fine della colonna B:

⟨M⟩ortuo leone iusticie surget albus rex & nobilis in Britannia ... Tunc
probitas generosa non patietur illi irrogari iniuriam qui pacificato regno
occidet.

Il margine inferiore di c. 250v reca stampigliato il timbro del Museum Britannicum identico per colore e forma, rosso e ottagonale, a quello sul

³⁰ La profezia dell'Aquila pare attestata per la prima volta nella *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, ma non ebbe ampia circolazione se non con Gerald of Wales che tuttavia si dichiarò incapace di commentare le profezie di *Merlinus Sylvestris* per il timore che la verità potesse essere sgradita a Enrico II, che invece nutriva molta attenzione per esse. Cfr. *Expugnatio hibernica: the Conquest of Ireland by Giraldus Cambrensis*, ed. and trans. A.B. SCOTT and F.X. MARTIN, Dublin 1978, pp. 254-257 e N. TOLSTOY, *Geoffrey of Monmouth and the Merlin legend*, in «Arthurian Literature», 25 (2008), pp. 1-42. Secondo Tatlock le profezie di Merlino sarebbero circolate anche prima di essere inserite nella *Historia*, cfr. J.S.P. TATLOCK, *The Legendary History of Britain: Geoffrey of Monmouth's "Historia Regum Britanniae" and its Early Vernacular Versions*, Berkeley 1950, pp. 436-437: 419-420.

³¹ I due testi latini sono traditi senza soluzione di continuità anche nelle *Collectiones Th. de Cirencestria. Gregorii Homiliae*, provenienti dall'abazia di St. Augustine di Canterbury, n. 1557, I, 33b (XIV sec), illustrate in M.R. JAMES – CL. JENKINS, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Lamberth Palace*, I, Cambridge 1930, n. 144, 6 (rist. Cambridge 2011). Si ritrovano anche in alcuni mss. lateri dell'opera di Goffredo come il ms. Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson B.189, proveniente dal monastero benedettino di Peverell (Essex, XIV sec), cfr. J.C. CRICK – N. WRIGHT, *The "Historia Regum Britanniae" of Geoffrey of Monmouth. A Summary Catalogue of the Manuscripts*, Cambridge 1989, n. 155 e A. SCHULZ, *Gottfried's von Monmouth "Historia Regum Britanniae", mit literar-historischer Einleitung und ausführlichen Anmerkungen*, Halle 1854, pp. 463-465.

foglio d'inizio del ms **B¹**, recante la *Chronique* di Benoît. Il f. 250rv era dunque stato per tempo considerato parte integrante del corpo principale del codice. Dalle informazioni offerte dal catalogo online della British Library sappiamo che: «Stamps containing only the words MVSEVM BRITANNICVM or MUSEUM BRITANNICVM were in use from 1753 to around 1836».

La canzone di crociata *Parti de mal e a bien aturné* si trova trascritta lato pelo sul verso del foglio membranaceo 251, la cui parte esterna è stata lasciata bianca. Subito dopo, staccato materialmente, si trova un altro foglio membranaceo (252), il cui recto, lato pelo, è anch'esso rimasto bianco – riempito successivamente da prove di penna, scrizioni in latino del XV secolo («*sancti* Beverlaci», la collegiata di Saint John of Beverley nello Yorkshire) e in inglese del XVI («Thomas Lorde») e semplici *drôleries* –, mentre sul verso è chiaramente distinguibile la traccia a cornice di una precedente incollatura a un piatto di copertina da cui risulta staccato. A mio avviso le due carte apparterrebbero a un originario foglio sciolto piegato in due e non numerato, riutilizzato ora come doppia guardia volante non più solidale ma evidentemente proveniente da un altro codice in cui, coerente, aveva la stessa funzione. A supporto interviene ancora la forma del timbro, che si trova stampigliato sul recto di c. 251 e sul verso di c. 252, a indicare almeno la stessa provenienza. La piccola forma ovale, la disposizione delle lettere (con le parole BRITISH MUSEUM intorno alla corona del Regno) e il colore rosso del timbro (che indica per lo più acquisto), diversi nel tempo a seconda dei periodi dell'accessione, ci indicano una provenienza differente da quella del corpo centrale del codice. Forse la data 1878 scritta a matita sul verso di c. 252 segnala la data dell'entrata nell'archivio delle acquisizioni. Su questo tornerò più oltre.

Il testo è trascritto a tutta pagina. La grande iniziale incipitaria è rubricata in rosso e adornata di leggeri arabeschi e disegni in punta di penna che a prima vista sembrerebbero non ultimati, ma penso piuttosto si tratti della colorazione verde chiaro, che tocca più visibilmente anche le altre iniziali della canzone, che si è sbiadita col tempo. La prima strofe, provvista di corredo neumatico, termina a metà rigo e la seconda è scritta di seguito annunciata da una maiuscola rossa di modulo minore rispetto a quella incipitaria di testo, ma maggiore rispetto alle lettere, pur sempre rubricate alternativamente di verde e rosso, che danno inizio alle tre strofe con invio che seguono. Ognuna è trascritta andando a capo e non sono visibili letterine d'attesa. Gli spa-

zi bianchi alla fine di ogni strofa sono riempiti da ghirigori riempilinea ognuno con disegni diversi a inchiostro rosso.

Dalle linee rosse che passano sopra il testo si deduce che il tetragramma è stato tracciato dopo la trascrizione della prima strofe; in seguito è stata inserita la notazione. Poiché lo spazio rimasto avrebbe dovuto essere colmato da una doppia serie di riempilinea, il copista, molto attento all'armonia e alla proporzione del dettato, trascrive le prime due righe della seconda strofe di seguito, partendo dal centro, senza andare a capo se non con la terza riga. L'intera pagina è destinata ad accogliere questo solo testo senza che si noti alcun intervento preparatorio, lo si può dedurre dagli svolazzi a inchiostro rosso che si prolungano per tutta la lunghezza del foglio e incorniciano lo specchio di scrittura, adesso parzialmente coperti qua e là dall'*onglet* che è servito da rinforzo. I margini sono ampi e regolari, solo il sinistro è leggermente rifilato sul fondo.

La copia è sempre stata considerata del XIII³². La grafia tuttavia mi pare ricondurre ad abitudini scrittorie di tipo documentario di tardo XII secolo, consentendomi di proporre l'anticipazione dei tempi di trascrizione³³.

La scrittura è a caratteri piccoli e molto regolare e presenta delle particolarità che la avvicinano molto alla scrittura calligrafica di alcuni documenti prodotti dalla curia regia plantageneta sotto il regno di Enrico II. In particolare, confrontandola con i facsimili di *charters* originali trascritti dagli scribi che nel regesto di Bishop sono indicati coi numeri XLII, XLIII e XLVII, XLVIII, attivi al di qua e al di là della Manica a partire dagli anni 1177-78, ho potuto constatare la presenza di peculiarità di proporzione e stilizzazione che si ritrovano nel *ductus* scritto usato per la copia di RS 401³⁴.

³² Cfr. la descrizione online del *Catalogue of Illuminated Manuscripts* della British Library: «Musical notation, on four-line red staves, 13th century». Si vedano inoltre J. STEVENS, *Alphabetical Check-List of Anglo-Norman Songs*, in «*Plainsong and Medieval Music*», 3 (1994), pp. 1-22: 13-14 e DEAN – BOULTON, *Anglo-Norman Literature* cit., n. 122: «It is an Anglo-Norman copy of a Continental work with a musical accompaniment that is probably English», sulla cui scorta CARERI – RUBY – SHORT, *Livres et écritures* cit., pp. XXIV-XXV, hanno optato per l'esclusione del foglio 251v dal loro *Catalogue illustré* «pour cause de critères trop incertains». Recentemente, richiesti di un parere, Michael Gullick e Susan Rankin hanno assegnato l'«addition» al XIII secolo, «perhaps s. XIII in.».

³³ Ringrazio Marco Palma per il sostegno alla plausibilità della mia proposta.

³⁴ T.A.M. BISHOP, *Scriptores regis: facsimiles to identify and illustrate the hands of royal scribes in original charters of Henry I, Stephen, and Henry II*, Oxford 1961. Cfr. inoltre

Alcuni tratti (le dimensioni alte e strette delle lettere *b, d, p, q*, la *a* à haute crosse a inizio parola, la legatura di *st*, le aste inferiori di *q*, *p* con la punta arrotondata a sinistra, e, seppur raro, il motivo dell'incrocio dell'asta allungata verso sinistra della *d* con quella di una lettera, in genere la *s* o la *a* à haute crosse, che la precede) sono in realtà riscontrabili nella grafia documentaria fin dall'ultimo terzo dell'XI secolo e risalgono alla pratica continentale introdotta in Inghilterra dopo la Conquista³⁵.

Vi sono tuttavia due scribi della Cancelleria regia di Enrico II, ben individuati da Bishop con *Germanus, scriptor Regis*, un francese impiegato dal 1155 al 1177, e *master Stephen of Fougères*, poi vescovo di Rennes, la cui carriera è certamente racchiusa negli anni 1158-66, che manifestano coerentemente queste caratteristiche³⁶; anzi, nell'ultimo sono già presenti sporadici tratti dello stile 'diplomatico' continentale che si ritrovano nella generazione successiva degli *scriptores* indicati da Bishop con le cifre XLII e XLIII³⁷. In questi, e nei successori che continueranno la loro attività nella Cancelleria regia oltre la fine

L.C. HECTOR, *The handwriting of English documents*, London 1958, spec. p. 66, pl. II a-b; CH. JOHNSON – H. JENKINSON, *English court hand, A. D. 1066 to 1500, illustrated chiefly from the public records*, 2 voll., Oxford 1915 (rist. 1967).

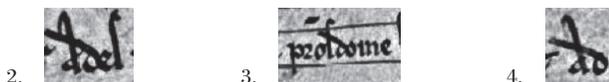
³⁵ La pratica scrittoria di origine normanna ebbe una fondamentale influenza in Inghilterra, cfr. N.R. KER, *English Manuscripts in the Century after the Norman Conquest. The Lyell Lectures, 1952-3*, Oxford - New York 1960; R.G. GAMESON, *La Normandie et l'Angleterre au XIe siècle: le témoignage des manuscrits*, in *La Normandie et l'Angleterre au moyen âge. Colloque de Cerisy-la-Salle, 4-7 octobre 2001*. Actes, éd. P. Bouet et V. Gazeau, Caen 2003, pp. 129-161; M. GULLICK, *Manuscrits et copistes normands en Angleterre (XI^e-XII^e siècles)*, in *Manuscrits et enluminures dans le monde normand (X^e-XV^e siècles)*. Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle (29 septembre - 1^{er} octobre 1995), publiés sous la direction de M. Dosdat et P. Bouet, Caen 2005², pp. 83-93.

³⁶ Sono gli scribi xxxv e xxxvi, la cui opera è mostrata nelle tavole xxxi (a) e xxxi (b) di BISHOP, *Scriptores regis* cit., rispettivamente: 217. Exeter, Chapter Library, nn. 2531, 82. Caen, Archives départementales du Calvados, H. fonds de St.-Désir. Il *magister* Germanus è considerato colui che ha introdotto negli atti clausole formulate ritmicamente, quali: *Sed si quis super hoc in aliquo eis forisfacere presumpserit, plenarie eis inde justiciam sine dilatio- ne faciatis*, cfr. BISHOP, *Scriptores regis* cit., p. 21, nota 3. Cfr. anche T. WEBBER, *L'écriture des documents en Angleterre au XIIe siècle*, in «Bibliothèque de l'École des chartes», 165 (2007), pp. 139-165: 159 e nota 71.

³⁷ Pl. xxxv, n. 132. Canterbury, Chapter Library, F. 138, per lo scriba xlii, la cui carriera nella Cancelleria regia è attestata per gli anni 1177-1182, e pl. xxxvi, n. 507, London, Public Record Office, Ancient Deeds Series Madox, n. 85, per lo scriptor xliii, attivo intorno al 1181.

del regno di Enrico II, Bishop individua la volontà di creare «a calligraphic charter hand» con la selezione di tratti stilistici che diventeranno distintivi di questa ‘scuola’³⁸. Con essi si infittiscono e si sviluppano i tratti peculiari precedenti, alcuni dei quali sono chiaramente individuabili anche in RS 401.

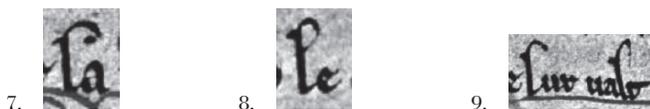
Per esempio i tre casi di incrocio tra l’asta della *d* inclinata a sinistra, che taglia la linea della lettera precedente (come in *adés*, *prosdome*, *ad*, figg. 2-4)



Le aste allungate delle *b* e *l* biforcute in cima come in *bien enluminé* del v. 22 o *dublé* del v. 20 (figg. 5-6)



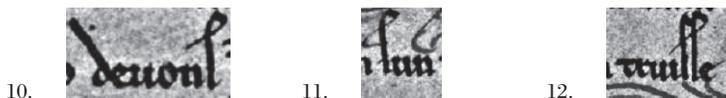
Quelle delle *l* terminanti con un ricciolo (come nei casi di *la*, *le* o *lur valt* al v. 14, figg. 7-9)



Le *s* lunghe con occhiello finale, come nella grafia ornata dello scriba XLIII (impiegato anche al servizio di Enrico il Giovane)³⁹, che troviamo nel caso della *s* singola in *devons* al v. 32 o *sun* al v. 38 (figg. 10-11) e nella doppia *s* lunga legata da un duplice occhiello come nel solo *truisse* del v. 41 (fig. 12).

³⁸ La nuova calligrafia documentaria plantageneta nasceva «by selecting, fixing, and stylizing some of the cursive forms developed by earlier scribes and by combining them with many fanciful and ornamental forms, including some marks of abbreviation taken over from the diplomatic and Papal minuscules», BISHOP, *Scriptores regis* cit., commento a pl. XXXV.

³⁹ BISHOP, *Scriptores regis* cit., p. 27.



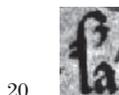
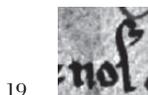
Nella pratica scrittura di XLIII si trova uno dei primi casi di abbreviazione verticale per *er* formata da un uncino destrogiro con zigzag, notata in tre casi nella canzone di crociata (*exx. merci*, v. 43 o *terre*, v. 30, figg. 13-14), oltre alle grafie di *g* minuscola, prolungata a sinistra da un sottile tratto trasversale, e *s* 'traînant', che troviamo in *seignurs* al v. 44, in *iugement* al v. 24, *parais* al v. 19 e *bons* al v. 25 (figg. 15-18)⁴⁰.



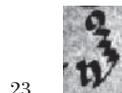
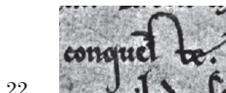
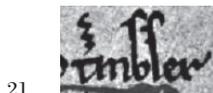
La generazione successiva di scribi regi (XLIV-XLVIII secondo Bishop) ha cominciato la carriera negli ultimi anni di regno di Enrico II e ha attraversato la Manica al suo servizio continuando l'attività con i suoi successori. L'andamento stilistico e calligrafico delle forme corsive caratteristiche di questo gruppo mostra sviluppi ornamentali che possiamo trovare in qualche caso nella trascrizione di *Parti de mal e a bien aturné*⁴¹. In particolar modo, troviamo manierismi grafici come il doppio ricciolo della *s* lunga finale nell'aggettivo possessivo *nos*, al v. 16, o iniziale in *sa* al v. 30 (figg. 19 e 20)

⁴⁰ La *s* finale 'traînant' è attestata nei documenti fin dal 1135 e il suo impiego si intensifica in molte carte dalla metà del secolo, cfr. G.F. WARNER – H.-J. ELLIS, *Facsimiles of Royal & Other Charters of the British Museum*, London 1903, nn. 36 [1154], 52 [1162-67], 58 [1175-1180], 66 [1184].

⁴¹ Tra le *planches* pubblicate da Bishop, particolarmente interessanti nel nostro caso si rivelano la xxxix, n. 754, Troyes, Archives départementales de l'Aube, 3 H 99, charter a cura dello scriba xlvii «active in the last years of Henry II, crossing the Channel in his service», e la pl. xl (b), n. 32. London, British Museum, Harl. ch. 43 C. 27, charter a cura dello scriba xlviii, la cui attività può essere inserita tra gli anni 1187 e 1190. Cfr. BISHOP, *Scriptores regis* cit., pp. 26, 30, 73 e WEBBER, *L'écriture des documents* cit., p. 160 e nota 76.



oppure piccoli decori orizzontali sulle aste di *h*, *l* e *b* come in *trembler*, al v. 26 (fig. 21)⁴². Alle peculiarità grafiche dei documenti dell'ultimo terzo del XII secolo appartengono infine sia la legatura allungata di *st*, che è attestata solo in *conquesté*, al v. 35 (fig. 22), sia il particolare tratto germanico per l'abbreviazione di *us*, notata verticalmente con un uncino sinistrogiro con zigzag, nel solo *nus* del v. 15 (fig. 23), e rintracciabile in maniera crescente dagli anni 1170 fino ai primi anni di regno di Riccardo I⁴³.



Non è forse senza significato che il sistema grafico di *Parti de mal e a bien aturné* presenti tratti più lineari e uniformi nella prima strofe laddove le pur successive linee del tetragramma e la notazione dei neumi hanno condizionato e disciplinato la scrittura; a partire dalla seconda strofe invece, e via via in quelle successive, si fanno più frequenti i vezzi stilistici diffusi dalla fine degli anni 1170, e molto probabilm-

⁴² Nella grafia di *trembler* è visibile anche la particolare forma ricorrente della *-r* in posizione finale che Derolez definisce «a double-horned», attestata nella *littera praegotica* in codici di provenienza germanica del XII secolo, che avrà anche sviluppi successivi: «one is struck by the appearance of decorative hairlines at the top of the usual form of r in German manuscripts as early as the twelfth century», A. DEROLEZ, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge 2003, p. 63.

⁴³ Cfr. WEBBER, *L'écriture des documents* cit., pp. 153 e 160: «Les scribes épiscopaux des années 1170 aussi bien que les scribes royaux au début du règne de Richard Ier (1189-1199) font un usage croissant de formes ornées pour le tilde comme parfois aussi pour l'abréviation *us*». Si veda a proposito la carta di Riccardo I datata 1189 (ILL. 6, London, British Library, Harley Ch. 10) che la studiosa riproduce a p. 162. Ma ancor più illuminante è l'atto signorile, probabilmente proveniente dallo *scriptorium* dell'abazia cisterciense di Prémontré emesso nel 1177 (accordo tra l'abazia e il signore di Ham per il dissodamento di un bosco) visibile su *Theleme*, École des Chartes, dossier 80: Archives dép. Oise, Fac-simile ENC: AF 473.

te di provenienza continentale, a scapito della coerenza dell'insieme⁴⁴. Questa rappresentazione grafica espressa dall'accostamento di varietà di scrittura differenti, dalla più semplice e formale alla decorativa e ornamentale, è esattamente lo specchio di quanto si stava verificando nei documenti prodotti in Inghilterra nell'ultimo terzo del XII secolo, nel tentativo di ottenere una coerenza che sarà raggiunta dagli scribi della Cancelleria regia solo sotto il regno di Giovanni. Dunque, la *mise en texte*, il modo di esecuzione grafica, *posé*, minuto ed elegante, la sobrietà nell'uso delle abbreviazioni (con segni peraltro molto particolari) limitato a *er* (*terre, merci, trembler*) e *us* (*nus*), unita alla compattezza della *mise en page*, con la precisa regolarità degli spazi interlineari, e tra le lettere e le parole – che conferisce alla presentazione una grande armonia – e il ductus che segue una direttrice senza traccia di rigatura, mi pare riconducano alla produzione solenne delle carte della Cancelleria regia anglonormanna di più marcata influenza continentale⁴⁵. Le peculiarità del tratto, dove la tendenza alle ornamentazioni non ha ancora permeato l'intero testo, concorrono infine a delimitare il periodo di trascrizione alla fine del regno di Enrico II.

Aspetti paleografico-musicali

Allo stesso ristretto circolo di tempo e allo stesso fecondo periodo di elaborazione condurrebbe anche la grafia musicale. La notazione presenta un grafismo molto particolare ed è assai simile a quella che possiamo individuare in un piccolo numero di manoscritti prodotti in alcuni centri della Francia settentrionale e in Normandia (a partire dalle abbazie benedettine di Jumièges e di Saint-Évroult), e in Inghilterra, dall'XI fino al terzo quarto del XII secolo⁴⁶. Infatti, oltre allo

⁴⁴ Nessuno dei tratti grafici considerati peculiari è presente nella prima strofe, a partire dalla *a* 'à haute crosse'.

⁴⁵ I motivi decorativi della iniziale incipitaria ricordano molto da vicino quelli presenti in un atto capitolare della cattedrale di Parigi redatto nel 1192 (a. st.) e pubblicato online su *Theleme*, École de Chartes, Archives nationales, S 890/a, Fac-simile ENC: NF 115, dossier 82.

⁴⁶ Può essere valido quanto Webber scrive a proposito della contemporanea tradizione grafica: «Les communautés religieuses de l'Angleterre normande constituent donc un milieu propice à la continuité de traditions graphiques antérieures à la Conquête, tout en

splendido esempio offerto dal tropario-prosario che apre il ms. latino 10508 proveniente dallo *scriptorium* dell'abazia di Saint-Évroult d'Ouche, datato pieno XII e corredato di neumi normanni (Paris, BnF, lat. 10508, cc. 6r-129v)⁴⁷, anche i codici più antichi provenienti da Jumièges o il sacramentario proveniente da Saint Wandrille (sec. XI), o il codice miscelaneo dall'abazia di St. Ouen (sec. XI), tutti conservati alla Bibliothèque Municipale di Rouen⁴⁸, mi hanno offerto *specimina* molto utili su cui poter attuare il confronto. Proprio all'XI secolo risalgono il tropario proveniente dall'abazia benedettina di St. Magloire (Paris, BnF, lat.13252, tardo sec. XI)⁴⁹, dove ho potuto riscontrare la particolare forma del *tractulus*, e il codice musicale originario dall'abazia del Mont-St.-Michel (Avranches, Bibl. Municipale, 109), nel quale ho appurato affinità morfologiche con la grafia della virga, della clivis, del climacus e del quilisma, in sostanza dei neumi che sono tracciati per l'intonazione di *Parti de mal e a bien aturné*⁵⁰.

ouvrant aussi des brèches, dans certains cas, à l'infiltration de pratiques continentales», WEBBER, *L'écriture des documents* cit., p. 149.

⁴⁷ La notazione è contenuta in due linee tracciate a secco, evidenziata in verde quella in chiave di Do, in rosso quella di Fa; in verde e rosso sono illuminate alternativamente anche le iniziali incipitarie. Cfr. H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München 1964 [RISM, *Répertoire International des Sources Musicales*, B V,1], pp. 142-43 e M. HUGLO, *Les Tonaires*, Paris 1971, p. 197. Il codice, nella sua prima parte, presenta anche tre aggiunte dei secoli XII e XIII: un frammento di un graduale-tropario (1v-2v), la tavola di un antifonario con iniziali alternativamente rosse e verdi e notazione neumatica, probabilmente della stessa mano del copista principale del tropario-prosario, e un'aggiunta a neumi bruni su rigo a secco (cc. 3r-5v); infine un tropo, corredato di neumi su rigo a secco, e delle prose, con neumi bruni su tetragramma (cc. 130r-135v), cfr. S. NISHIMAGI, *Origine d'un libellus guidonien provenant de l'abbaye de Saint-Evroult: Paris, BnF, lat. 10508, f. 136-159 (fin du XIII s.)*, in «Bulletin of the Institute for Mediterranean Studies», 6 (2008), pp. 185-199. Anche queste aggiunte presentano affinità morfologiche molto strette con i neumi tracciati nel ms. Harley 1717, c. 251v.

⁴⁸ Rispettivamente Rouen, Bibliothèque Municipale 1396 (cc. 91r-93r, 95r, 95v-97r), 1383 (cc. 1, 8rv), 272 e 453 (cc. 1v-2r, 95v). Per i manoscritti di Jumièges, cfr. Dom R.J. HESBERT, *Les manuscrits musicaux de Jumièges*, Mâcon 1954, pl. VI-VII; XXVI-XXVIII, XXIX, XXX-XXXI.

⁴⁹ È il *Troparium ad usum capellae Sancti Martialis Parisiensis*, della metà dell'XI secolo. Particolarmente significativa mi pare l'aggiunta di mano del XII secolo della sequenza *Ecce dies digna* alle cc. 1v-2r.

⁵⁰ Per tutti si veda G. NORTIER, *Les bibliothèques médiévales des abbayes bénédictines de Normandie: III. La bibliothèque du Mont Saint-Michel; IV. La bibliothèque de Saint-Evroult*, in «Revue Mabillon», CLXXXVII (1957), pp. 135-171, 214-244. EAD., *Les biblio-*

Per il secolo successivo, le suggestioni e maggiore materiale di raffronto mi sono stati offerti da codici di provenienza inglese⁵¹:

- Cambridge, Corpus Christi College, ms 328, p. 78: *Vita sancti Dunstani archiepiscopi et confessoris per Osbernum libri ii. Inseritur missa de Sancto Dunstano cum notis musicis*; proveniente dalla Christ Church di Canterbury e dalla Winchester Cathedral Priory, databile al XII, notazione di tipo normanno senza linee con chiave⁵².
- Cambridge, Corpus Christi College, ms 253, cc. 140r-141r: *Inno per Sant'Agostino*; proveniente da Canterbury, databile al XII secolo, notazione di tipo normanno su tre linee⁵³.
- Cambridge, Corpus Christi College, ms 371, c. 3r: *Ymnus de Sancto Eadwardo Rege et martire*; proveniente dalla Christ Church di Canterbury, databile tra l'XI e il XII secolo, notazione normanna con chiave scritta sul margine superiore su tetragramma tracciato a secco⁵⁴.
- Cambridge, University Library, Ff.i.17: contiene nella prima sezione un *libellus* di otto fogli volanti pergamenei (in origine un quaternione) con corredo melodico; tra questi testi di edificazione religiosa in gotica ci sono delle composizioni monodiche latine, sempre del XII, in cui la notazione, scritta in modo non accurato e con una minima varietà di forme su rigo a inchiostro bruno, può dirsi a metà strada tra la neumatica e la quadrata e appare già più evoluta della nostra⁵⁵.

thèques médiévales des abbayes bénédictines de Normandie: VI. La bibliothèque de Jumièges; VII. La bibliothèque de Saint-Wandrille; VIII. La bibliothèque de l'abbaye de Saint Ouen de Rouen, in «Revue Mabillon», XLVIII (1958), pp. 99-127, 165-175, 249-257. Inoltre V. GAZEAU, *Normannia monastica: Prosopographie des abbés bénédictins (X^e siècle-XII^e siècle)*, Caen 2007.

⁵¹ Di grande utilità è la 'Base Manuscript Internet *Gregofacsimil*', a cura di Dominique Gatté, consultabile in rete. Le caratteristiche della notazione inglese precedente al XIII secolo sono descritte in K.D. HARTZELL, *Catalogue of manuscripts written or owned in England up to 1200 containing music*, Woodbridge 2006.

⁵² http://parkerweb.stanford.edu/parker/actions/page_turner.do?ms_no=328.

⁵³ http://parkerweb.stanford.edu/parker/actions/page_turner.do?ms_no=253.

⁵⁴ http://parkerweb.stanford.edu/parker/actions/page_turner.do?ms_no=371.

⁵⁵ Particolarmente interessanti qui il f. 4v, con la canzone monodica à refrain *Magno gaudens gaudio* e il f. 5r, con la sequenza monodica *Olim sudor Herculis*. Cfr. DIAMM, s.v.: «The notation is reminiscent of StG A, a half-way stage between neumatic and square notation». Fac-similes in WOOLDRIDGE – HUGHES, *Early English Harmony* cit., I, pl. xxv-xxx (parziale). Cfr. anche J. STEVENS, *The later Cambridge songs: an English song collection of the twelfth century*, Oxford 2005. Da ultimo si veda CARERI – RUBY – SHORT, *Livres et écritures* cit., n. 15.

Dunque, sebbene gli esempi di notazione neumatica provenienti dalla Normandia e dal Nord della Francia (e poi eventualmente passati in Inghilterra) diano mostra di una grande varietà di stili calligrafici che non consentono di riprodurre forme neumatiche comuni⁵⁶, e a questo si aggiunga che le notazioni metense e francese si sovrapposero nell'area Troyes-Sens⁵⁷, potremmo considerare la grafia musicale a corredo di *Parti de male a bien aturné*, di un tipo settentrionale-normanno, molto probabilmente riconducibile al ceppo sangallese, con tratti di tradizione locale, e comunque ascrivibile a un periodo immediatamente precedente l'adozione della notazione quadrata 'classica'⁵⁸.

⁵⁶ La notazione neumatica francese è stata studiata in manoscritti liturgici siculo-normanni della prima metà del XII secolo (Mn 288 e il *Passionarium* Nn VIII.B.51) da David HILEY nella sua tesi *The Liturgical Music of Norman Sicily, a study centred on Manuscripts 288, 289, 19421 and Vitrina 20-4 of the Biblioteca Nacional, Madrid*, London, University of London King's College 1981, pp. 60-69. Nella sua *Table 3* (pp. 65-66) Hiley riproduce i neumi francesi che gli sono valsi da confronto tratti da diciotto fonti, un gruppo di manoscritti provenienti da una zona circoscritta tra Angers e Parigi e un altro prodotto da centri monastici normanni. Con alcuni di essi ho potuto constatare somiglianze stilistiche e morfologiche che mi hanno permesso di avanzare le mie ipotesi di datazione. Cfr. anche ID., *Some characteristic neumes in North French, Sicilian and Italian chant manuscripts*, in *The Calligraphy of Medieval Music. Musicalia Medii Aevi*, ed. by J. Haines, Turnhout 2011, pp. 153-162. Sulla notazione neumatica francese di tipo normanno presente nel codice Ma 288, cfr. anche A. DENNERY, *Les énigmes du Tropaire-prosaire MS. Madrid B. N. 288*, in «Revista de Musicología», XXVI (2003), pp. 381-414. Si vedano inoltre S. CORBIN, *Die Neumen*, Köln 1977 [Paläographie der Musik 1. Die einstimmige Musik des Mittelalters], pp. 3.100-3.130; J. HAINES, *From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script*, in «Textual Cultures», 3 (2008), pp. 30-53.

⁵⁷ HILEY, *The Liturgical Music of Norman Sicily* cit., p. 54. Sulla irradiazione del modello metense dalla regione lorenese all'Europa meridionale e centrale, cfr. il panorama offerto da M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta Ravennate e del Frammento Piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa: i primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, Tavarnuzze 2005, pp. 123-156: 138-145.

⁵⁸ Allo stesso tipo, e all'uso grafico dei centri della Francia Centro-occidentale, sarei tentata di ricondurre i neumi dalla grafia piuttosto affrettata, su righe da due a quattro linee tracciati sulla prima strofe e sul refrain, di *Chevalier mult estes guariz* (RS 1548a, Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32, f. 88r, vd *supra*); sia quelli segnati dal primo come dal secondo copista, che ha aggiunto nell'estremo margine inferiore del f. 88r, in una diversa varietà linguistica e provvisto di neumi, l'ultimo verso del refrain, già trascritto al f. 88v; su questo ritornerò in un prossimo contributo.

La notazione è diastematica, disposta con un tratteggio leggero e informale su tetragamma a rigo rosso munito della chiave di Do visibile sulla terza linea del tetragamma, in corrispondenza della fronte; passando al secondo sistema – gli ultimi due versi – la chiave è segnata sul secondo rigo. Si evidenzia la volontà di cura calligrafica del notatore, che parrebbe essere lo stesso *scriptor* del testo verbale, pur nella estrema semplicità dei segni senza geometrizzazione e un uso raro di forme neumatiche. L'asse di scrittura è diagonale nei neumi discendenti e in quelli ascendenti, le linee sono lievemente inclinate a destra e molto interessante mi pare la loro distribuzione⁵⁹.

Tutti i primi emistichi della fronte hanno un andamento rigorosamente sillabico con una serie di neumi monosonici isolati su una sola sillaba: la virga, che è notata con una testa minuta dal gambo sottile e allungato leggermente verso sinistra, rappresenta l'*elevatio vocis* (fig. 24), e il tractulus, a volte ondulato, un suono più grave (fig. 25)⁶⁰.



Nei secondi emistichi della fronte troviamo invece sempre la stessa serie di due neumi plurisonici con una lieve funzione ornamentativa:

- il primo è ascendente ed è rappresentato da una forma in crescendo di due o tre suoni con orientamento del tratto obliquo verso destra, la cui morfologia non sempre è perspicua⁶¹: pes, come al v. 1 su *a* (fig. 26), e probabilmente al v. 6

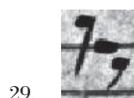
⁵⁹ Per la trascrizione musicale, cfr. AUBRY, *Les plus anciens monuments* cit., pl. IV; sempre AUBRY, *Chansons de croisade* cit., pp. 69-70, in risposta polemica a una ipotesi di Hugo Riemann sull'individuazione della tipologia della notazione, da lui non condivisa, dichiara: «le copiste de notre chanson vivait au XII^e siècle!», ma la sua affermazione, così importante in questa sede (come l'accostamento al sistema neumatico del prosario di Saint-Évroult), non appare più ripresa altrove. Si veda anche H. TISCHLER, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, Neuhausen 1997, 15 voll., III, 230, che però non dà alcuna informazione sulla notazione.

⁶⁰ Cfr. E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma 1979, pp. 9-11.

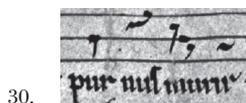
⁶¹ Colgo l'occasione per ringraziare vivamente David Hiley che, nel corso di una corrispondenza intercorsa, ha voluto attirare la mia attenzione sul «very open, slanting sign for two notes in ascending order ... sometimes with a wave in the first element. The signs vary continually, so the scribe is writing rather casually, not as systematically as a professional». Ringrazio qui anche Gianluca Bocchino per i preziosi consigli e informazioni.

(ma forse qui si tratta di un quilisma-pes, fig. 27), e poi sempre quilisma (fig. 28)⁶²; questi segni sono posti costantemente dopo la cesura metrica, in 6^a e 7^a sede, seguendo lo schema alternato delle rime nei *pedes*. Abbiamo qui dunque un'anacrusi con note iniziali in levare dopo una pausa forte.

- il secondo neuma isolato è invece discendente ed è posto sempre in 9^a sede. Si tratta del climacus liquescente, successione diagonale inclinata a destra di tre note discendenti di cui due leggere, di transizione, mentre l'ultima, segnata con tractulus, è una nota grave (fig. 29).



Nella cauda, in cui ritornano le rime alterne dei *pedes* ribattendo la prima, lo stile diventa neumatico, leggermente più elaborato e con la rappresentazione nei secondi emistichi di neumi plurisonici distinti su ogni sillaba che presuppongono un principio di ornamentazione semplice, soprattutto al v. 6, dove già nel primo emistichio è notato un climacus liquescente in cesura. Il v. 5, la *concatenatio*, presenta quilisma e climacus consecutivi in 8^a e 9^a sede, quindi esprime un movimento continuo ascendente-discendente al centro della frase «pur *nus murir*», emblematica delle canzoni d'appello alla crociata (fig. 30).



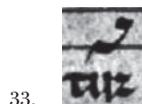
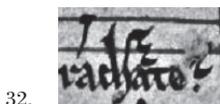
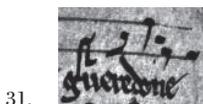
Ai vv. 6-7 le sillabe di fine verso raccolgono due o tre note in clausola aperta e chiusa:

- la *clivis*, forma angolosa con trattino orizzontale orientato a destra (che potrebbe anche indicare il flettersi della voce nel secondo elemento), è aggiunta a inizio

⁶² Il quilisma, forma ondulata per tre suoni, è una delle forme originarie più antiche, cfr. Aureliano di Réôme: «Versus istarum novissamarum partium tremulam adclivemque emittunt vocem», in Aureliani Reomensis *Musica disciplina*, ed. L. GUSHEE, Roma 1975, 15. Sul grafismo musicale, cfr. anche S. RANKIN, *Calligraphy and the study of neumatic notations*, in *The Calligraphy of Medieval Music* cit., pp. 47-62.

della consueta successione pes (o quilisma-pes) + climacus liquescente al v. 6, che presenta quindi una serie di tre neumi plurisonici in 7^a, 8^a, 9^a sede sulla parola-chiave in rima *gueredoné* (fig. 31). Lo stesso neuma si trova (anche se è difficile asserirlo con sicurezza per la presenza di un'abrasione in luogo della virga attesa)⁶³ in chiusura del verso finale, questa volta ultimo della successione dopo il climacus, su *rachaté* (fig. 32).

- il quilisma si trova in 8^a sede ai vv. 5 e 6, in 7^a sede nell'ultimo verso (dove forse più probabilmente si tratta di un pes quilismatico, fig. 33).
- infine il climacus liquescente, le tre note leggere discendenti che accompagnano la chiusura del verso, è segnato sempre fisso in 9^a sede. Nell'ultimo verso il tratto assume una forma dentellata (fig. 32).



Le due serie neumatiche finali – clivis + quilisma [o quilisma-pes] + climacus e quilisma [o quilisma-pes] + climacus + clivis – disegnano dunque un ordine discendente-ascendente-discendente, seguito da un andamento finale ascendente-discendente-discendente, secondo una disposizione *ouvert /clos*. A ciò si aggiunge la presenza peculiare degli episemi a indicare una sorta di rallentamento ritmico per evitare una declamazione corriva, furtiva, del testo che rischierebbe di non essere pienamente compreso e meditato⁶⁴. Ogni sillaba è dunque cantata nella sua individualità, lentamente, così come doveva esserlo l'antifona del salmo da cui attinge l'incipit: «*Diverte a malo et fac bonum, / inquire pacem et perseguere eam*» (Ps. 34,15).

Nell'intento aiuta molto la struttura metrica. Abbiamo infatti sei strofi *unissonans* di 7 vv. *décasyllabes* + 1 invio di 3 versi (MW 852,2: a10 b10 a10 b10 b10 a10 a10). La struttura rimica (*unissonans* su due rime) pare di pura tradizione oitanica, è infatti abbastanza frequentata tra i tro-

⁶³ AUBRY, *Les plus anciens monuments* cit., nella sua trascrizione su tetragramma, vi legge una clivis.

⁶⁴ La presenza di episemi verticali, specialmente nei climacus, è ben visibile nel ms. Oxford, Bodleian Library, Bodley 596, c. 211v (Ufficio di S. Giuliano), manoscritto dell'XI secolo probabilmente proveniente da Le Mans, o da Westminster dove sarebbe pervenuto dalla Normandia con aggiunta di neumi bretoni.

vieri (43 articoli nel Repertorio di Mölk – Wolfzettel) contro solo 4 esempi tra i trovatori (Frank 293) e nessuno con questa configurazione sillabica.

Scendono tuttavia a dodici i casi che presentano soli decenari maschili della forma più semplice, come qui, e tra tutti *Parti de mal e a bien aturné* risulta essere la più antica dopo la canzone *Quant fine Amours me proie que je chant* (RS 306, cinque strofi *unissonans* + due invii)⁶⁵. Quest'ultimo testo non è tradito con attribuzione unanime: solo **M**, **Mtav** e **P** l'assegnano a Gace Brulé, mentre **C** e **KNX** lo ascrivono rispettivamente a Robers de Dommart e Thibaut de Champagne; è infine trasmessa anonima in **OUVza**. Mentre Jeanroy aveva accolto l'attribuzione a Gace Brulé, Huet, suo editore nel 1902, la rifiuta decisamente e lo stesso fa da parte sua Wallensköld, editore di Thibaut de Champagne nel 1925. Infine, la canzone è senz'altro assegnata a Gace Brulé da Petersen Dyggve nel 1951 e dagli editori successivi⁶⁶. Questo farebbe di *Quant fine Amours me proie que je chant*, datata dall'editore tra il 1180 e il 1185, il modello diretto di *Parti de mal e a bien aturné*, probabilmente composta in quel ristrettissimo torno di tempo⁶⁷. Sappiamo che Gace Brulé soggiornò in Bretagna alla corte di Goffredo II con cui scambiò anche il *jeu parti Gace, par droit me respondes* (RS 948) e che citò in alcune sue canzoni; potremmo dunque assumere il 1186, anno della morte del Conte, come *terminus post quem* per la composizione di *Parti de mal e a bien atur-*

⁶⁵ All'item MW 852 appartengono anche le canzoni di Thibaut de Champagne RS 741, Gautier de Dargies RS 1472, Jehan de Maisons RS 1902, Maroie de Dregneau RS 1451, Colart le Boutellier RS 891, il frammento del Prince de la Morée RS 1388 = 672a, le anonime RS 849, RS 889, e le sotto chansons RS 1261 e RS 1311.

⁶⁶ Cfr. A. JEANROY, *De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sunt*, Paris 1887, pp. 19-20; G.B. HUET, *Chansons de Gace Brulé*, Paris 1902, pp. xcv-xcvi; A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre*, Paris 1925, pp. LXIII, LXIX-LXX; H. PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé, trowère champenois*, Helsinki 1951, XXXVIII, e quindi S.N. ROSENBERG – S. DANON – H. VAN DER WERF, *The Lyrics and Melodies of Gace Brulé*, New York 1985. H. TISCHLER, *Gace Brulé and Melodic Formulae*, in «Acta Musicologica», 67 (1995), pp. 164-174 non inserisce RS 306 nella «list of Poems of Gace Brulé and the Melodies (which were most probably joined to them originally)», posta in *Appendice* a p. 172. Sempre TISCHLER, *Trowère Lyrics with Melodies* cit., pubblica la canzone nel vol. III, 180, con la comune «melodic outline AAB». Si veda da ultimo CHR. CALLAHAN, *Thibaut de Champagne and Disputed Attributions: The Case of MSS Bern, Burgerbibliothek 389 (C) and Paris, BnF fr. 1591(R)*, in «Textual Cultures», 5 (2010), pp. 111-132: 116 e nota 12.

⁶⁷ Cfr. PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé* cit., pp. 45-53: 50-51 e pp. 55-62.

né, rendendo così anche più plausibile la mia interpretazione del v. 17⁶⁸. A corollario può aggiungersi che anche Gace Brulé partecipava al clima fervente della imminente spedizione in Terrasanta. Petersen Dyggve si dice certo che Gace fosse partito per la Crociata, non è chiaro se la III o la IV spedizione, di cui si sente l'eco nelle canzoni *Con cest amor me travaille et confont* (RS 1915) e *Li consirriers de mon país* (RS 1578)⁶⁹. Inoltre, il tono canzonatorio con cui la *miedre* si rivolge al poeta in *Bien cuidai toute ma vie* (RS 1232, v. 21): «*Can ireis vos outre mer?*», daterebbe il poema al 1189 o comunque «à une époque où se préparait une croisade»⁷⁰.

La canzone si isola anche dal punto di vista ritmico. Tra le canzoni di crociata oitaniche l'impiego di decenari è preponderante (intorno al 60%), ma molto rara su rime solo maschili. Abbiamo infatti solo tre casi: Huon d'Oisi nel sirventese satirico rivolto a Conon de Bethune, RS 1030, Thibaut de Champagne, RS 273, e la tardiva canzone di Huon de Saint-Quentin, RS 1576, collocabile dopo la caduta di Damietta, in pieno Duecento⁷¹. Il piccolo gruppo sarebbe dunque guidato da *Parti de mal e a bien aturné* in cui si hanno tutti *décasyllabes* nella forma più semplice, a uscita maschile con cesura dopo la 4^a posizione forte, con l'eccezione del v. 41, in cui l'atona soprannumeraria con sinalefe indicherebbe una cesura epica continentale. A ciò si aggiunge l'arrangiamento prosodico dattilico con due atone dopo la cesura, che corrispondono esattamente all'anacrusi delle note iniziali

⁶⁸ Cfr. il *partimen* RS 948 e le canzoni RS 413, 1867 e 1893, ed. PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé* cit., LXVII, XI, XVI, LIV.

⁶⁹ PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé* cit., LXIX, vv. 17 e 22-24 e XLIII, vv. 1-4 e 15-16. RS 1915 ha inoltre lo stesso schema sillabico e rimico, ma con i *décasyllabes* a rima b femminile.

⁷⁰ PETERSEN DYGGVE, *Gace Brulé* cit., pp. 21-22: «Une telle occasion où se préparait une grande entreprise de ce genre ne se rencontre, ... qu'une seule fois, à savoir vers l'époque de la troisième croisade provoquée, comme on sait, par les victoires du sultan d'Égypte en Syrie aboutissant à la prise de Jérusalem le 2 octobre 1187. Notre poème pourrait dater de l'année suivante, car dès l'automne de 1188 certains groupes de croisés se rendirent en Terre-Sainte». Cfr. anche ivi, pp. 97-99.

⁷¹ Sulla canzone in strofi monometriche di *décasyllabes*, cfr. D.O. CEPRA, *Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in décasyllabes*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno Triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova - Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova 2009, pp. 363-384.

in levare, che abbiamo visto indicata dal quilisma, e a seguire formule ritmiche a cadenza sempre parossitona⁷².

Questo andamento del verso, con accento anche sulla 9^a (su cui è sempre posto il climacus liquescente), oltre che sulla 1^a, 4^a, 7^a e 10^a sede, è piuttosto raro e la sua finalità è quella di far cadere l'attenzione sulla specifica parola cantata. Non a caso i neumi episemati cadono, limitandoci alla prima strofe, sulle parole chiave di un appello alla crociata: *aturné, oïr, apelé*, con il richiamo alla conversione e all'ascolto della chiamata; *faillir, (per nus) murir* in espressioni canoniche a indicare il peccato e la mancanza degli uomini verso Dio e il suo sacrificio; *gueredoné, rachaté*, i termini più valorizzati oltre che dalla sede in fine di verso, anche dalla presenza intensiva dei neumi plurisonici a dare spicco ai motivi del premio e del riscatto. Il ritmo lento e discendente originato dalla successione della tonica e di due atone riveste di solennità il testo e nello stesso tempo riproduce la prosodia del declamato. Possiamo allora pensare a una grafia musicale ancora funzionante vedendo una relazione tra la notazione scritta e l'andamento agogico del canto, i suoi punti di appoggio e le pause ritmiche, in sostanza la prassi esecutiva, e pensare cioè che la forma di questi neumi ancora primitivi servisse a trasmettere anche (o forse soprattutto) dettagli di articolazione e nuances di esecuzione del canto declamato, indicando le flessioni di voce e fornendo informazioni stilistiche su dove si doveva perdere enfasi e scivolare di tono, e dove invece insistere con la voce⁷³.

⁷² La esecuzione cantata con questo andamento parrebbe favorire in alcuni casi una scansione accentuale che si potrebbe definire 'non continentale'. Infatti, l'adesione al modello metrico, con il rispetto della anacrusi dopo cesura e gli ictus metrici, genera nell'esecuzione un andamento prosodico piano in 1 *pàrti*, 11 *a grant dôlur*, 20 *li gueredon*, 32 *ke trop dévons*, 38 *en sun pàis* (comunque bisillabo), 40 *de la mèillur*, 43 *a sa mèrci*. Al contrario è rappresentato in misura minore l'andamento ossitono, tipico delle regioni occidentali della Francia plantageneta: tre volte in cesura, 34 *luí*, 36 *celuí*, 9 *poént*, e una volta nel secondo emistichio del v. 37 *puissé* (con diastole). Sullo slittamento d'accento nel dittongo *üi > wi*, cfr. M.K. POPE, *From Latin to modern French, with especial consideration of Anglo-Norman. Phonology and Morphology*, Manchester 1934, § 517 e § IV (p. 501). Per la prosodia si veda R. PENSOM, *Pour la versification anglo-normande*, in «Romania», 124 (2006), pp. 50-65.

⁷³ La notazione poteva guidare il cantore «in adapting language to melody, and in giving the right sounds to the melodic turns. ... Probably seeing, say, a tristrophe or a quilisma over a certain syllable would have called up in the singer's mind the melodic detail along with its mode of performance. ... The quilisma signified not only a figure sung with a tremulous voice, but one that ascends in three notes, most often through the intervals tone-semitone», cfr.

Il testo

- I. Parti de mal e a bien aturné
voil ma chançon a la gent fere oïr,
k'a sun besuing nus ad Deus apelé
si ne li deit nul prosdome faillir,
kar en la cruiz deignat pur nus murir. 5
Mult li doit bien estre gueredoné
kar par sa mort sumes tuz rachaté.
- II. Cunte, ne duc, ne li roi coruné
ne se poënt de la mort destolir,
kar quant il unt grant tresor amassé 10
plus lur covient a grant dolur guerpier.
Mielz lur venist en bon jus departir,
kar quant il sunt en la terre buté
ne lur valt puis ne chastel ne cité.
- III. Allas, chettif! Tant nus sumes pené 15
pur les deliz de nos cors acumplir,
ki mult sunt tost failli e trespasé
kar adés voi le plus joefne enviellir!
Pur ço fet bon paraïs deservir
kar la sunt tuit li gueredon dublé. 20
Mult en fet mal estre desherité!
- IV. Mult ad le quoer de bien enluminé
ki la cruiz prent pur aler Deu servir,
k'al jugement ki tant iert reduté
– u Deus vendrat les bons des mals partir 25
dunt tut le mund <deit> trembler e fremir –
mult iert huni, kei serat rebuté
k<e>i ne verad Deu en sa maësté.

L. TREITLER, *Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing*, in «Early Music History», 4 (1984), pp. 135-208: 162-163, poi in Id., *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How it was Made*, Oxford 2003, pp. 389-90; e T.J. MCGEE, “Ornamental” *Neumes and Early Notation*, in «Performance Practice Review», 9 (1996), pp. 39-65.

- V. Si m'aït Deus, trop avons demuré
 d'aler a Deu pur sa terre seisir 30
 dunt li Turc l'unt eisseillié e geté
 pur noz pechiez ke trop devons haïr.
 La doit chascun avoir tut sun desir,
 kar ki pur Lui lerad sa richeté
 pur voir avrad paraïs conquesté. 35
- VI. Mult iert celui en cest siecle honoré
 ki Deus donrat ke il puisse revenir.
 Ki bien avrad en sun païs amé
 par tut l'en deit menbrer e souvenir.
 E Deus me doinst de la meillur joïr, 40
 que jo la truisse en vie e en santé
 quant Deus avrad sun affaire achevé!
- VII. <E> Il otroit a sa merci venir
 mes bons seignurs, que jo tant ai amé
 k'a bien petit n'en oi Deu oblié! 45

31 ms *eissillie*

I. Allontanato dal male e volto al bene farò sentire la mia canzone alla gente, perché Dio ci ha chiamati in suo soccorso e nessun prode gli deve mancare, perché acconsenti di morire per noi sulla croce. Gli dobbiamo essere di certo molto riconoscenti perché con la sua morte ci ha tutti redenti.

II. Siano conti, duchi o re incoronati, non possono sottrarsi alla morte, e quanto più grande hanno ammassato il tesoro, tanto più grande sarà il dolore al momento di lasciarlo. Meglio sarebbe per loro spartire in buon accordo perché una volta gettati nella terra, allora non serviranno loro né castello né città.

III. Ah, miseri! Ci siamo tanto affannati a soddisfarci di piaceri, che molti sono anzitempo mancati e son trapassati, e vedo il più giovane diventar sempre più vecchio! Per questo è buona cosa procurarsi il paradiso, perché là tutte le ricompense valgono il doppio. Che gran danno essere senza terra!

IV. Ha il cuore illuminato dal bene chi prende la croce per andare a servire Dio, perché il giorno del Giudizio – quando Dio verrà a separare i buoni dai cattivi e tutti devono tremare e fremere – chi sarà restio subirà un grande disonore e sarà respinto dalla vista della maestà di Dio.

V. Che Dio mi aiuti, troppo abbiamo tardato ad andare da Dio per prendere possesso della sua terra da cui i Turchi l'hanno esiliato e bandito a causa dei nostri peccati, che dobbiamo odiare con forza. Là ciascuno deve mettere tutta la sua intenzione, perché chi per Lui lascerà la sua ricchezza avrà certamente conquistato il paradiso.

VI. Sarà molto onorato in questo mondo chi da Dio avrà in dono di tornare. Chi avrà molto amato nel suo paese, deve conservarne il ricordo ovunque vada. E anche a me Dio doni di godere della migliore, che la possa ritrovare in vita e in salute quando Dio avrà compiuto la sua impresa!

VII. E che accolga nella sua grazia i miei buoni signori, li ho tanto amati che per loro quasi dimenticavo Dio!

* * *

Che significato possiamo dare alla modalità di trasmissione della canzoncina? Se, come penso, si tratta di un originario bifolio volante (251r-252v), la presenza sulla ultima carta della impronta di un'antica incollatura sul contropiatto, offre il segno evidente di un suo precedente impiego come guardia e controguardia posteriore di un altro codice. Questo ne avrebbe garantito la sopravvivenza. Per tipologia potrebbe essere avvicinato a quei reperti nei quali è riconoscibile la natura di fogli volanti e che sono in vario modo strettamente associati all'accompagnamento musicale. Penso in particolare:

- al bifolio membranaceo di recupero utilizzato come coperta di un trattato grammaticale latino conservato nell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Antonio di Piacenza (cass. C. 49, fr. 10). Esso ospita sulla facciata interna dell'attuale prima carta della coperta il Frammento Piacentino *Oi bella bella bella - madonna per r[...]*, testo poetico in volgare italiano di ambiente scolastico e clericale, verosimilmente del primo quarto del XIII secolo. Una grafia musicale di tipo metense dota il solo ritornello⁷⁴;
- al foglio volante membranaceo dell'Archivio capitolare di Cividale del Friuli impiegato, dopo essere stato rifilato, come copertina di un libro liturgico nel XVIII secolo. Il lacerto, databile alla seconda metà del XIII secolo, contiene

⁷⁴ Cfr. CL. VELA, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa* cit., pp. 3-29. Il Frammento è stato fino a ora considerato il più antico esempio, parziale, di notazione diastematica della lirica romanza, cfr. D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta Ravennate 11518ter e nel Frammento Piacentino*, ivi, pp. 85-122: 117-120; si vedano anche LOCANTO, ivi, pp. 146-156 e la *Discussione* (in particolare gli interventi di Pär Larson, Irmgard Lerch, Massimiliano Locanto, Maria Luisa Meneghetti), alle pp. 257-258.

sulla facciata la prima strofe e un verso della seconda del *planh* in morte di Joan de Cucanh (1272), *Quar nueg e iorn trist soi et esbahit* (BEdT 461,206a). Il testo, preceduto dal titolo «En mort d'En Joan de Cucanh», è corredato di notazione musicale quadrata su tetragramma nero. Anche qui, come in *Parti de mal e a bien aturné*, la iniziale incipitaria è decorata. Il retro riporta notazioni di due mani diverse, una datata 1450, in italiano, l'altra del 1500-1550, in latino⁷⁵;

- al *Pergaminho Vindel*, ovvero alle due carte ritrovate nel 1914 dall'antiquario Pedro Vindel nella legatura di un codice trecentesco del *De officiis* di Cicerone (oggi New York, Pierpont Morgan Library, M979). Provenienti da un originario bifolio, contengono sette *cantigas de amigo* di Martin Codax, il cui nome è riportato in rosso nel margine superiore a sinistra. Anche in questo caso i testi, databili all'ultimo quarto del XIII secolo, sono trascritti solo su una facciata e disposti su quattro colonne; i primi sei sono corredati di notazione quadrata su pentagramma rosso; le iniziali sono colorate in blu e rosso⁷⁶. Senza dubbio questi brani sono da porre in relazione con le sette *cantigas de amor* di Dom Denis trascritte nel *Pergaminho Sharrer*, scoperto da Harvey Sharrer nel 1990 nell'Archivio Nazionale della Torre do Tombo a Lisbona (Lisboa, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Fragmentos. Caixa 20, n. 2 [Casa Forte]). Tuttavia, qui, questo reperto interessa meno poiché si tratta di un lacerto (ora ancora più deteriorato dopo uno sventurato restauro nel 1993), proveniente da un canzoniere della fine XIII - primo terzo del XIV secolo. Interessante però che le *cantigas* siano trascritte per esteso su tre colonne su tutta la facciata del bifolio e in stretta associazione con la musica, con grafie musicali diversificate ma sostanzialmente riconducibili alla ricezione in area iberica della notazione prefranconiana della seconda metà del XIII secolo⁷⁷.

Il foglio di Cividale e il *Pergaminho Vindel* non danno certezze assolute circa la loro natura, se rotuli o fogli volanti⁷⁸. Sul frammen-

⁷⁵ Il frammento è stato scoperto e pubblicato in fac-simile da M. GRATTONI, *Un planh inedito in morte di Giovanni di Cucagna nell'Archivio Capitolare di Cividale*, in «La Panarie. Rivista Friulana», XV (1982), pp. 90-98: 91. L'anno precedente il frammento era stato edito dallo stesso GRATTONI, *Cavalieri erranti, menestrelli e tradizione musicale medioevale*, in *Castelli del Friuli, VI. La vita nei castelli friuani*, a c. di T. Miotti, Udine 1981, pp. 265-295: 278-282.

⁷⁶ Cfr. M.P. FERREIRA, *O som de Martin Codax*, Lisboa 1986, p. 64.

⁷⁷ Cfr. H.L. SHARRER, *Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas, uma descoberta*, in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa 1991, I, pp. 13-29 e M.P. FERREIRA, *Cantus Coronatus. 7 Cantigas del-Rei Dom Denis, by King Dinis of Portugal*, Lisboa 2005, spt. pp. 49-58.

⁷⁸ Per una documentata esposizione e valutazione di *concepto y utilidad* del *Liederblatt*, si veda V. BELTRÁN, *Tipología y génesis de los cancioneros: del "Liederblatt" al cancionero*, in *La lirica romanza del Medioevo* cit., pp. 445-472.

to pergamenaceo di Cividale, Grattoni non dà alcuna indicazione particolare se non che «sembra essere stato sin dall'origine un folio a sé stante» e Paden, in un recente contributo in cui offre la descrizione aggiornata di undici rotuli laterali di poesia in forma strofica, anche con notazione musicale, si mostra possibilista circa la sua qualità di *rotulus*⁷⁹. Al contrario, il *Pergaminho Vindel*, dopo un'iniziale convinzione che si trattasse di un rotolo, è stato riconosciuto come bifolio⁸⁰.

Certamente si può dire che la canzone di crociata *Parti de mal e a bien aturné*, il *planh* di Cividale, le *cantigas de amigo* del *Pergaminho Vindel* documentano una circolazione di testi in cui è manifestato un interesse primario per la musica anche come arte performativa⁸¹. E in questa prospettiva può essere vista anche la canzone di

⁷⁹ GRATTONI, *Un planh inedito* cit., p. 91 e W.D. PADEN, *Lyrics on Rolls*, in "Li preme-rains vers". *Essays in Honor of Keith Busby*, ed. by C.M. Jones and L.E. Whalen, Amsterdam - New York 2011, pp. 325-340: 328: «The dimensions of the fragment are not long and narrow, like those of many rolls. The strongest indication that it was rolled is the fact that the back did not continue the lyric text, but was left blank until it came to be used for miscellaneous notations. Other explanations of the blank back are possible, however. The leaf may be a Liederblatt, like a later, printed broadside; or it may have taken from a codex in which the verso was blank». Sergio Vatteroni, che qui ringrazio per avermi procurato copia dello studio di Grattoni, parla di un «foglio volante membranaceo», in S. VATTERONI, *La poesia trobadorica nel Friuli medievale. Ipotesi sulla circolazione di un canzoniere provenzale nel Patriarcato di Aquileia*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002, 2 voll., Roma 2003, I, pp. 713-727: 720.

⁸⁰ Cfr. AU. RONCAGLIA, *Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 14-16 décembre 1989, Liège 1991, pp. 32, 38-39, che lo definisce «un rouleau horizontal». Al contrario, per Beltrán «es un pliego, de ninguna manera un rótulo, ni debió ser enrollado originalmente tanto por su escasa longitud como por haber sido escrito apaisado, en columnas perpendiculares sucesivas sobre una cara de un bifolio», p. 457; da ultimo PADEN, *Lyrics on Rolls* cit., p. 327, nota 7, lo considera composto da «two leaves folded not rolled». Di un «folio membranaceo ripiegato», ma senza notazione musicale, parla anche Mancini a proposito delle due Laude di Jacopone da Todi, cfr. F. MANCINI, *Saggio per un'aggiunta di due laude stravaganti alla vulgata jacobonica*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», LXIX (1965), pp. 238-353: 249, n. 45.

⁸¹ Di questo era anche convinto Humfrey WANLEY, estensore del *Catalogus Librorum Bibliothecae Harleianae = A Catalogue of the Harleian manuscripts in the British Museum*, London 1808-1812, II, pp. 184-85, che a proposito della nostra canzone riporta: «Lasty comes, after a vacant page, by another hand, a very old and godly French Balad consisting of several stanzas and set to Music, in those Square Notes, commonly called Gregorian. The tune would go best if struck upon Bells, according to the Custom of those times».

crociata *Chevalier mult estes guariz* (RS 1548a, vd. *supra*) che, secondo Mölk, sarebbe la trascrizione di testo e musica da un foglio volante capitato tra le mani del copista inglese. Lo stato corrotto del testo, lacunoso tra la V e la VI strofe, fa supporre allo studioso l'esistenza di più intermediari, nel breve giro di una generazione, tra l'originale e la copia giunta fino a noi derivati dalla probabile diffusione del testo nella regione francese insulare⁸². In aggiunta considero anche le canzoni del Minnesinger Reinmar von Zweter, che, trascritte sul lato pelo di due strisce membranacee di un *rotulus* della metà del XIII secolo senza notazione musicale, sarebbero state anch'esse destinate alla esecuzione cantata⁸³, e il caso di trasmissione giullaresca dell'alba *Reis glorios* di Giraut de Borneil copiata, anch'essa senza corredo musicale, nella carta di guardia anteriore del manoscritto membranaceo della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, Clm 759 (siglato **Mün**). Nella sua valutazione di «alcuni aspetti della tradizione stravagante della lirica musicata nel Medioevo», come sottotitola il suo contributo, Di Girolamo avanza l'ipotesi che l'alba avrebbe potuto essere stata copiata su un foglio volante non ancora adattato a guardia (in questo caso la sua composizione potrebbe essere anticipata alla prima metà del Duecento) e mette in rilievo proprio l'importanza dell'accompagnamento

⁸² Cfr. MÖLK, *Das älteste französische Kreuzlied* cit., pp. 676-677: «Der Gedanke ist verlockend, daß dem Schreiber – im Sinne der Liederblättertheorie Gustav Gröbers – ein einzelnes Blatt mit Text und Melodie in die Hände gekommen ist und er dieses Einzelblatt einer Abschrift in das Gregor-Heft für würdig hielt ... Sind deswegen mehrere Zwischenstufen zu postulieren und damit auch eine gewisse Verbreitung, jedenfalls im westfranzösisch-insularen Bereich?».

⁸³ I due frammenti pergamenei, parte dello stesso rotulus, sono stati rinvenuti da Richard Rouse nel 1982 nella Research Library della California University di Los Angeles, nel corso di una campagna sistematica di rilevamento delle maculture nelle biblioteche statunitensi. Il rotulus era stato riutilizzato nel tardo XV secolo in un incunabolo della *Summa Theologica* di Tommaso d'Aquino, cfr. F.H. BAÜML – R.H. ROUSE, *Roll and Codex. A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», CV (1982), pp. 192-231 e 317-339, dove si ipotizza che i rotuli fossero la forma abituale di diffusione della poesia trovadoresca in Germania. Cfr. anche BELTRÁN, *Tipología y génesis* cit., p. 450 e PADEN, *Lyrics on Rolls* cit., pp. 336-340. J. BUMKE, *Courtly Culture. Literature and Society in the High Middle-Ages*, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1991, pp. 563-564, pensa che, poiché le tre membrane conservate contengono solamente *Spruchdichtung*, il rotulus dovesse essere utilizzato soprattutto come supporto a un'esecuzione pubblica.

musicale e il ruolo della memorizzazione di esecuzione nella trasmissione di alcuni testi poetici⁸⁴.

Parti de mal e a bien aturné è dunque opera di un dilettante che trascrive e nota con poca coerenza (se, come penso, la stessa mano ha tracciato lettere e neumi) da un antigrafio (neumato?). Quella che sembrerebbe la cancellatura di un tractulus (sopra *en*, forse poi sostituito dalla virga che precede, fig. 34) sul terzo rigo del tetragramma in corrispondenza del v. 5, verso di chiave in figura di *concatenatio*, potrebbe suggerire la presenza di una operazione da scritto a scritto, sebbene anche un errore mnemonico avrebbe potuto indurre alla anticipazione della nota più bassa, poi erasa.



Ma è evidente che la rigatura rossa e gli stessi neumi hanno certamente condizionato la *mise en page*⁸⁵, disciplinando la disposizione e la scrittura della prima strofe in vista della successiva rigatura e notazione, che cerca di rendere graficamente le modalità esecutive di una canzone improntata sul più conosciuto e apprezzato componimento di Gace Brulé *Quant fine Amours me proie que je chant*⁸⁶.

⁸⁴ C. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di "Reis glorios" e una riflessione sulla tradizione stravagante*, in «Cultura Neolatina», LXX (2010), pp. 7-44, avvalendosi della perizia di A. CIARALLI, *Intorno a "Reis glorios" di Monaco (BSB, Clm 759). Nota paleografica e codicologica*, pubblicata nello stesso numero della rivista alle pp. 45-58.

⁸⁵ M.B. PARKES, *Layout and presentation of the text*, in *The Cambridge History of the Book in Britain*, II, 1100-400, ed. by N. Morgan and R.M. Thomson, Cambridge 2008, pp. 55-74: 63-64: «At the beginning of the twelfth century the layout of the page was often determined by the text, and neumes were copied above it. But developments of the staff and in notation during the course of the century reversed this situation, and subsequently the layout of the page was determined by the notation».

⁸⁶ Il successo delle canzoni di Gace Brulé in Inghilterra è ancora una volta rimarcabile dalla sua presenza nella prima membrana del rotulo lirico pergameneo di provenienza inglese con trascrizioni (anch'esse lato pelo) del principio del XIV secolo, conservato nella biblioteca del Lambeth Palace di Londra, ms. 1681. Il rotulus, oltre a cinque *jeux partis* di poeti piccardi del XIII secolo (Jehan Bretel, Jehan de Grieviler, Guillaume le Vinier), tramanda due canzoni, una sicuramente attribuibile a Gace Brulé (RS 565), l'al-

Abbiamo dunque un unicum d'autore e un antico (il più antico?) tentativo di notazione neumatica diastematica su una lirica profana, senza alcuna velleità di diffusione se non quella mirata a una ricezione immediata e contingente⁸⁷; intenzionalmente marginale perché non programmata per una sistemazione organica nella trasmissione; tuttavia un prodotto finito, accurato, la trascrizione definitiva di una stesura precedente su una pergamena non recuperata da materiale di scarto; d'occasione, ma non occasionale, fissata nello scritto negli stessi anni degli avvenimenti di cui è riflesso, in cui mi sembra necessario dare un valore primario alla conservazione della musica. Se da una lato la sua stretta attualità politica la destina a essere effimera o comunque a non essere registrata su un supporto più sicuro, la cura formale (la stesura a tutta pagina, evidentemente concepita in stretto connubio con il corredo musicale, i fregi della iniziali incipitarie, decorate e colorate, i motivi ornamentali riempilinea⁸⁸, l'impegno nella grafia testuale e musica-

tra (RS 1876a=1872=1884), assegnatagli dai mss. CU, è forse del Chastelain de Coucy, cfr. A. WALLENSKÖLD, *Le ms. Londres, Bibliothèque de Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435*, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsingfors», 6 (1917), pp. 3-40. Cfr. Inoltre BELTRÁN, *Tipología y génesis* cit., pp. 451-454 e PADEN, *Lyrics on Rolls* cit., pp. 332-333. A un ambiente anglonormanno va ricondotta anche la carta, poi utilizzata come foglio di guardia, del ms Oxford, Bodleian Library Rawlinson G.22 contenente un testo medio-inglese ([M]irre it is while sumer ilast) e i due unica anonimi RS 2063a e RS 1387a, tutti corredati di notazione musicale e opera di uno scriba della prima metà del XIII, su cui si veda L. FORMISANO, *Le chansonnier anglo-français du ms. Rawlison G.22 de la Bodléienne*, in *Anglo-Norman Anniversary Essays*, ed. by I. Short, London 1993, pp. 135-147.

⁸⁷ Cfr. N. BELL, *Music*, in *The Cambridge History* cit., pp. 463-473: 466: «Sequences, as well as several of the new polyphonic genres that came to prominence through the twelfth and thirteenth centuries, such as motets, were often written down on rolls or in unbound libelli, two formats which had the advantages of economy and portability, but from the modern perspective the disadvantage of impermanence. ... We might imagine that such manuscripts were produced by singers for their own use, rather than in a scriptorium, and discarded when new musical fashions took over. Much of what we know today survives in the bindings of other books, the parchment put to a secondary use once the music became outdated».

⁸⁸ I ghirigori a penna in rosso delle iniziali e dei riempilinea somigliano molto a quelli che decorano la lettera incipitaria in verde *B(eatus)* del frammento pergameneo montato su guardia al f. 19v del codice musicale fattizio London, BL Harley 5958 (parte quinta). Il frammento, della seconda metà del XII secolo e di origine incerta («England or France»), è anche provvisto di notazione neumatica su tetragramma rosso la cui morfologia è paragonabile a quella di Harley 1717, c. 251v. Ancora più accostabili sono i neumi notati a f. 64r dello stesso manoscritto (parte undicesima, prima metà XII secolo, origine incerta francese o inglese). I due frammenti sono visibili online, con la descrizione del codice, sul

le), non fa pensare a una copia per giullare ma piuttosto a un oggetto di riguardo, quasi a una copia di omaggio allestita per essere cantata.

L'autore

Possiamo alla fine vedere il filo che lega il bifolio, l'autore, le circostanze di composizione e il destinatario.

Nonostante Francisque Michel, nell'Introduzione⁸⁹, riferendosi alla non plausibilità dell'attribuzione a Benoît della canzone di crociata, faccia un'affermazione che sembra aver congelato ogni approfondimento sulla natura di *Parti de mal e a bien aturné* («chacun sait que les manuscrits du moyen âge contiennent fort souvent des ouvrages d'époques, de langues et d'auteurs très-différents. La chanson dont il s'agit me paraît avoir été mise à la suite de la chronique de Benoît uniquement pour utiliser un feuillet de vélin qui, sans cette addition, fût resté blanc»), non mi pare senza una ragione che la canzone sia stata inserita proprio in coda all'opera storiografica in volgare dedicata alla dinastia ducale angioina scritta da Benoît, e composta poco meno di una decina d'anni prima (1170-80).

L'autore, molto probabilmente di provenienza continentale⁹⁰, doveva far parte della cerchia plantageneta, forse con responsabilità di amministrazione politico-giudiziaria nella *curia regis*, o essere uno *scriptor* appartenente allo staff della Royal Chancery⁹¹. Lo definirei un

Catalogue of Illuminated Manuscripts della British Library. Cfr. WANLEY et AL., *A Catalogue of the Harleian Manuscripts* cit., III, n. 5958.

⁸⁹ MICHEL, "Chronique des ducs de Normandie" par Benoît cit., I, p. xx.

⁹⁰ Mentre BÉDIER, *Chansons de croisades* cit., pp. 67-68, parla di copista e autore anglonormanni, basandosi soprattutto su «les fautes contre la déclinaison à deux cas, attestées par les rimes (v. 1, 3, 24, 26, 36), et par la mesure (v. 36)», io ricondurrei la lingua dell'autore, pur sotto la patina grafica insulare, a una regione occidentale del dominio angioino dei Plantageneti dove la caduta del sistema bicasuale è attestata precocemente dall'ultimo terzo del XII (cfr. POPE, *From Latin to modern French* cit., § 806**). Per il dettaglio dell'analisi linguistica del testo rimando all'edizione delle canzoni di crociata in lingua d'oïl in allestimento a cura di S. Asperti, L. Barbieri, A. Radaelli.

⁹¹ Per uno studio prosopografico dell'entourage del re in Normandia, sulla scorta del repertorio biografico pubblicato da L. DELISLE e E. BERGER, *Recueil des actes d'Henry II roi d'Angleterre et Duc de Normandie concernant les provinces françaises et les affaires de France*, 3 voll., Paris 1916-1927, cfr. N. VINCENT, *Les Normands de l'entourage d'Henry II Plan-*

«royal clerk», incerta se cercarlo tra i chierici, vista la vena biblica che percorre il testo, o tra i laici, vista la sesta strofe che chiude sull'onore mondano, «*en cest siecle*», e sull'amore della *meillur* che attendono chi tornerà dall'impresa crociata⁹². Certo un dilettante, che con *Parti de mal e a bien aturné* crea una sorta di allegato lirico alla cronaca dinastica in *octosyllabes* di Benoît de Sainte-Maure, un aggiornamento in versi e musica della situazione contemporanea. La canzone infatti è in totale coerenza con l'attualità politica perché, fungendo da sostegno al progetto politico-militare plantageneto, entra nel circuito di propaganda di uno spazio socio-culturale ristretto sul quale vuole esercitare il suo condizionamento. È dunque destinata ai membri della medesima collettività cui era rivolta la narrazione politica delle cronache dinastiche di Wace e Benoît, cioè la società cavalleresca della corte anglonormanna⁹³. Il suo appello cantato alla crociata si colloca perfettamente nella strategia di diffusione vocale delle opere storiografiche in volgare, che venivano lette in sedute pubbliche nella corte e per la corte plantageneta⁹⁴.

La continuità ideale col progetto culturale di Enrico II è percepibile anche dall'oggetto materiale che è il codice Harley 1717, l'unico miniato tra i sei latori delle cronache dinastiche plantagenete, la cui grafia solenne e prestigiosa e la fine decorazione ne fanno un esempla-

tagenêt, in *La Normandie et l'Angleterre au moyen âge* cit., pp. 75-88; si veda anche l'elenco dei testimoni più presenti nei *charters* plantageneti, registrati per provenienza, status, uffici ricoperti e data di attività, in Id., *The Court of Henry II*, in *Henry II. New Interpretations* cit., *Table I*, pp. 289-291.

⁹² La compresenza di motivi del repertorio dei predicatori ecclesiastici e di accenti cortesi si trova anche nel vicino Conon de Bethune, *Ahi! amours, con dure departie* (RS 1125), vv. 15-16: «Ou on conquiert Paradis et honour / Et pris et los e l'amour de s'amie», ed. A. WALLENSKÖLD, *Les Chansons de Conon de Béthune*, Paris 1921, pp. 6-7 e 21-24.

⁹³ Cfr. G. PARADISI, *Enrico II Plantageneto, i Capetingi e il 'peso della storia'. Sul successo della "Geste des Normanz" di Wace e della "Chronique des ducs de Normandie" di Benoît*, in «Critica del testo», 7 (2004), pp. 127-162: 132-133 e FR. LAURENT, *Pour Dieu et pour le Roi. Rhétorique et idéologie dans l'histoire des ducs de Normandie de Benoît de Sainte-Maure*, Paris 2010.

⁹⁴ Cfr. A. VÄRVARO, *Le corti anglo-normanne e francesi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, I. *La produzione del testo*, II, Roma 2001, pp. 253-301: 277-278 e Id., *Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, in «Romania», 119 (2001), pp. 1-75 ora in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma 2004, pp. 285-355.

re prezioso. Come si sa, la *Chronique des Ducs de Normandie*, data verso il 1180, si ferma alla morte di Enrico I, nel 1135. L'aggiunta, alla fine della trascrizione dell'opera di Benoît, ma nel corpo dello stesso manoscritto, della Profezia dell'Aquila in latino del XIII e in inglese del XIV (cc. 249v-250v), relativa agli anni della Grande Rivolta del 1173-74⁹⁵, attesterebbe già l'assemblaggio in prospettiva 'cronachistica', storico-politica, della vicenda plantageneta, ma l'aggiunta come falsa guardia alla fine del codice del bifolio contenente *Parti de mal e a bien aturné*, testimone cantato del decennio successivo, ne sarebbe il culmine lirico celebrativo⁹⁶.

ANNA RADAELLI

Università di Roma "La Sapienza"

anna.radaelli@uniroma1.it

⁹⁵ Sulla diffusione delle profezie politiche di Merlino, da Goffredo di Monmouth a Orderico Vitale, Matthew Paris e Vincenzo de Beauvais, ma anche in scritti di carattere più popolare, cfr. P. ZUMTHOR, *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Genève 2000 (ma Lausanne 1943), pp. 49-114: 72 e R. BARTLETT, *Political Prophecy in Gerald of Wales*, in *Culture politique des Plantagenêt*. Actes du Colloque tenu à Poitiers du 2 au 5 mai 2002, éd. M. Aurell, Poitiers 2003, pp. 308-310.

⁹⁶ La collezione Harley fu venduta nel 1753 alla nazione britannica dalla moglie e dalla figlia di Edward Harley, secondo conte di Oxford e Mortimer, collezionista e mecenate (1689-1741), diventando una delle collezioni fondative del *Department of Manuscripts del British Museum*. Dall'originario nucleo di manoscritti donati prima del dicembre 1712 a Robert Harley e provenienti dalla raccolta del collezionista Henry Worsley, la Biblioteca Harleyana era stata via via notevolmente incrementata dal paleografo Humfrey Wanley, suo conservatore dal 1708, cfr. *The Diary of Humfrey Wanley 1715-1726*, ed. by C.E. WRIGHT and R.C. WRIGHT, 2 voll., London 1966, I: 1715-1723, pp. XIX-XX, e C.E. WRIGHT, *Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum*, London 1972, pp. 72-73, 227, 361.

