

## Avvertenza

*Intento di questa collezione è di offrire, prima di tutto, una serie di "Testi romanzi" per uso delle scuole universitarie: talora testi critici, talora testi riprodotti diplomaticamente e talora pubblicati con lievi correzioni in modo da lasciar aperta la via a nuove eventuali illazioni o da suggerire allo studente qualche ulteriore proposta o emendamento. Oltre ai Testi, sono pubblicati alcuni manualetti per l'insegnamento e per le esercitazioni pratiche. Accanto a questa collezione minore vede la luce, sempre a cura dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, una collezione maggiore di Studi e di Testi.*

ISTITUTO DI FILOLOGIA ROMANZA DELL' UNIVERSITÀ DI ROMA

Collezione di TESTI e MANUALI fondata da GIULIO BERTONI  
e diretta da ANGELO MONTEVERDI



# LE "CHANSONS DE TOILE", O "CHANSONS D'HISTOIRE",

Edizione critica  
con introduzione, note e glossario a cura di

GUIDO SABA



SOCIETÀ TIPOGRAFICA MODENESE  
EDITRICE IN MODENA

1955

18  
161  
1  
3  
8/93  
161  
08  
6  
40  
70

(C)  
COPYRIGHT 1955  
BY SOCIETÀ TIPOGRAFICA MODENESE  
EDITRICE IN MODENA

PROPRIETÀ LETTERARIA  
ED ARTISTICA  
R I S E R V A T A

---

## INTRODUZIONE

### I.

Il genere.

Ci sono rimaste soltanto venti *chansons d'histoire* o *chansons de toile*. Per cinque di esse conosciamo il nome dell'autore, le rimanenti sono anonime, e tutte ci sono state tramandate raccolte in canzonieri oppure inserite in composizioni narrative dal respiro più ampio. Lirico-narrative sono state definite giustamente tali composizioni. Tra i due elementi prevale generalmente quello narrativo, sebbene quello lirico filtri un po' dappertutto nelle effusioni amorose delle protagoniste. Sono composizioni le quali appartengono, per la loro struttura e il loro particolare tono, soltanto alla poesia francese medievale. Nulla si è trovato, infatti, che possa corrispondere pienamente a questo genere nelle altre letterature romanze contemporanee o posteriori. Già tale unicità contribuisce ad accrescerne il valore, e comunque giustifica, ci sembra, un interesse particolare.

---

(\*) Desidero esprimere qui la mia più viva gratitudine al professore Aurelio Roncaglia, per i consigli e gli aiuti che ha voluto darmi avviando alla stampa il presente lavoro.

Tali liriche si risolvono dunque in narrazioni. Sono delle storie, dei drammi d'amore: *chansons d'histoire* le hanno definite i contemporanei, volendo certamente sottolineare tale loro carattere. Anzi mi pare che le più sottili sfumature del termine *histoire* siano state avvertite dal Faral, quando ha insistito nell'affermare che esso vale più del corrispondente termine odierno *racconto*: «Le mot s'accompagne d'une notion d'ancienneté, de noble ancienneté. Il va avec ceux de «geste» de «geste ancienne». Il se colore des vestiges du vieux temps et de la considération qui s'attache aux héros d'un sang distingué» (1). La testimonianza di questa antica loro denominazione ce l'offre un romanzo cortese composto nei primi anni del XIII secolo, il *Guillaume de Dole* di Jean Renart (2). Il poeta, che fu il primo ad usare l'artificio dell'inserimento di canzoni liriche nel contesto di un romanzo (3), così fa parlare la madre del protagonista pregata di cantare:

1147 Biaux filz, ce fu ça en arriers  
Que les dames et les roïnes  
Soloient fere lor cortines  
Et chanter les chançons d'histoire (4).

(1) E. FARAL, *Les Chansons de toile ou Chansons d'histoire*, in: «Romania», LXIX, 1946-47, p. 439.

(2) G. SERVOIS, nell'edizione pubblicata nel 1893, lo data tra il 1199 e il 1201; R. LEJEUNE invece, nella sua edizione del 1936, pone la data della composizione nel 1212-1213.

(3) Cfr. per questo e per la datazione, C. CREMONESI, *Jean Renart romanziere del XIII° secolo*, Milano, Cisalpino, s. d. ma 1950, pp. 13-14 e passim.

(4) Cito sempre dall'ed. SERVOIS.

In questi versi, che precedono la canzone: *Fille et la mere se sieent a l'orfrois* (1), cantata dalla madre mentre attende, insieme alla figlia, ai lavori femminili, non solo abbiamo documentato il nome del genere, ma pure la preziosa indicazione che esso è strettamente legato nella tradizione, di cui il poeta si fa qui portavoce, al canto delle donne intente a ricamare. Si comprende come quest'interdipendenza tra canto ed ambiente abbia potuto determinare l'altro nome dato alle nostre composizioni dai contemporanei: *chansons de toile* o *chansons à toile* (5). Narra Gerbert de Montreuil nel suo *Roman de la Violette*, composto tra il 1227 e il 1229 (6), che una fanciulla:

2296 Un jor sist es chambres son pere;  
Une estole et un amit pere  
De soie et d'or molt soutilment:  
Si i fait ententevement  
2300 Mainte croisece et mainte estoile;  
Et dist ceste chançon a toile,  
Que par chant forment s'alose.

E la fanciulla canta la canzone: *Siet soi belle Euriaus, seule est enclose* (VI).

Henri d'Andeli, nel *Lai d'Aristote*, scritto nella prima metà del XIII secolo (7), introduce la canzone:

(5) Su questa esitazione del nome cfr. FARAL, *op. cit.*, p. 438, note.

(6) Ediz. di D. L. BUFFUM, Paris, SATF, 1928, pp. XXVII-XXVIII.

(7) Cfr.: A. FAUCHLET, *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Gallimard, (Pléiade), 1943, p. 467; HENRI d'ANDELI, *Le lai d'Aristote*, ed. a cura di MAURICE DELBOUILLE, Paris, «Les Belles Lettres», 1951, p. 29.

*En un vergier, lez une fontenele* (VII), che fa cantare all'adescatrice di Aristotele, come:

381 *Un vers d'une chanson de toile.*

I contemporanei, con la duplice denominazione, ci assicurano che le nostre composizioni erano delle storie d'amore cantate, per lo meno nei tempi andati, dalle donne intente a filare e a cucire. E non si potrebbe forse, e piuttosto, far derivare la denominazione di *chansons de toile*, contro la stessa testimonianza degli autori citati, dal fatto che alcune eroine erano mostrate chine sul lavoro nella prima strofe delle canzoni, la quale strofe appare come preludio al successivo racconto? Impossibile dare una risposta definitiva anche a una questione secondaria come questa. Tuttavia, e nonostante sembri arbitraria ogni ipotesi che si scosti dalle testimonianze degli autori contemporanei, ci pare che l'ipotesi non sia troppo azzardata né del tutto infondata, anche perché, come si vedrà da altri esempi in seguito, le antiche testimonianze intorno al nostro genere debbono essere accolte sempre con qualche cautela. Tra l'averne un anonimo poeta cantato la storia di una fanciulla china sulla tela (tema poi più volte ripetuto a causa certo del favore incontrato) ed il formarsi della tradizione che il racconto fosse stato cantato dalle donne realmente intente al ricamo, il passo può essere stato breve. Ad ogni modo pare sicuro che nella tradizione si sia verificata una contaminazione tra i due elementi, l'ambientale e il poetico. Però è opportuno lasciare da parte, almeno per adesso, il terreno infido delle congetture per ritornare all'esame più sicuro delle nostre liriche.

Il tema fondamentale è l'amore. Direi che ne è il vero protagonista: esso costituisce la sola ragione di vita delle nostre eroine che vogliono far trionfare sempre il loro diritto di amare il cavaliere liberamente scelto. E l'amore fa superare tutti gli ostacoli: le mal maritate riescono a conservare l'affetto del loro amato malgrado le prepotenze del marito amato; le donzelle vincono le resistenze e l'oppressione dei propri genitori — la madre è spesso la più severa —, riuscendo sempre a riunirsi con colui che amano spregiudicatamente; le une e le altre possono riprendere i loro amori dopo aver eliminato i malintesi sorti per opera dei malefici *losengiers*. Neppure la morte spezza il vincolo d'amore, né scioglie la donna dall'obbligo di rimanere fedele: dopo la morte dell'amato essa si chiuderà in un convento. (Però è opportuno dire che una sola canzone, tra quelle pervenuteci integralmente, ha un finale tanto triste. I frammenti di alcune canzoni — consistenti per lo più in una o due strofe iniziali — mostrano invero la donna disperata; ma siamo convinti che anche queste canzoni dovevano, in genere, concludersi felicemente).

Alfred Jeanroy, riferendosi al loro contenuto, molto opportunamente notava che: « *Les chansons d'histoire ne nous apprennent donc rien de nouveau sur les sujets de la poésie lyrique* » (8). Lo stesso Jeanroy però osservava che, pur non potendosi riscontrare vera originalità di temi, le accomuna generalmente tra loro, distinguendole nello stesso tempo da ogni altro

(8) A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1889, p. 218.

genere lirico, la maniera particolare di concepire l'amore che mostrano di aver le nostre Isabelle, Doette, Jolande, ecc. Tale concezione rende le nostre eroine più simili a quelle delle canzoni di gesta che alle donne di ogni altro genere poetico del tempo. Gli uomini delle romanze sono in genere assai «indifferenti», mentre le donne, che ordinariamente s'innamorano per prime, amano ardentemente e spesso non sono imbarazzate da alcuno scrupolo nel tentativo di ottenere ciò che fortemente desiderano. Tanta è la franchezza, la freschezza, la ingenuità del loro linguaggio che anche qualche espressione più cruda riesce a non stonare.

Le nostre romanze hanno in comune anche molti elementi formali, di stile e di tecnica letteraria: poca indulgenza alle digressioni di carattere descrittivo sia dell'ambiente-paesaggio che dei personaggi; ritmo dell'azione molto rapido, senza indugio nelle analisi psicologiche; si avverte ancora l'uso frequente della ripetizione di uno stesso verso in due stanze consecutive, la quale cosa fa sorgere ancora una volta spontaneo il confronto con le canzoni di gesta, dove tale procedimento è ancor più frequente (9). Ma il punto di maggior rassomiglianza fra i due generi è da rintracciare

(9) C. CREMONESI, *Chansons de geste e Chansons de toile*, in «Studi Romani», XXX, 1943, passim. In questo saggio l'esame delle questioni formali è ampiamente svolto ed è integrato da abbondanti esemplificazioni. Circa la somiglianza fra i due generi, conclude: «Pur trattandosi di due generi che sono in sé assolutamente diversi, anche per il diverso uso che ne viene fatto — un canto breve da un lato, una vasta narrazione da un altro — questa particolare poesia lirica e la poesia epica mostrano una chiara rassomiglianza formale», (p. 186).

probabilmente nella versificazione. Le nostre canzoni — e stavolta senza eccezioni, il che potrebbe far ritenere la versificazione come l'elemento decisivo o il meglio appropriato per la caratterizzazione del genere — hanno tutti i versi di ciascuna stanza costruiti sempre su una sola assonanza o rima. Sta invece completamente a sé il ritornello. Alcune canzoni — almeno se le consideriamo nella forma in cui ci sono pervenute, forma che in sede di critica testuale potrà magari essere messa in dubbio e corretta — ci presentano delle stanze di differente lunghezza fra loro. Talvolta abbiamo delle vere e proprie lasse monorime o monoassonzate. La rima e l'assonzanza (quest'ultima è però meno frequente) generalmente mutano di lassa in lassa e di strofe in strofe. Il metro impiegato è ancora quello usato nelle canzoni di gesta: sono versi ottonari o decasillabi, spesso con cesura epica. Soltanto tre delle cinque canzoni scritte da Audefrois, che sono le più recenti, hanno versi alessandrini. I ritornelli, che sono l'elemento più propriamente lirico di queste composizioni, rimangono generalmente immutati dopo ogni strofe o lassa, e possono variare di lunghezza rispetto ai versi precedenti con i quali non rimano affatto (10).

La lirica medievale, come si sa, non può mai essere disgiunta dalla melodia (11). Per questo è pur

(10) Cfr.: C. CREMONESI, *op. cit.*, pp. 105-110. (D'ora in poi quando faccio riferimento all'opera della Cremonesi, voglio indicare il suo saggio sulle *Chansons de geste e Chansons de toile*).

(11) S. BATTAGLIA scrive, a proposito della lirica dei trovatori, ma l'affermazione ha una validità anche più generale: «Non si insiste mai abbastanza sulla inseparabilità dei due elementi artistici nella composizione lirica». (*Introduzione alla lirica dei trovatori*, in: «Romana», Firenze, V, 1941, p. 421).

sempre una grave lacuna posseder la melodia soltanto di quattro romanze anonime e delle cinque di Audefroï. E precisamente ci è conservata la notazione musicale delle canzoni: *En un vergier* (VII), *Bele Yolanz* (VIII), *Oriolanz* (IX), *Bele Doette* (X). La melodia della canzone *En un vergier* è la piú semplice: ha una frase musicale che serve per tutti i versi della stanza ed è solo lievemente modificata per il verso che precede il ritornello, il quale ha una frase melodica assolutamente indipendente dalla prima frase. (La frase melodica che rimane sostanzialmente identica per tutti i versi, potrebbe essere un argomento a favore dell'ipotesi che queste canzoni fossero originariamente costruite in lasse). Piú complesse risultano invece le melodie delle altre tre canzoni anonime: non consistono piú in una sola frase per la strofe e un'altra per il ritornello (12).

Quest' accenno alla melodia mi fa ricordare che oltre alle venti *chansons d'histoire* o frammenti di esse, esistono ancora due brevissimi frammenti che pure devono appartenere al genere. Nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle è riportato solo il primo verso di una canzone:

1125 *Aye se siet en haute tour.*

Nel Mistero di Santa Agnese si trovano invece i due versi seguenti, i quali costituiscono l'unica testimo-

(12) Cfr. per Pargomento: TH. GÉROLD, *La musique au Moyen Age*, Paris, Champion, 1932, pp. 125 e 192-197; dove si può trovare, a p. 125, la trascrizione musicale della canzone *En un vergier* e quella di *Bele Yolanz* a p. 193; e J. BECK, *La Musique des Troubadours*, Paris, Laurens, s. d. ma 1910, pp. 100-104; con la trascrizione di *Oriolanz* a p. 102 e di *Bele Doette* a p. 103.

nianza che le canzoni di storia, considerate finora un tipico ed esclusivo genere dell'antica lirica francese, devono avere avuto una qualche risonanza e diffusione nella Provenza:

*El bosc d'Ardena justal palaih Amfos  
A la fenestra de la plus alta tor.* (13)

Questi due versi servono, nel Mistero, a indicare la melodia della canzone che li segue immediatamente: tale melodia, dunque è stata « calcata su quella d'una canzone di storia che non possediamo piú » la quale cominciava con i due versi citati (14).

### Le "chansons d'histoire", di Audefroï le Bâtard.

Come abbiamo detto, si conosce il nome dell'autore di cinque romanze solamente. Il nome di Audefroï ci è conservato nei canzonieri manoscritti accanto a ciascuna delle sue composizioni. Ma oltre al nome non si sa niente, o quasi niente, del nostro poeta. A ben poca cosa si riducono infatti le notizie che ha potuto raccogliere il Cullmann nel suo lavoro di diligente ricerca (15). Audefroï sarebbe, dunque, di origine piccarda e piú precisamente dell'Artois; dovrebbe essere vissuto nella città di Arras dopo essersi sposato; quasi certamente nacque sul finire del XII secolo e morì

(13) Cfr.: *Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du XIV<sup>e</sup> siècle*, ed. A. JEANROY, Paris, Champion, 1931, p. 17.

(14) *Ib.*, p. 62, dove si trova la trascrizione di Th. Gérold.

(15) A. CULLMANN, *Lieder und Romanzen des Audefroï le Bastard, kritische Ausgabe nach allen Handschriften*, Halle, Niemeyer, 1914.

intorno alla metà del secolo successivo (16). Il solo elemento cronologico sicuro ci è offerto, però, dalla citazione di una sua poesia (17) nel *Roman de la Violette* (v. 3236): tale poesia, dunque, dev'essere anteriore al 1227-1229 (18).

Le canzoni di tela di Audefroï si distinguono nettamente dalle altre anonime: costituiscono un gruppo a parte. Le peculiari caratteristiche della sua personalità poetica sono ovunque presenti ed evidenti nelle sue composizioni. Era, egli, un poeta di corte, e l'elemento cortese è appunto tra i più appariscenti nelle *chansons d'histoire* da lui composte. Anche nelle romanze anonime è dato scorgere alcuni temi cari alla poesia cortese, ma lì non sono assai evidenti, anzi paiono talvolta così ambigui da far nascere legittimi dubbi sulla loro natura e origine. Senza equivoci, le poesie di Audefroï sono tutte pervase dallo spirito cortese dominante al suo tempo.

In lui è più viva che negli autori che lo avevano preceduto la predilezione per le narrazioni dal respiro ampio, diffuso. Il poeta ama indugiare nei particolari descrittivi e psicologici, e la suggestione è minore che nelle sobrie canzoni anonime. Egli si rivela, tuttavia, sempre abile artefice di versi. Tale abilità si accompagna ad una consapevole ricerca d'imprevisti allo scopo palese di avvincere l'attenzione dell'ascoltatore o lettore. Per questo, talvolta la narrazione cade in incongruenze che forse non parevano tali ai rapiti ascoltatori

(16) *Ib.*, p. 4 sg.

(17) *Ib.*, p. 96, canz. X.

(18) FARAL, *op. cit.*, p. 440.

del suo tempo, tutti presi dai «meravigliosi» avvenimenti cantati (19).

Gli amori delle sue eroine sono sempre felici: — il «lieto fine» risulta qualche volta artificioso e forzato, non in armonia con la logica interna del racconto. Ogni crudezza di linguaggio è bandita. Il tono dominante è quello patetico, e spesso stanca.

La ricerca del nuovo si può rilevare anche nella sua preoccupazione di trovare rime e vocaboli meno usuali, nella libertà di fronte alla collocazione delle cesure. Tutto sembra provare, insomma, il suo sforzo per mantenere vivo un genere troppo limitato per sua intrinseca natura: le sue canzoni di storia documentano l'esaurimento del genere e mostrano come ogni ulteriore elaborazione ne avrebbe alterato le caratteristiche essenziali.

«*Ses mélodies aussi — scrive il Gérold — ont moins de caractère que celles des pièces plus anciennes* (20). *Cependant l'auteur a cherché à s'adapter à leur facture, se contentant de deux ou au plus trois phrases musicales qui, du reste, ont une assez jolie ligne mélodique... Audefroï employant le vers de douze syllabes de préférence à celui de dix, la phrase*

(19) Cfr. il giudizio del CULMANN (*op. cit.*, p. 56), in cui mi pare sia riconosciuto il pregio ma implicitamente anche il limite delle canzoni di tela di Audefroï: «*So zeigt sich auch bei der volkstümlichen Art der Romanze doch des massgebende Einfluss der kunstvollen höfischen Lyrik in der äusseren Form, dem Reim, wie auch inhaltlich der höfische Geist trotz der volkstümlichen Verlagen zum Vorschein kommt*».

(20) Come vedremo, lo SCHELUDKO giunge a differenti conclusioni.

mélodique prend, dans ce cas, un peu plus d'ampleur» (21).

### Questioni particolari.

Dopo quanto è stato fin qui esposto, ci sembra superfluo dire che le *Chansons de toile* presentano un interesse precipuamente storico-filologico, pur riconoscendo ad esse un modesto ma genuino valore di poesia. Esse risultano coinvolte in alcune tra le più discusse e importanti questioni sulle origini delle letterature romanze.

Sono esse un prodotto artistico tipicamente ed esclusivamente francese oppure vi si possono rintracciare elementi «cortesi» tali da farle collocare nell'ambito della poesia francese che subì l'influsso della letteratura provenzale? Di quale natura sono gl'inneffabili rapporti che si riscontrano tra le *chansons de toile* e le *chansons de geste*, e quale partito si può trarre da tali relazioni per la soluzione dell'annoso, arduo problema delle origini dell'epopea francese? E, infine, si può parlare, e fino a che punto, di poesia popolare trattando delle nostre canzoni?

Questi interrogativi s'imposero all'attenzione degli studiosi. Ed alcuni tra i più insigni filologi romanzi cercarono di dare ad essi risposte soddisfacenti. Accanto agli indicati problemi di rapporti, sussistono altri problemi concernenti esclusivamente le nostre poesie: Quando furono composte? Furono esse propriamente delle canzoni di donne e riservate soltanto alle donne?

(21) TH. GÉROLD, *op. cit.*, p. 195. (Segue a p. 196 la trascrizione musicale della canzone *En chambre a or...* (XVII)).

Stretta connessione vi è però tra i due gruppi di questioni anche se, a prima vista, possono sembrare indipendenti. V'è anzi una tale interdipendenza che, ad esempio, la soluzione (se si dà soluzione) del problema cronologico, quasi automaticamente condiziona la risposta relativa ai rapporti del nostro genere con gli altri. Viceversa, riuscire a dimostrare l'esistenza o meno di particolari rapporti tra le nostre canzoni e la lirica provenzale, la poesia epica o quella popolare, significherebbe datare le canzoni con sufficiente approssimazione.

Non potendo esaminare tutte le tesi fin qui dibattute, mi limiterò a tener conto di quelle che hanno avuto la maggior risonanza e soprattutto mi soffermerò su quelle che hanno tuttora un aspetto di solidità. E sarà più facile seguire il filo delle varie e successive ipotesi, collegandole, via via, per quanto mi sarà possibile, al problema risolutivo della datazione.

(Ma, prima, ancora un'osservazione di carattere generale e metodologico: è facile notare che tutti i filologi, chi più chi meno, si sono serviti per le loro indagini degli stessi elementi formali o contenutistici per sostenere tesi magari opposte tra loro; la qual cosa conferma, se fosse necessario, quanto sia ambiguo l'aspetto delle romanze, e tale appunto da consigliare un'estrema cautela prima di risolversi ad accettare per buona anche la tesi più suggestiva).

Assumendo come limiti certi le tesi estreme ed opposte, le nostre romanze dovrebbero essere state composte tra il primo quarto del secolo XII e la metà del secolo successivo. Questi i termini estremi. Esiste, invero, l'azzardata congettura di Gaston Paris, il



quale, parlando dell'epoca merovingia, suppose che le donne « avaient peut-être déjà à cette époque les *chansons de toile*, faites pour charmer les longues heures de travail dans les gynécées: de brèves aventures d'amour y étaient ramassées en quelques strophes, analogues de structure à celles des chansons de geste » (22). Però, quand'egli ritornò sul terreno concreto dei documenti tramandatici, ammise che non era possibile risalire oltre il 1120 circa. E precisamente egli credeva di poter situare la composizione della « più antica » delle nostre canzoni, *Bele Erembors* (XI), intorno a quella data. Di quello stesso tempo doveva essere, secondo lui, anche *Gaiette et Oriour* (XIV) (23).

Alfred Jeanroy, nella sua nota opera sulle origini della poesia lirica in Francia, trattò abbastanza diffusamente delle romanze, pur esaminandole incidentalmente o, meglio, soltanto perché ritenne di potersene servire per la ben conosciuta e discussa sua tesi sui *refrains* (24). Ma, pur limitandosi a voler « recueillir ce qu'elles fournissent sur son sujet », il Jeanroy ha condotto un'indagine assai accurata che gli ha permesso di giungere a conclusioni ritenute valide fino a tempi recenti: « Quelques-unes des romances appartiennent à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle et les plus récentes semblent être de la fin de ce même siècle: les traits archaïques de la langue et de la versification le prouvent suffisamment... » (25). Nella

(22) G. PARIS. *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge*, Paris, Colin, 1907, p. 40.

(23) *Ib.*, p. 86.

(24) A. JEANROY, *op. cit.*, pp. 217-230.

(25) *Ib.*, p. 217.

nota in cui giustificava tale asserzione, il Jeanroy riconosceva come più antiche le canzoni *Bele Doette* (X) e *Quant vient en mai* (XI), e di poco posteriori *Bele Aiglentine* (IV), *Bele Yolanz* (XII) e *An halte tour siet belle Yzabel* (XIII). Sempre nella stessa nota si trova l'affermazione che il genere doveva essere già « invecchiato » al principio del XIII secolo. Quest'ultima affermazione si potrebbe tuttora, approssimativamente, accettare se non esprimesse implicitamente l'opinione che il genere fosse molto di moda solo nel XII secolo, quando cioè esso era « giovane ». E questa, per l'appunto, fu la tesi che ne dedusse il Paris, formulandola con estrema chiarezza e convinzione: « Cela prouve en même temps combien ce genre charmant et vite disparu a été florissant au XII<sup>e</sup> siècle, et quelle faible proportion, comparativement à ce qu'il a produit, doit représenter les spécimens qui nous en sont parvenus » (26).

Con identica chiarezza e convinzione egli espresse il suo pensiero sull'origine e sulla destinazione del genere: « Ce nom de *chansons de toile* ou *chansons à toile* a donné lieu de penser que ces petites pièces d'un caractère si particulier, qui mettent toujours des femmes au premier plan, et dont plusieurs débütent en nous les montrant à leur travail, étaient essentiellement des chansons de femmes, et que leur destination propre était d'accompagner les travaux des femmes » (27).

Entrambe le tesi, confortate dagli argomenti ad-

(26) G. PARIS. Introduzione all'ed. cit. del *Guillaume de Dole* del SERVOIS, p. XCV.

(27) *Ib.*, p. XCII.

dotti dal Jeanroy, hanno conservato a lungo un valore quasi assiomatico. Una prova della loro suggestione è facilmente riscontrabile nel già ricordato lavoro della Cremonesi, per tanti aspetti assai pregevole. In tale studio l'autrice ha dimostrato quanto sia difficile liberarsi da preconcetti quando essi si presentano con l'aspetto di « verità provate ». Dopo minuziose ed acute ricerche sulle caratteristiche metriche, stilistiche, contenutistiche, le quali l'hanno costretta al dubbio, nei casi particolari, circa la pretesa fondatezza delle tesi che sostenevano l'antichità delle canzoni, la loro qualità di canzoni per donne e la loro fortuna nel XII secolo, quand'essa arriva al punto di dover tirare le sue personali, impegnative e definitive conclusioni, finisce col far proprie le opinioni del Paris e del Jeanroy (28). E, al contrario, dichiara infondate proprio le ipotesi, allora solamente enunciate, del Faral (29), che lei per prima avrebbe potuto convalidare, basandosi precisamente sulle sue particolareggiate ricerche. Doveva essere, invece, lo stesso Faral a dimostrare con valide argomentazioni (e molti anni dopo aver espresso i suoi dubbi) la gratuità delle tesi dei suoi due insigni predecessori. Senza affermarlo esplicitamente egli si accorse che le tesi dei due filologi positivisti nascevano non tanto dai fatti quanto dai noti presupposti romantici. Nel suo magistrale ed esauriente saggio, pubblicato nel volume (1946-1947) di « Romania », egli vaglia attentamente ciascuna delle asserzioni prece-

(28) C. CREMONESI, *op. cit.*, p. 103 sg., e passim.

(29) BÉDIER-HAZARD, *Histoire de la littérature française illustrée*, Paris, Larousse, 1923, vol. I, p. 50 sg.

denti, riesaminando le prove già da altri utilizzate e i testi nel loro preciso contenuto e nei loro aspetti formali, per concludere in maniera del tutto diversa. Qui non è possibile riferire che le conclusioni e rimandare il lettore direttamente al suo studio per la confutazione particolareggiata delle tesi avverse.

Per l'antichità: « Ainsi toutes les chansons de toile portent les signes, plus ou moins marqués, d'une époque récente. Les traits archaïques qui s'y rencontrent pourraient passer pour des survivances; mais rien ne prouve qu'il en soit ainsi, et il y a des indications que ces éléments y ont été introduits artificiellement, artificieusement » (30).

Sulla fortuna e sulla diffusione del genere: « Que le genre soit épuisé avant l'an 1250, il faut le croire: vieilles chansons, disait dès l'année 1212 la mère de Guillaume (31). Mais sur quoi se fonder pour affirmer que le genre ait été prospère au XII<sup>e</sup> siècle et que ce que nous en possédons ne représente qu'une infime partie de sa production? La disparition? La disparition soudaine et précoce de ce genre est de prime abord surprenante; mais on se l'explique: la formule était étroite; et il était difficile de la renouveler sans modifier profondément le genre lui-même... Et comment, en effet, aurait-on pu broder pendant longtemps sur ce thème de la jeune fille ou de la jeune femme rêvant, sur la toile qu'elle brode, d'une aventure d'a-

(30) E. FARAL, *op. cit.*, p. 453.

(31) Cfr. i versi del *Guillaume de Dole* già citati all'inizio, i quali devono aver contribuito sensibilmente all'affermarsi dell'opinione sull'antichità delle canzoni.

mour? La donnée était ingénieuse: elle ne se prêtait pas à d'innombrables inventions. Pourquoi donc le genre, « vite disparu », n'aurait-il pas aussi soudainement apparso, voué par sa nature même à une courte carrière? » (32). Egli esclude inoltre che gli autori delle canzoni siano stati delle donne (33) ed anche per quanto riguarda l'esecuzione conclude: « ce que nous avons dit du mode de présentation et du tour d'esprit exclut la possibilité qu'aucune ait été chantée par des femmes en leurs ouvriers » (34).

Però lo stesso Faral, dopo tali assai fondate considerazioni, non può resistere alla tentazione di formulare una sua ipotesi, seducente forse ma assolutamente gratuita, intorno all'origine del genere, la quale origine è destinata molto probabilmente a rimanere per sempre sconosciuta. Il creatore del genere sarebbe, per lui, « un poète ingénieux qui, un beau jour, serait parti sur l'idée de la rêverie d'amour installée au cœur d'une jeune fille ». Il quale poeta, per evitare di urtare la suscettibilità della morale del tempo con l'audacia delle sue eroine, « se met à l'abri en projetant l'aventure en des temps passés, dont les chansons de geste conservent le souvenir. Il imite le tour et les formules de ces vieilles chansons. Il archaïse; et ce faisant, il lui arrive de faire du faux ancien. Ainsi serait né un genre, un petit genre ». Anche se quest'ultima congettura può non persuadere, rimane valida la confutazione dei preconcetti romantico-positivisti da lui fatta; o almeno così a noi pare.

(32) E. FARAL, *op. cit.*, p. 462.

(33) *Ib.*, p. 460.

(34) *Ib.*, p. 462.

È doveroso tuttavia dire che prima del Faral, attraverso l'esame delle quattro melodie di romanze conservate, e particolarmente riferendosi alla canzone *Belle Doette* considerata una delle più antiche dal Jeanroy, il Beck categoricamente affermava ch'essa « littérairement et musicalement trahit une main des plus expertes... C'est de la musique on ne peut plus savante et raffinée qui exclut non seulement toute origine populaire, mais encore toute popularité ». Riconoscendo tale raffinatezza e negando la popolarità, implicitamente la ringiovaniva. E con altrettanta convinzione scriveva: « Quoi qu'il en soit, les *chansons de toile* n'ont pas été composées pour, et moins encore par de petites fileuses de lin, mais par des poètes-musiciens consommés » (35).

Anche il musicologo Gérold era in sostanza della stessa opinione, pur cercando di conciliarla con quelle ch'erano generalmente accettate, allorché scriveva: « Ces quatre chansons sont passablement chargées de méliques et d'ornements, celle de *Belle Doette* tout particulièrement » (36).

Ma lo studio più acuto e originale, da accostare a quello del Faral, è dovuto allo Scheludko (37). Pubblicato nel 1929, esso tuttavia non dev'essere stato conosciuto dal Faral, che non lo cita mai. È significativo che entrambi, pur seguendo vie diverse con scopi diversi, siano arrivati alla stessa conclusione tendente a

(35) J. BECK, *op. cit.*, pp. 103-104.

(36) TH. GÉROLD, *op. cit.*, p. 194.

(37) D. SCHELUDKO, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in: « *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* », 52, 1929, pp. 211-229.

ringiovanite le nostre canzoni. Mentre il Faral, traendo legittime conclusioni dalle sue indagini sullo stile, sul metro e sul contenuto delle romanze, riusciva a negare la loro pretesa antichità e contemporaneamente la presunta popolarità, e mentre egli risolveva in maniera nuova il problema posto dalle rassomiglianze tra le canzoni di tela e le canzoni di gesta (38), lo Scheludko, nel suo *Contributo alla storia delle origini dell'antica lirica provenzale*, e più precisamente nella parte dedicata alla teoria dei canti popolari, considerando la particolare natura delle romanze, giungeva anch'egli alla conclusione che non dovevano essere così antiche come si poteva ritenere a prima vista, che non potevano considerarsi creazioni popolari e che sotto un aspetto arcaico esse celano modi e temi della poesia «cortese».

Ai sostenitori della teoria dei canti popolari che volevano vedere nelle romanze le precorritrici e anche parzialmente le generatrici della lirica «cortese», egli ribatteva che in primo luogo era da accertare se l'apparente antichità non fosse piuttosto una conseguenza del desiderio dei poeti di corte del secolo XIII. E si poneva quindi la domanda: «was altes Erbgut ist und der schöpferischen Initiative von Dichtern, die neue Wegen suchten, verdankt wird» (39).

(38) Con tale soluzione viene a cessare la giustificazione di ulteriori indagini che vogliono riconoscere nelle canzoni di gesta un possibile sviluppo delle canzoni di tela, magari solo dal lato formale, come appunto suggeriva ancora J. J. SALVERDA DE GRAVE, *La chanson de geste et la ballade*, in: *Mélanges de philologie ed d'histoire offerts à M. Antoine Thomas*, Paris, Champion, 1927, p. 392.

(39) D. SCHELUDKO, *op. cit.*, p. 212.

Passando all'analisi delle singole canzoni per scervere l'elemento d'ispirazione popolare dall'elemento cortese, egli sempre riconosce che abbiamo di fronte della poesia d'arte. Ed ecco la conclusione della sua acuta indagine: «Ueberall haben wir den Hauch des Epos. Die Strophe mit Refrain, die Strophe, die überall denselben Reim oder dieselbe Assonanz hat, ist ebenfalls nichts anderes als die epische «laisse» mit dem Kurzverse. Ich bin daher geneigt, anzunehmen, dass die Romanzen nur ein lyrisches Echo epischer Themen sind. Das Ende des XII und der Anfang des XIII Jahrhunderts sind in Nordfrankreich bemerkenswert durch allerlei dichterische Neuerungen, und eine dieser Neuerungen war die Romanze. Dass unsere Gedichte nicht in eine frühere Zeit gehören, ergibt sich sowohl aus dem Inhalte, der ganz konventionell ist, als auch besonders aus der Art des Refrains» (40). Non ci sembra necessario sottolineare la perfetta concordanza fra tale tesi e quella del Faral.

Lo Scheludko ritiene che vi sia anche una relazione assai stretta tra le canzoni anonime e quelle di Audefroi: le anonime non avrebbero alcun diritto di essere considerate più antiche delle poesie di Audefroi. Invece di ammettere che quel poeta sia stato un tardo imitatore delle romanze anonime, dobbiamo, scrive, concludere più logicamente che «sie einem beschränkten literarischen Raume angehören, und dass wir auch in chronologischer Einsicht uns in ziemlich engen Grenzen halten müssen» (41).

(40) *Ib.*, p. 219.

(41) *Ib.*, p. 222.

Considerando, infine, le romanze nel loro complesso, così lo Scheludko riassume il suo pensiero: « Eine eingehende Betrachtung der Romanzen überzeugt mich davon, dass wir hier eine Art von Dichtung durchaus höfischen Charakters vor uns haben, und zwar der Form wie dem Inhalte nach. Wir haben den strophischen Aufbau, die regelrechte und durchgängige Verwendung der Assonanz oder des Reims, den Refrain entweder als Nachklang des epischen Kurzverses oder der Kehrreime der späteren höfischen Kompositionsformen wie Rondeau, Ballade usw., schliesslich den dem Epos entlehnten epischen Stil mit seinen Wiederholungen usw. Die wenigen volkstümlichen Elemente — die Mädchen am Bache, das Mädchen, das mit einer Handarbeit beschäftigt ist — ändern nicht die Sachlage. Im XIII Jahrhundert gab es nun, wie wir sahen, schon eine Hinwendung der Kunstdichtung zur Volksdichtung, und daher sind wir berechtigt, diese Motive durch den Einfluss zu erklären, den das Volkstümlich um diese Zeit auf die Kunstdichtung auszuüben begonnen hatte » (42).

(42) *Ib.*, p. 227.

(43) MAURICE DELBOUILLE (*Le Lai d'Aristote de Henri d'An-deli*, publié d'après tous les manuscrits par M. D., Paris, « Les Belles Lettres », (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège - Fascicule CXXIII), 1951, p. 29, nota 3) riferendosi alle tesi, da lui brevemente riassunte, dello Scheludko e del Faral, così conclude: « Ces thèses demanderaient à être attentivement contrôlées et discutées ». Dopo averle esaminate con tutta l'attenzione possibile mi pare che quelle tesi siano generalmente accettabili. È ovvio che saremo grati al Delbouille se vorrà egli stesso riprendere in esame la questione, ed avanzare eventuali nuove proposte.

Lo Scheludko e, forse ancor meglio o più compiutamente, il Faral sono, almeno così ci sembra (43), i filologi che hanno messo a punto e risolto per quanto era possibile le questioni più controverse riguardanti le *chansons d'histoire*. Abbiamo pensato fosse doveroso riferire letteralmente le loro opinioni più significative, a costo di abbondare nelle citazioni, perché ci sembra che entrambi abbiano saputo avvicinarsi più d'ogni altro a quella che probabilmente fu la realtà storica in cui il nostro genere ebbe origine, fiorì e decadde.

---

## II.

### L'EDIZIONE CRITICA

#### Giustificazione della presente edizione.

Le canzoni qui raccolte sono state tutte quante già pubblicate. L'edizione che ho tenuto specialmente presente, e di cui mi sono servito per la collazione dei manoscritti e delle altre edizioni, è quella del Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourel-  
len*, del 1870. Ma in questa ampia raccolta le nostre canzoni si trovano come sperdute e non sono sufficientemente distinte dalle altre composizioni riunite sotto la comune, troppo generica denominazione di « romanze ». Le altre edizioni o sono incomplete o sono state fatte seguendo altri criteri. Ad esempio altre due edizioni, delle quali pure mi sono largamente giovato, offrono, la prima, del Cullmann, soltanto le canzoni di Audefroï, la seconda, del Servois, soltanto le canzoni che sono inserite nel *Guillaume de Dole*.

Mancava insomma una raccolta che fosse esclusivamente dedicata alle *chansons d'histoire*. Con la presente edizione si vuole appunto colmare questa lacuna.

Non mi sono limitato però a riportare i testi stabiliti dagli editori che mi hanno preceduto, ma ho fatto un'edizione critica che intende supplire alle manchevolezze delle precedenti edizioni. Infatti i miei predecessori, pur offrendo testi critici nel complesso soddisfacenti, non si sono preoccupati di offrire allo studioso uno scrupoloso ed esauriente apparato negativo, tale cioè da completare adeguatamente il lavoro di ricostruzione critica.

### Classificazione delle canzoni.

L'ordine delle canzoni è stato stabilito tenendo conto della tradizione manoscritta, come opportunamente proponeva il Faral. Ho tuttavia applicato tale criterio con una eccezione che stimo legittima: non ho creduto di seguirlo fino al punto di dividere le une dalle altre le cinque canzoni di Audefroï, che ho riunito, invece, alla fine della presente raccolta.

### I manoscritti.

Qui di seguito dò l'elenco dei manoscritti in cui si trovano le nostre composizioni. Di essi non offro che le indicazioni più sommarie, rinviando, per più ampie informazioni, ai noti repertori del Raynaud (1) e delle Schwan (2), od ancora alla più accessibile *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge*, del Jeanroy (3).

(1) RAYNAUD, *Bibliographie des chansonniers français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Viewege, 1884.

(2) SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, . . . , Berlin, Weidmann, 1886.

(3) Paris, Champion, (CFMA), 1918.

Ho creduto più conveniente designare i manoscritti con sigle diverse da quelle usuali; ma nel seguente elenco, dopo le sigle da me fissate, vengono indicate, tra parentesi, quelle dello Schwan, quando ci sono, mentre ho trascurato quelle proposte dal Raynaud.

- A** (u) = Roma, Bibl. Vat., Reg. 1725.  
Pergamena, in foglio, ff. 130; XIV sec. Contiene, ff. 68c-98d, il *Roman de Guillaume de Dole* di J. Renart, nel quale sono inserite liriche diverse o frammenti di esse, tra cui le nostre: I, II, III, IV, V. (Per una descrizione più ampia cfr. l'edizione Servois).
- B** (v) = Parigi, Bibl. Nat., 1374 fonds français. XIV sec.; contiene il *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil, nel quale è inserita, f. 147, la canzone VI (una sola strofa).
- C** (w) = Parigi, Bibl. Nat., 1553 fonds français. XIV sec.; contiene il *Roman de la Violette*, nel quale è inserita, f. 301, la stessa strofa della canz. VI, che si trova in **B**.
- D** = Parigi, Bibl. Nat., 837 fonds français. Pergamena, in folio, ff. 362; fine XIII sec. Contiene il *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli, nel quale è inserita, f. 32, la prima strofa della canzone VII.

**E (g)** = Parigi, Bibl. Nat., 1593 fonds français. Pergamena, fine XIII sec. Contiene il *Lai d'Aristote*, in cui è inserita, f. 158, come in **D**, la prima strofa della canz. VII.

**F (U)** = Parigi, Bibl. Nat., 20050 fonds français. Pergamena, in-8, ff. 173, metà e fine XIII secolo. È opera di diversi copisti, tra cui tre principali: a) ff. 4-91; b) ff. 94-109; c) ff. 110-168 (fine del XIII sec.). Grafia lorenese molto pronunciata. Brakelmann suppone che esso sia stato il Ms. di un giullare. Contiene composizioni di trovieri, talvolta con la notazione musicale. Molti *unica*.

È stata curata una riproduzione fotografica del Ms. da P. Meyer e G. Raynaud, *Le Chansonnier français de Saint-Germain-des-Près*, Paris, 1892, (SATF).

Il Ms. contiene tra le diverse poesie le seguenti nostre canzoni: VII, VIII, IX, X, XI, XII, XVI, che sono scritte dal primo copista, e XIII, XV, XVII, scritte dal terzo copista.

**G (M)** = Parigi, Bibl. Nat., 844 fonds français. Pergamena, in-4, ff. 217; fine del XIII secolo. È scritto con molta cura: note, iniziali ornate e miniature; molte di queste ultime sono state tolte mutilando in tal modo il testo di diverse composizioni. Contiene le canz.: XVI, XVII, XVIII, XIX, XX.

Parigi, Bibl. Nat., 12615 fonds français. Pergamena, in folio, ff. 233; XIII-XIV sec. Scritto da diversi copisti. Molte composizioni hanno la notazione musicale; iniziali ornate. Grafia artesiana molto pronunciata. Contiene tra composizioni di vario genere, le nostre: XVII, XVIII, XIX.

**I** = Parigi, Bibl. Nat., 19152 fonds français. XIV sec.; in esso si trova la prima strofa della canz. VII.

**L (C)** = Berna, Stand- und Universität Bibliothek, 389. Pergamena, in-4, ff. 249; tra la fine del XIII sec. ed il principio del XIV. Le composizioni sono classificate per ordine alfabetico. Grafia lorenese. Contiene le canzoni: XVI, XVII, XVIII.

### Criteria generali seguiti nell'edizione dei testi.

I Mss. presentano generalmente le stesse abbreviazioni grafiche. Esse sono state da me risolte nel testo critico, con lettere in corsivo. Quando di una canzone ci sono rimaste più redazioni, ho indicato in corsivo le abbreviazioni contenute nel Ms. di cui ho seguito la grafia; mentre nell'apparato sono riferite le abbreviazioni degli altri Mss.

La lettera *x*, quale segno convenzionale di *us*, non è stata risolta.

La lettera *e* è stata trascritta, a seconda dei casi, con o senza la cediglia.



Le parole che nei Mss. sono omesse per errore del copista o per evitare inutili ripetizioni, come avviene quasi sempre ad esempio per i ritornelli, vengono messe nel testo tra parentesi quadre [ ].

Nell'apparato la parentesi quadra ] corrisponde a *invece di*.

Le interpunzioni, mancanti com'è ovvio nei Mss., sono state collocate seguendo le attuali esigenze, tenendo presente, s'intende, le proposte degli altri editori.

Com'è consuetudine, i nomi propri sono stati trascritti con iniziale maiuscola anche quando, ed è il più delle volte, essi non l'hanno nei manoscritti.

La lettera iniziale dei *refrains* è sempre maiuscola, mentre i Mss. non usano sempre così. Inoltre l'uso della maiuscola è esclusivamente subordinato alle esigenze dell'interpunzione. Ho fatto uso molto discreto degli accenti, impiegati soltanto quando mi sono sembrati necessari per rendere più sicura la lettura del testo.

Per la grafia ho seguito il criterio di rispettare il più possibile quella dell'originale, e quando ci sono più Mss. per una stessa canzone ho seguito molto fedelmente quella del Ms. che ce la conserva nella lezione migliore. Seguendo tale criterio per stabilire il testo delle canzoni di Audefrois, n'è conseguito che esse, pur appartenendo ad un solo autore, non hanno tutte un aspetto grafico uniforme. Non mi sono sembrate, tuttavia legittime le soluzioni del Bartsch e del Cullmann, il quale ultimo ammette implicitamente che il suo criterio porta ad arbitri più sostanziali quando scrive: «Se avessi voluto considerare a base del testo la migliore grafia, le singole canzoni avrebbero offerto un quadro variopinto nella ortografia. Per evitare ciò ho

sempre preso G (M) per base anche là dove gli altri Mss. mi sembravano migliori. . . » (4). Arbitrio per arbitrio, ho preferito sempre essere fedele alla migliore lezione.

Più importante era il criterio da adottare nei confronti delle lacune ed alterazioni, vere o presunte, dei Mss. per ciò che riguarda l'uniformità nella misura delle strofe. Anche a tale riguardo mi discosto da quasi tutti i critici che mi hanno preceduto, poiché, ammessa una volta per tutte la possibilità che gli autori non si considerassero tenuti ad osservare rigorosamente la regolarità della misura strofica — forse ed appunto per dare alle canzoni quell'aspetto arcaicizzante che il genere sembra esigere —, non si poteva tentare di ridare regolarità alle strofe con criterio sistematico e aprioristico. Si tenga presente, come utile termine di confronto, che si riscontrano esempi di oscillazione nella lunghezza delle strofe — e strofe brevi — anche in componimenti latini: si veda ad esempio quello riportato in «Cultura Neolatina», IX, 1949, p. 87 sg.

### Questioni di critica testuale relative alle singole canzoni.

Tre su cinque canzoni inserite nel *Guillaume de Dole*, presentano una distribuzione strofica irregolare. Precisamente esse sono: la III, la IV e la V (*unica*). Due (III e V) sono riportate parzialmente, constano cioè di due sole strofe, la terza è invece completa o quasi.

(4) Cfr : CULMANN, *op. cit.*, p. 78.

Potrebbe essere indicativa la prevalenza delle canzoni irregolari tra le cinque del *Guillaume de Dole*. Comunque i due frammenti di canzoni male si prestano ad una correzione del testo tendente a ridare alle due stanze la medesima lunghezza, anche perché il senso non sembra giustificare l'ipotesi di una omissione involontaria del copista. Non ho dunque indicato tali lacune presunte e ritengo arbitrarie quelle che vuole scorgere il Servois nella sua edizione.

Col Bartsch ho rispettato la forma della canzone IV come ci è pervenuta, e ciò in contrasto con tutte le soluzioni ulteriormente suggerite. Certamente la versificazione di questa canzone è estremamente irregolare, ma da ciò non consegue necessariamente che essa debba considerarsi sospetta. Ed invece i critici hanno mostrato di pensare proprio così. E si sono affaticati a trovare delle ricostruzioni che soddisfacessero ad una rigorosa uniformità metrica. Queste ricostruzioni si possono ridurre praticamente e sostanzialmente a due. L'Orth vedeva la possibilità di riordinare i versi in modo da avere facilmente delle terzine; anzi per lui tutto si risolve sopprimendo i versi 7, 36, 42, 48, che sarebbero delle interpolazioni del copista (5). Il Servois ha pensato invece che si poteva aggiustare la canzone con le quartine, senza bisogno di eliminare versi ma supponendo soltanto alcune (troppe) lacune. Le critiche portate a tale soluzione dallo Schläger (6) sono giuste, peccato che

(5) ORTH, *Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik*, Cassel, 1882, p. 24.

(6) SCHLAEGER, *Ueber Musik und Strophenbau der französischen Romanzen*, in: *Forschungen zur romanischen Philologie: Festgabe für H. Suchier*, Halle, 1900, p. 130.

egli senta alla fine di dover propendere piuttosto per la precedente ipotesi dell'Orth. Non mi pare che si possa ritenere argomento decisivo, mancandone ogni altro d'ordine interno per la riduzione della canzone ad una struttura regolare, quello che si fonda sulla lieve modificazione della frase melodica, corrispondente all'ultimo verso della strofe, precedente il ritornello. Più esplicitamente, è improbabile che una melodia molto semplice esigesse una struttura metrica rigorosamente regolare. Ed invece tale fatto costituisce l'unica ragione su cui si sono fondati critici quali il Servois e Gaston Paris per attribuire l'irregolarità delle strofe ad errori del copista.

Il Verrier vede un argomento decisivo in favore della soluzione del Servois nel fatto che essa rispetterebbe una ricerca di simmetria e chiarezza certamente voluta dall'autore. Ma se l'osservazione appare suggestiva non esce tuttavia dai limiti di una ipotesi molto fragile e tale da non giustificare la sicurezza con cui egli conclude: «L'original comportait donc bien quatre vers par corps de strophe» (7). Esattamente aderenti alla realtà risultano, invece, le sue parole introduttive, giacchè mancano i documenti indispensabili a dare una qualsiasi altra soluzione circa la versificazione di questa canzone: «Tel quel, le texte est clair, sauf au vers 3, et ailleurs il se suffit» (8).

Tali sono le difficoltà e le divergenze relative alla

(7) VERRIER, *Bele Aiglentine et Petite Christine*, in: «Romania», LXIII, 1937, p. 358.

(8) *Ib.*, p. 355.

struttura della canzone di *Bele Aigentine* ed ai frammenti delle canzoni III e V.

Interessante si presenta l'interpretazione del frammento della canzone *La bele Doe siet au vent* (III).

Il fatto che al verso 2 è nominato *Guion* mentre nel ritornello *Doe* invoca il suo *Doon*, e l'incertezza del senso della seconda strofe hanno dato da pensare ai critici. Non si può però essere soddisfatti pienamente da nessuna delle soluzioni prospettate fino qui.

Il Bartsch, che emendò *aubespine* in *aubespín*, deve aver avvertito le difficoltà del testo se pensò di poter leggere nel Ms. *A tort* invece di *A toi* (v. 9). È significativa questa incertezza, anche se l'ingiustificata lettura che egli propone non risolve alcuna difficoltà. Del pari significativa mi pare sia la lacuna del verso 3, il quale verso non appare nella sua edizione e non vi è alcuna nota che giustifichi la soppressione. Errore di stampa od implicito emendamento? Propendo per l'emendamento, fatto non per ridare lo stesso numero di versi alle due strofe, ma perché la soppressione del verso poteva agevolare forse la comprensione del testo. Il Bartsch non pensò invece di mutare *Guion* in *Doon*; evidentemente per lui il poeta aveva voluto indicare due persone distinte.

Per il Servois il nome di *Guion* è dovuto ad un errore del copista e perciò lo sostituisce con quello di *Doon*. Favorevole a questo emendamento è pure il Jenkins (9).

(9) JENKINS, *La Chanson de «Bele Doe» dans «Guillaume de Dole»*, in: «Romania», XL, 1911, p. 452.

Amnesso questo errore, bisognava dare un senso alla seconda strofe. Per il Servois nella seconda strofe la donna si rivolge all'amato *Doon*: così almeno pare lecito di pensare in base al significato che egli attribuisce nel glossario alle parole *chargiez* e *plet*. Ma la sua interpretazione è inaccettabile poiché non offre la possibilità di superare l'ostacolo del passaggio dalla seconda persona dei primi due versi alla terza persona singolare del terzo verso. Tale mutamento di persona non è assolutamente possibile attribuirlo ad un errore del copista.

Il Jenkins, esaminando attentamente la canzone, non poteva non rilevare le incongruenze implicite nella lettura del Servois, e, mantenendo come un punto fermo l'emendamento di *Guion* in *Doon*, pensò che nella seconda strofe la donna dovesse rivolgersi al marito. In tale maniera la canzone rientrerebbe tra quelle costruite sul tema della mal maritata. La chiave della sua interpretazione sta nel significato che egli propone per il termine *plet*. Esso non starebbe per *rendez-vous*, come intendeva il Servois, bensì per «lite». Amnesso ciò, basterebbe ancora emendare *mist* in *meüst* (*mouvoir plet a qqn* = muovere lite, guerra a qualcuno), per giungere ad una interpretazione indubbiamente ingegnosa e molto più probabile di quella proposta dal Servois; ma non tale da soddisfare completamente.

Molto più attendibile, anzi direi risolutiva, mi sembra l'interpretazione che dà della seconda strofe la Lejeune (che, del resto, emenda *Guion* in *Doon*, seguendo in ciò tutti gli editori citati eccettuato il Bartsch): «Elle se compose simplement des paroles que la belle Doe confie à l'aubespín sous lequel elle est

assise. « Comme tu es chargé! », lui dit-elle, « comme tu es fleuri! C'est près de toi que mon ami m'a fixé rendez-vous, mais il ne veut pas venir près de moi... » (10). Non mi pare invece necessario supporre la omissione nel Ms. del quarto verso della strofe, come fa lei, seguendo in ciò il Servois.

Le poesie anonime ci sono pervenute in una sola copia tranne il frammento della VI e la prima strofe della VII. Questo fatto semplifica estremamente il compito dell'editore, pur non permettendo di ricostruire sempre i testi in maniera attendibile. Più arduo invece il compito per stabilire il testo delle cinque canzoni di Audefroï tramandate in due, tre ed anche quattro Mss. Le edizioni date dal Bartsch e dal Cullmann sono in complesso buone, ma non sempre posso condividere il loro criterio sulla scelta delle lezioni, come talvolta non ho condiviso il loro criterio sulla grafia da seguire.

Ad ogni modo il lettore potrà sempre decidersi in favore di una o dell'altra lezione, avendo sotto gli occhi indicate tutte le varianti ed anche gli emendamenti proposti dai due editori.

Uscirebbe dai limiti che mi sono imposto fare una minuta comparazione delle diverse redazioni in cui ci è giunta ciascuna canzone di Audefroï, tanto più che questo lavoro è stato già compiuto con grande diligenza dal Cullmann nel volume più volte citato ed al quale sarà opportuno ricorrere per tale confronto.

(10) J. RENART, *Le Roman de la Rose...*, éd. par R. LEJEUNE, Paris, Droz, 1936, p. 142.

Non posso tuttavia tralasciare di parlare di tre canzoni di Audefroï (XVI, XVII, XVIII), che suscitano diversi dubbi circa la metrica e il contenuto, mentre la canzone XIX, conservataci nei Mss. *G* e *H*, non presenta alcuna difficoltà e la canzone XX ci è giunta nella sola, buona, redazione di *G*.

*Canzone XVI*: Ci si trova imbarazzati di fronte alle tre redazioni di questo componimento, ed è difficile, per non dire impossibile, determinare quale tra esse sia la più vicina all'originale di Audefroï.

*FL*, pur differenziandosi, e qua e là sensibilmente, nel contesto, hanno in comune il fatto d'arrestarsi entrambi al v. 63, e perciò si è portati a ritenerli derivati da una fonte comune. La canzone ha in *G*, invece, una lunghezza esattamente doppia, con una grafia diversa da quella di *FL*. Anche nella parte che i tre Mss. hanno in comune, *G* presenta lezioni che differiscono da *FL*.

Gli editori che m'hanno preceduto non erano pienamente convinti dell'autenticità del testo di *G*, ma, non osando escludere la seconda parte della canzone, si sono decisi a riprodurla integralmente secondo *G*, dopo aver preferito seguire *FL* fino al verso 63. Tale compromesso non m'è parso lecito, ed ho preferito pertanto seguire dal principio alla fine la redazione di *G* sebbene esistano anche per me seri dubbi sulla sua autenticità.

Senza stare a ripetere i motivi, più o meno fondati, che farebbero preferire *G* a *FL* o viceversa, e che si trovano indicati nel libro del Cullmann, mi limito a fare due considerazioni soltanto: una è sostanzialmente in favore di *G*, l'altra del gruppo *FL*.

Pare convincente circa l'autenticità di *G* il fatto che la lingua e lo stile non risultano dissimili nelle due parti della canzone. Per contro, senza dare un'eccessiva importanza alle incongruenze della narrazione da tutti rilevate nella seconda parte (11), le quali piú che incongruenze potrebbero essere la conseguenza di trapassi troppo bruschi nel racconto, il finale di *F L* in ogni modo meno avventuroso di quello di *G*, può sembrare maggiormente persuasivo proprio per la nota di malinconia, altamente suggestiva anche per un lettore moderno, che lo pervade. Si deve però subito aggiungere che un finale così triste non è nella tradizione del genere.

Nel dubbio che non si può risolvere, torna opportuno ricordare la opinione di P. Paris al riguardo: «La romance pouvait en effet se terminer ici [con la strofe IX] et rien n'empêche de croire que le reste n'ait été ajouté plus tard. Une autre conjecture fort plausible, c'est qu'Audefroy aurait fait ici allusion aux malheurs des deux reines Isemberge et Agnès de Meranie, femmes de Philippe-Auguste, répudiées tour à tour. La circonstance du premier refus de Sabine a quelque chose en effet qui semble se rapprocher d'un fait réel » (12). Ingegnosa congettura, ma indimostrabile.

*Canzone XVII*: Anche questa canzone ci è stata tramandata integralmente in un solo manoscritto, *L*, mentre in *G H* si arresta al v. 42 ed in *F* continua dopo questo verso per altre tre strofe che certamente non

(11) Cfr.: SCHELUDKO, *op. cit.*, p. 225.

(12) P. PARIS, *Le Romancero français, histoire de quelques trouvères et choix de leurs chansons*, Paris, 1833, p. 24.

sono di Audefroi. La redazione di *L* è quella da seguire, ciò che ho fatto, lasciando a tutta la canzone quella sensibile patina dialettale che hanno voluto invece togliere Bartsch e Cullmann emendando, a tal fine, continuamente la migliore redazione pervenutaci e commettendo, inevitabilmente, parecchi arbitrii linguistici. Soltanto riguardo all'autenticità delle ultime quattro strofe che si trovano in *L* sussistono dei dubbi, in quanto esse hanno sei versi ciascuna mentre tutte le precedenti constano sempre di cinque. Ma accanto a tali ragioni d'ordine esterno non si può sostenere che vi siano delle apprezzabili differenze di stile, lingua, narrazione, tra le ultime strofe e le precedenti. Si sente insomma la mano dello stesso poeta. Può darsi soltanto che si siano effettuate delle interpolazioni posteriori ad opera di qualche copista. Così pensava l'Orth proponendo, di conseguenza, la soppressione di un verso per ogni strofe. Tuttavia io ritengo sia meglio lasciarle come sono, poiché: 1° non è dato sapere con sicurezza quali siano i versi da togliere; 2° le ragioni riguardanti la matrice che, in questo caso, inviterebbero a restituire la regolarità delle strofe, non mi sono mai sembrate decisive per questo genere di poesie.

*Canzone XVIII*: Confrontando i tre Mss. in cui ci è conservata la canzone si deve concludere che *G H* derivano da un'unica fonte, pur non avendo sempre lezioni identiche, mentre *L* deve derivare da un'altra fonte, ma sempre molto vicina alla prima. Tale conclusione porta ad attribuire uguale valore al gruppo *G H* ed a *L*. Nei punti in cui le redazioni differiscono, mi sono ovviamente servito della lezione piú valida per le solite ragioni di ordine interno ed esterno.

## Metrica.

Non si può dare in formule lo schema metrico delle canzoni di storia, a causa della variabilità di lunghezza delle strofe e dell'irregolare successione delle assonanze o rime (strofe di versi maschili o femminili si susseguono quasi indifferentemente). Mi limiterò ad una esposizione schematica delle caratteristiche metriche di ciascuna di esse.

- I = 2 terzine (frammento) di decasillabi a minori assonanti maschili (assonanza diversa nelle due stanze) di cui tre con cesura epica + ritornello formato da un decasillabo a minori maschile, che non rima con i versi precedenti.
- II = 2 terzine (framm.) di decasillabi a minori assonanti femminili, 5 su 6 con cesura epica, + ritornello di 2 versi : un ottosillabo e un decasillabo a minori rimati maschili.
- III = framm. formato da una quartina e da una terzina di ottosillabi assonanti maschili (assonanza diversa nelle 2 st.) accentati sulla quarta + ritornello di 3 ottosillabi rimati tra loro ed accentati sulla quarta sillaba.
- IV = 8 lasse di varia lunghezza (2 terzine, 4 quartine, 2 sestine) composte di decasillabi a minori assonanti, femminili nella prima lassa, maschili nelle altre (su 7 lasse 4 assonanze diverse) con prevalenza della ce-

sura epica su quella maschile + ritornello : un tetrasillabo e un decasillabo maschili rimati; l'ultimo ritornello non è identico ai precedenti ma conserva lo stesso metro.

- V = framm.: 2 lasse; la prima di 7 e la seconda di 9 versi decasillabi a minori assonanti maschili (due diverse assonanze) con cesura epica prevalente + ritornello : un decasillabo a minori maschile.
- VI = framm. : una quartina di decasillabi a maggiori rimati femminili, con cesura epica in due versi su quattro + ritornello : un tetrasillabo ed un alessandrino rimati maschili (13).
- VII = 6 quartine di decasillabi a minori rimati femminili (3 rime diverse in 6 strofe) con 3 sole cesure epiche (vv. 2, 27, 31) + ritornello : un senario ed un decasillabo a minori maschili rimati.
- VIII = 6 quartine di decasillabi a minori assonanti maschili (2 st. con la stessa assonanza) con 2 cesure epiche (vv. 13 e 19), una lirica (v. 8) e le rimanenti maschili + ritornello di 2 ottonari maschili rimati.
- IX = 9 strofe di cinque versi ottosillabi maschili (le prime cinque strofe hanno la rima *-ier*,

(13) Per l'aspetto particolare di questo ritornello cfr.: CREMONESI, *op. cit.*, p. 101 sg.

la sesta ha *-iz*, la settima e la nona *-is*, l'ottava ha versi assonanti maschili) con accentuazione interna molto varia + ritornello di due ottosillabi femminili rimati.

- X = 8 quartine di decasillabi a minori (la prima st. con assonanza maschile, la settima femminile; delle rimanenti, 2 hanno rime maschili, 4 rime femminili) con prevalenza di cesura epica + ritornello: un solo quinario maschile nelle prime cinque st. mentre nelle ultime 3 troviamo lo stesso quinario rimato con un decasillabo a maggiori.
- XI = 5 st. di 5 versi, e una, l'ultima, di 4 decasillabi a maggiori assonanti maschili (le prime 3 st. e l'ultima hanno la stessa assonanza, le altre 2 assonanze diverse), con cesura epica prevalente + ritornello di un solo quinario maschile.
- XII = 6 quartine di ottosillabi assonanti maschili eccezion fatta per la prima dove sono femminili, con accentuazione generalmente sulla quarta sill. + ritornello di un ottosillabo maschile accentato sulla quarta.
- XIII = 6 terzine di decasillabi a minori assonanti maschili (assonanze diverse) con prevalenza di cesure epiche + ritornello: un trisillabo e un decasillabo a minori assonanti maschili.

- XIV = 6 terzine di decasillabi a maggiori, con assonanze femminili per le prime cinque stanze, ed assonanza maschile per la sesta, e con cesura epica in solo quattro versi (7, 12, 23, 26) + ritornello: due settenari assonanti femminili.
- XV = 12 quartine di decasillabi a minori assonanti maschili (quasi ogni strofe ha un'assonanza diversa) con prevalenza di cesure maschili, qualche cesura lirica ed una epica (v. 33) + ritornello: un ottosillabo ed un tetrasillabo assonanti maschili.
- XVI = 12A 12A 12A 12A 12A + R(8B' 8B'):  
18 strofe di cinque versi alessandrini rimati (generalmente la rima non si ripete in più strofe) con cesura maschile alla sesta sillaba tranne qualche cesura epica nella seconda parte della canzone + ritornello: due ottosillabi maschili rimati con accento sulla quarta.
- XVII = 12A' 12A' 12A' 12A' 12A' (12A') + 8B' 8B'):  
12 strofe di cinque versi alessandrini più 4, le ultime della canzone, di sei alessandrini maschili rimati (rime generalmente differenti nelle diverse strofe) con cesura maschile alla sesta sillaba tranne cinque cesure epiche nelle ultime quattro strofe (vv. 88, 101, 102, 112, 114) + ritornello: due ottosillabi maschili rimati.
- XVIII = 10A 10A 10A 8B' 8B' + R(6C'):  
13 strofe che seguono rigorosamente lo sche-

ma indicato; decasillabi a minori con cesura maschile prevalente, raramente lirica (vv. 14, 51, 56, 74), in nessun caso epica.

XIV = 12A 12A 12A 12A 12A + R(2+8B 8B):  
25 strofe di 5 versi (tranne la quinta, ventesima e ventiquattresima che ne hanno solo quattro) secondo lo schema indicato; i dodecasillabi sono costruiti generalmente con la cesura maschile alla sesta sillaba; la rima è molto varia, però essa si ripete qualche volta. Il ritornello può considerarsi formato da un decasillabo a minori femminile rimato con un ottosillabo oppure da due ottosillabi femminili rimati preceduti dal bisillabo: *He dex*.

XX = 10A 10A 10A 8B' 8B' + R(8B'):  
16 strofe che seguono rigorosamente lo schema indicato; i decasillabi sono a minori con cesura prevalentemente maschile, raramente lirica (vv. 20, 51), mai epica.

## BIBLIOGRAFIA

**Edizioni:** P. PARIS, *Le Romanero françois, histoire de quelques trouvères et choix de leurs chansons*, Paris, 1833; W. WACKERNAGEL, *Altfranzösische Lieder und Leiche, aus Handschriften zu Bern und Neuenburg*, Basel, 1836; A. DINAUX, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*; tome III: *Les trouvères artésiens*, Paris, 1843, (per Audefroï); K. BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français, accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, Leipzig, I ed., 1866; K. BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen un Pastouellen*, Leipzig, 1870; A. HÉRON, *Oeuvres de Henri d'Andeli...*, Rouen, 1881; G. SERVOIS, *Jean Renart: Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole...*, Paris, 1893, (SATF), (con notizia di G. Paris sulle canzoni in esso contenute); J. BRAKELMANN, *Les plus anciens chansonniers français...*, Marburg, 1896; A. CULLMANN, *Die Lieder und Romanzen des Audefroï le Bastard, Kritische Ausgabe nach allen Handschriften*, Halle, 1914; D. L. BUFFUM, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers, par Gerbert de Montreuil*, Paris, 1928, (SATF); R. LEJEUNE, *Jean Renart, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Droz, 1936; MAURICE DELBOUILLE, *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli*, Paris, «Les Belles Lettres», 1951.

Studi specialmente notevoli, oltre a quelli contenuti nelle introduzioni alle edizioni sopra indicate ed alle storie letterarie generalmente note: A. JEANROY, *Les Origines de la Poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1889, pp. 216-230; G. PARIS, *Les Origines de la Poésie lyrique en France, 1891-1892*, rist. in: *Mélanges de littérature française du moyen âge*, II parte, Paris, 1912, p. 539 sgg.; M. K. POPE, *Four Chansons de Geste: A Study in old French epic Versification*, in: «MLR», VIII, IX, X, 1913, 1914, 1915; C. B. LEWIS, *The origin*



of the weaving songs and the theme of the girl at the fountain, in: « PMLA », XXXVII, 1922, pp. 141-181; K. VORETZSCH, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle, 1925; J. J. SALVERDA DE GRAVE, *La chanson de geste et la ballade*, in: *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. A. Thomas*, Paris, 1927, pp. 389-394; D. SCHLUDRO, *Beiträge zur entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in: « Zs. f. f. Spr. u. Lit. », LII, 1929, p. 211 sgg.; C. CREMONESI, « *Chansons de geste* » e « *Chansons de toile* », in: « Studi Romanzi », XXX, 1943, pp. 55-203; E. FARAL, *Les chansons de toile ou chansons d'histoire*, in: « Romania », LXIX, 1946-47, pp. 433-462.

Per alcune questioni particolari: T. A. JENKINS, *La Chanson de Belle Doe dans Guillaume de Dole*, in: « Romania », XL, 1911, pp. 452-454; H. S. JORDAN, *The Old « Chanson d'histoire » as a possible origin of the English popular ballad*, in: « Revue de Littérature comparée », XVI, 1936, pp. 367-378; P. VERRIER, *Bele Aiglentine et Petite Christine*, in: « Romania », LXIII, 1937, pp. 354-376; H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Abh. der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen, Philol.-histor. Klasse, III, 18, 1936; M. ELORANTA, *Couplets d'une romance d'Audefrois le Bastard incorporés dans un salut d'amour du XIII<sup>e</sup> siècle*, in: « Neuphilologische Mitteilungen », XLIII, 1942, pp. 1-6.

Per la versificazione e per le melodie: F. ORTH, *Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik*, Cassel, 1882; G. SCHLAGER, *Ueber Musik und Strophenbau der französischen Romanzen*, in: *Forschungen zur romanischen Philologie. Festschrift für H. Suchier*, Halle, 1900; J. BECK, *La Musique des Troubadours*, Paris, s. d. (ma 1910), pp. 100-104; W. STOROST, *Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe*, Halle, 1930, (Romanistische Arbeiten, XVI); P. VERRIER, *Le vers français*, Paris, 1931, III vol.; THE GÉROLD, *La Musique au moyen âge*, Paris. (CFMA), 1932, pp. 125 e 192 sgg.; F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, Niemeyer, 1932, p. 45; TH. GÉROLD, recensione all'opera di Genrich, in: « Romania », LX, 1934, p. 99 sgg.; G. LOTTE, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, t. II, 1951, pp. 189-200 e passim.

Sulla poesia popolare francese gli ultimi studi sono: P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, in: « Bulletin de l'Institut Général Psychologique », 1929-1932; M. A. TRNTORI, *Teorie e studi recenti sulla canzone popolare francese*, Roma, 1951.

50 Ugues s'armait tantost, il *et* seu *compagnon*,  
*et* montait el chival sans point d'aresteson.  
 Et est venus a l'airt ou celle est ki ces bons  
 est praste d'asevir a sa devisioun.

Ugues tresalt lou mur, se la mist sur l'arson.

55 Bien sont asavoreit [il mal  
 c'on trait por bone amor loal].

Ugues s'an est torneis, s'annoinet Biatris,  
 an sa terre est venus, c'ains n'i ot contredit.

La dame ait espousée, puis an fist ces delis,

60 bonnemant sont ansamble *com* amie *et* amins.

Cil Pot d'avoir la dut, li atre i ont faillit.

Cant ces peires lou sot de rien nou contredist.

Bien sont asavoreit li mal

c'on trait por bone amor loal.

50 (Cull. sen c.). 54 sus l'arson F. 60 (Bar. *legge* bonemant).

### XVIII

G, f. 148 a; H, f. 57; L, f. 33.

GH con notazione musicale della prima strofe; L con lo spazio per la notazione musicale non utilizzato. Seguo la grafia di H, ma non rigorosamente.

Ed.: BARISCH, *op. cit.*, p. 57, canz. 56; CULLMANN, *op. cit.*, p. 99, (che segue per lo più G).

Bele Ysabiaus, pucele bien aprise,  
 ama Gerart *et* il li en tel guise

*Precede*: Audefrois G; Audefrois li bastars H; Adefrois li baistairs L.

1 belle, pucelle L; Ysabeaus H. 2 amait girairt, teil L; Gherart par amors en H; et C.

c'ainç de folor par lui ne fu requise,  
 ains l'ama de si bone amor

5 *que* miex de li garda s'onor.

Et joie atent Gerars.

Quant plus se fu bone amors entr'eaus mise,  
 par loialté afermée *et* reprise,  
 en cele amor la damoisele ont prise

10 si parent, *et* doné signor

oultre son gré un vavassor.

Et joie a[tent Gerars.]

Quant sot Gerars, cui fine amors justise,  
*que* la bele fu a signor tramise,

15 grains *et* maris fist tant par sa maistrise

*que* a sa dame en un destor

a fait sa plainte *et* sa clamor.

Et joie a[tent Gerars.]

— Amis Gerart, n'aies ja covoitise

20 de ce voloir dont ainç ne fuit requise;

3 ainç, folour G; kains, ne fut per lui (Bar. *accetta tale disposizione*) L. 4 ainç, amour G; lamait L. 5 *que* mieuz, guardi sounour G; ke muelz, gairdait L. 6 atant girairs L; gherars H. 7 *Quant* plux, amor entre eaus L; pluz, amors entreus G. 8 par loialteit L; loiaute, et G; affremee H. 9 celle, damoiselle L; amour, out G. 10 sui parent, doneit L; et donne seignour G. 11 outre, uauassour G; greit, uauessor (Bar. *em. vavassor*) L. 12 *manca* Gerars G; *solt*. Et joie a H; atant girairs L. 13 *Quant*, girairs, amor L; qui H; amour G; justice H. 14 *que* asaigneur (Bar. *em. seignour*) G; ke la belle fut L. 15 et mariz G; marris fist par (*manca tant*) L. 16 *que* G; ke, .I. L; destour G. 17 ait fait, plante L; et G; clamour H. 18 V. v. 12 GH; *solt*. Et ioie atant L. 19 gherart H; girairt, iai couoitixe L; naiez ia couoitise G. 20 de con H; de ceu uos loj doit ains ne fu r. L.

puis *que* je ai signor ki m'aime *et* prise,  
 bien doi estre de tel valor  
*que* je ne doi penser folor. —

Et joie a[tent Gerars.]

- 25 — Amis Gerart, faites ma *conmandise*:  
 rales vos ent, si feres *grant* franchise.  
 Morte m'avries s'od vos estoie prise.  
 Mais metes vos tost el retor;  
 je vos *commant* au creator. —

30 Et joie [atent Gerars.]

— Dame, l'amor k'aillors aves assise,  
 deüssie avoir par loialté *conquise*;  
 mais plus vos truis dure *que* pierre bise.  
 S'en ai au cuer si *grant* dolor,

- 35 c'a biau samblant sospir *et* plor. —

Et joie [atent Gerars.]

— Dame, por dieu, — fait Gerars sans faintise,  
 — aies de moi pitié par vo franchise,

21 pues ke ieu, mainme L; que, seigneur qui mainme G; iou  
 ai H. 22 doie, teil L; nalour GHL. 23 que, folour G; ke,  
 penseir folour L. 24 *solt*. Et ioie G; V. v. 12 H; atant gi-  
 rairs L. 25 gherart H; girairt, comandisse L. 26 ralez  
 uous, feroiz grant G; raleis, fereis grant L. 27 mauriez,  
 uous, prise G; maries H; so uos, prise L. 28 *manca* mais,  
 meteis, tost en cel r. L; maiz metez uous tost u retour G.  
 29 uous commant au creatour G; acreator L. 30 atant, *manca*  
 Gerars L. 31 *manca la strofe*, vv. 31-36 L; lamour quailleurs  
 auez G. 32 loiaute, conquise G. 33 maiz pluz uous, que  
 pierre G. 34 grant dolor G. 35 qua, sospir et plour G;  
 plour H; (Bar. *em.* semblant). 36 *solt*. Et ioie G. 37 pour,  
 sans faintise G; deu, girairs, faintixe L; Gierarars H; (Bar.  
*em.* sens. *e cosi pure al v. 61*). 38 aiez G; mercit par (Bar.  
*acc. questa lez. em.* merci), franchise L.

- la vostre amors me destraint *et* atise,  
 40 *et* por vos sui en tel error  
*que* nus ne puet estre en gregnor. —  
 Et joie [atent Gerars.]

- Quant voit Gerars, cui fine amors justise,  
*que* sa dolors de noient n'apetise,  
 45 lors se croisa de duel *et* d'ire esprise,  
*et* porquiert ensi son ator  
*que* il puist movoir a brief jor.  
 Et joie [atent Gerars.]

- Tost muet Gerars, tost a sa voie quise,  
 50 devant tramet son escuier Denise  
 a sa dame parler par sa franchise.  
 La dame iert ja por la verdor  
 en .I. vergier coillir la flor.  
 Et joie [atent Gerars.]

- 55 Vestue fu la dame par cointise.  
 Molt iert bele, graile *et* grasse *et* alise;

39 amour, et G; amor. atixe L; (Cull. *em.* amours). 40 et pour  
 nous, erreur G; por. seux en teil L. 41 que G. ke L; nuls  
 L; poet, *manca* en H; greignour G, grignor L. (Bar. *em.* grei-  
 gnor). 42 atent girairs L. 43 Quant uoix girairs. amor  
 iostise L; Girars H; qui GH; amours iustice G. 44 que,  
 dolour, napetice G; ke, dolor, noiant L; (Cull. *em.* dolours).  
 45 lors sen retourne de, espris L; et, et G; croise, doel H.  
 46 et pourquiert ensi, atour G; pourquiert H. 47 que G,  
 ke L; iour G. 48 atant girairs L. 49 moet Girars H; gi-  
 rairs, ait L. 50 auant G, dauant L. (cfr. Cull., op. cit., p.  
 67); esquier G, esquijer H. 51 parleir par L. 52 ert, pour,  
 uerdour G; iai por L. 53 un, cueillir, flour G; cuillir,  
 flour L. 54 atant girairs L. 55 fut, per coentixe L. 56  
 mout ert bele grasse gente et alise G; belle, alixe L; gra-  
 ille H.

le vis avoit vermeill *comme* cerise.

— Dame, — dist il, — *que* tres bon jor  
vos doinst cil cui j'aim *et* aor. —

60 Et joie [atent Gerars.]

— Dame, por dieu, — fait Gerars sans faintise,

— d'outremer ai por vos la voie emprise. —

La dame l'ot, miex vousist estre ocise.

Si s'entrebaissent par doçor,

65 c'andoi cheïrent en l'erbor.

Et joie [atent Gerars.]

Ses maris voit la folor entreprise.

Por voir cuide la dame morte gise

les son ami: tant se het *et* mesprise

70 k'il pert sa force *et* sa vigor,

*et* muert de duel en tel error.

[Et joie atent Gerars.]

De pamison lievent par tel devise

*que* il font faire au mort tot son servise.

- 57 lou nis, vermeil come serixe L.; vermel H.; come G. 58 dit G, fait L.; que G, ke L.; boin L.; iour G. 59 vos doint, qui, et G.; qui H.; iain L.; aour GHL. 60 atent girairs L. 61 pour deu, sanz G.; deu, girairs, faintixe L.; Gierars H. 62 doutre mer H, doutremeir L.; pour vous G. 63 mieus G.; muels noicist, occise L.; uausist H. 64 sontrebaissent par dousour L.; douceour GH. 65 quandui G, candui L (Bar. em. qu'andoi); caïrent H.; lerbour GHL. 66 atant girairs L. 67 folour GL. 68 pour G.; quide H, cuidait L (Bar. em. cuida); gisse L. 69 leis, amin, heit L.; et desprise G. 70 quil, et, uigour G. 71 et, error G.; moert de doel en tele H.; teil L. 72 manca H.; *solt.* et ioie G.; et ioie atant girairs L. 73 pasmoison G, pamexon (Cull. legge painexon) L, (Bar. e Cull. em. pasmoison); manca par tel L. 74 quil firent, tout G.; et il font, amort tout, seruixe L.

75 Li duels remaint. Gerars par sainte eglise  
a fait de sa dame s'oïssor.

Ce tesmoignent li ancïssor.

Or a joie Gerars.

- 75 li deus GH; Girars H, girairs L.; par L.; Iglise H. 76 ait fait, soixour L.; soïssour GH. 77 ceu tesmoigne, ancëssor L.; tiesmoignent H; ancïssour G. 78 *solt.* et ioie atent G; Et ioie atent gierars H; Or ait ioie girairs L.

Errori di lettura o di stampa delle edizioni precedenti:

BARTSCH: 37 faitise. 45 se croïsa H. 53 cueillant G  
65 candui G.

CULLMANN: 3 par L. 6 girairs F. 7 entreaus L. 10  
douné (G?). 13 justice L. 21 jou L. 26 feres L. 41 gre-  
gnor L. 44 dolor G. 68 cuida L.

## XIX

G, f. 148 c; H, f. 57 v°.

Con la notazione musicale della prima strofe in entrambi i Mss.  
Seguo, ma non rigorosamente, la grafia di H.

Le strofe II, VI, VII di questa canzone si trovano inserite,  
con parecchie varianti, in un *Salut d'amors* anonimo del XIII sec.,  
che si trova in D, f. 256 b.

Ed.: BARTSCH, *op. cit.*, p. 59, canz. 57; CULLMANN, *op. cit.*,  
p. 102. Cfr. M. ELORANTA, *Couplets d'une romance d'Audefroï le  
Bastard incorporés dans un salut d'amour du XIII<sup>e</sup> siècle*, in: «*Neu-  
philologische Mitteilungen*», XLIII, 1942, pp. 1-6.