

NOTE SUL LIEDERBUCH  
DI THIBAUT DE CHAMPAGNE

1. Thibaut, quarto conte di Champagne e re di Navarra, fu il principale poeta lirico in lingua d'oïl, culmine e insieme epigono di tutta la tradizione trobadorica francese iniziata dal suo avo Guglielmo IX. A lui è attribuito un imponente canzoniere di circa ottanta componimenti, sessanta dei quali sicuramente autentici, ma non è solo la quantità della produzione a dire della sua centralità: tutta la tradizione manoscritta sembra costruita gerarchicamente attorno al fulcro del canzoniere del Re di Navarra.<sup>1</sup> Se la tradizione occitanica si può dividere in *Peire d'Alvernha Sammlungen*, *Giraut de Bornelh Sammlungen* e *Folquet Sammlungen*,<sup>2</sup> nella tradizio-

1. Che si possa e si debba parlare di *Liederbuch* in questo caso è fuori di dubbio; ne parla diffusamente già E. SCHWAN, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidemann, 1886, pp. 223-30 e 270-73, e lo confermano D'AS. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993, p. 67; S. HUOT, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 1987, pp. 64-66, e L. FORMISANO, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl, in La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991*, a cura di S. GUIDA e F. LAIELLA, Messina, Siciana, 1993, 1 pp. 131-52. Un passaggio delle *Grandes chroniques de France* riferito all'anno 1236, sebbene storicamente poco affidabile, sembra confermare l'esistenza di un canzoniere delle liriche di Thibaut de Champagne: « Si fist entre luy et Gace Brulé les plus belles chansons et les plus délitables et mélodieuses qui oncques fussent oïes en chanson né en vieille. Et les fist escrire en sa sale à Provins et en celle de Troyes, et sont appellées *Les Chansons au Roy de Navarre* » (*Les grandes chroniques de Saint-Denis, contenant l'histoire de France, depuis l'origine de la monarchie jusqu'à Charles V, et publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale, avec notes et dissertations inédites par M. P. PARIS, Paris 1843*<sup>3</sup>, iv pp. 254-55). Che il canzoniere di Thibaut de Champagne abbia goduto di vita autonoma è confermato anche dalla composizione materiale dei mss. M e T dove il *corpus* del re di Navarra è stato trascritto in tempi e circostanze diversi rispetto al resto del canzoniere e occupa persino fascicoli separati (la ricostruzione delle varie fasi di trascrizione di M si può vedere in M.C. BATTELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in *La filologia romanza e i codici*, cit., 1 pp. 273-308, mentre un accenno all'anomala fascicolazione di T si trova in HUOT, *From Song to Book*, cit., p. 66). Altri *Liederbücher* rinvenibili all'interno della tradizione manoscritta oitanica sono quelli di Adam de la Halle e di Jean de Renzi. Per i testi di Thibaut de Champagne si fa riferimento a *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, édition critique publiée par A. WALLENSKÖLD, Paris, Champion, 1925; da qui in poi semplicemente WALLENSKÖLD.

2. Prendendo come riferimento l'autore che apre il canzoniere, a testimonianza dei diversi criteri adottati dai compilatori. Anche nella tradizione occitanica si possono isolare alcuni *Liederbücher* (d'autore o meno), come nel caso dei trovatori Guiraut Riquier e Gaucelm Faidit, del *libre* di Peire Cardenal allestito da Miquel de la Tor o dell'ordinamento dei sirventesi di Bertran de Born nei mss. FIK. Per uno studio dei *Liederbücher* occitanici si veda la bibliografia citata in AVALLE, *I manoscritti*, cit., pp. 61-67, alla quale andrà aggiunto almeno S.

ne oitanica Thibaut de Champagne agisce da re incontrastato. Dei 18 principali canzonieri lirici ben 11 si aprono con una sezione a lui dedicata; dei rimanenti, uno (ms. H) è una sorta di monografia dedicata a Moñiot d'Arras,<sup>3</sup> due (mss. C e O) sono ordinati alfabeticamente,<sup>4</sup> due (mss. M e U) sembrano assemblati casualmente, accogliendo materiale raccolto secondo le disponibilità del momento,<sup>5</sup> uno (ms. I) è ordinato per generi letterari. Solo il canzoniere P, che pure appartiene alla famiglia orientale di cui fanno parte anche KNVX che sono tra i principali testimoni del *corpus* nella sua integralità, si apre con Gace Brulé e pone Thibaut de Champagne soltanto in quarta posizione, preceduto anche dal Castellano di Couci e da Blondel de Nesle.<sup>6</sup>

Si vuole qui innanzitutto prendere in esame la trasmissione di questo imponente *corpus*, che può gettare una luce nuova sulla tradizione lirica oitanica, e tentare di risalire al suo archetipo, almeno per quanto riguarda il criterio della successione dei testi, e alle diverse fasi che l'hanno via via arricchito e modificato. In un secondo momento si metteranno in rilievo le peculiarità di alcuni canzonieri, ai quali la rigida collocazione nel canone stabilito da Schwan non rende giustizia, e da ultimo si cercherà di far fruttare le conoscenze acquisite nell'osservazione della tradizione manoscritta traendone indicazioni nuove sulle liriche di attribuzione dubbia.

2. Si può parlare, nel caso del *corpus* di Thibaut de Champagne, di un canzoniere d'autore? Si tratta di una domanda destinata a restare senza risposta, almeno in base alle conoscenze attuali. Non esiste infatti alcun elemento che ci permetta di ipotizzare l'intervento diretto dell'autore

VATTERONI, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: i. Peire Cardenal; ii. Gaucelm Faidit*, in « *Cultura neolatina* », LVIII 1998, pp. 7-90.

3. Con gravi e ripetuti errori di attribuzione che ne rendono precaria l'attendibilità.

4. Ma il canzoniere O riserva le prime posizioni di ogni lettera ai componimenti di Thibaut, tradendo così la presenza della silloge tebdaldiana nella sua fonte. Vedremo più avanti che l'antigrafo di O, almeno per quanto riguarda l'ordine dei componimenti, non segue la fonte degli altri canzonieri orientali, ma si avvicina piuttosto a quella di M<sup>1</sup> e T<sup>1</sup>.

5. Ma BATTELLI ha rinvenuto nel disordinato canzoniere M, e soprattutto nella tavola posta in apertura del codice (M<sup>1</sup>), un tentativo di ordinamento gerarchico in base all'importanza sociale dei trovieri (*Il codice Parigi*, cit., p. 277).

6. Cercherò nel corso del lavoro di dare ragione della peculiarità di P, che Schwan e Wallemsköld collocano nella parte più bassa della famiglia orientale, ma che riporta solo 7 liriche attribuite esplicitamente a Thibaut de Champagne, molte delle quali attestate anche dai canzonieri (per es. B, C, I, M, R, U, a) che non contengono il *corpus* e sembrano testimoniare una fase precedente della tradizione. Forse lo scarso numero delle canzoni spiega anche lo slittamento di Thibaut in una posizione subordinata.

nella scelta delle liriche e della loro successione. Si rivela avaro di risultati anche il tentativo di stabilire l'esistenza di un legame di qualsivoglia natura fra i componimenti (metrico, stilistico, biografico, cronologico, tematico) che giustifichi la loro successione all'interno della silloge. Quello che possiamo affermare con certezza è invece che il *Liederbuch* di Thibaut de Champagne costituisce il frutto di un progetto editoriale chiaramente individuabile, introdotto in un momento definito (alla fine della vita dell'autore o poco dopo la sua morte), e che – caso unico nell'intero panorama della lirica oitanica – si è rivelato vincente in tutta la tradizione manoscritta.<sup>7</sup>

Nel caso degli altri grandi trovieri infatti (Gace Brulé, il Castellano di Couci, Blondel de Nesle, citati nell'ordine in cui nei canzonieri normalmente seguono Thibaut) non esiste un *corpus* unitario: la tradizione è sempre più o meno nettamente divisa in due rami,<sup>8</sup> ed ogni famiglia porta con sé, oltre a un cospicuo nucleo di testi comuni a tutti i canzonieri, una dote di componimenti che non si trovano nell'altro ramo e che costituiscono il suo contributo originale.<sup>9</sup> Nella tradizione di Thibaut de Champagne, invece, il *corpus* è straordinariamente unitario e uniforme: delle 60 canzoni che si trovano in M<sup>1</sup> ben 56 sono presenti anche in V.<sup>10</sup>

Perché questa anomalia? Una prima risposta può venire dall'osservazione della struttura dei mss M e T. In essi infatti il *corpus* di Thibaut è trascritto in modo contraddittorio rispetto ai criteri osservati altrove dai copisti: in T, canzoniere privo di un preciso ordine gerarchico, esso si trova

7. L'imponenza della silloge all'interno della tradizione oitanica è ben evidenziata già da FORMISANO, *Prospettive di ricerca*, cit., pp. 137-41.

8. In generale, a titolo esemplificativo, i mss. MT si oppongono a KNOPVX.

9. Esemplifico riprendendo i tre trovieri già precedentemente citati. Nell'edizione di Gace Brulé (*Gace Brulé, trouvère champenois*, Édition des chansons et étude historique par J.L. PETERSEN DYGGVE, Helsinki, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, 1951) sono attestate da entrambe le famiglie le canzoni I-XXII, XXV, XXX, XXXIII, XXXV, XXXVI, XL, XLII, LI, LVI, sono di MT XXIII-XLV, LXV (escluse quelle già citate) e sono di KNPVX XLVI-LIV (tranne quelle già citate) e molte liriche di dubbia attribuzione (considerate dubbie solo perché non si trovano nel ms. di base M?); nel caso del Castellano di Couci (*Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle)*, édition critique par A. LEROND, Paris, PUF, 1964) sono comuni alle due famiglie le canzoni I-VII, sono di MT le canzoni X, XI, XIV, XVI e XXIII, sono di KNPVX VIII, XII, XIII, XVII-XXII e XXV; infine nel caso di Blondel de Nesle (*L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, édition critique, avec introduction, notes et glossaire par Y.G. LEPAGE, Paris, Champion, 1994) sono comuni II, IV, VI, X-XII, XVIII, XXI, XXII, sono di MT I, III, VII-IX, XVI, XIX, XX, XXIII e XXVII, sono di KNPVX V, XIII, XIV, XVII.

10. M e V sono i canzonieri che contengono il maggior numero di componimenti attribuiti a Thibaut e appartengono generalmente a due famiglie diverse.

in posizione d'apertura e risulta decisamente sproporzionato rispetto al progetto del ms.; è stato inoltre trascritto da una mano differente, benché coeva, da quella responsabile del resto del canzoniere, su tre fascicoli aggiunti posteriormente, poiché la numerazione progressiva dei fascicoli del canzoniere comincia dal quarto fascicolo. Anche in M la silloge tebaliana è un'aggiunta posteriore al canzoniere, malgrado la sua posizione anomala, poiché si trova sostanzialmente in due fascicoli separati, è trascritta con grafia e inchiostro differenti e non se ne trova traccia nella tavola M.<sup>11</sup> Questa impressione di trovarsi di fronte ad una tradizione diversa rispetto a quella del progetto originale dei canzonieri è confermata dal fatto che il ms. M contiene al suo interno un altro piccolo gruppo di liriche attribuite a Thibaut, delle quali esiste già una versione in M<sup>1</sup>;<sup>12</sup> questo significa che i fascicoli che costituiscono M<sup>1</sup> sono stati aggiunti a un canzoniere già completato.<sup>13</sup>

Quest'anomalia è confermata anche dallo *stemma codicum* proposto da Wallensköld.<sup>14</sup> Mentre nelle altre edizioni lachmanniane (compresa quella curata dallo stesso Wallensköld delle liriche di Conon de Béthune)<sup>15</sup> i mss. M e T costituiscono le testimonianze principali (a volte supportati da Aa e R) di un ramo settentrionale della tradizione che si contrappone in modo piuttosto netto alla famiglia orientale, a sua volta suddivisa in due sottogruppi (KNOPSVX e CIU),<sup>16</sup> nel caso di Thibaut de Champagne la struttura della silloge di M<sup>1</sup> e T<sup>1</sup> (e spesso anche la loro lezione) mostra evidenti affinità con quella di KNOPVX, lasciando ai soli CIU il compito di fornire lezioni alternative. Se prendiamo come riferimento per le due famiglie i canzonieri M<sup>1</sup> e V, constatiamo che in essi

11. Cfr. BATTELLI, *Il codice Parigi*, cit.

12. Si tratta delle canzoni VI, XI, XVII e XXXIX. Più avanti mi baserò sulla doppia trascrizione di queste liriche per tentare di dimostrare che le due tradizioni M e M<sup>1</sup> risalgono a fonti diverse.

13. Da questo punto di vista il ms. T è un prodotto più "rifinito", in quanto ha eliminato ogni traccia di una tradizione secondaria di Thibaut, lasciando al suo interno solo i testi non attribuiti a lui (App. IV, App. V e App. VI), e ha ridotto al minimo i segni di sutura, portando il canzoniere di Thibaut in posizione iniziale. Si tratta certamente di un manoscritto più tardo, ma, nonostante i sospetti che questo confronto tra M e T può far sorgere, il secondo non è un *descriptus* del primo.

14. Stemma che nei piani bassi ricalca troppo da vicino, e senza sostenerla con adeguate dimostrazioni testuali, la vecchia proposta di Schwan.

15. *Les chansons de Conon de Béthune*, éditées par A. WALLENSKÖLD, Paris, Champion, 1921.

16. L'archetipo settentrionale cui fanno capo i canzonieri MT è chiamato s<sup>1</sup> da Schwan e qui è indicato come α, mentre quello orientale fonte di KNOPVX corrisponde a s<sup>II</sup> di Schwan e qui viene chiamato δ.

(fatte salve alcune minime deviazioni) i primi 50 componimenti di Thibaut si susseguono nello stesso ordine.<sup>17</sup> Si fa dunque strada l'ipotesi che il *corpus* tebaldiano rappresenti un'unica volontà editoriale, attuata al livello dell'archetipo di KNOVX e recuperata in un secondo momento dall'archetipo di MT, i quali rappresenterebbero quindi uno stadio successivo della trasmissione del *corpus* stesso.

Nel suo acuto intervento già menzionato, L. Formisano pone per primo l'accento sull'esistenza di probabili canzonieri d'autore all'interno della tradizione lirica oitanica,<sup>18</sup> e tenta di fornire alcune giustificazioni razionali all'ordinamento interno del *Liederbuch* di Thibaut de Champagne, appoggiandosi ad una presunta alternanza di generi (canzoni d'amore in posizione iniziale e canzoni religiose in posizione finale) e a supposti rapporti numerici significativi. Se la prima osservazione sembra pertinente, la seconda risulta oltremodo rischiosa, in quanto è basata sulla scelta arbitraria di due testimoni di riferimento, in rappresentanza dei due principali rami dello stemma: M<sup>1</sup> e K. Formisano non giustifica la scelta, ma si può supporre che almeno nel primo caso egli si sia affidato al canzoniere più completo. Tuttavia, nessuno di questi due testimoni può essere preso a priori come riproduzione fedele del progetto editoriale al livello dell'archetipo, in quanto si tratta di due punti d'arrivo nei quali le scelte dei singoli redattori si sovrappongono a quelle di chi ha assemblato la prima silloge. Il canzoniere di Thibaut de Champagne, a dispetto dell'apparenza estremamente uniforme, risulta essere un *work in progress*, dove ad ogni tappa si aggiunge del materiale e si modifica l'ordinamento interno. I testimoni infatti non concordano quasi mai integralmente sul numero dei componimenti e sul loro ordine, soprattutto nella sezione finale del *corpus*, e dunque ogni discorso basato su rigidi rapporti numerici rischia di essere un'astrazione indebita.

Alla ricerca della silloge originale, cominciamo a vedere quali sono le costanti del *corpus* che emergono dal confronto fra i diversi testimoni.<sup>19</sup> Risulta estremamente stabile in tutta la tradizione un primo gruppo di 28 componimenti aperto da una canzone d'amore (xv) e chiuso da un *lai* re-

ligioso (LXI, assente in KX);<sup>20</sup> il ms. N ha un *corpus* ridotto limitato alle prime 16 canzoni, probabilmente anche a causa della mancanza di alcuni fogli, mentre T<sup>1</sup> e V mostrano qualche deviazione individuale che tuttavia non minaccia più di tanto la coerenza della silloge.<sup>21</sup> Un secondo nucleo stabile è quello composto da 11 componimenti di genere dialogico (*jeux-partis* e *débats*, distinti dall'editore moderno ma tipologicamente assimilati dai redattori dei canzonieri); solo il canzoniere T<sup>1</sup> divide in due parti questa sezione.<sup>22</sup>

Le certezze sulla composizione del *Liederbuch* archetipo si arrestano a questi due elementi, poiché anche la posizione di questo secondo blocco all'interno del *corpus* varia secondo i testimoni. I componimenti dialogici occupano una posizione conclusiva, come ci si aspetterebbe in un canzoniere ordinato per generi, solo nel ms. X,<sup>23</sup> mentre in KNV e in M<sup>1</sup>T<sup>1</sup> sono seguiti da altri testi. È proprio in questa parte finale, dove la situazione si fa più fluida, che ogni tentativo di razionalizzazione riesce difficile; questo ci fa sospettare che il *corpus* completo quale si può leggere per esempio in M<sup>1</sup> sia dovuto alla sovrapposizione di più strati cronologicamente separati e forse risalenti a fonti diverse.

Non posso tralasciare un'ultima notazione circa i componimenti dialogici. Osservando la tavola finale di Wallensköld, si nota che nella tradizione medioevale restano esclusi da questa sezione due *débats* che l'editore moderno include nello stesso gruppo degli altri (XLVII e XLVIII). La giu-

20. Ecco uno dei tanti fattori che testimoniano la grande vicinanza di questi due canzonieri, che costituiscono probabilmente la parte più bassa della famiglia discendente dall'archetipo δ. La mancanza di questo testo può essere dovuta anche al suo peculiare statuto metrico e stilistico, in quanto il *lai* non rientra nella forma "regina" della canzone. In molti canzonieri i *lais* si trovano relegati in una sezione a parte.

21. Il canzoniere V, come del resto P, rigetta la canzone di crociata LIV (che negli altri testimoni occupa la ventiduesima posizione) dal *corpus* di Thibaut de Champagne; essa si trova inserita nei componimenti attribuiti al Castellano di Couci. Il ms. T<sup>1</sup> invece modifica l'ordine delle prime liriche portando in prima posizione una canzone che Wallensköld considera di dubbia attribuzione (App. viii), ma che come si vedrà va certamente assegnata a Thibaut.

22. Si tratterà probabilmente di un errore meccanico del copista. L'ordine dei componimenti è infatti corrispondente a quello di M<sup>1</sup>, ma il gruppo di liriche che occupano la posizione finale in M<sup>1</sup>, a partire dal *débat* L, che si trova a metà circa della serie dei componimenti dialogici, viene anticipato e inserito dopo la canzone XI. In questo modo le due parti della sezione dialogica si trovano separate e il *corpus* di T<sup>1</sup> termina con il *jeu-parti* XLI.

23. Del resto l'attenzione alla coerenza strutturale e alla classificazione per generi è uno dei tratti distintivi del copista di X, che colloca alla fine del canzoniere una vasta sezione di liriche mariane.

17. Fa fede la tavola riportata da Wallensköld alla fine della sua edizione (si veda qui sotto la nostra Tavola II). La divergenza più importante consiste nello spostamento di un blocco costituito dalle canzoni XXVII, LV, XXI, LVIII e XXIV, che cercherò di giustificare in seguito.

18. Cfr. FORMISANO, *Prospettive di ricerca*, cit.

19. Ci si limita per ora ai soli canzonieri principali che riportano la silloge più o meno integralmente e che sembrano risalire alla stessa fase redazionale: M<sup>1</sup>, T<sup>1</sup> e K, N, O, V, X.

stificazione è assai semplice ed è stata in parte anticipata da Formisano:<sup>24</sup> si tratta di due *débats* fittizi, l'uno tra l'autore e una dama non precisata<sup>25</sup> e l'altro tra l'autore e Amore, dovuti unicamente alla penna di Thibaut e dunque formalmente non ascrivibili al genere dialogico. Ancora una volta comprendiamo come la sensibilità stilistica dei critici moderni diverga dal punto di vista dei copisti medioevali.<sup>26</sup>

Dopo il primo gruppo comune di componimenti la tradizione si divide, ma sostanzialmente vi si può scorgere ancora una traccia unitaria. Le maggiori divergenze riguardano infatti la posizione di un piccolo gruppo di 5 canzoni (xxvii, lv, xxi, lviii, xxxiv), che in K VX si trovano prima dei componimenti dialogici, mentre in M<sup>1</sup> li seguono, e il caso di alcune liriche che mantengono una posizione fluttuante in tutta la tradizione (xi, xvii, vi, iv);<sup>27</sup> se si prescinde da queste differenze è dunque possibile riconoscere ancora un archetipo comune a tutta la tradizione anche per questa sezione del *corpus*. Essa si chiude ancora una volta con una canzone religiosa (LIX), che in tutta la tradizione precede immediatamente il gruppo dei componimenti dialogici.

Il punto di frattura della tradizione sembra essere situato nei dintorni della canzone xi: è a partire dalla canzone xi che M<sup>1</sup> diverge da K VX, ed è in corrispondenza della canzone xi che il canzoniere T<sup>1</sup> comincia a modificare l'ordine dei componimenti. Questo dato ha con tutta probabilità una spiegazione razionale, che può essere suggerita dalla disposizione dei testi in M<sup>1</sup>. Come si è già detto, il *corpus* di Thibaut occupa due fascicoli indipendenti del canzoniere M, ma le prime tre canzoni sono trascritte nelle ultime due colonne del f. 13, che nella disposizione originaria del codice precedeva i suddetti fascicoli.<sup>28</sup> Se ipotizziamo che nel modello di M<sup>1</sup> il *corpus* di Thibaut inaugurasse un fascicolo, ed eliminiamo dunque le ultime due colonne dal primo fascicolo indipendente di M<sup>1</sup>, ci accorgiamo che l'ultimo foglio del fascicolo terminerebbe con il *lai* religioso LXXI,

che nella silloge precede immediatamente la canzone xi. Quest'ultima doveva quindi trovarsi su un nuovo fascicolo, probabilmente in posizione iniziale, e proprio uno scambio di fascicoli da parte del copista (o la mancata disponibilità immediata di uno di essi, forse utilizzato da un altro trascrittore) può aver generato le divergenze di M<sup>1</sup> dal resto della tradizione del *corpus*.<sup>29</sup>

Mi pare che la collocazione in M<sup>1</sup> delle canzoni xxvii-xxxiv dopo i componimenti dialogici – posizione affatto illogica e inspiegabile, visto che si tratta di testi perfettamente integrabili nel *corpus*, del quale condividono come vedremo fonti e tipologia – costituisca un nuovo indizio a favore della maggiore fedeltà di K VX all'archetipo del canzoniere di Thibaut; in essi infatti il *corpus* inizia con una canzone d'amore, si conclude con una canzone alla Vergine ed è seguito dai soli componimenti dialogici. Alla fine di questo canzoniere, organizzato con un criterio apparentemente chiaro e coerente, rimangono solo pochi testi: le canzoni di attribuzione dubbia App. II e App. v<sup>30</sup> e quel gruppo anomalo di testi cui abbiamo già accennato, che sembrano tramandati al di fuori del *corpus* e sono infatti attestati anche da canzonieri che non contengono la silloge integrale.<sup>31</sup>

3. Perché queste canzoni sono state trascritte quasi "a parte"? E che rapporto intercorre tra esse e il *Liederbuch*? La risposta a queste domande può fornirci importanti indicazioni sulla dinamica reale che sta alla base della formazione dei canzonieri che sono giunti fino a noi.

Tanto il *corpus* è stabile in tutta la tradizione, quanto la posizione di queste liriche risulta instabile. Il loro ordine e la loro presenza cambia in tutti i canzonieri,<sup>32</sup> e soprattutto esse si trovano attestate anche negli altri

24. FORMISANO, *Prospettive di ricerca*, cit., p. 139.

25. Già WALLENSKÖLD (p. 165) si era reso conto che doveva trattarsi di un dibattito fittizio, ma scelse deliberatamente di non rispettare le indicazioni dei copisti.

26. Tuttavia in X il testo XLVII viene spostato immediatamente prima del gruppo dei componimenti dialogici, a conferma del fatto che questo copista tenta di mettere in atto un progetto editoriale personale.

27. Queste canzoni, insieme a poche altre, occupano un posto speciale nella tradizione di Thibaut de Champagne: si tratta infatti delle liriche più diffuse, che sono attestate anche nei canzonieri che non riportano il *corpus* integrale.

28. Cfr. BATELLI, *Il codice Parigi*, cit., pp. 283-84.

29. Risulta impossibile ricostruire il contenuto dei fascicoli successivi al primo, ma il fatto che la parte del *corpus* comune a tutta la tradizione corrisponda sostanzialmente all'intero contenuto di un fascicolo non può essere casuale. Alla stessa dinamica si possono forse ricondurre le divergenze fra i canzonieri M<sup>1</sup> e T<sup>1</sup>, che incominciano proprio dopo la canzone xi.

30. E la loro posizione periferica, insieme alla loro assenza in M<sup>1</sup> e T<sup>1</sup>, costituisce già un forte indizio contro la loro autenticità.

31. Si tratta delle canzoni xi, xvii, vi, iv (che precedono i componimenti dialogici in M<sup>1</sup>), xxix, ix, xxv, xxxv.

32. M<sup>1</sup> = xi, xvii-vi, iv | xxix-ix, xxv, xxxv; KV = ix-xxix-vi-xvii-xxxv-xi-xxv-iv (K inverte le ultime due); N = iv-xxv-[...]ix-xxix-vi-xvii-xxxv-xi; x = vi-xvii-xxxv-xi-xxv (App. v)-xxix-iv-ix.

testimoni che non riportano il *corpus* nella sua integralità.<sup>33</sup> Occorre aggiungere che i canzonieri interessati appartengono indifferentemente a tutti i rami dello stemma e che in molti casi (B, M, P, U) si tratta di manoscritti piuttosto antichi o risalenti ad una fonte cronologicamente alta.<sup>34</sup>

In effetti, una prima ipotesi per spiegare la tradizione di queste liriche "extravaganti" potrebbe basarsi proprio sulla loro presunta antichità e quindi sul fatto che la loro diffusione abbia preceduto la formazione del *Liederbuch*.<sup>35</sup> Questa ipotesi parrebbe confermata dal ms. U, il più antico della tradizione lirica oitanica, che nella sua prima parte, risalente alla metà del XIII secolo, non contiene canzoni di Thibaut,<sup>36</sup> mentre nella seconda parte (a partire dal f. 119v) si trovano solo le canzoni extravaganti. Essa è tuttavia contraddetta dai pochi dati cronologici desumibili dalle canzoni; alcune delle canzoni più antiche, infatti (come la xviii, anteriore al 1229, o la L, forse databile addirittura verso il 1226),<sup>37</sup> sono ben inserite nel *corpus*, mentre nelle extravaganti vi sono alcune delle più tarde, come

33. P = ix-xxix-(iii-App. v)-xi-vi-xvii; B = (xxxiv)-ix-xi-iv-xvii-vi-xxix-(lvi-xxi-xxvii-lviii-xxx-v-ii); a(A) = (xxvii)-xxix-(xix)-iv-vi-(iii)-xi-(xxxiv)-xvii-ix-(xxx-App. vi-xxvi-xxxii); R/R<sup>2</sup> = (xxx-ii)-xi-(xlv) | (xxxiv)-xxix-(xxvii)-vi-ix-iv; M = xxix-xi-xvii-vi; C (ordinato alfabeticamente) = (xv, xxxiv, App. iii), vi, (xlvii, App. viii), iv, (iii, App. vi, App. v, App. ii, App. x), xxxv, (App. vii, App. ix, xlii), ix, xi, (App. iv); U = (App. ii, App. iii), xi-iv-vi, (xxxiv, xxi, v, App. v, App. ix). Si noterà che lo stesso trattamento riguarda spesso le canzoni iii e xxxiv, che però sono integrate perfettamente nel *corpus*. Non ho preso in considerazione il canzoniere S, dedicato quasi esclusivamente a Thibaut de Champagne, che sembra aver raccolto semplicemente tutto il materiale che è riuscito a procurarsi, senza alcun criterio o ordine apparente.

34. I mss. citati risalgono tutti al XIII secolo.

35. Alcuni dei canzonieri più antichi non hanno l'intero *Liederbuch*, ma riportano queste canzoni. Va notato anche che il ms. P, pur mostrando generalmente una lezione piuttosto autonoma dagli altri canzonieri della stessa famiglia, nel caso di altri grandi trovieri quali Gace Brulé, il Castellano di Couci o Blondel de Nesle riporta sempre lo stesso *corpus* di K/NVX. Anche il ms. R riporta nelle prime due sezioni (presumibilmente le più antiche) solo le liriche in questione.

36. Per lo studio della composizione e della datazione del canzoniere U si veda M. TYSSENS, *Les copistes du chansonnier français U*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du colloque de Liège, 1989, édité par M. TYSSENS, Liège, Université, 1991, pp. 379-95, in partic. p. 391. La studiosa belga tende a non dilatare troppo le differenze cronologiche tra le diverse parti del manoscritto e suggerisce tra le righe una datazione relativamente più tarda anche della prima parte di U. Tuttavia è innegabile la vicinanza tra l'epoca della composizione di questo canzoniere e la data della morte di Thibaut de Champagne. Nella prima parte di U si trovano solo le canzoni App. ii e App. iii, e questo risulta essere un forte indizio contro la loro autenticità.

37. Cfr. WALLENSKÖLD, pp. xviii li. 3 c. 175-76.

la xix, databile verso il 1239-'40, e la xxxv, che è sicuramente posteriore al 1240.<sup>38</sup>

Che cosa dunque accomuna queste canzoni distinguendole dalle altre? Si tratta di sole canzoni d'amore e alcune di esse presentano notevoli affinità metriche. La iv, la vi e la xxix hanno lo stesso schema ioababbaab;<sup>39</sup> anche la ix ha lo stesso schema, ma con la rima b' femminile. La xi e la xvii hanno strutture molto simili alle precedenti: la prima segue lo schema ioababbaa, lo stesso di xxv (con a'), di App. ii e di App. v (con b'), mentre la seconda segue lo schema 7ababbaab; infine la xxxv ha lo schema più complesso 7a'ba'bba'cca'. Non oso spingermi ad affermare che il compilatore della silloge segua lo stesso criterio di Frank o di Mölk-Wolfzettel, ma certo questa è un'informazione che non sembra trascurabile. Inoltre si tratta in tutti i casi di liriche che hanno riscosso un notevole successo tra i contemporanei e lo si può desumere, oltre che dall'alto numero di canzonieri che le riportano, dall'esistenza di numerosi *contrafacta* e dalle citazioni degli studiosi e letterati contemporanei e non.<sup>40</sup>

38. Cfr. ivi, pp. 119-20 e 64. Anche la xi dovrebbe essere posteriore alla crociata del 1239, poiché l'amicizia di Thibaut con Raoul de Soissons sembra essere stata favorita proprio dal viaggio oltremare. Queste osservazioni mi permettono di aggiungere che non sembra sussistere alcun interesse cronologico nella successione delle liriche all'interno del *corpus*. Tenendo conto infatti di tutte le liriche "databili", si nota che uno dei primi componimenti è la canzone di crociata LII, relativamente tarda in quanto risale al 1238, ed essa precede la canzone xviii che è anteriore al 1229. Altre liriche databili sono le canzoni di crociata LIV e LV, entrambe risalenti al 1239. L'ordine cronologico sembra invece importante per i componimenti dialogici. Essi si susseguono in base al nome dell'interlocutore (tre volte Philippe de Nanteuil, poi un *Guis*, Guillaume [le Vinier?], un *Robert*, un *ders*, Raoul de Soissons e tre volte un *Baudouin*); nei primi casi Thibaut è chiamato *cuens* (la xxxix con Philippe de Nanteuil e la xl con *Guis*) e *sire de Champagne et de Brie* (la xlix con Philippe de Nanteuil), mentre negli ultimi ricorre l'appellativo *rois* (*bons rois Thibaut* nella xlv al *ders*, *sire e rois* nella xliii con Raoul de Soissons e *rois Thibaut* nella xliii con *Baudouin*). Mi pare di poter tranquillamente affermare dunque che i primi quattro componimenti sono sicuramente anteriori al 1234, data dell'incoronazione di Thibaut quale re di Navarra, mentre gli ultimi cinque saranno posteriori a tale data; qualche dubbio permane sui due componimenti centrali (xli e L) dove l'interlocutore usa solo l'appellativo generico *sire*. La presenza in MT di altri due *jeux-partis* con *Baudouin* (xxxvii e xxxviii), che possiamo collocare per analogia nell'ultima parte della vita di Thibaut, sembra confermare la presenza in questi canzonieri di una fonte più tarda rispetto a quelle di  $\delta$ , dove questi componimenti non sono attestati (fa eccezione il contaminato O).

39. Cfr. F. GENSRICH, *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», xxxix 1919, p. 338. Si tratta, bisogna riconoscerlo, di uno schema diffusissimo, utilizzato da Thibaut anche per i componimenti xxxi e LIX.

40. La vi e la ix hanno dato origine a dei *contrafacta* anonimi (insieme alla xxvii e alla xxxix); la xi e la xxxv servono da modello a Jacques de Cambrai per due canzoni religiose

Tutte queste osservazioni portano inevitabilmente a congetturare l'esistenza di fonti diverse all'interno del *Liederbuch*, una delle quali deriverebbe da una sorta di antologia delle liriche più conosciute e più apprezzate, che all'epoca dell'assemblamento del *corpus* è stata integrata ad esso, pur mantenendo volutamente un certo distacco che permettesse di individuarla.

4. Siamo giunti fino a questo punto attraverso congetture basate unicamente su un'analisi strutturale del canzoniere di Thibaut, ma le ipotesi dovranno essere confermate dallo studio delle varianti testuali, e diventa quindi inevitabile gettare uno sguardo all'apparato critico delle liriche.<sup>41</sup>

(cfr. E. JÄRNSTRÖM, *Recueil de chansons pieuses du XIII<sup>e</sup> siècle*, Helsinki, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, 1910, 1 pp. 83 e 86); la IX è citata da Matfre Ermengaud nel *Perilhos tractat* (*Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, édité par P. F. RICKETTS, v, Leiden, Brill, 1976, vv. 28422-29), la XI nel *Meliain* di Girart d'Amiens (GIRART D'AMIENS, *Meliain ou le Cheval de Fust*, édition critique par A. SALY, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990, vv. 5794-800); il musicografo Jean de Grouchy cita la xxxiv come esempio di *cantus coronatus*; Dante nel *De vulgari eloquentia* cita la vi (DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. MENGALDO, Padova, Antenore, 1968, 1 IX 3 e 11 v 4); l'umanista francese Etienne Pasquier (seconda metà del XVI secolo) nelle sue *Recherches de la France* cita fra le altre la IX (ETIENNE PASQUIER, *Les Recherches de la France*, édition critique établie sous la direction de M.-M. FRAGONARD et F. ROUDANT, Paris 1996, II 1. II p. 611); il suo contemporaneo Claude Fauchet inserisce in un'antologia della lirica oitanica dei brani tratti da App. II, IV, XXV, App. v, XXIX, VI, XVII, XXXV, XI, IX (CLAUDE FAUCHET, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, Paris 1581 [Genève, Slatkine Reprints, 1972], I. II cap. 15). Per tutte queste notizie cfr. WALLENSKÖLD, pp. LXXXVI-LXXXIX; GENNRICH, *Die Musik*, cit., pp. 333-40, e R. W. LINKER, *A bibliography of old French lyrics*, s.l., University of Mississippi, 1979, s.v. *Roi de Navarre* (240). Per quanto riguarda Dante, bisogna ricordare che Thibaut è l'unico troviero oitanico citato esplicitamente nel suo trattato, anche se una delle canzoni menzionate è in realtà da attribuire a Gace Brulé (cfr. *DVE*, II VI 6). Si fa anche notare, e il fatto meriterebbe un approfondimento, che l'elenco delle liriche antologizzate da Fauchet corrisponde in modo perfetto alle liriche "extravaganti" collocate in KNVX dopo i componimenti dialogici. L'ordine delle citazioni è lo stesso del canzoniere N, fatto salvo lo spostamento in ultima posizione della lirica IX. Questo ci permette tra l'altro di congetturare che nella carta perduta in N tra le canzoni xxv e xxix doveva esservi la canzone App. v.

41. I dati che seguono derivano da un controllo avvenuto per campionatura e non da una disamina completa delle varianti. Un progetto di questo tipo avrebbe infatti richiesto una nuova collazione integrale delle liriche di Thibaut de Champagne, assolutamente sproporzionata al presente lavoro. Si è preferito quindi accordare fiducia alla fatica di Wallensköld, i cui dati risultano comunque ampiamente sufficienti a confermare l'ipotesi di partenza. Gli esempi segnalati comprendono alcuni casi di varianti adiafore, che contribuiscono però a delineare una ripartizione costante dei manoscritti. Mi vedo inoltre costretto, nella maggior parte dei casi, a lasciare al lettore l'onere del riscontro puntuale delle varianti alle quali faccio riferimento. L'annotazione esplicita di tutte le lezioni menzionate provocherebbe infatti un insopportabile appesantimento del lavoro, a grave detrimento della sua leggibilità.

Cominciamo a verificare quali siano i rapporti fra i canzonieri per quanto riguarda la prima parte del *Liederbuch*, quella più stabile e compatta. L'analisi della tradizione della canzone III, scelta rappresentativa in quanto attestata dal più alto numero di canzonieri, conferma a grandi linee lo stemma tracciato da Wallensköld sulla scorta di Schwan.<sup>42</sup> Le tre famiglie di mss. sono delineate piuttosto nettamente (M<sup>t</sup>, KOVX, CI); inoltre i canzonieri M<sup>t</sup> e T<sup>t</sup> hanno spesso la stessa lezione dei mss. δ (KOVX) contro CI, come si può ben vedere fin dai versi iniziali:

	KOVX + M <sup>t</sup>	CI
III 4-5	Que n'ai chanté ensi com je soloie ne je n'avrai eü commandement	Ke ne chantai ensi com je soloie ne je n'en ai eü commandement

A! v. II i mss. KOVX + M<sup>t</sup> hanno in comune una lezione erronea che modifica la rima:

	KOVX + M <sup>t</sup>	CI
III II	Et la coustume est tels de(s) fins [amanz	Et la coustume est tels de fin [amant

I mss. Ra, che normalmente appartengono alla stessa famiglia di MT, in questo caso mostrano qualche deviazione autonoma:

	Ra	M <sup>t</sup> (+ KOVX)
III 6	Et pour itant, se j'ai dit folement	Et pour ice, s'ai je dit folement
III II	Et la coustume est tels de(l) vrai [amant	Et la coustume est tels des fins [amanz
III 26	Cist maus par est a touz autres [contraire	Cist maus est bien a touz autres [contraire

Mi limito per ora solo a segnalare l'anomalia di P, che Wallensköld colloca nel piano più basso della famiglia δ, mentre in questa canzone non condivide mai le lezioni erronee di KOVX, dimostrandosi più vicino a CI.<sup>43</sup>

Quindi in questa prima parte del *Liederbuch* è confermata la convergenza di lezione tra M<sup>t</sup> e KOVX, indizio indubitabile dell'esistenza di una fonte comune, anche se è poco probabile che siano stati questi ultimi ad aver at-

42. Ma con non poche e significative divergenze che vedremo in seguito nel dettaglio.

43. Si vedano per es. le varianti dei vv. 17-18, 30, 32.

tinto alla fonte di M<sup>t</sup>T<sup>r</sup> (come lascerebbe supporre lo schema di Wallensköld); è molto più verosimile che la fonte comune si inserisca nell'area di δ, poiché i mss. Ra, discendenti da α, mantengono la loro indipendenza.

Lo studio delle canzoni "extravaganti" permette di configurare lo stesso stemma? Dalla canzone iv, per esempio, sembra emergere uno schema più vicino a quello comune a tutta la lirica oitanica, con una famiglia β bipartita (γ = CU + δ = KNVX; O si dimostra come al solito contaminato) che si oppone ad una famiglia α (M<sup>t</sup>T<sup>r</sup>Ra):

	M <sup>t</sup> T <sup>r</sup> Ra + O	CU + KNVX
iv 19	Mais je l'aim plus ke <i>nus tres</i> [duremant	Et je l'aim plus que <i>nule riens vivant</i>
iv 32	Li quels vaut melz, <i>aveudre</i> ou [laisier	Li quels vaut melz, <i>ou parler</i> ou [lessier

Questa struttura è confermata dalle canzoni vi e xi, caratterizzate dalla presenza di varianti nell'incipit,<sup>44</sup> dove risulta evidente che M<sup>t</sup>T<sup>r</sup> costituiscono con i mss. RZa una famiglia ben delineata che si oppone a δ e a γ:

	M <sup>t</sup> T <sup>r</sup> RZa (+ O)	act.
vi 1	De <i>fine</i> amor vient seance et bonté	De <i>bone</i> amor vient seance et bonté
xi 1	<i>Mi grant</i> desir et tuit mi grief [torment	<i>Tuit mi</i> desir et tuit mi grief [torment

Ma la consistenza dell'archetipo α è confermata anche da altri errori comuni:<sup>45</sup>

	M <sup>t</sup> T <sup>r</sup> RZa	act.
vi 3-6	Tuit trois sunt un, qui bien i a [pensé; <i>ja ne seront a nul jor</i> departi. Par un conseil ont <i>tout trois</i> establi <i>leur</i> coreor, qui sont avant alé	Tuit trois sunt un, qui bien i a [pensé; <i>ja a nul jor ne seront</i> departi. Par un conseil ont <i>ensemble</i> establi <i>li</i> coreor, qui sont avant alé

44. La presenza di varianti dell'incipit mi pare particolarmente significativa in quanto si tratta di un luogo in cui l'attenzione del copista è generalmente più alta ed è quindi ridotta la probabilità che le alterazioni del testo siano dovute a cause meccaniche e non volontarie.

45. Anche la canzone xvii presenta una variante nell'incipit, ma questa volta sono solo i mss. M<sup>t</sup>T<sup>r</sup>O a deviare dalla lezione accolta a testo: essi hanno *Bien me caidoie* invece di *Je me caidoie*. In questa canzone l'esistenza dell'archetipo α è confermata dalla lacuna in corrispondenza del v. 44, condivisa dai mss. M<sup>t</sup>Ta, ai quali si associano O e V<sup>2</sup> (e anche R<sup>1</sup> presenta gravi problemi testuali in corrispondenza di questo passo).

vi 25	<i>Je n'i voi plus mais a Dieu</i> me [commant	<i>Or n'i a plus fors qu'a li</i> me commant
-------	---	--

Per quanto riguarda poi il blocco di liriche spostato da M<sup>t</sup> e collocato dopo i componimenti dialogici, le canzoni xxvii e xxxiv (poste ai due estremi del blocco) mostrano nuovamente la vicinanza di M<sup>t</sup>T<sup>r</sup> a δ, caratteristica delle liriche della prima sezione del *Liederbuch*:<sup>46</sup>

	BKOVX + M <sup>t</sup>	RY
xxvii 1	<i>Empereres ne rois</i> n'ont nul pouoir	<i>Empeor ne roi</i> n'ont nul pouoir

In questo modo viene confermata l'incongruità della posizione attribuita da M<sup>t</sup> a queste canzoni, che vanno invece ricondotte alla fonte di tutta la prima parte del *corpus*.

Questi riscontri esemplificativi mi sembrano mostrare chiaramente l'esistenza di almeno due fonti nel *Liederbuch* di Thibaut de Champagne. Una prima fonte risale all'archetipo ω, e ad essa si possono ricondurre le cosiddette liriche "extravaganti" riportate da KPVX in posizione finale, dopo i componimenti dialogici. Al livello dell'archetipo δ andrà invece fatto risalire l'assemblamento del *corpus* così come ci è testimoniato dai mss. KNOVX; esso accoglie la prima fonte e la integra in un'imponente opera di raccolta e sistemazione del maggior numero possibile di liriche di Thibaut. A questo secondo livello attinge l'archetipo di M<sup>t</sup> e T<sup>r</sup> (così come la terza sezione del canzoniere R), i quali si confermerebbero in questo modo come i rappresentanti di una tradizione più tarda rispetto a quella di δ, il cui miglior rappresentante mi pare essere, per i motivi già esposti, il ms. V.<sup>47</sup>

46. Nella canzone xxxiv non vi sono errori congiuntivi che accomunino i mss. KOVX e M<sup>t</sup>T<sup>r</sup>; si può solo sottolineare la costante opposizione tra le lezioni di CU e le varianti proposte dagli altri manoscritti.

47. Una volta appurato che le divergenze tra M<sup>t</sup> e T<sup>r</sup> sono dovute con tutta probabilità a errori meccanici di trascrizione da parte dei copisti, si può abbastanza agevolmente ricostruire la struttura del *corpus* nell'archetipo dei due testimoni (che chiameremo α), per la quale rimando alla Tavola II. In esso risultano evidenti alcune caratteristiche dell'esigenza di ordine e simmetria che ha guidato il compilatore: le liriche religiose si rivelano marcate distintive occupando la posizione finale di ogni "sezione" più o meno coerente del *Liederbuch*, nonché di tutto l'insieme delle canzoni; la sezione dei componimenti dialogici viene spostata in sede finale assoluta (come già in X). Questo risultato è ottenuto attraverso la fusione delle diverse fonti di provenienza delle liriche, poiché le "extravaganti" vengono ridistribuite (generalmente a coppie) all'interno della prima parte del *Liederbuch*. Occorre notare che anche nel canzoniere a è evidente un analogo ordinamento per generi: il copista termi-

5. La verifica puntuale delle varianti testuali ha permesso anche di constatare che alcuni canzonieri sembrano occupare una posizione non corretta nello stemma tracciato da Wallensköld.<sup>48</sup>

Il ms. P ci si è già rivelato come un canzoniere anomalo: cerchiamo dunque di precisare meglio la sua posizione. Esso non occuperà certamente (almeno per quanto riguarda le canzoni di Thibaut de Champagne) il posto che gli attribuisce Wallensköld, che è il più basso all'interno della famiglia  $\delta$ .

Nella canzone III P non condivide alcuna delle varianti significative di  $\delta$  e si avvicina invece spesso alle lezioni di C e in qualche caso di R:

	C(1)P	sett.
III 17-18	Se m'ait Deus, <i>el mont ne voi nului qui tres bien aint qui s'en poist retraire</i>	Se m'ait Deus, <i>ouques ne vi nului tres bien amer qui s'en poist retraire</i>
III 32	<i>Bon gré l'en sai de ce que je l'en crui</i>	<i>Dont mau gré soi de ce que je l'en</i> [crui]

In tutti gli altri testi esso mostra chiaramente di dipendere dall'archetipo  $\delta$ , ma è molto vicino alla lezione di V e non condivide gli errori dei mss. dei piani più bassi:

	PV	sett.
XI 17	<i>Desesperance fet languir et doloir (+1)</i>	<i>Desperance fet languir et doloir</i>
LIV 12	<i>La ou il a sa pensee jetece</i>	<i>Ainz sui a li la ou il veut et bee</i>
LIV 28-29	<i>Car bien savez comment d'amour</i> [estoie]	<i>Quant pour vos pert et mon cuer</i> [et ma joie]
	<i>se j'ai pechié je m'en sui repentiz</i>	<i>De vous servir sui touz prez et</i> [garniz]

Azzardando un'osservazione conclusiva, direi che P appartiene senz'altro

na infatti il canzoniere con una sezione dedicata ai *jeux-partis*, preceduta da un'ampia sezione di liriche religiose. Permangono qualche dubbio circa la fonte delle canzoni xxxix e ix, che fanno parte delle "extravaganti" ma risultano anche in M<sup>1</sup> successive ai componimenti dialogici. Queste liriche non si trovano in T, forse per un errore meccanico da parte del copista (proprio nel luogo dove avrebbero dovuto trovarsi questi testi il copista inserisce, anticipandoli, alcuni *jeux-partis*), ma è anche possibile che M<sup>1</sup> non le abbia tratte dalla fonte comune a T, bensì da un esemplare ulteriore. Di fatto la posizione di M<sup>1</sup> nella tradizione di queste canzoni è ambigua, ma comunque più vicina a  $\delta$  che ad  $\alpha$ . In particolare il testo di xxxix in M<sup>1</sup> è molto simile a quello dei canzonieri BS $\zeta$ .

48. Nel cercare esempi che potessero aiutare a chiarire la classificazione dei canzonieri non si è tenuto conto delle rime di dubbia attribuzione.

alla tradizione di  $\delta$ , ma è un ms. sicuramente contaminato, che in diverse circostanze trova il modo di recuperare una lezione più vicina all'archetipo di quella degli altri canzonieri della famiglia. Non saprei però se attribuire a questa presunta "antichità" di fonte la mancanza in P del *corpus* integrale di Thibaut.

Il ms. B nello stemma di Wallensköld si trova nel gruppo di canzonieri risalenti all'archetipo  $\delta$ , ma è strettamente legato a S e R<sup>3</sup> e quindi attesta con essi una fase della tradizione anteriore alla formazione del *corpus* di Thibaut. Ma il suo comportamento non è del tutto anodino. Se infatti la sua posizione all'interno di  $\delta$  è confermata dalle lezioni di alcuni componimenti, in molti altri casi esso dimostra una certa libertà di lezione, con diverse varianti individuali:

	B	sett.
XI 25	<i>Cui ele veut doucement recoillir</i>	<i>Cui ele veut belement acollir</i>
XVII 33	<i>N'escuers lussiricus</i>	<i>Ne leus qui est fameilleus</i>

e lascia trasparire numerosi indizi di contaminazione, in particolare nei confronti dell'archetipo  $\gamma$  (mss. CU).<sup>49</sup>

	B + $\gamma$	sett.
IV 29	<i>Li cuers me fault, qui me devoit</i> [aidier]	<i>Cuers me faudroit, qui me devoit</i> [aidier]
VI 19	<i>Bone amors est a eus apendant</i>	<i>Et grant valeur est a eus apendant</i>
XI 3-4	<i>Grant merveille ai, pour ce que</i> [toute gent]	<i>Grant poor ai, pour ce que toute</i> [gent]
	<i>qui ont veü son gent cors honoré</i>	<i>qui ont veü son gent cors acesmé</i>

Il ms. O, che abitualmente si fa risalire all'archetipo  $\delta$ , è un canzoniere evidentemente contaminato. Oltre alle numerose lezioni che lo avvicinano ai mss. della famiglia  $\alpha$ , tale contaminazione si rivela in modo chiaro anche nella struttura del *Liederbuch* che ha utilizzato come fonte e che è

49. Le canzoni IV, VI e XI sono attestate da B e da almeno un ms. della famiglia  $\gamma$ , ma fanno anche parte del gruppo delle cosiddette "extravaganti", quindi forse più che di contaminazione si dovrà parlare di una fonte comune tra B e  $\gamma$  per quanto riguarda la tradizione di queste liriche. Quest'idea sembrerebbe confermata indirettamente dalla situazione delle canzoni V e XXI (prima parte del *Liederbuch*), dove B e U al contrario non hanno mai lezioni comuni. Fa eccezione la canzone IX, che pur facendo parte delle "extravaganti", non permette di rilevare affinità di sorta tra B e C, confermando così l'ulteriore peculiarità della tradizione delle poche liriche che in M<sup>1</sup> si trovano dopo i componimenti dialogici.

ancora rinvenibile malgrado l'ordine alfabetico adottato dal compilatore. L'ordine delle liriche che cominciano con la lettera *B* esclude che la fonte di *O* sia la stessa di *KNV*; in questi ultimi infatti la *XLIV* precede la *XVII*. L'ordine dei componimenti che cominciano con le lettere *I*, *P* e *U* escludono poi un'analogia con *T*<sup>2</sup>; nei primi due casi la divergenza è dovuta all'anticipazione delle liriche *XXVI* e *XXXII* da parte del copista di *T*<sup>2</sup>, spostamento che non trova riscontro nell'ordine di *O*; nell'ultimo caso invece il copista di *T*<sup>2</sup> inserisce la *XXXVIII* prima della *VII*. Inoltre bisogna aggiungere che *O* riporta i *jeux-partis XLII* e *XLIII* che non si trovano in *T*<sup>2</sup>. Resterebbe a questo punto il solo *M*<sup>2</sup>, ma l'ordine dei componimenti che cominciano con la lettera *D* risulta conforme al solo *T*<sup>2</sup>, poiché *M*<sup>2</sup> non riporta la *LX* e sposta la *XXV* in una delle ultime posizioni. Dunque l'ordine delle liriche attestato da *O* non può essere ricondotto a nessuno dei testimoni a noi noti: la sua fonte sembra corrispondere invece perfettamente con la ricostruzione del modello di *M*<sup>2</sup> e *T*<sup>2</sup> ( $\alpha$ ) operata precedentemente, e ne costituisce un'inaspettata conferma.<sup>50</sup>

Il ms. *M* aggiunge al *corpus* riportato dal canzoniere *M*<sup>2</sup> la trascrizione di alcune liriche, in particolare delle "extravaganti", con il risultato di fornirci nel caso di quattro canzoni una doppia versione all'interno dello stesso codice. Wallensköld pone le due versioni una accanto all'altra nello stemma, con l'intento di sottolinearne l'estrema vicinanza. In realtà, il rapporto tra le due trascrizioni non è così stretto. Ho già indicato precedentemente le evidenti differenze nell'incipit delle canzoni *VI*, *XI* e *XVII*; in questi casi il testo di *M* segue la lezione maggioritaria di  $\delta$  e  $\gamma$ , mentre quello di *M*<sup>2</sup> (insieme a *T*<sup>2</sup>) si accorda con la variante di  $\alpha$  (*RZa* nelle canzoni *VI* e *XI*; il solo *O* nella canzone *XVII*, dove a ha una variante individuale). La stessa configurazione è confermata del resto dall'analisi delle altre varianti testuali. Nella canzone *VI* *M* va spesso con  $\delta$  (vv. 3, 20, 27), anche se non mancano altri accostamenti a  $\gamma$  (vv. 6, 15), mentre *M*<sup>2</sup> è sempre schierato con  $\alpha$  (vv. 4, 5, 7, 11, 25); la stessa cosa si può dire, anche se con meno evidenza, per le canzoni *XI* (esempi *M*- $\delta$  = v. 5; *M*- $\gamma$  = v. 17;

50. Una volta assodata l'esistenza di un *Liederbuch* rigidamente strutturato come  $\alpha$ , i suoi derivati *M*<sup>2</sup> e *T*<sup>2</sup> debbono essere ridotti, secondo quanto già anticipato, al rango di testimoni tardi e soggetti a deviazioni singolari ed erranee. Il fatto che le canzoni *IX* e *XXIX* in *O* non si trovino nelle prime posizioni delle rispettive lettere sembra confermare la loro assenza in  $\alpha$ ; in questo caso esse sarebbero state integrate dal copista di *M*<sup>2</sup> attraverso un'altra fonte. Infine, la contaminazione del ms. *O* è ben dimostrata anche dalla presenza al suo interno di *unica* di entrambi i rami: esso infatti riporta la *XXXVIII* che si trova solo in  $\alpha$ , la *LXI* che è riportata unicamente da  $\alpha$  + *V*, App. *IX* che è riportata, anonima, solo da *KX* + *CU*, e App. *V* che si trova solo in  $\delta$  (ma in *O* non occupa una delle prime posizioni della lettera *I*).

*M*<sup>2</sup>- $\alpha$  = incipit e poco altro, a causa della tradizione lacunosa in più punti) e *XVII* (*M*- $\delta$  = v. 9; *M*<sup>2</sup>*T*<sup>2</sup>*O*, in assenza di  $\alpha$  = vv. 13, 15, 37, 44):

	<i>M</i> + $\delta$	<i>ect.</i>
<i>VI</i> 20	<i>Ou tout amors a et recet et refui</i>	<i>Ou tout li bien ont retret et refui</i>
<i>XI</i> 5	<i>Mont si surpris de bone volenté</i>	<i>Sout si vers li de bone volenté</i>
<i>XVII</i> 9	<i>Mès bien croi q'il ne l'en chaut</i>	<i>Mès bien sai q'il ne l'en chaut</i>

Al termine di questa analisi si possono trarre alcune conclusioni.

1. Non è più possibile, per chi voglia rivedere dal punto di vista lachmanniano l'edizione del canzoniere di Thibaut de Champagne, affidarsi ad un unico stemma stabilito in fase iniziale sulla tradizione di tutte le liriche; lo vieta la complessa stratificazione di fonti che si è individuata all'interno del *Liederbuch* stesso. Al contrario, una nuova collazione completa della tradizione manoscritta permetterebbe di comprendere e definire meglio la natura e la consistenza delle diverse fonti.

2. In una presunta nuova edizione (come del resto è già avvenuto nel volume di Brahney, che però non è una vera e propria edizione critica)<sup>51</sup> non si potrebbe prescindere dall'assestamento dato al *corpus* nei codici e sarebbe d'obbligo riprodurne l'ordine. Esso si dimostra infatti assolutamente sistematico e razionale, almeno nel suo "esoscheletro" strutturale, benché ancora ci sfuggano in parte i criteri che guidano la successione dei testi.<sup>52</sup>

51. *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, edited and translated by K.J. BRAHNEY, New York-London, Garland, 1989.

52. Si è già detto come Fornisano (*Prospettive di ricerca*, cit., pp. 139-41) provi a formulare un'ipotesi fondata sulla successione di generi diversi (canzoni d'amore, canzoni religiose e generi dialogici). Seguendo questa linea, ci si può spingere fino ad osservare che in apertura del *corpus* si troverebbero alcuni componimenti rappresentativi dei vari generi e stili (una canzonetta d'amore classica in versi tutti brevi, una canzone di crociata, una pastorella, una grande canzone in decasillabi sulle sofferenze causate da una delusione amorosa, un *debat* fittizio con Amore, dove l'autore si impegna a riprendere il servizio amoroso malgrado la precedente delusione). A questo gruppo introduttivo segue un buon numero di canzoni d'amore (ventuno!) interrotte solo dalla canzone di crociata *LIV*, che peraltro i mss. *V* e *P* non inseriscono nel *corpus* di Thibaut. Infine, prima dei componimenti dialogici, si trova un'ultima serie di liriche senza apparente connessione, ma costituito in prevalenza da componimenti di genere diverso dalla canzone d'amore (5 canzoni religiose, una canzone di crociata, una pastorella e un *debat* fittizio). In alcuni casi, poi, si può forse individuare all'interno della tradizione tracce del materiale originario utilizzato nella composizione del *Liederbuch*. Alcune coppie di canzoni risultano costanti anche al di fuori della tradizione del *corpus* vero e proprio: la coppia *XVII*-*VI* si trova anche in *BMP*, quella *IX*-*XXIX* anche in *PS*, quel-

Il *Liederbuch* infatti è aperto da una canzone introduttiva o proemiale dall'incipit assai eloquente (xv: *Amors me fait commencer / une chanson nouvelle*), che indica insieme l'inizio dell'atto compositivo e la sua causa. Si tratta inoltre di una canzone dai toni tutti positivi e ottimistici, ben lontana quindi dal nucleo tematico che Thibaut si formerà col tempo, divenendo l'esempio paradigmatico dell'amante tormentato da un amore difficile e contrastato, causa di dolore e sofferenza. Infine la strofe iv contiene una sorta di manifesto programmatico dell'avventura amorosa di Thibaut.

Il *corpus* lirico vero e proprio si conclude con una canzone religiosa alla Vergine (lix), nel cui *envoi* Thibaut chiede perdono per i propri peccati.<sup>53</sup> Ad essa segue la sezione dei componimenti dialogici ordinati cronologicamente e in base al destinatario. Un posto a parte va poi riservato alle liriche che seguono il *corpus* nei mss. KV e che mostrano di derivare da una o più fonti diverse.

3. Come si è già potuto intuire da alcuni accenni sparsi, l'attenzione agli aspetti materiali della tradizione di un *Liederbuch* come questo può fornire contributi decisivi nello scioglimento delle questioni attributive dubbie. I dati sono sufficientemente confortanti da permettere di costituire un'appendice nella quale sono elencati e analizzati i casi più significativi in questo senso.

LUCA BARBIERI  
*Université de Genève*

la xxvi-xxxii anche in a (quest'ultimo caso è interessante poiché si tratta delle due canzoni spostate in posizione iniziale dal copista di T). In particolare, il canzoniere S, costituito in prevalenza di pezzi di Thibaut de Champagne, sembra essersi formato proprio come raccolta di coppie o gruppi di testi (xv-lii, xlvi-App. viii, xxiv-xxviii, lix-xxxix, alle quali si deve aggiungere un gruppo di cinque canzoni: xiv, xiii, x, xxxiii, xxxvi). Questo fenomeno, che è stato riscontrato anche nei *Liederbücher* dei trovatori (VATTERONI, *Per lo studio*, cit., p. 49), potrebbe confermare l'ipotesi di Avallè secondo cui i canzonieri antologici che sono giunti fino a noi sono stati assemblati raccogliendo e ordinando numerosi fogli volanti (*Liederblätter*), ognuno dei quali conteneva un numero limitato di componimenti.

53. La chiusura con una canzone alla Vergine in cui l'autore manifesta il proprio pentimento e auspicio di essere accolto in paradiso, senza dover giungere a scomodare Petrarca, è tipica dei *Liederbücher* medioevali. Una situazione analoga si riscontra per esempio nelle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X di Castiglia (cfr. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, ora in V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 125-46, alla p. 134), oppure per quanto riguarda la lirica occitanica nei *corpora* di Peire Cardenal, di Guiraut Riquier e, limitatamente ai canzonieri CRa, di Peire d'Alvernia. Più in generale, sull'uso della lirica religiosa come marca distintiva in certi canzonieri lirici, si vedano i contributi di M. PERUGI, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei 'Revan vulgarium fragmenta'*, in «Studi medievali», xxxii 1991, pp. 833-41, e P. ALLEGRETTI, *Il "geistliches Lied" come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, ivi, xxxiii 1992, pp. 721-35.

## APPENDICE

LA DISPOSIZIONE DELLE LIRICHE NEI CANZONIERI  
E LA QUESTIONE ATTRIBUTIVA

Nell'introduzione alla sua edizione critica di Thibaut de Champagne, Wallensköld discute ampiamente il caso delle liriche di dubbia attribuzione, ricorrendo però prevalentemente a criteri stilistici e linguistici.<sup>54</sup> Gli aspetti materiali della tradizione manoscritta sono evocati solo per sottolineare la scarsa attendibilità delle attribuzioni dei canzonieri C e R.<sup>55</sup> Egli divide quindi le canzoni di attribuzione non certa in quattro categorie: le canzoni da rigettare in quanto non attribuibili in alcun modo a Thibaut (RS. 691, 805, 1293), le canzoni che hanno scarse probabilità di appartenere a Thibaut (RS. 209, 525, 1098, 1126, 1867), le canzoni di attribuzione realmente incerta (RS. 106, 306, 308, 733, 790a, 1102a, 1127, 1562, 1684, 1804; le canzoni indicate in corsivo sono quelle che Wallensköld definisce «le moins sujettes à caution»), le canzoni la cui attribuzione a Thibaut è estremamente probabile (RS. 711, 757, 1469, 1516, 1880, 2026, 2075, 2095; esse sono accolte nell'edizione). La nostra attenzione si appunterà soprattutto sulle categorie intermedie.

La canzone App. i (RS. 106) è anonima in tutti i testimoni; l'unico indizio di attribuibilità a Thibaut de Champagne sarebbe la sua presenza in M', dove peraltro essa occupa l'ultima posizione assoluta. Nel ms. O essa non si trova tra le liriche attribuibili a Thibaut che iniziano con la lettera P. Mi pare dunque evidente che questa canzone debba essere eliminata dal canzoniere di Thibaut.

La canzone App. ii (RS. 306) è attribuita a Thibaut dai mss. KNXZ<sup>1</sup> (ai quali va aggiunta la testimonianza indiretta di OV) e a Gace Brulé dai mss. MP. Lasciando da parte la consueta attribuzione bizzarra di C (*Robers de Dommar*, altrimenti ignoto), occorre notare che il nome di Thibaut è attestato da una sola famiglia, mentre quello di Gace da due (e il ms. P smentisce gli altri testimoni della famiglia δ). Ma la prova più significativa contro l'autenticità di questa lirica è un'altra: essa è trascritta nella prima parte del ms. U (f. 60r) dove non si trovano altre canzoni di Thibaut<sup>56</sup> (probabilmente a causa della particolare antichità del canzoniere e della sua fonte). Anche questa lirica va dunque eliminata dal canzoniere di Thibaut.

La canzone App. iii (RS. 308) è attestata da tre mss.: U dove il testo è anonimo, C che lo attribuisce a Thibaut e P che lo attribuisce a Huon d'Arras.<sup>57</sup> Sulla scar-

54. Cfr. pp. LXIII-I XXXIII.

55. Cfr. p. LXVI. L'osservazione è comunque in linea di principio corretta e confermata anche dalle altre edizioni di trovieri.

56. Vi si trova al f. 67r la canzone dubbia App. iii, e anche in questo caso si tratta di una prova contro la sua autenticità.

57. La rubrica riporta in effetti *Li chastelain d'Arras*. Di questo troviero si conosce poco: il suo nome di battesimo lo si deduce dall'unica altra lirica attribuitagli, RS. 140, riportata da T con la rubrica *Hues li chastelains d'Arras*. Si vedano comunque i riferimenti bibliografici addotti da WALLENSKÖLD, p. 224 n. 3.

sa affidabilità delle attribuzioni di C si è già detto; inoltre anche in questo caso la canzone si trova nella parte più antica di U dove non ci sono testi attribuibili al re di Navarra. Dunque anche questa canzone sarà da eliminare dal *corpus* di Thibaut de Champagne.

La stessa cosa si può dire di App. iv (RS. 525), attribuita a Simon d'Authie dai mss. M<sup>t</sup>T<sup>t</sup> e KNP. Ancora una volta è il solo C a riportare una sospetta attribuzione a Thibaut de Champagne.

La canzone App. v è attribuita a Thibaut da KPZX<sup>5</sup> e a Jean de Brienne da M<sup>t</sup>T<sup>t</sup>, mentre il ms. C riporta un'incomprensibile attribuzione *Musealiat*. Lo stemma e la lingua non aiutano a risolvere la questione, ma alcune osservazioni sulla posizione del testo nei canzonieri permettono di dire che molto probabilmente esso non è uscito dalla penna di Thibaut. Nei canzonieri KVX esso è uno degli ultimi testi all'interno del *corpus* di Thibaut, compreso nelle cosiddette "extravaganti" e dunque escluso dalla sezione più sicura; in O, che appartiene alla stessa famiglia δ, esso non si trova tra le liriche che cominciano con la lettera I attribuibili a Thibaut. Inoltre può essere utile anche osservare che in T questa canzone è la prima del piccolo *corpus* di Jean de Brienne, che segue immediatamente il *Liederbuch* di Thibaut; proprio questa vicinanza potrebbe aver facilitato una svista da parte del copista della fonte δ.

La canzone App. viii è attribuita esplicitamente a Thibaut de Champagne dai mss. KNT<sup>t</sup>X, ma è inserita nel suo *Liederbuch* anche in M<sup>t</sup>OV, dove occupa una posizione che non sembra lasciare dubbi sulla sua autenticità,<sup>58</sup> alla quale si oppone solo la debole testimonianza di C a favore di Gace Brulé.

La situazione di App. ix è assai più complessa. Questa canzone non è collegata in alcun modo al *Liederbuch* di Thibaut, poiché nei mss. KX si trova ben distante da esso e rigorosamente anonima; ancora una volta dunque occorrerebbe affidarsi alla testimonianza di C, unico canzoniere a recare un'attribuzione esplicita. Tuttavia occorre notare che *Ne rose ne flor de lis* si trova sempre associata alla canzone RS. 739, *Ne me dones pas talent* di Moniot d'Arras (Linker 185, 12),<sup>59</sup> tanto che esiste una canzone attribuita a Chardon de Croisilles dall'incipit *Rose de lis ne me done talent* (RS. 736; Linker 36, 3).<sup>60</sup> Oltre a poter dunque scartare con buona sicurezza App. ix dal *corpus* di Thibaut de Champagne, è anche molto probabile che essa sia da attribuire a Moniot.<sup>61</sup>

58. Essa occupa infatti il quinto posto nel *Liederbuch* di Thibaut, in una sezione tra le più sicure e uniformemente attestate del suo canzoniere. Nel ms. T<sup>t</sup> essa è addirittura la lirica di apertura del codice.

59. Nei mss. KORX.

60. E in U *Ne rose ne flor de lis* è immediatamente successiva ad un'altra canzone di Chardon de Croisilles, *Mar vit raison ki covoiet trop haut* (RS. 397; Linker 36, 1).

61. Manca una discussione di App. vi, App. vii e App. x in quanto l'osservazione dei canzonieri non è d'aiuto in questi casi a dirimere la questione attributiva. App. vii e App. x sono riportate dal solo ms. C; nel primo caso la scarsa affidabilità di C è compensata dal fatto che si tratta dell'unica attribuzione nota; non esistono altri nomi di possibili autori per questa canzone e del resto la lingua non presenta fenomeni contrari all'attribuzione a Thibaut, che dunque resta l'unica ipotesi positiva. Nel caso di App. x anche C non reca attribuzione,

Un ultimo appunto riguarda due testi accolti senza riserve da Wallensköld nella sua edizione circa i quali lo studio della tradizione manoscritta fa emergere qualche dubbio. Per la canzone xxx (*Savez por quoi Amors a non amors*) il nome di Thibaut è incontrastato: all'attribuzione esplicita di Ra si aggiungono le testimonianze indirette di AB, che inseriscono il componimento in serie dedicate a Thibaut. Tuttavia la tradizione di questa lirica è quantomeno curiosa; essa non si trova in M<sup>t</sup>T<sup>t</sup> né in δ (e il ms. O non la inserisce tra le prime liriche che iniziano con la lettera Q, sotto la quale è classificata a causa dell'incipit modificato *Qui seit pour quoi Amors a non amors*) ed è quindi tramandata da una congiuntura anomala di testimoni (ABORSa), che non si verifica in nessun altro caso. Sarebbe interessante capire per quali ragioni questo componimento, se appartiene a Thibaut, non è stato accolto all'interno del *Liederbuch*.

Nel caso del *jeu-parti* xlv (*Girart d'Amiens, Amours, qui a pouoir*) i dubbi diventano gravi sospetti. Questo componimento si trova in effetti nel solo ms. R – in posizione isolata rispetto alle altre canzoni attribuite a Thibaut –, dove è annunciato come un dialogo tra il Re di Navarra e Girart d'Amiens. L'unico letterato a noi noto con questo nome è l'autore dell'*Escanor*, del *Meliacin* e del *Charlenagne*, ma la sua attività si è svolta tutta nella seconda metà del XIII secolo, quindi dopo la morte di Thibaut. Sorprende che Wallensköld non sia neppure sfiorato dal dubbio e si limiti invece ad ipotizzare l'esistenza di un altro troviero sconosciuto di nome Girart d'Amiens. Il testo andrà studiato meglio anche nella sua lingua e nello stile, ma vi sono forti probabilità che si tratti di una finzione letteraria e che vada quindi eliminato dalle liriche attribuite a Thibaut de Champagne.<sup>62</sup>

ma trattandosi di un *débat* fittizio tra Amore e un *Thichaut* si è avanzata l'ipotesi che potesse trattarsi di Thibaut de Champagne. Vorrei invitare ad una maggiore cautela, poiché altri trovieri di nome Thibaut non mancano nella tradizione lirica oitanica e questo è un testo che nel suo insieme rivela chiaramente la sua natura di *contrafactum*, a partire dal fatto che si tratta dell'imitazione di una tenzone provenzale fittizia tra Amore e il trovatore Peirol (cfr. WALLENSKÖLD, p. 247). Per quanto riguarda App. vi, invece, l'attribuzione resta realmente dubbia, poiché la tradizione si divide in modo netto: MT la attribuiscono a Jean de Tric, a l'attribuisce a Thibaut de Champagne e C a Gace Brulé. Se quest'ultima ipotesi è probabilmente da scartare (cfr. WALLENSKÖLD, p. 233 n. 3), le altre due hanno lo stesso peso. Per configurare meglio la situazione ricordo che in a il testo è ben inserito nel piccolo *corpus* di Thibaut (seguito da xxvi e xxxii), mentre il nome di Jean de Tric è segnalato solo dai mss. MT a proposito di due canzoni, la seconda delle quali (RS. 955) non è attestata in altri canzonieri. Avverto in ultimo che alla fine del canzoniere R c'è un'ampia sezione di liriche anonime nel manoscritto ma attribuibili a Thibaut de Champagne (13 testi), fra le quali si trovano inseriti diversi casi di *imita* (RS. 2027, 1447, 270, 1441) che potrebbero essere associati al nome del Re di Navarra. Ma impedisce di cedere alla tentazione il fatto che il gruppo non sia a tenuta stagna, poiché accoglie anche una canzone di Raoul de Beauvais (RS. 1862; Linker 213, 1: *Au dieu d'amours ai repus un don*) e due di Adam de la Halle (RS. 1060; Linker 2, 17: *Je ne chant pas reveleus de merci*, e RS. 52; Linker 2, 24: *Merveille est quel talent j'ai*).

62. Della stessa natura, ma se si vuole ancora meno verosimile, è il frammento di un presunto *jeu-parti* tra Gace Brulé e Thibaut de Champagne trovato nell'ultimo foglio di un codice della Biblioteca universitaria di Lipsia contenente il *Digestum Vetus* (cfr. E. ROACH, *Brusle*:

\*

## TAVOLA I

LE LIRICHE ATTRIBUITE A THIBAUT DE CHAMPAGNE  
(CON RIFERIMENTO ALL'ORDINE ADOTTATO  
NELLE EDIZIONE WALLENSKÖLD)<sup>63</sup>

## I. CANZONI D'AMORE

1. *Por conforter ma pesance* [RS. 237; mss. KM<sup>o</sup>NOTVXZ; 7a'3b7a'3b 7b7a'X (El el el); 5u + 1e(2); son]
2. *De touz maus n'est nus pesanz* [RS. 275; mss. KM<sup>o</sup>OSTVXZ; 7abab bab; 5d + 1e(3)]
3. *Je ne voi mès nului qui gieut ne chant* [RS. 315; mss. C1KM<sup>o</sup>OPRTVXa; 10ab'ab' ab'a; 5d + 1e(3)]
4. *Fuicelle ne flor ne vaut riens en chantant* [RS. 324; mss. BCKM<sup>o</sup>NORSTUVXa; 10abab baab; 5u + 1e(3)]
5. *Li rosignous chante tant* [RS. 360; mss. BFKM<sup>o</sup>ORTUVX; 7abba 10cccd; 5u + 3e(3)]
6. *De bone amor vient seance et bonté* [RS. 407; mss. BC1KM<sup>o</sup>MNOPRTUVXZae (+ BN fr. 24406); 10abab baab; 5d + 1e(3)]
7. *Une dolor ensosee* [RS. 510; mss. KM<sup>o</sup>ORTVX; 7a' 5b 7b 7a' 5c 7c 7a'; 5d + 2e(3)]
8. *Por mau tens ne por gelee* [RS. 523; mss. KM<sup>o</sup>ORTVX; 7a'a'a'a' 4b 5a' 4b X (vala-ra!); 5d + 1e(4); rotr.]
9. *Tant ai amors servies longuement* [RS. 711; mss. ABCFKM<sup>o</sup>OPRSVXZae (+ Mazarine 753); 10ab'ab' b'aab'; 5d + 1e(3)]
10. *Douce dame, tout autre pensement* [RS. 714; mss. KM<sup>o</sup>OSTVXZ; 10ab'ab' aa 4b' 7cc; 5d + 1e(5)]
11. *Tuit mi desir et tuit mi grief torment* [RS. 741; mss. BCKM<sup>o</sup>MNOPRSTU'U' VXZae; 10abab baa; 5d + 2e(3)]

*amis* and the *Battle of Bouvines*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », xciv 1979, pp. 21-33). In esso il primo interlocutore si rivolge all'altro chiamandolo *Brulés amis*, mentre il nome di Thibaut è dedotto dal v. 7, dove l'autore annovera tra i suoi possedimenti Chartres e Blois. La datazione alla fase immediatamente precedente la battaglia di Bouvines (1214), basata sui nomi dei personaggi evocati e sugli eventi storici menzionati, ci obbliga a ricostruire una situazione surreale nella quale un principe tredicesimo (Thibaut nacque nel 1201) disquisisce di attualità politica con un anziano troviero sessantenne (il *terminus ad quem* per la nascita di Gace Brulé è il 1159) di umili condizioni, chiamandolo semplicemente *amis*. Anche in questo caso l'autore dell'articolo non si lascia guidare dalla cautela che il buon senso suggerirebbe, e accetta un dato estremamente inverosimile come unica ipotesi di lavoro positiva.

63. *Legenda*: te = Thibaut de Champagne; gh = Gace Brulé; rd = Robert de Dommarç, ca = Châtelain d'Arras; sa = Simon d'Autie; jb = Jean de Brienne; jt = Jean de Trie.

12. *De nouviau m'estuet chanter* [RS. 808; mss. KM<sup>o</sup>OSTVX; 7abab ac'c'a/bc'e'b; 5d + 1e(4)]
13. *Nus hons ne puet ami reconforter* [RS. 884; mss. KM<sup>o</sup>NORSTVX; 10abab c'e' 4d + 10C' 4D; 5u + 1e(3); rotr.]
14. *Tout autresi con fraint nois et yvers* [RS. 906; mss. KM<sup>o</sup>NOSTVXZ; 10ab'ab' ab' b'a; 5d + 1e(4)]
15. *Amors me fait commencier* [RS. 1268; mss. CKM<sup>o</sup>NOSTVX; 7a 6b' 7a 6b' 6 cccb'ccb'; 4d + 1e(5)]
16. *En chantant vueil ma dolor descoverir* [RS. 1397; mss. KM<sup>o</sup>NORSTVXZ; 10ab'ab' aab'; 5d + 1e(3)]
17. *Je me cuidoie partir* [RS. 1440; mss. BKM<sup>o</sup>MNOPRTVXa; 7abab baaab; 5d + 2e(3)]
18. *De ma dame souvenir* [RS. 1467; mss. KM<sup>o</sup>NOSTVXZ; 7ab'ab' aaC + CC; 5d + 1e(3); rotr.]
19. *Li douz penser et li douz souvenir* [RS. 1469; mss. KM<sup>o</sup>OR'1P'2TVXa; 10abba c'e' c'aa; 5d + 1e(4)]
20. *Chançon ferai, que ne m'eu puis tenir* [RS. 1476; mss. KM<sup>o</sup>ORSTVXZZ; 10ab'ab' CCB'C; 5d + 2e(4)]
21. *Tout autresi con l'ente fet venir* [RS. 1479; mss. BKM<sup>o</sup>OR'1R'3STUVX; 10abab ba 7cccc; 5d + 1e(4)]
22. *A enviz seu mal qui ne Pa apris* [RS. 1521; mss. KM<sup>o</sup>NORTVXZ; 10ab'b'a cb'ca; 5d + 1e(4)]
23. *Chançon ferai, que talenz m'en est pris* [RS. 1596; mss. KM<sup>o</sup>NORSTVXZ; 10abab c'e'c'e'X + rcf; 5d + 1e(3)]
24. *Contre le tens qui devise* [RS. 1620; mss. KM<sup>o</sup>NOSTVX; 7a'ba'b bba'b; 5d + 1e(3)]
25. *Dame, l'en dit que l'en muert bien de joie* [RS. 1727; KM<sup>o</sup>NOSTVX; 10a'ba'b ba'a'; 5d + 1e(3)]
26. *Je ne puis pas bien metre en nonchaloir* [RS. 1800; mss. KM<sup>o</sup>NOSTVXa; 10abbc'a-c'dd; 5d + 1e(2); capf]
27. *Empereor ne roi n'en nul pouoir / envers* [RS. 1811; mss. BKM<sup>o</sup>ORVXZ; 10abab 7c'e'; 5d + 2e(2)]
28. *Por froidure ne por yver felon* [RS. 1865; mss. KM<sup>o</sup>NOSTVX; 10a 4b 10a 4b 10cccd; 5d + 1e(4)]
29. *Costume est bien, quant on tient un prison* [RS. 1880; mss. BKM<sup>o</sup>MNOPRSVXa (+ Sankt Paul); 10abab baab; 5d + 1e(3)]
30. *Savez per quoi Amors a non amors* [RS. 2026; mss. ABORSa; 10abba c'e'c'dde; 5d + 1e(4)]
31. *Les douces dolors* [RS. 2032; mss. KM<sup>o</sup>OSTVX; 5abab 7baab; 5d + 1e(4)]
32. *Por te se d'amer me duel* [RS. 996; mss. KM<sup>o</sup>NOTVXa; 7abba c'e'c' 10ddec; 5d + 1e(4)]
33. *Une chançon oncor vueil* [RS. 1002; mss. KM<sup>o</sup>ORSTVX; 7abab bab; 5d + 1e(3)]
34. *Ausi comme unicorne sui* [RS. 2075; mss. ABCFKM<sup>o</sup>ORSTUVXZa; 8abba ccbdd; 5d + 1e(3)]

35. *Qui plus aime plus endure* [RS. 2095; mss. CKM<sup>n</sup>NORTV<sup>1</sup>V<sup>2</sup>X; 7a'ba'b ba'cca'; 5d + 2c(3)]  
 36. *De grant joie me sui toz esmeüz* [RS. 2126; mss. KM<sup>n</sup>ORSTVX; 10ab'ab' ccd'd'; 5d + 1c(4)]

## II. JEUX-PARTIS

37. *Baudojn, il sunt dui amant* [RS. 294; mss. AIM<sup>n</sup>OTa; 8abab cded; 6d + 2c(4)]  
 38. *Une chose, Baudojn, vos demant* [RS. 332; mss. M<sup>n</sup>OT; 10abab b 7c' 10 c'dd; 6d + 2c(4)]  
 39. *Phelipe, je vous demant / dui ami* [RS. 334; mss. KM<sup>n</sup>ORSTVX; 7abab abaC'; 6d + 2c(4)]  
 40. *Cuens, je vous part un gieu per aatie* [RS. 1097; mss. DKM<sup>n</sup>O<sup>1</sup>TVX; 10a'ba'b bba'b 3c 4c 6c 10b 7 a'bb; 4d + 2c(4)]  
 41. *Sire, ne me celez mie* [RS. 1185; mss. AKM<sup>n</sup>OTVXab; 7a'ba'b ba'a' 3b 7a'b; 6d + 2c(6)]  
 42. *Rois Thiebaut, sire, en chantant responnez* [RS. 943; mss. CKM<sup>n</sup>NOVX; 10abab aacc; 6d]  
 43. *Sire, loez moi a choisir* [RS. 1393; mss. KM<sup>n</sup>NOVX; 8abab bCCDDDec; 6d]  
 44. *Bons rois Thiebaut, sire, conseiliez moi* [RS. 1666; mss. A1KM<sup>n</sup>NOTVXa; 10ab'ab' b'ccdd; 6d + 2c(5)]  
 45. *Gitar d'Amiens, Amours, qui a pouoir* [RS. 1804; mss. R; 10ab'ab' b'ccdd; 6u]

## III. DÉBATS

46. *Phelipe, je vous demant / que est devenue* [RS. 333; mss. KM<sup>n</sup>ORSTVX; 7abba ac 3c 5d 7d; 6d + 2c(2)]  
 47. *Dame, merci! Une riens vos demant* [RS. 335; mss. ACKM<sup>n</sup>OSTVXab; 10ab'ab' b'ab'; 5d+ 1c(3)]  
 48. *L'autre nuit en mon dormant* [RS. 339; mss. KM<sup>n</sup>NORSTVXZ; 7a 5b' 7a 5b' 7aaa 5b'; 6d + 1c(3)]  
 49. *Par Dieu, sire de Champaigne et de Brie* [RS. 1111; mss. KM<sup>n</sup>OSTVX; 10a'ba'b b'a-b'b'a; 6d + 2c(3)]  
 50. *Robert, veez de Perron* [RS. 1878; mss. KM<sup>n</sup>NORSTVX; 7 irreg.; 5s + 2c(2)]

## IV. PASTORELLE

51. *Jaloie l'autrier enfant* [RS. 342; mss. KM<sup>n</sup>NOSTVX; 7a 4b 7a 6b 7a 4b 7a 6b 7ccc 6b; 5d]  
 52. *L'autrier par la matinee* [RS. 529; mss. BKM<sup>n</sup>TVX; 7a'ba'b bccbbc; 5d + 1c(3)]

## V. CANZONI DI CROCIATA

53. *Seigneurs, sachiez: qui or ne s'en ira* [RS. 6; mss. KM<sup>n</sup>NOSTVX; 10abab c'e'b; 5d + 1c(3)]  
 54. *Dame, ensi est q'il m'en courvient aler* [RS. 757; mss. KM<sup>n</sup>OP<sup>1</sup>STVXZ<sup>2</sup>; 10ab'ab' aa-b'a; 5d + 1c(4)]

55. *Au tens plain de felonnie* [RS. 1152; mss. KM<sup>n</sup>ORTVX; 7a'bba' b 8cc 7bb; 5d + 1c(4)]

## VI. SIRVENTESE RELIGIOSO

56. *Deus est ensi comme li pellicanz* [RS. 273; mss. BKM<sup>n</sup>OSTVXZ<sup>2</sup>; 10abba cccddaa; 5d + 1c(4)]

## VII. CANZONI ALLA VERGINE

57. *Du tres douz non a la Virge Marie* [RS. 1181; mss. KM<sup>n</sup>OSTVXZa; 10a'ba'b bcca'; 5d + 1c(3)]  
 58. *Mauvès arbres ne puet florir* [RS. 1410; mss. BKM<sup>n</sup>OR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>STVX; 8abab bccddcc; 5d + 2c(4)]  
 59. *De chanter ne me puis tenir* [RS. 1475; mss. KM<sup>n</sup>OSTVX; 8abab 7baab; 5d + 1c(4)]  
 60. *De grant travail et de petit esloit* [RS. 1843; mss. KOSTVX; 10abba be'c'be'; 5d + 1c(3)]

## VIII. LAI RELIGIOSO

61. *Commencerai / a fere un lai* [RS. 73a = 84; mss. M<sup>n</sup>OTV; irreg.]

## IX. CANZONI DUBBIE

62. *Poime d'amers et li maus que j'en tai* [RS. 106; mss. IM<sup>n</sup>OR (+ BN fr. 837); 10abab 6c'e'd 1ode'; 6u; an.]  
 63. *Quant fine Amor me prie que je chant* [RS. 306; mss. CKMNOPUVXZ<sup>2</sup>; 10abab baa; 5u + 2c(3); KNX = tc, MP = gb, C = 1d]  
 64. *Bele et bone est cele por qui je chant* [RS. 308; mss. CPU; 10abab/baba c'e'bb; 4 + 1(4); C = tc, P = ca]  
 65. *Tant ai Amors servie et honoree* [RS. 525; mss. CKMNPT; 10a'ba'b ba'; 5u + 1c(3); C = tc, KMNP<sup>1</sup>T = sa]  
 66. *Je n'os chanter trop tant ne trop souvent* [RS. 733; mss. CKMOPTUVXZ<sup>2</sup>; 10a'ba'b ba'a'; 6d; KPX = tc, MT = jb, C = Muscal]  
 67. *Bone dame me prie de chanter* [RS. 790a; mss. CMTa; 10ab'ab' b'aa'b; 5d + 1c(4); a = tc, MT = jt, C = gb]  
 68. *Onkes ne fut si dure departie* [RS. 1127; mss. C; 10a'ba'b a'ba'b; 6s; C = tc]  
 69. *Dame, cist vostre fins amis* [RS. 1516; mss. CKM<sup>n</sup>NOSTVX; 8aaaabba; 5s; KNTX = tc, C = gb]  
 70. *Ne vose ne flor de lis* [RS. 1562; mss. CKORX; 7a 6baab 3a 7a 3c 7c 5c 7c; 4u + 1c(4); C = tc]  
 71. *Kant Amors vit ke je li aloignoe* [RS. 1684; mss. C; 10a'ba'b ba'b; 5u; an.]

## X. CANZONI RIGETTATE

72. *Mout m'est belle la douce commençaee* [RS. 209; mss. ACFKLMOPRTUVXa; 10a'ba'b a' 6b 10bbba'; ChCocuci; R = tc]

TAVOLA II  
IL CORPUS DI THIBAUT DE CHAMPAGNE  
NEI PRINCIPALI CANZONIERI

73. *S'onkes nus hom pour dure departie / ot cuer dolent* [RS. 1126; mss. ACDHKL<sup>n</sup> OO<sup>n</sup>PQ<sup>n</sup>RTUVXa; 10a'bb'a' cca'a'; HgBerzć; C = tc]  
 74. *Sans atente de gueredon* [RS. 1867; mss. CKLMNOTVX; 8abab abbba; GclBru-  
 lē; C = tc]  
 75. *Tres haute amours, qui tant s'est abessie* [RS. 1098; mss. KMONRVXZa; 10a'ba'b-  
 c'c'd'd'; PrAng; M(Z) = tc]  
 76. *De boene amour et de loial amie / vaurai chanter* [RS. 1102a; ms. j; 10a'b'a'b' cccb'; j  
 = tc]

XI. CANZONI IPOTETICAMENTE ATTRIBUIBILI A THIBAUT DE CHAMPAGNE

77. *Sire frere, fetes m'un jugement* [RS. 691; mss. AGMRTZab; 10abab aabb; GIVi-  
 nier; R = frere a tc]  
 78. *Puis qu'il m'estuet de ma douleur chanter* [RS. 805; mss. AMNORTXa; 10aba 7c'e'  
 10ab; RcFouriv; M' = tc]  
 79. *Frere, qui fait mieus a proisier* [RS. 1293; mss. ACIMRTYab; 8abab baa 4b 7c'e'  
 8a; GIVinier; R = tc a frere]  
 80. *Empereor ne roi n'ont nul pooir / des* [RS. 1811a; ms. j; 10abab b 7c'e'; j = tc]

		V	N	K	X	M'	T'	a'
	xv	1	1	1	1	1	4	1
cc	LIH	2	2	2	2	2	5	2
p	LI	3	3	3	3	3	6	3
	xvi	4	4	4	4	4	7	4
d	XLVIII	5	5	5	5	5	8	5
	A. VIII	6	6	6	6	6		6
	XXIV	7	7	7	7	7	9	7
	XXVIII	8	8	8	8	8	10	8
	XXVI	9	9	9	9	9		9
	XXXII	10	10	10	10	10		10
	I	11	11	11	11	11	11	11
	XXII	12	12	12	12	12	12	12
	XVIII	13	13	13	13	13	13	13
	XXIII	14	14	14	14	14	14	14
	XIV	15	15	15	15	15	15	15
	XIII	16	16	16	16	16	16	16
	X	17	-	17	17	17	17	17
	XXXIII	18	-	18	18	18	18	18
	XXXVI	19	-	19	19	19	19	19
	III	20	-	20	20	20	20	20
	VIII	21	-	21	21	21	21	21
cc	LIV	-	-	22	22	22	22	22
	XII	22	-	23	23	23	23	23
	XIX	23	-	24	24	24	24	24
	II	24	-	25	25	25	25	25
	XX	25	-	26	26	26	26	26
	V	26	-	27	27	27	27	27
lr	LXI	27	-	-	-	28	28	28

Legenda: cc = canzone di crociata; cr = canzone religiosa; lr = lai religioso; sr = sirventese religioso; p = pastorella; d = débar (in corsivo i due fitizi); jp = jeu-parti.

= testi o gruppi di testi spostati rispetto all'ordine di V.

 = testi di tradizione differente e di posizione instabile.

		V	N	K	X	M'	T'	α'
	xxvii	28	-	28	28		-	32
cc	lv	29	-	29	29		34	33
	xxi	30	-	30	30		35	34
cr	lviii	31	-	31	31		36	35
	xxxiv	32	-	32	32		37	36
cr	lx	33	-	33	33	-	40	39
p	lii	34	-	34	34	30	41	40
cr	lvii	35	-	35	35	31	42	41
	xxxI	36	-	36	36	32	43	42
d	xlvi	37	-	37		33	44	43
sr	lvi	38	-	38	37	34	45	44
	vii	39	-	39	38	37	48	47
cr	lix	40	-	40	39	39	50	49

jp	xxxix	41	-	41		40	51	50
d	xlvi	42	-	42		41	52	51
d	xlIx	43	-	43		42	53	52
jp	xl	44	-	44		43	54	53
jp	xli	45	...17	45		44	55	54
d	l	46	18	46		45		55
jp	xliv	47	19	47		46		56
jp	xlIii	48	20	48		47	-	57
jp	xlIi	49	21	49		48	-	58
jp	xxxvii	-	-	-	-	49		59
jp	xxxviii	-	-	-	-	50		60

	A. II	50	22	50	40	-	-	-
	A. v	51	-	51	46	-	-	-
	ix	52	...25	52	49	52	-	51
	xxix	53	26	53	47	51	-	50
	vi	54	27	54	41			5
	xvii	55	28	55	42			6
	xxxv	56	29	56	43	59		7
	xi	57	30	57	44			8
	xxv	58	24...	59	45	58		9
	iv	59	23	58	48			10
	A. 1	-	-	-	-	60	-	-

LA MASCHERA E IL LABIRINTO.  
CONSIDERAZIONI SUL  
TRUBERT DI DOUIN DE LAVESNE

I. UN REALISMO INVEROSIMILE

Non è facile rendere appieno giustizia, almeno sotto il profilo ermeneutico, a un testo complesso come il *Trubert* di Douin de Lavesne,<sup>1</sup> la cui oggettiva irriducibilità entro i (troppo) rigidi schemi fissati a istituire il sistema dei generi letterari medievali è stata infine superata dal pressoché unanime riconoscimento del suo carattere eminentemente parodico.<sup>2</sup> Parodia che si esplica sia come rivisitazione ironica e beffarda di *topoi* propri di altri modelli di scrittura, sia come contraffazione di passi specifici, resa perspicua, sotto il camuffamento comico, dal patente rimpiego di elementi linguistici e prosodici del brano (o dell'opera) a cui si intende alludere.<sup>3</sup> Altrettanto riconosciuta – ed indagata con strumenti diversi – è l'elevatissima densità di relazioni intertestuali e interdiscorsive che a esso fanno capo per diramarsi in un fitto reticolo esteso a comprendere uno spazio narrativo assai vasto ed eterogeneo.<sup>4</sup>

1. Composto attorno al 1253-1273 nel nord della Francia da un autore, Douin de Lavesne appunto, non altrimenti noto che per i due passi in cui il suo nome è citato nel testo (v. 5 e v. 2725). Quest'ultimo, conservato in un solo codice di elegante fattura, consta di 2984 *octosyllabes* rimati a coppie e, nonostante la sua ampiezza, viene proposto come un *fabliau* (v. 5). Per la bibliografia relativa rinvio a DOUIN DE LAVESNE, *Trubert*, a cura di C. DONÀ, Parma, Pratiche, 1992. Le citazioni del presente contributo sono tratte da *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, édition critique, traduction, introduction et notes par L. Rossi avec la collaboration de R. STRAUB, Paris, Librairie Générale Française, 1992, pp. 348-529, a cui rinvio anche per la definizione dei limiti cronologici presunti della sua composizione (pp. 51-52).

2. Dunque inscrivibile entro un genere "trasversale", « di secondo grado » (cfr. M. BONAFIN, *Parodia e modelli di cultura. Studi di teoria letteraria e critica autopolitica*, Milano, Arcipelago, 1990, pp. 17-18). Per l'analisi delle componenti parodiche presenti nel *Trubert* – e delle problematiche ad esse sottese – rinvio ai saggi di M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino*, ivi, pp. 87-126, e L. ROSSI, *Trubert: il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui fabliaux e sulla parodia medievale*, in « Studi francesi e portoghesi », 1979, pp. 5-49.

3. A questo proposito cfr. ivi, p. 15.

4. Oltre ai due saggi succitati, tesi a definire e approfondire i rapporti di intertestualità parodica che legano il nostro testo ad altri testi anteriori o coevi, si veda anche il volume di C. DONÀ, *Trubert o la carriera di un fufante. Genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma, Pratiche, 1994, in cui viene compiuto un meticoloso spoglio dei motivi fiabeschi che contribuirebbero a plasmare la materia narrativa. Un'analisi dei possibili apporti "folclo-