

Maria Sofia Lannutti

## Ancora sulle canzoni di Colin Muset: anomalie formali e tradizione manoscritta

*Il canzoniere di Colin Muset è doppiamente anomalo, per le caratteristiche della sua tradizione manoscritta e per le numerose irregolarità metriche. Si propone una nuova analisi di alcuni dei componimenti a tradizione pluritestimoniale considerati anisosillabici e/o anisostrofici, partendo dalle interpretazioni formulate nel tempo dagli studiosi, dalla tesi di laurea di Bédier (1893) a oggi.*

Il canzoniere di Colin Muset, di grande interesse sul piano metodologico, ha assunto un valore quasi simbolico per via delle cure dedicategli nel tempo da Joseph Bédier, dalla tesi di laurea pubblicata nel 1893, di stampo decisamente lachmanniano, all'ultima edizione, d'impostazione conservativa, uscita nel 1938, l'anno della sua morte.<sup>1</sup> Si tratta di un *corpus* doppiamente anomalo, per le caratteristiche della sua tradizione manoscritta (tutti i componimenti o sono a tradizione unitestimoniale o sono conservati da testimoni appartenenti ad una sola famiglia e per giunta strettamente imparentati)<sup>2</sup> e per le numerose irregolarità metriche nel testo trãdito, che fanno macchia nel generale isosillabismo e isostrofismo del repertorio lirico francese d'autore e che impongono al filologo valutazioni e scelte difficili.

1. *De Nicolao Museto (gallice: Colin Muset), francogallico carminum scriptore*, thesim facultati litterarum parisiensi proponebat J. Bedier, Paris, Emile Bouillon, 1893; *Les chansons de Colin Muset*, éd. par J. Bédier, Paris, Champion, 1938.

2. Come rileva da ultimo L. Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a c. di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 179-240, alle pp. 184-185.

Se nella prima edizione Bédier regolarizza le anomalie, già dalla seconda, del 1912, con trascrizione delle melodie a cura Jean Beck, uno dei padri della musicologia francese, la conservazione nel testo critico delle anomalie metriche è sostenuta invocando la presenza della notazione e in ultima analisi la natura specificamente musicale delle canzoni di Colin Muset, unico autore di poesia lirica che offra di sé l'immagine di un poeta menestrello.<sup>3</sup>

Le ultime edizioni, di Massimiliano Chiamenti e di Christopher Callahan e Samuel N. Rosenberg, pubblicate in contemporanea nel 2005, accolgono generalmente a testo la lezione unanime dei manoscritti anche se irregolare, sulla scia dell'ultimo Bédier.<sup>4</sup> Nell'edizione Callahan-Rosenberg, completa delle melodie, la fedeltà ideale all'ultimo Bédier riguarda anche la giustificazione "musicale" delle irregolarità, secondo il postulato che vede nell'esecuzione cantata un antidoto all'anis sillabismo e soprattutto all'anisostrofia. Si può vedere il caso di *Volez oïr la muse Muset*, dove la lacuna di un verso in terzultima posizione nella prima strofe è stata colmata attraverso la ripetizione parziale del verso precedente, con adattamento della melodia. Nell'introduzione, per motivare la scelta, si fa riferimento al «rôle essentiel du chant dans l'interpretation de ces oeuvres».<sup>5</sup>

Volez oïr la muse Muset?  
En mai fu fete un matinet,  
En un vergier flori, verdet,

3. *Les chansons de Colin Muset*, éd. par J. Bédier, avec la transcription des melodies par J. Beck, Paris, Champion, 1912 (Les classiques français du Moyen Age, 7). Sull'evoluzione dei criteri ecdotici adottati da Bédier per l'opera di Colin Muset, cfr. M. Tyssens, *Colin Muset et la liberté formelle*, in «*Farai chansoneta novela*». *Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, pp. 403-417; M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, a c. di L. Leonardi e S. Orlando, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 185-215, alle pp. 186-187; A. Corbellari, *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997, pp. 516-520.

4. Colin Muset, *Poesie*, a c. di M. Chiamenti, Roma, Carocci, 2005; *Les chansons de Colin Muset. Textes et mélodies*, éd. par Ch. Callahan et S. N. Rosenberg, Paris, Champion, 2005.

5. *Ibid.*, p. 93: «Enfin, tenant compte du rôle essentiel du chant dans l'interpretation de ces oeuvres, nous avons cru bon de compléter certaines strophes courtes en y inserant une reprise».

Au point du jour,	4
Ou chantoient cil oiselet	
Par grant baudor;	
Et j'alai fere un chapelet	
En la verdor.	8
Je le fis bel et cointe et net	
Et plain de flor.	
Une dancele avenant et mult bele,	
Gente pucele,	12
Bouchete riant,	
Qui me rapele:	
«Vien ça! si viele	
[-ça! si viele!]	16
Ta muse en chantant	
Tant mignotement. <sup>6</sup>	

Si può vedere anche il caso di *Sire cuens, j'ai viele*. Nel commento all'edizione del testo, per giustificare la presenza di versi in più nell'ultima strofe, su cui tornerò, si fa appello alla «primauté de la mélodie – ou plutôt de l'exécution musicale» e si parla di «expansion effectuée par la reprise de phrase mélodique».<sup>7</sup>

Eppure, l'insufficienza di questa impostazione era già stata sostenuta con argomenti convincenti da Madeleine Tyssens in un contributo del 1989 molto critico rispetto alla supposta *liberté formelle* di Colin Muset.<sup>8</sup> Recentemente è stata ribadita da Dominique Billy in un articolo di discussione dell'edizione Callahan-Rosenberg, dove le si oppone il punto di vista di un'analisi metrica autonoma.<sup>9</sup> Ultimamente da Fabio Sangiovanni nella sua tesi di dottorato discussa nel 2013, che prende di nuovo in esame il problema dell'ani-

6. *Ibid.*, p. 113.

7. *Ibid.*, p. 151; cfr. inoltre a p. 93: «Le principe d'expansion du couplet, principe fondamentalement musical, nous a été suggéré par la pièce 8, où le trouvère lui-même prolonge la strophe 5 en y introduisant des vers qui, pour être textuellement nouveaux, n'en sont pas moins iteratifs sur le plan formel».

8. Tyssens, *Colin Muset* cit., in part. p. 417.

9. D. Billy, *Contribution à l'étude du chansonnier de Colin Muset*, in «Romania», CXXV (2007), pp. 306-341. E si veda anche Ch. Callahan, S. N. Rosenberg, *Réponse à la Contribution à l'étude du chansonnier de Colin Muset de Dominique Billy*, in «Romania», CXXVI (2008), pp. 239-244.

sosillabismo nella lirica romanza, con speciale riguardo per il repertorio francese.<sup>10</sup> Lo studio di Sangiovanni riduce i casi di presunte irregolarità della versificazione nella lirica francese, confermando il suo sostanziale isosillabismo.<sup>11</sup>

Muovendomi nella stessa direzione, ed estendendo l'analisi alle irregolarità della struttura strofica, vorrei cercare di sostenere con nuovi argomenti l'ipotesi del primo Bédier, cioè che le anomalie metriche del canzoniere di Colin Muset siano da imputarsi preferibilmente a innovazioni della tradizione manoscritta, e quindi, in caso di attestazione pluritestimoniale e di unanimità di lezione, a innovazioni d'archetipo, che confermano le note famiglie KNPX e CU, la prima nel gruppo s<sup>II</sup> e la seconda nel gruppo s<sup>III</sup> di Schwan.<sup>12</sup> Esaminerò tre componimenti irregolari a tradizione pluritestimoniale, tenendo conto di due principi generali, che derivano dall'osservazione delle caratteristiche complessive dei modelli formali implicati.

Le strutture strofiche del *corpus* attribuito a Colin Muset sono in gran parte inusuali, spesso uniche, e possono essere considerate il corrispettivo di scelte tematiche e di linguaggio nuove, personali, che si staccano dal registro medio della lirica cortese. Le strutture strofiche dei componimenti irregolari sono di due tipi, o sono complesse e ricercate secondo vari gradi e peculiarità o sono viceversa molto semplici. Si può pensare che nel primo caso la ricercatezza formale renda più difficile il rispetto della struttura da parte dei copisti, che sono portati a innovare. Nelle strutture strofiche con alternanza di versi di misura differente, si può presumere, come vedremo, una tendenza all'omologazione o armonizzazione metrica. Nel secondo caso, invece, si può

10. F. Sangiovanni, *Stati di imperfezione. Indagini metriche (ed ecdotiche) sull'anisosillabismo nella versificazione romanza medievale con particolare riferimento alla lirica oitanica*, Università di Padova, 2013, pp. 177-235.

11. *Ibid.*, pp. 421-426.

12. E. Schwan, *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann, 1886, pp. 243-248 per il modello comune a KNPX; pp. 173-181 e 251-253 per i rapporti di parentela tra U e C, su cui si veda anche «Intavolare». *Tables de chansonniers romans*, II, *Chansonniers français: 2. H (Modena, Biblioteca Estense, a.R.4.4.) / Za (Zagreb, Bibliothèque Métropolitaine, MR 92)*, par L. Spetia, Liège, Université de Liège, 1997; 3. *C (Bern, Burgerbibliothek 389)*, par P. Moreno, Liège, Université de Liège, 1999, pp. 26-32; 5. *U (Paris, BNF fr. 20050)*, par M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 2007, pp. 25-30.

pensare che l'adozione di un registro metrico semplice, dimesso, favorisca la riscrittura e l'interpolazione secondo procedimenti imitativi.

Per la prima categoria, si può fare l'esempio della canzone *Une novele amorette que j'ai* (L 44,16; RS 48), dalla struttura strofica unica, caratterizzata dall'alternanza di *décasyllabes* e *octosyllabes* nella prima sezione. La canzone è conservata dai canzonieri C e U. Tutte le edizioni adottano la lezione di U, visto che il testo di C è molto più scorretto e banalizzante. C è ipometro diverse volte ma non è mai ipermetro, tranne che in accordo con U, che ha versi ipermetri in tutt'e tre le strofe. Vediamoli.

Nella prima strofe è ipermetro il v. 11, *octosyllabe* crescente:

Une novele amorette que j'ai	
Me fait chanter et renvoisier;	
Lo cuer en ai amoroset et gai,	
Ne ja de ceu partir ne quier.	4
Rose ne lis ne florette de glai	
Ne lo me fait recomencier,	
Fors la blondette por cui je morrai,	
Se merci ne m'i puet aidier.	8
Merci demanz, merci requier,	
Merci vuel et merci desir.	
<i>A la blondete lo vuel proier,</i>	
K'autre ne m'en porroit garir,	12
N'autre ne m'en porroit aidier,	
N'autre n'est tant a mon plaisir.	
Je la servirai senz dangier,	
Se tout ne lo me vuet merir.	16

3. lou cuer enamoreit et gai C      6. comencier C

Nella seconda strofe è ipermetro il v. 29, ancora *octosyllabe* crescente:

Bele et blondette, je vos amerai	
De boen cuer leal et entier,	
Ne ja de vos ne me departirai;	
Miez me lairoie depecier.	20
En ceste bone pensee serai,	
Ne nuns ne m'en porroit getier;	

Mais trop me tienent en malvais delai  
 Felon mesdisant losengier. 24  
 Je redout tant lor encombrer,  
 Que trop se peinent de traïr  
 Cels qui bien aiment senz dangier,  
 Ne ja ne les en voi joïr. 28  
*Bien se doit la blondete gaitier,*  
 K'adès vuelent d'anui servir,  
 Ne moi ne li n'en ont mestier  
 Por nostre joie departir. 32

17. blonde C 22. nuls ne men puet geteir C 23. mais trop me tiennent en esmai  
 C 24. li felon mavaix losengier C 27. sens trichier C 28. et jai nes vaires  
 joir C 29. bien sen doit blondette alongier C

Nella terza strofe è ipermetro il v. 37, che avrebbe dovuto essere  
 un *décasyllabe*:

L'autrier un jor a l'entree de mai,  
 L'oï chanter en un vergier,  
 Mais onques mais si bele n'esgardai,  
 Ceu vos porroie fiancier. 36  
*Sades, cortois Deus, et quele amorette ai,*  
 S'ele la me vuet outroier,  
 Ne ja mais jor senz joie ne serai,  
 Se de s'amor puis exploitier. 40  
 Je désir tant li embracier  
 Et li veoir et li oïr,  
 Se de li ai un douz baisier  
 Nus mais ne me poroit venir; 44  
 Ne m'en porroient forjugier  
 Malvaise gent par lor mentir.  
 Con que me doie delaier,  
 Je l'atendrai tot a loisir, 48  
 Ke fine amors me fait cuidier  
 Boens servises ne puet périr.

35. ne trovai C 37. deus, tres dous deus C 38. se de s'amor puis exploitier  
 C 39. ne seroie C 40. celle la me veult otroier C 44. ne me poroit nuls mals  
 venir C 45. ne me C 47. coi kil men doie avenir C

Negli ultimi due casi C offre una lezione metricamente corretta, che sa però di riscrittura: v. 29 «Bien s'en doit blondette alongier»; v. 37 «Deus, tres dous Deus, et quele amorette ai».

La soluzione adottata da Bédier per le prime due ipermetrie è tale da evitare nel secondo caso l'assunzione del testo banalizzante di C. Nella prima edizione Bédier elimina dal v. 11 il pronome («A la blondete vueil proier») e dal v. 29 l'articolo («Bien s'en doit blondete gaitier»).<sup>13</sup> Nella seconda edizione riduce a *blonde* il vezzeggiativo *blondette* contenuto nei due versi.<sup>14</sup> La stessa soluzione ripropone Madeleine Tyssens per il v. 11 nel contributo che ho citato.<sup>15</sup> In modo non del tutto coerente, come ha già notato Billy, Callahan e Rosenberg eliminano l'articolo al v. 29 sulla scorta di C, facendo di *blondette* un nome proprio, ma conservano l'ipermetria al v. 11, perché ritengono che l'impiego ricorrente di vezzeggiativi sia una cifra stilistica da preservare.<sup>16</sup> Va detto però che il ragionamento può essere invertito. Possiamo cioè pensare che la frequenza di vezzeggiativi abbia indotto il copista dell'archetipo a introdurne altri contro la misura sillabica.

Per quanto riguarda la terza ipermetria, gli editori non si sono chiesti quale potrebbe essere l'origine dell'errore di U, adottando senz'altro il testo isosillabico ma banalizzante di C. Potrebbe tuttavia darsi che *sades*, attributo più adatto alla *blonde* che a Dio, abbia sostituito *Des* per *Deus* nell'archetipo, come conferma il *Deus* iniziale del testo banalizzante di C. Anche in questo caso potremmo allora conservare il testo di U, con una motivata e minima correzione.

Queste ipermetrie avrebbero potuto prodursi, in effetti, in qualsiasi struttura strofica, ma è probabile che il loro numero relativamente elevato sia da mettere in rapporto con l'inusuale alternanza di versi di misura differente, che impongono un continuo mutamento di ritmo. Ne è indizio il fatto che nella prima iperme-

13. *De Nicolao Museto* cit., pp. 106 e 108.

14. *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1912), pp. 10-11, app. alle pp. 36-37.

15. Tyssens, *Colin Muset* cit., p. 410.

16. *Les chansons*, ed. Callahan-Rosenberg, cit., p. 136: «En effet, la terminaison diminutive a une valeur de motif trop prononcée dans cette strophe [...] pour que nous nous permettions de l'affaiblir, d'où la décision de corriger en supprimant l'article *la* et en considérant le substantif comme un nom propre». E cfr. Billy, *Contribution à l'étude* cit., p. 317.

tria, condivisa dai due manoscritti e potenzialmente d'archetipo, la sillaba in più sposta l'accento principale sulla quarta, avvicinando l'originario *octosyllabe* alla struttura del *décasyllabe* («A la blondete lo vuel proier») si adegua dal punto di vista ritmico al precedente *décasyllabe*, v. 7 «Fors la blondette por cui je morrai», come anche al seguente *décasyllabe*, v. 17 «Bele et blondette, je vos amerai», che apre la strofe successiva). Dobbiamo allora pensare che l'«attrazione di occorrenze contigue» di cui parla Sangiovanni nella scheda dedicata a questo componimento si sia qui combinata con la tendenza all'armonizzazione metrica.<sup>17</sup>

Une novele amorette que j'ai	
Me fait chanter et renvoisier;	
Lo cuer en ai amoroset et gai,	
Ne ja de ceu partir ne quier.	4
Rose ne lis ne florette de glai	
Ne lo me fait recomencier,	
<i>Fors la blondette por cui je morrai,</i>	
Se merci ne m'i puet aidier.	8
Merci demanz, merci requier,	
Merci vuel et merci desir.	
<i>A la blondete lo vuel proier,</i>	
K'autre ne m'en porroit garir,	12
N'autre ne m'en porroit aidier,	
N'autre n'est tant a mon plaisir.	
Je la servirai senz dangier,	
Se tout ne lo me vuet merir.	16
<i>Bele e blondette, je vos amerai...</i>	

3. lou cuer enamoreit et gai C    6. comencier C

Per la seconda categoria si può fare l'esempio di una tra le più celebri canzoni di Colin Muset, *Sire cuens j'ai vièle* (L 44,13; RS 476), che ho già citato all'inizio. La canzone è conservata dai canzonieri KNPX. La struttura strofica è costituita da due sequenze monoassonanzate, la prima in *é*, la seconda in *ie*. I versi sono *heptasyllables*, tranne il primo della seconda sequenza, che è un *tétrasyll-*

17. Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 185.

*labe*. Le irregolarità riguardano sia la versificazione sia la struttura strofica. Per la versificazione troviamo due ipermetrie nella seconda strofe e una terza nell'ultima. La prima, v. 15 «Car talent ai, n'en doutez mie», corrisponde a una diffusa forma di banalizzazione o esplicitazione sintattica, l'aggiunta a inizio di verso di una congiunzione non necessaria, qui probabilmente indotta dal *car* rafforzativo ai vv. 10 e 13, come riconosce Sangiovanni.<sup>18</sup> Nelle prime due edizioni Bédier sopprime il monosillabo. Nell'ultima lo conserva e così gli editori successivi.<sup>19</sup>

Sire cuens, car conmandez  
 De moi vostre volenté.  
 Sire, s'il vous vient a gré, 12  
 Un biau don car me donez  
 Par courtoisie!  
*Car talent ai, n'en doutez mie,*  
 De raler a ma mesnie: 16  
*Quant g'i vois bourse desgarnie,*  
 Ma fame ne me rit mie.

Per risolvere la seconda ipermetria, al v. 17, Bédier fa a meno del pronome nella prima edizione, mentre adotta la voce *esgarnie* che permette la sinalefe nella seconda.<sup>20</sup> Sangiovanni nota che la voce, di per sé rarissima, sarebbe un *hapax* di Colin nell'intero *corpus* lirico.<sup>21</sup> La correzione sembra quindi onerosa. Mi chiedo allora se non si debba pensare anche in questo caso a un'altra forma di esplicitazione sintattica, che presuppone che un semplice *si*, suddivisibile in *s'i*, sia stato sostituito da *quant* più pronome soggetto più avverbio di luogo (*Quant g'i vois* ← *S'i vois*). La correzione sarebbe qui onerosa solo dal punto di vista quantitativo, per la quantità dei grafemi da sostituire, ma non dal punto di vista qualitativo, della sostanza dell'enunciato. Se così fosse, tutt'e due le ipermetrie sarebbero dello stesso tipo, caratteristico in ambito italiano di generi

18. *Ibid.*, p. 193.

19. *De Nicolao Museto* cit., p. 131; *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1912), p. 23, app. a p. 40; *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1938), p. 9, app. alle pp. 49-51; Chiamenti, *Poesie* cit., p. 38; *Les chansons*, ed. Callahan-Rosenberg, cit., p. 148.

20. *De Nicolao Museto* cit., p. 131; *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1912), p. 23.

21. Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 193.

di registro popolareggiante, come la lauda, e che Contini mette in rapporto con l'anacrusi.<sup>22</sup> E si sarebbero prodotte nell'archetipo.

L'ipermetria nell'ultima strofe, nel verso breve «a la jance alie» 'in salsa d'aglio', che è un *tétrasyllabe* crescente, si sottrae invece a una soluzione davvero convincente, tanto che Bédier non la corregge neppure nella prima edizione.<sup>23</sup> Madeleine Tyssens propone un *en jansse alie*, correzione apportata inizialmente da Bédier a un *décasyllabe* che contiene proprio la formula *a la jance allie* ma che sostituisce l'*heptasyllabe* previsto dalla struttura strofica nell'unico *jeu parti* di Colin Muset, conservato dal solo canzoniere C (*Biaus Colins Muses*, L 119,6; RS 1966): v. 37 «As gris chaipons et a la jancellie» → «As chapons en jance aillie».<sup>24</sup> Come in *Une novele amorette que j'ai*, anche in questo caso la struttura strofica prevede nella prima sezione un'alternanza di versi di differente misura, *décasyllabes* e *heptasyllabes*, per cui è possibile che il verso ipermetro sia frutto di una riscrittura che va nella direzione dell'armonizzazione metrica, vista anche la costanza di aggettivo più sostantivo in posizione iniziale nei vv. 39-41, già notata da Sangiovanni (nel v. 38 l'aggettivo è invece parte del predicato nominale).<sup>25</sup>

Ma famé va destrousser  
 Ma maie sanz demorer;  
 Mon garçon va abuvrer

22. G. Contini, *Esperienze d'un antologista del duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 241-272, poi in Id., *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 175-210, alle pp. 175-192; Id. *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. XVIII-XXI; Id., voce *Filologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 954-972, nuova ed. con guida alla lettura a c. di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 29-30. Sull'anacrusi nella versificazione si veda anche M. S. Lannutti, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona*, in «Studi medievali», 35 (1994), pp. 1-66, alle pp. 2-4. Un'analisi del metodo continiano in materia di anisosillabismo si trova ora in Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., pp. 61-69.

23. *De Nicolao Museto* cit., p. 133.

24. Tyssens, *Colin Muset* cit., p. 415; *De Nicolao Museto* cit., p. 129, con grafia e *distinctio* fedele al ms.: «As chapons en jancellie»; *Les chansons* ed. Bédier, cit. (1912), p. 22. Nell'ed. del 1938 Bédier non corregge e commenta così: «C'est un vers de sept syllabes qu'on attendrait ici» (p. 49).

25. Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 193.

Mon cheval et conreer;	40
Ma pucele va tuer	
Deus chapons pour deporter	
<i>A la jansse alie;</i>	
Ma fille m'aporte un pigne	44
En sa main par cortoisie.	
Lors sui de mon ostel sire	
A mult grant joie sanz ire	
Plus que nuls ne porroit dire.	48
«Jakes d'Amiens, et j'errant m'en retour	
<i>As grais chaipons et a la jancellie</i>	
Et as gastiaus ki sont blanc com flor	
Et au tres bon vin sor lie.	39
As bons morsels ai donee m'amor	
Et as grans feus parmi ceste froidour:	
Faites ensi, si menres bone vie (...).	

Resta il fatto che nei numerosi esempi del Tobler Lommatsch, *jance* è costantemente preceduto dal nesso *a la* e frequente è la formula *a la jance allie*, spesso associata ai *chapons*, come nel *Couronnement de Renard*, dove troviamo anche il numerale *deux*, v. 603: «Deux chapons a la ganse allie». <sup>26</sup>

Quello che però più interessa, nella prospettiva che ho indicato, è l'abnorme numero di versi nella quinta e ultima strofe (ce ne sono tre in più), pubblicata secondo la versione unanime dei manoscritti da tutti gli editori, in ragione di una presunta anisostrofia originaria. Secondo Madeleine Tyssens, piuttosto che a un caso di anisostrofia originaria si dovrebbe pensare a redazioni d'autore che sono state riunite e combinate nella strofe da un copista. <sup>27</sup> Questa ipotesi, che Sangiovanni giudica «convincentissima», è stata accolta da Billy nei *Corrigenda et addenda à l'Architecture lyrique médiévale*. <sup>28</sup> L'idea, oltre che suggesti-

26. T.L., vol. IV, col. 1564, s. v. *jance*. E cfr. Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 193.

27. Tyssens, *Colin Muset* cit., p. 415.

28. Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 190; D. Billy, *Corrigenda et addenda à l'Architecture lyrique médiévale*, in «Cahiers du Centre d'Études Métriques», 1 (1992), pp. 65-70, a p. 65.

va, sarebbe anche plausibile, se la strofe fosse davvero all'altezza della poesia di Colin Muset. Devo dire che ho qualche dubbio in proposito. Mi sembra invece possibile che la canzone si chiudesse in origine con la quarta strofe, con l'immagine autoironica e ammiccante della moglie che getta le braccia al collo del giullare girovago, per una volta tornato a casa con la borsa piena. Si tratta oltretutto di un finale a sorpresa, descritto in modo asciutto ed efficace, di un finale ricco di particolari succosi (il *sac enflé* sulle spalle, la *robe grise*, la *conoille*). Niente a che vedere con l'elenco di sostantivi della quinta strofe, alcuni ripresi dalla strofe precedente: *ma fame*, *mon ostel*, a cui si aggiunge nella versione di P *ma bourse* in luogo di *ma male*, che corrisponde al *ma bourse* nell'ultimo verso della prima strofe (v. 9 «Et ma boursse mal farsie»). E soprattutto con la serie di zeppe e versi-zeppa: *sanz demorer*, ispirato al *sanz faintise* della strofe precedente, *pour deporter*, *par cortoisie*, ispirato al *par franchise* della strofe precedente, l'intero distico finale «a mult grant joie sanz ire / plus que nuls ne porroit dire».

Quant je vieng a <i>mon ostel</i>	28
Et <i>ma fame</i> a regarde	
Derrier moi le sac enfle,	
Et je qui sui bien paré	
De robe grise,	32
Sachiez qu'ele a tost jus mise	
La conoille <i>sanz faintise</i> ;	
Ele me rit <i>par franchise</i> ,	
Ses deus braz au col me plie.	36
<i>Ma fame</i> va destrousser	
Ma male <i>sanz demorer</i> ;	
Mon garçon va abuvrer	
Mon cheval et conreer;	40
Ma pucele va tuer	
Deus chapons pour deporter	
A la jansse alie;	
Ma fille m'aporte un pigne	44
En sa main <i>par cortoisie</i> .	
Lors sui de <i>mon ostel</i> sire	
<i>A mult grant joie sanz ire</i>	
<i>Plus que nuls ne porroit dire</i> .	48

Si aggiunga che la parola *pigne* al v. 44 non può dirsi in assonanza perfetta perché la vocale tonica è nasalizzata. Insomma, la quinta strofe potrebbe essere il prodotto di un autore avventizio, e potremmo anzi parlare proprio di un imitatore, invogliato ad ampliare il componimento dalla semplicità della struttura strofica, che non è vincolante neppure sul piano rimico.

Se davvero la strofe fosse apocrifia, si spiegherebbe anche l'ipermetria del verso breve. L'autore avventizio potrebbe aver adottato la diffusa formula *a la janse alie* contro il numerismo sillabico, come potrebbe essere avvenuto nella riscrittura del *décasyllabe* inserito nel *jeu-parti* in luogo dell'*heptasyllabe* previsto dalla struttura. D'altra parte, i canzonieri KNPX attingono dall'archetipo altre strofe apocriefe. Ne ho fatto esperienza con l'edizione delle canzoni di Guiot de Dijon per la canzone VII (*Penser ne doit vilenie*, L 154,21; RS 1240), anch'essa di struttura strofica molto semplice. La strofe, riportata in posizione finale da KNPX, ma non dall'altro ramo della tradizione rappresentato dai canzonieri MT, è da ritenersi apocrifia e rivela un'analogia tecnica imitativa.<sup>29</sup> Potremmo essere di fronte a una peculiarità dell'archetipo di KNPX, che andrebbe approfondita e tenuta in conto in sede ecdotica.

Se escludiamo la possibilità dell'anisostrofia, questa interpretazione radicale è in realtà la meno onerosa dal punto di vista dell'edizione critica, perché pensare alla compresenza di più versioni d'autore o all'aggiunta di alcuni versi ci mette di fronte alla necessità di operare distinzioni difficili. Nell'ipotesi della doppia redazione, quali versi apparterrebbero alla prima e quali alla seconda? Tysens propone di eliminare i primi due versi e il penultimo, ma mi pare si possa dire che si tratta semplicemente dei versi più scontati e meno riusciti.<sup>30</sup> Nella seconda ipotesi, quali sarebbero i versi aggiunti? Non a caso nell'edizione del 1912 Bédier nota che la strofe ha una diversa costruzione, parla di trascrizione *de mémoire* e bolla come arbitrarie le correzioni proposte da altri studiosi: «La str. V est construite autrement que les autres et les licences de versification s'y accumulent à tel point qu'elle semble avoir été transcrite de

29. Guiot de Dijon, *Canzoni*, ed. critica a c. di M. S. Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 99-100.

30. Tysens, *Colin Muset* cit., p. 415.

mémoire; plusieurs critiques ont proposé, pour y introduire quelque régularité, des corrections arbitraires».<sup>31</sup>

Correndo il rischio di essere accusata di accanimento prescrittivo, chiudo proponendo una possibile soluzione all'incipit ipermetro di un'altra celebre canzone di Colin Muset, anch'essa trådita dai canzonieri KNPX, *Volez oïr la muse Muset* (L 44,17; RS 966), celebre anche proprio per la sua eccezionale ipermetria incipitaria, che è isolata nel componimento.<sup>32</sup> Anche in questo caso, il primo Bédier corregge, eliminando l'articolo, salvo ripristinarlo già nell'edizione del 1912.<sup>33</sup> Non correggono tutti gli editori successivi.

*Volez oïr la muse Muset?*  
 En mai fu fete, un matinet,  
 En un vergier flori, verdet,  
 Au point du jour, 4  
 Ou chantoient cil oiselet  
 Par grant baudor,  
 Et j'alai fere un chapelet  
 En la verdor. 8  
 Je le fis bel et cointe et net  
 Et plain de flor.  
 Une dancele  
 Avenant et mult bele, 12  
 Gente pucele,  
 Bouchete riant,  
 Qui me rapele:  
 «Vien ça, si vïele 16  
 .....  
 Ta muse en chantant  
 Tant mignotement».

31. *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1912), p. 40.

32. Sulle soluzioni adottate dai notatori per l'incipit ipermetro, cfr. Lannutti, *Versificazione* cit., pp. 187-188; *Les chansons*, ed. Callahan-Rosenberg, cit., p. 117.

33. *De Nicolao Museto* cit., p. 86: «Pravam trium codicum lectionem (*la muse*) emendavi (v. supra, p. 81)»; *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1912), p. 33: «le vers reste trop long d'une syllabe»; *Les chansons* ed. Bédier, cit. (1938), p. 42: «Il y a une autre singularité métrique au v. 1, *Volez oïr la muse Muset*, qui est le seul vers de neuf syllabes de la chanson».

J'alai a li el praelet 20  
 Atout la viele et l'archet,  
 Si li ai chanté le *muset*  
 Par grant amour:  
 «J'ai mis mon cuer en si bon *cuer* 24  
 Espris d'amors».

A dire il vero, la soppressione dell'articolo, riproposta da Madeleine Tyssens, lascia un po' perplessi, perché produce un testo dalla sintassi non pienamente soddisfacente, come nota Sangiovanni.<sup>34</sup> La canzone consiste nella rappresentazione di un innamoramento con lieto fine, in cui la tipica situazione della richiesta cortese si coniuga con il registro della *bonne vie*. Colin si reca in un giardino con *la viele et l'archet*, una bella ragazza lo invita ad avvicinarsi, Colin intona una canzone accompagnandosi con la viella, s'innamora della ragazza, la ragazza si concede e il racconto si conclude con il resoconto dei piaceri di cui ora Colin può godere con la sua bella.

Mi chiedo però cosa c'entri la *muse*, piccola cornamusa, strumento di ambientazione tipicamente pastorale, con la *viele* e l'*archet* che Colin dichiara di usare per accompagnare il suo canto nel *vergier*. Certo è possibile che *muse* indichi in questo caso, per metonimia, un genere di canto. Ma anche volendo ammettere che *muse* non vada messo in relazione con il canto pastorale, difficilmente compatibile con l'ambientazione, a meno di presupporre un intento parodico, si tratterebbe di un'accezione non altrimenti attestata (la *musette*, danza e genere strumentale, mai vocale, sarà in voga in Francia non prima del XVIII secolo).<sup>35</sup>

Al v. 18, la suddivisione *ta muse* non è l'unica possibile, visto che si potrebbe trascrivere *t'amuse*, imperativo come *vien* e *viele* al verso precedente: 'vieni qui, suona la viella, inganna il tempo cantando'. Stando al Tobler-Lommatsch, la forma preposizionale *amuser* 'ingannare', come anche la sua variante riflessiva, non è mai attestata

34. Tyssens, *Colin Muset* cit., p. 410; Sangiovanni, *Stati di imperfezione* cit., p. 212.

35. *De Nicolao Museto* cit., p. 86: «Vocabulo *muse* non organa illa quae *musette* dicimus significavit poeta (vide v. 17, 21, 22) sed lepidam quamdam cantiunculam (cf. *muserie*, *amusette*)». Per la storia della *musette*, cfr. *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*, ed. by S. Sadie, London, Macmillan Reference, 2000<sup>2</sup>, s. v. *musette*.

nel significato di ‘passare il tempo, divertirsi’, normale per *muser*, ma nulla impedisce di pensare che qui Colin anticipi o assuma (dalla lingua non letteraria?) l’accezione che diventerà prevalente.<sup>36</sup> Al v. 22 il maschile *muset* potrebbe non aver niente a che fare con la *muse*, ha sicuramente a che fare con il nome dell’autore, tanto che Bédier pensa che indichi un componimento di Colin Muset conosciuto dal suo pubblico, di cui subito dopo si citerebbe l’incipit (vv. 23-24: si tratta in realtà di un *refrain exogène*, il n. 950 del repertorio di Nico van de Boogaard).<sup>37</sup> Il che tra l’altro spiegherebbe, secondo Bédier, la rima imperfetta *muset* : *cuer*.<sup>38</sup> La voce *muset* è un *hapax* e mi chiedo per questo se non si debba invece pensare addirittura che abbia sostituito un originario *muser* sostantivato ‘divertimento, passa-tempo’, in rima con il successivo *cuer*, ma è anche possibile che la struttura strofica tolleri l’assonanza, come in diversi altri componimenti di Colin Muset.<sup>39</sup> Da questo punto di vista, la correzione sarebbe forse eccessiva, ma l’ipotesi andrebbe almeno tenuta in considerazione.

Del resto il verbo *muser* lo ritroviamo nell’incipit dell’ultima strofe, che riassume quanto è stato fino a quel punto descritto, il divertimento di Colin, che ha potuto cantare a suo piacimento: «Or a Colin Muset muse / et s’a a devise chante» ‘Ora Colin Muset si è divertito, ha ingannato il suo tempo, e ha cantato a volontà’. E più avanti: «Ensi a son siecle mené / jusques ici» ‘Così ha passato il suo tempo fin’ora’, coerente con l’interpretazione che ho proposto per il v. 18 (*t’amuse*).

<i>Or a Colin Muset muse</i>	
Et s’a a devise chante	
Pour la bele au vis colore,	60
De cuer joli.	
Maint bon morsel li a done	
Et departi	
Et de bon vin fort a son gre,	64

36. Cfr. T.L., vol. I, col. 376, s. v. *amuser*; vol. VI, coll. 455-458, s. v. *muser*.

37. N. H. J. van der Boogaard, *Rondeaux et refrains du XII<sup>e</sup> au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1969.

38. *Les chansons*, ed. Bédier, cit. (1938), pp. 43-44.

39. Se ne veda il quadro d’insieme in *Les chansons*, ed. Callahan-Rosenberg, cit., pp. 47-48.

Gel vous affi.	
<i>Ensi a son siecle mene</i>	
<i>Jusques ici.</i>	
Oncor dognoie,	68
En chantant maine joie,	
Mult se cointoie,	
Qu'Amors veut servir,	
Si a grant joie	72
El vergier ou dognoie,	
Bien se conroie,	
Bon vin fet venir	
Trestout a loisir.	76

Mi chiedo allora se il verbo *muser* non fosse originariamente contenuto anche nell'incipit della prima strofe, domanda retorica che dà l'avvio al racconto: *Volez oïr muser Muset?* 'Volere sentire divertirsi (come passa il suo tempo) Muset?'. La sintassi in questo caso andrebbe benissimo, accusativo più infinito. Resterebbe il problema posto dalla voce *fete* del secondo verso, interpretata finora come participio passato concordato con  *muse* ('fu fatta in maggio una mattina'), ma che potrebbe ben essere sostantivo, magari allusivo delle *fêtes de mai*: 'fu festa in maggio una mattina'.<sup>40</sup> Il verbo *muser* diventerebbe così parola-chiave di una giocosa *interpretatio nominis* dell'autore. Forse non c'è nessuna cornamusa e nessun canto pastorale, solo una riscrittura d'archetipo...

40. A. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de littérature française et comparée*, Paris, Hachette, 1889, da leggere con la rec. solidale di G. Paris, in «Journal des Savans», novembre et décembre 1891, mars et juillet 1892, tiré à part, Paris, Bouillon, 1892, pp. 1-63, dove si legge: «Ainsi la poésie lyrique que nous voyons s'épanouir au XII<sup>e</sup> siècle dans le Midi et dont on a tant recherché l'origine, semble être essentiellement sortie des chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai» (p. 60); e con le immancabili critiche di J. Bédier, *Les fêtes de mai et les commencemens de la poésie lyrique au moyen âge*, in «Revue des Deux Mondes», 135 (1896), pp. 146-172, in part. le pp. 147-148, 167-172.